الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 10 كانون الثاني 2024 العدد 5851 Wed. 10 . Jan. 2024 Issue No. 5851

الحل الذي قدمه البريكان 02

غرف الكتّاب الخاصة 06

شعر الأقليات العراقية 08

معطف أكاكي أكاكيفتش 09

فلسفة الثرثرة في تطور الفيسبوك 12

مسرح أوجين يونسكو 14

ch.editor@alsabaah.iq

الحلُّ الذي قدَّمه البريكان

ببساطة شديدة يمكنني القول إنَّ البريكان كان أحد محاوري "بورخس" على الرغم من كل الاختلافات الشكليَّة التي خضع لها كلّ من الشاعرين من حيث اللغة، المكان، طبيعة التجربة، العمى، الوضع السياسي، وغير ذلك. وما أعنيه بالحوار الشعري الإنساني بينهما، هو ذلك الشعور العفوي بحقيقة الحياة أو جوهرها الواضح الذي لا يراه الكثيرون، وكأنهم يتعمدون عدم رؤيته، وتجاهله.

نوزاد حسن

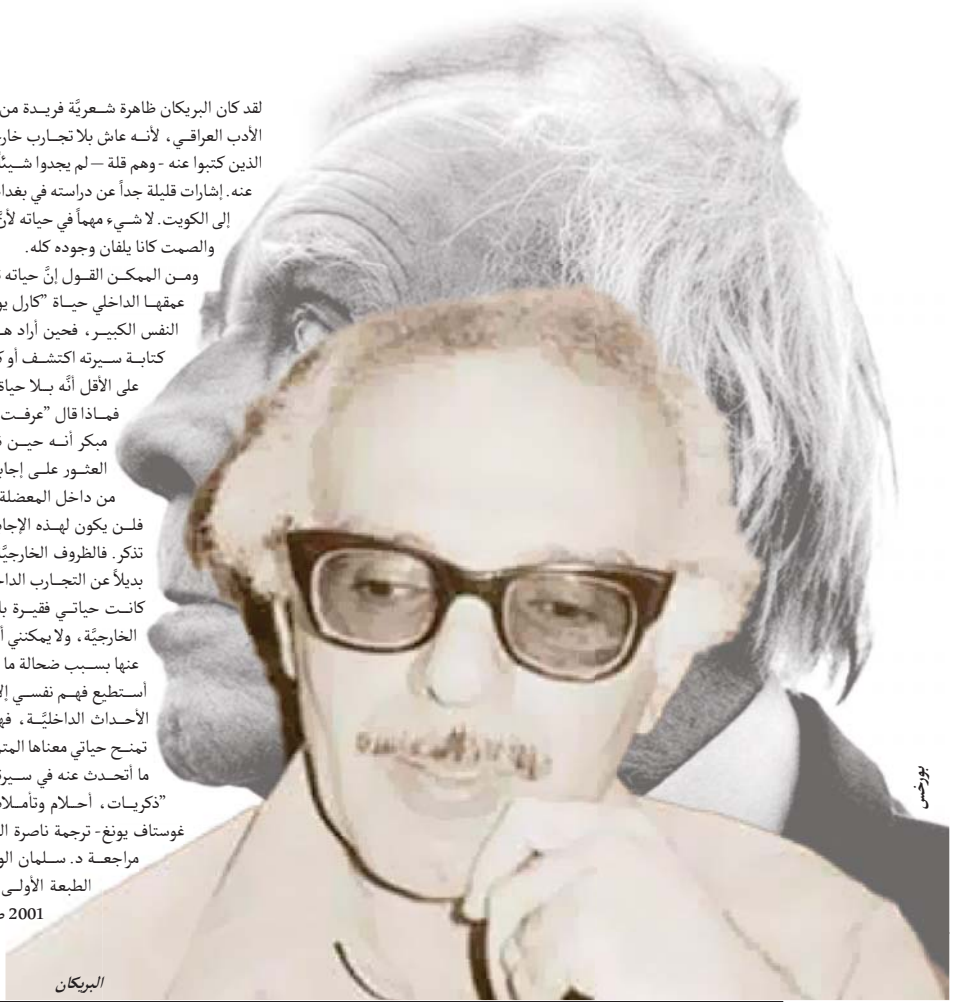
لقد كان البريكان ظاهرة شعريَّة فريدة من نوعها في الأدب العراقي، لأنه عاش بلا تجارب خارجيَّة. وكل الذين كتبوا عنه - وهم قلة — لم يجدوا شيئاً يسردونه عنه. إشارات قليلة جداً عن دراسته في بغداد، وسفره إلى الكويت. لا شيء مهماً في حياته لأنَّ السكون والصمت كانا يلفان وجوده كله.

ومن الممكن القول إنَّ حياته تشبه في عمقها الداخلي حياة "كارل يونغ" عالم النفس الكبير، فحين أراد هذا العالم كتابة سيرته اكتشف أو كان يعرف على الأقل أنَّه بلا حياة خارجيَّة. فماذا قال "عرفت منذ وقت مبكر أنه حين نعجز على العثور على إجابة شافية من داخل المعضلة نفسها، فلن يكون لهذه الإجابة أهميَّة تذكر. فالظروف الخارجيَّة ليست بديلاً عن التجارب الداخليَّة. لهذا كانت حياتي فقيرة بالأحداث الخارجيَّة، ولا يمكنني أنْ أتحدث عنها بسبب ضحالة ما فيها. إذ لا أستطيع فهم نفسي إلا في ضوء الأحداث الداخليَّة، فهي التي تمنح حياتي معناها المتميز، وهي ما أتحدث عنه في سيرتي الذاتيَّة "ذكريات، أحلام وتأملات - كارل غوستاف يونغ- ترجمة ناصرة السعدون، مراجعة د. سلمان الواسطي - الطبعة الأولى، بغداد، 2001 ص17".

هكذا كانت حياة البريكان، حياة بلا تفاصيل خارجيَّة، وإنما كانت داخليَّة متوترة لم تهدأ أبداً، ولم تنفع كل تبريرات العقل في إسكات نار التوتر التي اشتعلت في داخله. لذا يجوز القول إنَّ تجربته فريدة وغريبة عن منطق تجارب كل الشعراء بلا استثناء. ومن هنا جاءت الصعوبة في الكتابة عنه، وفهم شعره الذي تطور لأسبابٍ غامضة لم يتمكن الكتّابُ والنقادُ من معرفتها. إنَّ كل ما قيل عنه كان يهتم بتفسير عزلته، وابتعاده عن الحياة الاجتماعيَّة، وعدم اهتمامه بنشر قصائده. ولم تصل تلك الكتابات القليلة إلى البحث عن نوعيَّة تجربته العميقة، لذا ظلَّ شعره غريباً عن تذوقنا، وفهمنا له، في الوقت الذي يقدر به الكثيرون تقديراً كبيراً قلة ما كتبه هذا الشاعر الغريب الأطوار.

لقد كانت حياته لغزاً، لم يستطع أحد اكتشافه أو تحليله، ولا نكاد نعثر له على مثيلٍ بين الشعراء المعاصرين على الإطلاق، فهذا الإصرار على خوض تجربة داخليَّة يمكن أنْ يفسرَ على أنَّه هروبٌ من مواجهة الواقع، أو الميل إلى التشاؤم الذي يلغي حضور العالم بالكامل فيفضل الشاعر الصمت والانزواء. لكنْ هل من السهل أنْ يبتعدَ شاعرٌ معاصرٌ مطالبٌ بالالتزام الفني، والوقوف مع الجماهير باحثاً عن نورٍ حقيقي يريد أنْ يحكي لنا عنه. ترك البريكان كل شيء خلف ظهره لأنه عرف معنى حياته، وأدرك معنى الوهم الذي يعيش فيه الكثيرون ظناً منهم أنهم يقفون في صف الحقيقة. لذا يمكننا القول إنَّ الحوار الذي أجري معه عام 1969 كشف حقائق مهمة قد تفيدنا في فهم شعر البريكان، لكنَّ أسئلة المحاور الشاعر حسين عبد اللطيف كانت هي الأخرى تعكسُ مدى الحيرة في تصنيف هذا الشاعر الذي لا يشبه غيره من شعراء جيله أو من جاؤوا من بعده.

بعبارة واضحة إنَّ قصائد البريكان تثير فينا حيرة غامضة، وتجعلنا نشعر أنَّ هناك معاني وصوراً وإيقاعاً



البريكان

بورخس

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

لا نعرف كيف نفسره. في ذلك الحوار الذي يمكن وصفه بأنه أثريٌ جداً خرج الشاعر من صمته ليهاجم بصراحة مهذبة النتاج الشعري في تلك الفترة مستخدماً وصفاً قاسياً هو "فقر التجارب الداخليَّة، واستعارتها من الخارج". ثم يضيف أنَّ "العبث بالكلمات وهو مرادفٌ لافتقار الفكر، وامتهان الحقيقة. لقد حولت أعظم الأشياء إلى ألفاظٍ مفرغة متداولة في السوق المشتركة. أسوق هذه الإشارات محذراً. لأنَّ بعض الشعراء العراقيين يظنون أنهم بتكرار أساليب معينة يعممون مدرسة للشعر الحديث في العراق أصبحت ذات شأن. في حين أنَّ تقدم الشعر في العراق وغيره يتوقف على مدى نجاح الطاقات الفرديَّة في إيجاد صيغها الخاصة. وهي صيغٌ لا بُدَّ أن تكون بالضرورة متباينة. وتقع أكثر محاولات الشباب اليوم في المأزق نفسه، إذ تبدو متشابهة/ (متاهة الفراشة - محمود البريكان، اختيار وتقديم باسم المرعبي، منشورات الجمل، طبعة أولى 2003 - ص210).

هذا النقد لم يتطرق أحد إلى دراسته والتوقف عنده. فالبريكان يتحدث هنا عن تجارب شعريَّة تختلف عن أصالة مزاجه، وتحاول أن تجددَ الشعر العراقي والعربي، لكنه في واقع الحال يقف في مواجهة هذا التيار الفني. وعلى الرغم من أنَّه لم يشر، ويسمي الشعراء في نقده إلا أنَّه كان يقصد بصورة رئيسة رواد الشعر الحر من زملائه. ومع أنَّ نقده في الفقرة التي نقلتُها كان قاسياً إلا أنَّه قال ما يشعر به، وما يتفق مع قوة تجربته الداخليَّة. لكنَّ أهم ما يمكن الإشارة إليه هنا أنَّ البريكان يرفض تماماً تلك القصائد التي تتمسك بمظاهر مصطنعة شكليَّة يظن كاتبوها أنَّهم من الشعراء. هذه الالتفاتة منه، والتي لم تثر اهتمام أحد، لتلتقي مع نقد بورخس لشعراء كانوا يكتبون في زمنه. فماذا قال بورخس عنهم "هناك ميلٌ لاعتبار أي نوعٍ من الكتابة، خاصة كتابة الشعر — هي لعبة أسلوب. لقد عرفت شعراءَ كثيرين هنا كتبوا جيداً — هراءً رائعاً جداً- بأمزجة رقيقة وغيرها، لكنْ حين تتكلم معهم فإنَّ الشيء الذي يخبرونك به، هو مجرد حكايات بذيئة أو يتحدثون في السياسة كما يتحدث أي أمرئ. لذلك تبدو كتاباتهم كأنها نوعٌ من الاستعراض الثانوي. فقد تعلموا الكتابة بطريقة من يتعلم الشطرنج. وعليه فإنَّهم ليسوا شعراءً ولا كتاباً على الإطلاق. إنَّها خدعة ما قد تعلموه، وقد تعلموه بعناية، فإنَّ كل شيء لدى أطراف أصابعهم. (مرآة الحبر، بورخس ص 333).

ليس من الصعب ملاحظة التشابه الكبير بين الرأي الذي قاله البريكان، والرأي الذي أعلن عنه بورخس في حوارٍ أجري معه عام 1966. ولا يعني كلامي هذا أنَّ البريكان تصرف كلصٍ، وعرف كيف يفتح خزانة بورخس ويسطو على أهم أفكاره، ثم يقوم كبهلوان أو ساحر استعراضي خفيف اليد بإقناعنا أنَّه خاض تجربة مميزة، وها هو يشرح لنا عودته من مغامرته الداخليَّة. في الواقع ليس هذا ما أردت قوله أو الإيحاء به لأنَّي أفكر خارج منطقة جاذبيَّة العقل التي تفرض علينا نوعاً محدداً من التفكير. لذلك أحاول فهم هذين الرأيين بطريقة جديدة تشعرني أنَّ الشاعرين كانا يتحاوران عن بعد، ويتبادلان الأفكار ويتضامنان من أجل تغيير القناعات الشكليَّة الخاطئة. ولعلَّ ما يشجعنا على المضي في هذا النوع من التفكير هو تصميم الحياة ونسيجها الحي الذي لا يمكن أنْ يتبدل. لا أحد يتمكن من تغيير خريطة الحياة الإنسانيَّة على هذا الكوكب. فالزمن يمرُّ بقسوة وسرعة، والموت وفناء الأشياء، وقوة حضور الماضي كوجودٍ حي لا ينتهي كما يحاول العقل إقناعنا في أنَّ كل هذه الإشارات هي الحياة نفسها. وإذا شعر إنسانٌ ما، بضغطٍ يومي مباشر تمارسه عليه الحياة، فسيكون قريباً جداً من روح بورخس، مثلاً لماذا كان البريكان يتأمل العالم من خلال تفاصيل صغيرة تشعرنا أنَّ هناك شيئاً غير مريحٍ، ومقلقاً يحدثُ من حولنا، ومع هذا فإنَّ الكثيرين لا ينتبهون له ؟

هناك في واقع الحال مشكلة عميقة تتعلق بمصيرنا الشخصي، وعلينا أنْ ننتبه لها، ولا يمكن أنْ نتجاهلها.

كان البريكان وحيداً في عالمه

ولو أننا سألنا مثلاً بورخس عن هذه المشكلة، فسيقول بأنها مشكلة الوجود على هذه الأرض، والعيش ضمن قوانين هذا العالم. إنَّ كل إنسان محكومٌ بموته الذي لا مفرَ منه. ومن هنا عاش البريكان كفردٍ ثائرٍ على تقاليد التجارب الشعريَّة التي كانت تتناول الواقع السياسي، أو الاجتماعي رغبة من الشعراء بإقناع القارئ بأهميَّة الفن الملتزم. في الواقع كتب البريكان في بداياته شعراً يهتمّ بقضايا تتعلق بالسياسة مثلاً، وكتب أيضاً شعراً رومانسياً عاموديا غارقاً بوجدانيَّة منكسرة، وحسٍ فجائعيٍ يشبه ما كتبه أبو القاسم الشابي. لكنَّ قوة الروح عند الشاعر، وطاقته على الاندماج بهذا العالم فجرت عنده موقفه الفكري غير المفهوم. ومع مرور الوقت صارت قصائد الشاعر تتصلب، وتتخذ لغته جديَّة غير محببة. لذا فإنَّ قارئ البريكان سيشعرُ بنوعٍ من الانزعاج إزاء قصائده الجافة التي تفتقر إلى الاستعارات كما كان بورخس يفعل. لذا فإنَّ البريكان كان يكتبُ بطريقة وكأنَّ النص الشعري بكامله استعارة تفسر طبيعة الحياة، كما أننا نشعر بأنَّ المنطق الوحيد الذي يعبر عنه في قصائده هو التقليل من سلطة العقل في فهم العالم. وكما أشرت أكثر من مرة هناك عداءٌ بين الوضوح وبين العقل. لقد مرَّ بورخس بهذه التجربة من قبل. وحاول البريكان أنْ يصورَ لنا كيف يمكن أنْ يكون العقل غائباً ومخدراً، إذا تأملنا الوضوح الذي نراه في كل شيء. وعلى هذا الأساس يمكن أنْ نفهمَ الثقافة العراقيَّة على أنَّها في حقيقة الأمر ثقافتان: الأولى ثقافة تحب الجدل والعقل واللعب المنطقي، والثانية تحب الوضوح والخيال وكل ما يقوي الجانب الفردي في الإنسان. وكان شعر البريكان نموذجاً رائعاً في هذا الاتجاه. لقد سبق الستينيين في ثورته على جمود المنطق، والاستنتاج العقلي الذي ما زال يملأ نصوص الشعر والنثر.

