الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 31 كانون الثاني 2024 العدد 5866 Wed. 31 . Jan. 2024 Issue No. 5866

هل القرآن الكريم معجزة؟ 02

سلطة المُرسل في الخطاب الكرافيتي 06

وليام بليك.. شاعراً ورساماً 09

إشكاليَّة اللغة والخطّ العربي 10

إمبراطوريَّة الضوء والزمن 12

القيامة في الديانات القديمة 14

ch.editor@alsabaah.iq

متقفُ ما بعدَ التغيير

هل القرآن الكريم معجزة؟

شاكر الغزي

(1)

في قواميس اللغة، تشتقّ كلمة معجزة أو معجز من العَجْز وهو الضعف أو القصور وعدم القدرة على الإتيان بالفعل؛ ولذا فنقيض العجز هو القدرة.

أما في اصطلاح علم الكلام الإسلاميّ، فللمعجزة تعريفات كثيرة، لعلّ أدقّها هو:

(أمرٌ خارقٌ لنواميس الطبيعة، مطابقٌ لمقتضى الدعوى، مقرونٌ بالتحدّي).

وقد يزاد أو ينقص من هذا التعريف، ولكنّ هذا هو القدر الضروري الذي يشتمل على شروط المعجزة الأساسية:

1 - خرق نواميس الطبيعة:

ومعنى ذلك أنّ المعجزة تخرق قوانين العالم الطبيعيّ، وقد يقال أمر خارق للطبيعة، وهو بذات المعنى، وغالباً ما يقال خارق للعادة، فإذا كان المقصود ما اعتاده الناس في عالمهم الطبيعي، فهو، وإلّا فإنّ قول بعضهم بخرق المعجزة لعادة الله (قدرة الله) في الكون، قول مرفوض.

وهنا ثَمَّة كلام عن العلاقة بين الأسباب والنتائج (قانون العِلّية في الكون)، أهي على نحو الضرورة والحتمية أم على نحو التتابع الملحوظ، وعلى أيّ حالٍ، فإنّ خرق المعجزة للقانون الطبيعي إمّا أن يجري ضمن إطار قانون أعلى حاكم على القانون المعتاد، أو أن يخرق القانون المعتاد بإرادة الله، ولكنه في كلّ الأحوال لا يخرق بديهيات العقل والمنطق مثل استحالة اجتماع النقيضين، وبالتالي فهو يقع خارج دائرة المحالات العقلية، وضمن دائرة قدرة الله المتحكمة في الكون.

2 - مطابقةُ الادّعاء:

قالوا إنّ الادّعاء يجب أن يكون لأحد المناصب الإلهية (النبوة والإمامة)، والذين لا يؤمنون بالإمامة قالوا هو ادّعاء النبوة فقط، والأصح أنه مطلق ادّعاء الارتباط بالقوة الغيبية العليا التي لها القدرة على خرق نواميس الطبيعة، كما فعل آصف بن برخيا، ومطابقة الادّعاء تعني أن المعجزة سارية في اتجاه دعم وتصديق الادّعاء وليس في اتجاه نقضه ومعارضته، ومن المطابقة أيضاً، أن تحدث المعجزة في الزمان والمكان اللذين يحدّدهما المدّعي وعلى النحو الذي يدّعيه.

3 - التحدّي:

بمعنى أن الادّعاء يجب أن يقترن بتحدي الناس لمقابلته بالمثل، والإتيان بمثل ما أتى به المدّعي من خارق العادة؛ وعليه فصدور بعض خوارق العادات من الأنبياء والأئمة لا يعدّ معجزةً حين لا تكون مقرونة بالتحدّي، كما هي الحال مع عدم إحراق النار لإبراهيم؛ إذ لم يكن إبراهيم في مقام التحدي حينها.

والتحدّي يكون بالقول الصريح من قبل المدّعي أنّ الدليل على صحة ادّعائه هو عجز الآخرين عن الإتيان بمثل ما يفعله.

ويندرج تحت هذا الشرط: عدم قدرة الناس على الإتيان بالمثل، والحقيقة أنّ هذا هو ما أكسبها تسمية المعجزة، إذ يبدو أنه نتيجةٌ لتحقق الشروط الثلاثة، ولكن على فرض تحقق الشروط السابقة (كون الفعل خارقاً لنواميس الطبيعة، مطابقة الفعل للدعوى، وكون المدّعي في مقام التحدي)، وكان هناك من له القدرة على الإتيان بمثله -وإنْ لم يدّعِ شيئاً- لا يكون هذا الفعل معجزة.

وقد ذُكرت شروط أخرى كلّها مُتضمَّنة في هذه الثلاثة الأساسية، ولكن لا بأس بالإشارة إلى هذا الشرط المهمّ وهو: تأخّر المعجزة عن الدعوى؛ إذ إنها بمثابة الشاهد، ولا يقوم الشاهد إلا بعد قيام الدعوى.

بقي أن نشير إلى أن كل التعاريف المذكورة للمعجزة لا تخلو من مناقشة وإشكال، ولكن ما ذكرناه هو أدنى ما يتقوّم به الكلام، وهو الأرجح والأنسب في ما نرى، وإن كان توضيح ذلك يحتاج لمزيد من الشرح والتفصيل.

ومن التعاريف الأخرى المذكورة للمعجزة:

- أمر خارق للعادة مقرون بالتحدّي سالم من المعارضة يظهره الله على يد رسله.
- كلّ حادث من فعل الله أو بأمره أو تمكينه ناقض لعادة الناس في زمان تكليفٍ مطابق لدعوته أو ما يجري مجراه.
- أن يأتي المدعي لمنصب من المناصب الإلهية بما يخرق نواميس الطبيعة ويعجز عنه غيره شاهداً على صدق دعواه.
- أن يحدث النبي تغييراً في الكون، يتحدى به القوانين الطبيعية التي ثبتت عن طريق الحس والتجربة.
- الفعل الإلهي المباشر لتصديق النبيّ في مقام التحدي.

(2)

والآن، في ما يتعلق بالقرآن الكريم، الذي يعتبره التراث الإسلامي معجزة النبيّ محمد الخالدة، نسأل: هل تنطبق عليه الشروط الأساسية الواجب توافرها في المعجزة والتي مرّ ذكرها؟.

وللإجابة عن ذلك، نستعرض الشروط الأربعة مع قليلٍ مناقشةٍ وبعض تبيان.

فأولاً، نلاحظ أنّ تحوّل العصا إلى حيّة تسعى هو أمر خارق للقانون الطبيعي، وكذلك إحياء الموتى وانشقاق القمر، أما الإتيان بنصّ سرديّ مهما كان عالياً فنياً، فلا يُعدّ خرقاً للعادة أو لنواميس الطبيعة، ففي النهاية هو مجرّد كلام (ألفاظ ومعانٍ في سياق تركيبيّ خاص) بلغة عربية، فهل خرق قانون التأليف المعتاد؟ وهل هناك قانون كونيّ للتأليف ليخرق؟ وهل الإعجاز مختص بخرق قوانين التأليف باللغة العربية أو بكل اللغات؟

وهل الخارق للقوانين هو أن يأتي رجل أميّ من بيئة بسيطة بكتاب يدّعي أنه من السماء، لا عهد لأحد من الناس (أيّ ناس؟ مجتمعه فقط أم عموم البشرية؟) بمثله؟.

هنا، نجد أن الجدال تحوّل من خرق لنواميس الطبيعة إلى الخوض في تفاصيل إعجاز القرآن بوصفه

يجب التفريق بين المعجزة والإعجاز

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

كلاماً عربياً، فتارةً قيل هو معجزةٌ في بلاغته، وتارة قيل هو معجزة في نظمه، وثالثةً قيل هو معجزة بما أخبر عنه من أنباء الغيب والقصص، وبقليلٍ من التأمّل والتحقيق يتّضح أنّ ليس في الثلاثة ما هو خرق للقانون الطبيعيّ، ناهيك عن أنّ القرآن لم يصف نفسه بأنه بليغ، ولا ادّعى أنه معجزة بلاغية.

أما إتيان النبيّ الأميّ بكتاب مختلف، فيُرَدّ بكلامٍ كثير حول أميّة النبيّ، وأن ذلك الإتيان نفسه قد يكون مدعاة للتشكيك بأنه تلقّاه من معلّم أو من الجنّ، والأهمّ من ذلك كلّه أنه لم يأتِ بكتابٍ تامّ كامل بل بآيات متفرّقة.

وثانياً، فصحيح أن القرآن منسجم مع دعوى النبوة، التي هي في فحواها لطفٌ إلهيّ، ولكنه لا يدعم ادّعاء المدّعي أنه نبيّ، فضلاً عن كونه مرسلاً من الله دون غيره، على أنه في ساعة ادّعاء النبوّة لم يكن مع النبيّ إلا بضعة آيات وليس كلّ القرآن ككتاب واحد، وعلى التسليم بكون القرآن كتاباً واحداً لحظة الادّعاء، ففي القرآن من الآيات الكثير ممّا لا ينسجم مع اللطف والرحمة والخير ـ التي هي لوازم النبوة ـ إلا على نحو التأويل ـ المعمول به في فهم القرآن ـ غير أن المعجزة لا بدّ أن تكون واضحة الدلالة، وحاجتها للتأويل تنفي عنها صفة المطابقة للدعوى ودعمها وتصديقها.

وأما ثالثاً، وهو الأهم في هذا المقام، فهل حصل التحدّي بالقرآن الكريم؟

لا نحسب أنّ ذلك تمّ على أرض الواقع، فلم ينقل لنا التأريخ أنّ النبيّ جمع مشركي قريش، فضلاً عن سائر العرب، ناهيك عن عموم الناس، وقال لهم هذا الكتاب هو الدليل على صحّة نبوّتي وأتحداكم أن تأتوا بمثيل له!.

على أنّ الكتاب ـ الذي هو القرآن ـ نزل على النبيّ منجّماً على مدى ثلاث وعشرين سنة، وآخر ما نزل منه كان في حجة الوداع قبل وفاة النبيّ بقليل، وعليه لم يتمّ الكتاب إلا بعد ذلك الوقت؛ ليصحّ أن يقال إن هذا الكتاب ـ الذي تم للتوّ ـ هو معجزتي، وآنذاك لم يكن ثمّة حاجة للتحدّي إذ كان الناس يدخلون في دين الله أفواجاً.

وما يُحتجّ به هنا، هو آيات التحدّي الواردة في القرآن، وهي أربع آيات، زعم بعضٌ أنّها تدرّجت من الأشدّ إلى الأسهل، أي من التحدّي بالقرآن كلّه إلى عشر سور ثمّ إلى سورة واحدة، ونفى آخرون أن تكون تدّرجت بل نزلت في مناسبات مختلفة.

والآيات بحسب النزول كالتالي:

1 - ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾ [الإسراء 88].

2 - ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ [يونس:38].

3 - ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ [هود:13].

4 - ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ * فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾ [البقرة:24-23].

وواضح أنّ التحدّي في الآيتين الأولى والرابعة من الله وليس من النبيّ، على أنّ تحدي كلّ بني الإنسان ومعهم كلّ بني الجنّ يستبعد أن يكون التحدي منحصراً في إطار اللغة العربية فضلاً عن أن يكون منحصراً من العربية في بلاغتها فقط، إذ يقبح تحدّ كهذا لمن لا يتكلمون العربية.

أما تحدّي النبيّ فهو أن يأتوا بسورة أو بعشر سور، وبالتالي فلم يكن التحدي بالقرآن كله، وحينذاك لم يكن نزل من القرآن إلّا أقلّ من نصفه فقط.

بقي أن نشير إلى أن المعجزة بمثابة الشاهد على صحة الدعوى؛ فهي متأخرة عنها، في حين أنّ أول ما نزل من القرآن (اقرأ) ثم (يا أيها المدثر) سبقا دعوة النبيّ وإعلانه لنبوته، إذ كان ذلك بعد نزول (وأنذر عشيرتك الأقربين) حين قال لهم: أرأيتكم لو أخبرتُكم أنّ خيلاً بالوادي تُريد أن تُغير عليكم؛ أكنتم مُصدقيّ؟ قالوا: نعم، ما جرّبنا عليك إلّا صدقاً، قال: فإنّي نذير لكم بين يدَيْ عذاب شديد.

(3)

إذن، ليس القرآن بمعجزة!

بالمعنى الاصطلاحي، نعم، فليس فيه شيء من شروط المعجزة المذكورة، أما بالمعنى اللغويّ فلا شكّ أنّ القرآن معجزٌ، ولا يتأتّى لأيّ مخلوقٍ الإتيان بمثله أبداً؛ إذ إنّ فيه إعجازاً لا يخفى وإن تعسّر على البعض إدراك كنهه.

وهنا دار كلام حول التفريق بين المعجزة والإعجاز، فالذين لا يرون أن القرآن معجزة ـ بالمعنى الاصطلاحي لمعجزات الأنبياء ـ يجزمون أنّ فيه إعجازاً جليّاً.

