الخط المصخم والخط الأبيض في تراثنا البريدي العراقي

محمد سعيد الصكار
mohammed_saggar@yahoo.fr

لأدب الرسائل التي يتداولها الناس في العراق تاريخ ممتع طويل، تصديت لبعض ملامحه في كتابي (القلم وما كتب).
وكان من جملة ما أشرت إليه مصطلح (الخط المصخم والخطأ لأبيض) الذي كان متداولا حتى منتصف القرن العشرين. ولكل منهما ظروف ومواضعات اجتماعية واستجابات وفق الحالة.

فـ (الخط المسخم – المصخم) هو ورقة خالية من أي نصـ، ومشطوب عليها بالفخم، تودع في ظرف عليه عنوان المرسل والمرسلة إليه، وهي رسالة استنجاد من النساء المهضومات والبعيدات عن أهاليهن؛ وذلك عندما تتعرض الفتاة المهضومة إلى الظلم وتحتاج إلى مساعدة من أهلها فتستنجد بهم.
ومن أحكام من يصل إليه الخط المصخم، أن ينفض يديه من الطعام، إذا كان يأكل، ويهرع إلى نجدة المرسلة بأقصى سرعة، ويحاول إصلاح ذات البين بين قريبته وزوجها.
والخط المصخم، على خلوه من النص، ذو لوعة ومرارة وخوف تحيق بالمرسلة. وهو غير متداول بين الرجال. ومجال استخدامه في العراق هو الأرياف والقرى، ويرسل بمعية شخص يأخذه باليد، حيث لا يتوفر البريد في هذه المواطن.
أما (الخط الأبيض) فهو ورقة بيضاء تماما، لا نص فيها ولا إسم غير ما يكتب على الظرف، وهو متداول بين الرجال والنساء والأصدقاء، ويمكن إرساله بالبريد. وأساسه العتاب المر بين المرسل والمرسل إليه لقطيعة حصلت بينهما لم يتعرف المرسل على أسبابها، رغم تكرار تساؤلاته، فهو يلمح إلى أنه (لم يبق هناك ما يقال) بعد هذا الصمت غير المفهوم.

وهي، في الواقع، أكثر وجعاً من (الخط المصخم) لمن يحسن فهم الأمور. ويقتضي أدب الصداقة أن يبادر من تصل إليه إلى الإعتذار، ثم التواصل.

هذه المواضعات الإجتماعية كانت معروفة بين بعض الناس في أواسط القرن العشرين، وكنت، أنا في شبابي، أساعد من لا يحسن الكتابة على ذلك.

وها أنا اليوم، أحار أي الرسالتين أرسل إلى سياسيينا في هذه المحنة التي استعصت على الحل، فلا هم ممن يستنجد بهم بخط مصخم في ضباب هذه الكارثة، ولا هم ممن يفهم العتاب على هذا الغياب عن الواجب الوطني، فنعاتبهم.

ويشق علينا أن لا ينفع معهم لا الإستنجاد، ولا العتاب؛ أي لا الخط الأبيض ولا الخط المصخم. فهم لا يقرؤون ما نكتب ولا يأبهون به. ولابد لنا من ايتكار وسيلة (عولمية) للتعامل مع الوضع الخرافي الذي نحن فيه.

الدغارة× ذاكرةُ مدينةٍ تسلّقت أيامُها السحب

أسامة الشحماني

يسودُ الشعرُ خارطة الآداب في العراق بشكل عفوي لافت يدعو للتأمل، إذ يحتفل تاريخنا الثقافي ولاسيما الحديث بكم خانق من الشعراء، مازال الأعم الأغلب مما طبع من كتاباتهم بعيدا عن دائرة المعالجة النقدية، على إن هذه الهيمنة الشعرية لم تكن لتقلل من أهمية وحضور مكوّنات الثقافة العراقية بوجوهها وأجناسها الأخرى داخل المشهد الثقافي العراقي والعربي، وخصوصا في مجال القصة، فقد احتل المشغل السردي القصصي العراقي موقعاً متميزا وخاصا في مدوّنة السرديات العربية. موقعٌ حفل بقامات مبدعة ما أن يشرع المرءُ لتدوين ملاحظة أو رأي ما في مجال القصة العراقية حتى تقعِ نصبَ عينيه أسماء كبيرة مثل محمد خضير، جليل القيسي، محمود جنداري، مهدي عيسى الصقر، موسى كريدي، فهد الأسدي، لطفية الدليمي، أحمد خلف وغيرهم ممن فتّدَ مقولة من ذهب الى أن للقصة مكانة متأخرة في واقع الثقافة العراقية! لقد استطاعت نتاجات هؤلاء استمالة القارىء العربي لفنية وثراء ما قدمته من متون سردية حدت من ارتفاع نبرة المعلن والمسكوت عنه وراء حصر الثقافة العراقية بالشعر.