لقد كان البريكان وحيداً في عالمه، وكان إيقاع قصائده الداخلي يميلُ إلى ملء أرواحنا بذلك السكون المحبب الذي تعكسه لغة جديدة تتلاءم مع أصالة الرؤيا التي تشبه تجربة بعض المتصوفة الذين عاشوا تجاربهم بحماسٍ كبير. البريكان مغامرٌ وذو أصالة حين صمت وابتعد عن النشر طيلة حياته إلا في مرات قليلة. لذا فقد انبهر المثقفون جميعاً بهذا القرار الذي لا يجرؤ على اتخاذه إلا شاعرٌ يبحث عن خلودٍ من نوعٍ آخر. ويبدو أنَّ الشاعر بعد رحيله منذ أعوام ما زال لغزاً في نظر المثقفين، وما زال شعره يمثل علامة مهمة وجوهريَّة في الأدب العراقي والعربي. إنَّه شعر تلقائي لا يستخدم أدوات العقل في فهم العالم والحياة، ويفضل أنْ يراقبَ الحياة في أبسط صورها مكتشفاً ذلك النسيج الحيوي للأشياء. ولا يمكن أنْ يصلَ الإنسان إلى هذه الدرجة من المعرفة النورانيَّة من دون إدراك أنَّ العقل الإنساني يقفُ حائلاً من دون الإحساس بالعالم.

العقل إذنْ، هو العقبة الكبيرة التي كان على البريكان تفتيتها ليرى وجه العالم الحقيقي. العقل المحدود البارد الذي أغرى كثيراً من الشعراء بالحداثة الوقتيَّة مثل النقد الاجتماعي والسياسي الذي كتب عن شعراء انتقدهم البريكان نقداً لاذعاً. وفعلاً حقق البريكان خطوته الجوهريَّة حين بدأ يكتشف الصور اللا مرئيَّة خلف هذه الحياة المباشرة. ووصل إلى تكوين منطقٍ خاصٍ بشعره وهويَّة مميزة تعتمد على أبعاد العقل عن القصيدة، ومواجهة الوضوح الذي عذب بورخس من قبل هذا الوضوح الذي تتألف منه الحياة التي نعيشها. وقد كان البريكان منغمساً في حزن هذا الاكتشاف حيث العقل معطل، والخيال يعيد بناء الحياة من جديد.

إنَّ قصائد البريكان إعلانٌ رائعٌ عن ميلاد أو تجربة فرديَّة في الأدب العراقي لا تقل نضجاً عن تجربة لوركا مثلاً، كما أنَّها تجربة تعدُّ حواراً مع بورخس الذي يشكل هو الآخر شاعراً غامضاً بسبب فرديته الناضجة العميقة، لذا علينا البحث عن الخطوات التي حطم بها البريكان عقله، ليرينا كيف صار العالم من دون عقل.

كان العام 1877 نقطة انطلاق عالم الصوتيات على يد المخترع توماس أديسون بناءً على ما توصّل إليه المخترع الفرنسي إدوار ليون سكوت دو مارتنفيل بتركيب أول جهاز يستغل اهتزازات قلم على أقراص ورقية لتسجيل الصوت، من دون أن يفكّر في إعادة تشغيل الأصوات المسجّلة. عُرف الجهاز وقتها باسم الفونوتوغراف أو الغرامافون، الذي طوّره بعد مدّة قصيرة توماس أديسون ليكون جهازاً يمكنه إعادة تشغيل الصوت المسجّل، وقد سجّل الصوت على صفائح قصدير. لم يقف الأمر عند اختراع إديسون، بل تطوّر في العام 1925، إذ بدأ تصنيع الغرامافون بمحركات كهربائية فظهرت التسجيلات الكهربائية بصوت أكثر نقاءً ووضوحاً.

صفاء ذياب

نوستالوجيا الزمن الجميل

شباب يعيدون إحياء الأسطوانات وأشرطة الكاسيت

وعربياً، فقد كانت مصر الرائدة في إنشاء معامل التسجيل في العام 1890، وأولى البلاد العربية التي سجلت أسطوانات تجارية عام 1903 أو 1904 للمطرب عبده الحامولي. وبسبب احتكار هذه التجارة للشركات الأجنبية، فقد أسهم الموسيقار محمد فوزي في كسر احتكار الأجنبي لهذه الصناعة بإنتاج أسطوانات غير قابلة للكسر، بأسعار تقلّ مرّتين عن أسعار أسطوانات الشركات الأجنبية. وهكذا ولدت «شركة مصرفون» العام 1958 وأنفق عليها محمد فوزي كلّ مدخّراته من عمله في السينما والتلحين والغناء، بل تفرّغ لإدارتها من أجل أن يثبت أقدامها في أسواق الشرق الأوسط، غير أنّ الحكومة المصرية لجأت العام 1961 إلى تأميم الشركة، وتعيين صاحبها على رأسها كموظف براتب شهري مقداره مائة جنيه فقط، الأمر الذي تسبّب لفوزي في الإحباط والإصابة بمرض نفسي وجسدي ليتوفى عام 1966 مأسوفاً عليه.

غير أنّ اختراعات الأجهزة الصوتية لم تتوقف، ففي العام 1960، قدّم لو أوتنز اختراعه الجديد، ليتمّ تطويره مباشرة على يد شركة فيليبس الهولندية التي عرضت للمرة الأولى العام 1963 شريط كاسيت سمعي، يقوم جهاز التسجيل بتحويل الموجات الصوتية بواسطة الميكروفون إلى موجات كهربائية وتسجيلها بعد تضخيمها على الشريط المغناطيسي. بعد ذلك يمكن سماع التسجيلات الصوتية من الجهاز حيث يعيد الجهاز الإشارات الكهربائية المسجّلة على شريط الكاسيت إلى موجات صوتية في مكبر الصوت.

لكنّ هذا الأمر لم يطل كثيراً حتّى تمّ اختراع القرص المدمج CD الذي انتشر في ثمانينيات القرن الماضي، وبدأت شركات كثيرة بإنتاج مشغلاته بشكل رسمي.

وعلى الرغم من التحوّلات الكثيرة التي أدخلتها الرقميات الحديثة، وسهولة الحصول على التسجيلات الصوتية بعد انتشار الإنترنت، إلّا أنّ السنوات الأخيرة شهدت إقبالاً مغايراً من قبل الشباب، فقد عاد اهتمامهم بشكل واضح بأشرطة الكاسيت، لا سيّما النسخ الأصلية منها، مع البوسترات التي كانت تطبع معها.. فضلاً عن الأسطوانات، والمحاولة لجمعها وتكوين أرشيف جديد لكلّ ما هو كلاسيكي.. فضلاً عن عودة شركات كبرى، مثل (النظائر) بطرح ألبوماتها التي كانت تنتجها على أشرطة الكاسيت للبيع في مواقعها، حتّى وصل سعر الكاسيت الواحد إلى 50 دولاراً، في حين وصل سعر البوستر الأصلي إلى 250 دولاراً، ومع ارتفاع أسعارها، هناك مهتمّون باقتنائها حتّى لو تضاعفت هذه الأسعار.

وفي الوقت نفسه، أنتجت شركات الصوتيات أجهزة غرامافون وكاسيت جديدة تتلاءم مع التقنيات الحديثة، لكن بشكلها الكلاسيكي المعروف.

فما الذي دفع الشباب لهذه النوستالجيا؟ وما تأثير التقنيات الحديثة على عودة هذا الشكل الكلاسيكي لعالم الصوتيات؟

مزاج خاص

يتحدّث الدكتور محمد فاضل المشلب عن ذكرياته حين

حالة مزاج في العودة لإحياء نمط خاص من العيش

يصدر ألبوم لنجم أو نجمة، تُضفى حالة من الجمال العام في مدينتنا، كما حين تمَّ الترويج لألبوم أمير الحب لهيثم يوسف في العام 2000 أو قصّة حبيبين لكاظم الساهر في العام 2002 أو ليلي نهاري لعمرو دياب لاحقاً في العام 2004.

مضيفاً: هي حالة مزاج لدى بعض من شرائح المجتمع، الذين كانوا يواظبون على اقتناء الألبومات، بحسب توفّرها؛ نسخاً أصلية أو مستنسخة، لاسيما في التسعينيات من القرن الماضي حيث ظروف الحصار الاقتصادي، حالة مزاج في العودة لإحياء نمط خاص من العيش، واستعادة ذكرى ما، لشخص غادر أو أمكنة لم تعد كما كانت... شخصياً كنت مندهشاً بعد العام 2006 من توفر أجهزة الموبايل على ذاكرة خاصّة أضع فيها ما أشاء من أغنيات أحبّها، خلاف الكاسيت الذي يكون محدود المحتوى الغنائي، وتوالياً مع السنوات، صار الشعور يتجه لاقتناء الكاسيتات أو الأسطوانات كما في السابق، حيث كان مشوار الذهاب لمكتب التسجيلات الصوتية بحدّ ذاته متعة، واقتناء ما نرغب. أي أنَّ هنالك عملية شراء لمحتوى تجاري اسمه (ألبوم غنائي)، وكم كان أكثر متعة لو صار المشوار بعيداً لمكتب تسجيلات في مدينة أخرى واستكشاف ما يحتويه من ألبومات لأحد الفنانين المفضّلين.

من الطبيعي عدّ استعادة هذه الحالة مستأً من النوستالوجيّا، لكنَّه في الوقت نفسه جذب مُستجد لإعادة اكتشاف ما سبق إن تمَّ سماعه، التركيز المادي عند تشغيل الكاسيت أجده أكثر مسكاً لدى الأذن الجيّدة منه في حالة الاستماع من المواقع الإلكترونية.

أمّا في ما يخص الأسطوانات؛ غربيها وشرقيها، ففيه لمسة متخفّية كونها أعلى سعراً من الكاسيتات والسيديات الليزريّة، فالفرض من اقتنائها هو إضفاء سمة جمالية لأمكنتنا الخاصة، وبلا شك رفقة مجموعة من بوسترات الفنانين الأصلية أو المُعاد طبعتها. هي حالة مزاج خاص، البعض يراه ثانوياً أو لم يعد له معنى في عصر الذكاء الاصطناعي، والبعض الآخر فيه جيل تذّوق الموسيقى والغناء واشتراه واحتفظ به لسنوات طويلة وجاء الوقت ليعيد للمزاج حصّته، وللروح بعضاً من الطمأنينة.

قيمة المشاعر

وتشير مروة الجبر، وهي من المهتمين باقتناء التفصيلات القديمة من أنتيكات وأشرطة كاسيت وأسطوانات، إلى أنَّ الحنين أو النوستالوجيا التي يُصاب بها البعض كعرض جانبي لحالات الفقد أو الاكتئاب والحزن الشديد، ما هي إلّا عارض صحّي ومؤشّر سليم على أنَّ الشخص يمتلك مقياساً جيّداً لما هو عليه الآن مقارنةً بما كان عليه في الماضي.

توصّل الباحثون إلى أنَّ حالة النوستالوجيا تدلُّ دلالات مباشرة على شخصية صاحبها، منها أنَّه شخص يحترم ذاته، متفائل، يبحث باستمرار عن معنى الحياة. وهذا يعود عليه بالتخفيف من الحزن وتعزيز المزاج عن طريق معاودة ذكرياته الدافئة وأوقاته الطيبة.

ولأنَّ أكثر الذكريات رسوخاً هي النابعة من الذاكرة الوجدانية التي لا تلتزم بمكان أو زمان، وانّما تلتزم بما كلّ ما يثير العاطفة، لذا نجدها تتركّز غالباً في ذكرياتنا حول الموسيقى والأغاني وربطها بفترات وأشخاص تعايشنا معها على المدى الطويل.

فالنوستالوجيا هنا آلة سفر زمنية نحو استرجاع مشاعر من زمن مفقود، في زمن أصبحت فيه المشاعر المعلبة هي التي تتصدّر رفوف العلاقات الإنسانية يرافقها الشعور الدائم بالضياع والوحشة. يلجأ لها الأنسان بعدما سئم المؤثّرات المتاحة بشكل لا يتيح له التفاعل وبذل الجهد. وهنا بيت القصيد.

التفاعل الحقيقي الذي عاشته الأجيال السابقة بين الانتقاء والتلقي والنقل لمحتوى الكاسيت أو الأسطوانات. والتفاعل بين البائع والمشتري، هذا الشوق إلى التفاعل الذي بات متبلداً ومركوناً، هو المنشود.

والجهد المبذول في نيل وسيلة سمعية تقليدية أو شريط تسجيل، في شرائها وعملية نقلها إلى المحيط؛ سواء بين للعائلة أو الأصدقاء أو الأحبة، لما يحتويه هذا الشريط من تعبير مُغنٍ يعبّر عن حالة معيّنة كأن تكون حالة حب، أو حزن، أو فراق.. وغيرها. فضلاً عمَّا تتسم به أغاني ذلك الزمن من التزام وإخلاص في اللحن والكلمات وطرق الإنتاج والإخراج.

وصل سعر الكاسيت الواحد إلى 50 دولاراً

هذا كلّه من شأنه أن يوقظ الذاكرة الوجدانية في محاولة استرجاع جماليات الماضي واسترجاع شواهدها والاحتفاظ بها كأرشيف فنّي. وما تصنيع الأجهزة الحديثة بأشكال وتصميمات قديمة إلّا دليل على مدى تأثيرها في المتلقي وإيقاظ حنينه نحو الزمن الذي كانت فيه الأصالة المنطلق الأول للشعور وطرق التعبير عنه.

وعلى الرغم ممَّا تنطوي عليه هذه النوستالوجيا من فرح وآسى في آنٍ واحد، إلّا أنَّها قيمة أساسية من قيم الإنسان الذي تاهت خطاه بين الرتم السريع للحياة الحالية، ورسوخ ذكرياته السابقة قبل هذا الرتم.

فهو يبتاع ويحتفظ بكلّ ما يثبت أنَّ للمشاعر قيمة، أثمن من كل القيم.

حبُّ التملّك

ويؤكّد علي شاكر، وهو أحد المعنيين وجامعي السمعيات الكلاسيكية، فيقول إنَّ عشرين عاماً وما زال شغفه مستمراً إلى اللحظة باقتناء الكاسيت، وجمع أغاني المطربين الذين تولّعت روحي بأغانيهم. هذا الحنين الذي يسكن في داخلي دائماً لم ينطفئ مثل شرائي لكاسيت أو كتاب، مجلّة قديمة، بوستر قديم، هذه الأشياء التي أراها قريبة مني دائماً، التي أعيش تفاصيلها بشكل يومي. هذا الشغف بدأ عندي في مرحلة البلوغ والتعرّف على التفاصيل الحميمة حين كانت في بيتنا مكتبة صوتية صغيرة مهملة تحتوي على تسجيلات بعض من فناني ذلك الزمن "القبنجي، الغزالي، عبد الوهاب، أم كلثوم، فريد الأطرش" عرفت قيمتها بعد حين.

وحين بدأت أنتبه إلى أغاني جيلي، كنت أقتنص من هذه المكتبة أي كاسيت يكون أمامي وأذهب إلى أحد محال التسجيلات التي كانت كثيرة في السوق القريبة من منزلنا؛ لأعيد التسجيل عليها من جديد للمطربين الذي أحبهم، كان المال وأنا بذلك العمر ليس كافياً لشراء النسخة الأصلية مع بوستر الألبوم كون السعر كان خيالياً بالنسبة لي.

