الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 15 كانون الثاني 2025 العدد 6087 Wed. 15 . Jan. 2025 Issue No. 6087

02 سطوة صورة الأب

04 التشرّد الثقافي.. والهويات المفكّكة في الوعي العراقي

08 فلسطين حاضرة دوماً لإنقاذنا

10 سرديَّة الرمز الشعري

11 المسرحُ وحرّاسُ المعبد

ch.editor@alsabaah.iq

أين اختفى الطبيب غاشيه ؟

"يقول رولان بارت :"ليست سوى ترنيمة متتالية من -انظروا ها هو"، وهي جملة "تشير إلى نوع من المواجهة, ولا تستطيع أن تخرج من هذه اللغة الإشارية". إن فكرة الاحتفاظ بصورة لأبي جذابة وحزينة للغاية. تعيد لحظة واحدة من ذكرى تكررها الصورة بشكل فلسفي إلى ما لا نهاية كلما أشرع بالتحديق فيها، وبالوقت نفسه تصوغ انفعالات شخصية جديدة لم تكن عشتها.

ابتهال بليبل

سطوة صورة الأب.. محاكمة الذات الرائية

ولعل هذه المواجهة تحدّدها مكانة صاحب الصورة نفسه عند المشاهد، وإذ كان على قيد الحياة أم لا. إنها تتعلق بشيء ما, ربما بالتناقض الذي بين ذاكرتنا المتحركة واستيعاب نقطة ثابتة. نقطة بصرية لها فعل السحر في الروح.

عادة، ما يميل الناس إلى الشعور بحزن غريب إذا ما عثروا على صور قديمة لأحبائهم سواء رحلوا أم لا، فهذا يفسد لحظات نسيانهم أو التصديق بإمكانية هذا النسيان. ويعيد لهم لحظات غرائبية عن الماضي.

من ناحية أخرى، ينظر الكثير من الناس إلى الصور القديمة وخاصة التي بالأسود والأبيض على أنها (من زمن جميل) على الرغم من عدم قدرتي لغاية اللحظة على استيعاب فكرة وجود(زمن جميل)! لكن يمكن للصورة معالجة مفارقة، وهي التذكر المتعمد, فضلاً عن تحريك حزمة من المشاعر التي ستبدو مألوفة وغير مألوفة في آن واحد، فهي تجبرك على التذكر بشيء مادي تراه بأم عينك.

وصور الآباء هي أكثر الصور شيوعاً عندما يتعلق الأمر بتقديس سلطة ما، سواء في صناديق مهملة بين الكراكيب أو ملتصقة على حيطان غرف استقبال الضيوف في بيوتنا. قبل أن يكون هناك آباء أو حتى صورهم، كانت هناك سلطة!!

فهناك ترابط مريب ومزدوج ما بين السلطة وصورة الأب, فهي تعكس الانغماس في الذات, إذ تكثف الصورة سلطتها وتحفز الذات. بوصفها مصدراً للتحول إلى مواقف ثورية. وعلى النقيض من كل ما ذكر بشأن "إمكانيتها في إرجاع ما تم محوه بالزمن والمسافة"، فإن صورة أبي هي الاستعارة والرمز اللذان لا يمثلان أبي بقدر ما يمثلاني أنا.

الصورة هنا إيماءات خيالية تغذي العقل بشحنات ضبابية صغيرة بين "واقع كان وواقع الآن". من أجل رؤية صورة، أحتاج، وفقاً لكتاب "الخيال" لجان بول سارتر إلى إنكار مادية الصورة. قد ننظر إلى الصفات المادية لموضوع الصورة في موقف إدراكي أو، من خلال تغيير حالة وعينا ونفي العالم المادي، قد تكون لدينا صورة ناشئة في "موقف التصور".

أما بالنسبة للفيلسوف موريس ميرلو بونتي، فإننا "لا نرى في الصور فقط، بل نادراً ما نرى كصور، ولا نرى أبداً على الرغم منها، بل دائماً معها ومن خلالها".. ومن ثمّ فإن هذا يعني أن الصور تولد نظرات. وعبر هذه النظرات يمكن تمييز الأشكال إما بوصفها إدراكاً يختلف عن إدراكنا المتعارف عن المادة، أو أنها نمذجة وصنيعة مغايرة، كما هو الحال في استعمال تسمية الصور. إن شيئاً أكثر من الإحساس يتم تداوله من خلال الصورة. ومن ثمّ فإن "الوهم" هو الأساس في تقييمها. إن النظرات هي الممر الذي يجر المعنى اتجاه حقيقة الإدراك.

وضع ويليام شكسبير في تراجيديته "الملك لير" إشارة عن قيمة التعبير بالكلمات عن المشاعر تجاه الأب، بينما كانت الأفعال وما زالت اللغز البسيط لمواكبة الحقيقة.

ولكن الأب لم يصبح رمزاً للحياة وللموت إلاّ في كتب الروايات الأدبية. ويشير إلى انتماء كل شيء يظهر علينا طيلة حياتنا إليه من دون أن نضطر إلى تشخيص هذا الأمر، وأنه ليس الشرير الذي يشبه الأساطير، بل الحضن القادر على إظهار إيماءات المودة.

إلاّ أن ما يحدث هو أن الآباء ينقلون أفكارهم وسلوكياتهم, بل وحيواتهم بأكملها لأبنائهم وكأننا نتوارثها, لقد عانى الفيلسوف سورين كيركيجارد طيلة حياته من الشعور بالذنب والكآبة، وقد ورث هذا الشعور من أبيه مايكل كيركيجارد.

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
مدير التحرير
صفاء عبد الهادي
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
التحرير
نزار عبد الستار
ابتهال بليبل
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

صورة الأب الميت نقطة بداية جيدة لفهم قصة ما

إن هـذا الانغلاق في المعنى على الأب جعل من صورته الباقية بعد رحيله من أكثر الأشياء التي تتطلب معالجة خيالية لمنظومة هائلة من الأفكار غير المشـفرة. ومثله كمثـل الواقع الـذي ينتمي اليـه آنذاك، فـإن لودفيغ فيتغنشـتاين يقـول "عندما أنظـر إلى الصـورة، فإنها تخبرني بشـيء ما، حتى إن لم أصدق (أتخيل) للحظة أن الأشـخاص الذيـن أراهـم فيها موجـودون حقاً، أو أن هناك أشـخاصاً كانوا في ذلك الموقـف حقاً. ولكن لنفتـرض أنني سـألت: ماذا تخبرنـي إذن ؟ والإجابة أن ما تخبرني به الصورة هو نفسـها. أي أنها تخبرني بشـيء مـا يتكون مـن بنيتهـا الخاصـة، وخطوطهـا وألوانها الخاصة".

ربما تكـون صورة الأب الميت نقطـة بداية جيدة لفهم قصـة ما. الرجـل الذي بملامح مبتسـمة (على نحو غير معتـاد) يحـدّق بثبـات فيـك. فـي البداية يبـدو الأمر وكأنـه عناق، ولكن كلما نظـرت إليه بتركيز أعمق، بدا الأمـر وكأنه من جانب واحد، لقـاء غريب وغير واضح, بـل يُظهر لوهلـة وكأن هناك ما يخفيـه أو ليس لديه ما يخسـره, ولكن مـا يجعل هـذه الصورة مميزة هـو أنها تجعـل الغياب المـادي مرئياً مـن خـلال تحويله إلى حضور أيقونـي. فبدلاً من "الجسـد المفقـود للميت". هنـاك جسـد اصطناعي يحل محـل "المكان الشـاغر للمتوفى". هذا الجسـد الاصطناعي كما يراه الفيلسـوف جان لوك نانسـي هو "الجسـد الوسـيط (وليس مجرد جسد مادي)".

ربمـا هذا الأمر لا يكـون مرغوباً في نظر بعضهم، ولكن أحد الأدوار الحاسـمة التي تؤديها صـورة الأب هي أنها توفـر هذا الملاذ. "في بعـض النواحي، أقف تجاه وجه الصـورة كما أقف تجاه وجه بشـري. أسـتطيع دراسـة تعبيـره، وأن أتفاعل معه كما أتفاعـل مع تعبير الوجه البشـري. فالطفل يسـتطيع أن يتحدث إلى شخصيات الصـور ويتعامل معهـم كما يتعامل مـع الدمى", هكذا يعتقد لودفيغ فيتغنشتاين.

إن صـورة الأب شـيء متعـدّد الأفـكار والمعاني، فهي مرنـة بمـا يكفي لتجسـيد العـودة، فضلاً عـن معناها المختلف تماماً لشـخص أضاع طريق عودته. إنها قادرة على التغيير بشـكل جـذري من الماضي إلـى الحاضر. ومع ذلك، فإن هذا يتغير بشـكل مخيف -ربما لهذا أنا محظوظة بما يكفي لأن لدي صورة واحدة فقط لأبي.

الصور خلال مشـوار حياتي كانـت تُلتقطُ للأحياء فقط ولا أتذكر— ماعـدا الصور الإعلامية والخبرية - أن هناك صـوراً تـم التقاطها للموتـى, كما كان يحـدث في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حيث يتم تصوير الميت بطريقة يمكن أن تعطي انطباعاً بأنه ما يزال على قيـد الحياة — والآن يمكنك أيضاً أن ترى انتشـار صور لأشـخاص وهم على فراش الموت بالسوشـيل ميديا في الأعـوام الأخيرة- أعلم أن هذه الصورة هي ذكرى مادية، لكننـي أنظر أيضـاً على أنها جاءت هنا كوسـيلة "إعادة إنتاج مميـزة" كما يرى ذلك الفيلسـوف والتر بنيامين. فالتقـاط الصـور للأموات من الأحبـة والاحتفاظ بها ما هـي إلاّ محـاولات للتأكيد على أن الميت مـا يزال بيننا حاضراً، فهو جزء من حياتنا, وهو ما ذهبت إليه الناقدة والمخرجة والروائية سـوزان سونتاغ وأكدت أن "الصور الفوتوغرافيـة لا تبدو وكأنها عبارات عـن العالم بقدر ما هـي أجزاء منـه، صور مصغـرة من الواقـع يمكن لأي شخص صنعها أو اقتناؤها".

الوقوف أمام صورة الأب، يشـبه محاكمة عميقة للكثير مـن الأشـياء التي نظـن أنها غيـر موجـودة، فالأب، صورة، أو جسداً.. هو بلاغة الحضور الطاغي الذي يخلل وجودنا دائما، لأننا سنشعر بالنقص إزاء حضوره.. نقص يكتمل ولا يتكمل بحسب لحظة الوعي التي تشكل هذا الحضور.

من أسبابه الاستعمار والحروب والطائفية

التشرّد الثقافي.. والهويات المفكّكة في الوعي العراقي

الحديث عن الهوية اجتماعياً وثقافياً أخذ حيّزاً كبيراً في الثقافة العراقية، لاسيّما من تسعينيات القرن الماضي وهجرة ملايين العراقيين ومن ضمنهم مثقفون وأدباء وفنانون، غير أنَّ ما حدث في العام 2003 أخذ هذا المفهوم منحى مغايراً، بعد التقسيمات السياسية والمحاصصة التي شقّت الكثير مما يسمّى بـ(اللحمة الوطنية). وهو ما جعل الأكاديمية العراقية تقدّم الهوية ومفاهيمها بدراسات عدّة إن كانت على مستوى علم الاجتماع أو الأدب، وصولاً إلى الهوية السياسية وغيرها الكثير من التقسيمات.

صفاء ذياب

الثقافة العراقية الآن تعاني من التشظّي والاغتراب

هذه الدراسات خرجت بمصطلحات عدّة، ربّما من أهمّها ما عُرِف بـ(التشرّد الثقافي)، الذي يصف الحالة التي يفقد فيها الفرد أو المجتمع هويته الثقافية وتراثه الثقافي، ويتسبّب ذلك في شعور بالانفصال والتشرّد عن الجذور الثقافية. التشرد الثقافي يحدث بسبب عدّة عوامل، مثل عوامل مسبّبة، كالاستعمار والهيمنة الثقافية، والعولمة والتكنولوجيا، والهجرة واللجوء، والتعليم والمناهج الدراسية، ومن ثمَّ الصراعات والهجمات الثقافية.

وربّما ما حدث في العراق يجمع هذه المسببات كلّها، ابتداءً بالاحتلالات التي لم يكن بدايتها مطلع القرن العشرين فحسب، بل قبل ذلك بقرون عدّة، ومن ثمَّ وصولاً إلى حروب الأربعينيات والثمانينيات وحرب الخليج الثانية ودخول القوات الأميركية، لننتهي بداعش وتهديم البنى الثقافية والتاريخية والدينية لعدّة مدن عراقية.

وتحدّد الدراسات أعراض هذا التشرّد بعدّة نقاط، مثل الانفصال عن الجذور: الشعور بالانفصال عن التراث الثقافي والهوية. والخسارة اللغوية: الخسارة التدريجية للغات الأصلية. والتحيز الثقافي: التحيز ضد الثقافة الأصلية. والانخفاض في القيم الثقافية: الانخفاض في تقدير القيم الثقافية التقليدية. والشعور بالذاتية: الشعور بالذاتية والانفصال عن المجتمع.

وهنا يمكننا أن نطرح أسئلة عدّة فيما يخص فهم التشرّد الثقافي عراقياً، وربّما يمكن فهم هذا التشرّد من وجهات نظر عدّة، بحسب التخصصات المختلفة، وكيف يمكن أن نفهم تفكّك الهوية والسعي لإعادة إنتاجها أو قراءتها حسب المراحل الزمنية التي نقف عليها، فكيف نفسر هذا المصطلح من خلال الثقافة العراقية؟

مفاهيم متداخلة

يبين الدكتور علاء حميد أنَّ هذا المفهوم أو معناه ربَّما كان معكوساً في الثقافة العراقية، إذ قارب مصطلح التشرّد معنى إيجابياً، أي أنَّه نوعاً ما بات يلازم سلوك بعض من المثقفين، وكذلك أخذ يقابل التمرّد والرفض، وحين نراجع تاريخ الثقافة العراقية نجد فيها نماذج ينطبق عليها معنى ودلالة التشرّد، لذلك علينا أن لا ننسى أنَّ التشرّد في القاموس الاجتماعي العراقي يشير إلى الانفصال الاجتماعي وعدم الانتماء، أنَّ تأمّل المصطلح من عدّة زوايا يجعلنا نكتشف أنَّنا أمام تعدّد معانٍ متناقضة لمصطلح واحد معروف، كما أنَّ التقابل بين التشرّد والتمرّد أضاع الكثير من معنى وفاعلية التمرّد والرفض.

