الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 20 أيلول 2023 العدد 5777 Wed. 20 . Sep. 2023 Issue No. 5777

تهشيم المفاهيم التقليديَّة للجمال 02

الوردي يموت مرتين 09

المثقف حارساً لفكرته 09

المرأة والرواية المستقبليَّة 10

الرجال يأخذون العالم إلى الحرب 11

تاريخ الجسد تاريخ تعذيبه 13

ch.editor@alsabaah.iq

جماليات القبح

تهشيم المفاهيم التقليديَّة للجمال

أمجد نجم الزيدي

مفهوما القبح والجمال يرتبطان بالسياق الثقافي

تتذكّرنا أعمال السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو Umber-to Eco أنَّ السعي وراء الجمال لا يكتمل دون الاعتراف بنظيره المناقض له، وهو (القبح)، إذ يأخذنا إيكو في كتابه المثير (عن القبح On Ugliness) عبر متاهة معقّدة في الإدراك البشري، محاولاً تهشيم المفاهيم التقليديَّة للجماليات، وليُجبرنا على مواجهة الجانب الآخر الذي نتغافل عنه، أو نسيء فهمه.

يعدّ هذا الكتاب جزءاً متمّماً للمشروع الذي بدأه إيكو بكتابه (عن الجمال On Beauty)، الذي كان يبحث فيه عن جوهر الجمال وصوره، عبر حقب تاريخيَّة مختلفة وثقافات متنوعة، بينما كرّس كتابه الآخر (عن القبح) إلى ما يُضمره مفهوم القبح ويستتر تحت قشرته، إذ يتعامل معه ليس بوصفه مناقضاً للجمال فقط، وإنما كمفهوم واسع له خصوصيّته الثقافيَّة والفلسفيَّة، من خلال تحليل الأعمال الفنيَّة، والمصادر التاريخيَّة، والنصوص الأدبيَّة، والذي يحرّضنا على إعادة النظر بما نتبناه كأحكام جماليَّة، يقول إيكو: (قد يبدو قناع طقوس الأفارقة مرعباً للغربيين، بينما بالنسبة للسكان الأصليين قد يمثل الآلهة الخيرة، وعلى العكس ربما يمكن أن يشعر المؤمنون في بعض الديانات غير الأوروبيَّة بالاشمئزاز من صورة تعذيب المسيح ونزيفه وإذلاله، بينما هذا القبح المادي الظاهر ربما يثير الشفقة والعطف في المسيحيَّة)، إذ نلاحظ هنا أنَّ مفهومي القبح والجمال يرتبطان بالسياق الثقافي الذي يبني تصورات الشعوب عن هذين المفهومين، ويحدد مدى الاستجابة ونوعها.

يخطو تحليل إيكو للقبح فوق عالم الجماليات الماديَّة، ويركز على البشاعة الموجودة في الفنّ والأدب عبر التاريخ، فإنها- وفقاً لإيكو- تتحدَّى المعايير الجماليَّة التقليديَّة، وتدعونا إلى التشكيك في افتراضاتنا حول الجميل والحسن، أي إنها وسيلة للتدمير، تُعطي الفنانين والأدباء وسيلة لمجابهة الأعراف والصور النمطيَّة التي يخزنها المجتمع، بالإضافة إلى التحريض على التفكير، والاستجابات التي تتجاوز حدود الجمال التقليدي، ولكن هناك معايير أخرى قد تبني مفهوماً آخر للقبح، إذ يقول إيكو: (لا يُعزى الجمال أو القبح في أكثر الأحيان إلى معايير جماليَّة، بل إلى معايير سيسيوسياسيَّة، هناك فقرة لماركس يشير بها إلى أنَّ حيازة المال قد تعوض عن القبح، "للمال خاصيَّة تمكنه من شراء أيّ شيء، والاستحواذ على كلّ شيء، إذا فالشيء البارز هو امتلاك الثروة.. لذلك فما أنا عليه وما أستطيع فعله لا يتحدَّد مطلقاً بناء على فردانيتي، أنا قبيح لكن بإمكاني شراء أكثر النساء جمالاً، لذا أنا لست قبيحاً، منذ أن ألغى المال تأثير القبح وقواه المثبطة، كفرد أنا أعرج، لكنَّ المال يعطيني أربعاً وعشرين ساقاً، لذا أنا لست أعرج...")، إذن فكلا المفهومين ومعاييرهما متغير، تتحكم في تشكيلهما سياقات ثقافيَّة وتاريخيَّة، وهي التي تقولب نظرتنا لهما ضمن محددات ثابتة وأحكام مسبقة، إذ يشير إيكو في موضع آخر إلى أنَّ هناك سياقات يمكن أن تتلاعب بهذين المفهومين، كهيمنة المال، أو السلطة والقوة (إذا وسّعنا الآن هذه الملاحظات من المال إلى السلطة عامة، فيمكننا أن نفهم بورتريهات ملوك القرون الغابرة، والذين خلّدهم وبتفانٍ الرسامون المتملقون، الذين لم يكن في نيتهم التأكيد على العيوب، وربما بذلوا قصارى جهدهم لتجميل ملامحهم، فليس هناك من شك أنَّ مثل هؤلاء الشخوص البارزين يصدموننا بكونهم قبيحين جداً (وعلى الأرجح يعتقد أنهم كذلك في حياتهم الخاصة) لكنَّ قوتهم هي التي أعطتهم هذه الكاريزما وهذا السحر، لذا رأتهم رعيتهم بعيون عاشقة)، إذن فكلا المفهومين خاضع لسياقات ومعايير سسيوثقافيَّة وتاريخيَّة، يمكن أن تفرض علينا تصوراتها وأحكامها.

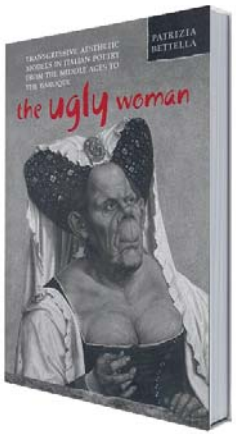
مرَّ مفهوم القبح بعدة تحولات وأعيد تشكيله عبر عصور مختلفة، منذ العصور الكلاسيكيَّة إلى الزمن الحاضر، إذ ينقل أمبرتو إيكو عن الكاتبة الإيطاليَّة باتريسيا بيتيلا (Patrizia Bettella) في كتابها (المرأة القبيحة The Ugly Woman) تحديدها (ثلاث مراحل لتطور ثيمة المرأة القبيحة، ففي العصور الوسطى كان هناك العديد من البورتريهات للمرأة المسنّة، التي

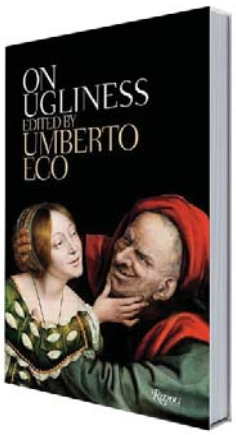
أمبرتو ايكو.. دعوة الى التشكيك بمعايير الجمال

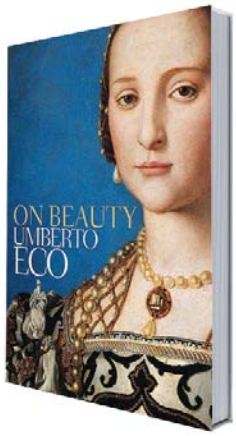
هيأة التحرير
الصباح الثقافي
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
مطابع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

ترمـز للانحـلال الجسـدي والأخلاقـي، بالمقابـل مع الثناء الكنسـي على الشـباب كرمز للجمال والنقاء، أما في عصر النهضـة فأصبح قبح المـرأة موضوعاً للتندّر، ينطوي على ثناء سـاخر لنمـاذج لا تتوافق مع المعايير الجماليّـة السـائدة، بيـد أننـا وصلنا أخيـراً وفي عصر الباروك إلى إعادة تقييـم إيجابيّة لعيوب المرأة بوصفها عناصر جذب)، وهـذا التحديد يجعلنا نلاحظ المنظور المتغيـر للقبـح، تبعـاً لتغيـر الحساسـيّة الجماليّـة، والسـياق الثقافي والتاريخي، والذي يؤثر في تشـكيل أفكارنـا عن هذا المفهـوم وتصورنا عنـه، إذ (لا يمكننا إلا أن نفتـرض أنّ أذواق النـاس العاديـن، بطريقة أو بأخرى، تنسـجم مع أذواق فناني عصرهم، إذ لو دخل أحد الـزوار الفضائيين إلى معرض الفنّ الحديث، ورأى وجوه النسـاء التي رسمها بيكاسو، وسـمع المتفرجين يصفونهنّ بـ(الجمال)، فربما سـيأخذ فكرة خاطئة بأنّ رجال عصرنا وفي الحياة اليوميّة يجدون أنّ المخلوقات الأنثويّة بالوجوه التي يرسمها بيكاسو جميلة ومرغوبة)، لذلـك فـإنّ هـذا المنظـور المتغيـر مرتبـط بالزمـان والمـكان، والسـياقات الثقافيّة المهيمنة التي تشـكل الوعـي وتتحكـم بـالإدراك الجمالي لمفهومـي الجمال والقبح.

يمكـن لنا أن نعد كتـاب أمبرتو إيكو (عـن القبح On Ugliness) بوصفـه تحريضـاً فكرياً على كسـر الحدود التقليديّـة للأحكام الجماليّة المسـبقة والقارة، وإعادة اكتشاف ما لا ينسجم مع تصوراتنا ومفاهيمنا، فالإدراك الجمالي للإنسـان يجـب أن يتعامل مع الجمال والقبح على حد سـواء، إذ يقول إيكـو: "القول بـأنّ الجمال والقبـح نسـبيان، بالنسـبة لأزمـان وثقافـات مختلفة (وحتـى لكواكـب مختلفة) لا يعنـي أنّ أولئك الناس لا يحاولـون دائماً رؤيتهما وباحتـرام وفق نموذج ثابت"، إذ يكشـف إيكـو فـي كتابه هذا عـن مـدى تحيزنا في التعامل مع هذه المفاهيم، المرتبطة بالجمال والقبح، بسـبب هيمنة الأحـكام الجماليّة القبليّـة المبنيّة على صورة مثاليّة خاصة، والتي تدعونا إلى وجوب مجابهتها بتفكير نقدي وفهم شمولي.







في استحالة معرفة أنفسنا والعالم

أحمد عبد الحسين

في كل بحث يجريه الإنسـان، أكان بحثاً في العلوم الطبيعية أو الإنسـانية، فإنه في الحقيقة لا يلتقي إلا بنفسه.

يقف إزاء موضوعه ويستغرقه دراسة وفهماً وفي خاطره أن انشغاله بالموضوع سيجعله "موضوعياً" لكنّ محصلة جهده كلّها ستكون نقل هذا الموضوع إلى أفقـه الخاص، إلى محددات فهمه ومنتهى إدراكه لنكتشـف في آخر الأمر أن ما نلاحظه ونتابعه ونبحثه ليس العالم مجرداً بل العالم الذي جرى تسـليمه لاستجوابنا نحن.

الموضوعيـة بكلمة واحدة مهمة مسـتحيلة، لأنّ الشـيء المرصود غير مقدّر له أن يُفهم أو يُعبّر عنه إلا بالعدّة العلمية والثقافية واللغوية للراصد نفسـه، فهو يدور في أبهـاء ممكناته مهما ادّعى التجرّد. إنه أمر يتعلّق بتركيب الذهن البشـريّ المصمم للاسـتيلاء على موضوعاته وضمها إلـى مقتنياته والتعاطي معها بوصفها ممتلكات داخلية لا مواضيع خارجية. وقد رأى أبو حامد الغزالي قبل ألف سـنة تقريبـاً ذلك الأمر فنفـض يديه من إمكانيـة أن يكون المرء موضوعيـاً فقـال جملته العميقـة "كلّ معروف يدخل تحت سـلطة العارف واستيلائه".

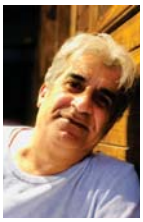
فيرنر هايزنبيرغ أشـهر فيزيائيي القرن العشـرين بعد آينشـتاين كان في كل كتبه وحواراتـه ومحاضراته يدعو العلماء إلى التواضع أمام هذه الحقيقة التي تتلخـص بعدم وجود حقيقة يمكننا مراقبتها والنصّ عليها من دون اسـتدعاء الذات الإنسـانية الراصدة الفاعلة التي هي ملتقى لرياح شـتى من بينها رياح الأهـواء وخداع النفس والإصرار علـى المتجذر في النفس حتى لو كان مخالفاً للعيـان، ورياح الافتقار إلى أدواتٍ قادرة على رصد العالم من دون أن يكون منشـؤها نفسـياً، كتب: "كل أداةٍ فيها روح صانعها" وهي عبارة تشبه عبارة الغزاليّ تشابها يكاد يصل حدّ التطابق.

بيّـن هازينبيـرغ أنّ ما نسـميه بالعلـوم الطبيعية قد تكون "أقـلّ طبيعية" مما نحسـب، فنحن في نظره لا نلاحظ الطبيعة فـي حدّ ذاتها، إنما نلاحظ ونـدرس فقـط وفقط جانـب الطبيعة الذي يمكـن أن يُكشـف لطريقتنا في البحث. ويضرب على ذلك مثلاً البحث في الذرّة، يكتب "نحن لسنا قادرين على وصف بنية الذرة. أمر مسـتحيل أن ننشئ كلاماً عن وصف البنية الذريّة لأننـا لا نمتلك اللغة لذلـك". ويصف الفارق بين المعـادلات الرياضية التي تقعّد الفهم الذريّ وبين التعبير عنها لغوياً كملّاح تحطمت سفينته في بلادٍ لا يعرف عنها وعن لغة وعادات أهلها شيئاً.

ولهذا لجـأ هازينبيرغ إلى دعوة العلماء للتخفيف مـن غلواء العلموية وكتب ما مؤداه أنّ الأسـاس هو اشتباك الإنسـان في حوار متواصل مع عالمه، وما العلـم إلا جزء من هذا الحوار الذي تدخل فيه صنوف معارف أخرى لا يجب النظـر إليهـا بـازدراء العلمويين العارفين بكل شـيء. في حوارنـا مع العالم تلتقينا الفلسفة دائماً في كل منعطف، لكنّ الفلسفة بحسب هازنبيرغ "تقف في الباب دائماً، على العتبة الفاصلة بين العلم والشعر".

الأمر ذاته يقال بشـكل أوضح عن الدين. معرفتنا بالله غير مهيأ لها أن تكون موضوعيـة أبداً، بدلالة أن ما نتصوّره عنه محـدود بحدودنا مقدّر بقدرنا. في جملـة بليغة لجعفر بن محمـد الصادق "كل ما توهمتمـوه عن الله مخلوق منكـم مردود إليكـم" ويزيد توضيحاً "لو أن النملة تخيلـت ربّها لتخيلت له سلاميتين"، والسلاميتان هما الشعرتان اللتان في رأس النملة.

معرفـة العالم، مثلها مثل معرفـة الله، أمر في أفق المحال. وإنّ كلّ ما نعبّر عنـه ونقوله ونكتبه إنما نكتبه ونقوله لأنّه بمقدورنا وفي وسـعنا. فما لا يعبّر عنـه ينبغي أن يسـكت عنه بتعبير فيتغنشـتاين. أو بالتعبيـر الأبلغ للنفري "معرفـة لا جهل فيها لا تبدو". وإنما تبدو معارفنا بمقدار ما فيها من جهل هو جهلنا الخاصّ الذي نحمله معنا أبداً في قراءتنا للعالم.



قوطيّة الليل

كبتو ألين

ترجمة: ياسر حبش

ما الدور الذي يمكن أن يلعبه الإنتاج الأدبي في التصوّر السلبي للّيل وتجريمه في العصر الحديث؟ حتى لو كان هذا النوع من المصادر لا يخلو من طرح مشكلات منهجيّة للمؤرخ، فلا يمكن إهمال استخدام هذا التوثيق للقبض على الليل بقدر ما ينتشر التمثيل البغيض من خلال المسرح أو الشعر أو الكتب الرخيصة. الليل يرتبط عمومًا بالعنف بجميع أنواعه. لكنَّ النهج المقارن للّيل بين فرنسا وإنجلترا لا يكشف فقط عن حساسيات مختلفة، بل يجعله أيضًا مركزًا إبداعيًا أصليًا، سينتشر لجمهور عريض في جميع أنحاء أوروبا الغربية، نماذجها المرعبة للّيلة التي يرتديها المسرح الإليزابيثي أو بقدر ما ترتديه الرواية القوطية.