وفي النهاية، ينبغي أن لا يُفهم أننا لا نقول بكون القرآن معجزةً ـ أو معجزاً ـ في ذاته، بل كونه معجزة نبوية بالمعنى الاصطلاحي، إذ لا شكّ أنّ إعجازاً ما فيه يجعل عصياً على الغير الإتيان بمثله، وسرّ هذا الإعجاز أنه كلام الله الخالق (خالق الإنسان والكلام) فكيف لمخلوق (إنسان أو جنّ أو كلام) أن يضاهي قدرة الخالق أو يدانيها حتّى.

هذا هو سرّ إعجاز القرآن من جهة الصدور، أما من حيث هو كلام، فإعجازه ليس بلاغياً كما هو المُتوهَّم، بل هو إعجاز وجدانيّ كما يرى الباحث أحمد القبانجي، أي اشتماله على نغمة الألوهيّة التي تتجلّى في شخصية المتكلم وفوقيته وخطابه الذي يثير في أعماق الوجدان الإنساني حالة معنوية عالية نتيجة سقوط الأنا والعناوين الزائفة أمام الحقيقة الشاخصة والوجود المطلق.

على أنني شخصياً أرى أنّ إعجاز القرآن من حيث هو كلام هو إعجاز بيانيّ، بمعنى أنّ تعبيره هو التعبير الأوحد والأدقّ في بيان الحقائق على وجهها الصحيح دائماً وأبداً، مهما تغيّرت الأزمان والأمكنة وسبل التعبير عن الأشياء والأحداث والحقائق، وهذا هو السرّ، أيضاً، في اختيار العربية لغة للقرآن.

عمليَّة تجميل فاشلة

أحمد عبد الحسين

خبر صدور الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الرزاق عبد الواحد يلفت الانتباه، ليس لأهمية شعر هذا الشاعر بل لوقوفه هو وشعره في مفرق الطرق الذي يتقاطع فيه الشعر مع التكسّب وخدمة السلطة والهبوط بالفنّ إلى درك المديح المبتذل والإغماض عن رؤية الكارثة بل السعي الحثيث لتجميلها. وبجملة واحدة فإنّ جمع شعر عبد الواحد في كتاب تأتي أهميته من كونه وثيقة عن ذلك الزمن العجيب الذي كنا شهوده والذي يريد لنا البعض أن نمحوه وننساه كأنْ لم يكن.

قبل أن أقرأ كتاب عبد الواحد بمجلداته الثلاثة عرفت من الأصدقاء أنّ القائمين على إعداده استبعدوا كلّ "القصائد" التي كتبها الشاعر في مدح صدام حسين والتغزّل بشواربه والتغنّي ببطولاته التي أوردتنا موارد التلف. فعرفتُ أنّ الكتاب فقد أهميته ولا داعي لقراءته.

هنا تزييف للحقيقة وعبث بوثيقة تاريخية ومحاولة لخلق نسخة جديدة نظيفة من عبد الرزاق عبد الواحد، وأظنها محاولة ليست بريئة مهما كانت دوافع المعدّين منحازة للفنّ الشعري الذي قد يرونه في ما كتبه عبد الواحد.

الخلاصة الأهمّ التي يمكن أنْ يفيدنا بها شاعر مثل عبد الرزاق عبد الواحد هو أنْ يكون هو وشعره أمثولة على انحطاط الشعر وأنموذجاً على ما يمكن أنْ يفعله غياب الموقف السويّ بصاحبه. أما أنْ يصار إلى تنظيف مدوّنة الرجل بعد موته من كلّ الخساسات التي ارتكبها في حياته فذلك أمر ليس نبيلاً ولا يدخل في سياق المقولة الخالدة "اذكروا محاسن موتاكم".

محاولة استبلاد عبد الرزاق عبد الواحد جديداً غضّاً مبرّأً من دنس جرائمه، محاولة مخزية. لا أجد وصفاً أكثر لياقة من هذا.

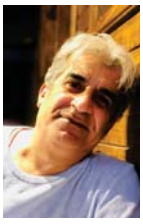
شخصياً كنت أمنّي النفس برؤية هذا الكتاب بوصفه وثيقة في غاية الأهمية، وكنت أتطلّع لقراءة عنتريات عبد الواحد بعين من شهد العهدين القديم والجديد لنعرف أيّ جناية ارتكبها عبد الواحد ورهط الشعراء الذين هزّوا ذيولهم الشعرية طويلاً أمام هبات الطاغية مبتهجين برؤية تساقط جثث الشبان العراقيين على وقع قصائدهم وأراجيزهم.

أعرف أنّ عبد الواحد صار أباً لجيل شعريّ نفخ فيه هذه الروح الغريبة على الشعر، روح الصوت العالي المتنطع الذي يستثمر التهويل والمبالغة إلى أقصاهما من أجل تغطية عورة السلطان، وأعرف أنه مزّق تاريخه لترقيع تاريخ طاغية، لكنّ محاولة صنع تاريخ جديد له لن تنفعنا نحن الذين نريد أنْ نعرف لمَ جرى علينا ما جرى؟.

عبد الرزاق عبد الواحد من دون شوارب صدام حسين سيظل ناقصاً، لا نعرفه ولا نفهمه ولا قيمة له. لست ضدّ نشر أعماله الكاملة، لكني أريدها كاملة حقاً من دون عملية تجميل بائسة ومتأخرة وفاشلة.

كان عبد الواحد يريدنا أنْ نغمض أعيننا عن الكارثة. ومَنْ جمع هذا الكتاب يريدنا أنْ نغمض أعيننا عن رؤية عبد الرزاق عبد الواحد الحقيقيّ.

هذا الكتاب تزوير في وثيقة مهمة.



المثقّف العراقي.. بعد التغيير

محطاتٌ في تحولاته السايكولوجيَّة

أ.د. قاسم حسين صالح *

يعدُّ العراق بلد الشعر والشعراء، ولا يمكن لبلدٍ هو موطنُ الشعرِ والشعراءِ ما لم يكن أهله مثقفين، وقيل حديثاً: مصر تكتب ولبنان تطبع والعراق يقرأ.

والتساؤل: كيف هي حال المثقف العراقي بعد عشرين سنة عاشها في ظلّ نظامٍ ديمقراطي تحكمه عمليَّة سياسيَّة تقومُ على المحاصصة والطائفيَّة؟

في مقالٍ سابقٍ أشرنا الى أنَّ النظام الدكتاتوري اعتمد ثقافة الحاكم الواحد والحزب الواحد، وحصل بعد سقوطه أول تحول سايكولوجي بظهور (ثقافة الضحيَّة) التي صنفت العراقيين الى ضحيتين هما الشيعة والكرد، وإنّ على الضحيَّة المظلومة أنْ تقتصَّ من الجلاد الظالم الذي هم السنّة.

وحصل ما كنا حذرنا منه في حينه يوم قلنا لمن هو في السلطة بأنَّ انتصار الضحيَّة على من تعدّه جلادها سيدفعها سايكولوجياً الى التعبير بانفعاليَّة في تضخيم ما أصابها من ظلم، وستشرعن الاقتصاص ممن كان محسوباً على الجلاد. وكالعادة فإنَّ سايكولوجيا السلطة في العراق لا تأخذ بما يقوله المفكرون وعلماء النفس والاجتماع، فكان الذي تعرفونه من الكوارث والفواجع. بعدها بسنة، أي في العام 2004 ظهر التحول السايكولوجي الثاني الذي تمثل في (ثقافة الاحتماء)، فبعد أنْ تعطلَ القانون وصارت الحياة فوضى والسلطة لمن هو أقوى في الشارع، اضطر البغداديون - بشكلٍ خاص - الى أنْ يغادروا بغداد ليحتموا إما بالعشيرة أو المدينة التي ينتمي لها، كأنْ يذهب الراوي الى راوة مثلاً.

ومن يومها تراجعت ثقافة الانتماء للوطن التي توحّد، وشاع وتعمّق أخطر تحول سايكولوجي هو (ثقافة الولاءات المتعددة) التي فرّقت العراقيين وأوصلتهم الى أبشع حالٍ تمثلت في احتراب الهويات القاتلة لسنتين كارثيّتين (2006 - 2008). ومن يومها أيضاً تراجعت ثقافة المواطنة التي سدَّدَ لها بريمر ضربة ثقافة التثليث (شيعة، سنّة، كرد)، وثقافة التسامح وثقافة الحوار، لتظهر ثقافات متعددة الأسماء:

ثقافة التحرير، ثقافة الغزو، ثقافة العمالة، ثقافة الإرهاب، ثقافة المقاومة، وثقافة كاتم الصوت. وكان أقبحها هي ثقافة الطائفيَّة التي وزعت العراقيين الى جماعاتٍ تفرقها ثقافة التعصب وتجمعها ثقافة الكراهيَّة.

ثقافة الحول العقلي

أوصلتنا متابعتنا للعمليَّة السياسيَّة وحال الثقافة في العراق خلال العشرين سنة الماضية الى ابتكار مصطلح جديدٍ في علم النفس هو (الحول العقلي)؛ ويعني أنَّ المصاب به يرى الإيجابيات في جماعته ويغمضُ عينيه عن سلبياتها، ويضخّم سلبيات الجماعة الأخرى ويغمضُ عينيه عن إيجابياتها، ويرى أنَّ جماعته، طائفته، قوميته على حقٍ والأخرى على باطل، وأنَّ هذه الأخرى هي سبب الأزمات مع أنَّ جماعته شريكٌ فيها.

في البدء، كانت ثقافة الحول العقلي مقتصرة على حكام تسلموا السلطة بعد 2003، ثم انتشرت عدواها بعد العام 2008 وبدءاً من العام 2008 لتصاب بها كتلٌ سياسيَّة وفصائل مسلحة، كل واحدة ترى أنَّ فكرها، عقيدتها، رؤيتها للأمور هي الصح والأخرى زندقة أو ضلالة أو غباءً، واشتدَّ هذا الحول في العام 2019 ليوصل الجميع الى أن الحكم للسيف لا للعقل، فحصد السيف رقاب المئات، بينهم قادة قوم وشبابٌ فكرٍ وأبرياءٌ وصبايا وأحداث، وأمهاتٌ وحبيباتٌ مفجوعات. ووصل الحال الى أنَّ أهل العراق ما عادوا (أهل نظرٍ وفطنة) كما قال الجاحظ، بل أنَّهم أصيبوا بالحول العقلي، والأخطر أنَّ عدوى الحول العقلي أصابت وزارة الثقافة، وأصابت مثقفين يعدون أنفسهم (قامات)، وآخرين ينتمون الى منظمات معنيَّة بالثقافة التنويريَّة

ومؤسساتٍ علميّة بعضها يترأسها (أحول عقل) خالص. وانتقل (الحول العقلي) بالعدوى عبر عشرين سنة ليصيب حتى من كان يعدُّ نفسه تقدمياً.

استطلاعات رأي

في العام 2018 استطلعنا رأي جمهور الفيسبوك عن حال المثقف بعد التغيير، إليكم نماذج من إجاباتهم:

* المثقف العراقي يواجه ثقافة دينيّة طائفيّة عشائريّة مدججة بالسلاح والمال والنفوذ لكنه رغم ذلك يعمل ويبدع ويقاوم.

* المثقفون لا يملكون قوة المال ولا غازاً مسيلاً للدموع والهجمة الآن ضخمة وقويّة.

* بدون زعل، لأنّهم لم يسمعوا كلام غادة السمان، فهاجروا ثم ذبلت أزهارهم هناك ولم يدركوا أنَّ الأشجار لا تهاجر.

* المثقفون، منهم من وجد ذاته بعيداً وغادر الوطن ولم يتذكره، والموجودون في وادٍ والجماهير في وادٍ آخر، ومنهم من انساق وراء مغريات السلطة للأسف.

* لا يوجد تأثيرٌ للمثقف في سواد الناس الذين يمثلون قاعدة الجهل العريضة ويتأثرون بخزعبلات الملّا والمشعوذ، والبعض منهم يعدُّ المثقف بأنه ينشر الكفرَ بين الناس.

* لا يوجد مثقفون في العراق، بل يوجد متعلمون يجيدون الكتابة و"اللغوة" في المقاهي والمطاعم والفنادق الشعبيّة.

بعد خمس سنواتٍ وفي العام (2023) أعدنا الاستطلاع ذاته، إليكم نماذجَ من إجابات حرصنا أنْ تحملَ أفكاراً مختلفة:

* حسب رأي غرامشي: الأكثريّة في المجتمع هم مثقفون لكنْ بثلاثة أصناف: التقليدي المهني مثل الموظف والمعلم، والثاني الذين يعرفون الأخطاء ويقبلون بها طمعاً بعطاءٍ من السلطة وهم الأغلبيّة في العراق من كتاب وفنانيين وآخرين، والثالث هم الذين يشخصّون الأخطاء ويعملون على تصحيحها ويدافعون عن التغيير نحو الأفضل.