ويضيف: الغريب أنَّ التمرّد والرفض في الثقافة العراقية لم يأتِ من باب اجتماعي وثقافي، بل تشكّل من الأيديولوجيا والانحياز السياسي؛ ولهذا ظلَّ التمرّد والرفض قابع على سطح المجتمع وبمعنى آخر فوق وليس في عمق المجتمع، قد يفسّر هذا أنَّ التشرّد ظهر في الثقافة العراقية ولم يتبلور بين ثناياها كفعل فكري واجتماعي وثقافي. تلاشى التشرد كمصطلح في العراق بعد العام 2003، إذ انتقل المجتمع ومن ينتج ثقافته إلى مدار مختلف عن السابق. الملفت أنَّ ميراث الثقافة العراقية قبل العام 2003 أثر على هذا المصطلح، وزاده غموض وعدم وضوحه. ولهذا نحن لا نتملك تفسيراً لمصطلح التشرّد سوى ما نعرف من تجارب ظهرت في الثقافة العراقية التي انتقلت من مسار إلى آخر غير مكتمل الملامح، لعلّنا نذهب إلى تساؤل: هل هناك خيط رابط بين معنى التشرد واللا منتمي؟

الضياع الهوياتي

ويعتقد الدكتور ياسر البراك أنَّ علينا تحديد ما المقصود بـ(الهوية الثقافية) و(التراث الثقافي)، فطوال عمر الدولة العراقية الحديثة التي جاوزت المئة عام لم يتم الاتفاق على مفهوم واحد ومحدّد للهوية الثقافية أو للتراث الثقافي، لأنَّ حركة الثقافة العراقية عموماً كانت ترتبط بأيديولوجيا الحكومات بوصفها تعبيراً عملياً عن أيديولوجيا الدولة، وبالتالي فهي من تحدّد طبيعة الهوية الثقافية والتراث الثقافي، فالحكم الملكي الذي نشأ عام 1921 نشأة ليبرالية مدنية سرعان ما تحوّل إلى الخطاب القومي المناهض للمستعمر البريطاني سواءً عبر بعض رجالات الحكم الملكي من ذوي التوجّه القومي أو عبر الجماهير التي كانت تقودهم حماسة المثقفين وفي مقدّمتهم الشعراء الذين كانوا يتغنّون بمجد الأمة العربية من جهة ومجد الأمة الكردية من جهة أخرى، وغيرها من القوميات التي نشطت خطاباتها القومية للتعبير عن هويّتها الثقافية واستحضارها للتراث القومي لاستنهاض الجماهير والمطالبة باستقلالها عن المحتل، ومع العام 1958 تغيّر الخطاب القومي تدريجياً إلى خطاب أممي

للهجرة تأثير سلبي على الهوية الثقافية للأفراد

يساري عبر الأحزاب والحركات الشيوعية التي وجدت في الأممية العالمية منطلقاً لهويتها الثقافية متعكّزة على التراث الثقافي العالمي لحركة البروليتاريا. ولذلك ظلَّ المثقف العراقي في منجزه الأدبي والفني لصيقاً بهذا الخطاب حتّى الانقلابات المتتالية عامي 1963–1968 التي أعادت الخطاب القومي من جديد للواجهة وأقصت الخطاب اليساري في صراع واضح بينهما انعكس بشكل كبير على المنجز الثقافي لتصبح ثقافة اليسار ثقافة منفى مُشرّد والثقافة القومية ثقافة وطن مقموع للرأي الآخر بالمطلق طوال حقبة حكم البعث.

ومع الاحتلال عام 2003 بدأنا نشهد عودة جديدة لهجنة الخطاب الثقافي المرتبط بالأداء السياسي، لاسيّما مع محاصصة مؤسّسات الثقافة الحكومية ووزارتها ليهيمن الخطاب الإسلامي الطائفي بشقيه السنّي والشيعي على صورة الهوية الثقافية والتراث الثقافي مع محاولات التيارات القومية واليسارية والليبرالية إثبات وجودها في الساحة السياسية الثقافية، ولكن المثقف والأديب ما زال يعيش حالة من الضياع الهوياتي الذي يكرس مفهوم "التشرد الثقافي" بوصفه تعبيراً اجتماعياً عن حركة المثقف داخل المجتمع المأزوم بالهويات الفرعية على حساب الهوية الوطنية الجامعة.

تأثيرات سلبية

ويرى الدكتور وسام حسين العبيدي أنَّه يمكن للمتأمّل في ظاهرة التشرّد الثقافي، تلمّس تجلّياتها في الثقافة العراقية وفقاً لسياقات مختلفة نظراً لتاريخ العراق الذي شهد تحوّلات كبرى مثل الاحتلالات، والحروب، والنزاعات الداخلية، والهجرة الجماعية. هذه التحولات أسهمت كلُّها في تشكيل هويّات ثقافية مضطربة. فالاحتلال الذي قامت به الدول الكبرى في القرن العشرين، فرض ثقافته وقيمه على المجتمع العراقي، فضلاً عن التأثُّر بقيم وعادات دول مجاورة دينياً أو مذهبيّاً، وبسببه فقد الأفراد جزءاً من ارتباطهم بثقافتهم الأصلية في مقابل ممارسات أجنبية هجّنت بعض قيم الثقافة العربية في العراق، ما جعل الفرد العراقي يأخذ من الأصيل والهجين في حالةٍ من التخبّط الثقافي. أمّا الحروب التي حدثت في العراق منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وكان العراق إمّا فاعلاً رئيساً فيها أو مشتركاً في بعضها، وصولاً إلى سقوط النظام البائد في العام 2003 فقد كانت سبباً في معاناة الثقافة العراقية من تأثيرات سلبية كبيرة، ما أدّى إلى طمس العديد من المواقع التاريخية والثقافية، بما في ذلك المعالم التي تعكس الهوية العراقية، ما أدّى إلى شعور مواطني هذا البلد باغترابهم عن ثقافتهم، ولتلك الظروف وغيرها اضطر كثير من العراقيين للهجرة، وما للهجرة من تأثير سلبي على الهوية الثقافية للأفراد، ممّا يتسبَّب في صعوبة الحفاظ على موروثهم الثقافي في بلدان الهجرة وأكثر تلك البلدان تتمتّع بهويات ثقافية مختلفة. أمّا آثار العولمة على الثقافة العراقية مع الهيمنة الإعلامية الغربية في بعض المجالات، فقد صار الحفاظ على اللغة العربية، والآداب العراقية التقليدية، والفنون الشعبية أو حتّى العادات والتقاليد العراقية أمراً أكثر صعوبة بالنسبة للأجيال الجديدة.

ثقافة ممنهجة

ويقترح الشاعر فراس طه الصكر سؤالاً آخر، وهو: من هم صنّاع الثقافة في العراق، أو بصورة أدق كيف تتم صناعة الثقافة وكيف يتم تداولها في المجتمع العراقي؟ وأين نجد تمظهرات هذه الثقافة في حياتنا؟ أعتقد أنّنا في مرحلة نستطيع القول من خلالها أنَّ الثقافة العراقية الآن تعاني من التشظّي والاغتراب، ولا يمكن لنا أن نمسك بخيط يوصلنا إلى ماهية هذه الثقافة التي ننشدها، وبالنتيجة فإنَّ ما يتم تداوله الآن هو محاولات لصناعة محتوى ثقافي يتم الترويج له، ومن ثمَّ تداوله على أنَّه نتاج ثقافي أو صناعة ثقافية إن صحَّ التعبير. وأنَّ هذا المحتوى لا يمكنه أن يخلق مزاجاً ثقافياً عاماً أو مناخاً يسهم في تغيير بوصلة المجتمع العراقي أو يوجّه رؤاه. ولذلك أرى أنّنا الآن بحاجة إلى إعادة تحديد المصطلح قبل أن نناقش مسألة التشرّد الثقافي على الرغم من أنَّ ما أشرت إليه يمكن أن نعدّه تلميحاً عن الانفصال عن الجذور الثقافية أو أحد انعكاساته. إذ إنَّ المتداول هو مجرّد ممارسات أدبية وفنية لا تصل إلى مستوى صناعة الثقافة، وهذه الممارسات على اختلاف وتنوّع مجالاتها فهي لا تحظى بالجمهور المتابع الجاد في أقل تقدير، وبالنتيجة فإنَّ هنالك بوناً شاسعاً ما بين هذه الفعاليات أو الممارسات وبين الجمهور الذي ننشده. فكيف لنا في خضمّ هذه الأسئلة والمعطيات أن نجد صناعة ثقافية في ظل ممارسات لا تمثّل هذه الصناعة وبالنتيجة لا ترسّخها أو ترسّخ قيمها التي إن وجدت فإنَّها ستكون قادرة على تغيير مزاج مجتمع بأكمله لا سيَّما في الظروف التي يمر بها العراق الآن. وأنَّ الخيبة التي نشعر بها لأنّنا لم نجد هنالك حيّزاً مهماً قد شغلته الثقافة، أو في أقل تقدير بإمكانها أن تكون ضاغطاً فاعلاً في المجتمع العراقي. كل ذلك لا يمكن أن يجرّدنا من السياق الآتي: إذا كنّا لا نملك صناعة ثقافية حقيقية، ولا نملك جمهوراً باحثاً عن الثقافة أو مريداً لها، ولا يوجد مزاج ثقافي عام، فأعتقد أنَّ المجتمع قد فقد بوصلته وتمَّ تسطيحه وتجريده من جذوره الثقافية ويسير في طريق التفاهة الممنهجة..

معطيات مغايرة

ويختتم الشاعر الدكتور محسن العويسي حديثنا، محدداً معطيات كثيرة عن التشرّد الثقافي حسب وجهة نظره:

- هل التشرد الثقافي استبعاد قسريّ أو اختياريّ؟ فإن كان قسرياً فهو استبعاد مجتمعيّ وثقافيّ يحيل المثقف إلى كتلة جامدة لا يمكن أن يفكّر ويبدع، فتكون أكبرُ همومهِ إيجادَ مأوى له أو طعام يسدّ به رمقه، وإن كان استبعاداً اختيارياً فالمثقف راضٍ بواقعه الجديد، وهو على استعداد تام لإنتاج ما يمكن إنتاجه من منجمه الخاص.

ويمكن تقسيم التشرّد الثقافي في العراق على قسمين من دون ذكر أسماء أولئك المثقفين:

- المثقف المتشرّد الدائمي أو المتقطع زمنياً: وهذه الفئة -برأي العويسي- هي الأقل وتنقسم على قسمين- أيضاً-، فالقسم الأول تدفعهم لذلك مشكلات نفسية واجتماعية أكثر منها ثقافية، فتراهم أقل إنتاجية من سواهم لأسباب كثيرة أهمها أنَّهم بلا مأوى أو راعٍ. والقسم الثاني هم الذين يحاولون تمييز أنفسهم من غيرهم بارتداءِ ملابس رثّة وفوضوية بألوان تلفت الأنظار حتّى يحقّقوا حضوراً بصرياً أكثر منه إبداعياً، فهم في وضعهم الطبيعي لا يلتفت لهم الآخرون.

- المثقف المتشرّد المخفي: وهذه هي الفئة الأكثر انتشاراً بين المثقفين، وأغلبهم يقيمون في العاصمة بغداد، إذ يدّعون أنَّهم يمارسون أنشطتهم الثقافية بعيداً عن أسرهم، لكنَّ الحقيقة خلاف ذلك، فهم يعيشون في أماكن لا تليق بالمثقف أن يسكنها، وتكون حياتهم فوضوية إلى حدٍّ كبير، ومنهم من يسكن غرفةً معدومة الخدمات لا تصلح للإقامة أو السكن، لكنَّ ما يهمّه أنَّه مقيم في بغداد، وتلك الفوضوية تختفي عند مغادرته مكانه غير اللائق وحضوره في المناسبات الثقافية أو الفنية أو الأدبية، فيظهر بهندام نظيف وجلاقة أنيقة، وكأنَّه قادم من فندق ذي نجوم خمس، وهذه مفارقة عجيبة!.

«الطبيب غاشيه»..
الاختفاء الغامض لأغلى لوحة

ميخائيل فورسيث، غراهام باولي وإليزابيث بوفوليدو

ترجمة: كريمة عبد النبي

فينسينت فان كوخ

بعد أن فقدت لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن، لا تزال عمليات البحث عن لوحة "الطبيب غاشيه" للرسام الهولندي فينسينت فان كوخ مستمرة. كانت المرة الأخيرة التي ظهرت فيها هذه اللوحة هي يوم الخامس عشر من مايس عام 1990 في مزاد كرستي وسط مدينة مانهاتن. واللوحة عبارة عن بورتريه للطبيب بول غاشيه الذي اعتنى بالفنان فان كوخ في الأشهر الأخيرة من حياته.