القاص زعيم الطائي، علامة متميزة في واقع القصة العراقية، وأحد أقطاب جيل أرسى قيم التحديث على مستوى الرؤية والبناء الفني، وتميّز بتجارب ذات فروق جذرية. دأبَ الطائي ومنذ أواخر سبعينيات القرن الماضي على نسج خيوط مشروعه برويةٍ وتأن، فهو كاتبٌ مقلٌ ومتميّز في تجاذب لغته ومبانيه مع إضاءات شعرية تنزع لثراء وتنوّع مظاهر السلوك اللغوي بانزياحات وتشخيصات فنية ومقومات جمالية تفضي لفتح متوالية احتمالات التلقي ولتعدد المعنى، كيما يتسع لإيحاءات ورموز، تواريخ ومآثر شعبية، ملامح وأساطير المجتمع العراقي وبيئات مدنه الصغيرة، التي مثلت أهم الوحدات السردية لدى الكاتب. أضافت نتاجات الطائي رصيداً جديدا لأساليب تماهي الأمكنة مع الحدث، وشغلت مكانة مرموقة بين ما قدّمه كتاب القصة في العراق والعالم العربي. حيث شقّت تجربتهُ طريقاً مختلفة في مسارات قراءة أبعاد صورة المكان الفكرية والإجتماعية والشعرية وخطت بالبنية القصصية خطوات مهمة نقلتها من مرحلة التجريب على مستوى التعامل مع المعطى المكاني بوصفه فضاءً حاملاً للرؤية البصرية والأخرى الحلمية الى مرحلة فك شفرات الأمكنة لتأسيس وترسيخ نموها وتطورها داخل السرد ثمّ تحويلها الى شخصيات قصصية حيّة وبنى حكائية تشتمل على مظاهر أنا مستقلة تحتضن الأشخاص وتستبطن ذواتهم من الداخل. أي أنّه نجح في تحرير المكان من كونه بُعداً جغرافياً صامتاً أو خلفية تقليدية لاحتواء صيغ وكيفيات القص.

التركيز على المكان إذاً هو السمة البارزة الظاهرة على مجمل نسوج الطائي× السردية، فقد حرص على إبرازه ككيان مركّب ومركز دلالي أساس يتراءى للقارىء ومنذ اللحظة الأولى في الوحدة العضوية للقصة، ولم يحدث له أن قدّم أمكنته باسلوب ثانوي لا يوحي بكونها رأس المال الرمزي للنص، ومن هنا عُرفت نتاجاتهُ بعوالمها المائجة بأمكنة أكسبها صفات سميوطيقية وقيم دلالية جعلت المكان يبوح بكوامنه ويحكي شهادته على الأشياء والأشخاص. أمكنة الطائي ومدنه تحمل قيمة الإتصال الدلالي بحقائق تقود المتلقي الى المكان نفسه في الواقع، إلا إنّه بارعٌ في تقديمها بتقنيات سردية تتفلتُ من قبضة التلائم مع وقائعها الخارجية إذ يحوّل المدن الى مسارح واسعة يتداخل فيها الحدث التاريخي والبعد الواقعي بمقتنيات وعناصر المتخيَّل ويتجاور في صورتها معنيان غير متجانسين، الأوّل له حضور شعري إنفعالي قوامه تدفق لغة ذات زخم عال بالتضادات والصياغات الشعرية والثاني حكائي أمين على واقعية المكان ويرتبط معه بشبكة علاقات ذات أرضية موضوعية.

من بين النصوص المتميزة التي بحث فيها الطائي عن ذات المدينة ليجعلها نواة تستقطبُ كل إمكانيات السرد قصة بعنوان (الدغارة هواء سنوات الماضي)، "على مبعدة خمسة عشر ميلاً من محافظة الديوانية، الى الجنوب، وطريق بغداد السريع من الغرب، ترقد ناحية الدغارة، نقطة وهمية متناهية الصغر فوق خريطة نسيانها، كأن مدناً أخرى ابتلعتها وأوقفت نموها، هائمة وسط ليل داكن مشبع برطوبة النخل وسكون البراري، ونهار ذي ظل صامت، مدينة لها شحوب الأحلام وأيام التقاويم الساقطة، غادرها أبناؤها منذ آخر طاعون تفشى في هوائها، وعادوا اليها شيوخاً ضامرين بعد أن افتقدوا رائحتها الفريدة طوال ذلك الزمن البعيد".

الدغارة نصٌ يهبُ نفسه للقارئ فيجعله يشعرُ بما تشعرُ به المدينة وطبقات الزمن التي ترسبت عليها فضلا عمّا اشتملت عليه من أحداث وتواريخ وتوترات درامية مفتتة داخل السرد. وكان من الممكن لهذا النص أن يكون رواية كاملة لو أن الكاتب بدأه على أساس الاستغراق في مط خيوط وتشعبات مساره لتتسع لامتدادت ما تموضع في بنيته من شخصيات ورموز وأحداث تمازجت أمشاجها مع اسطورة المكان، ولكنه أبقاه في إطار ما مثلهُ من تجربة أو مشروع قصصي مكثف يندرجُ في الكثير من تفصيلاته ضمن ما سمّي بالواقعية السحرية، التي تمتصُ وتستوعبُ الاحداث لتعيد عجنها وإخراجها في إطار مختزل بعيد عن الزخارف والزوائد اللغوية، ومكتنز بالتشويق والمتعة الفنية: "هناك في حضن الليل الاسود، تختفي تلك المدينة الصغيرة التي تتسلق أيامها السحب المتسارعة، وتقبع هياكلها الطينية الملساء، بابوابها المشرعة بين مدورات الطيور الموسمية وقت ذوبان سيول نهايات الربيع وفيضانات النهر، دون ان تتأثر مناخاتها بفصول البرد او بحرارة الاكواخ الغافية قرب مضيق الأشجار. كانت بساتينها التي يظللها السعف من كل الجهات مثل نقاط نخلية معتمة، تفصلها عن العالم الحقيقي الذي ارتسم لساكنيها على طول سني عزلتها كأحلام مستحيلة هاجعة لايحق لاحد ان يدنو منها. تستلقي اسوارها الى أجمات من الاعشاب الجافة الزاحفة والارض المتشققة والمستنقعات الصغيرة والافاعي وأكداس الغيوم ، فتمد يدها متوسلة لصمت العراء المجاور لتلتحم سماؤها الرطبة مرة ثانية بطعم الرمال والقصب اليابس والاشواك." يتجلى في المتن الحكائي للنص تبادل أدوار يباغت المتلقي، حين يكتشف أن السرد والمدينة يتبادلان حركة دائرية متداخلة لا يتضح فيها أيهما يكتب الآخر. فالسرد والوصوف وجملة من الوسائط الفنية تندغم في صورة المدينة/ الأم الرؤوم، فيما تشكل الأخيرة بؤرة شعورية صانعة لإيقاع حياة الناس لصيقة بصياغات سير وجودهم، ولذا لم تكن الدغارة من إجراءات السرد بل هي كلّه، المولّد لأنظمة علامات متماسكة تجعلنا لا نرتاب من قول باشلار "بقدر ما يسوغ المكان الشخصيات والأحداث، يكون هو أيضاً من صياغتها، لإن البشر الفاعلين صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحددوا سماته وهم قادرون على تغييره"١.

يتنقلُ السارد بالزمن بحرية تفجّر خزينه التاريخي، وتخرق جميع الحواجز كي تنبش أساطير المدينة وتقتنص أزمنة وشخصيات تمنح السرد معنى مضافاً وتكشف عن عمق طوايا ذاكرة الدغارة وحضورها الشهودي على كل ما تعاقب عليها من وقائع: "تحلم المدينة بأمجاد وهمية بعيدة حدثت في ازمان تالية لمدن اخرى، حملات داود باشا، مستر ديلي وانتفاضات عشائر الفلاحين على نهر الدغارة ،الهاربين من الجندرمة والسفر برلك، بأساطير وأسرار الدراويش العابرين، المغنين الجوالين والرواديد، السحرة والمنجمين المرتحلين ، المؤسسين الاوائل الذين قرأوا تأريخها من اجتماع اثني عشر برجا مائلا، المعدان، قارئات الكف الغجريات، وحكايات سطرتها جدات مناقل الشاي وتنانير الامسيات المتجمدة."
إنّ أوّل ما يلاحظ على الاقتباس السابق هو اسناد فاعلية الحلم لأنا المدينة بمفهوميها المدني/ الريفي، إذ تستذكرُ أمجادها ابتداءً من مقاومتها لحملات الوالي التركي داود باشا، التي استهدفت قمع انتفاضة عشائر الدغارة وعفك، مروراً بفرديتها بمواجهة تواريخ وحوادث كلها قابلة للبرهنة، وصولا لما مرَّ عليها من جموع شخصيات مغمورة، ليس باعتبارات روحية وإنما مادية. فهناك تضئيلٌ من شأن الشخصية، وحدّ من غلوائها وتوهجها في عموم النص، على الرغم من كون السارد قدَّمَ ذواتاً حقيقية منغمسة بالواقع حدَّ النخاع، وليس كائنات ورقية من صنع الخيال، إلا إنّه غلّبَ معالم الشخصية الجماعية وأثرها في المجتمع على أيِّ مكوِّن آخر وقد راعى النصُ صدق ما سطره من أحداث على صعيد العلاقة بين الروي الفني، والآخر التاريخي، ولكنَّ ما طفح على بنيته من ضغط واقعي لم يجفف من خيالية اللغة، لأنَّ الحدث لايجر اللغة لصورته وإنما العكس.
فالسارد مولعٌ بالملامح الشعرية ليس في التراكيب والجمل وحسب وإنما بالمجمل العام، ففي الوقت الذي يحتفظ فيه النص بأساليب فنية النثر، نجد تراجعاً ظاهراً في اللغة غير الموحية وانفتاحاً على مظاهر البنى الشعرية حيث طغت على السطح اللغوي للسرد وأدّت الى خلق مناخٍ شعري خيَّم على أجواء المحكي وأثرى السياق التخاطبي بين النص والقارىء بنتف تصويرية نثرت في السرد لتمنح المتلقي انطباعاً شعرياً يذيبُ بعضاً مما وضعته المرجعيات النقدية من حدود صارمة بين الأجناس الأدبية "عند المنعطف الوحيد الذي تلتقي فيه شعاب النهر المنحسر برائحة المساء ينهمر الشارع الطويل الذي يقطع الشاطئ عبر البيوت وازقتها المرصوفة بالتراب الناعم مثل فجوات حلزونية ملتوية ليست لها نهايات، وينبسط على لون الغبار المتعثر بمسافات متفاوتة كأنها تهمس للرياح التي تهب من عدة مسالك خفية عند حلول الظلام ، مصحوبة بأصوات اللقالق الليلية العابرة والسنونوات المذعورة وحفيف أجنحة الخفاش". ولكن سرعان ما يتغيَّر موقف السارد من المكان فينعطف به باتجاه هدم أنساق الألفة والحميمية التي أشاعها فيه واستبدالها بنسق آخر عدواني جعل المدينة تتدهور وترحل مع رحيل وقائعها، إذ يكتسحها حاضرٌ مشوَّه يستلب ما تبقى لها من نفحات ذلك الماضي: "هدأت ايام المدينة الضاجة وفتحت شوارعها لليل والشاحنات والرياح، وقبعت حواديثها الماضية وراء أحياء الفقراء، وجفت ذكرياتها في الظلام ،كما انقرضت ماركات سياراتها الخمسينية، ونسيت عاداتها الاليفة، النوم على السطوح ليالي الصيف وتسليم الاجساد العارية لنسمات الليل الحارة ووميض النجوم،وتوقف (مال الله عزيز) قارىء الجرائد المستديم عن فك رموز الاخبار المتناثرة، وهو يعلن استسلامه ولامبالاته امام اللامعقول وغير المتوقع من انباء هذا العالم".
الدغارة نمطٌ قصصي تميّزٌ بجعل البداهة شيئاً مدهشاً يشدُ النظر ويرتطمُ بعنف بوعي المتلقي، وكأنه لم يعرفه من قبل، وبإنشاء علاقة فريدة بين النص والحياة الإجتماعية، تجعل السرد لا يصنع الأحداث بل يكشف عنها. وفيها قدمَّ الطائي سردياً شعرياً يتقصى روح المكان يعرضهُ ثمَّ يلتحمُ به، ويتجه للكشف عن تواريخ وأحلام لأناس لا وجودَ لهم في التاريخ. نصٌ يمكن قراءته على مستويات وحقول منفصلة، على إنَّ اختلاف قراءاته لا يقطع خيط سؤال ملح بقي معلّقاً في سقف السرد، ألا وهوَ: هل يصحُ لقارئ من خارج الدغارة أن يقرأها؟

× الدغارة ناحية في محافظة الديوانية، مدينة معطاء منحت الثقافة العراقية العديد من أبنائها النجباء ومنهم كزار حنتوش، هادي المهدي، ميمون الخالدي، سعد جاسم، كاظم نوير، عاصم عبد الأمير، آل الأعسم والقاص زعيم الطائي، الذي تواتر ذكر الديوانية مدنها وقصباتها في مدونته السردية، ومنها النص الذي انصرفت له هذه القراءة، (الدغارة هواء سنوات الماضي). والذي نشر في صحف عراقية (ورقية وألكترونية) كثيرة، و أعاد الطائي نشره مؤخراً على الصفحة خاصته في موقع فيس بوك الاجتماعي.
×× لم يسع الطائي كثيرا لنشر مجاميعه القصصية فكان اغلبها يظهر بالمصادفة، ومن ذلك ما حدث لقصص الأطفال ثلاث مجاميع منها: (الفجر الجميل، النزهة، العش)، ثمَّ نشرت له مجموعته الأولى واسمها (ابرياء)، وبعدها (الشرفة) ثم (منزل الأم). وله قيد الطبع مجموعة قصصية بعنوان (مدن ياقوت)، أفردها لمشاهدات وكتابات مكانية عن المدن الأولى التي نشأ فيها أو زارها.
١ . جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، ط١، ص ٢١٢، بتصرف.

في مباهج القصة القصيرة.. موت فقير..!

باسم عبد الحميد حمودي

تبدو كتابات بعض المتابعين والنقاد في العراق وغيره من البلدان العربية عن تاريخية مصطلح (القصة القصيرة جدا) مجانبة للواقع بل ومثيرة للدهشة بشكل يثير الألم لقدرة هؤلاء على التغطية على فشلهم في الدرس والمتابعة والاستقصاء، واعتمادهم على الأفة النقدية الكبرى في هذا العصر وهو الانترنيت دون سواه، وبذلك فهم ينظرون دون مراجعة لحقيقة وجود النص تاريخيا.

في عام ١٩٣١ كتب المحامي العراقي الموصلي ثلاث قصص قصيرة جدا في جريدة (البلاد) البغدادية سمّاها بهذا العنوان – ق ق جدا – وأولها أقصوصة (موت فقير)، وكانت كل قصة من الثلاث تحمل مواصفات القصة القصيرة جدا ومواصفات القصة القصيرة المتداولة أيامها من مقدمة إلى ذروة الى نهاية،وقد اكتشفت ذلك أثناء عملي في أعداد أرشيف للقصة العراقية عام ١٩٧٣، ورغم وجود عدد مرموق من القصاصين والنقاد في لجنة الأرشيف التي اشتغلت لحساب المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون (يرأسها مالك المطلبي ومن اعضائها غازي العبادي وعبد الجبار عباس وخضير عبد الأمير وعبد عون الروضان وأحمد فياض المفرجي الذي سافرت معه إلى مراكز المحافظات العراقية بحثا عن النادر من النصوص) الا أني احتفظت بكشفي الذي يسبق ظهور(انفعالات) لناتالي ساروت بسنوات .
أعتمد الدارسون على نصوص ساروت لإثبات تاريخية النص الخاص- ب ق ق جداً – قبل وصول نصوص بورخس وساراماغو وعزيز نسين مترجمة إلينا .
من جهتي فقد قمت عام ١٩٨٣ اثناء مسؤوليتي لمجلة الأقلام بنشر نصوص لبورخس ترجمها أحمد سخسوخ على ما أظن، لكن أمر القصة القصيرة جدا كان شائعا تماما قبل ذلك بأعوام ؛ حيث كتب يوسف الشاروني (قصص في دقائق) وفي عناوين أخرى وكتب زكريا تأمر ووليد إخلاصي نصوصاً كثيرة في هذا الاتجاه ..... كان ذلك في الخمسينيات والستينيات – هكذا يكتبون الحقب المفترضة – وفي العراق بدأ خالد حبيب الراوي وعبد الرحمن الربيعي يكتبان هذا اللون من القصص خلال الهياج الستيني وبعده، لكن الأمر تطلب سنوات لترسخ هذا اللون ونضج تجربته .
السنوات تمر وقد وجدنا أكثر من ناقد ودارس ينسبون مجد هذا اللون تاريخيا الى العمة ساروت متغافلين عن تجربة رسام العراقية السابقة لهاولسان حالهم يقول : أيسبق العراقي المغمور سيدة القصة في عصرها؟
السنوات تمر ووجدنا أكثر من دارس او محسوب على النقد يذكر أسماء أخرى محتفيا دون ان يعرّج على دراسات لكاتب هذه السطور نشرت عام ١٩٧٤ في (الموقف الثقافي) الدمشقية وفي غير عدد من مجلات (الأقلام) و (الأديب المعاصر) و(الرواد) بعد ذلك عدا الروائي احمد خلف في عدة دراسات له .
هنا يبدو من المباهج الجميلة في تاريخية القصة القصيرة: أن تكون قد امتلكت المعلومة وأن غيرك يتجاهلها لغرض في نفسه،أو انه لا يعرف الحقيقة التي أتعبت حالك في الوصول اليها، أو انه يهرف بما لا يعرف،وهو أمر يثير الأسى والبهجة معا

قناديل

ثقافة الاستعراض واستهلاك الوهم

لطفية الدليمي

تكرس وسائل الاتصال الحديثة أنواعاً لا حصر لها من الاستهلاك المفرط ومنها (استهلاك الوهم) وتمجيد الشهرة ،وبقدر ما أنعشت ثورة الميديا آفاق التواصل بين البشر وطورت التنافس الحيوي بين المنتجين وعززت الحوار بين الثقافات، بقدر ما حولت البعض إلى مهووسين بالظهور ، وقد يكون أغلب ما يعرض على المواقع الافتراضية التواصلية المتاحة للتداول مثل مواقع اليو تيوب أو الماي سبيس أو ميتا كافيه او الفيسبوك وتويتر لا يتعدى كونه اجراءا للإعلان عن النفس والتعبير عن حاجة للظهور والتواصل الانساني عبر صور أو موسيقى او نص متواضع أو حتى فعل عنفي أو تحقيري للآخرين، ويصبح بوسع من يشاء أن يعلن نفسه ممثلا أو فنانا أو كاتبا أو شاعرا او هجاء جارحا،فيتعدى الامر حاجة التواصل الانساني وعزلة البشر وتنشأ عن ذلك حالة من وهم النجومية يستولدها الاستعراض الذي يحول الفرد من شخص غفل إلى بطل ونجم على وفق تصوراته الشخصية، ينال شهرة عابرة في مواقع التواصل، ليدعم شخصيته بقيمة خارجية مضافة تلفت إليه الأنظار وتشعره بالرضا عن النفس والظهور بمظهر المتميز.
لا يسأل أحد من الشغوفين بالشهرة عمن يتلقى مادتهم سواء كانت قصيدة أو فلما أو أغنية أو معزوفةاو تعليقا ساخرا فمعظم معارفهم يمارسون الفعل ذاته على المواقع الافتراضية وينشئون عوالم تشبع شهوة الاستعراض (نزعة الشو) لديهم ويتخيلون دوما وجود حشد من المتفرجين يتلقون عروضهم إما بمشاهدتها أو التعليق عليها أو تداولها مع الأصدقاء، ويصبح وجود المتفرجين غير أكيد لأن الجميع تحولوا إلى نجوم في نظر أنفسهم مما يقلل من إمكانية وجود متفرجين فيتحوّل عالمنا إلى استعراض كبير ينقصه الشهود..

٢

تسهم برامج التوك شو في كثير من القنوات الفضائية العالمية –التي يعاد عرضها على قنوات عربية– في تعزيز نزعة الاستعراض (الشو) وترسيخ ثقافة (الاستعراء) التي يكشف فيها الفرد التواق للشهرة عن تفاصيل حياتية تكون في غالبها حميمة أو مخجلة بالمعايير العامة المتعارف عليها لدى معظم المجتمعات، وتعمل هذه البرامج على تحقيق قدر من الإثارة في الترويج لهذه العروض ويمسي الظهور في برنامج (ذي دوكتورز) أو مع (د.فيل) او في برامج (اوبرا وينفري) حلما يراود مخيلات الشغوفين بالشهرة وإن عبر الإعلان عن سلوك فضائحياً ومشكلة صحية أو فشل أو إدمان أو إفلاس أو اقتراف جريمة..
وتكشف نزعة الاستعراض عن هشاشة روحية لدى عشاق الشهرة اليائسين من حياتهم الخاوية وكونهم على قدر من الحمق الذي يجعل موضوع الشهرة هدفا مصيريا لديهم مهما كان الثمن الذي يؤدونه من أجلها، ومقابل هؤلاء ثمة من يتلذذون بالتلصص على حيوات الحمقى الشغوفين بالاستعراض ليكتمل بهم شرط عملية الظهور وتتم عبرهم دورة الفعل الاستعراضي، ويتوجب على هؤلاء أن يذعنوا لشروط الشركات التي تستخدمهم كأدوات ترويج وإعلان وأن يكونوا على درجة من الكمال المظهري حسب المعايير المعتمدة في عالم النجوم، فمن اسنان مغلفة بالبورسلين الناصع ومعدلة الحجم وشفاه ونهود مدججة بالسليكون و خصلات شعر مشبوكة تطيل وتكثف الشعر وغيرها من وسائل التعديل الصناعية التي تتيح للمعدلين صناعيا أن يحظوا بالنجومية المشتهاة، ويقدم منتجو برامج الشو عروضا مجانية ترعاها شركات تجارية كبرى و يتنافس على الفوز بها ملايين المشاهدين المهووسين بالمظاهر ورشاقة الأجسام ومراعاة السائد من موضات الثياب والشعر وحالما يتحقق لهؤلاء (الكمال) المظهري المنشود –وهو كمال زائف ومؤقت– ويبلغون اقصى درجات التحول المظهري يحظون لبرهة قصيرة بالرضا والزهو تحت الأضواء متوهمين أنهم حققوا ذواتهم بتغيير جلودهم وأزيائهم، حتى يعودوا الى بيوتهم ويواجهوا حقيقتهم في عالمهم الواقعي المحكوم بعوامل اقتصادية وعائلية ومجتمعية فتنفجر بالونات الشهرة والتضليل المبرمج ولا يعود هؤلاء قادرين على المضي في حياة طبيعية كما كانوا قبل إجراء التعديلات الزائفة، وتتلبسهم أهواء الشهرة الضاربة وتقض مضاجعهم محولة إياهم إلى فرائس للهوس المرضي او الإدمان ويبذلون مابوسعهم لمواصلة تكييف أجسادهم ومظاهرهم حسب المقاييس المقننة من قبل مدراء التسويق والاعلان ويغدو الحفاظ على المظهر المعدل قضيتهم وهدفهم الأسمى يبددون من أجله الوقت والجهد والمال ويفضي هذا الخلل إلى تدمير حياة البعض ممن لا يعودون يتقبلون واقعهم بمواصفاته البشرية وخصائصه الثقافية المعروفة.