في الوقت الحاضر انتهت هذه التفاصيل التي عشناها في ذلك الوقت كلّها، وبدأ زمن سماع الأغنية من خلال وسائط عدّة وبطرائق تشغيل مختلفة، وبطرائق سهلة الوصول من خلال المنصّات الإلكترونية، وهذه الطرائق تؤدي بالمستمع إلى عدم الغوص في تفاصيل الألبوم الذي صدر للفنان بتلك السنة بالشكل الكامل، وهذا ما يجعل من معرفة تفاصيل كل يدور حول هذا الألبوم أو ذاك إشكالية، كون المستمع تغيب عنه أغلب التفاصيل التي مر بها الفنان خلال إنتاج الشريط الغنائي، من هذه التفاصيل هو عدم معرفة سنة إصدار الألبوم ومع من تعامل من الملحنين والشعراء والموسيقيين في تلك المدّة إلخ من تفاصيل معرفية في صناعة الأغنية. حالياً بدأت ألاحظ توجّه بعض الشباب لاقتناء الكاسيت والأسطوانات ومشغّلات الصوت الحديثة وتجميع أرشيف خاص بهم، هذا دليل على التملّك وعمق التواصل الروحي مع الموسيقى أو الأغاني التي نحبّها.

بقي هذا الحنين يلازمني، وإلى الآن أقتني النسخ التي لم أستطع اقتناءها في وقت سابق لأسباب عديدة، أو النسخ التي تكون بدقّة أفضل من إصدار شركات الإنتاج الأصلية التي لم أعثر عليها من قبل، الجميل في كلّ هذا أنّني أعود للأشياء التي أحبّها ولم أتخلّ عنها، والأجمل في اقتنائي للكاسيت أنَّ الأغنية في مكتبتي الصوتية هي ملكي.

عالمٌ يشبهُ مدينة فاضلة

هل يتمكن جميع الكتّاب من توفير غرفٍ خاصَّة بهم؟

مرة قرأت مقولة في أحد الكتب يقول صاحبها "لا تصل المشاهد عادة إلى مكتبي، ولكنها تدخل إلى دفاتري"، وأفكر في غرفتي الواسعة التي تقع في الطابق العلوي من البيت وكيف أنّها خاصة بي، وأصبحت مكاناً مقدساً.. في الواقع، الغرفة هي جزءٌ من قصتي وتمتلئ بالكتب ومقتنياتي الثمينة والرخيصة حتى وجود "اللابتوب" داخلها يلهمني بعمق.. فالصمت والعزلة والورق وأكواب القهوة وتلك الفوضى كلها كانت تؤكد أننا نبحثُ دائماً عن طريقة أفضل لكتابة قلقنا وتجاربنا.

وأتساءل هل يتمكن جميع الكتّاب من توفير غرفٍ خاصّة بهم؟ وهل يتمتعُ المبدع بأيّة استقلاليّة في ما يتعلق بمكان القراءة والكتابة، بمكتبته؟ ذكرياته وصوره ولوحاته، أقلامه وقصاصات دفاتره وشهاداته التقديريّة والجوائز، وغير ذلك من مقتنياتٍ تعودُ لعالمه الذي يشبه مدينة فاضلة في غرفة له وحده.

مآب عامر

من يتمتعون بغرف خاصة بهم هم قلائل

ركيزة أساسيّة

يرى الشاعر طالب حسن أنّ جوهر المشكلة حول هذا الموضوع تتعلق بأكثر من محور. ويقول إنّ "أهمها الظروف المعاشيّة والماديّة للمبدع، فهي الركيزة الأساسيّة لبناء كينونة مستقلة أو (ملاذ آمن) وبيئة هادئة، لكي يتمكن من أنْ يبدع في مجال اختصاصه، وعندما تتوفر خاصيّة الغرفة المستقلة، يصبح كل شيء على ما يرام".

ربما رأي الشاعر طالب حسن يوضح لنا أنّ حاجتنا لإثبات وجودنا يحددها أحياناً، بل دائماً ما نمتلكه من ركائز ماديّة تحدد موقعنا الذي قد يتجاوز الزمن.

معنى الرفاهية

أما الشاعر نواف خلف السنجاري فيعتقد أنّ أغلب أصدقاء الأدباء وأنا واحدٌ منهم، لا نملك غرفة خاصة بنا، ويقول إنّ "من يتمتعون بغرفٍ خاصة بهم هم قلائل، وربما نادرون.. لأنّ معظم الأدباء هم من أصحاب الدخل المحدود، ولا يمكنهم تخصيص غرفة لهم، إذ إنّ منازلهم صغيرة، ومنهم من لا يمتلكون منزلاً أصلاً".

في كثيرٍ من الأحيان يضطرُ الكتاب والأدباء إلى التغيير والتحول قسراً، لأنّ الحياة صعبة للغاية، وليس لأنّ ذلك كما يظن البعض، هو مسألة اختياريّة، على الرغم من أنّ الكتاب سيكتشفون لاحقاً أنها تجربة تظهر قدراتهم الحقيقيّة في التجاوز والانطلاق من جديد.

ويضيف السنجاري: "لقد استغرق بناء منزلي الصغير، نحو عشرة أعوام، في البداية وتحديداً في العام 2004 شرعت ببناء غرفة صغيرة وكان السقف من الطين، إذ عشت فيها لما يقارب الثلاثة أعوام، قبل أنْ أبدأ بصب السقف بالحجر الإسمنتي، والتخلص من معاناة فصل الشتاء، إذ كان المطر ضيفاً ثقيلاً يهطل بشدة في ليالٍ بدت قاسية".

ويتابع السنجاري: "وحين انتهيت من بناء منزلي الصغير الذي كان يتكون من غرفتين وصالة للمعيشة، قضينا فيه بضعة أشهر، كنا نشعر فيها بمعنى الرفاهية! إلا أنّ الشعور بالسعادة لم يستمر طويلاً، بحسب السنجاري، حيث سيطرت عصابات داعش الإرهابية على مدينتنا، ودمروا وأحرقوا وسرقوا كل شيء فيها، وقد كان بيتي الصغير من ضمن البيوت التي سرقت وتدمرت، وتمّ العبث بكل محتوياته ومقتنياته وأثاثه، حتى الحاسوب الشخصي الذي كنت أجمع فيه كتاباتي وأحفظها، وكذلك صوري، ومخطوطاتي مدوناتي تم تدميرها وعمدوا أيضاً إلى إحراق كتبي.. ولكن بعد تحرير مدننا عدت من نقطة الصفر للبدء من جديد".

ويؤكد: "بالنسبة إلي فأنا أقرأ وأكتب في غرفة النوم والصالة التي تحتوي على طاولة و4 كراسي التي هي ذاتها التي أكتب عليها، هذه الفسحة من البيت التي نجلس ونتناول الطعام داخلها لأنّ المطبخ صغير الحجم ولا يتسع أبداً. أما كتبي التي جمعتها بعد مرحلة النزوح، والشهادات التقديرية، والدروع، والدفاتر، والجرائد، والمجلات، التي نشرت أعمالي، فأنا احتفظ ببعضها في صناديق، أو في خزانة الملابس، لأني لا أمتلك لغاية الآن مكتبة أرتب فيها كتبي ومقتنياتي الثمينة".

المكانيّة والزمانيّة

في المقابل، يرى الشاعر أديب كمال الدين "أنّه لا بُدَّ للكاتب من غرفته الإبداعيّة الخاصة به، وبدونها تكون الكتابة أقرب إلى الفوضى". ويقول: "من الضروري حقّاً أنْ تكون للكاتب غرفته الخاصة به تحوي أدواته من أقلام ودفاتر ومذكرات وأجهزة الكومبيوتر و"الآيباد" إلخ، سواء صُغرت الغرفة أو كبُرت. لا بدّ له من ذلك بشكلٍ حتميّ حتى يستطيع أنْ ينتج أعماله الإبداعيّة بشكلٍ منظّمٍ ومستمرٍ وسلس، وبخلافه تصبح عملية الكتابة شيئاً أقرب إلى الفوضى أو إلى الارتباك على الأقل".

المسألة بنظر الشاعر أديب كمال الدين ليست ثانوية مهما كان نوع الكتابة التي يمارسها هذا الكاتب، سواء أكانت شعراً أم رواية أم نقداً أم ترجمةً، بل هي من أساسيات العمل الإبداعي التي لا غنى عنها أبداً.

لكنّ تحقيقها، كما يضيف الشاعر: "يتمّ طبعاً حسب ظروف الكاتب المكانيّة والزمانيّة". ويسرد مثلاً، وهو يتابع: "ففي أستراليا حيث أقيم يكون تحقيق ذلك أكثر صعوبة من العراق أعني من ناحية الحجم، ولذا كثيراً ما يكون حجم غرفة الكاتب الإبداعيّة متوسطاً أو صغيراً. ذلك أن الحيز المكاني لكلّ شيء هنا محسوبٌ بدقة شديدة وصرامة متناهية، فلا وجود للصالات أو الغرف الكبيرة حتى يعرض الكاتب كل مقتنياته وشهاداته وجوائزه وصوره ولوحاته خاصة عندما يملك منها الكثير، ولذا غالباً ما تبقى هذه الأشياء الجميلة- أو القسم الأكبر على الأقل- حبيسة الحقائب أو الصناديق".

ويشير الشاعر إلى أنّ "التصميم الأسترالي للحياة ولتفاصيل العيش فيها هو تصميم غربي، والتصميم الغربي تصميم عملي في كلّ شيء. لا يحبذ أبداً كلّ ما هو زائد عن الحاجة سواء كان ذلك في حجم البيوت أو الشقق أو الغرف، بل إنّ ذلك يشمل حتى العواطف والمشاعر والطعام وصولاً إلى الكلام".

التصالح مع الذات

ولا يظن الروائي أسعد الهلالي أنَّ جميع الكتاب قادرون على توفير غرفٍ خاصَّة بهم، رغم حاجتهم الماسَّة لها، فللكاتب كهفه الذي يأوي إليه لينقطع عن العالم برمته، ربما يتأمل، يقرأ، يكتب، يحلم، ومثل هذه الأمور تحتاج قطعاً إلى انزواءٍ قد يخدشه صوتٍ يسمعه الكاتب فيغادره انسجامه واستغراقه في الكتابة.

ويقول الهلالي إنَّ "توفير غرفة خاصة لحياة الكاتب التأملية يرتبط بالتأكيد على قدرته المادية على توفير مثل هذه الغرفة، وليس غائباً عنا أنَّ أغلب الكتاب فقراء إنْ اعتمدوا على الكتابة كمهنة يستمدون منها مقومات الحياة، وأغلب الكتاب الذين يمتلكون غرفهم الخاصة لا يعتمدون على الكتابة بشكلٍ تام، بل على مهنٍ أخرى ربما يكون بعضها قريباً من عالم الكتابة كالصحافة أو التدريس الجامعي، أو العمل في الدوائر الخاصة بالكتابة أو الإعلام".

ويضيف: "لكنَّ الكثير منهم يعملون في مهنٍ لا علاقة لها البتة بالكتابة، فأحد أصدقائي الشعراء البارزين مثلاً يعمل حداداً، لكنَّ عمله في الحدادة جعله يمتلك غرفته الخاصة، كأغلب من يمتلكون مهنا تدر عليهم موارد جيدة".

وتابع الهلالي: "لا يمنح أحدٌ الاستقلالية للكاتب إنْ لم يستحوذ عليها بنفسه، فالأجواء الأسريَّة مثلاً تشكل اختراقات أكيدة لعالم الكاتب الذي يميل للانطوائيَّة والانعزال بسبب حتميَّة الاستغراق في التأمل والتفكير، وهما لا يتحققان مع وجود ضوضاء أو مشوشات سمعبصرية، لذا يتعايش الكاتب في العراق بشكلٍ خاصٍ مع ضرورة وضع معادلات دقيقة لتحقيق اندماجٍ مقبولٍ مع الأسرة المتكونة من زوجة نادراً ما تكون راضية عن اهتمامات زوجها بالكتابة أو القراءة، وأطفال يحتاجون حتماً إلى دعم والدهم والحصول على فسحة من الوقت ليدخل الكاتب إلى كهفه وينعزل عن عالمٍ يراه فوضى ويعمل على تنظيمه ولو وفق مخيلته المرهقة".

الموهبة قد لا تحتاج الى غرف مترفة

أغلب الكتاب فقراء إن اعتمدوا على الكتابة كمهنة

ويعتقد الهلالي أنَّ "هناك أيضاً الضرورات الاجتماعية التي تأخذ الكثير من حرف الكتابة وانصراف الكاتب لها، ولعلها تخترق عالمه بشكل مرهق، لكنَّ الكاتب مجبرٌ لاعتبارات اجتماعيَّة أيضاً على احتمالها، كما يقول: ما زالت الكتابة مفردة ملتبسة لدى الكثيرين ممن يحيطون بالكتاب، فهم لا يرونها مهنة صالحة لتكوين أوضاعٍ اجتماعية واقتصادية مناسبة، كما لا يقتنعون بأنَّ منجز الكاتب يستحق جهده أو انصرافه في زمنٍ انحسر فيه القراء واضمحل الاهتمام بالقراءة، وعملت الميديا بوسائطها المتوالدة على تقديم بدائل أكثر سهولة وأسرع في توفير المعلومة والفكرة والمتعة وهي ميزات يحتاج الكاتب إلى الكثير ليقدمها إلى جمهور يقتنع بها".

ويشير إلى أنَّ علينا أن "نعترف بأنَّ الكاتب مضطرٌ إلى أنْ يعيشَ عالمين متناقضين، عالم يريده أنْ يكون عنصراً اجتماعياً منسجماً مع النسق العام، وعالم ذاتي انطوائي يحصل من خلاله فقط على فرصة يسيرة للتصالح مع الذات".

إشكاليات وتناقضات

وفي واقع اجتماعي إشكالي كالعراق ينشأ المبدع ومنذ طفولته وهو يعيش تناقضات واقعه اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً، الأمر الذي يؤثر في طبيعة تكوينه المعرفي والثقافي، فضلاً عن إهمال رعاية طفولته أسرياً أو مجتمعياً وفي ظل استشراء أزمة السكن المقيمة عراقياً، كما يقول الشاعر جبار الكواز: "فمن النادر أنْ تجد مبدعاً قد توافرت له غرفة مستقلة يمارس فيها طقوسه الإبداعية والمعرفية والجمالية، ولهذا فإننا في العراق ارتبطت الآداب والفنون بقيم المجتمع بكل إشكالياتها وتناقضاتها في نظرتها الى الإبداع والمبدعين".