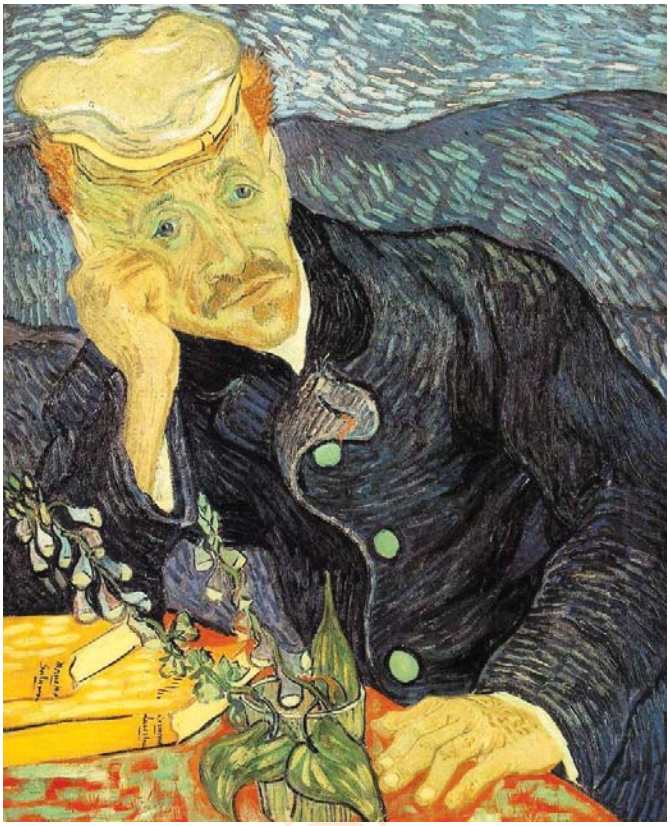
وتصور اللوحة الطبيب غاشيه جالسا، وسط حديقة منزله عند طاولة، مسندا رأسه على يده اليمنى. وعلى الطاولة كتابان وزجاجة تحتوي على عشبة، كإشارة من فان كوخ على مهارة وكفاءة الطبيب، وربما كانت إشارة من الرسام إلى أن تلك العشبة كانت نوعا من العلاج الذي تلقاه الفنان. وتعد اللوحة من لوحات ما بعد الانطباعية، إذ أصبح أسلوبه في ما بعد، مدرسة من مدارس الفن التشكيلي.

بلغت قيمة هذه اللوحة عند عرضها للبيع سنة 1990 نحو 83 مليون دولار، وهي الأغلى من بين أعمال فان كوخ. إذ رسم الفنان نسختين من هذا العمل الذي انتهى منه في فرنسا عام 1890، أي قبل أسابيع من انتحاره. ومن خلال رسالة كتبها فان كوخ لصديقه الرسام الفرنسي بول غوغان وصف وجه الطبيب بأنه "الوجه الحساس" الذي يحمل تعبير الحزن في عصرنا ونظرة اليأس والخوف. ويتوقع خبراء الفن أن اللوحة قد يصل سعرها في الوقت الحالي إلى 300 مليون دولار.

وقبل أن يتم بيعها عام 1990، عرض هذه اللوحة متحف ستادل في مدينة فرانكفورت، ومتحف المتروبوليتان في نيويورك. وقد اختفت اللوحة بعد أن عرضها المزاد المذكور، وبقي مكان وجودها واحدا من أكبر الألغاز الفنية على مستوى العالم.

وبعد كل هذه السنوات التي مرت على بيع تلك اللوحة، والتي شرعت خلالها دوائر مباحث الفن بعمليات بحث عديدة، فتمكنوا من العثور على خيط قد يؤدي إلى الوصول إلى هذه اللوحة. وقد أشارت التقارير إلى أن مشتري هذه اللوحة، وهو شخص ياباني، توفي إثر تعرضه لفضيحة، وبعد وفاته، قام أحد البنوك حينها ببيع مجموعته الفنية، ومن بينها بورتريه "الطبيب غاشيه"، حيث رسا مزاد هذه اللوحة على شخص نمساوي، قام بدوره ببيعها بصفة شخصية عام 1998 إلى أحد الأحزاب الذي لم يكشف عن اسمه للعلن.

وعلى الرغم من أن سوق الأعمال الفنية تعمل في بعض الأحيان على الحفاظ على أسماء الشخصيات التي تقتني الأعمال الثمينة، إلا أنها تسعى أيضا لتوظيف أشخاص يعملون على جمع المعلومات الموثوقة حول من يقتني مثل تلك الأعمال. وعلى الأغلب يكون مثل هؤلاء الأشخاص إما يمثلون دور المزادات، أو من الوسطاء الذين يعملون على بيع وشراء الأعمال الفنية.



عمل محرر صحيفة نيويورك تايمز الأميركية، عدة أشهر، على البحث عن مجموعة الأشخاص الذين كانت لهم علاقة بعملية بيع هذه اللوحة سنة 1998 ومجموعة الخبراء الذين تتبعوا عملية البيع هذه. وشملت عملية البحث هذه، التي بدأها محررون آخرون قبل سنوات، دور المزادات الفنية والمعارض الفنية التي تستضيف مثل تلك الأعمال الفنية العالمية.

التقى الباحثون خلال عملية البحث عددا من خبراء الفن، الذين أوضحوا أنه ليس لديهم أدنى فكرة عن مكان تواجد هذه اللوحة. لكن عددا من المطلعين أشاروا إلى أن اللوحة يمكن أن تكون بحوزة واحدة من العوائل الأوروبية الغنية.

وبالنسبة لعدد كبير من المهتمين بالفن، فإن مثل هذه الأعمال الفنية لا تعد عملا إبداعيا فحسب، بل هي جزء من التجارة التي تشير إلى رغبة مالكي مثل هذه الأعمال بعدم إظهارها للعلن ومشاركة الآخرين بعرضها.

وفي حديث للصحيفة، أشار ميخائيل فايندلي، وهو أحد المختصين بعروض مزاد كرستي، وكان حاضرا أثناء عملية بيع لوحة "الطبيب غاشيه" عام 1990، إلى أنه "يسمح القانون للأشخاص ببيع الأعمال الفنية بصورة شخصية، وليس عن طريق المزاد فقط".

أما بالنسبة لمؤلفة كتاب "بورتريه الطبيب غاشيه" سينيثيا بالتزمان، فإن اللوحة، ورغم بيعها بصورة شخصية، إلا أنه يجب أن يجري عرضها في المعارض الفنية أو المزادات العلنية. وأشارت بالتزمان إلى أنها لم تكن تتوقع أن اللوحة ستختفي.

بورتريه طبيب وحزن

ينبغي لأي شخص يروم تتبع تاريخ هذه اللوحة ومكان تواجدها، أن يبدأ بقرية أوفير سور واس خارج مدينة باريس التي نزل فيها فان كوخ في العشرين من مايس عام 1890. كان فان كوخ وقتها قد دخل السابعة والثلاثين من عمره حين سكن هذه المدينة وتعرف

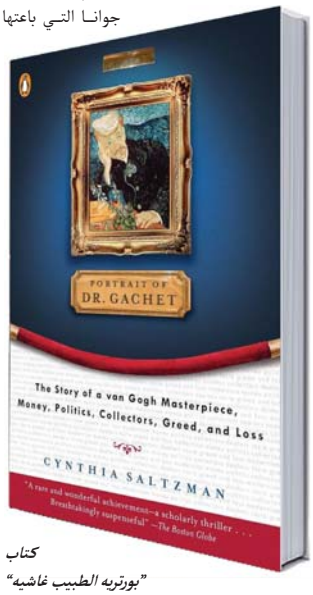
جانب من قرية أوفير سور واس خارج مدينة باريس التي نزل فيها فان كوخ في العشرين من مايس عام 1890 ورسم فيها اللوحة

يتوقع الكثيرون أن مزاد ساوثبي هو الجهة التي باعت هذا العمل، وأنه يُبقي هوية المشتري طي الكتمان

على الطبيب بول غاشية. كان فان كوخ يعاني من اضطراب نفسي قاده إلى الانتحار. كان الرسام في أوج عطائه الفني حين رسم لوحة "كنيسة أوفير" ولوحة "حقل القمح والغربان".

بحلول مساء اليوم المذكور نفسه؛ العشرين من مايس عام 1890، التقى فان كوخ الطبيب بول فيرديناند غاشيه، وهو طبيب نفسي مختص بالاضطرابات العصبية. كان الاثنان من محبي الفن، وبادر حينها فان كوخ برسم لوحة لحديقة منزل الطبيب، ثم بورتريه للطبيب نفسه. وقد عكست اللوحة ما كان يراه فان كوخ على وجه الطبيب، وما كان يراه في نفسه ودواخله. كتب فان كوخ عام 1890 قائلا: "إن تعبير الحزن ذاك سيبدو وكأنه لمحة عبوس للعديد من مشاهدي اللوحة، لأنها تحمل التعبير الحزين في عصرنا".

بعد أن وضع فان كوخ حدا لحياته، انتقلت ملكية هذه اللوحة إلى أخيه ثيو، ثم إلى زوجة ثيو جوانا التي باعتها عام 1897 بما يقارب 58 دولارا فقط. وجاء العام 1904 لتنتقل اللوحة إلى يد شخص ألماني بعد أن دفع مقابلها 400 دولار.



كتاب "بورتريه الطبيب غاشيه"

أصبح فان كوخ أكثر شهرة بعد وفاته، وعلى الأخص داخل ألمانيا، ففي عام 1911 وضع متحف شتاديل لوحة "الطبيب غاشيه" إلى جانب أشهر الأعمال الفنية، لتكون بعدها أغلى لوحة من بين الأعمال المعروفة لدى ذلك المتحف.

بعد أن استولى النازيون على السلطة خلال ثلاثينيات القرن الماضي، عمد المتحف إلى إخفاء هذه الأعمال الفنية بهدف حمايتها من التدمير. بدأ النازيون بجمع اللوحات الفنية بهدف إتلافها، لكن لوحة "الطبيب غاشيه" تمكنت من النجاة سنة 1937. وبحلول نهاية العام نفسه تم نقل هذه اللوحة إلى برلين. وبعد عدة أشهر قام أحد وكلاء الفن ببيع هذه اللوحة إلى فرانز كوينغر، وهو مصرفي ألماني يعيش في مدينة أمستردام، ومن ثم اشتراها مصرفي ألماني آخر ونقلها إلى مدينة نيويورك، حيث بقيت اللوحة معروضة لدى متحف المتروبوليتان لفترة عقود من الزمن. ثم بيعت اللوحة عام 1990 إلى شخص ياباني، وهو مدير لشركة تصنيع الورق، الذي تعرض إلى مشاكل جنائية لتنتقل ملكية اللوحة وأعمال فنية أخرى كان يمتلكها إلى بنك فوجي الياباني.

بحلول العام 1997 بيعت اللوحة إلى شخص نمساوي يدعى وولفغانغ فلوتل، كان قد انتقل إلى نيويورك وتزوج من آن آيزنهاور حفيدة الرئيس الأمريكي آيزنهاور. وعندما تعرض فلوتل إلى ضائقة مالية، باع هذه اللوحة بصورة شخصية بعملية بيع أشرف عليها مزاد ساوثبي، ولم يتم الإعلان حينها عن سعر اللوحة ولا عن المشتري. ومنذ ذلك الحين بقي مكان اللوحة مجهولا.

ويقول وترفان ديرفين، وهو مهندس يعمل حاليا على إعادة ترميم منزل الطبيب غاشيه: "إن هذه اللوحة هي جزء من التاريخ، كما أنها جزء من حياتنا الحالية، وإن كون مكانها غير معروف، أمر لا يطاق".

ويقول أحد الباحثين من متحف فان كوخ: "أحيانا يجب علينا التحلي بالصبر، وآمل أن تظهر هذه اللوحة مرة أخرى، وأنا على قيد الحياة". ومرت سنوات طويلة كانت خلالها توقعات كثيرة عن من يمتلك هذه اللوحة حاليا، بينما يتوقع الكثيرون أن مزاد ساوثبي قد يكون هو الجهة التي باعت هذا العمل، وأن هذه الجهة تبقي هوية المشتري طي الكتمان، وذلك لكي تبقى هي الجهة الوحيدة التي تمتلك معلومات عن المالك، ليتمكن المزاد في حالة الوفاة أو الطلاق، من شرائها مرة أخرى.

ترى مؤلفة كتاب "بورتريه الطبيب غاشيه" أن اللوحة، ورغم بيعها بصورة شخصية، إلا أنه يجب أن تعرض في المعارض الفنية أو المزادات العلنية

ويعمل المختصون بالمزادات الفنية على المحافظة على علاقة وثيقة مع مالكي الأعمال الفنية، ويعملون على متابعة أماكن تواجد هذه الأعمال على مدى عقود من الزمن، وغالبا ما يحتفظون بمعلومات عن زبائن البيع والشراء، بينما يتم إخفاء تلك المعلومات عن الآخرين بطريقة أو أخرى.

وتشير بعض التوقعات إلى أن لوحة فان كوخ هي الآن بحوزة عائلة إيطالية تعيش في سويسرا. وقد تكون الرئيس التنفيذي لمزاد ساوثبي ديانا بروكس واحدة من الذين يمتلكون معلومات عن مالك هذه اللوحة، إذ أشرفت على تنظيم عملية بيعها عام 1998، إلا أنها رفضت في اتصال هاتفي الإدلاء بأي معلومة عن المالك، بدعوى أن تلك المعلومات يجب أن تبقى طي الكتمان.

لغرض تتبع مسار الغموض وراء أي عمل فني عالمي، يتوجب تتبع تاريخ ظهور وبيع هذا العمل. وفي ما يتعلق بلوحة "الطبيب غاشيه" تبدأ عملية تتبع مسار العمل من فيلا تقع على بحيرة لوغانو، التي بنيت سنة 1687 ويمتلكها أمير من بروسيا. كانت هذه الفيلا ملتقى للأثرياء ومحبي جمع الأعمال الفنية العالمية الشهيرة.

وقبل عقود انتقلت ملكية هذه الفيلا إلى البارون هاينز هاينريش، الذي كان يستقبل عددا كبيرا من الزوار لغرض مشاهدة ما يمتلك من مجموعة فنية لم تقتصر على اللوحات فحسب، بل شملت عددا من المجوهرات، المعروضة حاليا في متحف مدريد الوطني. توفي البارون عام 2002، لتنتقل ملكية الفيلا إلى زوجته البارونة كارمن التي باعتها سنة 2014 إلى عائلة أنطونيو إينفيرنيزي، بقيمة تزيد على 90 مليون دولار.