أن تكون بالخارج ليلاً، يعني أن تفقد اتجاهك

يجب أن نسأل أنفسنا بعد مواجهة ماكبث لشبح بانكو: ما الليل؟ وبالتالي محاولة كتابة "قصة الليل"؟ إذا بدت الإجابة إيجابية بالنسبة لي، فذلك لأنَّ الليل هو زمكان مختوم بختم التناقض. وموضوع عانى، على الأقل في الفترة الحديثة، من فراغ تاريخي طويل، ممتلئًا جزئيًا، بينما كان الجغرافيون ومؤرخو الفن وخاصة علماء الأدب، قد ترسّخوا منذ فترة طويلة في الموضوع.

ومع ذلك، فإنَّ الليل له تاريخ، أي خصوصية الحدث، وإيقاعه الخاص، والممارسات الاجتماعية الأصلية، بقدر ما هي ليست نسخة سلبية من اليوم. ومع ذلك، يجب أن يكون الليل قوسًا، حيث لا يحدث شيء، ولا يجب أن يحدث شيء، لأنه "مصنوع للنوم". لذلك، فإنَّ أي شكل من أشكال النشاط الليلي يفطّي بحكم الأمر الواقع، بُعدًا عدوانيًا مشبوهًا، لا سيما في الفضاء العام. في ضوء هذا الالتزام، لا يمكن للمرأة التي تسير بمفردها في الشارع إلا أن تكون عاهرة والرجل ينتظر أمام منزل، زانيًا محتملاً.

ستحاول القوى (الدولة الدينية، القضائية، الحضرية) حصر هذا الوضع من خلال ستراتيجية مزدوجة. أولًا، تجريم الليل، وعرضه على أنه خطر محتمل وجماعي، خاصة في المدن التي تحمي نفسها من الشوارع المظلمة مع حظر التجول، وتحترس من التهديد الوهمي للريف المحيط، من خلال إغلاق الأبواب. الخطر الفردي أيضًا، جسديًا ومعنويًا. أن تكون بالخارج ليلاً، يعني أن تفقد اتجاهك، وأن تضطر إلى الاعتماد على السمع أكثر من البصر، أن تُرى دون أن تَرى، وأن تصبح عرضة للخطر. لكنها نقطة ضعف لا تستثني أولئك الذين يبقون في المنزل. ألا يسلّم النوم الإنسان إلى رحمة الشيطان؟ الليل، كما يؤكّد توماس ناش، هو كتاب الشيطان الأسود الذي كتب فيه كل معاصينا. هذا الموضوع العظيم، الذي يتغذى على وجه التحديد من الإنتاجات الأدبية والأيقونية، سيستمر في التطوّر خلال القرن التاسع عشر. لأنه، في الواقع، يبرز المخاوف الأنثروبولوجية المتأصّلة في هذه اللحظة ويوظفها: الخوف من الليل كخوف في الليل.

لكن في مواجهة عدم فاعلية هذه المحاولة من قبل السلطات لـ"تبرير الرهبة"، تطوّر تدريجياً نهج مختلف عن الليل في منتصف القرن السابع عشر، من خلال محاولة تشكيله كامتداد لليوم، فإنَّ القوى التي تعتقد أنها تستطيع التحكم بشكل أفضل في الجوانب السلبية لها مثل ما يعتقدون، أنها تتحكم في اليوم.

يجب تطبيق تنظيم شرطي جديد في المدن الكبرى في أوروبا، حيث يتطلّب ذلك شبكات إقليمية جديدة وإنشاء فرق متخصّصة. ثم، سيطرة بلدية أفضل على الحفلات الليلية. أخيرًا وليس آخرًا، التطوّر الفوضوي، ولكن المؤكد للإضاءة، بدءًا من لندن وباريس (في ستينيات القرن السادس عشر) قبل أن ينتشر إلى المناطق الحضرية، باعتباره علامة على الحداثة. وإذا ظلّت فعالية هذا الضوء الاصطناعي نسبيًا لفترة طويلة، فقد شكّل أولاً ثورة نفسية وثقافية أساسية منذ ذلك الحين. ولكن، هنا مرة أخرى، لم تكن التأثيرات متوقّعة تمامًا. وبالفعل، فإنَّ شعور سكان المدينة بأنهم قادرون على ترويض الليل بفضل الإضاءة، شجّع على تكاثر عوامل التشتيت (غرف الألعاب، والبلياردو، والنوادي، والكرات، وصالات الشمع) وتكثيف الحياة الليلية، مما أدى إلى زيادة تواجد الناس في الشوارع، الضحايا المحتملين للمجرمين الذين يمكنهم الآن رؤية ضحاياهم واختيارهم.

ولإعطاء الأولوية للأطر الجغرافية لفرنسا وإنجلترا، اخترت ثلاثة مراصد موضوعية (المسرح، والرواية القوطية، والأدب المتجول) التي كان تأثيرها الاجتماعي والثقافي قادرًا على صياغة هذه الصور الليلية وتجذيرها وتعزيزها.

كموجّه أساسي، سيتم استيعاب المسرح، المحرّض على الرمزية الليلية، من خلال مثالين. بين عامي 1580 و1630 تقريبًا، كان المسرح في إنجلترا، وخاصة في لندن وفي اثنتي عشرة مدينة إنجليزية، ممارسة اجتماعية مشتركة، شملت ربما حوالي خمسين مليون متفرج بين عامي 1575 و1642 (أي ما يقرب من 700000/ سنويًا). نظرًا لانخفاض أسعار التذاكر وأوقات العرض في أيام العمل، كان المسرح الإنجليزي أحد وسائل الترفيه القليلة المقدّمة لأكبر عدد من الناس.

أكّدت النقاشات بشأن التركيبة الاجتماعية للمتفرجين، على الأقل، الاستخدام المميّز للفئات الحضرية المختلفة للعروض. دقّة في المواعيد داخل الطبقات العاملة، وأكثر انتظامًا بين أعضاء الفئات الأكثر ثراءً. لكن الأصالة الرئيسة للمسرح الإنجليزي مقارنة بنظيره الفرنسي (أو حتى الإسباني) لا تكمن في الأهداف الأخلاقية التي حدّدتها السلطات لهذا المشهد أو في المكان الذي يحتفظ به العنف والدم في العمل الدرامي.

في فرنسا، إذا كانت العروض المسرحية في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر قد نجّت الجمهور من الانتحار. على سبيل المثال، من بين 181 مسرحية كتبت بين عامي 1600 و1708، 11.5٪ فقط تتميّز بفعل "ليلي"، واحد على الأقل بدون أي فعل عنيف حقيقي. إذا استمر احترام وحدة الوقت

الخوف من الليل كخوف في الليل

في أغلب الأحيان، فإنَّ الليل يجد في الميلودراما، فضاءه الدرامي الخاص به، والذي تحمله نصوص غزيرة الإنتاج.

من السهل ملاحظة تشريب هذا الشكل الروائي، من خلال الموضوعات المسرحية المختارة أو الأماكن المميّزة أو العرض. الخوف من الشيطان والجريمة والغابات العميقة والممرات المتعرجة تحت الأرض والكهوف والأبراج والأسوار والضوضاء المشبوهة والعديد من الصدى المزعج والمناظر الطبيعية المخيفة التي تشير إلى الأدب الأسود. إنَّ التمكّن الملحوظ بشكل متزايد من مسرحية الضوء التي تهدف إلى تعزيز هذه المشاهد الليلية. يبرز التأثيرات الواضحة بالمتفرجين. في الأعمال المسرحية لبيكسيريكورت، المكتوبة في الأعوام 1800-1792، كان الليل هو الخوف أولاً وقبل كل شيء، مضاعفة الحرائق، في كثير من الأحيان في الليل، والقتل، والكمائن، من قبل قطّاع الطرق. يرسل مؤلفو المسرحيات الميلودرامية صورة كلاسيكية ومتكررة للّحظة الليلية. ذلك الوقت الذي يبدو فيه أنَّ العنف يعبّر عن نفسه. في هذا، تبنّى المؤلفون الفرنسيون أو الإيطاليون انعكاسات إدموند بيرك، الذي جعل الليل، المرتبط بمناظر طبيعية من الخرائب أو الممرات تحت الأرض أو السجون، من الممكن جعل أي شيء فظيعًا.

هذه التمثيلات الليلية، التي تميّزت بتيار الأدب الإنجليزي الذي ازدهر بعد ستينيات القرن الثامن عشر، أبقت الليل في سجل سلبي للغاية، مثير للاشمئزاز، لأنه خطير على كل فرد. يُظهر ذلك المكتبات الخاصة، خاصة في عالم الطبقة الأرستقراطية، أو طبقة النبلاء الحضرية، خاصة بين القرّاء الإناث. وبشكل أكثر تحديدًا، من الممكن إدراك بصمة هذه الصور الليلية في الرواية القوطية، الشخصية منها، التي تروي أحداث شغب جوردون في يونيو 1780، وهي انتفاضة، أضرمت النار في لندن بالسيف لمدة ثمانية أيام، حتى اهتز النظام السياسي بشكل خطير. من خلال تحليل حوالي عشرين من يوميات أو مذكرات أو مراسلة هذه الأحداث، لم يحتفظ المؤلفون من هذا الأسبوع الثوري إلا بليالي 4 و5 يونيو العظيمة، حيث تم وضع الأحداث الأكثر إثارة: حرائق المباني الرسمية، والهجمات على البنوك، وفتح السجون وهروب السجناء الذين أصبحوا شخصيات شيطانية محاطة بالنيران... لم أر شيئًا أكثر رعبًا"، كتب جورج كراب.

الكتّاب والمحررون جميعهم يصرّون على دور النار الذي يضيء رعب الليل، على النيران التي لا تعد ولا تحصى والتي هي الأفواه المتعدّدة لبركان ثوري أو التصوّر المسبق للجحيم. وقال ج.كراب نفسه، وهو يراقب المهاجمين في نيوجيت، إنه أعجب بعشرة أو اثني عشر رجلاً جثوا على سطح السجن أثناء احتراقه، ويبدو أنهم محاطون بهالة من الدخان الأسود المزوجة بشرارات من النار في صورة ميلتون الجحيم. بسبب هذا التمرد العنيف الذي كاد يأخذ كل شيء بعيدًا، الليل، بالنسبة لهؤلاء الشهود، يصبح مرة أخرى أداة للإرهاب، والانفجارات غير المنضبطة، والاضطراب الاجتماعي. وبالتالي، فإنَّ أعمال شغب جوردون أقرب إلى توضيح حقيقي لما يمكن أن يحمله الليل معه من مخاوف متجدّدة باستمرار، مما يؤكّد الضرر الناجم عن هذا الزمكان.

ولكن في عالم لا يزال يسيطر عليه العالم الريفي، مجتمع لا يزال غير متعلّم القراءة والكتابة ولا يستطيع الوصول إلى هذه الأدوات الأدبية، فماذا عن صورة الليل؟ هل يمكن أن يقدّم ما يشار إليه بإنتاج "الأدب الشعبي" بعض الإجابات؟ في فرنسا كما في إنجلترا، هناك أدب كامل واسع الانتشار أو "شعبي"، مكوّن من كتيبات صغيرة مصوّرة، تقويمات بمحتويات مختلفة مع قصص تثقيفية أو لا تعرف أحيانًا تداولًا معقّدًا، وهكذا كانت حكايات أمي غوس أول قصص شفوية، تم جمعها ووضعها في كتابات علمية قبل نسخها إلى كتب صغيرة، لا تقدّم كتب المرح الصغيرة، التي درستها مارغريت سبافورد (1985)، إجابة مؤكّدة حقًا، لأنَّ الليل لا يبدو حاضرًا إلا لتأسيس ديكور ولا يزال غير ضروري دائمًا. لذلك يبدو أنه حتى سبعينيات القرن الثامن عشر، لم يسهم هذا الشكل الأدبي في بناء أو الحفاظ على صورة أو أكثر، من صور الليل. بعد ذلك، سيتشكل تطوّر كبير تحت تأثير موضوعات الرواية القوطية، مسجّلاً الليل في هذا السجل المعتاد المثير للاشمئزاز.

إنَّ المرء يلاحظ في الميلودراما الفرنسية، بُعدًا أخلاقيًا قويًا مع عرض أبسط مما هو عليه في العديد من الأعمال المسرحية للحداثة الأولى لأوروبا الغربية، أي ما بين 1550 و1650، وهذا بسبب تعبئة عناصر سينوغرافية، طبيعية، رنّانة، مرتفعة إلى حالة اللغة الأدائية.

إنَّ تطوّر الرواية القوطية يتناسب مع سياق صعب، تمت ملاحظته بالفعل، يتأرجح بين التحدّيات الثقافية والأزمات والحساسيات الجمالية الجديدة. من جانبها، تغذي الثورة الفرنسية وتبرز الأجواء الضارة للميلودراما، حيث تشارك ذاكرتها في انتشار زماني مأساوي... بما في ذلك الليل. من الممكن أيضًا أن يكون الليل كائناً تاريخياً في حد ذاته لأنه يجلب العلاقات الزمنية الأصلية، الغامضة، غير العادية، غائمة، فاسدة أو ينظر إليه على هذا النحو. ثم يأخذ بعدًا أنثروبولوجيًا خاصًا مع تسلسله الخاص، الراسخ أيضًا في السيكولوجية.

البناء التعالقي لـ(المواطنة 247)

بشير حاجم

يُقصد بتعالق شيء ما، محدّد - معيّن، أن يُمسك بشيء آخر، مثله، وأن يُمسك به هذا الشيء الآخر، في المقابل، ممّا يعني، حتماً، أنّهما متّسقان تناسباً أو تناسقاً لأوّلهما بثانيهما. إذاً: كِلاهما جزءٌ من كُلّ، هنا، حيث هذا الكُلّ، الآن، ذو عدّة أجزاء، ثلاثة فأكثر، يجب عليها، حتى لو بأدنى ضرورة؟!، أن تكون ذات بناء تعالقيّ دالّ على تماسكها المتمالك الثابت. هذا البناء التعالقي، الذي يغدو بهذه الكينونة كُلّاً لكُلّ، يُفترض أنّ له كياناً جلياً في أيّ نص روائي ذي عنوان فإهداء (كذلك: تصدير أو تمهيد، وأمثالهما) ثمّ متن، تماماً، مثلما هو في ((المواطنة 247))* لـ"بشرى الهلالي".

فالعنوان: كلمات على رأس النص تشير لمحتواه الكلي، بحسب /لوي هويك/، حيث "المواطنة 247" في سجلّ الأمن لدى منظومة الدولة، أيّ نظامها، موجودة داخل المتن عبْر "العميل (س)" مُذ (انتقل إلى ملاحظاته حول المواطنة (247)، "..." التي يعرفها حقّ المعرفة ص58) بعدما (أغلق القدر ملف آمنة قبل عشرين عاماً ليعودَ ويفتحه من جديد بعد أن صارتْ آمنة المواطنة (247). ص68) والآن (ها هي يده التي ساهمتْ في تأسيس الشبكة توصلُه إلى آمنة، المواطنة (247)، ص75).

هنا "العميل (س)"، الذي تعالق به المتن مع العنوان، سيُدرك (أن تحملَ رأسك فوق كتفيك هذا لا يعني أبداً أنّك تمتلكُه. ص75)، حدّ التأكد، وهذا الإدراك هو التصدير، لكنْ هكذا: (أن تحملَ رأسك فوق كتفيك.. هذا لا يعني بأنّك تمتلكُه ص5)، حيث أنه: ذو وظيفة تلخيصية، بحسب "فيليب لان"، لذلك، بتعالق: عنوان .تصدير .متن، تراتبياً، يتوالى سردٌ عن ذوي رؤوس على أكتاف: (تَملمَلت الأم في جلستها.. تلمّستْ رقبتها، موضع الرأس، ص6)، (اعترضت الفتاة الصغرى "...": ."..." أنتظرُ خروج العصفور لأعرف ان الساعة حانت لاسترداد رؤوسنا ص7)، (استجمع الأب كلّ قواه الجسدية، ضغطَ على رقبته "...": ."..."، رأسي خاضع لل..لل..برمجة. ص9)، (ها هو طفلها ذو الأحد عشر عاماً، يعود "..."، وفمه يفرقعُ بمضغات التفاحة، "..."، كيف يمكنه أن يشعرَ بالجوع إن كان بلا رأس؟ ص16)، (لا يعنيني إن صادروا رؤوسنا، فما حاجتي إلى رأس لا أعرف كيفية استخدامه، فأنا لم أفلح في دراستي، بالكاد أكملتُ الصف الأول المتوسط، ص18).