* المثقف العراقي الحقيقي غائبٌ أو مغيبٌ في وسط هذا التزاحم والفوضى وقلة الوعي وانتشار الخرافة والتدين الزائف والجهل المدقع والتدليس والأمية بكل أنواعها. هناك مثقفٌ اجتماعيٌ يحملُ همومَ الناسِ ويسعى إلى تغيير الواقع، وآخر لا يهمه سوى منجزه الأدبي. أما الانتهازيون والمتكسبون فهم الفئة الأكبر الآن، وهؤلاء يلعقون ما ترميه لهم السلطة ويعتاشون على فتاتها.

* صنف ابن المؤسسات السياسيّة، وصنفٌ غارقٌ في العزلة، وصنفٌ مهووسٌ بوجع الوطن.

* الثقافة معرفة كل شيء عن الشيء ومعرفة الشيء عن كل شيء. المثقفون في وقتنا الحاضر قليلون جداً؛ والسبب هو تغليب النزوات والغرائز على العقل بسبب ظروف الحرب وقساوة الحياة وتدمير عقل الإنسان. المثقف هو الذي يعملُ بكل الاتجاهات ويوازن بين التوافقات لحل لغز الحياة والحديث يطولُ يا دكتورنا الغالي.

* المثقف العراقي إنسانٌ أولاً، منهم النرجسي والموضوعي والذاتي والمتواضع والمتكبر الذي لا تغير ثقافته من طبعه. الكم الهائل من ثقافة العصر جعلت من الصعب على المثقف الحفاظ على موقعه، ولا أعتقد أنَّ على المثقف أنْ يطلبَ من الآخرين جلد ذواتهم، وهو الأمر الذي يحدث لدينا ولا يحدث في العالم المتقدم الذي يعدُّ المشاركة الثقافيّة فخراً لصاحبها.

* المثقف العراقي اليوم نتاج بيئة مجتمعيّة وسياسيّة متدنية، فاعتقد مثل هذه البيئة ستنتجُ عقلاً ثقافياً يحاكيها، لذلك أمثالكم نتاج بيئة مستقرة كان فيها الحراك الثقافي والسياسي يستطيع الحركة. اليوم المثقف متعالٍ لا ينزل الى الشارع وكأنَّ الثقافة تقول له: تثقف لتعلو على الآخرين.

المثقف ما زال بعيداً عن الناس والناس بعيدة عن المثقف، وحين يتحققُ الاستقرارُ السياسي عند ذاك سيصل صوته والناس ستقترب منه، أما في ظل بيئة شائكة معقدة كالتي نشهدها فإنَّ السعي وراء المال هو الهدف. وللأسف الكثير يحملُ صفة المثقف لكنه لا يزال يفكر بعيونٍ طائفيّة وما أنْ يمسَّ طائفته (يعوج براطمه). خالص احترامي دكتور.

* المثقف الحقيقي ذو الكرامة والإحساس الوطني منزوٍ (بإمكاني أنْ أعطي أسماءً ولكنْ أخشى أنَّ أصحابها لا يوافقون). أما البقيّة فهم مثقفو الطموح. أنْ يكون مستشاراً في سوق بيع وشراء المثقف والثقافة والتجارة بها كما التجارة بالدين وهم كثر.

* لا يوجد مثقفون في العراق، لأنَّ الثقافة تعني الوعي والفكر والمحتوى المثمر، من يدعي الثقافة في هذا البلد إما أنْ يكون جزءاً من ماكنة التجهيل أو تراه صامتاً.

* الثقافة العراقيّة الرصينة هي التي أرسى ركائزها ذلك الجيل الذهبي في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، ويعود الفضل لمثقفي الحزب الشيوعي الذين أسسوا مدارس في الشعر ظلت منهلاً خصباً للباحثين عنها.

الثقافة العراقيّة كانت مزدهرة في الستينيات بشكلٍ رائعٍ جداً في مجالات القصة والشعر والفن التشكيلي والنحت بحيث حتى دور الطباعة العربيّة أطلقت شعاراً حينها "إنَّ القاهرة تؤلف وبيروت تطبع وبغداد تقرأ)، أين نحن الآن من ذالك العصر الذهبي يا دكتور؟

إشكاليات المثقف العراقي

عاش المثقف العراقي بعد التغيير، ولا يزال، ثلاث إشكاليات:

الأولى سايكولوجيّة: يشعر فيها بالتهميش فيعاني بسببها الاغتراب وفقدان المعنى من وجوده في الحياة. الثانية: فجوة كبيرة بينه وبين المجتمع، خلاصتها أنَّه يرى المجتمع قد وصل الى حالة (بعد ما تصيرله جاره). الثالثة الأخطر: إشكاليته مع السلطة، وهذه تحتاج أنْ نتوقفَ عندها لنوجزها بالآتي:

* المثقف ناقدٌ بطبيعته للجوانب السلبيّة، بينما السلطة بطبيعتها لا تحب من ينقدها. (الحاكم العراقي يحبط نفسه بمستشارين يقولون له ما يحب أنْ يسمعه).

* الصورة التي يحملها المثقف عن السلطة أنَّها (عدوة) له، والصورة التي تحملها السلطة عن المثقف الملتزم بقول الحقيقة أنَّه (عدوٌ) لها، وهذه متلازمة يبدو أنها ستبقى أبديّة.

* السلطة اعتادت أنْ تقومَ بدور المتحدث، وعودت الناس على دور المُنْصِت، بينما المثقف يعدّ نفسه الأكفأ بالتحدث والأصدق، فتخشاه لأنه أقرب منها نفسياً للناس.

* السلطة تعدّ قناعاتها هي الصحيحة لأنها ناجمة، برأيها، عن (طبخة) ناضجة وعمليّة، بينما (طبخة) المثقف ناقصة برأيها، ولهذا فإنَّها لا تستمع لرأيه حتى لو كان يمنح (طبخته) طعماً طيباً، إلا إذا كان حلواً في فمها.

* السلطة تميلُ الى التعميم وتعمل على أنْ تشيعَ ثقافة تنتجُ أفراداً بالمواصفات التي تريدها هي، بينما المثقف يميلُ الى التفريد، ولا يضع للثقافة مواصفات أو حدوداً.

* السلطة تشعرُ بالنقص الثقافي أمام المثقف، فتتولد لدى كليهما عقدتان سايكولوجيتان متناقضتان: شعور السياسي بالنقص وشعور المثقف بالاستعلاء.

في الجانب المشرق، هنالك مثقفون تبنوا قضيّة الجماهير وعملوا على أنْ يُفْهموا السلطة أنَّ الاحتجاج السياسي سلوكٌ مشروعٌ وحقٌّ ديمقراطيٌّ وثقافة جديدة، ويُفْهموا الجماهير أنَّ التظاهرات واجبٌ ديمقراطيٌّ أنْ تكون سلميّة. وحصول ظاهرة بدأت تعيد ألقَ وزهوَ الثقافة العراقيّة تمثلت بفتح مراكز ومؤسسات ومنظمات ثقافيّة في العاصمة بغداد ومراكز المحافظات والمدن، وبعض القرى أيضاً، ما يعني حصول إدراكٍ جماهيري (شعبي)، أنَّ وسيلة التغيير لأنْ يعيش العراقيون في وطنٍ يمتلك كل مقومات الحياة بكرامة ورفاهيّة هي الثقافة، شرط أنْ يفهمها بأنَّها ليست الكتابة والقراءة فقط، بل والفن والموسيقى والانفتاح على ثقافات وفنون الشعوب، وجميل لو يكمل حبات مسبحتها بتعلم لغة أجنبيّة.

المثقف العراقي الحقيقي غائبٌ أو مغيبٌ في وسط هذا التزاحم والفوضى

* مؤسس ورئيس الجمعيّة النفسيّة العراقيّة

سلطة المُرسل في الخطاب الكرافيتي

عبد علي حسن

تُعدّ جدران الكهوف والمغارات بما تتضمنه من إشارات ورسومات الخطاب الكرافيتي الأول، كممارسة اعتنى بتكوينها وإظهارها الإنسان الأول، فقد كانت تعبّر عن المكنونات الداخلية وموقفه إزاء ما يحصل حوله، كما أنها كانت تكشف عن حجم العلاقة التواجدية بينه وبين الكائنات الأخرى التي تشاركه الوجود والحياة، لذلك فقد حملت تلك الإشارات والرموز والرسومات رغبته في إخضاع تلك الموجودات وممارسة سلطة المنتصر عليها، خاصة تلك الكائنات التي لم يتمكن من السيطرة عليها في أرض الواقع، وكذلك الكائنات التي تمكن من السيطرة عليها، إذ تشكّل تلك المرموزات طقساً احتفالياً بهيمنته وسلطته بصرف النظر عن موقف تلك الموجودات .

وبمرور الزمن وتحول حياة الإنسان واكتسابه هويات جديدة تأثرت بزمكانية تفاعله مع الحياة وصيروراتها، فقد تطورت وسائل التعبير عن جوهر الإنسان الداخلي، عبر اتخاذه أمكنة وفضاءات جديدة استوعبت خطابه الداخلي .

ولعل الدخول إلى منطقة هذه الظاهرة وتفكيك مكونات الخطاب الكرافيتي، والتركيز على المرسل وحيازته لسلطته في بثّ رسالته الاجتماعية / السياسية/ الوجدانية /الاقتصادية، وسواها من الرسائل المعبرة عن مكنونات الذات الثاوية في داخله، وامتلاكه الجرأة في طرح تلك المكنونات، كرسالة لا يراد منها سوى الكشف والمعرفة بما يدور في الذات الداخلية للمرسل . أرى أن كل ذلك يستلزم منا تقديم تعريف لماهية هذا الخطاب، ليكون نقطة البداية في توصلاتنا لمحاولة المرسل في بسط سلطته عبر رسالته التي تتخذ من مكونات البيئة ووسائط التواصل مكانا لها .

فالكتابة على الجدران أو الكرافيتي بالإنجليزية Graffiti هي (تلك الرسومات أو الأحرف على الجدران أو الأشياء بطريقة غير مرغوب فيها، أو من دون إذن صاحب المكان، وغالباً ما يستعمل هذا الفن بالبخاخات، وترجع أصولها للحضارات القديمة المصرية والإغريقية والرومانية)، ومن معطيات التعريف الآنف الذكر، هو أن مرسل / رسام وكاتب تلك الحروف غير مبالٍ بموافقة صاحب المكان الذي يحمل تلك الرسائل، فضلاً عما تسبّبه تلك الرسومات والكلمات من خروج على السلوكيات والمفاهيم الأخلاقية العرفية في المجتمع، ومن هنا تتبدّى لنا سلطة المرسل لتلك الخطابات التي لا تولي اهتماماً إلّا لما يريد المرسل من بث لواعج ودواخل ذاته من دون أن يشير إلى مصدرية تلك الرسائل، وهذا يعني مجهولية المرسل وممارسته لسلطته، إذ إن اختيار الأمكنة العامة التي يتواجد فيها الأفراد بشكل مكثف وكبير، يجعل الاطلاع على تلك الرسائل ممكناً ويسيرا لأكبر عددٍ من المتلقين لتلك النصوص البصرية والمكتوبة، كما أن هذه الرسائل ليست مرسلةً لفئة دون أخرى، فما يعني المرسل هو بثّها من دون أن ينتظر رأي أحد بها، ولعل في ذلك إشارة لممارسة سلطته على المتلقين، وإذا ماعلمنا أن السلطة هي القوة التي يمارسها ويستخدمها شخص أو مجموعة أشخاص على الآخرين، فإن تلك الرسائل التي يتضمنها الخطاب الكرافيتي يتم بثّها وإبلاغها قسراً من دون حصول مواضعة اجتماعية على قبولها أو عدم قبولها، مما يعني اعتماد هذا الخطاب على طرف واحد هو المرسل، الذي يجد الحرية في توصيل رسائله المعبّرة عن مكنوناته الداخلية وحسب، من دون الإعلان عن مصدرية مرسلها، إلّا أن الخطابات السياسية التي تبثها جهة معينة ومحددة، غالباً ما تشير إلى مصدرية تلك الرسائل، لإلفات النظر إليها وما تتضمنه من توجهات أيديولوجية أو سياسية معارضة .

ومن بين الأمكنة والفضاءات التي تستخدم كوسيط اتصالي لتبليغ رسائل المرسل أو كاتب ورسام تلك الخطابات، هو الكتابة على المركبات كالسيارات أو (الستوتات) أو الدراجات النارية، وهنا تجدر الإشارة إلى استخدام وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة في نشر تلك الكتابات على صفحات الفيسبوك، فقد وجدنا صفحة خاصة بها تحمل ذات العنوان والاسم وهو (الكتابة على السيارات)، وتحمل جميع المواصفات التي أشرنا إليها، الخاصة بماهية الخطاب الكرافيتي، وسنعمد إلى تحليل بعض تلك النصوص المدونة على سطوح المركبات كزجاج السيارات والدراجات النارية، للتوصل إلى الدوافع الاجتماعية والعاطفية التي دفعت بكاتبها الذي غالباً ما يكون مجهولاً ولا يعلن عن اسمه، إلى استخدام سطوح المركبات كوسيط لبث رسائله إلى المتلقي العام الذي يتصف بالاختلاف ثقافياً واجتماعيا واقتصادياً، وبالتأكيد سيختلف مستوى التلقي وتأويل ما تفضي إليه تلك النصوص من شخص إلى آخر تبعاً لذلك الاختلاف، إلّا أن أي مستوىً لذلك التلقي والتأويل لا يؤثر في موجهات كاتب تلك النصوص الذي ينتهي دوره في عملية الإرسال عند الانتهاء من كتابة ما يجول بخاطره، بمعنىً آخر، فإنه يمارس سلطة على المتلقي بدفعه لقبول رسالته .