ويعتقد عدد من المطلعين أن عائلة أنتونيو إينفيرنيزي، الذي توفي قبل عدة سنوات، ابتاعت لوحة "الطبيب غاشيه"، لكن التقارير تشير إلى أن العائلة أنكرت امتلاكها هذه اللوحة، بينما رفض أفراد عائلة إينفيرنيزي التعليق على تلك التقارير.

ومؤخرا أوضح ميخائيل فايندلي، أن اللوحة انتقلت إلى مالك جديد منذ عام 1998، لكنه رفض الحديث عن تفاصيل هذا الموضوع.

عن صحيفة نيويورك تايمز الأميركية

أوراق من السيرة الشخصيّة

فلسطين

حاضرة دوماً لإنقاذنا

يوسف أبو الفوز

الكاتب في الكويت. فلسطين حاضرة في الصورة أيضا

بحملة دموية شرسة، وسرعان ما استدار نحو أعضاء حزبه متوّجاً ذلك بمجزرة قاعة الخلد في بغداد، بعد ستة أيام من انقلابه على (أحمد حسن البكر، الأب القائد)، واستلامه السلطة في 16 تموز 1979، ليبدأ عصر المحرقة التي دخلها العراق والمنطقة، (باقتدار صميمي) حسب تعابير (فارس الأمة العربية)، وجمهرة من الوصوليين والمطبّلين من سقْط المتاع من مدّعين وخونة الثقافة والفن يجمّلون صورته وحروبه وسياساته الدموية بالأغاني والأشعار والافتراءات حتى رسموا شجرة عائلة للديكتاتور المجرم تربطه بالإمام علي (ع).

أيامها كنت ولحوالي عام ونصف أعيش متخفياً ومطارداً من قبل ضباع البعث وأجهزته الأمنية، فقط لكوني مثل كثيرين، ورغم كل المضايقات والضغوطات، رفضت أن أكون بعثياً. ومع تولّي صدام حسين مقاليد الحكم، بات واضحاً للكثيرين، أن العراق مقبل على مصير مجهول، فلم يكن أمام الآلاف من أبناء العراق الأوفياء لمبادئهم وكرامتهم، ممن رفضوا سياسة التبعيث الشوفينية، سوى المغادرة، وإلى المجهول! هكذا منتصف صيف تموز عام 1979، كنت مجبراً على ترك وطني مشياً على الأقدام، عبر صحراء العراق الغربية .الجنوبية، مع البدو الرحّل، إلى مدينة حفر الباطن الحدودية في العربية السعودية، والمواصلة إلى الكويت، التي سبقني اليها بنفس الطرق، العديد من مثقفي العراق، مع إحكام الجناح الذي يقوده المجرم صدام حسين التكريتي، لقبضته على مقاليد السلطة في العراق، في منتصف سبعينات القرن الماضي، افترق حزب البعث العفلقي الحاكم تماماً عن حلفائه وشركائه السياسيين من القوى الوطنية، الذين عقد معهم العهود والمواثيق، وضربها عرض الحائط، فبدأ بمهاجمة الأحزاب الكردستانية، ثم الأحزاب ذات الفكر الديني الإسلامي، وانتقل لتصفية الشيوعيين والديمقراطيين

عرفت منهم لاحقاً: الشاعر إسماعيل محمد إسماعيل، الشاعر عبد الكريم گاصد، الفنان طالب غالي، الشاعر الراحل مهدي محمد علي، وآخرين.

في الكويت، التي عشت فيها حوالي عاماً كاملاً، بهويات منتحلة، قدمت الحركة الديمقراطية الكويتية، ومنابرها الثقافية، خصوصاً الصحافة، الدعم المعنوي والفني للكثير من المثقفين العراقيين، الذين يعيش غالبيتهم بشكل غير قانوني، إذ راح الكثير منهم يكتب وينشر بأسماء مستعارة، موضوعات ومساهمات سياسية وثقافية أغاضت السلطات العراقية كثيراً.

وكنت واحداً، من الذين تبنّت الصحافة الديمقراطية في الكويت، نشر مساهماتهم القصصية وخواطرهم ومقالاتهم السياسية، هكذا ظهرت نصوصي بأسماء مستعارة عديدة، في مجلة العامل الشهرية، اسبوعية الطليعة، والصفحات الثقافية لصحف يومية مثل القبس، الوطن، الرأي العام والسياسة، حيث عمل هناك محررون من جنسيات عربية مختلفة، وكان الغالب بينهم أسماء فلسطينية ولبنانية عرفوا بميولهم الديمقراطية وحتى اليسارية. ولم يكن اللجوء لأسماء مستعارة، خياراً سهلاً لأي كاتب، فمعرفة السلطات الصدامية في بغداد، بالهوية الحقيقية لأي كاتب ستكون لها انعكاسات كارثية على عائلته وأحبائه، هكذا نشطت السفارة الصدامية بزيارة أغلب الصحف، مدعية تفهمها لما يُكتب ورغبتها باللقاء مع الكتاب للتفاهم معهم وشرح وجهات نظر الحكومة البعثية الصدامية.

في مجلة الطليعة، كان لي عمود اسبوعي ساخر بعنوان (دردشة)، اجتهدت فيه على مناقشة موضوع الديمقراطية في البلدان العربية، واجتهدت في الاستفادة من أسلوب الكاتب الراحل شمران الياسري .أبو گاطع في توظيف الحكاية الشعبية، وأسلوب الكاتب الأميركي آرت بوخوالد في اللعب باللغة ومرادفاتها وتحوير الكلمات بشكل ساخر. هكذا ظهر مندوب عن السفارة الصدامية في الكويت، في غرفة رئيس التحرير الراحل الدكتور سامي المنيس، يحمل قائمة بالأسماء التي يرغبون باللقاء بها وكان اسمي (المستعار) من ضمنها.

في فترة الاختفاء في بغداد ومدن عراقية، ولحماية نفسي من ضباع السلطات الصدامية ووسط أجواء الملاحقة الشرسة من قبل أجهزة أمن النظام الديكتاتوري المقبور، كان عليّ، وللتضليل، خلق شخصية مختلفة جداً لنفسي، في علاقاتها وأسلوب حياتها وأيضا شكلها واختيار اسم مستعار للتعامل اليومي، فحرصت على أن يكون قريباً من كنية (أبو فواز) التي عرفت بها خلال نشاطي لسنوات عديدة في (اتحاد الشبيبة الديمقراطي العراقي .تأسس عام 1951) وهو منظمة شبابية سرية، منع نظام البعث نشاطها، فاخترت اسم (فوزي عَطية)، و(عَطية) هو أسم أمي الحبيبة. واستخرجت بمساعدة أصدقاء هويات باسم (فوزي عطية) بدت مقبولة، نفعتني في مجالات عديدة. في الكويت واصلت استخدام اسم (فوزي عطية). ووسط الحضور الكبير للأخوة الفلسطينيين واللبنانيين في الكويت، في الحياة العامة والحياة الثقافية، فإن (فوزي) كانوا ينادونه : (أبو الفوز)، هكذا وقعت أغلب كتاباتي في مجلة الطليعة باسم (فوزي أبو الفوز) ليبدو كاسم كاتب فلسطيني، وحين جاء مندوب السفارة الصدامية لمقابلة هيئة تحرير الطليعة، ويبدو أنهم مارسوا ضغوطاً شديدة عليهم، طلب الأستاذ سامي المنيس، التوقف لفترة عن كتابة العمود، وحين أعاود الكتابة عليّ تذييل المقال بكلمة (بيروت) لتدعي المجلة أنها تستلم المواد عبر البريد ولا معرفة مباشرة لها بالكتاب المعنيين. وللطرافة أعدت كتابة العمود بصيغة مختلفة واخترت له عنوان (بصوت عال) فعلق الأستاذ المنيس: (كانت دردشة صارت صياحاً، لو باقين على الأول أحسن!)، ومن الجدير بالذكر أن عدد آيار لعام 1980 من مجلة العامل، صودر من الأسواق في الكويت ومنع من دخول العراق بضغط من النظام العراقي بسبب قصة قصيرة لي بعنوان (ما حدث ليلة 7 /12) تحكي موقف حقيقي تعرضت له مناضلة عراقية في دوائر الأمن البعثية في البصرة.

هكذا ظن العديد أن (فوزي أبو الفوز) هو كاتب فلسطيني، مهتم بالشأن العربي ومنه العراقي، وأكد لي ذلك لقائي بشخصية أكاديمية كويتية، وهو شقيق لمسرحي كويتي معروف، وكنت بمعية صديق فلسطيني، أتحرك باسم (صباح كريم عباس) وإذ عرف كوني من العراق، ولاحظ عدم اهتمامي بما يجري في العراق وعموم الشؤون السياسية، وكان بيده آخر عدد من مجلة الطليعة، سلمني إياها ناصحاً إياي بقراءة ما يكتبه فلان وفلان و(فوزي أبو الفوز) مشيراً إلى أنهم يطرحون أفكاراً من المهم الاطلاع عليها، وبالكاد مسك صديقي نفسه ولم يفضحني، فهذا الـ(صباح كريم عباس) المتقمّص شخصية اللامبالي بما يجري حوله، ما هو إلا أحد كتاب مجلة الطليعة وهو نفسه (فوزي أبو الفوز)!

وتدريجياً أبقيت اسم (أبو الفوز) وحده، وواصلت الكتابة بهذا الاسم المفرد المستعار طويلاً، إذ صدرت لي أول مجموعة قصصية (عراقيون) عام 1985، في ربوع كردستان العراق، ونشرت لي مجموعة من القصص القصيرة في مجلة (الثقافة الجديدة) ودوريات أخرى تحت هذا الاسم. هكذا صار اسم (أبو الفوز) كنية أدبية واسماً في التعامل اليومي بين الأهل والأصدقاء. اسمي الصريح هو (يوسف عليّ هداد)، وأنا فخور جداً باسم والدي، عامل السكك، الكادح الفقير، الذي لم يترك لأبنائه بعد وفاته سوى أدوات عمله وتأريخه المشرف، والذي تمتع بصفات نادرة من الإيثار من أجل تربية أبنائه، والذي زرع فينا روح الاستقلال والابتعاد عن الاتكاء على اسم قبيلة أو مدينة والخ. وبالمناسبة فإن (هداد) اسم قديم وله معنى جميل، فهو آله العواصف في الأساطير الشرقية، وأحسد أأشقائي الكاتب الدكتور (جاسم هداد)، والشاعر والكاتب (عبد الكريم هداد)، لأنهم يستخدمونه في نشاطاتهم الثقافية والسياسية.

في عام 1990 وكنت في دمشق، أساهم مع الصديق الشاعر المبدع (كامل الركابي) في إعداد أول ملف عن أحداث (الأنفال) لتنشره مجلة (الثقافة الجديدة)، طلب مني أستاذي وصديقي الدكتور غانم حمدون، وكان وقتها رئيس تحرير مجلة (الثقافة الجديدة)، التخلص من اسم (أبو الفوز) المفرد وأجد اسماً مركباً لأوقع به مساهمتي في الملف وعموم كتاباتي لاحقاً. حينها لم أشأ استخدام اسم ربما يلغي نشاطاتي وكتاباتي السابقة ويجعل من الاسمين وكأنهما شخصان مختلفان، وسمع الحديث الصديق الراحل الشاعر (مخلص خليل)، وفي نفس اليوم ونحن نتناول طعامنا في مطعم دمشقي سألني العزيز مخلص خليل: (أبو الفوز ما هو اسمك الأول الصريح ؟) فقلت: (يوسف)، فصاح: المسألة محلولة (يوسف أبو الفوز). وهكذا ولد اسم صار جزءاً من حياتي وشخصيتي.

الطريف أن كثيرين لا يزالون يخلطون بين أسم (يوسف أبو الفوز) وبين أسماء فلسطينية مشابهة، لكتاب وفنانين، ومنهم محرك البحث غوغول، فحين بحثنا مع شريكة حياتي شادمان، عن جواب في تطبيقات فيسبوك عن سؤال: (ما هي الجنسية المناسبة لشكلك ؟)، وضع صوتي داخل ألوان العلم الفلسطيني، بل إن صديقاً عزيزاً أخبرني أنه وضع اسمي في محرك البحث للذكاء الاصطناعي فأعطاه معلومات عني بكوني من فلسطين! مرحى فلسطين وجدت لانقاذنا ولإضفاء البهاء على أسمائنا !

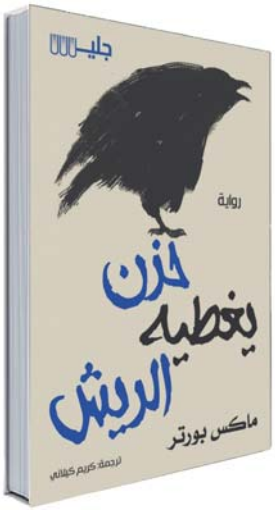
ظن العديد أن (فوزي أبو الفوز) هو كاتب فلسطيني، مهتم بالشأن العربي و العراقي

حزن يغطيه الريش

سرديّة الرمز الشعري

يعتمد الروائي الإنكليزي ماكس بورتر في روايته "حزن يغطيه الريش"، الخطاب المباشر العفوي، وهو يتناوب من وجهات نظر ثلاثة أصوات هي، الأولاد، الأب، الغراب، وهو أسلوب ميز أعمال بورتر في مزجه بين الشخصيات الإنسانية والشخصية الحيوانية أو الفنتازية المقتبسة من المثيولوجيا الشعبية أو الدينية. كما في روايته "لآني"، حين استعار شخصية "بابا تروثوت الميت"، وأسند لها دور البطولة إلى جانب الشخصيات الإنسانية. يذكر أن رواية "حزن يغطيه الريش" قد حازت على عدد من الجوائز، أهمها جائزة ديلان توماس الدولية، وجائزة الجارديان للكتاب الأول.

أشواق النعيمي



يقدم بورتر شخصياته الروائية بمستويات صوتية متفاوتة، إذ تستهل الرواية بمقطع شعري بصوت الأولاد يعد محاكاة لقصائد كتاب "الغراب" للشاعر الإنكليزي "تيد هيوز" الذي نشر للمرة الأولى عام 1970. يعد هيوز الأب الروحي للرواية، إذ لا ينكر الروائي تأثره بقصائده عن الغراب، فيرد ذكره في أكثر من موضع بوصفه شخصية أدبية واقعية ظلت تمارس سلطتها الأبوية على شخصيات الرواية، خاصة الأب الباحث الذي يعمل على تأليف كتاب عن الشاعر تيد هيوز وغرابه.

تحكي الرواية قصة أسرة مكونة من أب لولدين صغيرين، يفقد زوجته بحادث عرضي، فيعيش الثلاثة حالة حزن شديدة من الصعب تجاوزها، فيظهر الغراب الغامض ليقتات على الحزن، وكصديق ومعالج روحي لأفراد الأسرة، يحاول مساعدتهم على تخطي حالة الصدمة لوفاة الأم. وهو طائر بحجم الإنسان، يتحدث ويتصرف مثل البشر، تحمل شخصيته تناقضا بين الطيبة والقسوة، بين الذات الطبيعية للغراب وذاته المتحضرة. فهل الغراب شخصية موجودة فعلا؟ يشكك الغراب قارئ الرواية بحقيقة وسبب وجوده بقوله: "كنت صديقا، عذرا مددا من السماء، مزحة، عرضا، نسجا من الخيال، عكازا، لعبة، شبحا، كمامة، محللا، وجليسة أطفال"، وينوه الأب بأن الغراب قد يكون حقيقة، وقد يكون وهما ذهنيا أو هلاوس اختلقها عقله للتعايش مع واقعه المأساوي.

يرتبط الغراب في المثيولوجيا بالنبوءة والموت، فيمثل حلقة وصل بين عالم الأرواح والعالم المادي، أما الأساطير الأسكتلندية فتعده حاميا وعالما ومساعدا. في الرواية يعلم الغراب الأب كيف يفصل بين المكابرة والحكمة، بين الحداد والعيش في الماضي، أو تجاوزه والتطلع إلى المستقبل. المؤلف في هذا الموضع يستحضر غراب قصة ابني آدم الذي علم قابيل كيف يواري سوءة أخيه. يمزج خطاب الغراب بين النثر والفلسفة والكلام المشفر. يسمح المؤلف للا وعي الطائر بالتداعي مسترسلا في سرد نثري غير مترابط أقرب إلى الكولاج الصوري الجامع بين التاريخ والطبيعة والمشاعر الإنسانية تحت عنوان أحلام كرو السيئة. تعكس المشاعر المتناقضة في شخصية الغراب الصراع الذي يعتمل في دواخل الإنسان، وإحباطه وعجزه عن مواجهة الذات. أما سرد الأب والأولاد فكان أقرب إلى مذكرات تختلط فيها الحقيقة بالخيال.

لا يُظهر السرد ملامح الشخصيات البشرية، ويكتفي بالأبعاد النفسية والاجتماعية، إذ لا يمكن التكهن بهيئة الأب أو ملامحه وكذلك الأولاد، لتركيز السرد على الانفعالات ومشاعر الحزن والغضب والصدمة والتفكير والتأمل وغيرها. ويرتبط البعد الاجتماعي بمكانة الأسرة وعلاقاتها الاجتماعية ومركز الأب الوظيفي. في حين تسلط عدسة السرد على الغراب لاقتناص سمات شخصيته المركبة التي تجمع بين خصائص الطائر والإنسان، فيظهر بهيئة غراب عملاق أسود الريش، بعينين سوداوين نفاثتين ورائحة نتنة، بطول رجل وعقل فيلسوف ولسان شاعر، يعبر عن أحاسيسه المختلطة كطائر يعاني من اضطهاد البشر وقسوتهم، وخوفه الدائم من الإنسان الذي يتجسد كأحلام مزعجة. فجاء توظيفه بوصفه شخصية حيوانية أليفة تمثل جانب الخير، لتسليط الضوء على السلوك البشري تجاه الحيوانات عامة والغراب بشكل خاص.

هل استحضر غراب تيد هيوز إلى الرواية بوصفه رمزا شعريا؟ من يقرأ قصيدة الغراب للشاعر الفرنسي إدغار آلان بو، التي نشرت عام 1845 سيغير رأيه. غراب إدغار آلان بو طائر متحدث حكيم، ظهر فجأة في حياة عاشق محطم ليساعده على تجاوز حزنه على فراق حبيبته. يتجلى التشابه بين غراب إدغار وغراب الرواية، في السمة الرمزية والوظيفية والشكلية، إذ تشترك الرواية مع القصيدة في الفكرة والاستهلال وزمن وطريقة دخول الغراب إلى المنزل، وظهوره الغامض في حياة الشخص المستهدف بالإنقاذ، بعد أن فقد الثقة بمن حوله فاستسلم للغراب، وكذلك فعل الأب في الرواية.

في النهاية، فإن الغراب هو الجانب الرومانسي والعقلاني من شخصية الأب الذي يغلق على حزنه باب غرفته ليمارس دور جليسة الأولاد، ويشاركهم الطعام والرسم واللعب والنوم في فراشهم، للتعويض عن غياب الأم في حياتهم.. يقول السارد على لسان الأولاد في مستهل الرواية:

ثمة ريشة على وسادتي
الوسائد مصنوعة من الريش، اذهب إلى النوم
إنها ريشة سوداء كبيرة
تعال ونم في فراشي
هناك ريشة على وسادتك أيضا
فلنترك الريش في مكانه، ولننم على الأرض.

المسرحُ وحرّاسُ المعبد

عباس منعثر

يفتحُ النقدُ المتوازنُ آفاقاً جديدةً للوعي كي تتعافى الأعرافُ الأدبية

التبريرُ هو عمليةٌ ذهنيةٌ تشوّهُ الواقعَ وتُضفي هالةً برّاقةً على موقفٍ زائفٍ أو فعلٍ قد يكونُ مَعيباً في أصلِه. إنّه سلاحٌ فكريٌّ يُستخدمُ لتجميلِ الخطأ وتبديلِ العيوبِ بمزايا مُختَلَقة. هو آليةٌ لإعادةِ ترتيبِ الحقائقِ بحيث يبدو الخطأُ صواباً والضررُ ضرورياً. يزدهرُ التبريرُ بغيابِ النقدِ الصريح، فيُصطفى الشّائعُ على المغمورِ بصرفِ النظرِ عن المستوى. وبفعلِ طبيعتِهِ المراوِغة، يقومُ بتحريفِ الحقيقةِ بشكلٍ يُغري بتصديقِه والإيمانِ به.

دعماً للحجةِ، يقومُ حرّاسُ المعبدِ بخلقِ درعٍ حولَ الكاتبِ أو العملِ الفنيّ دون إخضاعِهِ للمراجعة، لأنهم ينطلقونَ من الموقفِ قبل التشخيص، فكلُّ قراءةٍ هي قراءةٌ انتقائيةٌ تُركّزُ على الجوانبِ التي تتوافقُ مع الرؤيةِ المسبقةِ وتتجاهلُ إمكانيةَ وقوعِ الآلهةِ في أي هفوةٍ أو زلل. هؤلاءِ الحرّاسُ يُعظّمونَ القداسةَ العمياء، مدفوعينَ بولاءٍ غيرِ عقلانيّ كمن يُضيءُ المشاعلَ تحتَ الشمس، ظنّاً أن نورَها يحتاجُ إلى عونِه.

كأداةٍ للتعميةِ، يُغلِقُ تلميعُ البيانِ البابَ أمامَ البصيرةِ المستنيرة. فبحكمِ المنطق: أخطرُ أنواعِ الزّيفِ هو الصّادرُ من المتزلفين الذين يتقنونَ فنونَ تلميعِ المرايا. على نحوٍ بارعٍ، يلتفُّ التبريرُ حول ثغراتِ المنطقِ كي يبني هياكلَ محكَمةً في الظاهر. بإمكانِ أصحابِ القدراتِ اللغويةِ الفائقةِ، إذن، أن يصوّروا الحقّ باطلاً والباطلَ حقّاً تبعاً لبواعثِهم من الهوى والرّغبة والمصلحةِ المستهدَفة.

هؤلاءِ المتحيزونَ عاطفياً، والنقادُ السطحيونَ الذين يتجنبونَ المخاطرةَ في النقد، والذين يفضلونَ مداراةَ السمعةِ الأكاديميةِ من خلال تمجيدِ الكاتبِ الكبير، وأولئك الذين يخشونَ أن يؤديَ نقدُهُ إلى زعزعةٍ وتهديدِ الاستقرارِ الثقافيّ، يعانونَ من عقمٍ فكريّ يجعلُهم يكرّرونَ آلهَتَهم، كما لو أنَّ الصحراءَ تزرعُ أصنامَ التمرِ لتلتهمَها حين يجوعُ الخيال.

بالفبركةِ، يتبنى التبريرُ مواقفَ اعتناقيةً تُحبطُ التغييرَ وتفتحُ الطريقَ أمامَ الركودِ الفكريّ. ففي غيابِ النقد، قد يحتلُّ الفنانُ أو الكاتبُ مكانةً ثابتة، وبالتالي يظلّ متربعاً على القمّةِ فتنعدمُ فُرَصُ التمرّدِ والاختلاف.

هذا السلوكُ الأخلاقيُّ المشكوكُ فيه يُديمُ "التغذيةَ الارتجاعيةَ" بين الزمرةِ الأدبيةِ والمجتمعِ العامّ ويكرّسُ كلَّ منهما سطحيةَ الآخر. يغدو التقديسُ وغيابُ النقدِ ملاذاً نفسياً في وجهِ الخوفِ والمجهول. من الدّارج، حينها، تجويزُ الأخطاءِ وتجاهلُ العيوبِ وإتلافُ الذوقِ ومعاييرِ الجودة، فتفرزُ تلك الديناميةُ أجيالاً تفتقرُ إلى القدرةِ على التمييزِ بين البلاغةِ والابتذال.

الفعلُ السلبيُّ لحراسِ المعبدِ وفرسانِ الهيكلِ يشجّعُ ثقافةَ الاتباعِ، بلا حوارٍ أو نقاش. فالآلهةُ لن تهبطَ من عليائها، وكلُّ أفعالِها لاحقاً ستظلُّ مُشبعةً بسلطانٍ سماويّ، وما على الوسطِ الثقافيّ إلا أن يُراكمَ الطاعةَ والولاءَ تحتَ أقدامِها، عبرَ طقوسٍ نفاقيةٍ في مسعىً سهلٍ لا يتطلبُ أكثرَ من ثقافةِ الامتثال.

إنَّ هذا الإرهابَ الفكريَّ والانتهازيةَ لا يُثمرانِ سوى إبقاءِ الماءِ راكداً، عبرَ تجنّبِ العواقبِ التي يُحدثُها إلقاءُ حجرٍ في البركة. تتجمعُ الايقوناتُ المبَجّلَةُ هذهِ مثل الشوائبِ التي تعيقُ الماءَ عن التدفّقِ في جدولِ الإبداع وبمرورِ الوقتِ ستسدُّهُ تماماً. بناءً على ذلك، يُحتفى فقط بالأنماطِ السائدةِ والكتّابِ المُعترفِ بهم إعلامياً دون إعطاءِ فرصةٍ للبذورِ الجديدةِ أو التجاربِ الأدبيةِ الواقعةِ تحت ظِلالِ الشجرِ كي تنالَ نصيبَها من الضّوء.

ولحرّاسِ المعبدِ أسبابُهم. بتقديمِ الكاتبِ أعمالاً مهمةً، يدخلُ إلى حضيرةِ الإعجابِ المفرط. بعد ذلك، يرى بعضُهم أنَّ كلَّ ما سيكتبُهُ هو امتدادٌ لتلك العبقرية، وبالتالي يصعبُ انتقادُه. ثمّ ينتقلُ الأديبُ إلى قائمةِ التاريخِ كرمزٍ أدبيّ، يخلقُ حولهُ هالةً من النقاء، يتكلّسُ في منحوتةٍ جبسيةٍ، وتصبحُ المؤاخذةُ أو التساؤلُ وكأنّها تحطيمٌ لجزءٍ من الهويةِ الثقافيةِ أو التراثِ الفكريّ. وإذا أضيفَ إلى ذلك النفوذُ الأدبيّ والشخصيّ كأن يديرَ الكاتبُ شبكاتٍ اجتماعيةً وأكاديميةً وماليةً واسعة، يستحيلُ بعدها على النقّادِ أو الباحثينَ المساسُ بهِ خشيةَ التأثيرِ على مكانتِهم المهنيةِ أو الاجتماعية.

طحالبُ المجاملاتِ وأدغالُ التصفيقِ المجانيّ ترتدّ على ذاتِها، فحرّاسُ المعبدِ يُعرّضونَ ما يحرسونهُ إلى الانتهالِ في الوقتِ الذي يظنّونَ أنهم يحمونَهُ من الانتهاك. وبغيابِ العينِ الفاحصةِ، سيستمرُّ المعبدُ في إنتاجِ آلهةٍ منفصلةٍ عن الحياة، ولا يكتشفُ، حينها، أنّهُ يتوغّلُ في الآنيةِ والموتِ الحتميّ؛ إلا بعدَ أن يوجدَ تماماً في مركزِ الموتِ الحتميّ.

سبيلٌ واحدٌ يُبعدُ المرءَ عن هذا المصير: إيمانُهُ الرّاسخُ بأنَّ الأدبَ فعلٌ إنسانيّ، وأنَّ كلَّ فعلٍ إنسانيّ يظلُّ ناقصاً، وإنْ بدا مكتملاً. إنهُ سبيلٌ يتّسمُ بشيءٍ من الرّواقية (بضبطِ النفسِ عن الانجرافِ وراءَ اللّذةِ أو الاستسلامِ للخوفِ من الألم)، يُحاول فيهِ المرءُ أن يتعلّمَ من إشراقاتِ النيرفانا (حالةٌ من التحررِ التامِ، سواء من الحزنِ أو من السّعادة)، تلك الفعّاليةُ التي تُلامسُ الكمالَ دون أن تدّعيهِ أو تحتكرَهُ بشكلٍ كامل..

فعلى العكسِ من التبرير، يفتحُ النقدُ المتوازنُ آفاقاً جديدةً للوعي كي تتعافى الأعرافُ الأدبيةُ وإنْ باجتثاثِ بعضِ البراعمِ المريضة. حتى لو يُعزَلُ أو يُحارَب، هذا النقدُ كافرٌ بالأربابِ؛ ومحطِّمٌ للأصنامِ بناءً على ما يمتلكُ من ترياقٍ مُرٍّ ومعرفةٍ عميقةٍ، وهو يَعلَمُ أنّ التهويلَ والانسياقَ وراءَ التيارِ يُنعشانِ الأورامَ الخبيثةَ، ويُحيلانِ المعرفةَ إلى زيتٍ في ماكينةِ البروباغندا الجماعيةِ الصدئة.

ولتقليلِ الضّررِ الناجمِ عن أفعالِ حرّاسِ المعبدِ، تلجأُ الاستقامةُ إلى معالجةِ الأمورِ برويّةٍ وهدوء. تسعى إلى الصدقِ مع الذاتِ قدرَ المستطاع. وكمنِ يمشي على حبلٍ، تحاولُ الموضوعيةُ التماسكَ، تجاهدُ كي لا تنحني أمامَ الإغراءِ، وتحافظُ على مكانتِها بين التحليلِ العقلانيِ واحترامِ الذات. بذلك، تُبعدُ التطرّفَ، الذي يطغى على المشهدِ، سواء بالتأييدِ أو المناهضةِ، وتنشرُ قليلاً من الضوءِ لئلا تستحيلَ الغابةُ سوداءَ كلّها.

بالتزلفِ، يصبحُ الجمالُ مُجرّدَ قشرةٍ تُخفي وراءها فراغاً مخيفاً، يتآكلُ فيهِ الإبداعُ تحت وطأةِ الأضواءِ المغشوشة. ومهما بلغَ تماسكُ أيّ هَرَمٍ، فإنَّ الخرابَ يُسرعُ الخُطى في اللحظةِ نفسِها التي يتّعجلُ فيها حرّاسُ المعبدِ لإيقادِ مجامرِ البخور.

شعرية السؤال والمكابدة

ميثم الخزرجي

يتميز الخطاب السردي في مجموعة (بريد الآلهة) للقاص ميثم الخزرجي بالتعاضد والتنافذ الضمني بين النسق الجمالي والبعد الفكري والفلسفي، وكشفت براعة البحث وتقصّي مأزوميّة الواقع في هذه القصص عن تعاشق واقتران بين عمق السرد وإثارة الأسئلة الإنسانية والوجودية والسايكولوجيّة والاجتماعية حتّى تصبح كلّ قصّة عبارة عن سؤال معرفي وطبقي، واشتباك مع الوجع وإفرازات المكابدة، نظراً لحدّة الصراع بين (الحلم والكابوس) و(القوّة والضعف) و(الحقيقة والخرافة) و(الصدق والزيف) و(الذات والآخر)، و(الذات والتسلط) و(القبح والجمال) و(الحرية والاستبداد)، وكلّ ما يتماهى أو يترادف مع هذه الثنائيات المتضادّة، وقصدية الخطاب الذي يجمع بينها،

د. سمير الخليل

ولم يقصر الكاتب في هذه الديناميّة أنساقها على اتباع أسلوب محدد بل سعى إلى تنويعات لتعميق الاشتباك على وفق تجلّيات واقعية وسايكولوجية وميثولوجية وطبقية، وبشكل يعكس حدّة الصراع وما يكشفه من إشارات ودلالات وإحالات وتأويلات.

ونلحظ قدرة الكاتب على الاتّساق مع الفكر المعرفي، وتناول الأزمات والإشكاليات الواقعية لكنّه لم يقدّمها بأسلوب المباشرة والتقريرية الفجّة من خلال انتقاء زاوية المنظور السردي، وتحريك الدلالات التي تنطوي عليها الشخصيّات الاستثنائية المضادّة والأحداث التي تعكس شكل الصراع الوجودي، والأسئلة الفلسفية التي تختزل مأزوميّة الواقع بكلّ أبعاده وتجسيداته، ويمكن الاستدلال على ثنائية أخرى في عمق هذه القصص تنطوي على السؤال والجواب الناتج عن (ميكانزم) البحث والتحرّي والاستكشاف الذي تمارسه الشخصيات وهي تتحدى الوعي والمصير والإرادة والصدام مع الواقع أو الصدام مع الآخر.

وتتجلّى حدّة هذا الصراع الضروس بجملة وردت في قصّة (أسئلة محرمّة) حين قلب الكاتب منطوق (الكوجيتو) الديكارتي وأصبحت الجملة تحمل كثيراً من الاستفزاز والاحتجاج " أنا أفكر .. إذن أنا أُقتل "!. ولعلّ ثنائية الكشف القائمة على السؤال والجواب تحيلنا إلى سيميائية ودلالات العنوان (بريد الآلهة) الذي يكشف عن حضور الفكرة المتناسلة، ووجود الجواب بشكله الميثولوجي والواقعي والوجودي ووجود المسافة التراجيدية بين مرسل (الرسالة أو الجواب) وبين المتلقّي الذي يحاول إماطة القناع وإظهار الحقيقة التي تغيّبها مسافات التمويه والإرسال القصدي وترويض الآخر، وجعله تحت سطوة الإرغام، وعلى وفق هذه الخوارزمية السردية نجد حدّة التناقض ووجود الاحتدام بكلّ أشكاله وأجوائه الميثولوجية والسيوسيولوجية، والوجودية والطبقيّة وصراع الذات المقموعة والمستلبة مع الآخر بوصفه بؤرة التسلّط والهيمنة بكل أشكالها ولبوساتها ومتّجهاتها، وبذلك تعملق هذا الاحتدام بين الأعلى والأسفل والقوي والضعيف والمستبد والمسالم والفكر والإرادة، وتخلل هذه المعطيات نسق ترميزي ينفتح على طاقة من التأويل والإيحاء والبنية الإشاريّة والإحالية على واقع يعاني من الاضطراب والقلق والهشاشة والتناقض.

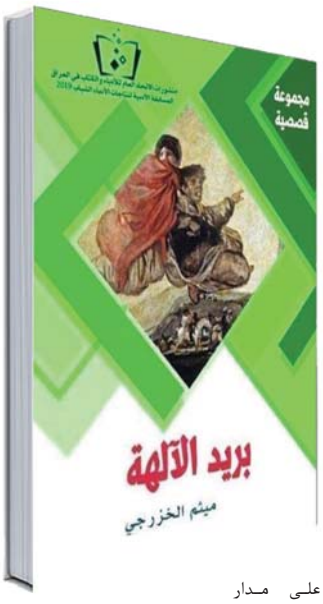
إن بعض شخصيات القصص يغرقون في دوّامة القلق الوجودي، ويسعون للبحث والتقصّي عن الحقيقة الغائبة أو السؤال الغائب، وأن شعور أبطال القصص بالاستلاب والاستحواذ، والهيمنة هو الذي يجعلها تتجه إلى التعبير عن الرفض بأسلوب البحث عن الحقيقة وإثارة السؤال، وبعضها يتموضع في زاوية الرصد والمراقبة وامتلاك الوعي، بما يحدث كنوع من الحيازة على التوازن والاحتجاج الداخلي، وقد تجسّدت معالم هذا (البراديغم) السردي على شكل تجلّيات حكائية تقدّم مساحة لإضاءة بؤر العتمة والتأزم، وما تكابده الشخصيّات من إفرازات هذه الهيمنة والتدجين القصدي حفلت المجموعة بظواهر فنية كشفت عن قدرة للمزاوجة بين الجمالي والفكري، ولم تكن مجرد تقصٍّ قصدي لمشكلات وجوديّة وأزمات وصراع، بل عمد القاص إلى استثمار جماليات في الشكل واللّغة وتقديم مشهدية تكشف عن التناقض والتضاد ومعالم الصراع، ولعلّ من أبرز علامات الاشتغال الفني توافر أسلوب الكاتب على لغة فيها كثير من العمق وجمالية المفردة وشفافيتها مما أضفى على الأداء شعريّة جاذبة وباذخة، وكان الهاجس الشعري مهيمناً على المفردات والإشارات والصور الشعرية الموحية، ممّا جعل القاص ميثم الخزرجي يقدم بانوراما صوريّة لكل الأحداث، مع توافر النسق الرمزي والفانتازي، وتوافر المفارقة بمعناها الوجودي كما عكست ذلك قصة (مصادفة لا يقبلها الصفح) التي تميّزت ببراعة الاستهلال وبقدرة الكاتب وهو يصف الحمّال وهمومه: "ما إن تعمّد عمر المدينة بيوم آخر قابل للزوال ليُدّخر في خزائن الرب، بكل ما اعتزمته نوايا الغارقين في هوس الحياة، هيأ مرهون الحمّال عربته العتيدة، وراح يوغل في مداخل السوق التي ما انفكّت عنها حلبة المتبضعين علّه يلتفت إليه الحظ بإيماءة من أحدهم، فيما إذا اختصته أحاديثهم المبلّلة بالدهاء.."(المجموعة:7).

وتتجسد المفارقة الوجودية بوجود الحالة السايكولوجية لمرهون وارتباط حكايته بالبستان المسكون وانبهاره بأنوثة الفتاة الطاغية التي تعكس خياله الجامح "ارتسم له المشهد على هيأة فتاة دسمة الأنوثة ذات ملامح تربو إلى الملاك متبوعة بابتسامة شبقية لا تخلو من مكر.." (المجموعة: 9). وأحيطت بمرهون الحكايات الغريبة "مرهون: قل لنا كيف اغتصبتك الحوريّة وسرقت حصانك؟" (المجموعة: 11)، وتجسدت محنة الزوجة (مرزوقة) إزاء الرجولة الساكنة وبدأت تفكر بما يحدث لمرهون بعد أن أصبح "الحمّال قطعة عطنة مطمورة برائحة الدخان وثلّة من الأسئلة التي لا إجابة لها..." (المجموعة: 12)، مما يقودها إلى نوع من التمرد واستحصال الفاحشة كرد فعل "لتعلن استسلامها لرغبتها التي

سـوّلت لها أن تمارس الفاحشـة تنكيلاً بزوجها الذي أكله العـار..“ (المجموعة : 14)، وتبدأ مشـكلتها مع الصبي (سعد) الذي يكتشف سلوكها مما يجعلها تقدم له الحلوى ومحاباته بغية عدم افتضاح سرها، ونلحظ في القصّة شـخصيّة (مرزوقة) وهـي تبحث عن ذاتها وسـط خراب الآخر، ومحاولة إيجاد ما يجعلها تشعر بأنوثتها المعطّلة بسـبب الحمّال الذي فقد كثيراً مما يجعلـه نقطة جـذب لهـا، والقصّة تقدّم صـورة لهذا الصراع والتناقض، والشـخصية القلقـة الباحثة عمّا ينقصها على وفق تواتر سردي ولغة جميلة .

وفـي قصّـة (الغرفـة) يجسـد الكاتب سـيرة البطل الذي يعشـق الألـوان والرسـم كما يعشـق العزلة، حتـى تحولـت الغرفة بوصفهـا مكاناً مغلقـاً إلى نوع من المكـوث ورصد الواقع من بعيد، وإثارة الأسـئلة الوجوديّة وإحساسه بالضجر: ”أطلق تنهيدة محشوة بالضجر ليمضي وفورته المعتادة، لا سـرَّ في الكون، يضحك كثيراً ليدخن أكثر ويسرح إلى حيث ما اقتاده هذيانـه، وكان إذا مـا أصابته لوثة الشـك أحدَّ بصره الحالـم نحو زاويـة ما ليوقد في سـرّه لحظـة اليقين لكن سـرعان ما تتعـرّى حاجته لدفق من الأسـئلة“ (المجموعـة: 19)، وتمثّل الغرفـة دالة على الاغتراب والعزلـة التي تحيط بهذه الشـخصيّة القلقة والباحثة عـن الحقيقة التـي تجعلها تنعم بالاسـتقرار والتناغم الداخلي، ورمزيّة الغرفة تشـير إلـى حدّة الصراع بين الـذات والواقـع المحيط مما يجعلها شـخصيّة تدمن عزلتهـا وتجتـر الأسـئلة والهواجـس داخـل جدران الغرفـة، ونلحظ عبارات الختام تؤكّـد هذا الارتكاس: ”اسـتنفر في سـرّه كثيراً ليلتفت والجنون الذي أكله إلـى النافذة مصحوبـاً بصوته الحافـز : أين ملامحك أيها الكـون المعدم؟ مبادراً يتفحـص ملامحه بكفّيه المرتعشتين“ (المجموعة: 24).

تواجهنا شخصيّة إشـكالية أخرى تتجسّد في قصـة (صـراخ متئد) ولعـلّ عنوان القصة يشـي بالتناقض وجمع الأضداد، إذ نلحظ السـرد قائماً على البـوح الذاتـي، باسـتخدام ضمير المتكلّـم ليعكس هواجـس الصراع السـايكولوجي داخل الشـخصيّة، وهـي تقـوم بالرصد والبحـث والتحرّي عـن الحقيقة والمثال من خلال السؤال وحدّة الوعي: ”كان ذكائي الحـاد وفطنتـي الكبيرة تجعلنـي أحظـى بتوجهات



علـى مـدار اليـوم، بـل أنَّ والـدي كان يتجنب مسـايرتي معه إلى دكان الأعشـاب الذي ورثه عـن جـدّي الحـاج“ (المجموعـة: 27)، وفي خضم هذا الواقـع يرصد البطل وهو يعانـي من حدّة الوعي والقـدرة على المراقبة والتحرّي عن الحقيقة وتشـغله شـخصيتان شـخصية (المجنون) أو (الحاج جلال) وتجوالـه في المحلّة وهو يصرخ: ”الحياة سـجن كبير كبير، يصيح .. نحن نشيخ وأوجاعنا فتيّة، ولم أعرف كنـه تلك الجملـة في وقتهـا، وعلام يـدون مظاهر الريبـة والحذر؟ علّـه منبه لذكـر الـرب، أم إنّه داع لاتّقـاء الخطأ، وهل نحن أدمنّا أخطاءنا لهذا الحد؟“ (المجموعة: 27) .

أمّا الشـخصية الأخرى التـي يدمن بطل القصّـة رصدهـا واقتفاء أثرهـا هي شـخصيّة المعلم (وليد) وما يثيره من مظاهر الثقافة والرقي، وتحرّضه الأم حيـث تتمنّى له أن يكون مثـل المعلم (وليد)، وتبدو شـخصيّة المعلم هي شـخصيّة المثقّف البعيد عـن الخوض وينعـم بعزلتـه: ”ولم يكن وليـد كثير الاحتكاك بمن حوله ربّما لـم يكن يعرف عما يدور، علـى حسـب اعتقادي بسـبب قلّة تواصله مـع أبناء المحلـة الذين يبدون لـه كُلَّ التقديـر“ (المجموعة: 30)، ويصبح عشـق الكتب والتصاق المعلّم (وليد) بها دالّـة من دوال الشـخصيّة المثقّفـة الباحثة عن الحقيقة، ولعلّ ثنائية الأعشـاب والكتب تشـير إلى تضاد على مسـتوى العلامة، ممّـا جعل بطل القصّة وهـو باحث من نوع آخر يسـأله المعلـم ويحاوره: ”- أسـتاذ وليد لكم تمنيت أن اسـألك عن هذه الكتب التي تحملها معك كلّما مررت من جانب الدكان .

- نعم إنّها كتب ثقافية .

- عمّن تتحدث ؟

- عن كلّ شيء.. عن الحقيقة وعن معرفة الذات .

- حقيقة من ؟

- حقيقة ما نحن به الآن .

تسـمّرت قليلاً محاولاً انتزاع كلام أقـل وطأة يبادلني الحديث فيه:

- يـا حبيبي إن القراءة تجعلك قريباً من لحظة الدراية منتفضاً لها بعيداً عن العاطفة التي تسـيّرك كالدمية، أي أن نسمّي الأشياء بمسـمياتها بلا إضافات مزيفة“ (المجموعة: 32).

ولابـدّ من تنـاول قصة (بريد الآلهـة) التي تحمل عنـوان المجموعـة –مـن بـاب إطـلاق الجـزء على الـكلّ- ولتميزهـا فـي خلـق عوالـم لإثارة السـؤال والمزاوجـة بيـن النسـق الواقعـي والميثولوجي من خـلال صياغـة فانتازيّة تجمع بين الواقـع والمجاز، والماضـي والحاضر والسـؤال والجواب، ومن خلال متن حكائي يطرح هذه التقابلات، ويأتي السرد ذاتياً وبأسلوب ضمير المتكلّم، وعلى لسان أستاذ في علم اللّغات السـومريّة، مهنته وشـغله بالأساطير يجعله يبحث فـي العوالـم الميثولوجية ويقـوده إلى مكان أسـطوري غامض يسـمّى (تل بشـارة) وبعد الاقتراب والبحـث والتقصّي تحـدث الضربـة الفانتازيّة حين ينتقل الأسـتاذ إلى عصور ميثولوجيـة قديمة، ويجد المخلوقات والملوك والآلهـة، ويجد من يحتجزه في حجرة أشـبه بالقبر ويمسـكه شـخصان : ”دخل عليّ نفس الشـخصين أخذاني إلى بئر مياهـه تمور بحركة توافقية، جرّداني من ملابسي قال أحدهم :

- خذ واغرف من هذا لكي تمتلئ روحك بالنقاء وتنتزع الضغائن منك، أبصرتهما برفق.

- من أنتما وأين أنا الآن ؟.

- اغتسل، ومن بعد الطهارة ستحاكم على ما اقترفته“ (المجموعة: 256).

والفانتازيـا تكمـن فـي هـذه الانتقالـة مـن الزمن المعاصـر الواقعي إلـى الزمن والمـكان الميثولوجي بـكلّ ما فيه من صـراع وطقوس وتجلّيـات، ويصبح البحث أو تقصّي الحقيقة والسؤال هو الذي يؤدّي إلى تجسيد الواقع الفانتازي، ويجد أنّ الحقائق المتداولة هي التي تهيمن على كل عصر .

ولعـلّ من القصـص المتميـزة والعميقة التي تتوافر على متعة سـردية ورمزية شفيفة هي قصّة (أسئلة محرمة) ونستدل على دالّة التناقض في دلالة العنوان، والتضاد الذي يجمع بين السؤال وتحريمه وبـذا تضعنا أجـواء القصّة في عالم ملـيء بالتابوات والنكـوص والقلق والهشاشـة التي تصـل إلى عدميّة وجودية، ولعلّ البـؤرة الدراميّة في القصّة تكمن في حكاية الحـلاّق (سـوادي) الذي يتعـرّض إلى محنة سـببها هروب ابنته (سـميّة) من بيتها بعد أن زوجها من رجل دين داعية أكبر من عمرها، واختفاء (سميّة) التراجيدي تجسّـد على شكل سـؤال كبير لنكتشف بعدها عالم الحاج (كامـل) صاحب العمارة والهيمنة على كلّ شيء وبطالب باغلاق محل حلاقة (سوادي) لأنه سـيء الأخلاق بعد هروب ابنته، ونجد شخصيّة المثقـف المضاد لـ(الحاج كامل) يتجسّـد بشـخصية (الأسـتاذ عمـار) صاحـب المكتبة الذي تسـتهل به القصّـة أحداثهـا: ”منـذ أن تبدّدت صدمـة الاغتيال التي وقعت في منتصف الشـهر الفائت للأستاذ عمار صاحب المكتبة التي تنتصف الشـارع الخلفي، حتى تناقلت الألسن بفطرتها المعهودة، وثرثرتها المحكمة متخمة بتحليلات باتت تشـرع الأبواب الموصدة أمام الواهمين والغافلين ممّن تهـاوت أذهانهم بعيداً عن مسـرح الحـدث“ (المجموعـة : 62)، وتبـدو القصّة برمزيتها وقوة تعبيرها وتعدّد دلالاتها تربط بين مقتل واغتيـال الأسـتاذ عمار صاحب المكتبة واسـمه من العمران والبناء، يحمل دلالة إشارية، ومن ثم غياب أو هـروب (سـميّة)، ونلحظ الربط بين الاسـمين له دلالة على مستوى التأويل والترميز، ويصبح السؤال عـن هذا المـوت أو التغييب وهيمنـة (الحاج كامل) ورجـل الديـن الداعية زوج (سـميّة) يُثيـر كثيراً من الأسئلة داخل القصّة ويتعمّق النسق الدلالي والرمزي فيها. إنَّ مجموعة (بريد الآلهة) للقاص ميثم الخزرجي تقـدّم عوالم سـردية عميقة وباذخة وهي تشـتبك مع الواقـع وتفكك بـؤر العتمة والانكسـار فيه على وفق صياغـة سـرديّة متفرّدة تجمع بين شـعرية السـؤال وتجسيد الوجع بكل تمثّلاته وعوالمه .

في التحدي والاستجابة

حازم رعد

فلا يقف الإنسان مكتوف الأيدي تجاه التحديات, إذ لابد أن يكون له ما نسميه استجابة من نوع ما تعبر عن حالته ووضعيته وفهمه لذلك التحدي والسلوك الطارئ "التحدي والاستجابة عنوان النظرية التي أسسها المفكر الإنجليزي أرنولد توينبي" والتي من خلالها حاول فهم سلوكيات المجتمع الإنساني واستجاباته حيال ما يواجهه من ممارسات وأفعال, وبعبارة أوضح إزاء ما يلاقيه من تحديات. كل شكل من أشكال التحدي تلزمه استجابة من نوع ما، فإن لكل تحدٍ نوعاً من الاستجابة, إذ التحديات التي تواجه الإنسان في مختلف ضروب حياته كثيرة, ويلزم من ذلك استجابات كثيرة أيضاً وليس بالضرورة أن تكون الاستجابات متناسبة مع التحديات, بل قد تكون معاكسة لها وأشد وقعاً وتأثيراً ومما هو ثابت أن لكل فعل ردة فعل توازيه في القوة وتعاكسه في الاتجاه. فردود الأفعال ليست دائماً تأخذ شكلاً واحداً, أو هي على وتيرة واحدة، فقد يكون الجزاء من سنخ العمل كما يقال في الفلسفة الإسلامية، أو يكون أكبر وقعاً وأشد تأثيراً وبحسب مستويات الضغط التي تحفّزه وتدفع باتجاه الانفجار.

يتحدث "فريديرك لينين" عما يسميه "الحالة الثورية" وهي فرضيته التي يشرح فيها مراحل وآليات تشكل واندلاع الثورات ضد الأنظمة والسلطة، ويقصد بالحالة الثورية موجات من ردود الأفعال المتحمسة التي تتكون نتيجة الاضطهاد الاستثنائي.. اضطهاد فوق ما هو متوقع بسبب حالة من الاستياء العام تدفع باتجاه الثورة على الواقع في محاولة لتغييره بشكل جذري بغض النظر عما قد يتحصل من "مساوئ أو سلوكيات سلبية" ترافق ذلك، فقد قلنا إن ردود الأفعال إن حصلت فلن يتكهَّن أحد بالمسارات التي ستأخذها, أو أن يتوقع إنسان مدى شدتها وتأثيرها في البيئات التي تحصل فيها.

حينما خرج الشعب الفرنسي في ثورته المجيدة ضد الملكية كانت هناك بعض الرمزيات التي تمظهرت عبر سلوكهم الجماعي الذي قاموا به, أو مدى الاستياء والضغط الذي كانوا قد تعرضوا له طيلة سنوات من الفقر والحرمان وقمع الحريات والاستئثار بالسلطة. فمثلاً سجن الباستيل الذي لم يكن عدد سجنائه حينها كثيراً وجهت أنظارهم إليه وفعلاً اقتحموه وذلك تعبير عن إرادة فكِّ القيود التي كبَّلت حريتهم وشلَّت حركة التفكير والتعبير وإبداء الرأي عندهم آنذاك. كان مما صنعه الثوار إنهم هجموا على رموز السلطة وقتلوهم عبر مشهد دموي فادح لكنهم قاموا به نتيجة الاضطهاد الكثيف الذي أدى إلى فورة وحالة من الهيجان أدت إلى تلك الأفعال "إن كثرة الضغط والقمع والهتك وعدم الاعتراف والإهانات المستمرة كلها تؤدي إلى الانفجار" وأيضاً مما اصطنعه الناس الذي تعرضوا للظلم والاضطهاد من الذين تمكنوا من الوصول إلى السلطة أنهم قاموا بردَّات فعل هستيرية, حيث أثرت فيها سنوات القمع والحرمان, وعقد المعارضة وأزمات نفسية أخرى إلى اعتبار أي نقد لهم بمثابة إرادة سلب السلطة عنهم وأخذها منهم. وهنا حصلت فدائح كبيرة لخَّصتها الظاهرة "الروبسبيرية" التي أول ما فعلت هو أنها قضت على رجال الثورة ومناضليها أنفسهم والتي كانت المقصلة شاهداً حياً ومؤلماً على فترات حكم أولئك الثوار، وقد تحققت هناك مقولة "إن الثورة تأكل رجالها".

وفي وجه الناس لن تقف قوة مهما كانت مدجَّجة بالسلاح والعدَّة والعدد "فإنه إذا فقد النظام حاضنته الاجتماعية وتعاطف المحيط الاجتماعي سقط لا محالة" لأنه بصريح العبارة قد فقد تلك الشرعية الشعبية التي كانت ممنوحة له فيما سبق.

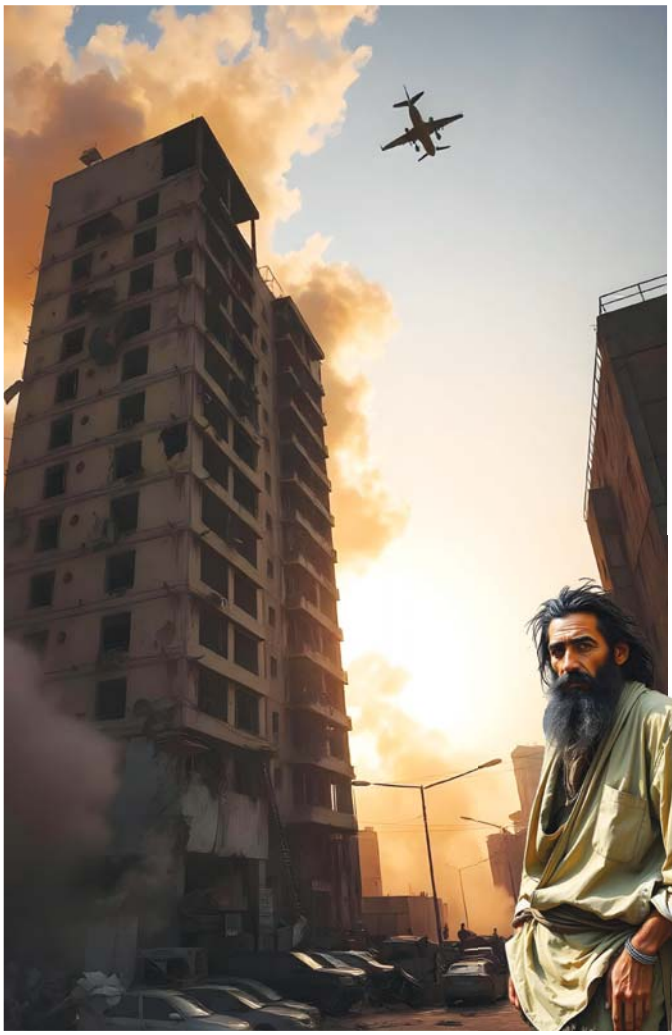
إن ردَّات الفعل "الاستجابة" التي تولّدها الأفعال والتحديات في الواقع الاجتماعي غير معلومة الحجم والتأثير والامتدادات التي قد تصل إليها، فقد تكون هستيرية وقد يسيطر عليها من رموز تدير دفَّتها "هذا إن كان قد بقي لبعض الرموز شأن في قلوب الناس" فقد يتلاشى كل شيء بفعل الهيجان والتدخلات الجانبية والدفع باتجاه مصالح جهات من هنا وهناك. إن التوزيع غير المتكافئ للقوة والسلطة أهم أساليب الهيمنة التي تقوم بها الأنظمة الكبرى المسيطرة للحفاظ على هيمنتها وسيطرتها على القرار في تلكم الجغرافيات المستهدفة التي تعمها الفوضى والضعف والإرباك نتيجة التغييرات الحاصلة.

حينما نروم الحديث عن معنى التحديات في الواقع فهي كثيرة جداً, فالإنسان يواجه في حياته ضروباً من الصعوبات والمشكلات والهزائم والخسارات والانتصارات وكل ذلك يندرج في التحديات التي يلقاها الإنسان في حياته ويكون له سلوك في مقابلها.

قصة قصيرة

عبّود العنتيك *

باقر صاحب



لا أحـدَ، كانَ يجرؤ على الولوجِ إلى تلك البنايةِ الخربة، التي أخذتْ تتهدَّمُ عاماً بعد عام، وشهراً بعد شهر، ويوماً بعد يوم، كانتْ مبنى شـاهقاً، يناطحُ عددُ طبقاتِهِ عنانَ الغيوم.

مبنـىً متعـدِّدُ الاسـتعمالات، للسـكنِ والسـياحةِ والتجـارة، ويمكـنُ أن نضيـفَ، للصناعـةِ والزراعة، فمحالـهُ الواسـعةُ الأنيقة، تبيـعُ المنتجـاتِ الصناعيَّةِ والزراعيَّة، وكلِّ شيء.

شـقَقُهُ مختلفةُ الأحجـامِ والتصاميمِ والأثـاث، يقطنها أنـاسٌ مـن مختلـفِ القوميـات، الذيـنَ بعـدَ أن كان يجمعهُـمُ السـكنُ والاسـترزاقُ في هذا المبنـى، باتتْ تجمعهُـمُ التعاملاتُ اليوميَّـةُ بتفاصيلها المختلفة، من حبٍّ وتسـامحٍ، ولؤمٍ ونكـدٍ، وغيرةٍ وحسـدٍ، وكراهيةٍ واعتداء.. ولكن لا أحدَ منهم، كانَ يعرفُ أنَّ هناك ملجأً عملاقاً متعدِّدَ الطَّبقاتِ أيضاً، تحتَ المبنى الشـاهق، وكأنَّهمـا مبنيانِ عملاقانِ أحدهُما يشـهقُ فوقَ الأرضِ، والآخرُ يزفرُ تحتَه.

ملجـأٌ مجهولٌ سـوى لزمـرةٍ قليلةٍ من حاشـيةِ الطاغية الأكبـر، هـي زمـرةٌ مسـتعدةٌ لتلقّـي أوامـرٍ فوريَّةٍ من الطاغية، متى ما أرادَ الولوجُ فراراً إلى الحصنِ العملاق، إذا مـا عَلـمَ عن بـدء انطلاقِ ضربـاتٍ خارجيـةٍ جويةٍ تأديبيةٍ للطاغية.

لـم يخَفْ عبُّود العنتيك، وهذا مـا يُطلقهُ عليه العامَّة، بسـببِ جرأتـهِ في التهجـمِ علـى الطاغيةِ وحاشـيتِهِ، وكذلـك لامتهانهِ الأعمـالَ، التي تتطلبُ جهـداً عضلياً كبيراً، لم يخَفْ يوماً من تلك الغاراتِ، بل يطلقُ سبابَهُ وشتائمَهُ بأعلى صوتٍ، فالضرباتُ تنصبُّ على الطبقاتِ الفوقيةِ فتصيب النـاسَ ومهاجعَهم، وإذ علمتِ القوى المهاجمـةُ للطاغيةِ وحاشـيتِهِ، بأنَّه لم يُصـبْ بأذىً، اسـتخدمتْ قاذفاتِ الصواريخِ المحمَّلةِ برؤوسٍ نوويةٍ، جعلتِ البناءَ الشـاهقَ مُهلهلاً، حينها بـدأتِ الراداراتُ تتحسَّـسُ ما هـوَ تحتَ الـركام، ولم تتحسـسْ لأنفاسِ الطاغيةِ الذي هربَ إلى مكانٍ مجهول.

الهـربُ وقى الناسَ والحيواناتِ والأشـجارَ من اسـتمرار الضربـات. كلٌّ بدأ يبحثُ عن قتـلاه، وآخرونَ يبحثونَ عن مـأوى، بعـد أن اختنقـتْ أروقـةُ المبنـى بكثافةِ الإشـعاعات، وأصبحَ خطرُ الإصابةِ بالسـرطان قائماً، يصيـبُ كلَّ مـن يبقى في هـذا البنـاءِ المهـزوم، بُنية وأناسـاً، فاشـتدَّتْ قوافلُ الهجرةِ مـن المبنى إلى مبانٍ أخرى بعيدة، والإيواءُ إليها أكلافه باهظة، لا يقوى عليها كلُّ النـاس، ولكنَّهم غادروه، حفاظاً على البقيَّةِ الباقيةِ مـن أولادهمْ وأحفادهمْ، فهمُ الجيـلُ الثاني والثالث، أما الجيلُ الأولُ.. الآباء والأمهات، فقد انقرضوا.

غـادر الأولادُ والأحفـادُ المبنـى، اضطـرَّ بعضُهـم إلى المبيتِ فـي العراء، أو في أكواخٍ ينشـؤونَها من خوصِ النخيل، وبعضها من موادَّ أخرى، مثل طوبِ الطين، وأصبحت بمجموعها مهاجعَ عشوائيةً تتناثرُ على محيطِ دائرةٍ مركزها ذلك المبنى الشاهقُ الحزين، الذي أصبحَ مهجوراً بالكامل.

وحـدهُ كانَ عبـودُ العنتيك، بثيابهِ المهلهلـةِ، ولحيتهِ الكثَّةِ وشَـعرهِ الطويل، كان يطوفُ على تلك المهاجعَ البائسـةِ، ويلومُهم على تركِهِ المبنـى الكنز، والاغترابِ في العراء، حيـثُ البردُ القارسُ الـذي أصابَهم بأمراضٍ أخـرى، خاطبَهـمْ: - لن تسـلموا مـن الأمـراضِ هنا أوهناك.

كانتْ هيئتهُ الهزيلةُ، لن تُفوي أحداً في الإصغاء اليه، حسـموا أمرهُ على أنَّه مجنـون، كانَ يثرثرُ فـي المقاهي والتجمعاتِ عن الطاغيةِ وأفاعيله، ومجونِ أولادهِ وحاشـيتهِ وفسـقهم، ويقادُ إلى سجونِ الطاغية تحت الأرضية، فيلاقي صنوفاً مـن التعذيب، ما أنزلَ الله بها من سـلطان، لكنهُ ابن وجهاءٍ يسـارعون بالتوسّط لدى أفراد متنفذيـن من حاشـية الطاغية إلـى الالتماس بإخراجـه مـن السـجن، وبمعيَّتهم وثائـقُ طبيةٌ تثبتُ ذلك.

عبّود المتينُ البنية، يَصبحُ هزيلاً كهُزالِ المبنى، لا أحدَ يأويهِ بسببِ الشّتمِ والسبابِ لكلِّ من هجرَ المبنى، بمن فيهم أهله. لكنهُ يقـدمُ على خطوةٍ جهنَّمية، حينَ يأوي إلى المبنى المهجورِ المرعب، الذي يترقَّبُ ساكنو الأطرافِ انهيارهُ كليةً، خاطبهُ أغلبُهم نساءً ورجالاً:

- إرجعْ يا عبُّود سَتَهلك.

لـم يبالِ بكلِّ تلك المخاطبات، بل وقفَ أمام المبنى، يخاطبهُ، لعلَّهُ يُصغي إليه، يقولُ بأعلى صوته:

- نحنُ متشابهانِ بهُزالِنا وخَرابِنا..

لم يجبْه كائنٌ ما سِوى الصَّدى، ومن ثَمَّ تجيبهُ قهقهاتُ بعـضِ الناس، ودمـوعُ آخرينَ، علـى كلِّ هذا الدمار، الذي سيبتلعُ مجنوناً، ولكنَّه واحدٌ منهم.

لـم يصعدْ عبّـود إلى طبقـاتِ المبنـى المُصْعَضع.. بل انحدرَ إلى أسـفلهِ، واكتشفَ أجواءً فارهةً لملجأٍ عملاقٍ سـبقَ وإن اقتيدَ إلى ما يشـبههُ أو هو ذاتـهُ، لكنَّهُ غيرُ متيقِّنٍ من ذلك، لأنَّه كانَ معصوبَ العينين.

لاحـظَ أنَّ الملجـأَ لم يصبْـهُ الكثيرُ مـن الأذى، وكأنَّهُ مـكانٌ قابلٌ للعيش... لكـنَّ الأنوارَ مُطفـأة، التجأ إلى لوحةِ أزرارٍ ضخمـةٍ، وبدأ يفكِّرُ بما بقيَ عندهُ من عقل، وبمـا تحصَّل عليه من خبرةٍ في أعمـالٍ حرةٍ عندما كانَ سليمَ العقل، لكنَّ اللوحةَ أزرارُها غريبةُ الشَّكلِ، فضلاً عن أنَّها مفتوحةٌ جميعُها ماعدا واحدة، ابتسـمَ لذلك، فحينَ يضغطُ عليها بإصبعه، ستشتعلُ الأنوارُ ويعيشُ ملكاً متوَّجاً في هذا المكانِ الفردوسي.

ضغطَ عليهِ وإذا بسـيلٍ هائلٍ من الموادِ المشِعَّةِ يتجهُ إليه من كلِّ مكان، وترديهِ جثةً افترستها النيران، حتى تلاشت نهائياً.

وفـي لمـحِ البصـر، أصابتْهمْ غشـاوةٌ، نـاسُ الأطرافِ المترقبيـن لما يحدثُ بعد ولوجِ عبـود العنتيك المبنى الآيلَ للسـقوط، ومن ثَمَّ فُتحتْ عيونُهم بعصا ساحر، ليجدوا المبنى الشـاهقَ الذي كان يضمُّهم جميعاً، عادَ كمـا كان، بمسـاكنهِم العموديةِ ومحالهـم ومكاتبهم، كلها عادتْ زاهرةً مضيئـةً، وقبلَ أن يهرعـوا، كلٌّ إلى مكانـه، خرجَ عليهـم خطبـاء، اجتمعوا فـي كلماتهم علـى أنَّه قبل أن يلجوا المـكانَ، عليهم أنْ ينحتوا الآن نصبـاً تذكارياً عملاقاً لعبود العنتيـك، الذي لا يعرفونَ الآنَ هـل هو حيٌّ أم ميتٌ لأنَّ روحهُ، إن كانَ شـهيداً، وهذا ما يتوقعونهُ، سـتحرسُ المكان، وتمنعُ كلَّ واحدٍ أن يتجاوزَ على حقّ آخر. غالبيةُ السُّـكانِ، أصغوا جيداً إلـى ما قالوه، عدا من تململوا مـن خطاباتِ الحكماء، لأنهم لن يسـتطيعوا أن يحرزوا مكاسبَ إضافيةً، فوقَ ما يمتلكون.

شـرعَ المعماريـونَ والفنانـونَ لتصميمِ نصـبِ عملاقٍ يناظرُ المبنى في عملقتهِ، وانطلق البسـطاءُ من المهرةِ حدّادينَ ونجّارينَ وكسـبةً بالمشاركةِ في تشييدِ النّصبِ بأسرعِ وأفضلِ ما يمكنُ أيضاً.

كأنَّ روحَ عبود العنتيـك حلَّتْ فيهم، وكانتْ مخاطبتهُ للمبنى التي سمعوها جميعاً:

- نحنُ متشـابهانِ فـي هُزالنا وخَرابنا، أخـذوا يردّدونها أيضـاً- ولكنَّهـم أضافـوا لها- كمـا نحنُ متشـابهانِ في انتصارنا وازدهارنا.

*** العنتيك: هـي مفردةٌ عاميةٌ عراقية، ومعناها: الشخصُ الذي يوقعُ نفسهُ في الشدائدَ والمآزق.**

مراجعة

كعادته يدخلنا يوسف القعيد في عالم الريف المصري من خلال مرويات الحكواتي الذي يفرض مبالغاته في شكل اسطوري. «خد الجميل» من الاعمال المغمورة للقعيد الذي عرف بعمله الاشهر « الحرب في بر مصر». مرويات القعيد تنتمي لتكنيك التفكيك وهذا بحسب تصورات الروائي يعطي امكانية التوقيع في مبالغات هي من صلب المخيلة الريفية المصرية. نحن هنا امام فعل زلزال ورغبة ملحة في تصديق الراوي الذي هو نفسه يشارك في صنع الحدث. خد الجميل نوفيلا تخلق مناخات مناسبة لافتراض قصة تنال الاهتمام الاكبر وتشغل الناس طويلا.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 15 كانون الثاني 2025 العدد 6087 Wed. 15 . Jan. 2025 Issue No. 6087