بهؤلاء "الخمسة"، هنا، يتعالق الاستهلال مع: العنوان .التصدير، الآن، حيث وظيفته المركزية: ضمان القراءة الجيدة للمتن، بحسب "جيرار جينيت"، إذ يجمعهم ضمن أولى فقرات المتن: (تسمّرتْ أجسادهم الخمسة باتجاه الساعة العتيقة المثبتة على الحائط.. كتلٌ من اللحم والعظم، تكدّستْ أربعة منها على أريكة، الأب والأم والصبي ذو الأحد عشر عاماً والفتاة ذات السبعة أعوام، بينما تكوّرتْ الصبية ذات الأربعة عشر عاماً في كرسي منفصل. ص6).

إنّهم أفراد خمسة لعائلة واحدة، إذاً، خلال تسعينيات القرن الماضي، ثم بُعيد 9 / 4 / 2003، أبرزُهم "الأم"، لا "الأب"، لأنها ماضياً "آمنة" حبيبة "سلام"، ذي القبلة المشؤومة: (لم يعد يفصل بيننا سوى همسة أنفاسنا التي تجري في جسدين منفصلين اتّحدا بقبلة، "..."، فتحتْ عينيّ لأرى قامة بدتْ لي شاهقة "..."، "..."، هبا معي إلى مركز الشرطة ص36)، وهي حاضراً "المواطنة (247)" قبالة "العميل (س)"، المراقب لبرمجة الرؤوس: (صار محور تركيزه هو حمايتها من عيون المتلصّصين. ص75)، أيْ تعالَق بهما الزمنان المتنائيان: الماضي .الحاضر.

هذا التعالق الزمني، بوصفه جزءاً من البناء التعالقي، له مثيل عبْر "آمنة جابر" = "المواطنة 247" ذاتها: إذ أن ماضي "الأم" .بسنّ الـ17. مع "ابن الجيران" مُذ (قذف بورقة مطوية، عثرتْ عليها "..." حين كانتْ تنشر الملابس، ص52)، ثم راح (يرسل لها الأشعار، يدسُّ لها الرسائل في كتاب مدرسيّ، يغني لها عبر الهاتف، ص54)، سوف يكرّره حاضر ابنتها .بسنّ الـ13 .مع "ابن الجيران" أيضاً: (رمى لي وردة حين كنتُ أراجعُ دروسي قبل سنة. ص20)، حتى: (فاجأتني أمي "..."، اثناء نزولي السلّم متسلّلة بعد رحلة عاطفية نظّمتْها للاحتفال بعيد ميلادي مع حبيبي ص19)، لذلك تواجه الابنة أُمّها: (أحببته من خلالك "..".. بذاكرتك التي كانتْ تعرفُ الحب، على سطح الدار ص20)، مضيفةً: (حين كنتِ في مثل سنّي ص.ن)، وحين تطلب "الأم" من "الأب" إيقافها عند حدّها، بعدما (تجد ابنتها في أحضان شاب وفي سطح دارهم، ص54)، يواجهها مستهجناً: (ألم تفعلي شيئاً مماثلاً في سنّها؟ ص.ن).

كِلا التعالقين الزمنيين هذين تمثيلٌ غيْر حصريّ عن تداخلات جليّة للماضي بالحاضر، متشارِكة لا متقاسِمة، يُمتّن ترابطها مع تماسكها ساردٌ خارجيّ، إطاريّ، بأن يستدعي لأيّ واحد منها ساردا داخلياً، صورياً، أنّى ارتآه ضرورةً:

ففي المقطع {3}، بعد سرده المقطعين السابقين عن الأفراد الخمسة للعائلة الواحدة، يستدعي "الأم" منذ استهلاله: (أما أنا، فلا أشبه غيري من النساء. ص14)، حتى: (تمنّيت أحياناً لو أني ولدتُ برأس بلا زوايا ولا أفكار، "..."، "...". ص16)، ثم يتولّى السرد عنها عقِب فصلة ثلاثية (***): (لم يتبقَ سوى ساعتين على انتهاء القطع ليعود رأسها، ص.ن).

وفي المقطع {4}، بعده، يستدعي "الصبية ذات الأربعة عشر عاماً" منذ استهلاله أيضاً: (أما أنا فلا تعنيني البرمجة، ص18)، حيث "أمّا" لافتتاح الكلام، أيْ في "أما أنا فلا" دلالة على تشبّهها بأُمّها، التي قالت قبْلها "أما أنا، فلا"، لهذا يستدعي "الأم" للسرد بعدها عقِب فصلة ثلاثية (***) كذلك: (مدهش أن يكبرَ الأبناء دون أن نلاحظ ذلك، ربّما نلاحظ! ص22).

أيضاً يستدعيها في المقطع {5} منذ استهلاله: ("..." اسمي كان.. وما يزال.. حسبما أتذكر.. آمنة، ص24)، مؤكّداً أهمّيتها، ثم يستعيد السرد منها، عقِب فصلة ثلاثية (***) أخرى، إنّما عنها: (ما زالت تتكوّم على السلّمة الأولى حيث تركتْها ابنتها الكبرى ص25).

أخيراً يتذكّر "الأب" في المقطع {6}، بعد خمسة مقاطع كاملة!، فيستدعيه منذ استهلاله: (فعلوا خيراً حين صادروا رؤوسنا، وحجبوا الذاكرة.. فرأسي يكاد ينفجر حين يعود إلى مكانه. ص30)، تماماً، لكنه يستردّ السرد منه سريعاً، حتى بدون فصلة ثلاثية (***)، حين تنتابه قرقرة (وعندما.. عندما.. عن..د..ما.. ص31)، أيْ حُجبت عنه ذاكرته، إذ (قرقرَ وهو يرفع يده إلى مكان الرأس ليتأكد من وجوده.. ص.ن).

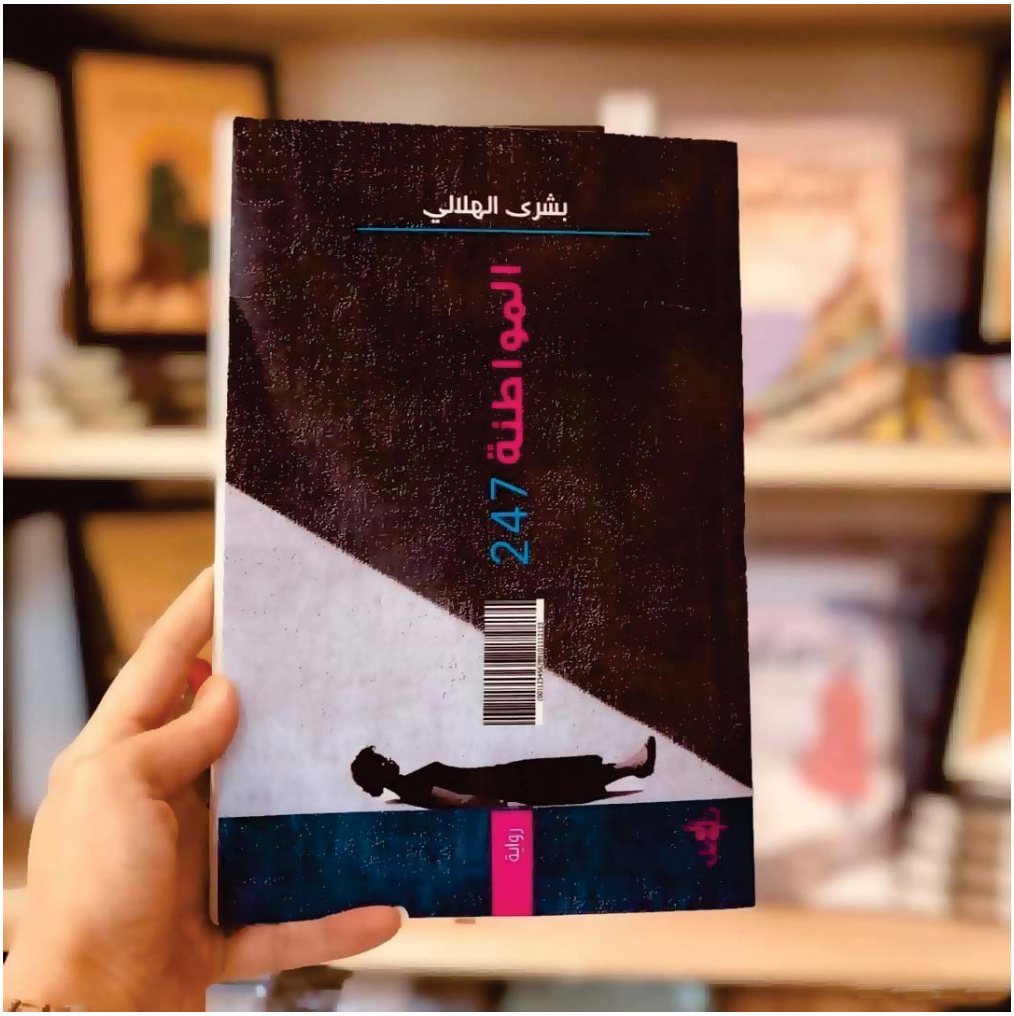
فهو يركّز على "الأم"، لا "الأب"، لذا يستدعيها مرة رابعة منذ استهلال المقطع {7} (أول قبلة، هل سألتها حقّاً؟ ص34) مفصّلةً بتسع صفحات حدث القُبلة المشؤومة لأنه محوريٌّ.

ثم يستدعي "الفتاة ذات السبعة أعوام" منذ استهلال المقطع {8}: (بسببه كرهتُ البرتقال، ص47)، تقصد أباها صاحب تسميتها بـ"البرتقالة"، لكنْ لصفحة واحدة وبضعة أسطر، فقط، لأنها مجرّد بنت صغرى لا أهمّية ملحوظة لها.

بعكسها "الصبية ذات الأربعة عشر عاماً"، أي البنت الكبرى، فلَها الأهمية الملحوظة المتأتّية من تشبّهها بـ"الأم"، لا "المواطنة 247" بل "آمنة جابر" هنا، لهذا يستدعيها مرة ثانية منذ استهلال المقطع {9}: (ادّخرتُ مصروفي لمدة شهر كي أقتنيه، ص51)، متحدّثة عن طلاء أظافر، وعندما يسترد السرد منها، عقِب فاصلة ثلاثية (***) كالمعتاد، يُبقيه عنها بوساطة أُمّها: (كان عليها أن تخبره بالأمر، "...". يجب أن يعلم فهذا الأمر ليس بالهين، "..."، يعني ان الابنة في خطر، ص54).

بعدها يعود إلى "الأب" في المقطع {11}، بعدما سرد سابقه {10} عن ("العميل (س)" > "سلام")، منذ استهلاله: ("لـ"طالما ظننتُ انني أستخدمُ رأسي بالشكل الصحيح، ص59)، لذا أصبح مدرّس تاريخ، إلّا أنّ هذه

بشرى الهلالي



العودة بصفحة واحدة فقط، لا أكثر، إذ يستعيد السرد منه، عقِب فاصلة ثلاثية (***) أيضاً، بأنْ يتناول لأربع صفحات وثلاثة أسطر علاقته مع زوجته التي (لم تتقبّل فحولته يوماً. ص60).

في المقطع {16}، بعدما سرد مقطعين عن ("سلام" > "العميل (س)") ومثلهما عن ("المواطنة (247)" > "آمنة")، يستدعي "الصبي ذا الأحد عشر عاما" منذ استهلاله: ("...". هذا ما كانت ماما تردّده دائماً في سنواتي الأولى، ص84)، أيْ (ستُصبح مهندساً حين تكبر. ص.ن)، ويسترِدّ السرد منه، عقِب فاصلة ثلاثية (***) طبعاً، لكنْ عنه (في ذلك النهار.. يتذكر الصبي ص88) ثم عن أمه (في ذلك اليوم، عادت آمنة ص90). بعده يستأثر بسرد جميع المقاطع الأخيرة، من {17} إلى {30}، ممّا يعني أنّ استدعاءه ساردين داخليّين، صوريّين، قد اقتصر على: الأب والأم والصبي ذي الأحد عشر عاما والفتاة ذات السبعة أعوام والصبية ذات الأربعة عشر عاماً، أيْ عائلة "آمنة جابر"، دون سواهم، خمستهم، بمن في (سواهم) ثمّة ("سلام" = "العميل (س)") خصوصاً، حدّ الحصر!، بالرغم من محوريّته، التي تُماثل محورية حبيبته الوحيدة، إنّما يجعله ساروداً ضمنيّاً، تلميحيّاً، بأنْ يبعث <رسالة أخيرة> إلى ("آمنة" = "المواطنة (247)")، تبدأ هكذا: (حين تصلك رسالتي هذه، أكون قد ابتعدتُ تماماً، ص150)، فتعدمها: (طوت الرسالة دون اهتمام وألقتها في سلة المهملات القريبة من سريرها، تأففتْ، نهضت، لتلتقطها ثانية من السلة، مزّقتْها قطعاً صغيرة، دسّتها ثانية في قعر السلة، فما جدوى الاحتفاظ برسالة منه! ص151).

إنّ في إعدامها هذه "الرسالة"، والشيءُ يُذكّر بالشيء، ما يدلُّ على تخلّصها من آخر آثار الحكم السابق (كالعديد من أتباع السلطة وذوي المناصب والذين يعملون في أماكن حسّاسة حتى وإن لم يكن لديهم منصب سياسي أو عسكري "حيث" سلام" أحد هؤلاء، ص148)، بعدما سقط (منذ دخلت القوات الأجنبية العاصمة ومحافظات البلد الأخرى، ص.ن)، إذ كانت مناوئةً له: واقعيّةً بصفتها "آمنة جابر" (يوما بعد يوم، ازدادَ عدد التوابيت التي دخلتْ حيّنا يقابله خفوت لعلعة الزغاريد، ليرتفعَ صوت الصراخ والعويل فقط، ويصل أحيانا إلى حدّ السباب والشتم والدعاء على من كان السبب، فلم يعد الأهالي يفخرون بابنهم (الشهيد) قدر حرقتهم على فقدانه، حتى أمي، لم تعدْ تولولُ هي الأخرى عندما ترى مشهد التابوت المغلف بعلم عراقي وهو يُقدّم لأهل الشاب كهدية ليلة الميلاد المفاجئة، مضافاً إليها شهادة الوفاة. ص25) — رمزيّةً بوصفها "المواطنة (247)" (ذاكرتي حية، لذا ما زلتُ حية، ويجب أن أفعلَ شيئاً، لنْ أستمرّ بقبول هذا.. أن أظل سجينة البرمجة، لن أسمح لهم بأن يأخذوا رأسي متى شاؤوا ليعبثوا به بأصابعهم القذرة، لتتجوّل فيه أعينهم اللئيمة كما يتفحص الجنود غنائم الحرب. ص44).