لقد تضمنت تلك النصوص نصوصاً موازية متخفية شكّلت أنساقاً مضمرة، كشفت القراءة منها أنساقاً وجدانية / عاطفية وأخرى اجتماعية، فقد تمتع الخطاب الوجداني بهيمنة على أغلب النصوص، وتظهر بنية الفراق والمعاناة من بُعد الحبيب كبنية مركزية نظراً لتركيبة المجتمع العراقي والعرف اللذين يكرّسان الفاصل بين المرأة والرجل، وانعدام فرص اللقاء المباشر والمشروع بينهما، وبالتالي يبدو الشوق والعذاب بسبب صعوبة وصال الحبيب كمعاناة وجدانية شائعة، فنقرأ على سبيل المثال النصوص الآتية التي غلبت فيها اللهجة العراقية كوسيط لغوي اتصالي، ليكون خطاباً مرسلاً إلى عامة المتلقين باختلاف مستوياتهم الثقافية والتعليمية :

1-- (مو مثل گلبي گلب أمك عليك).. نص على سطح سيارة أجرة .

-- 2 (ليش 90 بعذابي).. نص على الزجاج الخلفي لسيارة أجرة .

-- 3 (الدايم الله والمشو يتعوضون).. نص على السطح الخلفي لسيارة أجرة .

فالنصوص السالفة تخفي أنساقاً وجدانية وعاطفية مضمرة، ففي النص الأول نتلمس حرص وخوف الحبيب على محبوبه أكثر من حرص وخوف الأم

عليه، مفردة (گلبي عليك) تخفي نسقاً وجدانياً يتمثّل بالهاجس الاجتماعي الذي يشير إلى عدم الأمان والطمأنينة الذي يعاني منه الحبيب إزاء محبوبه، والذي يزيد على حرص وخوف الأم على ذلك المحبوب.

وفي النص الثاني أوهم المرسل بالعدد (90) كمعادل لفظي ومعنوي لمفردة (تسعين)، التي تعني الفعل الإرادي لإلحاق العذاب بالمرسل (الحبيب)، إذ يكشف هذا النص عن نسق سادي يمارسه المحبوب رغبة منه في إشعال جذوة المحبة، أما النص الثالث فهو يخفي نسق التسليم لإرادة الله في عدم قدرة المحبوب على الاحتفاظ بوجود الحبيب في حياته، ويؤكد على إمكانية تعويض الغياب بحضور آخر بعد رحيل المحبوب، فقد اشتركت النصوص الثلاثة في وجود نسق الهجر والبعد والخوف، كنسق فاعل في العلاقات الوجدانية في المجتمع العراقي، نتيجة للأعراف والتقاليد التي لا تسمح بتوفير فرص اللقاء بين الأحبة، وظهور بنية الحرمان والعذاب والشوق كبنى مركزية هيمنت على تلك العلاقات.

وفي المجموعة الثانية من نصوص (كتابات على المركبات) يتبدّى النسق الاجتماعي الذي يمتدّ في تضاعيف الظواهر الاجتماعية الفاعلة في البنية الاجتماعية العراقية، إذ أسهم هذا النسق في صياغة جملة من المفاهيم تُحيل إلى ما وراء الظاهرة، أي إلى مسبباتها وأثرها في تكريس نمط أو سلوك اجتماعي مؤثر حتى في تكوين الشخصية العراقية، ولعل في النصوص المختارة التالية ما يؤكد ما ذهبنا إليه، وسيظهر لنا من خلال تحليل تلك النصوص، النسق الاجتماعي المضمر الذي أسهم في صياغتها وبالتالي شيوعها كمفاهيم قارّة، وكما يلي :

1-- (اليزرع زين يحصد للجنازة جتاف).. نص على خلفية سيارة خصوصي .

2-- (لو كان لي أب لما عشت هكذا).. نص على خلفية مركبة تك تك .

3 -- (المنجل من تعلگه يشوف روحه هلال).. نص على خلفية سيارة أجرة .

ففي النص الأول وعبر ثنائية الزرع والحصاد، فإن المرسل استثمر ما تنتجه هذه الثنائية المترابطة في الفعل واقتران نتيجة الحصاد بما يتم زرعه، ليس على صعيد حتمية الحصاد التي أفضت إليها عملية الزرع، وإنما تأكيد نوعية الزرع التي تفضي إلى حصاد متفق تماما مع نوعية الزرع ، ففي النص إشارة إلى أن ما تفعله من خير إلى الناس، سيفضي إلى وجود من يتكفّل بالاهتمام بحملك على الأكتاف يوم مماتك، ولعل النص قد استعار مفردتي الزرع والحصاد من المثل الشائع (تحصد ما تزرع)، أي ما تفعله من خير أو شرّ فإنك ستجده حاضراً في تعاملك مع الآخرين، كما نجد أن هذه الإشارة واستثمار المثل حتى من النسق الديني، الذي يشير إلى أن ما تفعله تجده مستقبلاً حاضرا، فعمل الخير أو الشرّ سيكون المعيار الذي سيتم وفقه التعامل معك لاحقاً ، إذ إن معيارية هذا التعامل أحد مفاعيل العلائق الاجتماعية بين أفراد المجتمع العراقي .

أما في النص الثاني، فإن ظاهرة اليُتم وما تؤول إليه من أثر مفجع في الفرد تبدو واضحة، فالنسق المضمر ينتظم حالة اليتيم بعد فقد الأب الذي يتكفل بإعالة الأبناء ويهتم بهم، وإذا ما غادر حياتهم وفق أي صيغة، سواء كانت موتا أو غيابا، فإن أثر ذلك سيظهر لاحقاً عبر معاناة الأبناء من الضياع والعوز الذي يدفع الأبناء إلى مزاولة أعمال أو أفعال اضطرارية، قد تكون سبباً في تحمل أعباء الحياة وشظف العيش، الأمر الذي كان وجود الأب سيجنبهم مكابدته، ولعل في مفردة (هكذا) إضمارا متّسعا لظهور أكثر من حالة استثنائية نتيجة لعدم وجود الأب، وهي حالة واضحة المعالم في المجتمع العراقي وتشكّل ظاهرة اجتماعية عانى منها ويعاني الأبناء من حالة فقد الأب .

وفي النص الثالث، يستعير المرسل شكلين مألوفين للمرسل إليه، هما (المنجل والهلال) المتشابهين في رسم ملامحهما الخارجية، إلّا أنهما مختلفان في الدلالة، ليشير إلى نسق اجتماعي مضمر مألوف في البنية الاجتماعية، هو حالة الغرور والتباهي في غير موضعه، وتظهر هذه الحالة في موضع رفع الفرد إلى مكانة اجتماعية أو غيرها وهو ليس بالأهلية التي تجعله يستحقها، فيصاب بالغرور والتبختر والتباهي، ويفضي ذلك إلى ارتباك في التصرف والتعاطي مع الأمور بصورة خاطئة، بسبب وضع الفرد في غير المحل الذي يستحقه، وهذه الظاهرة المتفشية في المجتمع العراقي أحد الأسباب التي تحدث خللاً وارتباكاً في العلاقات الاجتماعية .

نخلص من معاينتنا التحليلية السريعة إلى النصوص الكرافيتية السالفة، إلى أن هناك أنساقاً وجدانية واجتماعية مضمرة، إذ استعان المرسل بالاستعارة والتشبيه البلاغيين، ليُخفي مفهوماً أو حالة اجتماعية ووجدانية فاعلة في البنية الاجتماعية العراقية، كما أن سلطة المرسل بدت واضحة عبر بث رسالة مجهولة المصدر، لتكون شمولية تعبر الخاص لتستقر في المفاهيم العامة، كحالات تعبيرية عما يعتمل في البنية الاجتماعية العراقية من علاقات فاعلة وظواهر قارة .

قصة قصيرة

مسلّة الجراد

طالب كاظم

تسللنا خلسة، كلصين من دون أن نلفت انتباه حراس الثكنة المحصنة، عبر البوابة الكبيرة، التي أعدت للجنود وللرعاة الحفاة وهم يطلقون صيحاتهم المعهودة التي تحث الخراف والجداء الصغيرة على الجري صوب الحقول الوفيرة، التي امتدت أمام جدار متنزه الزوراء، بقضبانه الحديدية العالية، كما يمكنك أن تشعر بالحزن والألم يعتري ذلك الزئير الهزيل الذي يشبه عواء مريرا، بينما شارع دمشق يضج بزمجرة تروس محركات السيارات التي تحاول اللحاق بالقطيع، ستشعر بوطأة الاختناق ما إن تتطلع إلى الزواحف الفولاذية المحشورة في الحيز الضيق، بينما أعمدة مداخن الكبريت والزيت الأحفوري تتصاعد كما لو كانت فوهات تصعد زفير الخليقة، لحسن حظنا، لم نلفت انتباه الحراس الذين تدثروا بمعاطفهم الصوفية الطويلة، بعضهم انشغل بدعك يديه قرب لسان لهب داخن تصاعد عبر نيران برميل صغير من الصفيح أعد كموقد لحرق الجذوع المبللة التي انتزعت من شجرة السدر العجوز التي أطاحت بها الشيخوخة، بينما أحدهم، لم نر سوى عينيه اللامعتين، إذ عصب رأسه بخرقة ملونة، انهمك بغلق أزرار معطفه النحاسية حينما عبرنا بوابة الجنود تلك، بشعرنا الفضي ككهلين في نهاية عقدهما السادس، يتطلعان إلى الآخرين بتجربة كبيرة من اللاجدوى والحنق .

سنذهب إلى هناك ؟

لا سنذهب إلى هناك، إنها الوجهة الأقرب، رد وهو يسلك الممر صعودا، الأمر الذي اضطرني إلى تغيير وجهتي واقتفاء أثر خطواته المتمهلة.

نوبة السعال الشديدة فتكت بصدره الناحل عندما لوحت للباص الأحمر بطابقيه الذاهب إلى غرب المدينة، إلا أن الرجل خلف المقود، لم يكلف نفسه عناء التطلع إلى الرصيف المعبد بالحجارة، عندما يلوح كهلان بيديهما لإنقاذهما من العزلة، وهما في الطريق للحاق بموكب الحجيج ليلقيا النظرة الأخيرة على الإله مردوخ، فاحتفالات أكيتو المقبل لن تقام إلا بعد عشرين عاما، ستكون فيها أجداثنا قد صارت يبابا .

تردد في اللحظة الأخيرة التي حاول فيها أن يخبرها بما يشغل تفكيره، كما يحدث في كل مرة، تراجع وهو يحنط كلماته بالصمت.

لا يمكنك إنقاذي بالرغبة وحدها، عليك أن ترشديني إلى نهاية ما.

بصمت انزلقت عيناه بنظراته الغائمة تجوب تقاطيع وجهها الجامدة، كان وجها باردا وشمعيا خاليا من التعبير. بلامبالاة تطلعت عبر الواجهة الزجاجية، التي تلقت وابل المطر العنيف الذي انهمر فجأة، كان باطن يده دافئًا وهي تستل أصابعها، هي تدرك أنها مصفّدة بحياتها، باهتة الملامح، طالما الحظ السيئ يطاردها كظل سميك لا تستطيع النفاذ عبر قشرته الصلبة.

لا يمكنك إنقاذي!

أنصت إليها وهي تهرب من نظرات عينيه التي اتسعت حتى انعكس وجهها الشاحب في حدقتيه السوداوين .

الفتى الجميل، وجد نفسه، مرة أخرى، سجينا بسبب وشاية المرأة المتصابية التي استحوذت عليها الرغبة الجامحة بمعاشرته، كاد أن يستسلم للرغبة التي استعرت في جسده حينما أطبقت عليه باشتهاءاتها، لو لم ير ظلال شبح الرجل المسن، الذي تجسد أمامه عند طرف السرير الفخم، المزين بالغلالات الحريرية الشفافة وأزاهير اللوتس الذهبية، وهو يعترض طريقه بإظهار باطن كفه في وجهه، بلحيته الرمادية الكثة التي استرسلت على صدره الضامر، بعينيه الكليلتين، توعده بسخط الرب إن دنس روحه بالخطيئة، انزوى الفتى مذعورا، برغم أن الرغبة أشعلت في عروقه حرائقها المستعرة، حتى انتهى به الأمر سجينا في قبو معتم. إنها القصة نفسها مرة أخرى، حينما ألقت به الخطيئة في البرية الموحشة بانتظار المصير المفجع، ولكنه كان مباركا، من قمة رأسه حتى أخمص قدميه، بسبب الحياء الذي اعتراه، أمسك يده، حينما حاول رفع أذيال ثوبه الطويل، فترك ثوبه منسدلا يتعثر بأطرافه الطويلة، ملطخا بالوحل الآسن بقوامه الكثيف اللزج، التي غطت أقدامهم العارية المتقرحة، بينما سجناء القبو العفن، لم يتبين تقاطيع وجوههم بسبب العتمة، يتغوطون ويتبولون في الانزواء، بينما تزحف الديدان فوق سيقانهم الهزيلة، ينتظرون الموت، حينما يقتادونهم، للمرة الأخيرة إلى مصطبة الموت الملطخة بدم الرؤوس المقطوعة المتجلط .