ويرى أننا "ما زلنا نطبع كتبنا من أموالنا الضئيلة الخاصة، وقد تتوافر لدينا استقلالية في حيز مكاني صغير مهمل من بيتنا الصغير أصلاً أو بيت أهله،

للكاتب كهفه الذي يأوي إليه

لابد للكاتب من غرفته الابداعية الخاصة به

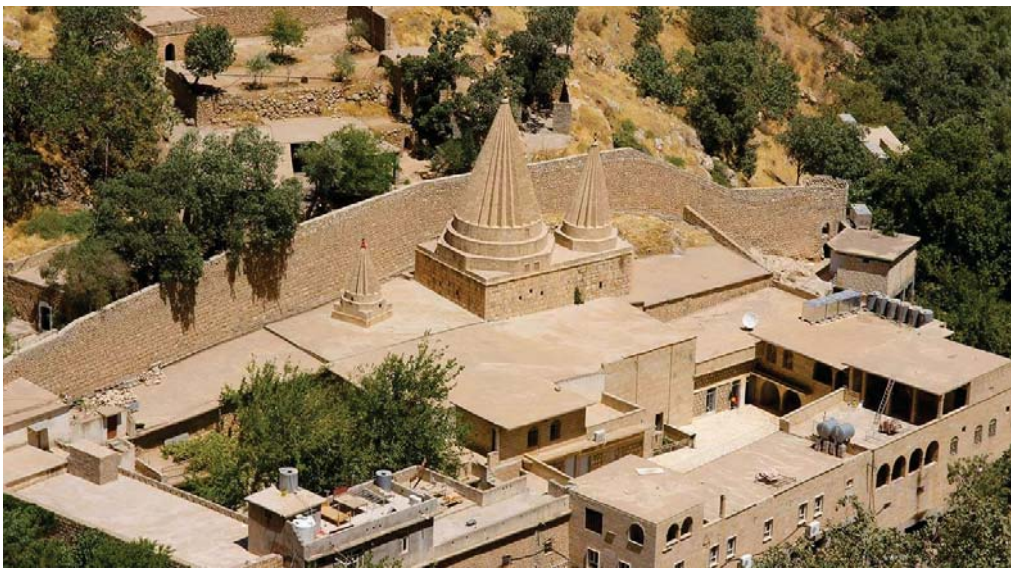
ولهذا فالمبدع العراقي لا يحسن توثيق قراءاته وكتاباته الابداعية ولا يهتم إلا نادراً في تنظيمها، وربما يمتلك بعضنا مكتبة صغيرة لا تلبي تطلعاتنا الى المعرفي والثقافي ولم تترسخ لدينا كأدباء أهمية الصورة الفوتوغرافية وأثرها في صياغة تجاربنا فتجد القليل من مبدعينا لا تتوافر لديهم صورٌ فوتوغرافية تمثل الطفولة فطفولتنا انبثقت من العوز والجوع والخوف من التسلط الاجتماعي المتوارث للأب وللأخ الكبير، ولا تشكل لدينا أماكن لحفظ صورنا في مراحلها الزمانية ولا لوحاتنا التي تأكلها الأرض أو يخربها النسيان، أما الأقلام والقصاصات والدفاتر، فهي نهبٌ للإهمال أو لإرادة الأم أو الأب أو الأخ الكبير فتراها تتوزع كعرضٍ للبيع بين محال البقالة واللحوم ومطاعم الأكل السريع بثمنٍ بخس لتلبية حاجة الأسرة الآنية، ولا أهمية للشهادات التقديرية لدى الجميع فتبدو لدى أكثرنا نوعاً من الترف الاعتباطي لأنها كما يقول الجميع لا تشبع من جوع ولا تروي من ظمأ".

ويشير إلى أنَّ "أكثر مبدعينا تتعرض حياتهم الابداعية الى ظلمٍ كبيرٍ فلم تتأطر بعد اهمية رعاية المبدعين فالمبدع العراقي بعد مسيرة طويلة وظالمة ومظلمة، وفي أخريات حياته يتوق الى منّة مالية تساعده لمواجهة شيخوخته وامراضها وبعد تضاؤل قدراته الجسدية فهو إنْ كان له عالم خاص يمثل لديه مدينته الفاضلة فلا يجده إلا عبر الحلم، الحلم الذي قاد أكثرنا لمواجهة واقع ظالم لا يحترم العطاء الابداعي والثقافي إلا في حالات نادرة حدثت بفعل ضغط إعلامي أو سياسي إرضائي بحلولٍ أقل من الوسطيَّة".

ويتابع: "وبعد هل ثمة أملٌ في بلورة عالم مثالي لمبدعينا يشكل الانموذج الأمثل أمام الأجيال الناشئة ؟!..شخصياً أنا متشائمٌ جداً.. فما يواجهه المبدع العراقي يضعه أمام سبيلين إما هجران عالمه والدخول الى عوالم أخرى بعيدة عن آفاق اختصاصه أو يصمت وتتضاءل تجربته بعد أنْ أهملته الظروف بأفعال وإرادات متبناة من قبل القوى المتصارعة على قيادة البلد والبعيدة عن الإبداع.. مبدعنا مظلوم ومهمل أمس واليوم وغداً".

هناك مكونات عراقيّة غلب على تكوينها الطابع الشفاهي فالكتابة في المجتمع الأيزيدي الذي يحرص على نقل تراثه عبر الأجيال تعد ظاهرة جديدة، لكن بعد تعرّض المكون الأيزيدي لجرائم الإبادة الجماعية والتهجير ظهر جيل من الكتاب والشعراء بدؤوا يؤرخون تلك الأحداث، بعد (هذه الكارثة/ كثرت المقابر/ وكذلك الشعراء) ولا يمكن أن يعول على شعر أيزيدي يكرس علامات الهوية أو يتمثلها قبل 2014، فنحن أمام نمط شعري ينبثق من المأساة (جرائم التطهير والتهجير والنزوح والمخيمات وسبي النساء وما إلى ذلك)

د. كريم شغيدل



لالش من الرموز المكانية للشعراء الأيزيديين

شعر الأقليات العراقيَّة

يقول الشاعر حجي خلات المرشاوي من قصيدة بعنوان (أيزيديٌّ أنا):

(أحملُ وجع سبعة وأربعين إبادة/ ومليون عام من البكاء/ علاماتي الفارقة/ فمٌ مغلقٌ وإرادةٌ مشلولةٌ/ لا يعرفني الربُّ/ ولا تحتويني خريطةَ طريق/ تحتقرني الكتب السَّماوية/ وتشمئزُّ مِنّي ملائكةُ الرَّحمن/ لا صكوك غفرانٍ تشفعُ لي/ ولا آيات تُحصِّنُ أسواري/ أنا مشروعٌ دائمٌ لجنةِ الآخر/ كلُّ من قتلني اعتذرْ منهُ/ إذا لم يصل إلى جنّتهِ/ وإذا وصلها لا أنتظرْ منه شكرًا)*

يدون النص انفعالات شعب ابتلي بإبادات جماعية عبر التاريخ، فالأيزيديون أقلية عاشت على هامش المجتمع بلا أيّ صورة من صور الاندماج، ذلك أنَّ الدين الأيزيدي ليس تبشيرياً، فهم مجتمع منغلق على طقوسه الخاصة، وأنَّ الجرائم التي ارتكبتها عناصر ما يسمى بتنظيم الدولة الإسلامية (داعش) قد استفزت ذاكرة هذا الشعب المسالم، الأمر الذي جعل الشاعر يستحضر بطريقة الغضب أو الانفعال الشديد مأساة شعبه، بسبعة وأربعين إبادة ومليون عام من البكاء، وبنبرة تهكمية ممزوجة بالاستنكار والغضب يشتغل النص على صورة الأيزيدي عند الآخر المختلف، فالأيزيديون في نظر الآخر هم عبدة الشيطان، والشيطان في موروث الديانات الإبراهيمية عامة والإسلام خاصة، ألدُّ أعداء المؤمن، عليه يكون عبدته في حكم الكفرة الخاضعين لمختلف الأحكام الشرعية إذا ما تمّ توظيفها بطريقة قسرية متطرفة، ويتبنى النص مدلول الاستلاب بمثابة العلامة التي تميز هذا الشعب وتقصيه من دائرة الرب، كما تحتقره كتب السماء بحسب المنظور الذي يضع الأيزيدي مطلقاً في خانة الكافر أو المشرك بالله، فلا يعرفه الرب، وتحتقره كتب السماء، وتشمئز منه الملائكة، فلا صكوك غفران تشفع له، ولا آيات تحصن أسواره، أقصى درجات التهكم من الذهنية الأحادية التي تسعى لفرض خطابها التكفيري، وتعدُّ قتل الآخر المختلف طريقاً للجنَّة. ويقول الشاعر الأيزيدي مسافر دخيل قاسم في نص يتداخل فيه السردي الوقائعي والغرائبي بالشعري:

(كل صورك التي علقناها على أعمدةِ الكهرباء/ قمنا بإزالتها/ سمعنا بأنكَ عدت/ عادَ اسمكَ عادَ قميصكَ/ عادَ هيكلكَ لكنهُ ليس بالكامل/ قتلوا عراقيتكَ، وعادتْ لنا الهويةُ).

في هذا النص هناك تأكيد للهوية العراقية، بمثابة اعتراف بهوية الجغرافية والتاريخ والوطن والمواطنة والولاء والانتماء، لكن تم قتل كل ذلك في لحظة غابت فيها جميع وشائج الانتماء والتعايش والتسامح وقبول الآخر، الأمر الذي دعا للتمسك بالهوية الثقافية الفرعية، بعدما تزعزعت فكرة الوطن بفقدان الأمان ونشوب خطر الإبادة، فالمواطن الأيزيدي استهدف بسبب هويته التي دفع حياته ثمناً للتمسك بها، كما دفع ثمن الانتماء إبادات جماعية عبر التاريخ وتهميشاً وإقصاء وعزلة، وإذا كانت الهوية تشكل ما يسمى بالملاذ الثقافي) الحامي للنوع والمميز للجماعة، فإنَّ تحولها إلى سبب للإبادة لا يزيد من الولاء لها فحسب وإنما يحولها إلى تحدٍ وجودي، ويوظف الشعراء الأيزيديون رموزهم المكانية التي ارتبطت بالمجازر كسنجار التي تلفظ باللغة الكردية شنكال ولالش. يقول الشاعر جمال كريمو في خاتمة قصيدة بعنوان (كبرت في رحم الحرب):

التقينا إذَنْ: موتى في صورةِ جماعية/ غلقتْ على جدارِ المزار في لالش.

ولالش هي المدينة المقدسة التي فيها المعبد النوراني وقبر الشيخ عدي بن مسافر، وفيها مقر المجلس الروحاني، ويحج إليها الأيزيديون سنوياً، ففضلاً عن كونها موطناً لهذه الطائفة، فهي تنطوي على بعد روحاني وتاريخي. ويستحضر الشاعر (هيمان الكرساني) مدينة شنكال:

(كنتَ هنالك/ وتسمعني/ حيث قهقهة الطغاة بين أزقةِ شنكال/ اقتحموا منزلي/ لحقوا بإخوتي .../ أسرتي/ ذبحوا أصدقائي/ حرقوا جدّتي/ وجرجروا شبحي، عاريًا يطاردونه).

وهكذا تحاول الأقليات العرقية والدينية أن تؤكد هوياتها الفرعية بسبب التحولات الدراماتيكية وجرائم الإبادة التي مارستها القوى الإرهابية، والتأسيس لأدبيات هوياتية تكون بمثابة المصدات الدفاعية عن الوجود.

يعد الشبك مجموعة تقطن في أكثر من 60 قرية في سهل نينوى في أقضية الحمدانية وتلكيف والشيخان وبعشيقة وسنجار وتلعفر ومخمور وغيرها، ولهم لغة خاصة منحدرة من لغات هندية إيرانية من فرع (زازا-كوراني) وتسمى لهجتهم بالشبكية الباجلانية) وأسوة ببقية الأقليات قاوموا سابقاً سياسات التعريب، كما تعرضوا بعد 2003 للتهميش والإقصاء ولم يسلموا من جرائم الإبادة والتهجير على أيدي الجماعات الإرهابية ضمن أحداث الموصل بعد سيطرة عناصر تنظيم داعش في العام 2014، يقول الشاعر الشبكي مهدي المارديني:

(فما أن أدركت من حولي وكبرت وصرت/ فتيا/ حتى علموني أني مختلفٌ/ وصار ذاك الحب يختفي نسبيا/ فيجب أن أحذر من شخص إذا كان ولاؤه/ سنيا/ وأكره عقيدة من يخالفني/ مسيحياً كان أو أيزيديا/ وأهجر جاري الكاكئي ولا أصاحب من يدعى/ صُبيا/ وولائي يجب أن يكون لعلي/ فإني قد وُلدتُ شيعيا).

وهذا النص بنبرته التقريرية المباشرة هو بمثابة الموقف الأخلاقي ضد إشاعة الكراهية والتفرقة، فهو وإن أشار مباشرة للهوية الطائفية للمكون والتي لا تحول دون التعايش مع الآخرين، وإن كان المكون تعرض للاضطهاد والقمع والتهجير والإبادة، إلا أنَّ النص يدين مشاعر الكراهية التي يحاول الخطاب التكفيري ترسيخها.

في العراق هناك أقليات عرقية ودينية غلب عليها السكوت ليس خوفاً من سلطات القمع فحسب، وإنما موروثها الثقافي يفرض عليها السرية والانكفاء على ذاتها والاندماج مع المجتمعات من خلال المشتركات الثقافية العامة، فالشبك والصابئة المندائيون وبعض التركمان والكلدوآشوريون يتحدثون العربية ويندمجون مع مختلف المكونات ولهم حياتهم الخاصة بما تنطوي عليه هوياتهم من انحيازات ثقافية وتقاليد وطقوس داخل مجتمعاتهم، فبين الشعراء العراقيين من هم من أصول تركمانية أو من الكرد الفيليين أو من الصابئة المندائيين أو المسيحيين لكن تجاربهم الشعرية انتمت للثقافة العراقية لغة وموضوعات وهمًّا شعرياً وانتماء، فلم نجد على سبيل المثال عند الشاعرة لميعة عباس عمارة ما يرمز إلى هويتها المندائية، وباستثناء الكورد لم تسمح الحكومات المتعاقبة بتعليم اللغات الأخرى غير العربية، بل تعرضت مختلف المكونات إلى حملات التعريب، الأمر الذي حال دون نشأة ثقافات خاصة بتلك المكونات مستمدة من موروثاتها ولغاتها، لكن ما حدث بعد التغيير في العام 2003، أعاد للهويات الفرعية اعتبارها لمواجهة التحديات.

*اعتمدنا على بعض المواقع الإلكترونية وكتاب الشاعر جميل الجميل، آل نيُمِقي/ مدينة الحكمة/ مختارات لمجموعة شعراء من مكونات نينوى الصادر عن دار سرقايا للطباعة والنشر، كامبردج- المملكة المتحدة، في اختيار النماذج الشعرية.