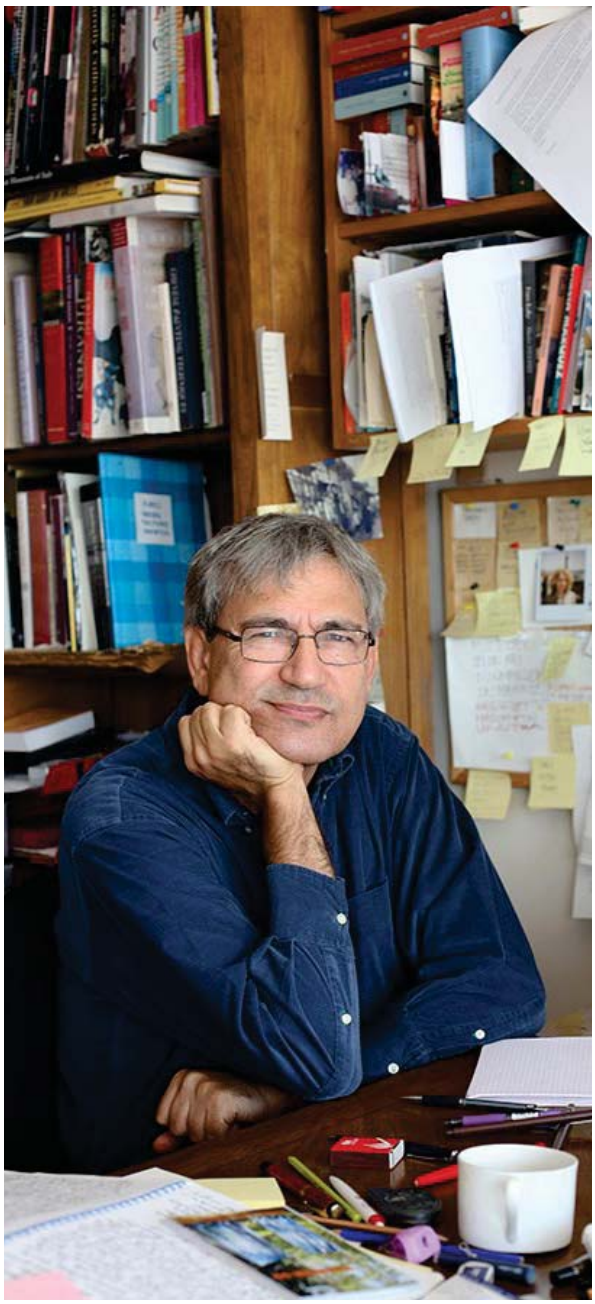
ولأنّ العنوان هو "المواطنة (247)"، لا "آمنة جابر"، هيمنت على المتن، حتى استغلاقه: (بما تبقى لها من ذاكرة، أدركتْ بأن رياح التغيير أطاحت برؤوسهم من جديد...! من الذي أعاد العمل بنظام.. ال..ب...ر...م....ج....ة! ص152)، ما عُرفت اختصاراً ببرمجة الذاكرة، المأخوذة فكرتها من برمجة كهرباء (العراق) خلال تسعينيات القرن العشرين الماضي، إذ هي (أكبر منظومة للتجسس على رؤوس المواطنين، وصولاً إلى حجب الذاكرة، "...") ببرمجةٍ تسمح للفرد بأن يمارس فعالياته الحيوية والحياتية بما يكفي لبقائه ولأدائه عمله. ص75) بشرط أنّه (يعرف ان أي اختراق للرأس من قبل شخص آخر غير الجهات المختصة قد يتسبّب في خلل في البرمجة، الأمر الذي ينتج عنه القبض على الشخص وإيداعه في سجون التربية العقلية في حال أكتشفَ الأمر، هذا ان لم تكلّف الشخص خسارة رأسه إلى الأبد. ص: 79. 80) مع وجود (لجنة المراقبة لإحصاء الرؤوس وتسجيل أسماء أصحابها ومنح كل واحد منهم رقماً يظل محفوظاً في سجلات سرية لا يسمح لغير لجنة المراقبة بالاطلاع عليها. ص92)، هنالك عند (أبعد نقطة في العاصمة حيث يقبع مركز مراقبة الذاكرة، البعض يقول انّه ملحق بالقصر الرئاسي ولا يمكن الدخول إليه إلا بموافقة القائد أو من ينوب عنه من المقربين، والبعض يقول إنه يقبع في أعماق دجلة في غواصة لا يغادرها الخبراء الذين يعملون عليها إلا للضرورة القصوى، كموت أحدهم مثلاً. ص79)، وهذه كلّها كناية عن القبضة المزدوجة للحكم السابق: الحديديّة الناريّة، الأمنيّة العسكريّة، السياسيّة الآيديولوجيّة، إلخ ؟!، والتي تراخت كثيراً منذ نهايات تلكم التسعينيات حدّ السقوط قبيل الضربة الشاملة للاحتلال اللاحق: (اقترب بسرعة وانحنى واضعاً يده اليسرى على المكتب قائلاً بصوت متقطع من أثر اللهاث: - تمّ اختراق منظومة المراقبة، قمْ بإتلاف ما تستطيعه من ملفّات يا سلام، حتى لو اضطررتَ إلى تحطيم الحاسبة. اتّسعت حدقتاه وهو ينقل نظره بين المدير والشاشة كأنه يعجز عن الفهم، كرّر المدير العبارات بنفاد صبر: - نعم إنها مصيبة، الاختراق ليس من داخل البلد، إنها طائرات أميركية مسيّرة، ص130). هكذا شُيّد، إذاً، البناء التعالقي لـ((المواطنة 247))، نصّاً روائيّاً، على أساسين متينين: أوّلهما "السارد" بأنواعه الثلاثة: الخارجي . الداخلي . الضمني _ "المسرود" بمكوّناته الأربعة: الحدث . الشخصية . الزمن . المكان، معاً، جامعيْن لـ(السرد): شعريّة تقنيّة "بويطيقيّة" + علاميّة دلاليّة "سيميائيّة"، متناسقتين متساوقتين، وهذا يُحسب لـ"بشرى الهلالي".

** المواطنة 247، رواية، بشرى الهلالي، منشورات تأويل للنشر والترجمة. بغداد "العراق"، ط1، 2023.*

خطاب نوبل

اورهان باموق

ترجمة: علي ماجد



باموق: الكتابة تعني حفر ينبوعنا الخاص

ذات يوم، أهداني والدي حقيبة صغيرة تتوسّطها مجموعةٌ ثمينةٌ من الكتب والمذكّرات الخاصّة به، والتي لم تُرنورها.
بسخرية شفّافةٍ غير جارحةٍ، قال لي: " أريدُكَ أن تقرأهم بهدوء يا ولدي " .

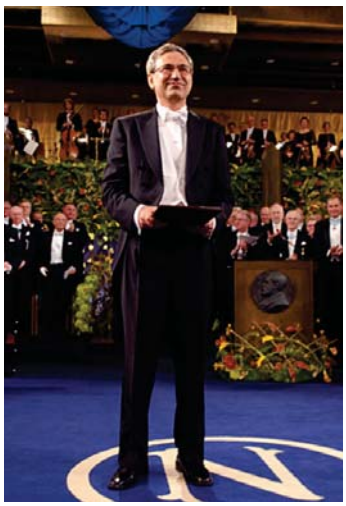
حدث هذا قبل موت والدي بسنتين. كُنّا نقفُ أنا ووالدي في مكتبتي، بين الكتب التي تُغلّفُها الرّفوف الواسعة. شعرتُ وكأنّهُ يحملُ ندباً كبيراً كما لو أنّهُ مجروحٌ في خاطره. تريّثنا قليلاً ثمّ تقدّم ببطء حيث موضع الحقيبة الصغيرة. وضع والدي الحقيبة في قطرٍ ضيّق لا يدركها الناظرون . يا لها من لحظة خجولة تعلو محيّاهُ بشكلٍ كبير. لا أدري لماذا كان والدي خجولاً بهذا القدر! أي خجل عظيم هذا الذي يفور في وجوه آبائنا ثم يتساقط من الأعلى عبر قطرات ماء عسلية. بعد لحظاتٍ على وضعهِ الحقيبة بدأ الخجل يذوب في وجنتا، وأخذ الفرح يملأ خاطره بالمحبةِ ساخراً مني بسخرية لا يعرفُ منها إلّا القليل. نعم هي لحظات جميلة لكنها مصيريّة! حيث ارتفعت فيها دقات القلوب.

مات والدي تاركاً لي حقيبتهُ السوداء مصحوبةً بذكرياتٍ طفوليّةٍ لا تُفارق أذهاني. كان يخطر على بالي كثيراً، وأنا جالس في مكتبتي، متأملاً في اللّحظة التي كنتُ أفتح فيها عيني مستيقظاً على أناقة جلدها المدبوغ بطريقةٍ رهيبةٍ. ثم رائحة الكولونيا الزكية ورائحة المدن المنبعثة من هناك وهو يجوب فيها عابراً نحو المحطات الأنيقة، والتي تضجُّ بوجه العابرين والقادمين من الخلف، أقسى الأماكن الضّيّقة حتّى خيط الأيادي في الزحام. يا للغرابة ! " ليست لديّ القدرة على فتحها " ، لرُبّما هذا الأمر قد يُثير استغراب البعض منّا !.

أنا على يقين بأنهم لا يدركون حمل أوراقها. أوراقٌ خفيةٌ، إلّا أنها ثقيلة بغموضها الذي يجعلُ عيوننا مفتوحة نحو الأمام مثل قطٍّ برّيّ لاهث. كان الثقلُ الكبير الذي يُزيّنُ هذه الحقيبة، هو ثقل أدبيٌّ عميق، والذي يتجلّى من نقطة بعيدة حيث تشرق الشمس الراسخة. صحيح كُنت غير قادر على فتح الحقيبة، لكنّني كُنتُ متضلعٌ بفحوى الأوراق التي تتكوّر سطورها في بطون الكتب..

عند مطلع عقد الخمسينيّات، شعر والدي بروح الشعر وهو يَتدفّقُ ويدقُ في مفاصل روحه. مبكراً قام والدي بترجمة الفيلسوف والشاعر الفرنسي "بول فاليري " إلى التركية، لكنَّ الغموض الجماهيري والانتهازيّة الكبيرة التي كانت تُخيّم على المشهد التركي، أحالتهُ إلى منعطفٍ بعيد. ربما هذا هو أحد الأسباب التي أبعدته مبكراً، لكن يبقى السبب الأكثر صراحة وهو غنى المال والحياة الثريّة التي كان يَنعمُ فيها والدي بشكلٍ كبير. ممّا جعلهُ يفكر بعيداً، غير خاضع للشعر وأزمنته التي تغلي فيها عظيم المشقة والتحدّيات الكبيرة. هذا ما كُنتُ أشعر به تجاه والدي.

إنَّ الرّدّ النفسيّ المربك الذي عشتهُ قبل فتحي للحقيبة ، كان نابعاً من الخوف وعدم الرضا بما ستؤولُ إليه الأمور في حال قراءتي للكتب. كُنتُ خائفاً بشكلٍ لايوصف، فبعد حياةٍ اديبّة استمرّت أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، لم أرغب قط في قراءة هذه الكتب التي أخشى منها أن تقودني إلى ضفّةٍ وعرة لا تتناسب مع طموحاتي ورغباتي الكبيرة في الأدب. كذلك لا أريد لهذه الكتب أن تكون مصدراً سيئاً يُبعدني عن والدي الذي كان لي دوماً محط فخرٍ وعتزازٍ.



باموق خلال حفل استلام جائزة نوبل

هذا من جانبٍ، أما الجانب الآخر ربّما هو الخوف من المعرفة، من القوّة و العظمة الكبيرة التي يمتلكها أبي في الكتابة. إن الشعور بالعظمة والمتعة الكبيرة التي يُقدمها الآخر لك وأنت تقرأه، أخطر بكثير مما نتخيله. هذا الذي يستفزُّك في الكتابة قادر أن يجعل منك أداة ثانية له، وهذا ماكان يُخيفني بأضعاف لانهائيّة. أن تكتشف حكمة من تُحب أو تغوص في أبجدية عارف فذ، هذا يعني بأنك ستسقط أول الشيء.

بمعنى أدق أن يكون المفكر كاتباً جيداً لابد أن يحفر في نبعهُ الصافي الخاص لا نبع الآخرين ؛ لأن النبع الخاص هو جوهرية عوالم الأنسان الجوفية. أنا عن نفسي عندما أرغب في الكتابة في اللّحظة التي تتعالى فيها طاقتي نحو شيء ما، لم أفكر في الروايات والكتب الفلسفية التي قرأتها في السابق، بل أفكر في الإنسان الذي ينزوي في غرفةٍ هادئةٍ وعلى طاولة مستديرة يغرقُ في ذاته حتّى خلاصه. بإمكان المرء أن يجلس وحيداً بالقرب من قنديل يرفرفُ كما لو أنّه فوق منارة عالية ويكتبُ كيفما يُريد، على الورق أو على آلة حاسوب ما. ماسكاً قلمهُ وهو ينظرُ من نافذته المشرعة وبطلُ على حديقة تلج بأوراقها المتساقطة، حيث الإنارة التي تُزين المكان هناك و الأطفال الذين يطقطقون بضحكاتهم المنبسطة على وجوههم. هذا الخلو الذي يجعلك تُراقب الآخرين بشكلٍ مختلف، قادر على تحويل المشاهدة التي تُراود الإنسان في الحقيقة، وحتّى الأحلام إلى دراما رهيبة لا تبصرها حتّى أعين البعيدين. أنَّ التباينات العظيمة تأتي من الانفراد في الذات، كذلك من خلو النفس في لحظة صمتها المريب. نحنُ ككتاب نسبك الجمل كما لو انّها زجاج لامع ، نضعها بهدوء تام متأملين في ملمسها الذي يفتح لنا أبواباً لا يتوغل فيها إلّا الحالمون.

المثقف حارساً لفكرته

عادل الصويري

لا بـأس — عزيزي المثقف — أن تطـرحَ الفكرة، لكن لا تكن حارسـاً عليهـا، وكأنّها مُقَدَّسٌ غَيَّنَـكَ بكتاب مُزَوَّرٍ سادناً عليها؛ لأنَّكَ في الحقيقةِ تُقَدِّمُ هشاشَتَها على طبقٍ مُذَهَّب. سُرعانَ ما سَـتجدُها ضحية حراستِك الانفعالية والعاطفية.

الفكرةُ بالنسـبة للمثقف أداةٌ لتأمُّلِ الحياة، وأسـرارها وجماليّاتِهـا وَقِيَمِها، إذ تعمل على إنتاج علاقات حديثة مع الحقيقة، وتفسح المجال للحيوية؛ كي تتحرك.

الفكرةُ إذن : حرية تُدْخِلُكَ بأمانٍ إلى منظوماتِها اللغوية والفكريـة والتأمليـة. والمثقـف الذي يطـرح فكرته هو الذي "يُقيمُ علاقة نقدية مع ذاته وفكره" بحسب تعبير (علـي حرب)؛ ليسـتوعبَ التحولات التـي تنأى به عن الوهم الذي استولى عليه بشكلٍ كُلّيّ لحظة صار حارسَ فكرتِه، مسـتمتعاً بكذبةِ المتنبي الظريفـة: "أنا الطائرُ المَحْكيُّ والآخرُ الصدى".

وحتى لا يبدو مصطلـح المثقف عائماً، وكريماً، ويُطلق على كثيرين من دون مناسـبة؛ لابد من تشخيصه من خـلال الفكرة التي لها مرجعية واضحة المعالم، بمعنى الوصـول إلى دلالات الفكـرة ومقاصدِها، خصوصاً مع تسـارع الأحـداث والمتغيـرات التي تعصـف بالعالم، والتـي وضعت المثقفين على المحـك وجعلتهم عرضة للتسـاؤل الجاد عن دورهم، وعن جـدوى هذا الدور، ومـدى فاعليتـه في ظـل التطـورات الحاصلـة، إذ إن

الفكرةُ بالنسبة للمثقف أداةٌ لتأمُّلِ الحياة

الكثير منهـم تخلوا عن وظيفتهم تجـاه المجتمع بعدة مظاهـر أبرزهـا مـا يتعلـق بالجانب الاقتصـادي الذي حـول المثقف إلى آلـة معرفية غايتُها المـال المؤدلج؛ ليصبح المـال قيمة عليـا جردته من صفتـه الثقافية، بينما ينبغي عليه التصالح مع ذاته وفكرته قبل التصدي لنقد الممارسات الاجتماعية وتشخيص سلبياتها وإيجاد الحلول لمشاكلها المستعصية، هذا الوضوح مع الذات كفيل بتقديـم رؤى ناضجة تضمن عدم تسـلل الأفكار المربكة لكثير من مثقفينا اليوم، وهم يعيشـون صراعاً لم يعـد خافياً بين الثبات على الهويـة، أو التخلي عنها تحت مسميات وذرائع شتى.

هـذا الصراع ناتج عن مأزقين اثنين: مأزق عدم التصالح مع الذات، ومأزق طريقة التفكير المشوشة التي جعلته عاجزاً عن القيـام بدوره، إلاّ من خلال تنظيرات يحاول بها عبور مآزقه المتكررة، فتتحـول تلك التنظيرات إلى أقفـاص تسـجنه داخلها، مـن دون أن يتقـدم خطوة واحـدة لتفكيك أسـباب عجـزه، حتى لو خـدع خارجَ قفصِـهِ أنه من الفاعلين والمؤثريـن في القطّاع المعرفي والثقافي، في هروب مكشوف إلى الأمام، والتخفي وراء المصطلحات.