سيخدعك مظهره المموه، بأرديته الناعمة الفضفاضة، بلحيته البيضاء وشعره الفضي الطويل الذي استرسل على كتفيه، بخطواته المتمهلة، يبدو كأحد الأسباط الاثني عشر، وهو يتقفد عشيرته وأتباعه، الذين انتظروه بصبر لا ينفد عند حافة الطريق المعبد بالحجر والآلام، تطلعنا بحزن ممض إلى البيوتات البغدادية القديمة المهجورة في حارة التوراة، التي شهدت لقرون عديدة مرت، أفول نجوم عوائل تلمودية، يمكن تتبع أثر أسلافها حتى الجذر الأول حينما قادهم العاهل البابلي إلى سيدة المدن وقلب الأبعاد الأربعة، ترعرع الأحفاد على ما ورثوه من أسلافهم الأوائل، العديد منهم امتهن الصيرفة، غير مبالين بتذمر المزارعين الذين أنهكتهم الفوائد الكبيرة التي ألحقت بالديون، حين نال الجفاف من حقولهم قبل أن يحين موسم الحصاد، الأمر الذي ألحق بهم خسارات كبيرة، اضطرت بعضهم إلى بيع صبيانهم وبناتهم مقابل شيقلات فضية معدودة لتسديد ما بذمتهم من ديون لعائلة شالومين، إنها البيوتات المهجورة التي تنتظر سببا تافها لتتقوض على نفسها ككومة قمامة من الأعمدة الخشبية المنخورة. كنت حذرا وأنا أحاول أن أكتم العطاس بسبب العفن الذي استنشقته ونحن نتفقد خطواتنا تحت ظلال شناشيلها المزخرفة بخشب الصاج، بشبابيكها الضيقة المشرعة على الحطام، باستثناء الصليب الذي يعلو كنيسة السبتيين المهجورة في حارة السنك، حيث دلفنا إلى الأزقة الضيقة عبر الممرات المحشورة بين الدكاكين والمتبضعين وهم يبحثون عن قطع الغيار لعرباتهم الكسيحة، بين صناديق الخشب المدموغة بأحرف وأرقام إنكليزية، وأحراش وأجمة الأنابيب البلاستيكية والكوابح وزيوت المحركات والتروس الفولاذية والصواميل، حيث قادتنا خطواتنا إلى ممر المنفذ الجانبي، الذي يطل على الطريق الصاعد إلى الكرخ عبر قنطرة السنك التي تجسر جانبي المدينة التي ضلت طريقها إلى الخلاص، المدينة التي تتذكر، بألم فت في عضدها، يوم أغارت عليها أسراب الجراد الميكانيكي والزواحف الفولاذية التي أخذت بنهم تقضم روحها المعذبة، هاهي المدينة الضالة، مذ ذلك اليوم المشؤوم تعاني من وطأة الصدمة الشديدة، التي تلقتها بذهول أفقدها القدرة على التحكم بمشاعرها المضطربة وأحاسيسها، إذ جثت على ركبتيها وهي تعول، بينما النشيج يجف في صدرها الضامر الذي اختنق بالصراخ، في تلك الظهيرة تمكن الصبي من صرع جالوت عندما قذفه بحجر فلق صدغه، فساح دماغه يلطخ ملامح الرعب والذعر التي اعترت وجهه. تتذكر صوت بوق الدينونة الذي أطلق دويا عظيما، يحذر الجناة من أبابيل عادت بحجارة من حديد وبارود، ستصيب سلالتهم الضالة بالصمم والذهول.

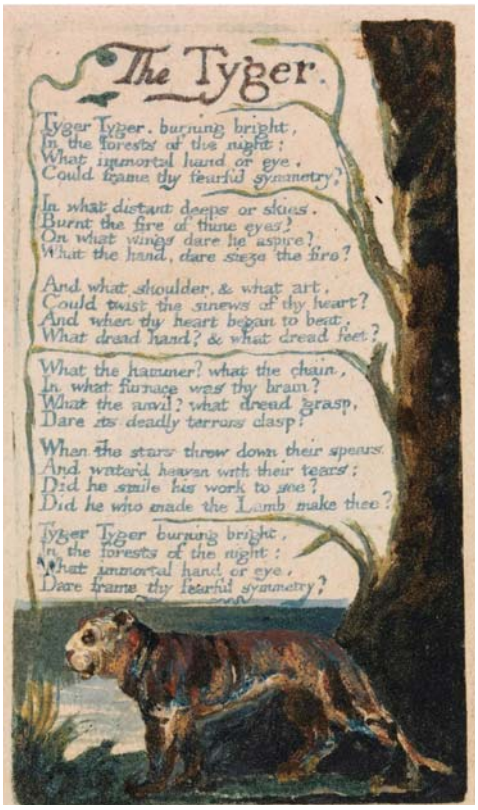
بعد لحظات صمت، توقفت عربة ضيقة في طريقها إلى الجانب الآخر من النهر القديم، دلف إليها بجسمه الضخم وهو يتطلع في وجهي مبتسما، عندما افترقنا عند الجسر، لوحت له بيدي مودعا. وواصلت طريقي عبر شارع الجمهورية، ثم انعطفت إلى اليمين، عبر الزقاق الضيق الذي قادني إلى بقايا سينما غرناطة، التي لم تزل ممسكة بقشة ذكرياتها الغابرة عندما احتفظت ببقايا بوستر فيلم قديم عالقة بحائط متسخ، يمكنك ترميم بقايا أحجية الأحرف اللاتينية مستعينا بذاكرة مهشمة لكي تقرأ: الشمس الحمراء تحت ظلال واجهتها العالية التي تبدو كمقدمة سفينة نوح، يمكنك قراءة الكلمات العربية: غرناطة، كأيقونة لزمن غابر، هناك تحت الظلال العميقة للخطيئة يحتشد المريدون والأتباع والمجوس واللصوص والمحتالون. كنت أجدف بلعنات كبيرة، متضرعا لو أن الرب يقوم بما يتعين عليه أن يقوم به، أن ينفذ شيئًا من وعيده، علّه يفعل ذلك ويصد شرور البرابرة بطوفان آخر يعيد تشكيل صلصال السيرة الأولى، علّ التجربة المريرة التي مررنا بها تجعلهم أكثر حكمة، ولا يقترفون الآثام التي دنست سيرتنا المتعثرة .

انتهى به الأمر سجينا في قبو معتم

وليام بليك.. علامة فارقة شعراً ورسماً

وولكر مايمز

ترجمة: كريمة عبد النبي

إحدى لوحات بليك المعروضة حالياً في معرض لوس أنجلوس

"النمر" إحدى مجموعات بليك الشعرية

الشاعر والرسام وليام بليك

يعد وليام بليك واحداً من الفنانين المتميزين بعد أن جمع بين فن الشعر والرسم حيث استخدم فرشاته ليترجم مخيلته الشعرية إلى لوحات فنية جمعت بين مخيلة الشاعر وفرشاة الرسام.

ويستضيف مركز جيتي للفنون في لوس أنجلوس حالياً معرضاً فنياً لهذا الفنان حيث يضم المعرض مائة وإثني عشر عملاً فنياً أنجزها الفنان في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. وتعكس معظم أعماله الحياة التي عاشها في ذلك الوقت، كما عكست لوحات هذا الفنان الإنكليزي فن السياسة في القرن الثامن عشر.

ووصفه الشاعر تي.أس. إليوت بأنه "رسام الحياة البرية" وكان معروفاً بتأثيره الكبير في الفنانين والكتاب الحداثويين مثل بوب ديلان، باتي سميث، وآلان جينزبيرغ.

وفي مجال الشعر كتب العديد من القصائد بالإضافة إلى الأناشيد القصيرة. أما أفضل أعماله الشعرية فهي مجموعة "أغاني البراءة والتجربة" ضمت تسع عشرة مقطوعة شعرية تعود كتابتها للفترة بين 1789 و1794 وهي معروضة حالياً في معرض لوس أنجلوس. وبعد ذلك بسنوات أصدر مجموعة شعرية جديدة وجهها لحيوان "النمر". كما كان هذا الفنان نقاشاً محترفاً.

عمل في بداية حياته، ولغرض كسب لقمة العيش، نقاشاً على الخشب والمعدن حيث طور لنفسه طريقة خاصة في النقش جعلت من أعماله الأكثر خلوداً من بين أعمال النقاشين الذين عاصروه. استخدم بليك النقش ليحل محل الطباعة حيث قام بحفر النصوص إلى جانب رسومها التوضيحية على ألواح نحاسية وفي خاتمة المطاف راح يعبر عن نفسه بالشعر. في سن الثالثة والثلاثين ظهرت مهارته الكبيرة في فن النقش واضحة من خلال العمل الذي أنجزه للفنان وليام هوغارت وهو بعنوان "أوبرا متسول" في عام 1790. ويعد هوغارت (1697-1764) واحداً من أشهر النقاشين الإنكليز حيث كان مصوراً ونقاشاً ونال ثروة وشهرة من أعماله في فن النقش من بينها "الزواج الحديث" و"سيرة الفاسق" ورسمه لـ"مراحل الوحشية الأربع" وهي سلسلة مكونة من أربع لوحات من النقوش المطبوعة. ولم ينل هوغارت شهرة باعتباره مصوراً، بالرغم من أنه قام بأعمال تصويرية ممتازة.

قدم بليك وفنانين آخرين طلباً إلى الأكاديمية الملكية للفنون لعرض الاعتراف بأعمال النقش التي أنجزوها، لكن الأكاديمية رفضت الاعتراف بتلك الأعمال، كما رفضت تقديم أعمالهم في معارضها بسبب عدم التزامهم بالقواعد والتقاليد الفنية التي كانت تفرضها الأكاديمية.

وفي مجال الشعر، قدم وليام بليك العديد من المجموعات الشعرية التي انتقد من خلالها الحكم الاستعماري، قوانين عمل الأطفال ونظام البطريركية. أما في مجال الرسم فقد أقام بليك معرضه الفني الشخصي الأول في عام 1809.

ولد بليك في عام 1757 لأبوين من الطبقة العاملة ودرس في مدرسة الفنون وهو في سن مبكرة من حياته حيث أظهر ميولاً إلى فن النقش وبدأ بنقش نسخ من رسومات كلاسيكية قديمة وتدرب على يد النقاش جيمس بازاير لمدة سبع سنوات ليصبح نقاشاً محترفاً في سن الحادية والعشرين. وفي سن الخامسة عشرة تدرب بليك على النحت مع النحات جيمس باسير لمدة سبع سنوات، كما نظم الشعر مبكراً. عاش حياة الفقر واقترب من الموت جوعاً في أوقات عدة لأنه كان يتلقى أجوراً زهيدة عن عمله في مجال النقش. وظن الكثير من الناس أنه مجنون. لم تكن أعماله الفنية ذات أهمية كبيرة، لكنها أصبحت اليوم علامة فارقة في الشعر والفنون حيث تم تصنيف أعماله كجزء من الحركة الرومانسية.

وقد أظهر الكثير من النقاد احتراماً كبيراً لإبداعه وتعبيريته ووصفه عالم القرن التاسع عشر وليام مايكل بأنه "نجم لامع" ولا يمكن أن يخلفه أحد بسهولة.

عن صحيفة نيويورك تايمز

إشكاليَّة

اللغة والخطّ العربي

مرتضى الجصاني

يقول ابن خلدون في مقدمته: إنَّ "الخط من جملة الصنائع المدنيَّة المعاشيَّة فهو لذلك ضرورة اجتماعية اصطنعها الإنسان وحيث أنَّ الخط والكتابة هما المرتبة الثانية من مراتب الدلالة اللغوية فإنها بذلك تابعة بنموها وتطورها لتقدم العمران شأن كثير من الصناعات المختلفة ولهذا السبب نجد أنَّ الخط والكتابة ينعدمان في القرى والبدو البعيدين عن المدينة وتكتسب بالتحضر والعمران".