معطف أكاكي أكاكيفتش

عفاف مطر

مائـة وثمانـون سـنة مضـت ومازالت جيـوب معطف أكاكـي أكاكيفتش مليئة بالمشـاعر الإنسـانية ولم تبلّ رغم مرور كل تلك العقود والأزمنة، مائة وثمانون سـنة مضت ومـازال معطف أكاكي أكاكيفتش يعطي دورسـاً كي تحافظ الإنسانية على إنسانيتها، مائة وثمانون سنة مضت سـقطت بها إمبراطوريـات ودول وآيدولوجيات وفلسـفات وما زال معطـف أكاكي أكاكيفتـش حيّاً قوياً وقـادراً علـى العطـاء. منذ عـام 1848 ومعطـف أكاكي أكاكيفتش يسـاعدنا على استشـعار الرحمـة في قلوبنا. المعطـف كان ومايـزال وسـيبقى تهكمـاً صارخـاً على مشـاعرنا وقيمنا الاجتماعية المزيّفة. المعطف هي رواية صغيرة للروائي الروسي الكبير نيقولاي غوغول. شكلت روايـة المعطف نقطة تحوُّل مفصليـة بالغة الأهمية في تاريخ الأدب الروسـي والعالمي، كتبها غوغول بأسلوب ساخر كوميدي فريد. دخل غوغول في علاقة صداقة مع راهب في كنيسـة متطرّف في أفكاره الدينية واسـتطاع أن يقنعه بالهلاك بسـبب الخطيئة في أعماله الأدبية، ومن تلك اللحظة دخل غوغول بحالة اكتئاب شـديدة وتراجعـت صحته. فـي 24 شـباط 1852 قـام غوغول بإحـراق مخطوطاته الأدبية ومنها الجـزء الثاني لروايته النفـوس الميتـة، وعد المؤرخـون هذا اليوم من أسـوأ أيامـه على الإطلاق، بعد تسـعة أيام عـن عمر 41 عاماً فقط توفي غوغول على فراشـه وكان قبلها رافضاً لتناول أي طعـام. قبـل روايـة المعطـف كان الأدب الروسـي يتحـدث عـن الطبقـة المرفّهـة فـي المجتمـع فجاءت المعطـف لتتحدث ولأول مرة عن الإنسـان المقهور في المجتمع الروسـي، ومن بعده بدأ الأدب الروسـي يهتم بالطبقة المهمَّشة وعلى رأس هؤلاء الأدباء دستويفسكي لدرجة أن دستويفسكي قال :" كلنا انحدرنا من معطف غوغول" "إن الرجل الفقير أشـبه بعارٍ وسـط الشارع" أكاكـي أكاكيفتش هو موظف بسـيط في إحـدى دوائر سـان بطرسـبرج رجل فقيـر وذليل، ووصفـه غوغول بأنه رجـل قصير القامة أصلع في مقدمة رأسـه ضعيف البصـر وله تجاعيد على خديـه، مخلص في عمله الذي يتلخَّص بنسـخ الوثائق، هادئ قليـل الكلام، وبالرغم مـن ذلك كان يسـخر زمـلاؤه منه طـوال الوقت وكان يكتفي بالصمت، لا يغير ثيابه ودوماً هناك شيء متعلق بهـا كالقـش أو لطخـة من الألـوان، مع اشـتداد البرد شـعر بألم في ظهره فتفحَّص معطفه ووجـد أن بطانته تقطعـت وفيه أكثر من ثقب، وأصبح رقيقاً، فذهب به إلى الخيـاط لكن الخياط يخبره عـدم إمكانية إصلاحه لأنه سيتمزق حالما تلمسـه الإبرة وبالتالي لا يوجد حل إلا أن يشـتري معطفاً جديداً، هذا الخبر وقع كالصاعقة علـى أكاكي لعدم امتلاكه المال الكافي وهذا يعني أنه

سـيتجمد من البرد، فقرر أن يقتصـد في نفقاته لدرجـة أن يمتنع عن شرب الشاي وشراء الشموع ويستغني عن وجبة المساء ويمشـي على أطـراف أصابعـه وبهدوء حتى لا يمسـح الحـذاء ويضطـر لشـراء غيره وذلـك لمدة سـنة كاملة حتى يسـتطيع شـراء معطف جديد. فـي البداية واجه صعوبـة على هذا التوفيـر لكن مع الوقـت تأقلم وكان يواسي ويصبّر نفسـه بفكرة أنه سيشتري معطفاً جديداً ويتخلص من سخرية زملائه، وذهب مع الخياط وفتشا في كل بطرسبرج عن قماش جيد وبسـعر مناسـب حتى وجداه. حصل أكاكـي على المعطف بعـد معاناة كبيرة، ولبسـه وهو سـعيد لأنه يشـعر بالدفء ولأنـه لم يرتدِ شـيئاً جديداً منذ سـنوات، وحالما وصل الدائرة بارك له الزملاء بهذا المعطـف الجديـد حتى أن مسـاعد كبيـر الكتبة دعى أكاكي والجميع إلى حفلة صغيرة في منزله مساء، حاول أكاكـي التهرب من هذه الدعوة لكنـه لم يفلح وفكر أنها قد تكـون فكرة جيدة لارتداء المعطـف مرة أخرى. عاد مسـاءً إلى بيته وبدأ يقارن بيـن معطفه القديم والجديد وكان يضحـك كلمـا رأى الفـارق الكبير بينهما. مسـاءً ذهب إلى الحفلة وعلّق معطفه وانضم إلى زملائه الذي حيّوه وباركوا له، ظل طوال وقت الحفلة يراقب الجميع ولم يشـعر بالراحة وكان يرغب بالمغادرة لكن صاحب الحفلة أصر على بقائه فبقي حتى وقت متأخر. في طريق العـودة اعترضه رجلان ضرباه وسـرقا منـه المعطف، أصيب بنوبة هستيرية من الفزع وصار يجري في الشارع وهو يصرخ حتى أن الشـرطي حين علم قصته لامه على إهمالـه، ونصحته صاحبـة المنزل فيما بعـد بالذهاب إلى مفتش الشـرطة الذي قابله بعد عناء طويل لكنه لم يظفر بشـيء، في اليوم التالي ذهب إلى مكتبه بمعطفه القديم، وكان حزيناً جداً، فقرر زملاؤه جمع المال لشراء معطف جديد، لكن المال لم يكن كافياً، فنصحه أحد زملائـه بالذهـاب إلى رجل ذي سـلطة طيـب القلب، لكن هذا الرجـل منذ أصبح جنرالاً صـار مغروراً فما أن قابـل أكاكي وعرف قصته حتى طرده مـن المنزل وعاد أكاكي إلى المنزل وأصابته الحمى وأخبر صاحبة المنزل بأن تشـتري له تابوتاً من الصنوبر لأنه يشعر بأن نهايته اقتربت، وبالفعل اشـتدت عليه الحمـى وأصبح يهذي ويسـب ويشـتم في نومه وقبل كل شـتيمة كان يصرخ يا صاحب السـعادة. مات أكاكي ولم يشـعر بالسـعادة سـوى لحظات قليلة قضاها وهو يرتدي معطفه الجديد. بعد موته انتشـرت شائعة بأن شـبحاً يجول في المدينة وتبدو هيأته كهيئة كاتـب حكومي يقوم بنزع المعاطف من أصحابها. وصلت الشائعة إلى مسامع الجنرال الذي طرده فشعر بالذنب لاسيّما حين أرسل في طلبه لكنهم أخبـروه أنه قد توفي، فتغير الجنـرال وأصبح أكثر رأفة بالنـاس، وظلت صورة أكاكي الشـاحبة تطارد الجنرال فقـرر زيارة إحدى السـيدات قبـل العـودة لمنزله علّها تنسـيه أكاكي، وفي الطريق، شـعر أن قوة تسحبه من الخلف وحين اسـتدار رأى أكاكي الشـاحب فاتحاً فمه وتفوح منـه رائحة القبور، وقال له أخيراً وجدت ضالتي وفـي لحظات معـدودة أخذ أكاكـي المعطف واختفى تـاركاً الجنرال في حالة من الفزع والرعب وسـرعان ما تلاشـت قصة الشبح الذي يسـرق المعاطف. غوغول أنهى قصته بشكل خيالي خارج عن المألوف، وكانت قصته وكأنها تحذير لأصحاب السلطة بأن حتى الفقراء يستطيعون أن يأخذوا بثأرهم ولو بشكل ميتافيزيقي. روح أكاكي اسـتطاعت التمرُّد علـى العكس من أكاكي نفسـه حيـن كان على قيـد الحيـاة، وأن الانتقام هي غريزة عند الفقراء والأغنياء على السواء. يرى المؤرخون أن غوغول لو لم يكتب سـوى هذه الرواية لكان كافياً أن يخلد إلى الأبد.

توقعات الثلوج : الحبّ في «بلوز» ب.ب. نيكول

جوليا آنا موريسون

ترجمة : أحمد رحمن

حبيبي، S.، يهديني طبعة لقصيدة تُدعى "بلوز" للشاعر الكندي bpNichol، نُشرت عام 1966. الطبعة معلقة جنب سريري في إطار أسود. أرى اسم حبيبي مطبوعاً على ظهر الإصدار المحرر لأعمال Nichol المضغوطة في رف الكتب الخاص بي. في قصيدة "بلوز"، كلمة الحب وردت 8 مرات، إلى الأمام وإلى الوراء، بحسب حروفها:

Love

تبدو وكأنها قلب

وبعد سنوات من النظر إليها، أصبحت استعارةً لعلاقتنا وطبيعة الحب المتطورة.

للوهلةِ الأولى التي أرى فيها القصيدة معلقة في شقة S، أقضي الصباح بحيرة من أمرها، وأتساءل، كما لو كانت جرعة مخدرات ، عن مصيرنا. مثل القصيدة، يكون حبيبي أحياناً بعيد المنال، غير قابل للقراءة، وجميلاً. في البدء ينسكب الحب من أصابعي. يختفي S لعدة أيام متتالية، ورسائله النصية فارغة كالثلج.

التقيته حين كنت أُمّاً شابة منذ ما يقارب ثلاث سنوات، لست مرتبطة للمرة الأولى. سأعترف حينها كان قلبي ممزقاً. لا شيء يرمم شتاته. هل لديكِ عائلة؟ سألني في ليلة من الليالي، في بداية علاقتنا. أفكر في جليسة الأطفال، وكيف أحتاج العودة للمنزل بالفعل. هل أملك عائلة؟ نوعاً ما. أريد أن تنزلق سيارتي على الجليد في طريق عودتي لمنزلي البعيد في الظلام. أقولُ لدي طفل صغير، لكن لستُ أرى أهميةً لذلك بالوقت الحالي.

القصيدة عبارة عن مشكال تتغير فيه الألوان حيث يكون الحب مجرداً وملموساً في آن واحد، هو لقطة سريعة لتجسيد الوقوع في الحب (سقطت كلمة "حب" على الصفحة وتمزقت حرفاً حرفاً). ببطء، تشبه السهم، أشعر بنفسي أسقط لأجل "S"، رغم معرفتي بقدري المحكوم عليه بالفشل منذ البداية. تخبرني القصيدة أن الأمر سيستغرق وقتاً، وهذه هي الحقيقة. منازلنا متماثلة لكن يفصل بينها تلة. عندما يحتضنني، أغفو على الفور تقريباً، شاعرةً بالأمان. أراه يقود الدراجة الهوائية أمامي نحو الشمس، ظهره مستقيم، ويداه مرفوعتان عن المقود. فكرة ألا أكون معه لا تُطاق، كل تلك التفاصيل اختفت.

قصيدة نيكول قصيدة كونكريتية، من النوع الذي كتبناه ونحن أطفال على أشكال أشجار عيد الميلاد خلال أيام ديسمبر المعتدلة. في تلال جورجيا الطينية الحمراء، حيث تصطف أشجار الصنوبر على جنبي الطرق، لكن يمكنك الرؤية من خلالها مباشرة طوال فصل الشتاء.

في شتاء أيوا، أستيقظ في ضباب، وبينما أتكيف مع ضوء الصباح الجليدي، أشاهد الحروف تستقر في قصيدة الحب، كأنها تتساقط في الثلج الغامض، على شكل عضلة القلب. أنا أتعافى، على ما أعتقد. أشاهد الأمل في القصيدة. إنها تعد بالحب، رغم كل شيء، لكن ذلك ليس سهلاً.

أستطيع القول أن القمر كان مكتملاً الليلة الماضية لأن العشب يغطيه الملح. لا يزال S نائماً، والنبيذ الأحمر يلطخ هلال شفته العليا. أنا مندهشة أنني نمت. يجب أن يكون ابني في منزل والده. لا بد أنني أحببت والده ذات مرة؛ أعلم أنني فعلت ذلك، لكن ليس بهذه الطريقة بعد الآن. يبدو لي هذا معجزة؛ أنا بالكاد أتأذى بعد الآن.

كتب نيكول في كتابه الشعري "الكابتن" عن الحب : "الحب / مكتوب بشكل عكسي / "EVOL" / طريق الطبيعة (لقد / أجهدته / في عشرات / القصائد) / لا علاقة له / بالشر-EVIL"" / بل بالأحرى يتطور-EVOLVES" "/ أفكار جديدة!

قبل أن ينتهي زواجي (لم نكن متزوجين قط)، كانت ركبتي تؤلمني في الليل. ركبتي بدلاً من قلبي. أيمكن للركبة المكسورة أن تقتلك ؟ بحثت في جوجل بمنتصف الليل، خائفةً من وهج الهاتف يوقظ الطفل رغم أنه كان بعيداً في الرواق. لا، الإنترنت أخبرني. لكن على الماسحات الضوئية، تضيء ركبتيك عندما تفكر في شيء الحب المفقود. ليس شيئاً مثل الدمية التي أسقطتها وراء الدرج عندما كنت في الخامسة من عمرك. كالعاشق الذي يعد القهوة بنفس الطريقة كل صباح في كوب صغير خزفي. تضيء ركبتيك على الماسح الضوئي حين تفكر في الثلج.

يقول باشلار: «إذا نظر الشاعر عبر المجهر أو التلسكوب، يرى دائماً نفس الشيء». الحب في قصيدة نيكول مجهري وعملاق في الوقت نفسه. إنه لون فنجان قهوة حبيبي، برتقالي كريمي، وهو قصتنا، المحيط وأشعة نجم البحر بداخله.

عندما هجرني "S" أشعر أنني فهمت القصيدة أخيراً، بالطبع S من شأنهِ أن يكسر قلبي. هذا ما تقوله هناك القصيدة (لهذا يُطلق عليها اسم البلوز لسبب ما). أثناء فترة الانفصال، كنت أتجول لمسافات طويلة حول المدينة بحثاً عن الإشارات. أنظر إلى القصيدة، وأبحث عن S، لكن الحروف تنزلق من يدي مرة أخرى E V O L ، أرى O O O.

لا ينبغي للحب أن يكون بهذه الصعوبة، لكنني لا أترك القصيدة جانباً. أستيقظ ليلاً أتصبب عرقاً

جوليا آنا موريسون

وأظن أن هناك طرْقاً على الباب. أقوم بتحريف الحروف إلى كلمات أخرى: -EVIL الشر، -EVOLVEالتطور، OH - أوه، - V O W E L حرف العلة، -EELثعبان البحر، -ELLE إيلي، OV AL—شكل بيضوي . . . أرى أشجار الصنوبر في جورجيا. أرى شاطئ بحيرة أونتاريو حيث ولد S. أرى الذئاب التي يرى نفسه فيها؛ أرى ذئباً في القصيدة.

بعد أن استغرق الأمر وقتاً طويلاً ولم يتصل S بعد، بدت القصيدة وكأنها اختبار أفشل فيه. في صورة الأشعة السينية للصدر، في تشريح الجثة، هذا ما سأراه: يُعاد ترتيب الحروف، بالأبيض والأسود. إنها غير مزخرفة، الأبجدية باردة. القصيدة استعارة للحب. حبيبي ليس حبيبي ثم هو كذلك.

واحدة من أبرز سمات قصيدة "البلوز" الخط المائل المكون من ثمانية مرات من حرف e، والشق عبر الصفحة، التأرجح ، هذا ما يمنح القصيدة تناسقها، إذ يعكس جانباً واحداً على الجانب الآخر: الأشجار الخضر العميقة وانعكاس لونها في البحيرة المظلمة. كتب كارل يونغ أن "محور البلوز هو الحرف e، الذي يمارس تأثيره التحويلي على حرف العلة الآخر بينما يظل متوار عن الأنظار في المقطع المفرد "love" ؛ لكنها تهيمن على كلمة "evol" المكونة من مقطعين، فتُخلق صرخة تمزق القصيدة إلى نصفين".

لا أقرأ تكرار حرف e على أنه صرخة؛ لا أستطيع سماع ذلك. إنه الحب، لكنه مائل، ببطء الحركة؛ صعود التل المغطى بالثلوج ثم، إذا كان لا بد من وجود صوت، فهو صرير مزلجة حمراء أسفل التل.

عندما عدنا معاً، بعد شهر أو نحو ذلك، كنت منتشية تغمرني السعادة، ولكن بحذر، وأنا أرتدي بيكيني بلون الليمون. ركبتيّ لم تعد تؤلمني. لقد وجدت كائن الحب. وفي حماستي، تجعل القصيدة معنى للجرح، في الفضاء على شكل حرف S في وسط القصيدة حيث تتلاقى الكلمات. كان الحب يجر ويترك جلد قلبي. ظهر S عند باب منزلي ومعه زجاجة حمراء وسمحت له بالدخول.

عدنا معًا لكن لا تزال هناك فجوة، ومساحة، وقف عند منتصف بيت الشعر مثل الموجود في القصيدة. لا نعترف أبدًا إننا انفصلنا أو عدنا معاً، ليس حقا.