لـن يتصالـح المثقـف مع الفكـرة، في حال استسـلم للظـرف الذي جعلـه مندمجاً فـي البُعد الذي تكرسـه السـلطة، فيتحول إلى كائن ديماغوجي، أبعد ما يكون عن تشكيل الوعي والقناعة والذائقة، فتتقلص مساحةُ وجوده التي هي ضيّقة أصلاً.

الوجـود الحقيقي للمثقف، يعني إعادة النظر بالمفاهيم وفـق الواقع الـذي يعيشـه، وأهمهـا بطبيعـة الحال مفهـوم الحرية؛ لأنه من أكثر المفاهيم التي أدت نتيجة الاسـتيعاب الثقافي الخاطىء، إلـى الفهم المعاكس لها وهو التسلط، لكنه تسلطٌ باسْمِها.

وغير مفهوم الحرية مفاهيم كثيرة فقدت محتواها نتيجة التحـولات الكبيرة التي طـرأت على العالـم، والمثقف ليس ببعيد عن مسرح الأحداث.

صـار من المهـم أن نعـرف التحولات التـي تحدث في المفهوم، أكثـر من الاندماج فيـه، والجمود عليه على نحو عشوائي. وهذا يستلزم ولادة أجيال ثقافية جديدة، لا تنحـرج من وضـع المفاهيـم المرتبطـة بالحياة على طاولة النقد والتفكيك، وتُفعّل العقل النقدي من دون ضغوطات.

الوردي يموت مرتين

مهند الكوفي

أزعـمُ أن كتب عالم الاجتمـاع علي الـوردي منتهية الصلاحية، وأشـعرُ بندمه على بعض مؤلفاته في دراسة المجتمع. ما أساءه، أنه عاصر كل تقلبات العراق السياسـية والاجتماعية، العراق في العهد الملكـي غيره في العهد الجمهوري، وكـذا الحال في العهد الاسـتبدادي. العـراق بحاجة إلـى أكثر من عالم فـي الاجتماع، العراق يُدرس كل يوم. وأوعزُ سبب اندفاع الوردي وحماسته تجاه مصير المجتمع ووحدانيته في علم الاجتماع العراقي، وحماسـته أتت من صغر عمره، سـاعده القراء المتحمسـون الذين كانوا في مرحلة الشباب، أي في السن التي كان فيها.

أودُ القول: إن كتب علي الوردي قبل ثورة 1958 تختلف عن كتبه مـا بعد الثـورة آنفة الذكـر. وكتب ثورة 1968 تختلـف عما قبلها. والـوردي في شـبابه يختلف عنـه في كهولته. مـما جعل الوردي كاتبًا اجتماعيًا تحاصره الثورات السياسـية والتقلبات الاجتماعية التي من شـأنها أن تقف حجر عثرة أمام أي مفكر إلا إذا تخصص في دراسـة عهد واحـد، وفتح باب العهود اللاحقـة لمن يود من طلبته الذين تخرجوا على يده لدراسـة المجتمعات الجديدة التي هـي الأخرى غريبة على عالم الاجتماع الوردي الذي عاش في عهد ملكي. نبصره قد غير بعض الآراء والمفاهيم في كتب ما بعد ثورة 1958.

يبـدو أنـه لـو تخصص في دراسـة المجتمـع العراقي فـي العهد الملكـي طيلة حياته، لوجدنـاه لا يختلف كثيرًا عن كارل ماركس الذي تبنى دراسـة المجتمع الشيوعي في فترة محددة، ونظّر فيه وعُرفـت نظريته بالنظرية الماركسـية. ما برح علـي الوردي عاكفا علـى نظرية ابـن خلدون في الحضـارة والبداوة، التـي أثرت في وصولـه للعالمية واعتمدها منهجًا أساسـيًا في كل مؤلفاته. لو أنه اكتشف نظرية جديدة في فترة محددة من تاريخ العراق؛ لصار لا يقلّ شأناً عن ماركس وابن خلدون. فتصير نظريته الوردية منهجًا في أنظمة الحكم الملكية إلى اليوم.

ما بقي اليوم من أفكار له، تنعكس في موشور المجتمع العراقي الجديـد، وتوزعت هذه الأفكار بين المدنيين والشيوعيين والإسـلاميين، كل منهم عثر على فكرة التزمهـا حجـةً. لا يختلفون فيـه أبدًا؛ ليـس لنبوغه وإنما لأفكاره المشـتتة والمقسمة على كل التوجهات والأديـان والطوائف. بينما خاصمه الشـعراء، حينما قال رأيه في الشعر، إنه لا يصلح مع الحضارة الحديثة.

فكان خطؤه أن خاطب الطبقات السياسـية والحكومة ومن يقف وراءهم ووضع كل اللوم عليهم، وهذا ما نجده في وعاظ السلاطين، الذي ندم على تأليفه. تناول فيه الحكومة المسـؤولة عن تـردي الأوضاع الاجتماعيـة، فعرف في كهولته أن المجتمع هو الملوم، وهذا ما نجده في دراسة في طبيعـة المجتمع العراقي الذي ركز فيه متأخرًا على الفرد وغادر منطقة الإثارة والحماس.

الـوردي كان يشـعر بأنـه بعد موته قد يُنسـى، عندما سـألوها قـال: أظن أني سـأكون بعد موتي مـن الذين ينسـاهم النـاس، والواقع أنـي لا أعير لذلـك أهمية تذكر، لأنـي بعد الموت سـأذهب للقاء ربي، وسـيان عند لقاء الله أن يكون الإنسـان مشهورًا أو مغمورًا.

علي الوردي

المرأة والرواية المستقبليَّة

ماري شيللي

د. نادية هناوي

يعد أدب الفنتازيا على اختلاف أشكاله واحدا من التمثيلات الروائية التي تموضع الشخصيات في صورة خيالية وأبعاد مستقبلية، ولعل جذور هذا التموضع تعود الى روائيي القرن التاسع عشر. وتحتل ماري شيللي موقعا روائيا مهما في القرن العشرين برواياتها الموظفة للمتخيل العلمي مثل (رواية الانسان الاخير) و(فرانكشتين) التي تتحدث عن اعادة خلق البشر من خلال فنتازيا صنعها البارون فرانكشتين. ومن الروائيات اللائي طورن استثمار المتخيل العلمي دوريس ليسنج لاسيما رواياتها (البطاقة الذهبية) التي يجتمع فيها التاريخ بالسياسة والجنس بالحضارة. إما رواياتها (مذكرات باق على قيد الحياة) فتروي قصة امراة تجد نفسها تعيش في انواع مختلفة من الازمنة هي تاريخ رؤية حول المستقبل.

وعربيا لا يستقطب المتخيل العلمي اهتمام الروائيين العرب، باستثناء بعض الاسماء المحدودة في كتابتها نذكر من تلك الاسماء نبيل فاروق ونهاد شريف وطالب عمران ومحمد العشري وادريس الليابي وأشرف فقيه، واذ نجد اسمين نسويين عربيين فقط يكتبان رواية الخيال العلمي وهما طيبة الابراهيم وصفاء النجار، فان ذلك يعني أن الروائيات العربيات لا يملن الى هذا اللون من الكتابة السردية التي تصب في خدمة كتابة التاريخ النسوي.

ولعل السبب يعود الى صعوبة ادماج المادة الادبية وما تتطلبه من مساحات تخييلية بالمادة العلمية ومقتضياتها المنطقية والتوضيحية التي تحتاج تبحرا كبيرا في فرضيات العلم وقوانينه وحتمياته وبالشكل الذي يجعل ما هو افتراضي قابلا للتصديق والاقتناع.

وهذا ما يستدعي من الكاتبة ثقافة علمية كبيرة مع إيمان بإمكانات اللغة في تحقيق التعددية الثقافية والسبرانية بما يجعل الثقافات عابرة للقارات ناهيك عن تركيز الاهتمام على الثقافات الطرفية أو الهامشية، ويرى جيسي ماتز أن الرواية الحديثة لن تكون رواية مستقبلية إلا باللغة التي بها تتشكل ذاتها وتحل معضلاتها المطروحة. ولا تعرف اللغة السردية حدودا مرحلية تفصل الماضي عن الحاضر أو الحاضر عن المستقبل، فالحاضر قائم بالماضي والماضي متجسد في المستقبل مثلما أن المستقبل منظور إليه من خلال الماضي وهكذا تتداخل الأزمنة لتغدو هي اللاأزمنة وهنا يلعب المتخيل دوره السحري في جعل ذلك متحققا بإجرائية الفعل السردي الذي يستثمر التلاعب باللغة ويوظف ممكنات المخيلة.

لكن لماذا تلجأ المرأة الروائية إلى الرواية المستقبلية ؟ وكيف يمكنها تجسيد هذا النوع من التمثل للمتخيل المستقبلي ؟ وما الذي يجعلها تنفر من التاريخ الرسمي وتتجه نحو كتابة تاريخ نسوي يوازيه لكنه مستقبلي ؟ قد تكون في مقدمة الاسباب الدافعة الى كتابة الرواية المستقبلية خيبة الامل لدى المرأة في أن يكون التاريخ الرسمي والحاضر المعيش قد تركا لها منفذا تستشرف فيه وجودها المؤنث بعد أن استأثر بهما الذكر، تقول سوكي كولجريف:" طبقا للأدبيات النسويات كان التاريخ الانساني تعبيرا عن الظفر الكاسح للذكورة مما أدى الى مسخ الانوثة وتخريبها ..فتاريخ الانسان بتفاصيله العامة قام على مبدأ الاستئثار الذكوري بكل شيء والاستحواذ عليه الامر الذي أفقده الحميمية والشراكة والترابط " ومثلما فقدت النسوية العربية ثقتها بالتاريخ كذلك فقدت ثقتها بالحاضر فلم يبق أمامها سوى المتخيل العلمي الذي فيه يتجلى المتخيل التاريخي متنبئا بمستقبل النسوية.

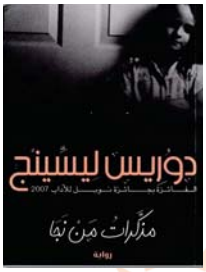
ولا مناص من القول إن إعادة كتابة التاريخ ستفضي إلى قلب الصورة النمطية لما كان قد حدث بأخرى لا نمطية لما يحتمل أنه قد حدث. وهذا يعني أن كتابة تاريخ نسوي هي عبارة عن صناعة تاريخ جديد يعتمد رؤية علمية لما سوف يحدث، وبهذا يتم احياء التاريخ بتاريخ مواز فيه المرأة صورة مستشرفة وليست صورة مستحضرة او مستودعة.

ومنطقية هذا الفعل ترجع الى ان التاريخ بمفهومه ما بعد الحداثي هو كلياني لا يمكن فصل اجزائه عن بعضها، ولقد ذهب ميشال مسلان إلى أن الميراث التاريخي هو كل لا جزئيات كأساس لوطنية وكيان لشعب ما وتربية للبشرية لانه منتج من خبرات محددة واصيلة.

واذا اردنا ان نضع صورة افتراضية لمستقبل النسوية العربية فان ذلك سيصطدم بعوارض كأداء، أولها ضغط النسق المعلن الذي فيه المرأة صورة مادية تعود في مرجعياتها الى رؤية البدوي لناقته التي توطدت جذورها في المخيال العربي الشعري ورسخت اواصرها في الذاكرة الجمعية العربية ايضا ولهذا ظلت الصورة المستدامة في النظر للمراة هي الصورة المادية المستلة في الاغلب من اوصاف حيوانية وفي احيان اقل من اوصاف الطبيعة وظواهرها لذلك شبهوا المرأة بالناقة واطلقوا على فعل التماس مع المراة اسماء تنطلق من ركوب البعير واعتلاء الخيل، وكأن النظرة الى الجسد هي جزء من كل أو هي شطر من مجموع جاعلين هذه المظاهر هي الأصل والمرأة هي الفرع. ومن هنا يمكننا أن نتصور حجم التحدي الذي يستحيل معه الانفلات من ضغط هذا النسق للبحث عن نسق مضمر هو بمثابة نسق قادم يستشرف اولا ثم يشتغل عليه عيانا لا غيابا اخرا. وليس أمام التاريخ النسوي إلا أن ينظر للمرأة على أساس التفافي بحيث يلتف مهضوم الحقوق على من هو هاضم لحقوقه فيصبح مركزيا مثله ومن ثم لا يغدو مدماك هذا المهضوم التحريم ولا اكسيره الخجل ولا سماته النقصان والدونية. وبهذه النسقية الالتفافية ستمارس المرأة التارخة وستسهم في صنع تاريخها النسوي المستقبلي الذي ينماز باكتمال الاهلية الكتابية والاشهارية النسقية، مع مغادرة منطقة التعسف التي مورست ضدها بنسقية اضمارية، ظلت كامنة في أعماق الوعي الباطن الجمعي للمرأة الكاتبة.

ولا يخفى الاثر الكبير الذي ستحققه ممارسة الروائيات للكتابة السردية المستقبلية، ولعلهن سيتخطين الرجال في قدرتهم على كتابة رواية مستقبلية تتنبأ بالقادم، وسيضعن الاستراتيجيات الثقافية التي تؤهلهن لممارسة دورهن الطليعي في الحياة.

دوريس ليسنج



الرجال يأخذون العالم إلى الحرب

ثمّة مقولة شهيرة لا أدري من قالها يوماً ولمَ؟، تقول إنه لو حكمت النساء العالم لوفرت البشريّة على نفسها الكثير من الحروب والدماء والضحايا والموتى والدمار، ولاكتفينا بالمفاوضات واللقاءات والصور التذكاريّة، إنهنَّ النساء فقط من يفعلنَ ذلك.

عانت البشرية من عنف الرجال على مرّ العصور، فالبشرية لم تشهد حتى زوال العصر الأمومي أي حروب دموية كبرى، لكن ومنذ سيطر الرجل على الأرض والمال والسياسة والدين وأعلن نفسه إلهاً بدل المرأة الآلهة أو الربة الأم أو ربة الخصب أو ربة المهد والليل أو ربة الجنس والجمال أو ربة الأرباب... شكل الرجل وقتها دينه الذي أسس لمجتمعات ذكورية مارست القتل والحروب والغزوات.

علي العقباني

في كتابه الشهير (لغز عشتار) يرى الباحث فراس السواح أنَّ الاعتقاد الذي كان سائداً حتى أواسط القرن التاسع عشر أنَّ المجتمع الذكوري هو الذي كان سائداً حتى في المجتمعات القديمة، وقدمه من قدم المجتمع الإنساني، إلا أنَّ هذه الفرضية قد تهاوت أمام النقد العلمي الذي وجّه إليها من قبل عدد من رواد الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية، وربما علماء التاريخ والآثار، حيث قاموا بتقديم الأدلة الكافية على وجود شكل أقدم من المجتمع الذكوري وهو المجتمع الأمومي، الذي لا يقوم على قيم الذكورة وسلطة الأب بل على القيم الأنثوية ومكانة الأم، إذ إنَّ التجمع الإنساني الأول لم يؤسس بقيادة الرجل المحارب الصياد بل تبلور حول الأم التي شدت من خلال عواطفها ورعايتها، الأبناء حولها في أول وحدة إنسانية متكاتفة وهي العائلة الأمومية التي تُعد خلية المجتمع الأمومي الأكبر، وهنا لن ندخل في صفات ذلك المجتمع وبنيته ودور المرأة والرجل فيه، ونوع العلاقات التي كانت سائدة فيه، حسبي القول هنا فقط إنه ومن وجود شعلة النار المقدسة في معابد الحضارات المتأخرة وقيام عذراوات المعبد بحراستها والإبقاء عليها مشتعلة نستنتج بأنَّ شعلة النار الأولى قد أوقدتها المرأة وكانت أول حارس عليها وحافظ لأسرارها، حتى توجت المرأة دورها الاقتصادي في هذا المجتمع باكتشاف الزراعة ونقل الإنسان من مجتمع الصيد إلى مجتمع الإنتاج الغذائي، بينما حافظ الرجل طيلة هذه المرحلة على دوره التقليدي في الصيد والتنقل بحثاً عن الطرائد الكبيرة، ففي بابل مثلاً لم يستطع الرجل وحتى فترات متأخرة جداً من تاريخ المجتمع الذكوري هنا، أن يضع تحت وصايته حياة المرأة الجنسية قبل الزواج، فكانت بكارة المرأة ملكاً للآلهة عشتار، لا لزوجها المقبل، وكانت تهب عذريتها في المعبد حيث تمارس الجنس المقدس تحت رعاية الآلهة قبل أن تلتزم حياة الزوجية. وكذلك كان المجتمع الأمومي واضحاً عند المصريين القدماء وكذلك لباقي الحضارات الشرقية، حتى أننا نلاحظ بقايا المجتمع الأمومي واضحة لليوم ولكن المميز طيلة تلك الحقبة من المجتمع الأمومي وعشتار الأم الكبرى عدم حدوث حروب.