للوهلة الأولى يبدو أنَّ الخط العربي مختص باللغة العربية وحدها ذلك بسبب الصورة الدائمة للخط الذي اقترن اسمه مع العربية وأبجديتها وكذلك بسبب المشهد المألوف للعين حيث يشاهد الإنسان العربي الخط منذ ولادته في كل مكان حتى تكونت فكرة راسخة بأنَّ هذا الخط اقتصر على العرب لا غيرهم لكن هذا ليس دقيقاً ذلك لأنَّ الخط مر على عدة شعوب ومناطق جغرافية جعلت منه فناً لا يختص بالعرب فقط بل امتد لمناطق تركيا وإيران وغيرها من البلاد غير العربية مع نهاية العصر العباسي الذي كان يمثل ذروة المجد للغة والحضارة العربية، انتشرت اللغة العربية في مناطق كثيرة من بلاد فارس وما حولها وكذلك بلاد الهند وما وراء النهر ومع انهيار الدولة العباسية بقي الخط العربي هو الهوية البصرية للغة العربية وأصبح يأخذ أشكالاً مختلفة من تطور ونضج للحروف التي صارت فناً خالصاً ونالت اهتماماً كبيراً من الدولة العثمانية، إذ نضج خط الثلث والثلث الجلي والنسخ والديواني وابتُكرت خطوط جديدة لكنها لم تستمر. أصبح الخط العربي هو الفن المعبر عن وجه الحضارة العثمانية حتى أنَّ بعض السلاطين العثمانيين كان خطاطاً حقيقياً وماهراً وأصبح الخط العربي أساساً للفرمانات العثمانية والمراسلات والبريد وأشكال الطغراء تزين مجالس السلاطين وأسماءهم ليس هذا فحسب بل شهد الخط العربي تطوراً حتى على مستوى أدواته حيث أبدع أهل الخط بصناعة الأحبار من المواد الطبيعية وكذلك الورق الذي يعيش زمناً أطول وكذا بالنسبة لقلم الكتابة وطريقة بريه وتحريفه وجماليته وكل ما يتعلق بالخط العربي كان يتطور ويشهد ابتكارات فنية مفيدة له هذا على مستوى جغرافية الدولة العثمانية فقد برز فيها أفذاذ الخط العربي وعمالقته الذين جعلوا الخط يأخذ مكانته كفن وليس حرفة يدوية وكان على رأس هؤلاء الخطاط راقم أفندي الذي كتب أول لوحة تركيبية في خط الثلث الجلي واستمرت بعده سلسلة طويلة من الخطاطين الفنانين الذين منحوا الخط أرواحهم قبل تعب أجسادهم، على مستوى آخر نجد تطوراً هائلاً بخط النستعليق في بلاد فارس فقد شهد هذا الخط طفرات في نضوجه وتفاصيله وطريقة الكتابة الخاصة به من رسم وخط ونال الاهتمام من قبل الدولة وسلاطينها وشاهاتها بقدر اهتمام الأتراك بخط الثلث، وقطع خط النستعليق مشواراً طويلاً في الوصول إلى الجماليات البصرية المطلوبة على يد أمهر الخطاطين وبكلتا الحالتين هو إضافة كبيرة لإرث الخط العربي خصوصاً والخط العربي فن تراكمي وجمعي كأنه جدارية من الفسيفساء الصغيرة المتجمعة كي تكون صورة واحدة، وهناك أيضاً لغات أخرى ساهمت في رفد هذا الفن كاللغة الكردية ففيها أمهر الخطاطين وأساتذة فن الخط.

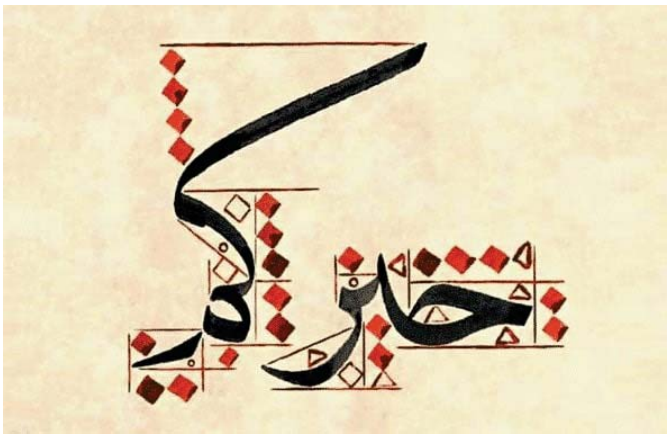
إذن الإشكالية ليست في شكل الحرف، إذ تشترك هذه اللغات الفارسية والكردية والعثمانية والعربية بنفس الحروف على مستوى الهيكل الخارجي لكنها مختلفة في اللغة نفسها، في التعبير عن اللغة، في قواعد اللغة وخصوصاً اللغة العربية التي تشتهر بسعة قواعدها وتعدد مفرداتها وطرق التعبير عنها وهذا الخلل اللغوي البسيط بين اللغات التي تكتب بحروف عربية نتج عنه خلل في الشكل الصوري للغة والشكل الصوري للغة هو الخط العربي.

الخطاطون من غير العرب يجيدون قواعد الخط العربي ولا يجيدون قواعد اللغة العربية

تنسب هذه الجملة إلى الخطاط الأستاذ عباس البغدادي وأعتقد أنها صحيحة بنسبة مئة بالمئة وهذا ما نجده في أغلب الخطوط ويظهر جلياً في اتصالات الحروف في الخط الديواني وخط النستعليق وفي التراكيب الفنية في خط الثلث الجلي، القصد من هذه الجملة هو أنَّ أغلب الخطاطين من غير العرب يجيدون قواعد الخط العربي بشكل مدهش وهذا له علاقة بطبيعة شخصياتهم ومناخهم الجغرافي حيث تضفي هذه العوامل نوعاً من الهدوء والارتياح عند الكتابة والصبر الطويل للعمل على إنتاج حرف متكامل الجمال من الناحية البصرية وبالنتيجة إنتاج لوحة خطية غاية في الأداء المتقن لكن مع هذا كله نجد هناك أخطاء

نحوية أو إملائية في لوحات كثيرة للخطاطين القدماء وحتى الخطاطين المعاصرين، هذه الأخطاء لم تصدر بشكل متعمد ولم تكن عفوية بنفس الوقت، ذلك لأنَّ الخطاط العثماني أو الفارسي يريد إنتاج عمل فني جمالي متقن من الناحية الفنية بحيث يوفر جميع التفاصيل التي تجعل من اللوحة عملاً خطياً متكاملاً من الناحية البصرية فيضطر إلى الاجتهاد في اتصالات الحروف وشكلها وموضوعها من الجملة وكذلك التراتبية في اللغة من تقديم وتأخير في كلمات النص المكتوب وبما أنَّ النص الكتابي هو المادة الأساسية التي يستند إليها الخطاط في عمل اللوحة الخطية من الضروري إتقان قواعد اللغة على الأقل في النص المكتوب خصوصاً أنَّ محتوى النص غالباً هو محتوى قرآني أو نبوي فهذا أيضاً يربك الشكل القرائي للوحة.

مثال على ذلك حرف الميم في الخط الديواني العثماني الذي يميل إلى شكل الحاء كذلك بعض المدود في حرف السين واتصالها بالألف في بداية الكلمة وغيرها من مواضع الخلل اللغوي، ونجد هذا أيضاً في خط الرقعة العثمانية التي تكتب بشكل صغير تصل الحروف إلى درجة التلاشي وعدم التمييز في اتصالاتها أما في خط النستعليق فنجد هذا واضحاً في حرف اتصال السين مع الجيم ومد حرف الجيم ولأجل تمييز هذا الحرف عن غيره اضطر الخطاطون إلى وضع ثلاث نقاط تحت السين وهكذا، وهذه التفاصيل في الكتابة والإملاء تسبب لغطاً في فهم النص المكتوب الذي من الممكن أن يتغير بنقطة واحدة أو بكلمة واحدة.



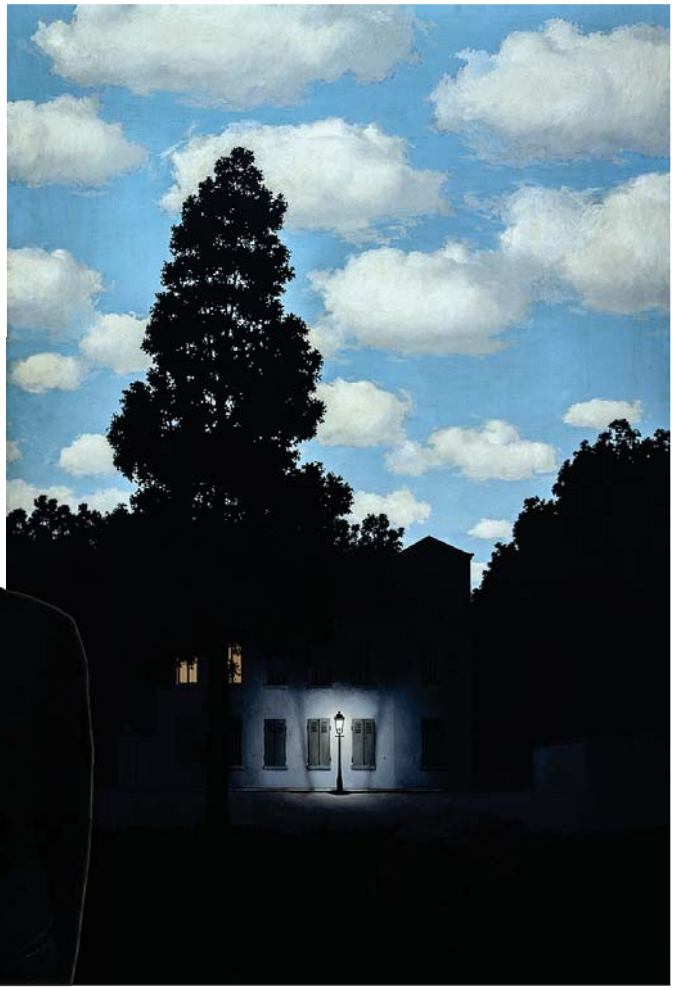
الخط العربي انتشر مع الدين وليس مع اللغة

بالعودة إلى ارتباط الدين بالخط العربي أو بشكل أوضح ارتباط الخط العربي بالكتاب المقدس "القرآن الكريم" نجد أنَّ هذا الارتباط لم يكن مقتصراً على العرب بل تجاوز ذلك لكل البلدان التي تستخدم الحروف العربية وبالتالي البلدان المسلمة ذلك لأنَّ القرآن الكريم هو الكتاب المقدس لدى المسلمين في كل مكان وقراءته توجب على المسلم أن يقرأ بالعربية ومن هنا نلاحظ أنَّ القرآن الكريم رافق الخط العربي في كل مكان حل به، هذا يعني أنَّ تطور ونضج الخط العربي على مدى قرون جاء عن طريق القرآن الكريم لذا يعد القرآن الكريم هو المادة الأساسية لرفد الخط العربي بالمضمون الكتابي وبالمقابل يضيف الخط العربي جماليات كثيرة في شكل النص القرآني وهذه الإضافات تختلف من بلد إلى آخر لكنها متكاملة وليست متقاطعة مع بعضها تكون قطعة جمالية رائعة وهذه الإضافات امتدت للزخرفة والمنمنمات والأرابيسك.

اختلاف الشكل التركيبي تبعاً للغة

قد يكون تفسير هذا العنوان صعباً إلا بوجود أمثلة توضح القصد لكن بصورة عامة يمكننا مشاهدة أعمال الخطاطين من الفرس والأتراك سواء كانت اللوحة بخط النستعليق أو بخط الثلث الجلي، ما نشاهده هو اختلاف اتصالات الحروف مع بعضها عن اللغة العربية على الرغم من أنَّ الحروف نفسها لكن الكلمات والجمل الكتابية تختلف لذلك ينتج عنه تركيب مختلف تبعاً لشكل الاتصال بين حرف وآخر لأنَّ الاتصال بين الحروف غايته تكوين كلمة ومن ثم تكوين جملة مفهومة وبما أنَّ هذه اللغات ليست عربية سيكون ناتجها كلمات مختلفة التركيب وهذا الاختلاف لم يبصره أحد من الخطاطين العرب بل راحوا يقلدون الخطاطين الأتراك دون سؤال ودون إبداء رأي وأحياناً يقلدون نصوصاً غير مترجمة لمجرد تقليد حروف الأقدمين، وصل هذا اللغط لدرجة تقليد الأخطاء في صياغة الجملة وسرى هذا الخطأ دون الانتباه له من الخطاطين والحال نفسها في كتابات النستعليق فحال اللغة الفارسية كحال اللغة العثمانية تستند إلى حروف عربية لكن تنتج جملاً فارسية أو تركية ففي خط النستعليق تجده رائعاً وباذخاً في سحره وجماله لكن إذا كتب به جملة عربية سيفقد شيئاً من سحره ذلك لأنه مرتب على الجملة الفارسية التي يكثر فيها تكرار الحروف وهذا يخلق إيقاعاً جمالياً رائعاً ويوفر حالة من الكتلة والفراغ نتيجة بناء الجملة، هذا السحر الخفي يختفي ويتلاشى عندما نكتب جملة عربية بالخط الفارسي وكذلك بعض الأحيان بخط الثلث الجلي لكن في الثلث الجلي بصورة أقل لأنَّ جذوره عربية وبغدادية على وجه الخصوص، لكنَّ هذه الشعوب غير العربية كان لها دور كبير في تطوير الخط العربي عن طريق تجويده وتنميقه وإضافة التزيين وإنتاج أعمال غزيرة ورائعة.