في إحدى القصائد النثرية لسابرينا أوراه مارك "الأطفال"، جلبت بياتريس ووالتر بي أربعة أشياء للاختبار في كشك اختبار الواقع: "القبعة، والحب، واليوم، واللذيذ". الكشك لا يعمل. بالطبع أو، إذا نجح الأمر، فإنه سيستغرق وقتاً طويلاً حتى يقوم الكشك بإخراج "النسخة المطبوعة" من النتائج ("كان انتظاراً طويلاً، هذا الانتظار")

ومثل والتر بي وبياتريس، أقف أمام حجرة اختبار الواقع ومعي عملاتي الذهبية الصغيرة. أضع "الحب LOVE-" في الحجرة. يا ترى الحب مجازي أم إنه حقيقي؟ "أمي، أنا لست استعارة"، يقول ولدي عندما أسأله من فضلك، من أجل محبة الله، أمنحني فترة راحة. أوه نعم أنت كذلك، على ما أعتقد. هذا هو بالضبط ما أنت عليه، وكيف عرفت؟ أنا والدته. وبهذا أعرف أهو مجاز أم لا.

لا أعرف ما الذي يحبه S في القصيدة، أو لماذا علقها على جدار منزله في المقام الأول. من الممكن أن تكون إجابته عكس إجابتي، على الرغم أننا قد نرى بعض الأشياء نفسها. قمت بكتابة الحب المكتوب وغير المكتوب مرات عديدة أثناء النظر إلى البلوز. لديها نمط. لقد أحب قلبي شخصاً جديداً حين أحب آخر.

القصيدة هي صورة القلب في الماضي والمستقبل، متناثرة، لقطة من الزمن. لم تخبرني الحقيقة مطلقاً. أن حبنا لن يكون واضحاً. هذا الحب هو أشياء كثيرة، وفي أغلب الأحيان، ليس الحب نفسه.

هذا الحب هو التغيير، ونحن نتغير.

أحاول ألا أقول إنني أحب S، أخاف أن يفسد ذلك كل شيء، رغم أنه أنزلق خارجاً في إحدى الليالي بعد سقوطه على الجليد وكسر كاحله. هو نائم. تعالي وسنتحدث عن ذلك، يقول بعد أن اتصلت به في اليوم التالي وأنا أبكي. أنا قادمة . لم نتحدث عن ذلك. يتعافى كاحله لكن تظل به بعض المسامير الجراحية.

اعتقدت أن هذا سيكون مقالاً عن كيفية فهمي للقصيدة بعد كل هذه السنوات، لكن القصيدة تقاوم الفهم. كلما نظرت إلى القصيدة كلما اختفيتُ أكثر؛ الحب يتكسر أمام عيني. لا أعرف حرف L من O أو E من .V ويتبقى لي المزيد من الانتظار، وتوقعات بانهمار خفيف للثلوج.

عن الكاتبة :

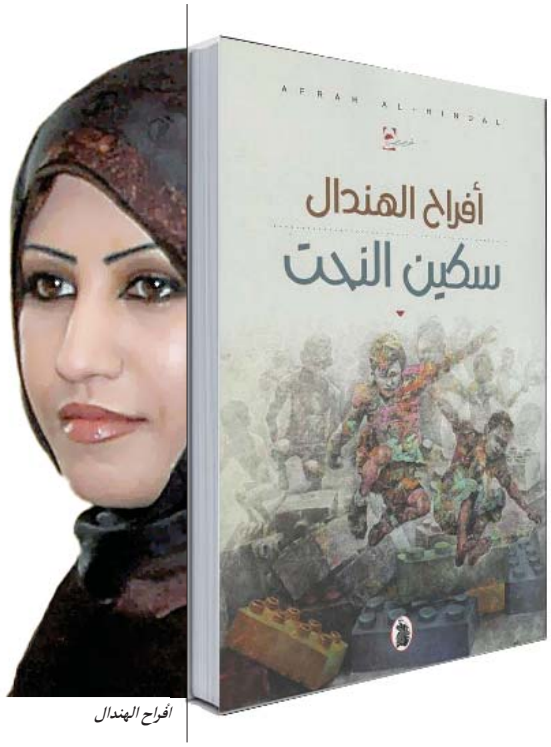
جوليا آنا موريسون شاعرة من اثلانتا، جورجيا. لديها درجة الماجستير في الفنون الجميلة من ورشة كتابة القصة في جامعة آيوا. ظهرت قصائدها الأخيرة في B O D Y و The Journal و The LA Quarterly Review of Books. تعيش حالياً في مدينة آيوا حيث تعمل في جامعة آيوا وتعلم ابنها فيليكس كلمات جديدة.

أفراح الهندال في «سكين النحت»

تسنُّ سكينَ السرد

رولا حسن

في عالمٍ يضجُّ بالخراب والموت، في زمنٍ سقطت فيه كل الأقنعة، وتساقطت كل المطلقات. في عالمٍ يشهدُ أعلى درجات التقدم العلمي وأعلى موجات الديمقراطيّة لكنّه بالمقابل ينتجُ أعنف أشكال العنف والتعصب والإلغاء العرقي والمعرفي وأبشع أنواع التكفير، ويتفننُ في أساليب الموت والتصفية وينتجُ أكثر أشكال الهيمنة حداثة، حاولت أفراح الفهد أنْ تلتقطَ هشاشة هذا العالم ولملمة شظاياه داخل الإنسان الذي كان الضحيّة الأولى والأخيرة لكل ما سبق.



أفراح الهندال

كلام موجز

في مجموعتها القصصيّة "سكين النحت" لم يعد هناك وقتٌ لقولٍ طويلٍ، ليكن الكلام موجزاً ودالّاً يضع اليد على الجرح، من هنا جاءت لقطات الهندال لعوالمها محكمة بضربات خفيفة لكنها موجعة، إذ حاولت أنْ ترسمَ العالمَ بريشة المرأة العارفة ببواطن الأشياء، الأشياء التي تلمستها بيديها وقلبها فتخلق علاقة بين العالم الداخلي والخارجي عبر تفاصيل خراب العالم الخارجي، عالم ملموس هو العالم الخارجي وعالم الداخل التي تبرعُ الكاتبة بخلق علاقاتٍ من نوعٍ مختلفٍ معه عبر شبكة أشبه بشبكة العنكبوت، "احتراقات متكسرة" بمكوناته اللعبة والطفلة والبحر: العالم الداخلي للفتاة التي خرجت من البيت غاضبة هي الطفلة ذاتها التي خرجت من البيت غاضبة لأنَّ لعبتها مكسورة أو كسرت، وجدت لها عيناً في البحر.

ثم هناك الفتاة الصغيرة التي نجت دون أهلها من زورق مهاجر ومعها لعبة لم تجففها الشمس.

مفردات كثيرة يزدحم به النص القصير ليشي بانكسار الذات وتهشمها أمام انكسار العالم وقسوته.

تحاول الهندال رسم خريطة العالم حولها كما تراه وليس كما يجب أنْ يكونَ، على سبيل المثال لا الحصر قصة "شكوى الجدران"، هناك عالمان، عالم الميتم الداخلي الذي يشبه العالم الداخلي للساردة، والعالم الخارجي الذي هو انعكاسٌ للاثنين معاً.

تشتغل الهندال على مدى متواليتها القصصيّة، بجدٍ على الكولاجات البصريّة وتكشف هذه التقنيّة عن نزوعٍ واضحٍ إلى التشظي والتداخل، وينهض القص هنا بشكلٍ رئيسٍ على آليّة التجميع والتوليف بين عناصر بصريّة وسرديّة من خلال بناءات خاصة من التقنيات الأثيرة، من هذه التقنيات تفتيت المشهد إلى مجموعة كبيرة من اللقطات المتداخلة، المتجاورة، المتواليّة وعلى التوازي من هذا كله يتمُّ تفتيت خطيّة الزمن وتقطيع أوصال الحكاية وتداخل الأحداث عبر استخدام مونتاجٍ بصري يعملُ على ترتيب اللقطات لتشكيل بناءٍ درامي عبر لغة بصريّة تمتلك القدرة على التقاط الخبايا وإظهارها كما في "باب الأرق"، "سكين النحت"، "الناعبة" و"مغلق للجرد".. الخ.

يتميز نص الهندال بكثرة الإحالات وتوالي الإشارات المعرفيّة الكثيفة وتشابك الثقافات في النص السردي، وبتداخلها وكأنّها تجمعُ أنقاضَ تجربةٍ وأنقاضَ ذكريات، فالعالم حولها عبارة عن أنقاضٍ من كل شيء، ومع ذلك لا تتوانى عن الإفصاح عن مساحة شعوريّة واسعة تتقاطع فيها الإشارات بصخبٍ بارزٍ وفق ثنائيّة (مادي، شعوري) وتظهر عالماً غامضاً وملتبساً وعصياً على الفهم فالصورة لديها فياضة بطاقات إيحائيّة واحتماليّة. قصة "الهذيان"، "جذور الوصيّة"، "مرمى بطبيعة الحال"... إلخ.

العنوان

اهتمت الكاتبة بالعنوان كعتبة نصيّة أولى للدخول إلى النص، فما هو إلا مفتاحٌ من النسخ الكثيرة التي امتلكتها ورمتها أمام القارئ ليجرب دخوله إلى بيت النص وهو الأمر كذلك جزءٌ مهمٌ من البناء الإستراتيجي للنص وعلاقته بالنص ليست علاقة سهلة على الإطلاق.

العتبة النصيّة الثانية التي استخدمتها الكاتبة بعد العنوان والتي لا تقل أهميّة عنه هي الافتتاحيات المعرفيّة التي هي عبارة عن اقتباسات لكتاب وشعراء ومفكرين أمثال قلسم حداد، باول تسيلان، عبد الله القصيبي، ميشيل فوكو، ايريش فروم، وآخرين، وهذا الاقتباس إضافة إلى العنوان يمنحُ النصَّ سلطة من نوعٍ خاصٍ، ذلك أنَّه يخبر القارئ الذي لم يقرأ النص شيئاً عن هذا النص وإنْ بدا هنا الأمر غامضاً قليلاً ولكنْ مع ذلك يسهمُ بشكلٍ من الأشكال في فك شيفرات النص المتعددة.

حاولت الهندال في نصوصها الـ37 الدخولَ الى العوالم الداخليّة للإنسان عبر تحليلها للمشاعر واستخراج الباطني منها، لذا جاءت جملها قصيرة ومكثفة وكثرت المعاني التي تعبر عن حالة نصف شعوريّة تقابلها على التوازي حالة نصف ماديّة ليكتمل العالم الذي تشكله.

وهي من خلال هذه الإستراتيجيّة تغوصُ في العالم الداخلي بحرفيّة بالغة مستخرجة رواسب الماضي والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور وتطرحها بحريّة على الورق فتصور النفس البشريّة من الداخل لتفرز ما بداخلها، ولذلك جاءت قصصها القصيرة أو نصوصها - إنْ صحّ التعبير - تعبيراً عن انفعالات حيّة ودفينة معاً، وعلى الرغم من اللاحقيقة أحياناً في النصوص لكنها عكست ببراعة الواقع القاسي للإنسان المعاصر ومعاناته، وقد تمتعت بحاسة النفاذ إلى الداخل الإنساني، الأمر الذي يُحْدِثُ هزة في شعور القارئ لا يمكن تجاهلها.

اعتمدت الهندال اللعب على الشكل والبناء والتكثيف واختزال الحدث المحكي، مستفيدة من مهارتها اللغويّة في القص، لا سيما في قصصها القصيرة جداً مثل بلل، موت وحيد، ذاكرة معلقة، العصفوريّة، ألعاب ناريّة.. وهذه الأطر اللغويّة المقننة مكنتها من فتح فضاءات دلاليّة جديدة ومتنوعة من خلال اللعب على الفضاء الافتراضي الذي توفره اللغة وأيضاً الإحالات التناصيّة التي تفتح مسارات واسعة للتأويل.

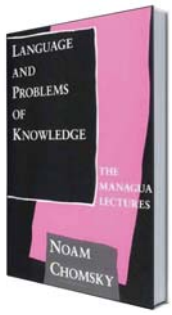
اتبعت الهندال تقنيّة التداعي وهي إحدى التقنيات السرديّة القريبة بعض الشيء من مفهوم تيار الوعي، حيث تتداعى الأفكار التي قد تبدو غير مترابطة تماماً، وهنا فإنَّ القارئ يدخلُ ذهنَ الكاتب، أو بتعبيرٍ آخر يتركُ له الكاتب مكاناً ليدخل ويتابع المشاهدة والأحداث غير المترابطة، ويفك شيفرتها وتحتاج والحال كذلك إلى قدرٍ من الوعي للتواصل معها. هذه الآليّة السرديّة تستهدفُ كسر حالة الاسترخاء الذهني التي قد يستدعيها وضوح النص كي يمارس القارئ نوعاً من فرح الظن اللذيذ، على حد تعبير مالارميه.

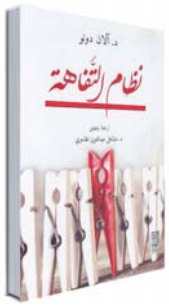
فالسرد لدى أفراح لا يمضي في طريقٍ ممتدٍ، لكنّه يأخذ شكل تموجات دلاليّة تنتجها الذاكرة وبالتالي، فإنَّ المضمون لا يتأسس على نمو الدلالات فقط، وإنما على تجاور المفردات التي تؤدي وظيفتها أيضاً في إيصال النص إلى القارئ.

عبر 37 نصاً مكثفاً ومشحوناً بالدلالات قادتنا أفراح الهندال في دروب النفس البشريّة الوعرة وتركتنا هناك وحيدين نكتشفُ ضعفنا وهشاشتنا وخذلاننا.