في تلك الحروب البشعة التي يصنعها الرجال "في عام 2022، شهد كوكب الأرض 27 صراعاً مسلحاً، وكما هو الحال دائماً في تاريخ البشرية، فإنَّ الرجال هم صانعو قرار الحرب ووقودها"، والحكومات والأنظمة العسكرية وشركات الأسلحة والمصالح والاقتصاد وغيرها أمس واليوم، سيكون الرجال على خط النار في مجاهل القتال والقصف والموت، وربما سيكون معهم بعض المقاتلات المجندات ممن تطوعن للمشاركة في القوات الدفاعية، فيما الغالبية العظمى من النساء باقيات في الخطوط الخلفية يقمن بمهامهن القيادية والإدارية لتيسير الشؤون الحيوية الخاصة بالمشافي الميدانية ومهام الإطعام وتنظيم عمليات اللجوء والنزوح، وإدارة شؤون ما بقي من البيت والعائلة، وفي الحروب الأهلية ستكون المرأة هنا أيضاً عرضة للموت والاغتصاب من الفصائل المتقاتلة وستعاني ويلات تلك الحرب خوفاً وهروباً ومسؤولية أكبر اتجاه الأولاد، وستنتظر أيضاً زوجها أو ابنها أو أخاها أو أباها المنخرط في القتال والذي سيعود غالباً ميتاً، هذا إن عاد ولم تكتف الجهات العسكرية إعلامها فقط بخبر موته ودفنه في مكان بعيد، قصص ومآس خبرتها جيداً النساء في سوريا والعراق ولبنان وفلسطين وفي أماكن نشوب الحروب وعبثيتها ودمارها المجنون لكل شيء حي، ومع ذلك لا يكف الرجل "بمعناه الذكوري المسيطر والمهيمن والقوي وصانع الأسلحة" عن صناعة الحروب والدمار والموت أينما حل، بينما تُظهر النساء حتى وهنَّ في الملاجئ ومراكز الإيواء وهنَّ يلتحفن السماء أو غطاءً بالياً تداري وجعها وقهرها مخفية دمعتها وخوفها وضعفها وألمها وقسوة ما تعيش به الآن، ستجد ما تعبر عنه ومن خلاله عن معنى المرأة وعظمة الأنوثة، واحتفاظهن دوماً بهامش سحري خفي ليبقين خلّاقات ومدهشات في مقدرتهن اللامحدودة على صناعة الجمال وسحر الحياة والبهجة والاستمرار ومعنى الوجود، وإعادة بعض التوازن والروح والمعنى الهام للوجود وبناء السلام في هذا العالم الذاهب نحو حروبه التافهة ومنجزاته الخرقاء، إنهن يفعلن ذلك بحكم طبيعتهن وتكوينهن، وهن يعرفن أنه ربما تقوم حرب كبيرة من أجل امرأة.

لوحة للفنان السوري همام السيد

أودعتُ في دمِها خُزامَى الحبّ

دخيل الخليفة*

أعطتْ لخمْرِ الليلِ لوناً آخرَ، التهمَتْ شفاهَ الجمرِ، وانسكبَتْ على وترِ الغوايةِ حنطةً، وطناً من الياقوتِ، هذي حلوةُ الفتياتِ تضحكُ حينما تبكي، وتبكي حينما تتضاحكُ الأشياءُ حولَ رموشِها.. وتجرُّ من ولَهٍ شفافي.

لن يرسموا للشمسِ وجهاً مثلما قوّستْ حاجبَها وطوّحَني بها سهْرُ النبيذ، غرورُها عبَ الهواءَ فأدمنتْ شهدَ الصبابةِ، تلكَ لو ركضَتْ على الغيماتِ لاندلقَ الجمالُ على الخليجِ، دلالُها النَهِم الوداعةَ في الضَجيجِ، ترنّحَتْ رقْصاً وذابتْ في ضفافي.

هي هُدنةُ التنوّرِ، بلّورُ الكُمونِ، حرارةُ الإغواءِ في دبْسِ الشفاهِ، وخُطوةُ المسحورِ في عبثِ التوجُّسِ، يستريبُ من التباسِ الحبِّ بالإعجابِ، حاصرَني الجموحُ وتهْتُ فاستعصَتْ عليَّ مرافئُ الأسرارِ، شيّعني التشهّي في هَيولَى السحْرِ، همْهَمَ صوتُها السكرانُ في حطَبِ ارتجافي.

هي أقربُ الأشياءِ أبعدُها عن القبْوِ المُدلّهِ، صيفةُ المجهولِ في حذَرِ القصيدةِ، فتنةُ المعنَى بكرّاسِ الغوايةِ، كنتُ أُغْري باسْمِها التأويلَ كي يَسْبي الفرادةَ في سطورِ المُعجزاتِ، فتخْصِفُ الكلماتُ من ولَهِي ليَستترَ اعترافي.

أودعتْ في دمِها خُزامَى الحبِّ، داحَ بخصبِها الطقسُ الكتومُ، ووشّحتْني بارتعاشِ الدالِ في اسمَينا، وصيّرَني التقمّصُ نيلَها المجروحَ، ساهمةً تُعيدُ صياغةَ المشدوهِ في غيبوبةِ الوترِ النديّ ونزهةِ الشفتَين، ينحتُني بفوضاها الجنونُ تصيرُ سيّدَتي وقلبي الغرُّ منزلُها الخُرافي.

ماذا يُخبئُ مرْفأُ الحنّاءِ غيرَ رسائلِ الإيحاءِ مضْفوراً توشّحهُ الغرابةُ، يلطُمُ العفويَّ بالوحشيِّ في هوَسِ التحرّرِ، أودعتْ سرّيْنِ فيهِ ودوّزَنَتْ شغَفَ الحياةِ بكُحلِ عينَيها، حطاماً عرّبتْهُ الأرضُ لكنَّ القلوبَ مكانُها الأسْمَى وإن كثُرتْ برحلتِها المنافي.

قالت ستبْتكرُ الفخاخَ بطيشِ سهرتِنا على صخَبِ الهَباءِ، تفرّطَتْ كرزاً تلعثَمَ في التباسِ الوجْدِ، حتّى خلْتُ كلَّ الأرضِ فاكهةً وأزهاراً .بنصفِ الليلِ .دانيةَ القطافِ.

وحدي يدوّنُني الصباحُ كأنني حلْمٌ تشظّى، لا يجاورُني سوَى نقشٍ على المرآةِ: لا تنسَ الحبيبةَ، خطّ حرْفي في جدارِ الوقتِ واكتبْني لتكتشفَ اختلافي! وحدي ألمّ حصادَ ذاكرتي، يتوهُ بسكّرتي المعنَى وتسبقُني القوافي.

*شاعر من الكويت

لا أحدَ يُنصِت إلى عزائِنا

فاطمة بدر*

نتسوّل أطرافَ العباءات،
نشحذُ الحُبَ الذي توقّف لحظةَ مُمارسة الخطيئة
حنانُ الآلهة لم يكفِنا
غُبار الصحراءِ لطّخنا بالوجود
كيف نخلعُ الظِّل من امتداد الأرض ؟
كيفَ نصرفُ الأزِقَّة المُثقلة بالولادات ؟
نقفُ على الحدِّ
بين حُبهم المشروط
بين الرّجوعِ والسفر
الأرضُ ترفُضُنا
ونحنُ نبحثُ عن أوطان
في مسحةِ طَمأنةٍ
تُخبرنا بأنّنا سنكونُ بخير
لا أحدَ يُنصِت إلى عزائنا
كُلُّ جُرحٍ يلمُّ سلاسِلهُ الحديديّة
يتوارى بعيدًا قاصدًا الغياب
أحلامنا قصائدٌ لم تكتمل
تُطاردنا صرخةُ العاداتِ المعتمة
تقاليدٌ تنفثُ ريشَ بؤسِها
على جدائلِ الواقع
فرضٌ
فرضٌ
اقتناعٍ
حقيقةٌ مُرتبكة،
تزدوِجُ المَعايير
لا الشّمسُ تُعرّي عبوديتنا
لا اللّيلُ يسترُ ثمالتنا
نرتشفُ الوقت حتى يمضي

نسيرُ نحو المعابد المُحرَّمة
كي ننسى ثقل أجسادنا
خطواتُ التّيهِ العالقةُ في الفضيلة
لا تشتهي معاقرةَ زيفِها
نحنُ الآن هُنا
رحيقٌ تلاشى عطرهُ
نجلسُ أمام البحرِ المبحوح
ضباب الأيام يرسمُ آفاقهُ
على نظّاراتنا
نحنُ
هُنا
ابتسامةٌ لا ترفُ
نُفكّر في الانتحار الطويل
سكينةٌ مُبهرجةٌ تُحلّق في سمائِنا

حانَ الوقتُ يا ربّ
حانَ الوقتُ يا ربّ
خُذنا إلى عدَمِكَ
قبل أن يشنقَ الفجرُ نفسه.

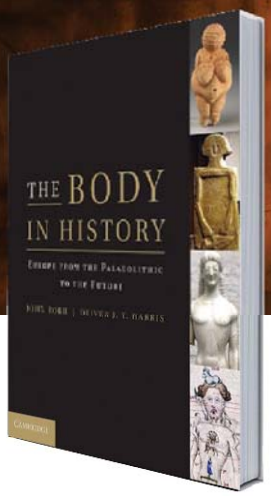
*شاعرة إماراتية

تاريخ الجسد تاريخ تعذيبه

الجسد هو المصدر الأساس لصوت الألم

عبد الغفار العطوي

يمكـن القول إن تاريـخ التعذيب هو تاريخ الجسـد، فقد قـام جون روب وأوليفر ج ت هاريس، محررا كتاب (تاريخ الجسد) الضخم بطرح مشروعهما عام 2007 وهو عبارة عن برنامج بحثي مشـترك، قـدم للإجابة عن السـؤال الآتي: لماذا وكيف تغيرت المفاهيم الجسـدية والممارسـات عبر التاريـخ؟ وبقدر ما هو سـؤال بسـيط، هو سـؤال ماكر، لأننا لـو تعمقنا فـي تضاعيف الكتاب نجـد جهلنا الفظيع بالجسـد وتاريخه المخيف، لارتباط الجسـد بالمعتقدات أولاً، التـي تكسـبه صفـة خاصة كونـه المظهـر البارز في الإنسان، وباعتبار أن الأجساد لها تاريخ، والإنسان يواجه بذلك أجسـاداً مختلفة عبر رحلته في الزمان، لذا فتاريخ الأجسـاد تاريخ آخر، لأنه يستمد سياقاته من عوالم تمثل الحيـاة فـي الحيـز المكاني، وعليه فمشـكلة الجسـد في أنه يشـكل عبـئاً في ذلك الحيز المكانـي، ومعنى هذا أنه يتطلب منا إيجاد أفكار لصنع عوالم له، لغرض تفكيكها، مثل حرق الجثث في العصـر البرونزي في أوربا، حتى إذا ما تبين أن فكرة التخلص من الجسـد في حالة الاسـتغناء عنـه لا تعني دفعه لعالم العدم (دفن الجسـد)، لأن دفنه يقتضي الإشـارة إلى وثيقة دفن كدليل على انتقال الجسـد لعالم ثان، وإن أولى الإنسـان عناية فائقة لتلك المراسيم التـي تؤكد على إبعاد الجسـد عن مظاهـر الفناء المنظور، فـإن تلك هي الخطوة الأولى في طريق السـير إلى إلحاق تاريـخ التعذيـب بالجسـد بتاريـخ الجسـد بعـد الفناء، والتاريـخ القديـم للجسـد، فتح آفاقـاً لثقافـة الألم، فقد كتبـت (إلين سـكاري) كتابها الضخم أيضاً حول (جسـد متألم)، قدم أسـباب الألم التي خلق من أجلها الجسـد، كـي يضاهـي صنـع العالـم وتفكيكـه، ولـولا ذاك الألم المباشر ما كانت الحاجة للجسد، ليكون مصدرا للتعذيب بأنواعـه؛ الطقوسـي وفي الحرب وفـي المعاقبة، فقد أقر في كتاب (تاريخ الجسـد)، أن البداية للتعامل مع الجسد كألم تنطـوي على خطيئة وموعظة رسـخت بالعلاقة بين الجسـد والله، تجسـدت في أعمق صورها فـي رحلة الحج الشاقة، عملية إرضاء الرب في الديانة المسيحية، أو قسوة الله في التـوراة، الديانتين اللتين تأثرتـا بتاريخ التعذيب بشكل منفر، بينما كان الشرق الوثني يعرض الجسد لشتى أصناف التعذيب من دون قصدية لمجرد اسـتخراج الألم. ربما الألم الذي أبرزه الجسد عند تعرضه لقوى التطهير كان مصدره الله الذي دل الإنسـان نحو طريقة الاسـتفادة من الجسد في صنع الألم. في مقدمة كتاب ألين سكاري الرائع (مقدمة المؤلفة) التي تتناول الألم البشـري بوصفه جسدا متألمـاً، بعكـس ما كنـا نتوقعه من أن يكون الجسـد هو المصدر الأساس لصوت الألم، تبين سكاري أن الموضوع هو عبارة عن ثلاثة موضوعات مختلفة؛ الأول (وهو الذي يهمنا ونجده بعد القرن التاسـع عشـر قد أصبـح ركناً من أركان علم الاجتماع ، ومن مباحث فلسـفة ميشـال فوكو الشـهيرة في المعرفة والسـلطة، بخصوص ولادة السجن في العصر الكلاسـيكي الغربي)، وهو صعوبة التعبير عن الألـم الجسـدي، وهذا الموضـوع الأول تعطيه سـكاري أهمية بسبب اندماج الموضوعين الآخرين برأيها فيه، فهنا تذهب سكاري إلى التعقيد السياسي في استكناه الألم من الجسد المتألم، لأن الغاية هي استخلاص طبيعة أو ماهية التعبير المادي واللفظي معاً، هي فهم الخلق البشـري في تحويـل الألم إلى خلق، بعكس ما يود بيانه ميشـال فوكو مـن ذكر التعذيب فـي (المراقبة والمعاقبـة)، وإن كانت وجهـة نظر فوكـو تتطابق مـع وجهة نظر سـكاري، لكن الطريقة في الكشـف عن اختلافهما في فلسفة التعذيب، عند سكاري، بنية التعذيب تتم عبر المخايلة بالسلطة، إذا كان الألـم الواقعـي حـدث نتيجة تعـرض فكرة الألم لحالة من حالات التفكيك، مع الاحتفاظ بمصدر التعذيب الجسـدي، بينما التعذيب عند فوكو هو إجراء كان وقوعه علـى إثـر عقوبـة تفرضها مؤسسـة السـلطة في إدانـة أو تجريم، والفرق بين منظوري سـكاري وفوكو، أن سكاري تركـز على ماهيـة الألم، في حيـن يؤكد فوكـو على ماهية السـلطة، والألم على ما يبدو في فلسـفة سكاري كذلك هو جسدي، غير أنه يأتي في بنية، وما يساعد على تحويل ألـم مطلق إلى مخايلة بسـلطة مطلقة هو عرض (إظهار) وسيط فاعل بطريقة وسواسـية واعية بنفسها، بينما تعبر سـارة ميلز في كتابها (ميشيل فوكو): ما زال ميشيل فوكو (1826 - 1984) واحـداً من أهم مفكري النظرية النقدية، وتهتـم نظرياته بمفاهيم السـلطة والمعرفـة والخطاب، وميلـز بذلك تتجـه ناحية (الجسـد والهوية الجنسـية)، تلـك الناحية مـن الهوية، التي عرف بها مشـروع فوكو في تحليل خطاب السـلطة من خلال ولادة السـجن، وبروز التعذيـب كمخايلة ضد المعرفة التي تنتجها السـلطة، أي أن الجسـد في فلسـفة فوكو يعتمد العلاقـة المتبادلة بين المعرفة و السلطة. تقول ميلز: كتب فوكو عن تأثير القوى المؤسسية والخطابية في الجسد، خاصة في كتاب (تاريخ الهوية الجنسـية (1978 - 1986)، وهو يرى أنه ينبغي أن



نرى الجسـد كمحور لعدد من الضغوط الخطابية، الجسد هـو الموقع الذي تؤدي عليه الخطابـات، وعليه أيضاً يتم تحديهـا، بيد أن مسـار سـكاري يختلف تماماً فـي نقدها للنظام السياسـي بصـورة علمنتـه، أي أن يتـم التفكيك مـع صنع للعالـم عبر الجسـد المتألم، وفـق ثنائية الألم والاسـتجواب، حيث يتكـون التعذيب مـن فعل مادي أولي، هو إيقاع الألم، وفعل لفظي أولي، هو الاستجواب، وينـدر الفعـل الأول دون الثاني، كما يصـدق على الفترة الراهنة. هنا تلتزم سـكاري بحدود فلسـفة فوكـو في كتابه (المراقبة والمعاقبة) الذي قيض للجسـد التعذيب الشديد المدمر تحت نظر السـلطة، في فترة العصر الكلاسيكي، فهل يسـتحق الحكم على (داميان) الذي أوقع في الثاني من آذار سنة 1757 كل هذه القسوة؟ وفي حيثيات الحكم أنكـر عليه أنه لـم يجدف. في (المراقبـة والمعاقبة) حول ميشـال فوكو صورة التعذيب إلى إجراء يجرم به سـقطات السـلطة، مع توفر الدفوعات والقرائن التي تؤكد في النظر علـى عدم اسـتعمال القـوة والقسـوة تجاه المـدان الذي عـذب وقطعت أوصال جسـده ومزقت ثـم أحرق، بقول فوكـو (وأرادوا معرفة السـبب الذي حمل كلباً على النوم فـي اليوم الثاني في الحقل الـذي كانت فيه المحرقة)، ومشـروع فوكـو هذا في نقد السـلطة لم يكتـف فقط بهذا النقد الشديد للسـلطة، إنما أدان المعرفة التي وقفت إلى جانبها.