إمبراطوريَّة الضوء والزمن..
نظرة ريني ماغريت



امبراطورية الشمس l'empire de la lumière

استطاع رينيي ماغريت René Magritte، في سلسلته الصباغية "إمبراطوريّة النور" (l'empire de la lumière)، أن يخلق تناقض الزمن الذي سعت السينما (بصرياً)، بقوة منذ نشأتها، أن تنتجه وتقبض عليه.. إذ تعدّ السينما فن الزمن، أو فن "حركة- زمن" (جبل دولوز)، و"الفن الذي يجعل الزمن مرئياً" (ألان دونو). يضعنا هذا الفنان البلجيكي أمام تناقضات ومفارقات مدهشة، تدعونا لإعادة طرح السؤال الفلسفي الأزلي: "ما الزمن؟"،

عزالدين بوركة

في هذه السلسلة الصباغية، التي اعتمدها المخرج الأميركي ويليام فريدكين لتصميم لقطة متبعة من فيلمه The Exorcist بالإضافة إلى ملصقه الذي أصبح قطعة أيقونية. ويجعلنا إزاء عمل فلسفي أكثر منه لوحة صباغية. منجز يصوّر المتضادات ويجعلها متقابلة ومتداخلة في نسيج واحد: القماش.. وهو ما يجعلها تشترك والفلسفة (المتخذة للغة سنداً) في المهمة عينها: الوجود أينما وُجدت المفارقات.

تجعلنا هذه اللوحات المستفزة نرتبك في تحديد الزمن فيها، هل نحن إزاء الصباح أم المساء؟ هل السماء هي المضاءة بضوء الشمس الطبيعي، أم الشارع هو المضاء بنور المصابيح الاصطناعية؟ هل السماء هنا خلفية وهمية، أو أنَّ الشارع والمنازل مجرد رسمة على جدار؟ لكن ماذا عن الأشجار المعتمة والباهتة والرمادية؟ هل من جدوى لتحديد الزمن في هذا العمل؟ وما الزمن أصلا؟

تعمل سلسلة اللوحات هذه، إذن، على جعلنا أمام المفارقة الفلسفية العصية: الزمن واللازمن، المطلق والنسبي، الأبدي والعابر... بالقدر نفسه الذي تضعنا فيه أمام ثنائية الضوء والظلام، العتمة والنور، الأعلى والأسفل، وذلك داخل إمبراطورية مصغرة من الضوء والظلمة.. وهي مفارقة فلسفية وسيكولوجية، تخترقنا ونحن نشاهد هذه الأعمال.. سلسلة من لوحات امتدت من 1953 إلى 1954.

لقد ذهب ماغريت عبر مجموعته الفنية هذه بالفن السريالي إلى حدوده القصوى.. إلى الأعماق حيث تنبت بذور الأسئلة البشرية. إلى أعماق المجهول.. واضعاً السؤال الأنطولوجي الأبدي المتعلق بالزمن، إزاء محك بصري مفارق. إذ في "إمبراطورية النور"، يصبح المشهد غريبًا بسبب التعارض بين السماء المضيئة التي تبدو ممثلة للنهار، والمناظر الطبيعية المظلمة التي تستحضر الليل. هذا التناقض يخلق جوًا غير واقعيّ يشبه الحُلم، إن لم يكن حلماً. يجمع بين الطبيعي والاصطناعي، المألوف وغير المألوف..

بوستر الفيلم

فتتحول اللوحة، بعدّها صورة على الواقع في منحى معين، إلى عالم مواز من شأنه أن يستفز فينا الأسئلة الفلسفية الوجودية الكبرى، ويربك مفاهيمنا الثابتة المتعلقة بالوجود هنا والآن.. إذ ينبغي دائمًا البحث في الأعماق لنرى جيدًا.. فهذه الألوان والأشكال والهيئات لا تكفينا، مثلما يذهب السورياليون.. إذ إنَّ عجائب العالم دائماً ما تكون مدفونة، مطمورة أسفل تراكم حضاري من الحجارة والأتربة، وينبغي محاورة العوالم الغيبية لتجديد النظر.. النبش في مقابر التاريخ، وإحياء الموتى عبر مساءلة العظام واستنطاق الصخور.. وهذا ما تفعله العلوم الآثار، وما يفعله التحليل النفسي، وهو عينه ما فعلته الفلسفة ومارسه الأدب منذ القدم. والذي يتقاطع مع ما يُعبّر عنه أندري بروتون قائلًا: " توجد العين في حالة وحشية" . ينبغي أن ندير النظر إلى جهة مغايرة للطبيعي، للمعتاد.. فالعين لا تندهش إلا أمام ما لم تعتد على رؤيته: الوحشي المجهول، والغامض المثير.

نظـرة واحـدة لا تكفي. نبغـي، إذن ودائمًـا، الحفر عميقا.. في أغـوار العالم علويا وسـفليا، وفي دهاليز الذات والنفس.. فكل الآثار هي لاوعي العالم. لهذا هي مدفونة في الغالب.. وما يفعله ماغريت سوى الكشف عنها، عبر استفزاز فعل النظر فينا. يحيي فينا الأسئلة الأنطولوجيـة، ويثير فعل الاستكشـاف، عبر تهييج حاسـة النظر، لتثوير المدفون عميقا، وجعله ظاهرا عينيا، في حالة وحشية.

ومن جانـب النور المضاد للعتمـة، فالضوء في هذه اللوحة يعدّ عنصرًا مركزيًا. تضاء السـماء بضوء ساطع يكاد يكون غير واقعي، وهو ما يخلق جوًا سـرياليًا، نابعًـا من عوالم الحلم، حيـث تتداخل المتناقضات وتتحقـق المفارقـات. يتناقض هـذا الضوء الشـديد بقـوة مع ظلام الأرض، مما يبرز الانقسـام بين هذين العالميـن، لكـن دون أي أثـر لأيّ "بـرزخ" يسـمح للناظر باسـتيعاب المرور "الزمنـي" و"الفضائي" بين العالميـن المضـاء والمعتم. وهو ما يسـمح بتراكب وتراكم بصريين للتضاد بين السماء الساطعة والأرض المظلمـة، مما يخلـق غموضًا زمنيًـا ومكانيًا، يغري تكرار النظر ومعاودة الإمعان باندهاش تجاه المشـهد غير المألـوف. إذ لا يمكننا تحديد مـا إذا كان الوقت نهـارًا أم ليـلاً، ممـا يعـزز الطابع الملتبـس والأبدي للعمل.

يختفـي الليل في الصباح، ويختفـي الضوء في حلكة الظلمـة، ولا شـيء ينير الطرقـات إلا أضـواء خافتة ونوافـذ مضاءة بأنوار باهتـة. وغالبًا ما يدمج ماغريت العناصـر المعمارية في أعماله. هنا، الأبواب والنوافذ التـي تبـدو وكأنهـا تطفـو في الظـلام تعزز الشـعور بعـدم الواقعيـة. يمكن أن ترمـز هـذه الفتحات إلى الاحتمـالات، والممرات بين حالات الواقع المختلفة. إنهـا دلالات حُلمية يمكن أن نختـرق معانيها بآليات التحليـل النفسـي.. التـي قـد تحيلنا علـى الانفلات الطفولي من قتامة الليل والظلام المخيف والمرعب، إلى أحضان الأم التي تتحول إلى منزل دافئ (foyer). يضـع ماغريت عمـود ضوء في وسـط جـل لوحات إمبراطوريتـه النورانية. عمود يتيم يتوسـط المشـهد ويتسـيّد إنـارة العتمة، بينمـا يغيب مصـدر إضاءة السـماء، لا شمس في الأفق الأعلى، سوى زرقة منيرة وغيـوم بيضـاء، مما يخلق توتـرًا بصريًـا ومفاهيميًا. لهـذا يفسـر بعـض النقاد هـذه السلسـلة علـى أنها تصوير للاوعي أو الأحـلام، حيث تتعايش العناصر المتنافـرة بطـرق غيـر تقليديـة. يمكن أيضًا تفسـير تجـاور ضوء النهار مع المشـهد الليلي علـى أنه كناية عـن ازدواجيـة الواقع، وهو مـا من شـأنه أن يوحي بـأنَّ المظاهر يمكـن أن تكون خادعـة وأنَّ الحقيقة يمكن أن تكون معقـدة ومتعددة. فقد عمل ماغريت علـى هذه التباينات البصرية-اللغوية، حيث لا يحيل النـصّ أو العنـوان على الشـيء المصـوّر، كأننا أمام عمليـن متناقضيـن ومتكامليـن، العنـوان/ النص والصـور/ اللوحة. أو مثلما يتحدث ميشـيل فوكو عن المشـروع الصباغي لماغريت قائـلًا: "يرتبط التصوير الصباغـي la peinture، أكثر من غيـره، بالفصل، بعانية وبقسـوة، بين العنصر الغرافيكي (الرسـومي) والعنصر التشكيلي: وإن حدث أن تم تركيبهما داخل اللوحة نفسها مثل الأسطورة وصورتها، فإنه [يحدث] بشـرط أنَّ الملفـوظ يتحـدى الهوية الظاهـرة للهيئة [المصوّرة]، والاسـم الذي نحن على استعداد لمنحه إيـاه". يحدث الفصل بين النص الملفوظ المصاحب والصورة/ الهيئـة الظاهرة، لا لإرباك الناظر/ المتلقي فحسب، بل لاختراق التوافق اللغوي/البصري الذي ظل قائمًا بين اللوحة وما يـدل عليه عنوانها.. وأيضًا خلخلـة مفهوم الصورة الذي ظل مسـتبدًا بعالم الفن منـذ عصر النهضة الأولـى. إذ، مثلما يقول ماغريت، "لا يؤدي الغرض أبدا الوظيفة نفسها لاسمه وصورته". فيغـدو العنوان غموضًا ولغزًا لا بد من حلّه وتفكيكه شأنه شأن الصورة المعروضة، التي ما هي إلا "خيانة" للواقع، لا تمثلا أو عرضًا أو محاكاة له. وهو ما يتجسد فـي جملة "إمبراطورية النور". فـي الوقت الذي نقف فيـه إزاء منـزل وحيد ومصبـاح يتيم وعتمـة طاغية

في النصف السـفلي من اللوحـة، يحيل العنوان إلى جغرافيا واسعة من الأنوار.

ويتجلـى لنـا أيضا هـذا التضـاد المتكامل سـرياليا بيـن العنـوان والصـورة/ اللوحة، في عمله الشـهير "خيانـة الصورة" المعـروف بـ"هذا ليـس غليونا". إذ مهمـا فعلنا فالصـورة خدّاعة، ومهما تشـابهت علينا الصـورة فليسـت هـي الواقع أبـدا، بـل خيانة له، لأنهـا معرضة لمجموعة من عمليـات التأويل، وحتى الأشـياء الملموسـة والطبيعية، ليسـت هي ما عليه حقا ونحن ننظر إليها، ما نراه سـوى انعكاس (تأويل بصـري) لها بفعـل الضـوء. فالغليون فـي اللوحة لا يصلـح للتدخيـن، ولا يمكن أن يصلح لشـيء آخر، فهـو نتـاج لتصوّرنا وإسـقاطاتنا عن شـيء اعتدنا أن نسـميه "غليونا"، له من زاوية معينـة هذه "الهيئة" الماثلة أمام أنظارنا. وليسـت السـماء منيرة ولا الأزقة مظلمة بالمعنى التقليدي في لوحته الأولى. إذ يكادان ينعمـان بالضوء في جنـة من النور، حيـث لا يعني السـواء غياب الضيـاء، بل حضـورا خفيـا للضوء.. تنطوي العتمة على الضوء أسفل ظلالها.

تتجاوز الأشـجار، فـي "إمبراطورية النـور"، الظلمة لتبلـغ مبلـغ الضـوء وتخترقـه بـكل حلكتهـا، فلا فاصـل أفقيا أو عموديا بين العتمـة/ والضياء، إنهما متداخـلان ومتناغمان. ويخترق الضـوء دُهمة الليل من خلال تلك النوافذ النيّرة والمصباح المشـتعل، الشبيه بشمعة في كهف أدهم.

يعتنـي ماغريـت بالتفاصيـل الدقيقـة فـي الرسـم والتصوير، متبعا إتقانا تصويريا كلاسيكيا، لكن عبر رؤية تحاول إرباك كل النظم المتعارف عليها، بما في ذلك الأسـئلة الأنطولوجية المتعلقة بالزمن والمكان والخفة والثقالة والإنسـان... إذ تخدعنا الصورة مثلما تفعل اللغة، ولا نتحقق من ذلك إلا عبر الأحلام التي تعيد تنظيـم كل ما اختزناه من صور في "إمبراطورية من النور".