فلسفة الثرثرة في تطور الفيسبوك

عبد الغفار العطوي


نعوم تشومسكي



الان دونو

من أين نشأت فلسفة الثرثرة ؟ وكيف ساهمت في تطور الفيسبوك ؟ يبدو أنَّ هذه الفلسفة قدمت من جوانب مختلفة من اللغة، من قدرة الانسان في ما سبق من الزمن على استخدام اللغة، وظهور نظرية للثرثرة في مناحي تشكيل اتحادات مجتمعية من وراء إنعاش اللغة التي توفر للثرثرة فلسفة، أو أنَّ هناك نظرية الثرثرة التي تقود لنقل المعلومة قبل ظهور وسائل الاتصال اللغوي السريع، أو هناك نظرية تعد الثرثرة في اللغة إعطاء أهمية خاصة للآثار الجانبية التي تؤهلها استخدامات اللغة في التفكير، لكنَّ الثرثرة لا تعني سوى أنساق لغوية ذات مسحة أنطولوجية، فهي بعيدة كلَّ البعد عن المنحى الأبستمولوجي للغة، حيث تخلو من المعنى الكامل للتفكير الذي ينتج مردودات ثقافية أو معرفية، نعوم تشومسكي في كتابه (اللغة ومشكلات المعرفة) يتناول في محاضراته الخمس في هذا الكتاب العلاقة بين اللغة ومشكلات المعرفة، مؤكداً أنها علاقة متداخلة ومعقدة، أي أنَّ الموضوعات التي تثيرها تبدو واسعة جداً، ما دامت اللغة تتدخل في جميع مفردات المعرفة، فالميل لتغليب مفهوم الثرثرة أمر وارد، ولعلَّ تضارب (المعلومات وطبيعة الواقع) التي تمر من الفيزياء إلى الميتافيزيقا في جوهر العالم المادي يجعل من طبيعة الواقع مجرد قابلية للثرثرة، وما يثيره هذا الكتاب، وهو من تحرير بول ديفيز ونيلز هنريك جريجرسن، إذ يتناول الإشكال الذي يعمي الواقع بملء المعلومات المربكة، خاصة في الفيزياء والكيفية التي تتم فيها معالجة المعلومات بالقول لكن تأثير الثورة الرقمية في البشرية جمعاء ضئيل مقارنة بتأثير ثورة معالجة المعلومات التي سبقتها وهي اختراع نظام الأحرف المتحركة في الطباعة، بمعنى أنَّ الأخطاء في الأتمتة تكلف البشرية المزيد من طرح الفائض من المعلومات بوصفها سقط المتاع، كلود بيريزنسكي في (تاريخ العلوم)

يعطي لفلسفة الثرثرة جانباً مهماً من جوانب العلاقة الخفية بين العلماء باكتشافاتهم، خاصة في دروب الكشف العلمي بقوله سوف أروي في الصفحات التالية تاريخ عدد من الاكتشافات بهدف توضيح أنَّ دروب الكشف العلمي قد تكون ملتوية ومليئة بالتعرجات، وفي الغالب لا يمكن التنبؤ بها، فالكشف العلمي قد يكون انعكاساً لحدث ما، ليبدو أنَّ الثرثرة تطل برأسها في أي شيء يخدم غايتها، خاصة في العلم، لذا حينما كتبت مارجريت كونزو في (الفلسفة والفيسبوك) استعانت بإيصال أفكار روبن دونبار حول فلسفة الثرثرة وعلاقتها بالفيسبوك من خلال عدد المتابعين، وأنَّ قانون الفيسبوك قد اشترط على المشترك تحديد (5) آلاف صديق فقط، لأنَّ وضع خاصية للثرثرة لا تؤدي إلى أهدافها كلما اتسعت دائرة الأصدقاء، ولكي تتم السيطرة على المارد الأنطولوجي (الثرثرة) والاستفادة منه في وسائل التواصل الاجتماعي لإقناع التحالفات التي أنتجتها اللغة بأنَّ فلسفة الثرثرة الحمل الوديع قورنت الثرثرة بهذه الصلاحية، وجاء تنظير روبن دونبار حول أنه بمجرد ازدياد حجم المجموعة إلى ما يقرب (150) فرداً، لم تعد الاستمالة طريقة مثلى لبناء تحالفات، وسيدنو نشاط تلل المجموعة نحو 30 %، وبما أنَّ أضرار الثرثرة لا تخدش حياء اللغة، ولا تأخذ من خزينها المعرفي والمعجمي تم استخدام العبارات المطاطية مثل: كيف الحال ؟ صباح الخير، مساء الخير بعبارات معوجة وساخرة، صباحو مساؤه، أو باستخدام الملصقات اللفظية معبرة عبر الصور.. إلخ من هذا قبيل التي تنوب عن اللغة

الحوارية بلغة صامتة إيحائية متكررة آلياً، عبارات لا تكلف شيئاً في اللغة بوصفها خطاباً إنشائياً معرفياً، وتشم منها رائحة السطحية والتفاهة لا غير كما لوح د-آلان دونو في (نظام التفاهة) في لغة خطاب التفاهة بقوله: على خلاف ما تفهمنا النظم الإيديولوجية، فإنَّ السلبية قيمة تدفع التعاليم الإيديولوجية الناس دفعاً إلى اتخاذ موقف ما نحو المناطق الفكرية والخلافية، فتحثهم إما على تكوين رأي جديد أو اعتناق رأي سائد، هنا الثرثرة تمسك بعالم يطلق عليه (المجتمع الشبكي) الذي فيه يقف عصر المعلومات حاضراً، ويؤكد مثله مثل مجتمع المعرفة على دخول البشرية إلى زمن تاريخي غير مسبوق، مسنود باقتصاد معولم، كي نواجه الفجوة الرقمية، التي يتحدث عنها مانويل كاسطياس عن بروز اقتصاد جديد أساسه الربط بين المعرفة والمعلومات، يتحرك من دون أدنى اعتبار للحدود، ويمكننا أن نفهم التداخل بين الثرثرة والفيسبوك من خلال ملاحظة أنَّ نتاج عمليات الأداء في الفيسبوك السريع للغة (لغة الحوار) وفرت كثيراً من الوقت والجهد والمسافات، إزاء عملية مشابهة لو كان الأمر يتطلب الجهد البدني، لذا نجح مجتمع المعرفة في استخدام الثرثرة كفلسفة رائجة في تطور الفيسبوك، في (الكون الرقمي) الثورة العالمية في الاتصالات يعطي بيتر بي سيل تعقباً لتلك الثورة، فقد أصبحت المنتجات الإلكترونية الاستهلاكية بالغة التعقيد وغنية بالميزات لدرجة أنه من المألوف اليوم أن تجد ملصقاً توضيحياً أو دليلاً موجزاً للتشغيل

السريع، يصحب كتيب إرشادات الاستخدام إضافة إلى أنَّ تاريخ الإنترنت والويب استغرق تاريخاً من التحولات العلمية السريعة المعقدة، بدأت من ظهور تكنولوجيا النانو ومستقبل قانون مور، وأنَّ شبكة الإنترنت العالمية التي كنا نعتقد أنها قد أنتجت لنا اليوم بدأت بهدف مختلف تماماً، لكنَّ المهم هو فهم فلسفة الثرثرة من كل هذا التطور المزعج للفيسبوك، فليست كل الأنشطة الإلكترونية بعيدة عن لغة التواصل التي عمادها وعمودها الفقري أنطولوجيا اللغة القائمة على الثرثرة وفائض القيمة في اللغة، لنتأمل الرسائل ووظائف الثرثرة على الفيسبوك، هي بالتأكيد تعكس إرسال خطابات وحوارات بصورة وثيقة، ومن الاعتقاد أنَّ معاناتها واحدة في طرق الكفاءة التي تعاني منها جميع وسائل التواصل السابقة الأخرى، لكن ما ميز الفيسبوك لغته الجديدة شكلاً ومحتوى، فتطور الرسالة النصية يمثل صيغة تواصل جديدة ابتكرت من أجله، فهي رسالة مختصرة بلغة مكتوبة مختزلة، وبتعدد طرق التعبير ضمنياً لم تغير من طريقة الفهم لها، كأنما الكون الرقمي الذي شهد تطور الإنترنت قد استوعب كل طرق قنوات الثرثرة المعجمية والدلالية والمعيارية في لغة التواصل القائمة على وهم الخطاب الاجتماعي عبر الويب، وأنَّ التحولات الخطيرة المفتعلة في استخدام لغة الحوار قد كفت حدود اللغة إلى مدى التفاعل والإنشاءات التوليدية، وهي النقطة المهمة التي أشار إليها تشومسكي في ربط العلاقة بين اللغة والمعرفة، من باب ألّا تتحول اللغة إلى ترجمان للمعرفة، إنما يجب أن تحاكي قوانينها التوليدية، لكن طغيان أشكال نادرة من الثرثرة قرع ناقوس الخطر أن تكون لغة الاختزال مع العزلة الاجتماعية الواقعية، وخلق أمكنة وعوالم افتراضية أشبه بالوهم الحقيقي الذي يصدقه الحالم بعد اليقظة.

إبهار بصري بتقنيات بسيطة

«contrast» عرض ضوئي لأدهم سفر في دمشق

دمشق: علي العقباني

يعتمد عرض كونتراست (تضاد) (تباين) الذي عُرض مؤخراً في دمشق في القاعة المتعددة الاستعمالات بدار الأوبرا والذي أخرجه أدهم سفر "مصمم إضاءة ورئيس قسم التقنيات المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق" إلى حد كبير على استخدامات مدهشة وخاصة لعناصر السينوغراف والتكوين التقني للإضاءة في محاولة لخلق مساحات بصرية وتشكيلية وتكوينية تذهب بنا عبر الزمان والمكان لتقول حكايتها بتقنية حسية عالية تعتمد ذلك النشاط الحيوي للأجساد التي تتحرك برشاقة وليونة عابرة الحكاية التي تضغط على الإنسان منذ الولدة حتى الممات، ومحاكاة ما يقدم عالمياً في هذا المجال النوع من الفن، أنه محاولة في الذهاب نحو عوالم بصرية وتكوينية جديدة تبدأ بنا قبل الدخول إلى خشبة المسرح من خلال الشاشة العملاقة على باب المسرح وتكوينات الإضاءة على الأدراج ثم وصولاً إلى المسرح الذي نشاهد عليه جسداً متكوراً في الوسط وفي العمق حركة متحولة عبر الإضاءة، سفر هنا يعمل على صنع معادل بصري موسيقية ضمن مشروعه الفني، لتحقيق التوازن بين الاستماع والمشاهدة.

عرض "كونتراست" وهو نوع جديد من المسرح في سوريا يأخذنا عبر عوالمه في رحلة مع الضوء والجسد، إنه محاولة جادة لتقديم عرضٍ بصري رقمي يمكن اعتباره الأول من نوعه في سوريا، ولكنه يخطو بخطوات مدروسة نحو المستقبل في تفاصيلها وخصوصيتها، في محاولة للاستحواذ على حواس المتلقي الذي يجب أن يأتي إلى المسرح ليشاهد صورة جميلة بشكل مدروس ودرامي وحقيقي مقدمة بخصوصية وتجريبية مختلفة، إننا هنا أمام عرض تفاعلي، يتفاعل فيه الجمهور مع تقنية الغرافيك مع الجمهور منذ دخوله، كما يتبع الغرافيك الذي نشاهده عبر الشاشة في عمق المسرح، ومع الراقصين والموسيقى في تشكيل بصري يحاول أن يربط هذه العناصر السمعية والبصرية والحركية بأسلوب بسيط وأنيق، بعيداً عن التعقيد والبهرجة، لكنه يأخذ مستويات مختلفة من القراءة والتأويل.

تجربة أدهم نصر سفر في هذا العرض البصري الرقمي والتي كثفها في ما يقارب (25 د) كانت مشبعة بالدهشة والحيوية والرشاقة والتوهج والفعل المسرحي المبني على عمليات تقنية بالإضاءة مترافقة مع تكوينات جسدية وحالات حسية تقدم حكاية الوجود والحياة بشكل مختلف وتجريبي مترافقة مع موسيقى تعزف مباشرة على الخشبة، مختبر مسرحي لافت ومحاولة جريئة وجادة للبحث عن المختلف والمدهش في المسرح، محاولاً استخدام تجهيزات قليلة لكنها تتيح للمخرج خيارات متعددة ومتنوعة تعتمد على الإبهار البصري.

النص الذي كتبه سامر محمد إسماعيل يعتمد بناءً وصفياً مشهدياً متراكباً عبر مشاهد متتالية وسردية بصرية تراكم الحركات لتشكل مشهداً يعبر عن حالة أو فكرة، في حين تكون الموسيقى الكهربائية أداة تعبير مكملة للحالة تترافق مع أداءِ راقص وحركي وتعبيري يعتمد بساطة التكوين والتشكيل والتصميم تكاثف عدة عناصر تخلق مسرحاً يحاول بجماعية لافتة وضع بصمة جديدة على استخدام التقنيات والضوء والجسد.

العرض كتبه سامر محمد إسماعيل، وأخرجه أدهم سفر، وصممت الرقصات الكريوغراف رهف الجبر، وشارك في أداء الرقصات كل من روان الرحية، ماريا إسماعيل، كارمن علي، محمد سامر ذو الفقار، مؤيد شاويش، كريستينا واكيم، شيماء محمود، غزل البدر، غفران حمادة.

العازفون: فارس زراد: كيبورد وغيتار، عمر أورفلي: غيتار بيس، بشار الأسدي: غيتار

إنتاج موسيقي: فارس زراد، تصميم غرافيك: حمزة أيوب، مساعد تصميم غرافيك: جاد البدر، سينوغراف: محمد كامل، تصميم إضاءة: محمد نور درا ومحمد يونس قطان، برمجة إضاءة مسرح: لورانس عماشة، برمجة إضاءة دخول: أحمد شاكر، تصميم أزياء: ريم الماغوط

"كونتراست" عرض مسرحي سمعي بصري حركي، يعتمد الإبهار عبر الإضاءة والتشكيل ويعتمد في صورته البصرية على اللونين الأبيض والأسود وما يحملانه من تباين وتضاد، وتتشابك فيه عناصر الموسيقى والرقص والغرافيك والإضاءة بشكل لافت ومبهر.

نشأ التجريب في المسرح في أواخر القرن التاسع عشر على يد الكاتب والمسرحي الفرنسي ألفريد جاري وكان بمثابة حركة ثوريّة ومجددة في الوقت نفسه، وتحديداً في مسرحيته "أوبو الملك" التي نسف فيها كل القواعد والأشكال المعروفة في النص المسرحي الكلاسيكي من خلال لغة الجسد والحركات الإيمائيّة، وإدخال العناصر الغرائبيّة وغير المألوفة في الأزياء والديكور وطريقة الحوار التي تتّسمُ بالسخريّة والفكاهة السوداء في أكثر المواقف الجديّة، كما استبدل جاري الإشارة أو الرمز بدلاً من اللغة، محاولاً بذلك هدم الجدار الفاصل بين الممثلين على خشبة المسرح وبين الجمهور، كان لهذا التجريب الأثر البارز في ظهور حركات ما بعد الحداثة في القرن العشرين كالسوريالية والدادائيّة ومسرح القسوة عند أنطونان آرتو.

أوجين يونسكو

أوس حسن

أزمة الإنسان والحضارة في مسرح أوجين يونيسكو

مسرحيّة «الخراتيت» أنموذجاً

أما مصطلح العبث في المسرح فقد ظهر في فترة الخمسينيات وبعد الحرب العالميّة الثانية، وهي تسمية أطلقها النقّاد على هذا المسرح بسبب افتقاره للحبكة والعقدة المركزيّة، وضياع معالم الشخوص والأسماء وتحرره من عنصري الزمان والمكان، وكذلك ما يشوب الأحداث من غموضٍ وانقطاعاتٍ وتحللٍ في البنْية اللغويّة للنص، فعادة ما نرى الأشياء والأشخاص تائهين ضائعين، يتبادلون الأدوار والحركات في مشاهد تبدو وكأنها في حلم.

كان مسرح العبث بمثابة صرخة تمرد على انهيار الإنسان وقيم الحضارة الغربيّة بعد الحروب العالميّة، كذلك ثورة على جميع التقاليد الاجتماعيّة والنظم التي تقيد حريّة الإنسان، ولا ننسى أنّ رواد الحركة الطليعيّة في مسرح العبث كصموئيل بيكيت وآرتور آدموف وأوجين يونيسكو، وجان جينيه وجورج شحادة وغيرهم، كانوا قد عاصروا السورياليين والدادائيين وكانوا على تماسٍ مباشرٍ مع رواد المذهب الوجودي كسارتر وكامو، اللذين وصلا إلى نتيجة مفادها أنّ العالم لا معنى له، وأنّ الحياة لا تستند على أي قيمة أخلاقيّة أو ماهيّة مسبقة، لكنّ الوجوديين كان لهم نظامهم الفلسفي في النتائج المفضية إلى الحريّة والالتزام والتمرد، وهي قيمٌ ومعانٍ يخلقها الفرد الوجودي ويكون مسؤولاً عنها بقدر انفتاحها على الإنسان وحقه في الحريّة والكرامة. أما كتّاب مسرح العبث والسورياليون فقد ظلوا تائهين في دوامة هذا العالم، يفتقدون إلى المركزيّة والمعنى الحقيقي في نظام حياتهم وأفكارهم، فكانت اللاجدوى برعبها تضغط على أرواحهم وتفتتها، فكانت الفجيعة تزدادُ وحشيّة وقتامة وتجعلهم معلقين في صراعٍ دائمٍ في هذا الوجود.

الهويّة الفرديّة والذات الممسوخة في القطيع

عالج أوجين يونيسكو أزمة الإنسان وتدهوره في الحضارة الصناعيّة، وسلط الضوء كثيراً على اللامبالاة بكل ما فيها من خسة وسفالة، بوصفها الطابع المميز للمجتمع الآلي الذي فقد مقومات وجوده الإنساني، لأنّه استعاض عنها بصلات ميكانيكيّة حجرت المشاعر ومزقت الصلات الفطريّة بين أعضاء المجتمع، وقضت على روح الجماعة لتحل محلها روح القطيع الحيواني الذي لا يعرف التمرد، لأنّ غريزة الحياة تفرضُ عليه الطاعة فرضاً، وبفضل هذه الطاعة العمياء تنتفي السمات الإنسانيّة والميزات الفرديّة، فتنصهر الذات في القطيع وتضيع معالمها تماماً. حتى اللغة فقدت كل مقوماتها التي وجدت من أجلها، وأصبحت كياناً متداعياً وعبئاً مرعباً.

يقول يونيسكو: "ليس لي من صور العالم غير الزوال والوحشيّة والجنون، والغرور واللاشيئيّة والرعب والكراهية اللامجدية، كل ما جربته وكل ما رأيته وفهمته في طفولتي الجنون التافه، أفانين الصراخ التي يغيظها الصمت، الظلال التي يطوقها الليل أبد الدهر".

الخراتيت

تجسد مسرحيّة "الخراتيت" بدلالاتها الرمزيّة وأجوائها العبثيّة واللامعقولة، حقيقة الرعب والفجيعة والمصير القاسي الذي يلقاه الإنسان وحيداً. وهي ضريبة التمرد وعدم الانتماء للقطيع والجماعة التي تحيا وجوداً آلياً وميكانيكاً وهذا المصير هو الضياع والوحدة بكامل وحشيتها وجنونها. لكنّ هذا المصير هو مصير العظماء والقديسين في مواجهة عالمٍ تحركه الدمى والكائنات الممسوخة عن آدميتها.

تتحدث المسرحيّة عن ظاهرة غريبة وغير مألوفة في إحدى البلدات الصغيرة، وهي ظاهرة أشبه بتفشي الوباء والفايروسات، إذ يلاحظ أهل البلدة أنّ هناك خراتيت وحيدة القرن تتجول مع الناس في الأسواق وتقتحم المقاهي والمنازل الآمنة، ويبدأ هذا الخبر الغريب يستولي على اهتمام الناس والصحافة والعاملين في الحكومة، إلا أنّ المفارقة الغريبة في مسرح يونسكو تكمن في ذاك الرعب الذي استعاره من كافكا وروايته المسخ، فنرى أنّ سكان هذه البلدة قد بدؤوا بالتحول تدريجياً إلى خراتيت.

تعدُّ شخصيّة بيرانجيه في المسرحيّة هي شخصيّة عبثيّة وجوديّة وهي تظهره كسكيرٍ وطيب القلب وإنساني إلى درجة كبيرة، أما صديقه جان فهو رجلٌ منطقيٌ ومثقفٌ وله خطة ومنهجٌ في حياته يسير وفقهما، وجان عادة ما يتنمر من بيرانجيه ويسخر منه لمظهره الرث وعبثيته، لكنْ نرى أنّ الجميع قد تحولوا إلى خراتيت وانجذبوا إلى ذلك الإغراء الحيواني ومن ضمنهم صديقه المقرب جان في مشهدٍ حواري كابوسي يذكرنا بكابوسيّة كافكا وأدغار ألن بو وأفلام الرعب في السينما، فلا يبقى في البلدة سوى

بيرانجيه وحبيبته ديزي البشرين الوحيدن في البلدة الممسوخة التي تحول جميع سكانها إلى خراتيت.
يطالب بيرانيجيه بأنْ يستأصل الشر من جذوره، فالشر يعشعش في كل جزءٍ من كيان العالم ويلطخ براءته المستباحة، وهنا يستوقفنا هذا المشهد بين بيرانجيه وصديقه في العمل دودار الذي يتصف بالحكمة والمعرفة:
بيرانجيه: يجب أنْ نستأصل الشر من جذوره.
دودار: الشر الشر، كلمة جوفاء.. هل من الممكن أنْ نعرف أين يكمن الشر وأين يكمن الخير؟ نحن نفضل أشياءً على أشياءٍ أخرى.
وهل تعرف أين ينتهي العادي وأين يبدأ الشاذ؟ هل بإمكانك أنت تحديد هذه المفاهيم؟ فمن وجهة النظر الفلسفيَّة والطبيعيَّة لم يستطع أحد أنْ يحلَّ المشكلة.
وهنا يرى دودار أنَّ ما يحدث هو أمرٌ طبيعيٌ وأنَّ الخراتيت لها الحق في الحياة مثل باقي البشر، وقد تحدث عمليَّة تبادل وتحول مستمرين بين الناس والخراتيت على مدى التاريخ، أما الشر الذي يحدث طبيعياً فهو ليس شراً حقيقياً؛ وذلك لأنَّ الطبيعة لا تعرف الشر بالمعنى الأخلاقي الذي يعرفه الشر، وإلا لكانت كائناً عاقلاً مدركاً.
في نهاية المسرحيَّة نرى أنَّ ديزي حبيبة بيرانجيه تنجذب لمجتمع الخراتيت فلم تعد تراها منفرة وقبيحة، بل ودودة ولطيفة على حد تعبيرها لتترك بيرانجيه وحيداً في غربة هذا العالم وشذوذه.
إنَّ عمليَّة التشوه والانمساخ للكائن البشري والتي يرمز إليها يونسكو في مسرحيته هي كل ما يمسخ فردانيَّة الإنسان، وينخر روحه من الصميم من عقائد وأيديولوجيات وأديان، ليجعله يتخلى عن آدميته وينخرط في مجتمع القطيع، لكنَّ يونسكو يؤكد على قوة الإرادة الإنسانيَّة في أشد المواقف تحطيماً وقهراً ومن قلب الظروف القاهرة التي تعصف بالإنسان وفردانيته التي تميزه عن الجميع، ويتجلى هذا في المشهد الأخير من المسرحيَّة:
"الويل لمن أراد أنْ يحتفظ بتفرده، حسناً ليكن ما يكون.. سأدافع عن نفسي ضد العالم أجمع، ضد العالم أجمع سأدافع عن نفسي، أنا آخر إنسان، وسأظل كذلك حتى النهاية.. لن أستسلم".
أخيراً بقي أنْ نقول إنَّ قراءتنا لمسرحيَّة الخراتيت وتناولها بالعرض والنقد، ينطلقُ قبل كل شيء من المشكلات والأزمات التي تعصف بالإنسان في عصرنا الراهن، وتحديداً ذلك الإنسان الممسوخ في الحضارة الغربيَّة، فما نراه من عمليات التحول الجنسي، والعبث المستهتر بالأجساد وتحويل الناس إلى كلابٍ آدميَّة بناءً على رغباتهم، هو دليلٌ فعليٌ وحقيقيٌ على الآلة الرأسماليَّة المتوحشة في الحضارة الرقميَّة والتي جعلت الإنسان يخرجُ من آدميته ويفضل أنْ يكون مسخاً ومستعبداً بإرادته، لأنَّ العقل البشري لم يعد يستوعب حجم التناقض والرعب اللذين يصاب بهما في حالة الفكر والتأمل في هذا العالم وفي ظل غياب كل القيم الروحيَّة والمعنويَّة التي من الممكن أنْ تخلقَ له معنى في حياة آليَّة كل شيء فيها محاطٌ بالعدم.
فالإنسان في زمننا المتشظي والمبعثر، يفضل أنْ يكون كل شيء خارج إنسانيته، لا يخاف من شيء أبداً ولا يتورع عن ارتكاب أقسى الشرور والجرائم، لكنَّ شيئاً واحداً يخيفه هو أنْ يكون إنساناً.

عالج أوجين يونيسكو أزمة الإنسان وتدهوره في الحضارة الصناعية

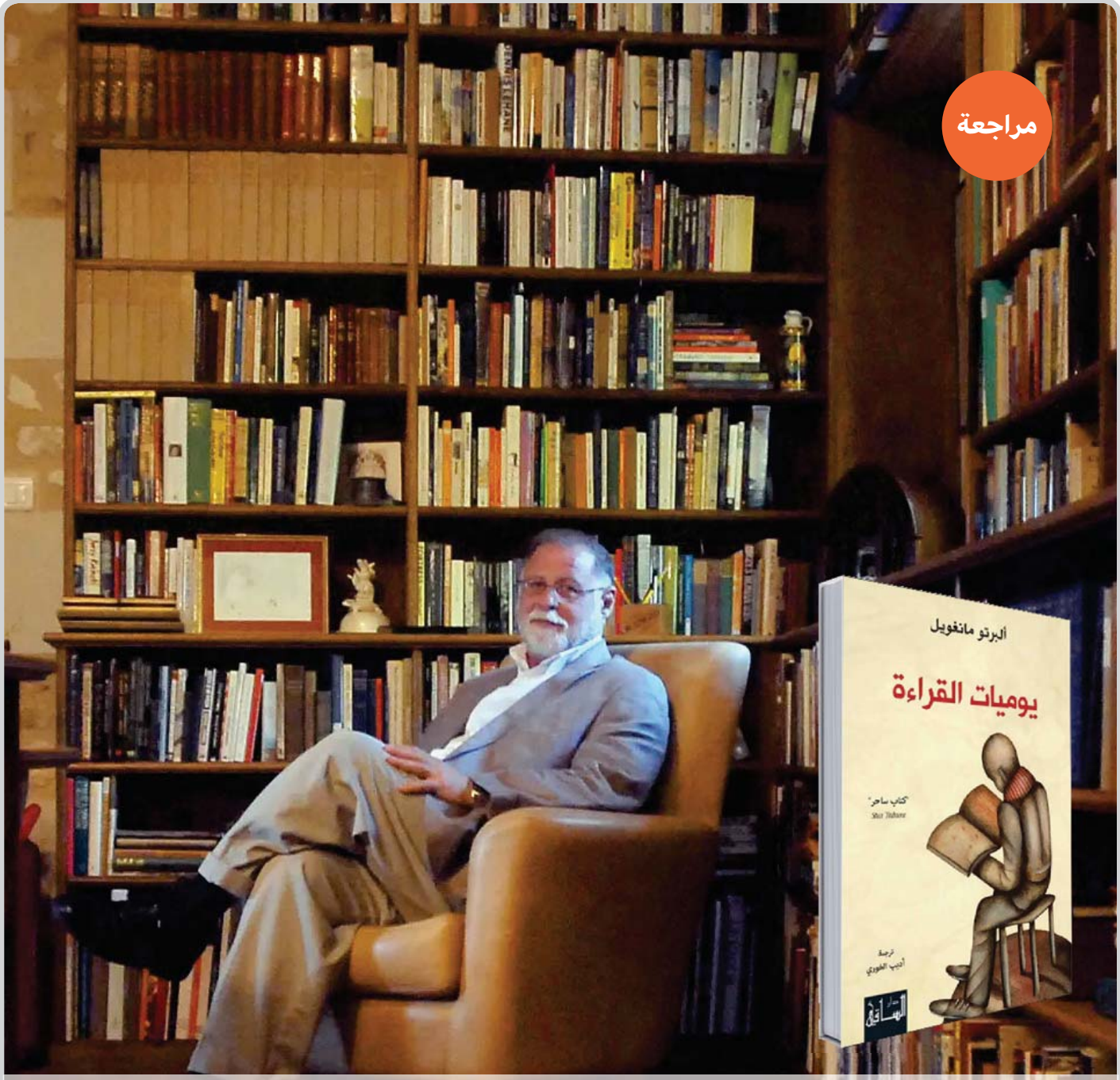
مشهد من أحد عروض المسرحية

يونيسكو والفلسفة الوجوديَّة

يقول يونيسكو: "أحسُّ أنني لا أنتمي إلى هذا العالم على الإطلاق، وأنا لا أعرف لمن ينبغي أنْ ينتمي هذا العالم".
إنَّ هذا اللاانتماء له خلفيَّة فلسفيَّة عند يونيسكو، فهو يضرب في جذور العدم، ومن خلال هذه العدميَّة يتأمل الأشياء تأملاً معكوساً، يبلغ به من الحدة أنْ يفكرَ في وجود نفسه وصعوبة تحديد هذا الوجود. وهذا الغموض ينتقلُ من نفسه إلى معتقداته ليحولها إلى رفضٍ لكل الأسباب والمسببات، ونبذ لكل الغايات والماهيات، وهو بذلك يقول: "كل شيء في داخلنا قابلٌ للشك والمناقشة، وحتى الأشياء الخارجيَّة التي هي غير قابلة للدحض، ليس لها سببٌ للوجود أو عدم الوجود". ومن هنا نستطيع أنْ نلتمسَ الرابطة التي تربطه بفلسفة العبث عند ألبير كامو بقوله: "الإنسان يعيش في العالم، ولكنه لا يفهم هذا العالم، كما لا يفهم دوره فيه، وهو الإنسان غريبٌ مقطوع الصلة، لما يبدو له في خواءٍ غير مفهوم".
حول مسرحياته يقول يونيسكو أيضاً: "في جذور جميع مسرحياتي شعوران أساسيان هما فكرة التلاشي من جهة، والثقل من جهة أخرى، الفراغ والحضور الزائد عن الحد، شفافيَّة العالم اللا حقيقيَّة، وكثافة اللا شفافيَّة. ومن هنا هذه الفجيعة التي تنتهي بأنْ تتحول إلى حريَّة".
وهذا ما يبين لنا تقاطع الأفكار عند يونيسكو مع وجوديَّة سارتر، وتحديداً في كتابه (الوجود والعدم)، الذي يربطُ العدم بغياب الأشخاص والأشياء، وحضورهم بالامتلاء والوجود، فالعدم عند سارتر متداخلٌ مع الوجود، ويتجلى في وعينا وضمن نطاق شعورنا الذي يرى العالم كما يتبدى له في تمظهراته المختلفة.
كما أنَّ العدم عند الوجوديين يرتبطُ بالنفي وانعدام الإمكانيَّة، ويشمل الاغتراب، واليأس، والذنب والفجيعة، كل هذه المفاهيم المرتبطة بالعدم هي شرطٌ أساسيٌ للحريَّة ويقظتها في أعماق الإنسان عند أغلب الفلاسفة الوجوديين، وهذا ما نراه واضحاً في كلام يونيسكو عندما ربط الفجيعة بالحريَّة.

* مصادر ومراجع معتمدة في المقال:
1 - يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، منشورات مكتبة النهضة، بيروت - بغداد/ ط 2، 1985.
2 - أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ترجمة وتقديم حمادة إبراهيم، الهيئة العامة المصريَّة للكتاب، القاهرة، 2006.

مراجعة



الكتب، كما يقول مانغويل، تفسر لنا الحاضر. التفسير المقصود هنا هو ان جمالية ما نقرأ يتطابق معنا على مستويات عدة؛ ففضلاً عن المعرفة هناك قابلية مدهشة للكتب، وهي أنْ تنمو معنا وتربينا. كل كتاب يحمل عدداً هائلاً من الافتراضات والمواقف والأفكار وأيضاً يحمل آلاف الاحتمالات. وكلما كانت القراءة شغوفة ودقيقة وتمتاز بالحب والدهشة فإنَّ فرص ان يتحول الكتاب إلى مرشد روحي ومعلم، تكون كبيرة جداً بل ومعقولة. ينطلق البرتو مانغويل من فكرة أنْ يقرأ كتاباً كل شهر، وان يسجل يومياته من وحي ما تخلقة القراءة من انتباهات راصداً قدرة الكتاب على تشكيل علاقات مع الحاضر. اغلب الكتب التي ادرجت في برنامج مانغويل هي كتب سبق لصاحب اليوميات ان قرأها في الماضي وكانت بمثابة محطات للنمو الفكري. تاريخ صناعة الكتاب تكشف لنا عن انجذاب يفوق واجب القراءة. ثمة خلايا حية حتى في الورق العتيق والاغلفة الجلدية بل حتى في طبعات البصمات وهي تكبر شيئاً فشيئاً حتى تشيخ.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
ملحق اسبوعي 16 صفحة
www.alsabaah.iq
الأربعاء 10 كانون الثاني 2024 العدد 5851 .Issue No .Jan .10 .Wed