نصوص الواقع ومرويات النحت

د. جواد الزيدي

لا يمكن عزل المرجعيات الأولى لأي فنان، سواء كانت بيئية أو تقنية، إذ ستترك أثرها لاحقاً في تجربته بشكل مباشر، أو غير مباشر، لكن يُمكن تحسس هذا الأثر في جوهر الاشتغال من قبل النقاد والمتخصصين. ولهذا فإن تجربة النحات (عيدان الشيخلي) تقع ضمن هذا التصور في ضوء تخصصه وانشغالاته وبيئته الشعبية التي ألقت بظلالها على جوهر التجربة، إذ اتجه إلى التراث البيئي بكل محمولاته لتوظيفه داخل الفضاء النحتي على مستوى الموضوعات والمضامين، أو على مستوى الخامات، مما منح خطابه ذلك النماء والثراء على هذه المستويات، عامداً إلى اختراق القوالب النحتية التي كانت معتمدة من أجل المفارق والمغاير الذي يصب في خانة التجريب المستمر على كل ما يدخل ضمن العمل النحتي. التجريب على الخامة، وكيفية تشكلها على مستوى الموضوعات المطروحة والمعلنة، وبعدها حاول جاهداً البحث المخلص عن القطيعة مع النمطية القوالبية، فكان سعيه يصب في تجاوز الواقع في أغلب أعماله النحتية التي تنزع إلى التركيبية أكثر من تصنيفها التقني المنضبط، إذ استخدم فيها الكثير من الخامات الداخلة في تكوين تلك الأعمال النحتية على وفق تقنيات متعددة.

لقد بدأت توجهاته الحقيقية لفن النحت منذ دخوله معهد الفنون الجميلة ببغداد العام 1957 وتكريس الهوايات الأولى التي أضحت في ما بعد مهنته التخصصية وكل اهتماماته، وعلى الرغم من المرجعيات المحلية الماثلة في وجدانه، إلا أن سفره إلى إنكلترا ودراسته في مدرسة تشلسي، ثم المدرسة المركزية للفنون في لندن، كان له الأثر البالغ في تتبع الطرق الإبداعية في النحت والصب، وأصبحت ميزته الخاصة في هذا الحقل الفني، إذ كان لهذه الممارسة العملية في لحظة صراع الأساليب والرؤى أثرها في تجربته، فاتخذ من صب القوالب البرونزية والنحاسية أساساً تقنياً في مجمل اشتغالاته، بيد أنه دائما يحاول ترجيح الرؤية الذاتية على ما تعلمه انطلاقاً من متحف ذاكرته العراقي ومشاغل الواقع الشعبي الذي يرفده بعشرات الصور المخزونة والمحيطة به أيضاً في ضوء مشاهداته اليومية. وكما كان للبيئة أثرها في تجربته، أثرت لندن وما تعلمه فيها في خطابه النحتي، فجاءت منحوتاته (ما عدا التركيبية) رشيقة وأنيقة ومختزلة من خلال حذف كل الشوائب الخارجية منها، مستهدفاً مناطق التعبير القصوى في الشكل وعلاقته بالمرجع الذهني أكثر من الحسي الزائل واللحظوي.

فمنذ معرضه الشخصي الأول العام 1966 وحتى معرضه الاستعادي العام 2001 تواصلاً مع ما بينهما من مشاركات جماعية داخل الوطن وخارجه، وما قبل ذلك أيضاً إزاء مشاركته العامين 1964، 1965 عندما كان طالباً للفن في إنكلترا وتحديداً مدينة لندن وقاعاتها، اعتمد على التجريبية منهجاً ومنطلقاً للعديد من المغامرات الفنية، تجسد ذلك واضحاً في البنية الشكلية لمجمل خطابه النحتي، واختيار التقنية المتعددة تلك التي أفرزت تنوعاً غريباً وغير مألوفٍ يتضاد مع ضفاف الأنماط التقليدية وفضاءاتها الشائعة، وعدم الاكتراث ببعض النماذج النحتية السائدة آنذاك. فالشيخلي دائم البحث عن خامات جديدة تلبي أغراضه الجمالية، التي يزوده بها المحيط الخارجي سواء كانت مهملة أو غير ذلك، ثم يبحث في الخامة ذاتها للتصعيد من طاقتها الجمالية، فجاءت أعماله التركيبية مزيجا من هذا المهمل مثل أدوات الفلاحة (الفأس، المسحاة، والمنجل) وغيرها، ليصنع منها خطاباً جمالياً يذكرنا بخطاب الدادائية وغيرها من المدارس المعاصرة التي حاولت الإفادة من اليومي والمهمش والمهمل. لذا تعددت خاماته (برونز، خشب، المنيوم، حديد، نحاس، فضة) وغيرها.

والشيخلي أيضاً غير معني بالتفاصيل والأجزاء، ويقرن موضوعه بالكلية أو الشمولية من حيث دلالة الإيحاء أو جوهر التعبير المقترن بعوامل خارجية تحيط بالإنسان، يمكن أن تُطرح على هيئة أسئلة وجودية كبرى، فيعمد دائما إلى الاختزال لدرجة أن تفقد هذه الأشكال في أحيان كثيرة مصادرها الأساسية، الواقعية، أو الشيئية، يتم هذا الفقدان والابتعاد عن الأصول على وفق المعالجات الدقيقة التي يتبناها ويلجأ إليها، وقد تتضمن توزيعاً هندسياً صارماً في تصيير الشكل المرئي. إن تجربته ومجمل خطابه النحتي تميز بهذا التنوع الثر والنماء غير المنقطع في (الخامات والأشكال)، ويمثل مقدرة كبيرة وغنية في التعامل معها أو زوايا النظر المختلفة في توظيفها، على الرغم من وقوعها بين الظلال أحياناً في ما يخص الممارسة النقدية عليها وانسحاب الأضواء عنها. وتوصف تجربته بالفرادة في ضوء التنوع والانشطار في الرؤية وطرائق الاشتغال التعبيري، فرؤيته الفنية وخلقه ذائقته الجمالية الخاصة إزاء تلقي أعماله الفنية لم ترتبط فقط بالنحت، بل تعدت ذلك إلى تصاميم الحلي والمصفرات النحتية وغيرها. إذ إنها تجربة مثيرة حملت نتائج فنية وجمالية مزدوجة بين التصميم والنحت، وتوصف بأنها فضاءات مفتوحة للجميع من أجل قراءتها وتأويل ما يكمن خلف الشكل الظاهري.

لقد حاول الشيخلي مع آخرين تأسيس قاعدة لزمن قادم في لحظتها هو حاضرنا الآني، تتنوع فيه الأساليب وطرق المعالجة، ولكنها ستؤكد أنها حافظت على بلورة اتجاه عام يرى أن الابتكار لا ينشأ إلا بقراءات ورؤية تأملية للقوانين الأكثر ديناميكية في فهم مسارات الفنون وجوهر تصيرها الناتجة عن الحتميات التاريخية والتراكمات المعرفية والجمالية، منذ الحضارات القديمة وحتى الفن المعاصر الذي يشي بالتجدد والازدهار في بعض لحظاته الزمنية، وفي أغلب نماذجه المتحققة للعيان مع علامات مستعادة من متحف الفن القديم، وإيجاد هذه المقاربات الجمالية التي تفرضها الأغراض الجمالية والأسلوبية أحياناً، وليس السعي وراء محاكاة أكثر التجارب غرابةً، أو عزلةً، أو تطرفاً، أو أكثر فنتازيا في الفنون الحديثة، بل التمسك بجوهر الاشتغال وآليات التحديث التي يفرضها الراهن والتراكم النوعي للجنس الفني، وما يتصل بفلسفة الفن وارتباطها بالنموذج الحياتي والفاعلية الإنسانية، والحفاظ على ما يعيد صياغته الفنان على وفق منطقه الجمالي ورؤيته للعالم الموضوعي، إزاء عالم تتسارع فيه المعايير والنزعات والأساليب وتتغير أيضاً، وهو ما يشتغل عليه الشيخلي وجيله بخصوصية أعمال تتجاوز الفرضيات الجمالية بفعل تصنيف الفن، بوصفه خطاباً موجهاً من أجل الفن وللفن نفسه، أو بوصفه معرفة مجتمعية تعمل على ترسيخ نزعة البناء، وصياغتها بدوافع يأخذ الفن مساحته الحقيقية فيها. فمدينته بغداد وحاراتها ونمط حياتها وواقعها المعيش لم تعد تاريخاً سردياً للمخفيات، أو المسكوت عنه في ممراتها السرية، أو أطلالاً، بل مشروع يصبح الفن فيه علامة للتجدد والابتكار، وأنموذجاً لتخيل صورة أخرى للمكان على صعيد المحيط الخارجي أو الذات الإنسانية التي تحيا وتعيش فيه وتبحث عن وجودها الحقيقي وسيرورتها المضيئة، وهذا الذي منح تجربة الشيخلي دوراً تجاوز حدود الحقبة الزمنية وفاقها نحو معالجات جمالية أكثر رصانة وتعبيراً عن الخطاب النحتي العراقي الناشئ آنذاك.

ومثلما تنوعت تقنياته وخاماته، اتسعت دائرة توظيف الموجودات، بما يُغني الشكل النحتي ومضامينه التعبيرية. وبخلاف بعض الأعمال التجريدية التي شيدها من الحديد على أساس هندسي، فإن المتبقي هو ملامسة حقيقية لجوهر الحياة اليومية، لكنها تجلت بصيغ رمزية في ضوء مبدأ الحذف لكل ما يعيق عملية التعبير عن المضمون (نساء، ديك، عائلة، راقصة بالية، أدوات حراثة، مطارق، نخيل)، ولكل من هذه الموجودات الشيئية قصة يرويها العمل النحتي، حاول تنقية سطوحها الخارجية من أجل الوصول إلى أعماقها الدفينة والمعاني المضمرة فيها، فتذكرنا منحوتة الرجل الذي يحمل عصاه ويرفعها إلى الأعلى بنماذج جايكوميتي النحيلة، بيد أنها تختلف في السحن والملامح التي تحيل إلى عراقيته بالتأكيد، وتماثيل النساء المدورة التي تأتي مرة على هيئة راقصة بالية وفي أخرى ملفوفة بعباءتها، وهي إحالة إلى مرجعيتها الاجتماعية والأنساق التي تتحكم بها، في حين تندمج مع آخريات لتكوين عائلة يبدو عليها فعل الترميز أكثر من الماثلة مع أشكال واقعية، وهنا المراد هو صورة المرأة بمفهومها الإنساني، وليس المناطقي المتعين بنسقية بيئية محددة. وهذا ليس كله، فقد صنع من خامة الخشب أجمل أعماله أيضاً، سواء كانت على هيئة أقنعة أو تماثيل نصفية، أو هياكل مقطوعة الرأس والأطراف خدمة للوظيفة الجمالية والتعبيرية الأخرى التي يجترحها لعمله الفني، لذا فإن هذا التنوع والتعدد في الخامات وطرائق التعامل معها، فضلاً عن تعدد المرجعيات الجمالية، منح تجربته إضافات نوعية تعد درساً مهماً في نشأة النحت العراقي وامتداداته في المناهج التعليمية والإبداعية على السواء.

من اعماله النحتية

من اعماله النحتية

لطفيَّة الدليمي تطارد عصفور الغواية

أحمد رجب شلتوت

مـا بيـن اعترافات جـان جاك روسـو الصادرة فـي باريس في عـام 1700، واعترافـات عبد الرحمن شـكري في كتابه الصـادر بنفس العنـوان "اعترافات"، في الإسـكندريّة عام 1916م، مسـاحة شاسعة من التاريخ (216 عاماً) وأيضاً من الجغرافيا، هذه المسـاحة لم تكن كافية ليستطيع الكاتب العربي أن يعترف بصدق ودون أن يخشـى رقيباً ما يتلصص علـى ما بين السـطور، فلم نكـد نعرف في أدبنا ما يسـمى بأدب الاعترافات، وحتى حينما كتب الأديب العربي سيرته الذاتية، وجد نفسـه مضطراً لأن يخفـي وقائعها خلف قناع التخييل الروائي، كما فعل طه حسـين في الجزء الأول من كتابه "الأيام" عام 1926م.

ورغم مضي السـنوات إلا أنَّ البون لا يزال شاسـعاً بين فن السـيرة الذاتية لدى الغرب وعند العرب، ففي وطننا العربي ثمة عوامل وعوائـق ثقافية واجتماعية كثيرة ترهب الكاتب العربي، فتفقد سيرته الذاتية-إن تجرأ وكتبها- حميميتها وقد تفقد صدقها. فالكاتب العربي حينما يكتب سـيرته مباشـرة دون أقنعة يجد نفسه مضطراً إما إلى قمع الذات أو خيانتها، أو محاولة النجـاة باختزالها في جزئيـة الكتابة فقط، وكأن لا وجـود للكاتب خارج كتابته، فتكاد تقتصر السـيرة على تجربته الإبداعية. فيقتنع وبالتالي يعمل على إقناع قارئه بأنَّ الذات الحقيقية للمبدع لا توجد إلا في إبداعه.

وفـي كتـاب "عصيـان الوصايـا.. كاتبـة تجـوب أقاليـم الكتابـة"، الصادر عن دار المدى ببغـداد، تؤكد الروائية والمترجمـة العراقيـة لطفية الدليمي ذلـك المعنى بقولها: "الكتابة نشـاطنا المحرّض الذي يدفع بنا للتمرّد والتغيير واكتشـاف ذواتنا الحقيقيـة بما تنطوي عليـه من مناطق مظلمـة وأخـرى مكتنفـة بالنـور أو مسـكونة بالرغبـات المكبوحة أو الأفكار الخطرة التي ستكون أساساً لما نكتبه فـي قابل الأيام". وتقول عن كتابها: "أقدّم في هذا الكتاب كشـفاً لأجزاء من سـيرتي وعشـقي للكلمـة والكتابة، كما أبوح باعترافات ومقالات عـن رؤيتي لحياتي ككاتبة أجوب أقاليم الرواية وأترحّل في عوالم روائيين من عالمنا وأضيء بعضاً من تجاربهم التي تقدم لنا رؤية أوسـع وأشمل للجهد الروائـي في عالمنـا المعاصر"، هكذا تقر بأنَّ سـيرتها تبدأ بالكتابـة ولا تنفصل عنها، فلا تتذكر- غالبـاً- إلا ما يرتبط بالكتـب، وتسـتحضر الروائيـين العظـام باعتبارهـا من نسلهم بينما يكاد يغيب أهلوها الحقيقيون.

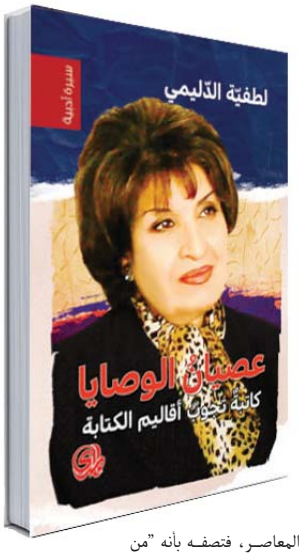
ورغـم أنَّ مثل تلك الكتابة قد لا تروي ظمأ قارئ شـغوف يسعى لاكتناه الأسرار الشـخصية للمبدعين، لكن القارئ يجد فيها رغم ذلك تعويضاً في جوانب أخرى، فثمة تجارب وخلاصـات لحياة صاحبها، وطـرق مجابهته للنوائب أو مراوغتـه لها، وأيضاً ثمة شـهادات إبداعيـة تفيد الباحث وترضـي القارئ حيـن يقف على أهم مفاصـل تجربة كاتبه المفضل، خاصـة إذا كان مثل مؤلفـة "عصيان الوصايا" يرى في الكتابة برج مراقبة يمتعنا بالكشـف عما يؤرقنا من أسـئلة الوجود وحيرة النفس وهي تعبر مسالك هذا العالم المضطرب، وأيضا زورق نجاة ينأى بنا عن العابر والزائل؛ لكنه يأخذنا إلى متاهات موحشـة وخوض تجارب عسـيرة لم نتحسـب لها. وهنا تصبح سـيرة الذات الكاتبة وسـيلة كشـف عن جوانب غير مرئية في مجتمعنـا القامع للمبدع الـذي لا يجـد إلا الخيال مـلاذاً يحرره من أغـلال الخوف وغلبة اليأس.

عصفور الغواية

يشـير الكتـاب إلـى تهميـش مجتمعـي تواجهـه المؤلفة باعتبارهـا أنثى "بالكتابـة تجاوزت وضع الأنثـى المُقصاة مـن واجهة المشـهد الثقافـي والفكـري فـي مجتمعاتنا، وثابـرت طويلاً وعملت في أقسـى الظـروف، متخلية عن الكثيـر من متطلبات الحياة والعلاقات الاجتماعية لأحتلّ الموقع الـذي أردته بإصـراري وجهد السـنوات الطوال". لذلـك تتعامل مع الكتابة باعتبارها "ولادة ثانية" أو ولادة حقيقية، حدثت في غرفـة المحرمات حينما اخترقت أول التابوهات، وكما تقول: "شـهوة مواجهـة المجهول هي ما تجعل الخوف- وليس الإقدام- دافعاً لاختراق المحرّمات"، كانت في التاسـعة من عمرها، تصف نفسـها بأنها "طفلة ضالـة أتت مـن عالم آخـر لا تعرفـه هي نفسـها"، لكنها وجـدت نفسـها حين اكتشـفت كنزهـا في تلـك الحجرة المعتمة التي تسلّلتْ إليها ذات ظهيرة صيف، لذلك تتذكر بدقـة كل تفاصيل تلك اللحظة التي غيرت مجرى حياتها، حين تسـللت وراء عصفور صغير سـقط من عشّـه ودخل نافذة إحدى الحجرات المحيطـة بالفناء، وكانوا يتخذونها مخزناً للتبغ، ويعلقون على جدرانها عشـرات الدفوف التي تسـتخدم في الطقـوس الدينيـة، وخزانة كتـب محرمة، قادهـا العصفور إلـى الغواية ثم طار مـن النافذة، بعد أن اخترقت الصبية أول الحجب.

تتذكـر لطفية الدليمي تلك اللحظـة الفارقة: "مددتُ يدي إلـى أكبـر الكتـب حجمـاً، كان كتاباً أصفـر الغلاف وقد تبقّع بضوء الكوّة السـماوية: ألف ليلة وليلة، قرأت الاسم وأنـا في رعبي أتخيل حشـداً من الليالي السـود تحيط بي وتضغط على قلبي الراعش فيسقط في الظلمات، ألف ليلة من الليل الذي كان يرعبُني بأشباحه وغيلانه المنبثقة من كهوف المخيلـة. فدخلت ظلال الكلمات وأطياف المعاني وترحلـت في خفـاء الحلم دون أن أفقد ظلـي". ومنذ تلك اللحظة والصبية منغمسـة في الخطيئة الأجمل: اسـتراق قراءة الممنوع والمحظور.

وهكذا أدمنت الصبية التسـلل إلى غرفة المُحرّمات، لكنَّ الأب الماركسي حين اكتشف الأمر حذرها من الانجراف في لذة الخرافة والكتب التي توقف اشـتغال العقل، فأحضر لهـا روايات الهلال وكتباً أخرى، وفـي مراهقتها تقرأ توفيق الحكيم وطه حسين وجبران خليل جبران وأوسكار وايلد، وتنتقـل من القراءات المتناقضة للكتـب الدينية والتراثية هوس القراءات الوجودية لكل من جان بول سـارتر وألبير كامو وسيمون دوبوفوار، وتصفهم بالثالوث المقدس لبناة الحريـة وزعاتها، وتتنوع القراءات وصـولاً إلى إيريك فروم عالم النفـس والاجتماع الـذي لقّح الماركسـية بالفرويدية وبعـض مفهومـات دينية واقتـرح طريقاً خاصة للإنسـان



المعاصـر، فتصفـه بأنه "من أهـم المفكرين الذين أغنوا رؤيتي الشـخصية للحياة والإنسـان"، وهكذا يتكـون تدريجياً بناؤهـا الفكري من لبنات مختلفة أورثتها قيمة التنوع والقبول بالاختلاف.

امتلاك الزمام

يشـتمل القسـم الأول مـن الكتـاب علـى جوانـب من حياة أكـدت صاحبتها أنها مكرسـة للكتابـة، وهو بمثابة شـهادات إبداعية متنوعـة تُجمل فيهـا الكاتبة خلاصات تجاربهـا، وتنقل لقارئها أهم الدروس المسـتفادة من هذه التجارب، فمثلاً لم تهتزل إلى المسـلّمات بل طرح أسئلة الوجود والسعي المشـبوب إلى امتلاك الحاضر وتمثله ثم اجتيازه، وتؤكد على قيمة العمل، فلا يمر يوم دونما كتابة صفحـة واحدة أو قراءة بضـع صفحات من كتاب أو ترجمة صفحة مـن كتاب، تقول: "خلال سـنوات عملي الطويل فـي الكتابة تيقنـت أنَّ الموهبة الإبداعيـة لا تولد خالصة بين يـدي الكاتب مثل جوهرة ثمينـة اكتمل صقلها، بل لابـد من إدامتهـا وتطويرهـا بالمثابرة والجهـد المتواصل وإغنائهـا بما أنتجته البشـرية من أسـاطير ورؤى وتجارب عيش ومكابدات وجوديـة وأزمات روحية وتحولات فكرية ومواجهات".

وعـن فكرة الإلهام في الكتابـة ترى الكاتبة أنَّ الكاتب في بداياتـه قد يركـن إلى الإلهام، لكن عندما تسـتند التجربة الإبداعيـة إلـى سـعة الحيـاة ومكوناتهـا وأحـلام النفس الإنسـانية وخرابها وازدهارها واندحارها وعقدها واختلاف نزواتها تتخطى المسـألة الإبداعية فكـرة الإلهام الخارجي إلى الابتكار الذاتي.

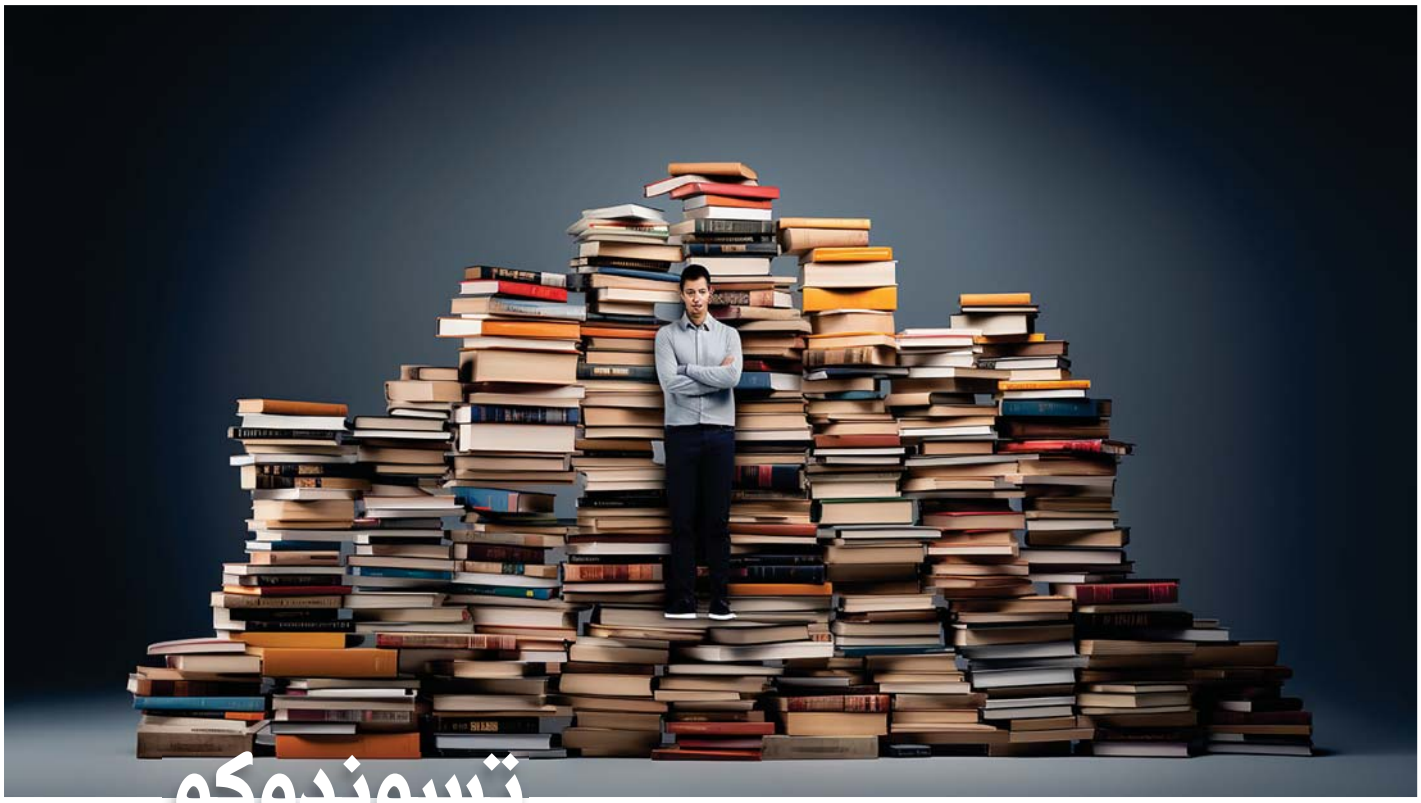
وتؤكد في أكثر مـن موضع أهمية العزلة للكاتب، فتقول: "منذ شـرعت بالكتابة اخترت العزلة والنأي عن الأوسـاط الثقافية، وقررت ألا أضحـي بوقتي في الحضور الاجتماعي والتجمعـات الثقافية إذ أيقنت وما زلـت بأنَّ العزلة تحمي المبدع من التبدد في الانشـغالات الهامشية وتصون لغته وتؤكد خصوصية أسـلوبه". وتعود لتؤكـد: "لا يمكنني أن أكون كاتبة مخلصة لمشـروعها وشـغف حياتها وأكون في الوقت نفسـه كائناً اجتماعياً يؤدي واجباته ويقيم المآدب ويحتفل بالمناسبات مع الآخرين كما يتوقع منه الآخرون، وكانـت هذه أولى معاركي الاجتماعيـة الناجحة من أجل حريـة اختيـاري لنمـط حياتي، ثـم تذوقت ثمـار حريتي الواسـعة والأكيدة وتفرغت تماماً للكتابة والترجمة عندما تقاعدت مبكراً من الوظيفة وامتلكت زمام زمني كله".

مملكة الرواية

تختتم الكاتبة "عصيان الوصايا" بقسم عنوانه "استنطاق الكاتبـة التـي بداخلي" وضمنتـه أربعة حـوارات أجريت معهـا، عاودت فيهـا البوح بما قالته في القسـم الأول عن "المؤثرات"، فتؤكد أهمية عزلتهـا الاختيارية، وعلى فكرة أنَّ الترجمة بالنسبة للروائي تمثل حياة موازية، وأصبحت بالنسـبة لها عينـاً ثالثة أرى بها العالم مـن جهاته فيتوازن عملها في الترجمة مع عشقها للفن الروائي والكتابة المقالية والدراسات.

أما العين الثانية فأطلت في الفصول التي تناولت الرواية، للكاتبـة لطفية الدليمي ولع شـديد بفن الرواية، تكشـف عنـه نصوصها المؤلفـة والمترجمة، وكتـب مثل "مملكة الروائيـين العظـام"، الذي أعلنـت فيه افتتانهـا بالروائي هيرمان هيسـه وروايته الأخيرة "لعبة الكريات الزجاجية" ويسـتمر الافتتان فتشـير إليهما حينما تجـول في مملكة صناع الرواية، وتتوالى المقالات عن صناع الرواية المهرة، فيكاد القارئ يسأل عن علاقة ما يقرأ بالسيرة، ولأنَّ لطفية الدليمي قارئة نهمة، فقد استشـعرت السؤال وأجابت عنه فـي ثنايا مقالتها عـن إلياس كانيتي الألمانـي الفائز بجائزة نوبـل، وهو مثلهـا معنـي بالفلسـفة والعلوم والسياسـة والأدب، يكتب سـيرته الذاتية فـي ثلاثة مجلدات، يمزج فيها بين السـيرة والرواية، وبين السيرة والسرد والتخييل والبحث النفسـي والفلسفي والشذرات الشـعرية والوثيقة بنفسٍ إبداعي، ويقول إنَّ هدفه ليس معرفة كل شيء وإنما تجميع الشظايا.

وأخيـراً فالـدرس الأهـم الـذي يخرج بـه قـارئ "عصيان الوصايا" للمبدعة التي أغنت معرفتنا بسبعين كتاباً موزعة بين أقاليم الكتابة، يتمثل في تأكيدها على قيمتي الشغف والحريـة، فضلاً عن العزلة، ففي حوار معها أرجعت غزارة عطائها إلى الشـغف، وفي الكتـاب ترى أنَّ الإبداع العلمي والأدبـي يتدفـق من الشـغف، أمـا الحرية التـي منحتها لنفسـها فـي أن تكتب مـا تحب وكما تحـب، جعلت من حياتها مصداقاً لوصية الكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكي "لا آملُ في شيء، لا أخشـى شيئاً، أنا حرّ"، ولعل عزلتها الاختيارية شكل ما من أشكال ممارستها للحرية.



منظر الكتب طاقة ايجابية

تسوندوكو

هناك مصطلح ياباني تسوندوكو tsundoku معناه شراء الكتب ومراكمتها من دون قراءتها. المصطلح أطلق في نهاية القرن التاسع عشر. وفي اليابانية لا يحمل صفة سلبية أبداً. بل هو يشير إلى هواية جمع الكتب مع معرفتنا بأننا لن نقرأها. بعضهم يوفر له منظر الكتب طاقة إيجابية. هناك كاتبة سويسرية اسمها "مونا شوليت" تقول: لا أكتب إلا في الغرفة التي تتكوم فيها كتب كثيرة لم أقرأ 90 بالمئة منها لأن منظر الكتب يشحنني بطاقة على الكتابة.

هل هذه الظاهرة موجودة عند مثقفينا. أنت هل تشتري كتباً تدرك أنك لن تقرأها؟ هل منظر الكتب يمنحك إيجابية ورغبة للكتابة أو حتى للاستمتاع فقط ؟ هل انت تسوندوكو ؟ بانتظار إجاباتكم.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 20 أيلول 2023 العدد 5777 .Wed. 20 . Sep. 2023 Issue No. 5777