وفقًا للعهد الجديد، استشهد يسوع المسيح بقسوةٍ على يد الرومان نحو عام 33 م. ولكن بعد ثلاثة أيام في القبر، يقول الكتاب، قام يسوع مرةً أخرى بأعجوبة، وظهر لتلاميذه وصعد إلى السماء. قيامة يسوع وانتصاره على الموت هو ما يحتفل به المسيحيون في كلّ عيد فصح.

لكنَّ المسيحية ليست الديانة القديمة الوحيدة التي تعبد إلهًا يموت ثم يقوم من جديد، كما أوضح عالم الأنثروبولوجيا الاسكتلندي جيمس فريزر في كتابه "الغصن الذهبي"، وهو دراسة تاريخية صدرت عام 1922 عن الأديان والأساطير في العالم.

ديف روس

ترجمة: عبود الجابري

القيامة
في الديانات القديمة

في الشرق الأدنى القديم، حيث كتبَ الكتاب المقدس، كانت قصص الموت والقيامة الإلهية مرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بمواسم الزراعة، واعتقد فريزر أنَّ المسيحيين الأوائل اختاروا على الأرجح تاريخًا ربيعيًا لعيد الفصح، ليتزامن مع المهرجانات الوثنية القائمة لآلهتهم. وخلص فريزر إلى القول: "إذا أخذنا ذلك في الاعتبار، فإنَّ مصادفات الأعياد المسيحية مع الأعياد الوثنية متقاربة جدًا وأكثر من أن تكون عرضية".

في ما يلي أمثلة لقصص القيامة من الثقافات القديمة حول العالم، بما في ذلك الهند والصين وأميركا الوسطى والأساطير الإسكندنافية.

تموز إله الربيع في بلاد ما بين النهرين

في المجتمعات الزراعية القديمة، كانت الأيام الأخيرة من الشتاء بمثابة نهاية أشهر من العيش الضئيل وحلول نعمة الربيع والصيف التي طال انتظارها. في بلاد ما بين النهرين القديمة، وهي إحدى الحضارات الزراعية الأولى، تحوَّل الناس إلى التفسيرات الإلهية لهذه الدورات السنوية من الأعياد والمجاعات.

كانت عشتار الإلهة الأم العظيمة لبلاد ما بين النهرين ومصدر خصوبة الطبيعة ووفرتها. وكان حبيبها تموز، وهو إله شاب وسيم يموت كل شتاء وينتقل إلى العالم السفلي الغامض. لمدة ستة أشهر من العام، وقد هبطت عشتار إلى عالم الموتى لإنقاذ حبيبها، ذلك الغياب الذي جرّد العالم من الخصوبة والتكاثر والنمو. في كل ربيع، تسمح إلهةُ العالم السفلي الصارمة "ألاتو"، برثِّ الزوجين المسجونين بماء الحياة والعودة إلى عالم الأحياء، لتعيدَ الحياةَ والخضرة إلى الأرض، حيثُ يتم الاحتفال بالقيامة خلال دوزو أو "شهر تموز"، الذي يوافق أواخر حزيران/يونيو وأوائل تموز/يوليو، حسب التقويم البابلي. في جميع أنحاء الشرق الأدنى القديم، وضعت الثقافات اللاحقة

لمسة خاصة بها على قصة القيامة في الربيع، فقد روى "الفريجيون" قصّة أتيس، الذي أعيد إلى الحياة في الاعتدال الربيعي على يد "سيبيل" إلهة الخصوبة، وروى اليونانيون أسطورة "بيرسيفوني" التي اختطفها هاديس، والتي سُمح لها بالعودة كل ربيع من العالم السفلي، مبشرة بعودة الغطاء النباتي وإنتاج الحبوب.

أوزوريس إله موت الزراعة عند المصريين

مثل بلاد ما بين النهرين، كانت الحضارة المصرية القديمة تعتمد على دورات الطبيعة. واعتمد قدامى المصريين بشكل خاص على فيضان النيل الربيعي السنوي، الذي غذى الوفرة الزراعية في حوض النيل، وكانوا يعتقدون أنَّ دورات الطبيعة المنظمة يتحكَّم بها "أوزوريس"، إله الزراعة.

وفقًا للأساطير المصرية، حكم "أوزوريس" الأرض ذات يوم إلى جانب الملكة "إيزيس"، إلهة الخصوبة. لكن "أوزوريس" تعرَّض للخداع وقُتِلَ على يد شقيقه "سِت"، الذي قام بتقطيع جسد "أوزوريس" ونثَرَ بقاياه في جميع أنحاء مصر. أعادت إيزيس تجميع جسد أوزوريس، ودهنتْهُ بالزيت، وأجرت طقوسَ التحنيط المتقنة، التي أعادت أوزوريس إلى الحياة الأبدية باعتباره إله العالم السفلي.

وكان الفراعنة القدماء قد لجؤوا إلى طقوس التحنيط التي استخدمتها إيزيس لإحياء أوزوريس، آملين أن يحظوا بالخلود، وبمرور الوقت، شاعت فكرة التحنيط بين عامة المصريين كوسيلة للتغلب على الموت تماماً أسوة بأوزوريس، بينما تم العثور على بعض المومياوات الفرعونية مثل توت عنخ آمون وعلى وجهها أقنعة جنائزية تحمل شبهاً شديداً بملامح أوزوريس.

التغلب على الموت في الهند القديمة

وفقًا للتقاليد الهندوسية، كانت هناك أميرة ذكية وجميلة تدعى "سافيتري"، وكانت ترفض الزواج من جميع الخاطبين الذين يطلبون يدها. ذات يوم غادرت "سافيتري" قصرَها بحثًا عن حبّها الحقيقي، حتى التقت بحطّابٍ وسيم وأميرٍ سابق يدعى "ساتيافان".

وقعت "سافيتري" في حب "ساتيافان" وتزوجا، لكن رسولًا من الآلهة ألقى نبوءة فظيعة مفادها أنَّ "ساتيافان" سيموت خلال عام واحد بالضبط، وطبقاً لوعد الآلهة، انهار ساتيافان ومات في الذكرى السنوية الأولى لزواج الشابين. وقد حض إله الموت "يامراج" ليأخذ روح "ساتيافان".

لكن "سافيتري" وضعت خطة ذكية لاستعادة زوجها، فأصرّت على أن تتبع "يامراج"، عبر الصحراء المشتعلة حتى وصلت مدخل العالم السفلي، هناك حيث توسلت إليه أن يعيد إليها "ساتيافان"، بينما وافق "يامراج" على أن يحقق لها أمنية واحدة غير حياة زوجها، فطلبت منه أن يمنحها العديد من الأطفال. وافق "يامراج" على طلبها، لكنه وقع في المكيدة التي رسمتها، فكيف لها أن تنجب أطفالاً بدون زوج؟ وبما أنها متزوجة من "ساتيافان"، كان عليه أن يعيد إليها زوجها ليكون صادقاً في وعده، وهكذا أعيد "ساتيافان"

إلى الحياة والتأم شمل الزوجين.

بوديهارما وحذاؤه الوحيد

وفقًا للتقاليد البوذية، فإنَّ الشخصية المعروفة باسم "بوديهارما" كانت تمثل حكيمًا هنديًا عظيمًا، وربما كان أول من أدخل البوذية إلى الصين. في تقليد الزن البوذي، غالبًا ما يلعب "بوديهارما" دور معلم الزن الحكيم والماكر، متحديًا طلابه بألغاز غامضة تؤدي، إذا تم فك شفرتها، إلى طريق التنوير.

ذات يوم، كان دبلوماسي صيني يُدعى "سونغيون" يعبر جبال بامير بين الصين والهند، حيث التقى "بوديهارما" المسنّ حينذاك ماشياً في الاتجاه المعاكس. سأل سونغيون أين يذهب السيد، فأجاب "بوديهارما" أنه سيعود أخيرًا إلى موطنه في الهند، فيما لاحظ "سونغيون" أنَّ "بوديهارما" كان يرتدي فردة حذاء واحدة فقط، وعندما سأله عن السبب، اقترح بوديهارما على سونغيون أن يسأل الرهبان عند وصوله إلى مدينة "شاولين".

افترق الرجلان، ولكن عندما سأل "سونغيون" عن حقيقة حذاء "بوديهارما" في شاولين، أُلقي في السجن بتهمة الكذب. لم يتمكن "سونغيون" بعد ذلك من رؤية "بوديهارما"، لأنّه مات بعد لقائهما بعدة سنوات. غير أنَّ الرهبان فتحوا قبر بوديهارما لمعرفة الحقيقة، فلم يجدوا سوى فردة حذاء واحدة، حتى الموت لا يمكنه التعبير عن حكمة "بوديهارما"، الذي غالبًا ما يتم تصويره حافي القدمين ويحمل فردة حذاء واحدة على عصا.

تضحية "أودين"

في الأساطير الإسكندنافية، يعدُّ "أودين" أحد أهم آلهة "فالهالا"، وهي المكان الذي يماثل الجنة في الديانات الأخرى، وهو إله خالق يتمتع بحكمة وسحر لا مثيل لهما، كان على "أودين" أن يدفع ثمناً باهظاً لتحقيق معرفته القوية والباطنية.

وفقًا للأسطورة الإسكندنافية، كانت أعظم مصادر الحكمة في العالم القديم هي الأحرف الرونية، وهي رموز سحرية لم تتمكن حتى الآلهة من فك شفرتها. لكن "أودين" كان على استعداد لفعل كل ما هو ضروري- حتى مواجهة الموت نفسه- لفك معنى الأحرف الرونية والوصول إلى قوتها الخفية.

وفقاً لقصيدة الفايكنج الملحمية "هافامال"، أخضع أودين نفسه لشكل عنيفٍ من التضحية بالنفس: يقول أودين: "نفسي من أجل ذاتي"، فشنق نفسه على شجرة عظيمة، وطعن جنبه بحربةٍ ومنع الآلهة من مساعدته، ظل أودين معلقًا على الشجرة لمدة تسعة أيام، محدقًا في الأعماق المائية لبئر أورد حتى أخيرًا، في اليوم التاسع، تم الكشف عن أشكال الرونية له.

وتصور أسطورة الهافامال بالنص والرسوم "أودين" وقد مات جزء منه في تلك المحنة التي استمرت تسعة أيام، لكنه ما لبث أن ولد من جديد، أو تمَّ إحياؤه كإله أقوى بكثير، يتمتع بالمعرفة والقدرة اللامحدودة على الاكتشاف.

القيامة في أميركا الوسطى

في أميركا الوسطى القديمة، كان أعظم الآلهة هو كويتزالكواتل، Quetzalcóatl "الثعبان ذو الريش" الذي كان يُعبد عبر قرون من حضارات المايا والتولتيك والأزتيك.

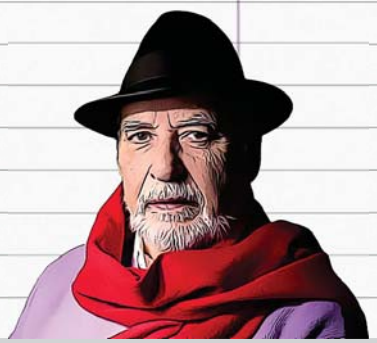
في بعض التقاليد، كان "الثعبان ذو الريش" شخصية تشبه أوزوريس، إله الزراعة والغطاء النباتي المرتبط ارتباطًا وثيقًا بإله المطر "تلالوك"، ومثل أوزوريس، خدعه شقيقه، وسقاهُ مسكرًا قويًا وجعله ينام مع كاهنة. تغلب "كويتزالكواتل" على الشعور بالذنب، فقتل نفسه من خلال التضحية بنفسه، لكنه قام مرة أخرى إلى الحياة، وارتبط اسمه بكوكب الزهرة، النجم الأكثر سطوعًا في السماء القديمة والذي بدا وكأنه "يشرق" بهيئة تشبه انبعاث كويتزالكواتل من محرقة جنازته، وأصبح إله الموت والبعث الذي نزل إلى العالم السفلي، ليجمع العظام اللازمة لتكوين البشر الأوائل.

- *ديف روس:(Dave Ross صحافي ومذيع وباحث يكتب في الشؤون التاريخية والاقتصادية والسياسية).*

- *المصدر: History channel*

مراجعة

بعض المغامرات السردية تحتاج دراية تكنيكية كبيرة والطاهر بن جلون في روايته "أرق" يفعل هذا بشفافية. كاتب سيناريو من طنجة يعاني الأرق المزمن ويكتشف انه حين يقتل شخصا ما ينام بعمق وسلام ولكي يديم على نفسه هذا النعيم لابد له من ضحية أخرى. 44 فصلا وخاتمة يروي القاتل لنا فيها كيف يضع خططه وينفذها بضمير مطمئن. هؤلاء في النهاية لا قيمة حقيقية لوجودهم ولا يستحقون الاسف وقتلهم يساعد على النوم بسلاسة والحلم بجزر جميلة وشواطىء دافئة.



الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين