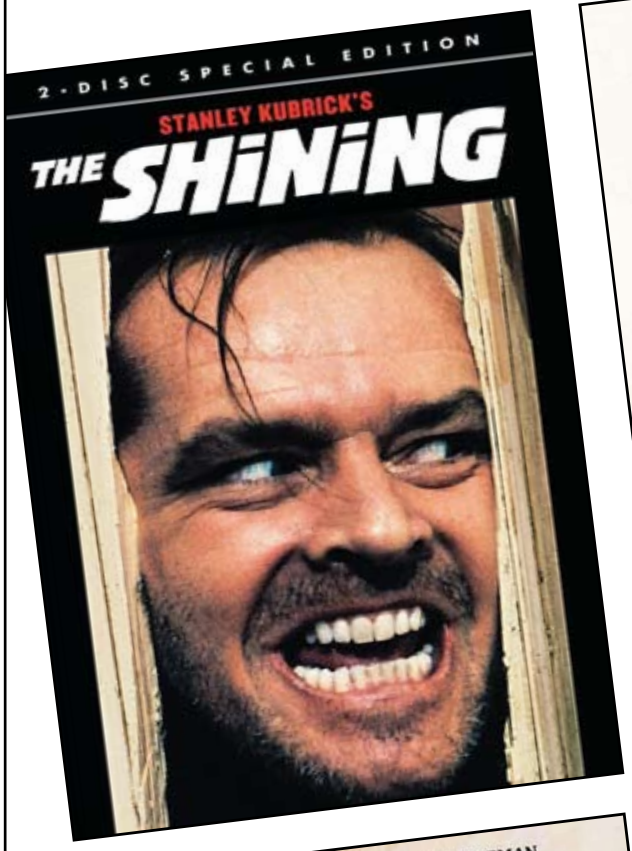
رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

العدد (2586) السنة العاشرة
الاحد (9) أيلول 2012

أوراق
WWW. almadasupplements.com
ملحق يعني بآخر الاصدارات الحديثة في العالم يصدر عن مؤسسة

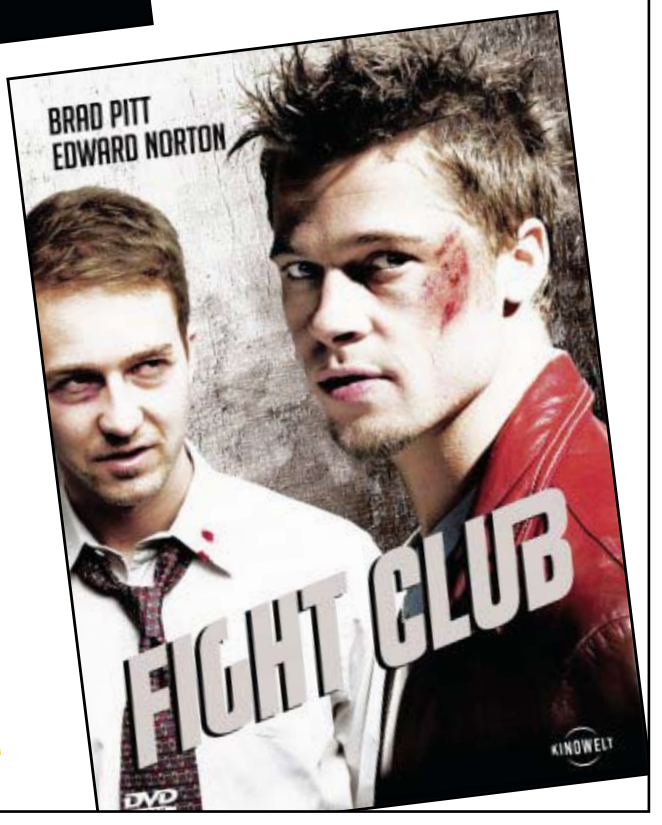


أمبرتو إيكو يتساءل:
لماذا نقرأ ؟

المثقف بين السلطة
والعامة

العطر هو من يمنحنا
لذة القراءة

روايـات تحولـت لأفـلام ناجحـة



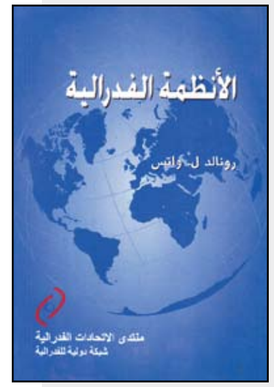
خالد القشطيني يكتب عن
الظرف في بلد عبوس

في البدء

▪ علاء المفرجي

درس الفيدراليات

انطلاقاً من الاهتمام المتزايد في جميع انحاء العالم بتبني المؤسسات الفيدرالية التي شملت ما يزيد على ٤٠٪ من سكان العالم، تنضح فيها المعالم الاساسية للاتحاد الفيدرالي تبرز الفائدة من الدراسات النظرية لسير الانظمة الفيدرالية في ارجاء العالم، لمعاينة الخصائص المهمة للاتحادات الفدرالية المعاصرة والاستفادة من تجارب الشعوب في تطبيق المبادئ الفيدرالية.



ومن هذا الاطار تأتي اهمية كتاب "الانظمة الفدرالية" لمؤلفه رونالد ل. واتس الصادر عن منتدى الاتحادات الفدرالية في كندا.. والكتاب هو طبعة ثانية مأخوذة من عمل سابق للكاتب باللغة الانكليزية تحت عنوان "مقارنة بين الانظمة الفيدرالية" عام ١٩٩٩، باضافات اعتمدت تحديث النص ليشمل الحالة الراهنة في الفدراليات المتعددة حتى عام ٢٠٠٦، والاستفادة من الدروس العامة التي يمكن لجميع الفدراليات ان تستفيد منها.

يتناول الفصل الاول من الكتاب عددا من القضايا العامة مثل اهمية وحدود الدراسات المقارنة، وتاريخ الفدرالية وارتباطها بعالم اليوم، اضافة الى القضايا المفاهيمية المتعلقة بمفهوم الفدرالية، وتصميم وسير الاتحادات الفدرالية.. يذهب المؤلف في هذا الفصل الى المقارنة بين الانظمة الفدرالية التي يرى انها تتطلب شيئاً من الحذر باعتبار انه لا يوجد نموذج فدرالية صاف يمكن تطبيقه في كل مكان، كما لا يمكن اختيار نماذج الفدرالية كيفما يشاء، ذلك انه عندما يتم تطبيق مؤسسات متشابهة، فان وجود ظروف مختلفة قد يؤدي بهذه المؤسسات لان تعمل بصورة مختلفة.

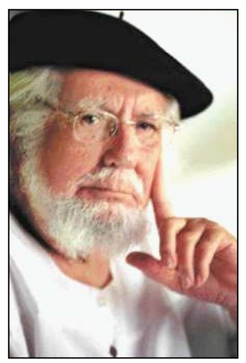
وبينما يرى المؤلف ان الولايات المتحدة هي اول من اعتمدت نظاماً فدرالياً حديثاً، فانه يشير الى ان تاريخ الفدرالية هو اقدم من ذلك بكثير حيث تشير الوثائق التاريخية الى ان اول نظام فدرالي قد نشأ قبل اكثر من ٣٢٠٠عام مثل التحالفات الكونفدرالية بين القبائل البدوية والسكان الاصليين في امريكا الشمالية والتحالفات المبكرة بين الدول الهيلينية فيما يعرف اليوم باليونان واسيا الصغرى فيما شهدت العصور الوسطى مدناً تتمتع بالحكم الذاتي بشمال ايطاليا والمانيا كما اقامت الكانتونات في سويسرا روابط على شكل اتحادات كونفدرالية لاغراض التجارة والدفاع وبوجود ٢٥ اتحاداً فدرالياً تضم نحو ٢ مليار من السكان أو ٤٠٪ من مجموع سكان العالم، تحتوي على حوالي ٤٨٠ ولاية فدرالية، فان عدداً من الاسباب تقف وراء هذا التوجه الدولي نحو تجميع السيادة بين الدول بمختلف اشكال الفدرالية (الاتحاد الاوربي نموذجا) منها التطورات الحديثة في المواصلات، والاتصالات الاجتماعية والتكنولوجية التي شكلت ضغوطاً باتجاه تنظيمات سياسية كبيرة واخرى صغيرة في آن واحد، اضافة الى الوعي المتزايد في ان الاقتصاد الذي يتخذ طابعاً عالمياً بشكل متزايد، قد اطلق بعد ذاته قوى اقتصادية وسياسية تدفع الى تقوية الضغوط الدولية والمحلية على حد سواء على حساب الدولة – الامة التقليدية.

وبينما يعرض المؤلف نظرة عامة موجزة عن ١٢ اتحاداً فدرالياً يشملها موضوع كتابه وهو يحدد السمات المميزة لكل منها فانه يعاين كيفية انعكاس التوازن بين الوحدة والتنوع داخل المجتمعات الفدرالية المختلفة على التوزيع الداخلي للسلطات الدستورية ويعاين كذلك علاقة المسؤوليات التشريعية والتنفيذية لكل منها، والاختلافات في نمط توزيع السلطات ونطاق المسؤوليات الموكلة لكل جهة حكومية في الفدراليات المختلفة، معززاً ذلك بتحليل وعرض صورة جداول حيث يوضح نموذجاً للتنوع الشديد بين الاتحادات الفدرالية، ويخصص المؤلف فصلا عن توزيع الموارد المالية داخل الفدراليات، وهو يجانب مهم لانه يسمح او يحصر ما يمكن للجهات الحكومية المختلفة داخل كل اتحاد ان تقوم به في ممارسة المسؤوليات التشريعية والتنفيذية الموكلة لها دستوريا. وقد عمد الى عقد مقارنة بين تخصيص العائدات والنفقات المالية في مختلف الاتحادات الفدرالية.. كما يعرض الاجراءات التي تبنتها الاتحادات الفدرالية من اجل تحقيق المزيد من المرونة العامة والتعديل التوافقي من خلال التعاون الحكومي، كذلك بحث المزايا النسبية للفدرالية التعاونية والتنافسية واثارها على المسألة الديمقراطية.

أرنستو كاردينال:

ليس البشر فقط بل والبيئة أيضاً ترغب في التحرر!

ترجمة / عادل العامل



لقد أظهر الكثير من شعراء القرن العشرين العظماء بأميركا اللاتينية هوىً ثابتاً نحو المنظر الطبيعي الذي يحتفي بالبيئة الطبيعية الغنية للقارة في نزعة وطنية على نحو عميق.

فنجد أن "Cánto Generál" لبابلو نيرودا، و هو تاريخ إنسكلوبيدي لأميركا اللاتينية، أكثر بكثير من كونه صرخة تمرد على الاضطهاد و ترنيمة تضامن مع المستضعفين، كما أنه احتفاء مثير للعواطف بمرتفعات ماكتشو بيكتشو التي تخبرنا بأن اسم الأرض هو خوان Juan و بالمعجزات في زهرة البيونيتاكوي Punitaqui. و نجد شعر ثياغو دي ميلو مغمورا بالتعجب من العالم الطبيعي في أمازونيا؛ و كان خورخ أنريك أدوم، الشاعر الأكوادوري العملاق (الذي أعلنه نيرودا نفسه أعظم شاعر بأميركا اللاتينية) يكتب بالحبر الأخضر الغامق؛ و يستند عمل المكسيكي هوميرو أريدجيس Homero Aridjis على فهم عميق و يتّسم بالكونية للعالم الطبيعي؛ بل أن الشاعر البنمي العظيم تشانغمارين يستثمر الكثير من طاقته الأدبية في وصف المنظر الطبيعي الوافر في وطنه المحبوب.

و هؤلاء مجموعة مختارة صغيرة و يمكن للقائمة أن تطول ـ كما هي الحال مع النثر أيضاً ـ لكن ما يمكن ملاحظته من كل هؤلاء الشعراء هو الصلة التي لا ريب فيها بين شعرهم و فكرهم السياسي. فغالباً ما كانت البيئة الطبيعية في أميركا اللاتينية توفر للكثير من هؤلاء الشعراء المصدر المجازي للمشهد الطبيعي الذي دنّسته التدخلات و أعمال النهب الأجنبية ـ المعروفة أيضا بالأمبريالية أو الرأسمالية. و بالنسبة لآخرين، مثل أريدجيس، فإن السياسة البيئوية غاية في حد ذاتها تنشأ من الروائع المتقطعة النظير لمشهد القارة الطبيعي ـ و أريدجيس معروف بكونه واحداً من أبرز الناشطين الخضر بأميركا اللاتينية.

و العلاقة قوية ليس لأن أميركا اللاتينية في الأقل هي الإقليم الأكثر تنوعاً من الناحية البايولوجية في العالم، و إنما لأن مصير أرضها و شعوبها قد ارتبط عضوياً منذ فترة ما قبل كولومبس. و ليس مصادفة أن المحادثات العالمية الكبرى حول البيئة، و استغلالها الرّائد و قابليتها للاستمرار، قد انتهت في الغالب جداً إلى التركيز على أميركا اللاتينية.

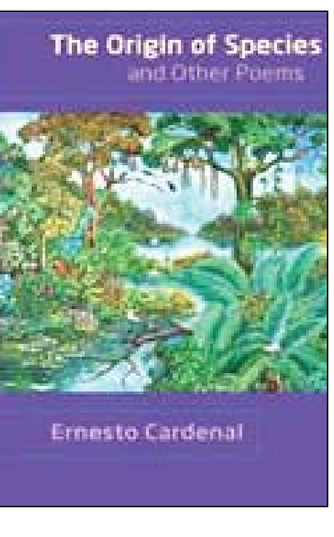
و على هذه الخلفية، فإن رؤية الشاعر النيكاراغوي الشهير أرنستو كاردينال للكيفية التي يولد بها الفردوس الأرضي، و يرد على الأسئلة الأبدية للحياة، تبدو متلائمةً داخل موروث نبيل. و نجد (أصل الأنواع و قصائد أخرى)، و هي آخر مجموعة شعرية له ترجمت إلى الانكليزية، تجمع عناصر العجب في العالم الطبيعي مع عدم الالتزام المعروف عن الشاعر.

و كان كاردينال ثورياً مناصراً للبيئة مبكراً، يحفّزه التأثير الكارثي لسالالة الطاغية سوموزا الحاكمة الجشعة ـ و تأثير أصحابه و حلفائه الكثيرين وسط الشركات الأجنبية، الأميركية بشكل رئيس، التي تستغل الموارد الطبيعية للبلد ـ على المشهد الطبيعي لنيكاراغوا و فقرائها. و كعضو في حكومة ساندينيستا الثورية في أوائل الثمانينيات، كتب كاردينال مرةً قائلاً في شعر له: "ليس البشر فقط يرغبون في التحرر. البيئة كلها تصيح من أجْله. و الثورة هي أيضاً للبحيرات، و الأنهار، و الأشجار، و الحيوانات".

و لم يفقد عمله الفكري أيّاً من نزعته المستمرة نحو النقد الاجتماعي، و سياسته، و البحث عن حياة روحية فائقة؛ لكن هنا تقبّلت وظيفته مشهداً من التاريخ التطوري أوسع كثيراً إلى جنب التجولات الروحية المحتدمة لرجل في غسق الحياة، و ذلك مثال جيد على ما يأتي من قصيدة العنوان، "أصل الأنواع":

[طحالب مجهرية
الآن هي أشجار هائلة
و الخياشيم تُصبح أجنحةً
و المفصليات قد حلقت
...
و الغزال الرشيق الذي نادراً ما يمس الأرض
و الكسلان بأظفار مقوّسة مثل المنجل
من دون ذيل و بجُلد حريريّ الملمس
و الفراشة اللعوب في تنكرها الزهري
و الزرافة الطويلة العنق بسيقانها المختلفة الطول
...
و سر الحياة العظيم
أنها جميعاً تتشاطر الأصل نفسه
و أن أجساماً متباينة كهذه
أتت من خلية وحيدة
فالأنواع جميعاً أقارب.

إن الخيط المشترك في هذه القطعة و القطع الأخرى هو الترابط: ذلك أننا جميعاً مترابطون بشكل من نظرية بيئوية، و لكون الحياة كلها تنشأ من خلية مشتركة و احدة، فإن المصالحة ممكنة بين الديني، مثل كاردينال، و الدنيوية الأكثر ثقة. و يمكن القول إن هذه المجموعة الشعرية توفر تفهماً عميقاً أنيماً لانشغالات هذا الشاعر الكبير و تذكّرنا بأننا قد انتقلنا قُدُماً من الاختلافات الإيديولوجية المرتبطة بالحرب الباردة، و هو ما يجعلنا نأمل في تحول وشيك من النظام القديم إلى مجتمع أكثر عدلا.



عن / *The Latin American Review of Books*

المثقف بين السلطة والعامة

نموذج القرن الرابع الهجري – أبو حيان التوحيدي

تعج صفحات التاريخ على مر العصور والأمكنة بأسماء عدد كبير من الأدباء والفلاسفة والمثقفين، ممن تعرضوا لاضطهاد وقهر السلطة الحاكمة، أو السلطة الدينية، بسبب مواقفهم الجريئة الناقدة للسلطة، أو لنقدهم العادات والتقاليد البالية. فاليوم كأمس، وأمس كاليوم، وهذا ما يجعل الحلاج وابن رشد والغزالي حاضرين في يومنا هذا، ويجعل محمد شرارة وحسين مروة وزجيب محفوظ والطيب تيزيني معاصرين للحلاج وابن رشد. رغم أن السلطة تدعي بإنها تحكم وفق مبادئ العدالة وبأمركم شورى، وتنادي بالحرية الفكرية والديمقراطية.

تأليف: د. هالة أحمد فؤاد
الناشر: دار المدى – الطبعة الأولى – ٢٠١٢
مراجعة: فريدة الأنصاري

أبو حيان التوحيدي هل هو واحد من أولئك الأدباء والفلاسفة الذين تعرضوا لأشد أنواع القهر، من قبل السلطة، والعامة، وهو الذي يقول: "فقد أمسيت غريبا، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنساً بالوحشة، قانعاً بالوحدة، معتاداً بالصمت، ملازماً للحيرة، محتملاً لأذى، يائساً من جميع من نرى". وهل حقيقة هذه الوحدة واليأس دفعته في النهاية إلى إحراق عصارة فكره وجهد عمره، إحراق جميع مؤلفاته" للبحث عن المسببات قامت الباحثة د. هالة أحمد فؤاد دراسة وتحليل كتب التوحيدي مثل الامتاع والمؤانسة، والصداقة والصديق، والمقابسات، مع التركيز على كتابه "مثالب الوزيرين" باعتباره نصاً سردياً تخيلياً يحتوي على شيء من العجائبية الصادمة والمدهشة في وقت واحد لعصر تميز بالإشكالية المثيرة للجدل؟.

فالتوحيدي الذي عاش في القرن الرابع الهجري، ذلك القرن الذيعرف بعصر الإزدهار الثقافي وبروز أعلام كبار من الفلاسفة والعلماء في مختلف صنوف المعرفة، عرف أيضاً بعصر الدويلات، وتفكك الدولة العباسية، وسيطرة البويهيين والوزراء وخاصة الوزيرين الصاحب بن عباد، وأبو الفضل بن العميد، وخلفه أبنه أبو الفتح، الذين خصهم في كتابه المثالب بسخرية لاذعة وهجوم عنيف. فهذه الإشكالية المثيرة للجدل والمليئة بالمفارقات والتناقضات الساحرة الذي أستخدم فيه كافة الوسائل المدهشة والسخرية اللاذعة البعيدة عن السلوك القويم، دفعت الباحثة إلى طرح استفسارات عديدة وإثارة عدة تساؤلات يجدها القارئ في طيات هذا الكتاب "المثقف بين السلطة والعامة". متضمناً مدخلاً وثلاثة فصول.

في مستهل الكتاب تتساءل الباحثة: هل صحيح أن" التاريخ يعيد نفسه؟" أم أن ذلك يعود إلى عجزنا عن تمثيل خصوصية وتشابك وتعقيد كل مرحلة تاريخية بصورة منفردة، حتى لا نشغل أنفسنا وتفكيرنا، وأن لا نطرح الأسئلة عن المسببات؟ وعلى ضوء تحليلها للمسببات وخيوط الاستمرارية المتوارية تؤكد عدم قناعتها للاعتقاد بوجود هوية أصلية ثابتة لأية حضارة مهما كان قدمها وحضورها واستمراريتها التاريخية ومنجزها الإنساني الحضاري. لأنها هوية حضارية متفاعلة متحررة من هواجس الدفاع والهجوم.

تأتي الباحثة بعد ذلك لمناقشة مثالب الوزيرين أبن العميد الأب والأبن والصاحب بن عباد وفق رواية التوحيدي عنهم للوزير رؤيته وبين رؤية معلمه الأول الجاحظ. الكذب والتجني والادعاء الذي تمارسه الذات الكاتبة إزاء موضوعات الثلب، فقد أزال المتخيل الحقيقي والواقعي ليثبت حضوره في المخيلة الجمعية، ليصبح الشغل الشاغل لقراءة نصى المثالب. ورغم كل المزاعم حول توخي الحقيقة، فهي لعبة كتابية شديدة الالتباس والتعقيد، إذ تكاد الذات الكاتبة توهم ذاتها وتوهم المتلقي بكونهما مجرد متلق سلبي للرغبة السلطوية، التي لا تكف عن ممارسة الضغط بكافة الوسائل القمعية، وفي الوقت ذاته تحتمي الذات للاستجابة لرغبة السلطوي الضاغطة، فتجعل قارئها يتعاطف مع مأزقها الحرج، فتشير إليه من طرف خفي بأنها واقعة بين المطرقة والسندان بين أبن سعدان وبين أبن العباد، وفي الوقت ذاته تورط صاحب السلطة وتخدعه موهمة إياه بالسيطرة المطلقة على الذات، ساعية من ذلك قلب الأدوار والتلاعب بأصحاب السلطة، وإضعاف احدهما في مواجهة مباشرة مع قرينه السلطوي الغار المتآمر.

وهنا تتساءل الباحثة في ضوء هذه المخيلة والتلاعب إيهما نصب فخاً للآخر السلطة أم المثقف الهامشي المقموع؟ وأيهما أستخدم صاحبه؟. وهذا ما تحاول الإجابة عليه من خلال تحليل شخصية العباد وشخصية ابن سعدان وما كتبه التوحيدي مقارنة مع ما كتبه أبن طرخان الوراق ومسكويه.

وللمضي في تحليل هذه اللعبة تبحث في الفصل الثاني من الكتاب معايير اختيار الندماء ومساحات المخايلة المتبادلة بين النديم وصاحب السلطان.

فتشير بأن مسألة مجالس الندماء تعد من الظواهر الاجتماعية المثيرة للانتباه على مر العصور، وقد تمت صياغة المعايير داخل الإهاب الحضاري الإسلامي عبر تفاعل جدلي معقد، عبر مرايا التناصات الحضارية السابقة والوافدة، لتصب في مشهد جديد خاص ومختلف. وفي هذا السياق تشير الباحثة إلى الأفكار والمعايير الخاصة للعلاقة بين أصحاب السلطان والجلساء والندماء أيا كانت درجتهم أو نوعيتهم أو الطبقة الاجتماعية أو الجماعات الدينية أو الثقافية التي يمثلونها، فهي كما تذكر ذلك السمت الاستبدادي القمعي للنظام السياسي الحاكم إضافة إلى ممارسات الطغيان في فضاءات متنوعة اجتماعية وعسكرية. وضمن هذا المسار تؤكد الباحثة بأن الاحتفاء بنصوص معايير الندماء وجلساء الملوك والندماء والوزراء كان احتفالاً صاخباً بين أصحاب السلطان والمثقفين المحيطين بهم، وأنهم جميعاً قد تواطأوا على قواعد اللعبة المثيرة. ولتدلل على رأيها هذا تستشهد بنصوص من كتب التوحيدي، وتعقد مقارنة بين رؤيته وبين رؤية معلمه الأول الجاحظ.

وفي هذا المسار تبين كيف ان هذه المعايير الشكلية السلطوية قد أجحفت وأبعدت العديد من أهل العلم والحكمة والمعرفة من مجالس السلطة والنخبة، ولعل أقرب مثال أثار شجون التوحيدي صديقه الحميم العالم السجستاني ويقارنه بالمنزلة التي حظي بها شاعر المجون أبن حجاج عند أبن العباد. وفي هذا السياق تشير إلى نموذج الشاعر المادح السفيه داخل فضاءات الإمتاع والمؤانسة والتسلية ومداهنة السلطة، والتي أبرزها التوحيدي لتبين الخلفية المعقدة لصراع النثر والشعر في تلك المرحلة وما نتج عنه من تدهور في مكانة الشعراء وارتباط الشعر بالكذب والنفاق.

تمضي الباحثة في دراسة وتحليل العلاقة بين المثقف والسلطة، فتوضح في الفصل الأخير من الكتاب العلاقة بين المثقف والعامة وعلاقة الأخيرة بالسلطة وتتطرق أيضاً إلى وعاظ السلاطين الذين تسميهم فقهاء السلطان. فتوضح مفهوم العامة وتبين تصنيف التوحيدي لهم وفق كتابيه "الإشارات الإلهية" و" الصداقة والصديق" مشيرة إلى هجومه العنيف على طبقة ملاك الضياع وكبار التجار الذين هم وفق وصفه لا ولاء لهم إلا للمصالح المادية والمكاسب المالية، ولا يشغلهم سوى هواجس الاقتناء والإمتلاك، ولا يعرفون الصداقة والوفاء، مبيناً بأن الطبقة الوحيدة التي تعرف الوفاء والصديق بعد أهل الورع والدين هم الكتاب وأهل العلم الذين ابتعدوا عن مصالح الدنيا وأغرائها. وعلى ضوء تحليل الباحثة لهذه النصوص التوحيدية تبين بأن الذات الكاتبة تعيش تناقضاً مؤسياوغترابا كبيراً بين العامة، رغم اضطرارها إلى العيش بينهم بحكم وضعها الفقير، لكنها تفارقهم بحكم وضعها الثقافي ورقيها العقلي ويشاركه في ذلك صديقه الحميم السجستاني، وهي مع بعض الاختلافات التي تشير اليها الباحثة تنطوي على تلك التفرقة النخبوية المتعالية بين العقيدة الخاصة الأكثر رقيا ومساسا بجوهر العقيدة الخالية من الخرافات والآراء الفاسدة التي تتبناها العامة. وهذه النزعة الدينية المختلفة بين الأثنين حفزت السلطة الحاكمة على استغلالها برمي المثقفين بالزندقة لاستثارة شعور العامة. ويبدو لي بأن هذه التهمة كانت جاهزة ليس عند السلطة فقط بل شائعة بين الجميع فأبن حيان نفسه حاول لصقها بالمثالب بالصاحب بن عباد.

وفق ما تذكر الباحثة بأن هؤلاء المثقفين لم يستطيعوا تمثيل دور الانتليجنسيا المنبوذة التي تعبر عن الثقافة الانشقاقية المضادة الناقمة لقيم الهيمنة. فوقعوا بين المطرقة والسندان فلم يستطيعوا الاندماج مع العامة ولا مع السلطة الحاكمة، فأصبحوا منبوذين من الجميع في حين أمتلك أولئك الفقهاء ورجال الدين مكانة مرموقة في المجتمع طيلة العصر العباسي، و قدموا الكثير من التنازلات خصوصا إذا كان الفقيه أو القاضي رجل دين وهو ما اشار اليه التوحيدي في هوامله، وتمضي الباحثة في سرد الشواهد على ذلك لتنتقل بعد ذلك إلى مواضيع أخرى تتعلق بموقف العامة من السلطة وعلاقة الراعي بالرعية، وثورة العامة التي تسمى " بفتنة العيارين "تلك الثورة التي قدم لها التوحيدي في الإمتاع صورة مختلفة ومثيرة للدهشة عن محلات العامة والفقراء وكيف كونوا دولة خاصة بهم داخل الدولة، فكانوا يتزعمون الناس ويرعون مصالحهم والناس بدورهم يشكلون سياجا وقائيا لهم. فتنبه المثقفون إلى خطورتهم وخطورة المواقع الاجتماعية لهم، مما أوجب الحذر والحيطة منهم وقمع الفتنة في مهدها، ويمضي التوحيدي في سرد رؤيته لثورة العيارين وكيف هاجموا داره، وسرقوا كل ما وجدوا فيه من ذهب وأثاث وأموال (وأعتقد بأن هذا من تأليف التوحيدي لعله يبغي من ذلك عطف ابن سعدان، فمن أين اتاه المال والذهب وهو من عائلة فقيرة، وعاش فقيراً معدماً، حتى مهنة الوراقة لم تكفل له عيشه).

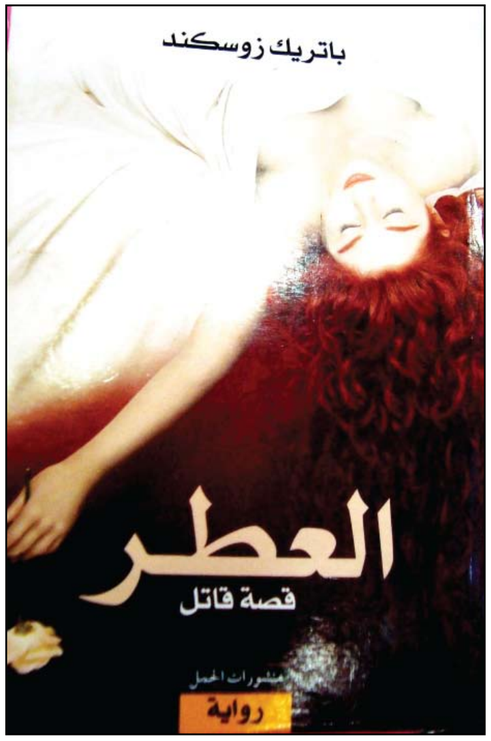
ترى الباحثة في ثورة العيارين نتيجة طبيعية لقمع السلطة، وأن الألقاب التي الصقت بقادتها ليست سوى اسماء لصيقة اطلقتها السلطة للتقليل من شأنهم والتحقير من حضورهم وتأثيرهم، وأن رؤية التوحيدي لهم تطرح علاقة ملتبسة مليئة بالتناقض ما بين المثقف الهامشي المقموع والذي لا يكف عن مراوغة السلطة بمختلف الوسائل مستعطفاً إياها مرة، أما من ناحية وبين العيارين الشياطين- كما يصفهم- المتمردين الذين حققوا ذاتهم وحضورهم في لحظة عبثية.

تختم الباحثة الكتاب بطرح سؤال عن الصياغة المثالية للحاكم الراعي من قبل المثقفين هل كانت تعبر عن مطالب الرعية أم إنها مجرد أمنيات.

يقع الكتاب في ٤٧١ صفحة وضمن الاصدارات الثقافية لدار المدى التي تقع في دائرة دراسة التراث وفق نظرة جديدة. ويمكننا القول بأن الكتاب ذو بصمة خاصة في الأسلوب والعرض ورؤية جديدة سجلت فيه د. هالة فؤاد حضورا معرفياً في قلب الصراع بين السلطة والمثقف. وحبذا لو انها – وهي الاكاديمية المعروفة – ابتعدت عن الطروحات التي تثير الحزازات المذهبية والطائفية وخاصة في المواضيع التي جاءت في نهاية الكتاب، وإن كانت حاضرة في تلك الفترة، لكنها لم تكن ذات تأثير فعال بحيث يستوجب حضورها وجعلها أحد المسببات، وحبذا أيضاً لو إنها قدمت للقارئ لمحة عن حياة التوحيدي لتسهل على القارئ فهم الذات الكاتبة قبل الدخول في تحليل رؤيته الفلسفية والحكواتيةالتي أراها تماثل حكايات الف ليلة وليلة وخاصة في الامتاع حيث نراه (يختتم ليالي عديدة له مع الوزير بما أطلق عليه الراوي ملحة الوداع، وعادة ما تكون حكاية نادرة أو فكهة... وحين يسأل الوزير التوحيدي بقوله هات ملحة الوداع حتى نفترق عنها، ثم نأخذ ليلة أخرى في شجون الحديث). ومن قراءة الكتاب أعتقد بأن التوحيدي عندما تقرب من أبن عباد وعمل عنده ناسخاً لكتبه ورسائله لثلاث سنوات من سنة ٣٦٧ – ٣٧٠ ولما لم يجد عطاؤه مجزيا ذمه، فاهدر دمه، ليهرب بعدها إلى بغداد، فتقرب من أبن سعدان فوجد عنده من يستمع إليه مع إن الأخير استغله وأراد أن يجعله جاسوساً على أصحابه، فهاجم أبن عباد دينياً ومعرفياً وأخلاقياً، وهاجم العامة من الناس وأطلق عليهم لقب الرعاع. وبذلك يكون مثل وعياً اجتماعياً غير ناضج فكان يختزن الكثير من العدائية، كثير التذمر ناقماً على مجتمعه، متعالياً على العامة من الناس، مما أبعدهم عنه، ولم يستطع أن يخلق له فكرة واضحة، ولم يسع ليجمع حول فكرته أنصاراً، رغم أنه ذو ثقافة واسعة، متفنناً في جميع صنوف الكلام والمعرفة، وأديب الفلاسفة، وهذه الصورة كما يذكر د. إحسان عباس تمثل لنا كيف يقع الفرد في المأساة لأنه لا يفهم معنى الصراع الجماعي.

قراءة في رواية العطر ـ قصة قاتل

العطر هو من يمنحنا لذة القراءة



عالم مخيف بكل تجلياته المعطرة على مدار فصوله (أجزائه) الأربعة المتخمة بالخوف والقلق إزاء ما تنطثه الأوراق من روائح نتنة (عفنة) وجرائم قتل هيمنت منذ البداية بالبحث عن الذات ونحن لا نعرف أنفسنا ولم نبحث عن ذواتنا فكيف لنا أذن ان نكتشف أنفسنا بأنفسنا إزاء قراءتنا المعطرة بفوضى لا توصف من الروائح...القراءة التي تشربت بعطر وخرافة المجنون(زوسكيند ـ غرينوي) الذي يرى بأنفه أكثر مما يرى بعينيه...انف لا يمكن ان نشك في حدته وهو يشم ألغاز الروائح المعقدة بحسب النوعية والكمية... انها الرواية(اللعنة) التي مضى عليها أكثر من 22 عاما دون ان تفقد من رونقها شيئا...لعنة لطالما أبتعد الكثير من مبدعي السينما عن الوقوع في أسرها...الرواية التي شلت وعينا بخطاب سردي معطر بلغة الكيمياء(الخيمياتية) او ما يسمى بـ (كتاب الروائح) التي أعطت للرواية بعدا ميتا فيزيقيا يؤثر ويتأثر بجو النص المكهرب برائحة العطر القاتل...

خـــالـــد ايمـــا

العطر الذي تناثر على بياضات الورق بطريقة مخيفة تدنينا من الموت يوما أثر يوم، وأنا أحسد "زوسكيند" على فلتته هذه او "لعنته" التي تأثرتُ بشخصياتها وعوالمها السحرية...العوالم الغريبة المذهلة التي تحتاج إلى إن نسترخي قليلاً ونتأمل الكثير لما يحدثه "زوسكيند" لنا من أفكار وأحداث لم يستطع أي كاتب ان يتناولها بهذه الجرأة التي اتخذت من العطر عنصراً للتشويق والشد والمتعة أساساً لقراءتها،وهذا في حد ذاته يشكل خرقاً في السرد الروائي الذي لم ولن يأتي بمثل هذه المعجزة(النص السيميائي) هذا النص لن يأتي من فراغ بقدر ما يأتي بنظرية التأثر والتأثير...هذه النظرية التي أراد منها "زوسكيند" ان يستحود علينا كقراء حالنا حال شخصياته المعطرة برائحة الموت، وهذا ما حدث لنا فعلاً أثناء القراءة وما بعد القراءة ونحن نشم الرواية(العطر) بشخصياتها الغريبة وثيابها الرثة ونتانتها القذرة وقلقها الدائم إزاء هذا الوجود الذي لا يمكن لأي كاتب ان يأتي بهكذا رائحة(لعنة) ويُنظر بغرائبية زوسكيندية عن مفهوم الرائحة حالة حال (كونديرا) الروائي الأخر الذي راح ينظر بطريقة فلسفية عن الخفة والثقل والسرعة والبطء ولكن بطريقة فلسفية بعيدة عن معجزات "زوسكيند"الإلوهية...التي أشعلت حاستي السادسة وجعلتني اقرأ الرواية بطريقة بورخسية تعمي البصر معتمدا في ذلك على حاسة الشم، التي أأثجت كل توقعاتي وأنا أغمض عيني وأتنفس عميقاً أشم رائحة كل فصل،فأنا أجزم لك ان كل فصل من فصولها بل كل ورقة منها لها رائحة تميزها عن غيرها...وما زالت هذه الطاقة الشمية ترافقني منذ ان أنهيت الرواية.

صانع العطر

بعد مشاهدتي الفيلم الروائي(العطر) الذي تأثر بالنص (النسخة الورقية) أعود لأقول وهذا رأي الشخصي ان "باتريك زوسكند" هو الصانع الأول الذي زج النص بتراكيب لغوية شعرية معطرة بتعويذة سحرية خارقة رغم.النتانة والسفلة التي انماز بها النص...نتانة لا يمكن ان نتخيلها إلا بشق الأنفس...رائحة نتنه تنبعث من جسد النص الذي ضج بروائح جهنمية لا تطاق...روائح نتنه لا يمكن ان تغادر وعينا بهذه السهولة....وكل ما نحتاجه في قراءتنا لذلك النص ان نكون محصنين تحصيناً منيعاً ضد الروائح التي ينفثها النص والتي تقذف شهيتنا للقراءة، او ربما تزيدها متعتا ولذةً حسب وعينا القرائي الذي يخضع لتقلبات وأمزجة الحراك الثقا ـ معرفي المبتلى عليه.

ما قرأته في النص هو من جعلني ان أرى الأشياء بوضوح ولكن بشيء من الفوضى (المنظمة) التي دائما ما تخترق وعينا، وأخشى الكلمات حيث اللغة التي تلتصق على جسد الورق الأبيض الضاج بروائح كثيرة نتنه(عفنه) لا يمكن ان تغادر ذاكرتنا ووعينا وقراءتنا لهذا النص الذي يصطاد الروائح على طريقة(غرينوي) والذي يمتاز بهيمنة الغباء الروائح التي تقف عائقا إزاء لغة النص، واقصد باللغة (اللغة المتداولة) الخاصة بشخصية(غرينوي) التي لم تعد تكفي للتعبير عن الأشياء التي استوعبها في ذاته كمصطلحات للحس الشمي، وهذا بطبيعة الحال دعا "زوسكند" مؤلف النص إلى ان يحفر في "حاسة الشم" ويتعمد اللغة الشعرية الكيميائية (المختبرية)، أكثر مما يتعمد الرؤية بالعين ودليل ذلك واضح عندما يمنح "زوسكند" بطله (غرينوي) الشك في اللغة، ولم يعمد إلى استخدامها إلا اضطراراً، وأكثر دلالة في ذلك هي طفولة "غرينوي" المشوه التي استيقظ فيها انفه قبل كل شيء وكأنني اكتشف بأن مؤلف النص كان يرى الأشياء بأنفه أكثر مما يراها بعينيه،بدليل العطر وما بعد العطر الذي يضج به النص، وما يتركه من اثر جذاب ومثير ينفرد على طول المتن الروائي المعطر بـ (٢٦٣) صفحة، وهذا ما حدث فعلاً من هيمنة وسلطنة سحرية لذلك العطر على القارئ الاستدلالي...القارئ الذي يزداد حرصا وإيماناً مطلقاً بما يقرأ ويشم من رائحة اثارت جدلاً كبيراً وواسعاً حيث الجسد(الأنثى) هو من يمنحنا لذة القراءة والجمال بكل نقائه وروقه، وهو من يمنحنا الحياة التي يفتقر إليها النص بكل تجلياته،ولكن هذه المرة بحاسة الشم التي تسطو على مفاتن الجسد (العين)المجردة، وتسطو على مفاتن الجسد (النص) الذي يفوح برائحة العطر أينما نكون من قراءتنا يكون(الجسد)صاحب الامتياز الأول الذي لا يفارقنا ما دام (جان بابيست) ذلك المجنون يعصر العطر الإلهي في فوضى روحه السوداء التي ستصيره إلى قاتلاً للنساء وخالقاً للعطور...بل أعظم صانعاً للعطور، وما يهمه من جريمته (قتل النساء) هو ان لا يخسر ذرة واحدة من عطرها الذي ينتزعه شما وهي ميته، وبعد هذه التعويذة السحرية (الشم) يحاول "زوسكيند" ان يكشف لنا عن خطورة النص (الجسد) بقتل الجسد وتعريته وفك ازرارة بفوضى او بثورة عارمة تخترق وجودنا بجمالية الشعر والرقة والصدر والخصر وما تبقى.... انه "العطر" الذي يبحث عنه "زوسكند" في جسد الرواية وفي أجسادنا التي تخشى ان يكون لها عطراً يفوح برائحة الصبايا البضات.

نبذه مختصرة عن عالم الرواية

في عام ١٩٨٥ قام الكاتب الألماني «باتريك زوسكند» بوضع اللمسات النهائية على روايته ، وهذه الرواية لعنة لطالما ابتعد عنها الكثيرون

ـــ منذ عام ٨٥ وحتى ٢٠٠٦ وهوليود تحاول إقناع «زوسكند» على ان يقدم روايته على شاشة السينما ....الرواية التي تصنع من التراب ذهباً ، ولكن «زوسكند» كان يرفض الفكرة بشدة

ـــ اغلب مخرجين العالم كانوا يخافون القتراب من هذه الرواية(اللعنة)

المخرج الكبير(ستانلي كيوبرك) رفض ان يقدم هذه الرواية قائلاً «من المستحيل ان تتحول هذه الرواية الى فيلم سينمائي» ويرى «ان أي فيلم سيتم تقديمه سيفقد الرواية عطرها الحقيقي

ـــ المخرج (مارتن سكورسيزي) هو الوحيد من وافق على ان يقوم بأخراج هذا العطر الى السينما ...وقبل بدء المشروع بفترة قليلة تراجع(سكورسيزي) وقال بصريح العبارة (هذه الرواية لا يمكن ان تصبح في يوم ما فيلم سينمائي ...بعد ذلك مر العطر على عدد من المخرجين كلهم تراجعوا عنه مثل المخرج: ريدلي سكوت وتيم بيرتون بعد ذلك استقرت الرواية في موطنها الأصلي حيث اصبحت اضخم انتاج لفيلم المانى بميزانية تتعدى (٦٣) مليون دولار واستقر العطر على يد المخرج الألماني (توم تايكور)

ـــ الرواية كانت الأكثر مبيعاً في العالم

ـــ ترجمت الى أكثر من عشرين لغة

تحولت هذه الرواية الى فيلم سينمائي بعد ان دفع الممثل (داستن هوفمان) مبلغ قيمته (١٠ ملايين يورو) للمؤلف

المشاهد لهذا الفيلم يتخيل ان الرواية كتبت لكي يخرجها هذا المخرج الحساس الذي صنع الفيلم بشاعرية تحاكي الشاعرية التي طغت على الرواية مع ملاحظة ان هذا المخرج ساهم في كتابة السيناريو والموسيقى التصويرية للفيلم

الممثل (بن شاو) كان عنصر التمثيل المتفانى الذي احسسنا بتأثير الروائح الى درجة التعذيب والألم من شدة طغيانها وسحرها

الممثل(داستن هوفمان) اداء محترف يشاطره الأداء الواثق للممثل الكبير(الآن ريكمان) ، وعنصر الموسيقى التصويرية بالأضافة الى مخرج الفيلم(توم تايكور) الذي عبر بالصورة بشكل كبير ، بالأضافة الى الموسيقى الحالمة المصاحبة الأحداث ، كذلك عناصر العناصر الأخرى كالمونتج والتصوير والديكور التي شكلت مجموعة متناسقة وخليط متناسق اضافة الى وجود خلطة من الجنسيات المختلفة فالرواية والأخراج المانى الجنسية ، الممثل ٥٠بن شاو٩اعطى النكهة البريطانية ،(داستن هوفمان)والأخرون اعطوا النكهة الأمريكية، ومكان الأحداث اعطى نكهة فرنسية

هناك خطأ في كل شيء من حولنا وفينا، ومع ورغم أنّ أديب كمال الدين يستلهم تجربته من تراث شعري عريق أغنى مسيرته، إلا أنه يبقى متفرّدا في الإفادة من الموروث الشعري والفلسفي في كتابة قصائده، وهذا هو المصدر الذي يحرّك الحياة فيه وفينا كقرّاء. ولأنّ المادة التي نعتمد عليها في كتابة القصائد هي ذات المادة التي تدخل في لغة كتابة الوصايا، وشهادات الوفاة والدساتير وإعلانات الحب الأبدي بين بشر حقيقيين إلا أنّ "خرق الأحكام التي تنظم اللغة غير الشعرية وإعادة كتابتها يعد أكثر من مجرد انغماس أو متعة" كما يقول الناقد ريتشارد برادفورد في كتابه: Poetry, The Ultimate Guide (٢٠١٠، ص٤١).

وبذلك يوفر الشعر وسيلة من وسائل التعبير التي يبدو التفرّد فيها ممكن التحقيق. ويتم ذلك من خلال "توفير عامل مساعد على التفاعل بين شبكات مستقلة من التقاليد التي تشمل التقاليد الشعرية الذاتية وتلك التي يشترك فيها الشعر مع اللغة غير الشعرية" (المصدر نفسه).

ولو طبقنا هذه المفاهيم على تجربة أديب كمال الدين الشعرية، سنكتشف أنه نجح في استخدام لغة بسيطة ولكنها رمزية في نقل رسالة تجربته العميقة التي تستند إلى ثقافة بابلية قديمة (ملاحظة: لا ننسى أن أديب كمال الدين من مواليد مدينة بابل) تسللتْ إلى الكتب المقدسة وشكّلتْ معتقدات مقدسة في تاريخ وضمير البشرية. لكن قارئ ديوانه "ثمّة خطأ" يجد أن الشاعر جسّد بنظرية جاكوبسن في الوظيفة الشعرية التي يقول فيها إنّ هذه الوظيفة "تعكس مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء انتقالاً إلى محور الدمج" (مقتبس في كتاب برادفورد، ص ٤٢)، وذلك عن طريق إغلاق الفجوة بين اللغة والواقع. فالشاعر ينتقي الكلمات ليس وفقاً لإحساس بالواجب تجاه إطار مرجعي خارجي، بل إن الشاعر يصبح مولعاً ومهووساً باللامنطق الذي يكشف عن نفسه في كل قصائده تقريباً حيث تلغي العلاقة بين الصور والأفكار أيّ مسؤولية عن مفاهيم النظام أو العقل التي تسود خارج عالم القصيدة:

ثمّة خطأ في السرير
وفي الطائر الذي حلّقَ فوق السرير
وفي القصيدة التي كُتِبتْ
لتصف مباهج السرير
وفي المفاجأة التي تنتظرُ السرير
في آخر المطاف.

يكشف لنا عن خطورة النص (الجسد) بقتل الجسد وتعريته وفك ازرارة بفوضى او بثورة عارمة تخترق وجودنا بجمالية الشعر والرقة والصدر والخصر وما تبقى.... انه "العطر" الذي يبحث عنه "زوسكند" في جسد الرواية وفي أجسادنا التي تخشى ان يكون لها عطراً يفوح برائحة الصبايا البضات.

نبذه مختصرة عن عالم الرواية

في عام ١٩٨٥ قام الكاتب الألماني «باتريك زوسكند» بوضع اللمسات النهائية على روايته ، وهذه الرواية لعنة لطالما ابتعد عنها الكثيرون

ـــ منذ عام ٨٥ وحتى ٢٠٠٦ وهوليود تحاول إقناع «زوسكند» على ان يقدم روايته على شاشة السينما ....الرواية التي تصنع من التراب ذهباً ، ولكن «زوسكند» كان يرفض الفكرة بشدة

ـــ اغلب مخرجين العالم كانوا يخافون القتراب من هذه الرواية(اللعنة)

المخرج الكبير(ستانلي كيوبرك) رفض ان يقدم هذه الرواية قائلاً «من المستحيل ان تتحول هذه الرواية الى فيلم سينمائي» ويرى «ان أي فيلم سيتم تقديمه سيفقد الرواية عطرها الحقيقي

ـــ المخرج (مارتن سكورسيزي) هو الوحيد من وافق على ان يقوم بأخراج هذا العطر الى السينما ...وقبل بدء المشروع بفترة قليلة تراجع(سكورسيزي) وقال بصريح العبارة (هذه الرواية لا يمكن ان تصبح في يوم ما فيلم سينمائي ...بعد ذلك مر العطر على عدد من المخرجين كلهم تراجعوا عنه مثل المخرج: ريدلي سكوت وتيم بيرتون بعد ذلك استقرت الرواية في موطنها الأصلي حيث اصبحت اضخم انتاج لفيلم المانى بميزانية تتعدى (٦٣) مليون دولار واستقر العطر على يد المخرج الألماني (توم تايكور)

ـــ الرواية كانت الأكثر مبيعاً في العالم

ـــ ترجمت الى أكثر من عشرين لغة

تحولت هذه الرواية الى فيلم سينمائي بعد ان دفع الممثل (داستن هوفمان) مبلغ قيمته (١٠ ملايين يورو) للمؤلف

المشاهد لهذا الفيلم يتخيل ان الرواية كتبت لكي يخرجها هذا المخرج الحساس الذي صنع الفيلم بشاعرية تحاكي الشاعرية التي طغت على الرواية مع ملاحظة ان هذا المخرج ساهم في كتابة السيناريو والموسيقى التصويرية للفيلم

الممثل (بن شاو) كان عنصر التمثيل المتفانى الذي احسسنا بتأثير الروائح الى درجة التعذيب والألم من شدة طغيانها وسحرها

الممثل(داستن هوفمان) اداء محترف يشاطره الأداء الواثق للممثل الكبير(الآن ريكمان) ، وعنصر الموسيقى التصويرية بالأضافة الى مخرج الفيلم(توم تايكور) الذي عبر بالصورة بشكل كبير ، بالأضافة الى الموسيقى الحالمة المصاحبة الأحداث ، كذلك عناصر العناصر الأخرى كالمونتج والتصوير والديكور التي شكلت مجموعة متناسقة وخليط متناسق اضافة الى وجود خلطة من الجنسيات المختلفة فالرواية والأخراج المانى الجنسية ، الممثل ٥٠بن شاو٩اعطى النكهة البريطانية ،(داستن هوفمان)والأخرون اعطوا النكهة الأمريكية، ومكان الأحداث اعطى نكهة فرنسية

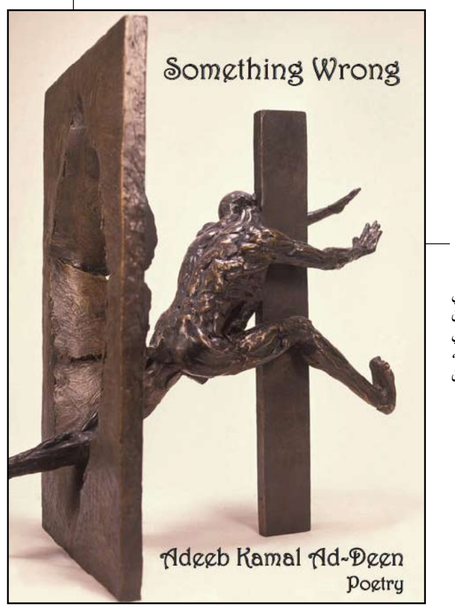
أديب كمال الدين:

من بلاد الرافدين إلى أستراليا

الشاعر هو الشاعر

إنّ الكتابة عن شعر أديب كمال الدين ليست بالمهمة السهلة سيّما وإني لم أره منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، أنتج فيها دواوين جديدة حافلة بالتجدد والجدة في المواضيع والصور والأبعاد الفلسفية إلا أن قراءة قصائده الأخيرة التي احتوتها مجموعته الجديدة؛ ثمّة خطأ Something Wrong الصادرة حديثاً باللغة الإنكليزية في أستراليا عن دار Salmat، تذكّرني بحقيقة أني أتعامل مع شاعر مستمر في التقدم نحو تحقيق وإنجاز وظيفة الشعر، آخذين في الاعتبار خلفيته الرافدينية التي تتري لغته وصوره واختياره لمفرداته وخطابه الشعري.

شاكر حسن راضي



ورغم أنّ أديب كمال الدين يستلهم تجربته من تراث شعري عريق أغنى مسيرته، إلا أنه يبقى متفرّدا في الإفادة من الموروث الشعري والفلسفي في كتابة قصائده، وهذا هو المصدر الذي يحرّك الحياة فيه وفينا كقرّاء. ولأنّ المادة التي نعتمد عليها في كتابة القصائد هي ذات المادة التي تدخل في لغة كتابة الوصايا، وشهادات الوفاة والدساتير وإعلانات الحب الأبدي بين بشر حقيقيين إلا أنّ "خرق الأحكام التي تنظم اللغة غير الشعرية وإعادة كتابتها يعد أكثر من مجرد انغماس أو متعة" كما يقول الناقد ريتشارد برادفورد في كتابه: Poetry, The Ultimate Guide (٢٠١٠، ص٤١).

وبذلك يوفر الشعر وسيلة من وسائل التعبير التي يبدو التفرّد فيها ممكن التحقيق. ويتم ذلك من خلال "توفير عامل مساعد على التفاعل بين شبكات مستقلة من التقاليد التي تشمل التقاليد الشعرية الذاتية وتلك التي يشترك فيها الشعر مع اللغة غير الشعرية" (المصدر نفسه).

ولو طبقنا هذه المفاهيم على تجربة أديب كمال الدين الشعرية، سنكتشف أنه نجح في استخدام لغة بسيطة ولكنها رمزية في نقل رسالة تجربته العميقة التي تستند إلى ثقافة بابلية قديمة (ملاحظة: لا ننسى أن أديب كمال الدين من مواليد مدينة بابل) تسللتْ إلى الكتب المقدسة وشكّلتْ معتقدات مقدسة في تاريخ وضمير البشرية. لكن قارئ ديوانه "ثمّة خطأ" يجد أن الشاعر جسّد بنظرية جاكوبسن في الوظيفة الشعرية التي يقول فيها إنّ هذه الوظيفة "تعكس مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء انتقالاً إلى محور الدمج" (مقتبس في كتاب برادفورد، ص ٤٢)، وذلك عن طريق إغلاق الفجوة بين اللغة والواقع. فالشاعر ينتقي الكلمات ليس وفقاً لإحساس بالواجب تجاه إطار مرجعي خارجي، بل إن الشاعر يصبح مولعاً ومهووساً باللامنطق الذي يكشف عن نفسه في كل قصائده تقريباً حيث تلغي العلاقة بين الصور والأفكار أيّ مسؤولية عن مفاهيم النظام أو العقل التي تسود خارج عالم القصيدة:

ثمّة خطأ في السرير
وفي الطائر الذي حلّقَ فوق السرير
وفي القصيدة التي كُتِبتْ
لتصف مباهج السرير
وفي المفاجأة التي تنتظرُ السرير
في آخر المطاف.

حين يجلسُ الحرفُ قبالتك
لا تتكلمْ قبل أن يبدأ الكلام.
اصغِ إليه حين ينطق
وابكِ حين يئنّ
وقبّلْه في جبينه المضيء...
وحين يشتعل الحرف...
ضعْ إصبعك على شفتيك علامةَ السكوت
وابدأ كتابة القصيدة فوق الماء:
"وصيّة حروفيّة".

هنا تكمن قدسية التجربة الصوفية التي قد تكشف عن شيء لا يستطيع الآخرون تمييزه. ويميز الشاعر في ترحاله الأزلي وغربته المتواصلة، مثل بقية المتصوفة، الحقيقية بأن الإنسان مخلوق كتب عليه أن يواجه المصير المحتوم:

الشراعُ وسط السفينة.
السفينةُ وسط البحر.
البحرُ وسط قلبي،
قلبي الذي يغرق شيئاً فشيئاً
في حلمه الهادئ العنيف.

×

السفينة تمضي بجسدينا
أنا وأنت...
والبحرُ يمضي بنا عاريين.
إلى أين؟
أصرخ: يا إلهي، إلى أين؟
(إلى أين)

ما قد يستوقف القارئ هنا ليس حالة الهلع التي تنتاب الشاعر والإنسان من السفر إلى المجهول بل وجود الآخر معه ("أنا وأنت") التي تذكّرنا بذات الضميرين "أنا وأنت" اللذين استخدمهما ت. س. اليوت في قصيدته "أغنية حب جه الفريد بروفروك". فضمير المخاطب هنا "أنت" قد يكون كونياً يشملنا جميعاً نحن الذين نتقاسم ذات التجربة ولو في بيئات مختلفة، في بابل أو "بلاد الكنغر" التراب، أو "حفنة من تراب" كما استخدمها اليوت ليظهر الخوف من النهاية المأساوية "سأريك الخوف في حفنة من تراب".

إنها عبثية الوجود التي حدثتنا عنها الكتب والأساطير والحكايات والمسرحيات. وحتى صرخات عشاق كرة القدم ومصارعة الثيران ستنتهي إلى تراب وكذلك الذكريات والقصائد ودموع اللاجئين والمراكب الصدئة. نعم كل شيء إلى تراب، "ومن التراب وإليه". هذه هي خلاصة المصير البشري التي ترعب الشاعر كما أرعبت الذين من قبله.

إلا أنّ أديب كمال الدين ينقلنا من حالة التشاؤم إلى ما يمكن تسميته "بالتشاؤم المرح" من خلال استخدام حوار يقوم على هذا التجاور الغريب في قصيدة: "ممتع، غريب، مدهش". وهي قصيدة مدهشة بحد ذاتها، تكشف عن لون البحر كما يراه الشاعر "سفن ونساء" وعن لون الحرية "خبز وملح" وعن سر كتابة الشعر، الذي يتطلب بكاءً وتأملاً وحلماً وهلوسة ورقصاً واحتضاراً.

هذا هو منهج كل الشعراء الصوفيين الذين لكنّ القصيدة تأبى أن تكشف عن سرها، السر الأزلي للشعراء.

وفي "أعماق" يؤكد أديب كمال الدين على التوجه الصوفي الذي يميّز شعره، معتمداً على ذات البنية التي تقوم على تكرار يشكل لازمة القصيدة:

نهر == صوفي == الله، الذي ينظر إلى "طائره الذبيح" بعيون دامعة. وفي "القليل من التراب" يلخص الشاعر الوضع البشري في صورة التراب، لا شيء سيبقى سوى قليل من التراب، أو "حفنة من تراب" كما استخدمها اليوت ليظهر الخوف من النهاية المأساوية "سأريك الخوف في حفنة من تراب".

وقد يجد القارئ الغربي أو الناطق بلغة أخرى غرابة في صور وتعابير أديب كمال الدين وذلك أمر صحيح لأنّ الشاعر ينطلق في مشاعره وصوره وكلماته من ثقافة أخرى وعالم آخر خضعت فيه الحياة والإنسان لإرادة المستبد، الذي يرى نفسه إلهاً يقرر مصير الناس. وقد يرى البعض أنّ الشعراء العرب قد يبالغون عندما يتحدثون في شعرهم عن صلاحيات وسلطات ضباط الشرطة الذين يصادرون كلماتنا وقصائدنا وروايتنا وحتى أحلامنا. يكشف أديب عن الشرطي "الخفي" الذي يكمن في داخل كل واحد منا في قصيدته "قصيدتي الجديدة":

× ماذا في يدك؟
قلتُ: قصيدة جديدة.
– فماذا تقول فيها؟
قلتُ: أقرأها لتتعرّف إلى سرّها ومعناها.
.....

يذوبون في عالم الكلمات والجمال الأخّاذ ويتحدون مع الكون ومبدعه: الله، "لأن الله في قلبي شمس تتكلم" وهذا هو جوهر الشعر والإيمان.

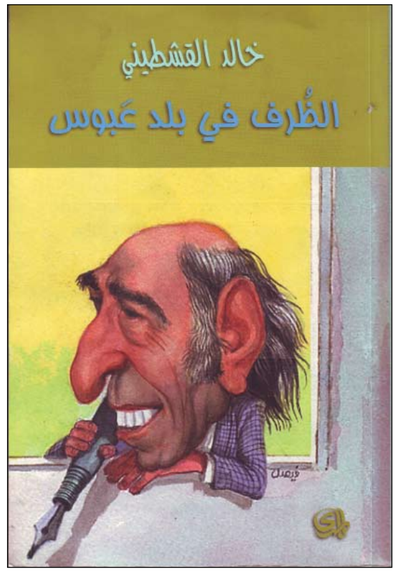
وبذلك ينقل أديب كمال الدين رسالة أبدية مفادها أن الشاعر كالسمكة، لا يستطيع العيش خارج الماء، نبع الوجود. وهذا أمر غريب ومدهش.

في هذا الديوان يقدمنا كمال الدين إلى عالم يجمع فيه بين القيمات الوجودية والصوفية، ويعرّفنا بذلك "الموت اللذيذ"، تجاوز غريب قد يجده بعض القراء قديماً ومهجوراً بسبب طغيان ثورة تقنية المعلومات والاتصالات التي حرمتنا من متعة طقوس قراءة الشعر والإصغاء إليه. هذا الإحساس بالانتماء إلى عائلة كونية هو الذي يدفع شاعر مثل أديب كمال الدين إلى السعي في الوصول إلى القرّاء في كل الدنيا من أجل العمل على إصلاح كوكبنا الأيل إلى الدمار والمبتلى بالحروب والكوارث والمخاوف النووية والنزعة الاستهلاكية المادية والاغتراب. ولكن شجرة الحروف، كما يقول أديب، ستبقى، رغم كل الكوارث والمآسي، مضاءة بالنور والفرح.

××××××××××××××××××××××××××××

– أديب كمال الدين، ثمّة خطأ Something Wrong. دار Salmat، أديلايد، أستراليا ٢٠١٢
– Richard Bradford, Poetry, The Ultimate Guide, Macmillan، ٢٠١٠.

مع الاستاذ القشطيني وكتابه (الظرف في بلد عبوس)



مما يروى عن الشيخ محمد رضا الشبيبي، عندما كان عضوا في مجمع اللغة العربية في القاهرة، انه التقى الدكتور طه حسين، وتحادثا في موضوعات ادبية وتاريخية مختلفة، وما جرى من حديث، ان عميد الادب العربي قال للشيخ الشبيبي: ما لي ارى تاريخ العراق يعج باخبار الثورات والتمردات، منذ ايام الخلافة الراشدة؟ فاجابه الشبيبي: واما ارى تاريخ مصر مليئا بمظاهر الخنوع والاستكانة للحاكم!. هذا التقييم لطبيعة اهل مصر واهل العراق من كاتبين وعالمين كبيرين، له مدلولات عديدة غير خفية. لقد حاول الباحثون من مؤرخين واجتماعيين دراسة طبيعة المجتمع العراقي، والحاق حوادثه المتأخرة باصول تاريخية متقدمة، وبعضهم ارجعها الى اصول موغلة في القدم. الا ان محاولة الدكتور علي الوردي في اخضاع تاريخ العراق في القرون الاخيرة، ومحاولة تفسير احداثه القريبة، الى فرضيات اجتماعية و تاريخية تقوم على اركان الصراع بين البداوة والحضارة وازدواج الشخصية والتناشز الاجتماعي، كان لها الحظ الاوفر للقبول بين القراء.

رفعة عبد الرزاق محمد

وصف اهل العراق بالجدة في كثير من الموارد التاريخية، وازداد الامر تعقيدا وقسوة بعد سقوط بغداد بيد المغول وانقضاء عهد الخلافة العباسية، وكانت بغداد حاضرتها وعاصمتها التاريخية. ثم ظهرت الهجرات الكبيرة من الجزيرة العربية، مركز البداوة وقيمها التقليدية، لاسباب سياسية اومعيشية او لوقوع تغيرات دينية جسيمة. كل هذا جعل العراقيين يعيدين نوعا ما عن اسباب الظرف والتفكه والسخرية المباشرة. ورغم ان خيرات العراق الطبيعية اكثر مما هو عليه في مصر، وهو مما يستدعي ان لا يكون البحث عن ما يشبع البطن من الاولويات، فان الرأي السائد منذ القرون المسماة بالمظلمة، هو غياب مظاهر الظرف والفكاهة والهزل عن المجتمع العراقي بشكل نسبي.

ويبدو الامر واضحا الى حد ما في بعض المأثورات الشعبية السائدة بين العراقيين الى فترة قريبة، ويمكن ان نشير هنا الى الغناء التقليدي الشائع يومذاك، وفي طليعته المقام العراقي والغناء الريفي، وكلاهما يشعران مستمعيه بشجن دفين: كتب الدكتور زكي مبارك سنة ١٩٣٧: في بغداد لونان من الحياة، اما اللون الاول، لون الجد، واهل بغداد من هذه الناحية جبابرة عتاة وفيهم من يصل النهار بالليل في سبيل الرزق، ومنهم من لاياوي الى فراشه الا وفي صدره غرض مبيت مدفون. اما اللون الثاني، لون الهزل، فيتمثل في المقاهي والمراقص..

ومن طرائف ما سمعناه، ان الغنانة الكبيرة ام كلثوم زارت العراق للمرة الثانية عام ١٩٤٦، واحيت حفلة في حديقة القصر الملكي ببغداد، لمناسبة ملكية، وعندما شرعت ام كلثوم بغنائها، وجدت مستمعيها من العراقيين وكأن على رؤوسهم الطير، وصيحات الاطراء المعروفة في حفلاتها في مصر، لايعرفها العراقيون مما احبط الغنانة الكبيرة واستدعى احضار عدد من الموظفين والحرس لهذه المهمة. والمعتقد ان الكبت والضيق والضغط ونحوها، كثيرا ما تكون هي الاخرى عوامل لبعث الفكاهة واختلاق الحكايات وضرب الامثال واطلاق الكنايات، والاجادة فيها، ذلك لان هذه الظواهر عوامل تنفيس، ومخرج مؤقت للأزمات. ومن هنا جاء امتياز مصر بين الامم في حرارة نوادرها وفكاهاتها.. لقد روى التاريخ لنا عن كثير من الظرفاء كانوا يلجأون الى طرائفهم في ايام المحن، كما ان الكثير منهم مر بفترات عصيبة. ويبدو ان الكاتب القدير الاستاذ خالد القشطيني في كتابه الاخير (الظرف في بلد عبوس) الصادر عن دار المدى للثقافة والنشر (١٩١٢)، قد اوفى الموضوع دراسة وتنويها وتذكيرا بتاريخ الفكاهة العراقية.

ويعتقد الكاتب ان الجاحظ، الكاتب العربي الكبير، هو اول من ارسى قواعد الظرف في العراق، واول من خالف القاعدة بان شعب العراق بعيد عن الظرف والمفاكهة. واعاد الكاتب الفاضل بعض احوال الجاحظ مما له صلة بالموضوع، اذ ذكر كل من كتب عن الجاحظ ان كتبه تعج بالهزل والسخرية اللاذعة، حتى انه قال: اذا وردتني النكتة فارويها ولو اودت بي في النار، وربما رواها بلغتها الشعبية، فقال: متى سمعت حفظك الله بنادرة من كلام الاعراب، فايأك ان ترويها الا مع اعرابها ومخارج الفاظها، فانك ان غيرتها لان تلحن في اعرابها واخرجتها مخارج المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير. (ص١٧)

ان العديد من رسائل الجاحظ تحمل من اسمائها موضوعات هازلة او تدعو الى الهزل، فقد جاء بالوان من الكتابة الادبية غير مألوفة لدى الكتاب العرب الأوائل، ويمكن ان تلقى ذلك في رسالته في المفاخرة بين الجواري والغلمان وقد ضمت الكثير من النوادر الجنسية و المكشوفة، ولا نضيف جديدا عندما نذكر كتابه الشهير البخلاء، وكان صفحة جديدة في تاريخ التاليف العربي الاسلامي، كما ان كتبه الكبيرة كالبيان والتبيين والحيوان مليئة بالروايات النادرة الطريفة، ولعل من المناسب ذكره ان له كتابا كبيرا بعنوان (البرصان والعرجان والعميان والحولان) اصدره المحقق الكبير عبد السلام هارون، جمع فيه باسلوبه الجذاب طرائف اخبار هؤلاء الناس المبتلين بعاهات العيون. ويمكن للاستاذ القشطيني ان يجد في هذا الكتاب مادة واسعة من ادب السخرية والظرف.

كان الجاحظ دميم الخلقة جاحظ العينين، وطالما كان هذا الجحوظ مدعاة للمفاكهة او السخرية معه. جاءته امرأة وطلبت منه ان يلحق بها لغاية في نفسها فتبعها فقادته الى صائغ يهودي وقالت للصائغ: مثل هذا، واشارت الى الجاحظ، وعندما استفسر الجاحظ من الصائغ عن جلية الامر اخبره: انها جاءته بخاتم ليتقش عليه صورة الشيطان البشعة، ولم تجد احدا اكثر بشاعة من صورتك ليرسمها!. ولا ريب انها من القصص المختلقة كقصة موته بسقوط رفوف الكتب عليه. وينهي القشطيني فصله عن الجاحظ قائلا: قال الانكليز انهم اذا خيروا بين شكسبير والامبراطورية فسيختارون شكسبير ويضحون بها، وما اجدر بالعراقيين ان يضحوا بالنفط ويمسكوا بجاحظهم!.

وعلى الرغم من قساوة اهل العراق، فان العصر العباسي عندما كانت بغداد حاضرة الخلافة وعاصمة الدولة الاسلامية المترامية الاطراف، شهد بروز العديد ممن يعدون من اعلام الفكاهة التاريخيين كالحسين بن الحجاج وابي نواس وابي الشمقمق و ابي العيناء سواهم ممن اختلطت سيرهم بالكثير من اخبار الظراف والمتماجنين (نسبة الى المجون). ومن الجميل ان نذكر هنا ان عالما كبيرا ومؤلفا شهيرا هو ابن الاديباء الظرفاء، الثلاثي المرح، خضر العجاج وعبد الغفور افندي ويعقوب افندي، تداول البغداديون نكاتهم واشعارهم، واعتزت بحضورهم المجالس البغدادية..

ثم تحدث عن اسماء اخرى مثل خلف بن امين ودعبول البلام وشيخان العربنجي والمنادي عباس الحلاوي وحسون الامريكي والقزمين شفتالو و خليلو. ثم تعرض لعدد من الفنانين الساخرين او ماسموا بفناني الكوميديا مثل جعفر اغا لقلق زادة، او الهائمين في سماء الكوميديا مثل يوسف العاني وشهاب القصب وحميد المحل وجميل الخاصكي وناجي الراوي. ولا ارى وجها لزج اسم الشيخ غلام رسول الهندي (ت ١٩١٢) في المعترك الفكاهي، لان اخبار الرجل تنبيء بانه كان جادا وسلفي العقيدة.

الفصول الثلاثة التالية، كرسها الكاتب لاعلام مشهورين في ظرفهم وسخريتهم وهم: الملا عبود الكرخي امير الشعر الشعبي ١٨٨٩) رأس المدرسة البغدادية في الفكاهة والظرف. ثم يتناول اسماء اخرى، فيقول: ظهر في اوائل القرن العشرين ثلاثي فكاهي من الادباء الظرفاء، الثلاثي المرح، خضر العجاج وعبد الغفور افندي ويعقوب افندي، تداول البغداديون نكاتهم واشعارهم، واعتزت بحضورهم المجالس البغدادية..

ومن الفصول الجميلة المانعة، الفصل التاسع عشر المكرس لرباعيات الشاعر الشيخ محمد علي اليعقوبي، الذي لم تفته الكثير من الاحداث السياسية،ليجعل منها مادة شهرية للتفكه والسخرية اللاذعة، ولعل اشهر هذه الرباعيات:

قل للسماوي الذي
فلك القضاء به يدور
الناس تضربها الذيول
وانت تضربك الصدور

قالها لما عزل الشيخ محمد السماوي عن منصب القضاء الشرعي وفقا لذيل قانون انضباط موظفي الدولة، ويدفع من احد خصومه وهو السيد محمد الصدر وليس محمد صادق الصدر الذي تولى المنصب بعد سنوات (انظر: اعلام الادب لمير بصري ج ١ ص ٨٨). ولعل من اشهر مهاجاته ما قاله في من هجأ المتنبي...:

يا هاجيا ربّ القوافي (احمدا)
بلواذع من قوله وقوارص
حسبي وحسبك في جوابك قوله:
(واذا أتتك مذمتي من ناقص)

والفصل التالي تناول فيه المؤلف الفاضل شاعرا شعبيا فراتيا كبيرا، كان عنوان الفكاهة والدعابة والسخرية، حتى تحاشى نقداته كبار رجال الدين في النجف، وهو حسين قسام، صاحب المجاميع الشعرية الطريفة باسمائها: درنفيس الكلام، سنجاف الكلام، قيطان الكلام، محراث الكلام. ومن النادر ان يعارض قسام قصيدة (لست ادري) لابي ماضي بقصيدة من الشعر الشعبي، انهى كل مقطع منها باللازمة (آني ادري وغيري يدري). وفي فصول لاحقة تحدث الكاتب عن طرائف الهوسات الشعبية لدى العشائر العراقية، وهو مما له صلة بالشعر الشعبي الساخر.

ويواصل الاستاذ القشطيني حديثه عن اعمدة الظرف والفكاهة، ولم يغفل عن الشاعر العراقي الكبير جميل صدقي الزهاوي، الذي عرف بسخريته ونقداته اللاذعة منذ ان انتخب نائبا في مجلس المبعوثان العثماني، ومما يجمل ذكره ان مقهى امين سمي بمقهى الزهاوي، بعد وفاة الزهاوي في ٢٣ شباط ١٩٣٦، اذ نشرت الصحف ان امانة العاصمة قررت هذه التسمية بعد ايام قليلة من رحيل الشاعر، اما ماروي عن ذهابه مع نوري السعيد الى المقهى وانه كان شاعر البلاط، فلا يعرف اصل له. وفي الفصل الثالث والعشرين تحدث عن منلوجات عزيز علي، وهي اعلى درجات النقد الهازل لمظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عراق الثلاثينيات.

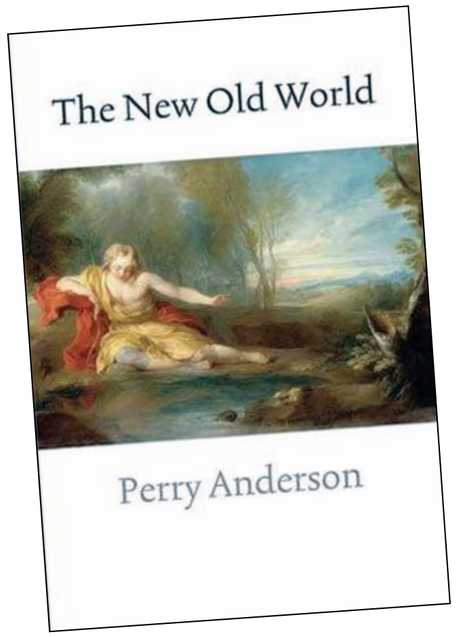
وفي الفصول الاخيرة من الكتاب، استعرض الكاتب، النكات التي سماها بالسياسية لعهود الحكم المتاخرة، الا انه وضع فصل الحديث عن المرحومين عبد المجيد الشاوي والدكتور فائق شاكر قبل الفصل الاخير من كتابه، وحقه عند الحديث عن العهد الملكي، اذ أن الرجلين، قد اشتهر امرهما في العشرينيات والثلاثينيات من القرن المنصرم. ويمكن الاستدراك على الاسماء الكبيرة التي تناولها الكاتب الفاضل واشاد بقابلياتها الفكاهية الساخرة، باسماء اخرى، جديرة باكمال الحديث عنها في الطبعات التالية من هذا الكتاب الذي اراه كتاب (الموسم). ومن هذه الاسماء عبد القادر شنون العبادي واحمد الصافي النجفي وخلف شوقي الداوودي ومحيي الدين ابو الخطاب وعبد المسيح وزير وجواد الدجيلي وسواهم. فهؤلاء مزجوا الادب بالظرف، وكانوا نساجين يحسنون نسج النكتة وحبكها، ويجلوها على فطرة واستعداد لاخراج هذه الفطرة الى الوجود من مكمنها، وهكذا عرفوا ونقلت اخبارهم.

وحدة اوربا في عالم قديم جديد

ينطلق مؤلف كتاب "العالم القديم الجديد" بيري اندرسون، مما يعده شجرة نسب المشروع الأوروبي في توحيد القارة القديمة، بعد حربين كونيتين، كانتا قد انطلقتا منها. وما يؤكده منذ البداية، أن مشروع البناء الأوروبي، جرى تصميمه حسب مسار آخر.

ويؤكد أن المشروع الأوروبي الحالي للتوحيد الذي، لم يولّد سوى كنوع من الكونفيدرالية الملحقة تماماً بالرأسمالية السائدة، وبالنظام الإمبريالي الأميركي، لافتا إلى أنه ليس فعليا، المشروع الوحيد، إذ كان القرن التاسع عشر، قد عرف عدة مشروعات توحيدية متنوّعة.

ومن بين الأكثر أهمية منها، ذاك الذي ألحّ على الجذور المسيحية والملكية والتقليدية لأوروبا.



ويوضح المؤلف أن هناك مشروعاً آخر ذا طابع تقدمي وتكنوقراطي، اقترحه المفكر سان سيمون، نصّ على إقامة فيدرالية أوروبية، يقوم بمقتضاه، كل مليون من الأوروبيين القادرين على القراءة والكتابة، بانتخاب أربعة ممثلين لهم: (تاجر وعالم ورجل إدارة وقاض)، ذلك في منظور تولّى نخبة ذات كفاءة، قيادة أوروبا، بحيث تؤمّن للشعوب الأوروبية الاستقرار والرفاهية، عن طريق العلم والتجارة.

ولم يكن المقصود إذن من ذلك المشروع، تبنّي نموذج رأسمالي، على صعيدي الاقتصاد والصناعة، إنما نموذج يسير باتجاه استقرار شعوب القارة وسلامهم.

لا يؤيد المؤلف مثل هذه الدلالة الواحدة، ذلك ليس بسبب وجود عدد من البلدان الأوروبية التي لم تنضم إلى الاتحاد الأوروبي، ولكن بسبب تنوّع الدول- الأمم، الأعضاء في هذا الاتحاد، ولكن المتمسّكة بقوة بسيادتها الوطنية.

ويضيف المؤلف أن التوتر بين بعدي أوروبا: الوطني وما فوق الوطني -الأوروبي- يضع كل من يحاول إعادة صياغة "التاريخ القريب" للقارة، أمام معضلة غريبة، ذلك أن الاتحاد الأوروبي هو بأحد مظاهره، منظومة سياسية لها نتائجها في توحيد مواقف بلدانه.

ولكن بالمقابل لا تزال الحياة السياسية في هذه البلدان تخضع بالأحرى للمنطق الداخلي، وبدرجة أعلى من ما هو الانصياع للنهج السياسي الأوروبي الموحّد. ويفيد المؤلف بأن التوفيق بين هذين المظهرين، لا يزال صعب المنال، حتى الآن. وهذا ما تثبته محاولات جميع أولئك الذين أرادوا ذلك.

ويشير المؤلف إلى أن المعضلة الخاصة في التوفيق بين ما هو وطني وما هو أوروبي، بالنسبة للدول الأعضاء، تجد صداها، في مقاربة المسألة من خلال ثلاثة ميادين مختلفة، من حيث الأدبيات الخاصة بالبناء الأوروبي.

الأول يتعلق بالدراسات المتخصصة بمؤسسات الاتحاد الأوروبي، والثاني يعنى بالتاريخ الاجتماعي لأوروبا منذ عام ١٩٤٥، والثالث يخص الدراسات المتعلقة بحالات بلدان- الاتحاد الأوروبي، من المنظور الوطني.

وهذه الميادين الثلاثة، تشكل المحاور الأساسية للكتاب. ويبحث المؤلف في القسم الأول، ماضي الاتحاد الأوروبي وحاضره، عبر الانطلاق من تصوّر المؤسسين، وفي مقدمتهم روبير شومان، وينتقل بعدها إلى التحولات التي قام بها اللاحقون. كما يشر الكيفية التي أدت بالاتحاد الأوروبي إلى ما هو عليه الآن. ومن ثم يصل إلى نتيجة مفادها أن الاندماج الأوروبي يتم من حيث أهدافه وممارساته الاقتصادية، التي تمثل الجزء الأعظم من نشاطاته، على أساس متابعة السياسة بوسائل أخرى.

ويكرس القسم الثاني من الكتاب، بشكل رئيسي، لدراسات البلدان الرئيسية الثلاثة في الاتحاد الأوروبي، من المنظور الوطني. والمقصود فرنسا وألمانيا وإيطاليا. هذه البلدان التي مثلت ٧٥ بالمائة من سكان المجموعة الاقتصادية الأوروبية، هي بمثابة قلب مسيرة الاندماج الأوروبي. كما مثلت ألمانيا وفرنسا، منذ البداية، المحرّك الرئيسي لهذا الاندماج، ولا تزال كذلك.

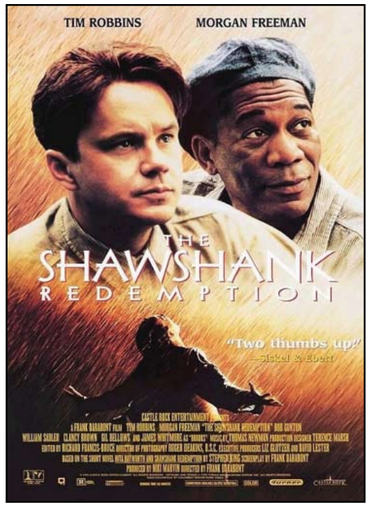
وبعد الإشارة إلى أن إيطاليا لعبت دوراً أقل أهمية من بلجيكا أو هولندا، في خلق السوق الأوروبية، خلال السنوات الأولى. ويشدد على أنها، أي إيطاليا، لعبت دوراً أكبر في ما يتعلق بتحديد توجهات المجموعة الأوروبية، في فترة توسعها. ويفتح المؤلف قوسين في هذا السياق، كي يؤكد أنه رغم المكانة الأكثر أهمية التي تحتلها باريس وبرلين وروما، حول طاولة المفاوضات الأوروبية هي أيضاً عواصم الدول الأوروبية الوحيدة في مجموعة السبعة الكبار سابقاً- فإنها لا تمثل وحدها أوروبا الغربية لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. والإشارة أيضاً إلى أن المملكة المتحدة بريطانيا- التي لا يحتوي تاريخها (منذ سقوط حكومة مارغريت تاتشر، أي شيء مميّز). ذلك على عكس اسبانيا التي عرفت مسيرة تحديثية متقدمة.

أما القسم الثالث من الكتاب، فهو مكرّس للحديث عن قبرص التي غدت بلداً عضواً في الاتحاد الأوروبي، منذ عام ٢٠٠٤، ولتركيا المرشحة للانضمام إليه. فهذان البلدان، الأصغر سكاناً، بأقل من مليون نسمة. والأكثر سكاناً في حال انضمامها، أي تركيا، يمثلان تحدياً بالنسبة لأوروبا. ذلك أن مصير قبرص والوزن الضاغط لتركيا سيكون لهما التأثير على الأفكار السائدة في أوروبا الغربية. هذا على عكس بلدان شرق ووسط أوروبا، الشيوعية سابقاً.

وفي محصلة التحليلات المقدّمة في الكتاب، المؤلف من ٦٠٠ صفحة، يصل المؤلف إلى القول ان أوروبا الجديدة استطاعت، رغم تناقضاتها الجديدة، لعب دور مهم كإمبراطورية مساعدة على مسرحها الإقليمي.

روايـات تحولـت لأفـلام ناجحـة

في عـالم الأفلام، ليس مهماً المصدر، ولكن المهم أن يخرج عمل مميـز، لـذا فصنـاع السينمـا يقتبسـون أحيانا من الحيـاة الواقعية بعـد أن يُعملوا فيها معالجتهم، وأحيانا أخرى يأخذون من الروايات والقصص القصيرة، والحق يقـال إنهـا في الحالة الأخـيـرة تكـون أعمـالاً ذات قيمة عالية ويجد معظمها طريقة إلى جوائز الأوسكار.



The Shining

أحـد أفضل أفلام الرعب الأميركية والذي سبق بفكرته العديد من أفلام الرعـب الأخـرى، جسـد البطولة النجم "جـاك نيكلسـون" وقد صنف الفيلم كواحد من أفضل أفلام هوليوود خلال القرن العشرين، لكن الذي لا يعرفـه البعـض أن هذا الفيلم قبـل أن يصور في الشاشـة كان عبارة عن رواية ناجحة تحمل نفس الاسم من تأليف الكاتب "ستيفن كينغ".

The Godfather

عندمـا كتـب الروائـي الإيطـالي "ماريـو بـوزو" روايتـه "The Godfather" عـام ١٩٦٩ لم يكـن يتخيـل بأنهـا ستتحـول إلى أسطورة وفيلم تتحدث به الأجيال حتى الآن. فقد قرر المخرج الأميركي من أصل إيطالي "فرانسيس فورد كوبولا" أن يحول الرواية إلى فيلم عـام ١٩٧٢ ليضيـف إلى هوليـوود ماسـة جديدة. جسـد بطولة الفيلم العبقري "آل باتشينو" في ٣ أجزاء.

A Clockwork Orange

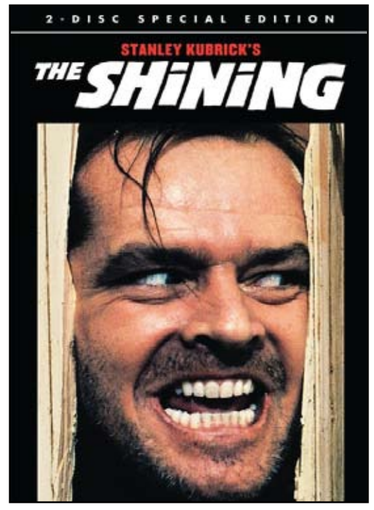
فيلـم بريطاني شكل صدمـة للعديد من تيارات المجتمـع الإنكليزي عند عرضـه في دور السينما البريطانية. الفيلم به الكثير من مشاهد العنف ومـع ذلـك يعتبر من الأفـلام التي تدفـع المشاهد إلى التفكـير والتأمل. مخـرج هذا الفيلـم المتميز "ستانلـي كوبريك" اقتبس قصـة الفيلم من الروايـة التي تحمل نفس الاسم من تأليـف الكاتب الإنكليزي "أنتوني بيرغس".

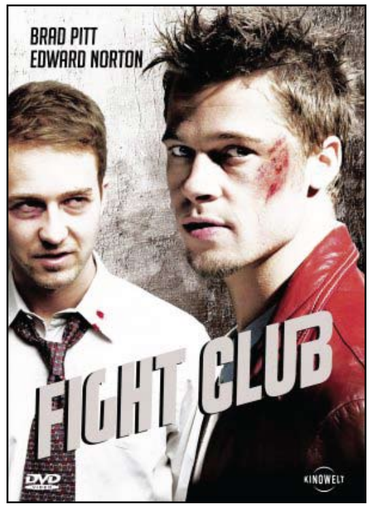
The Shawshank Redemption

أحـد أفضل الأفلام التـي تناولت حياة السجـون الأميركية، جسد دور البطولـة النجـم "تيـم روبنز" إلى جانبـه النجـم "مورغـان فريمان". هـذا الفيلم مأخـوذ عن قصة قصـيرة اسمهـا "Rita Hayworth and Shawshank Redemption" من تأليف الكاتب المتميز "ستيفن كينغ".

Fight club

أكثر الأفـلام الأميركية المحفزة على التفكـير والتأمل، أتى بواحدة من أشـد حـالات الانفصـام الشخصي تطرفاً. مـن بطولـة النجمين "براد بيت" و "إدوارد نورتـن" وإخراج المتفرد "ديفيد فينشر". الفيلم شهد نجاحه الأول كرواية من تأليف الكاتب الأميركي "تشاك بالنيوك".





لـــمـــاذا نـــقـــرأ ؟

طرح الكاتب الايطالي أمبرتو إيكو قبل أشهر سؤالاً مهماً في إحدى محاضراتـه، وهو: «لماذا نقرأ؟» وفي إجابته قـال باقتضاب: «نحن نقـرأ لأننا نستمتع بما نقرأ. ولكن الأهم هـو أننا نشعر بأن حياتنا ليست مرضية، وبأننا نبحث في القـراءة أحياناً عن أنفسنا. وربما يختصر إيكـو كثيراً من القضايا الكبرى في كلمـات قليلة. فحياتنا التـي لا تعجبنـا، يتم البحث عـن بديل لها في القـراءة، ما يعني أن الكتابـة تنطوي على إعادة إنتاج الحيـاة في شكل آخر لم نألفه ولم نختبره ولم نراكم أي تجربة عنه.

والكتابـة في هـذا المعنى ليست مجـرد رسـم الصـورة القائمة أو المخزونـة، بل هـي أيضا مـا يتمكن المخيـال الإبداعي مـن ابتكاره وتشكيله. إن عملية البحث عن أنفسنا في القراءة، تعني غياب المعنى المحدد، أو حتى التقريبي للحيـاة، كما نراها ونختبرها ونعايشها. فهل تتمكن الكتابة من تحقيق هذا المعنى في شكل أو آخر؟

في الإجابة تقفز أسئلة أخرى أكثر خصوصية في ما يتعلق بمفهوم الكتابة، وأهميتها، وضرورتها في الحياة.

الكتابـة في أحـد جوانبهـا - كما نفهم من أمبرتـو إيكو - تعبير عن ذات جمعيـة، وإن بدت تجربة فردية في مظهرها. ذلك أن الذات هي الماهيـة، والشخـص هو الهوية، كما يقول جـون جوزيف في كتابه الأخـير «اللغة والهويـة». والهوية الشخصية ليست نتاج الماهية، بمقدار مـا هي نتاج الذات الجمعية والقوميـة والجغرافيا الثقافية والدين واللغة. وإذا كانت اللغة في أحد جوانبها تعبيراً عن الذات، فإنهـا أيضاً تعبير عن الشخص، الذي هو الهوية، والتي هي ليست فردية على الإطلاق.

الكتابـة في هذا المعنى تحددهـا اللغة، والشخـص، والذات. وهذه العناصر الثلاثة كلها ترتبط بالهوية بعلائق جدلية. فاللغة التي تعد أحـد مكونات الهوية، نجدها نتاج الهوية أيضـا. فإذا كنت أميركيا فإنـك بالضرورة ستتحـدث الإنكليزية - الأميركيـة، لا النيوزلندية أو الأستراليـة. وإذا كنـت تتحـدث الإنكليزيـة - الأميركيـة، فأنت بالضـرورة تنتمـي إلى جماعـة محـددة. هـذا يعنـي أن اللاوعـي الجمعـي مرتبط بالهوية، وأن الكتابـة مرتبطة باللاوعي الجمعي، أي بالهوية.

لكـي تكـون كاتبـاً عربيـاً فإنك تكتـب باللغـة العربيـة، لكـنّ اللغة وحدهـا ليست قادرة على تحديد هويـة الكتابة، فقد تكتب بالعربية عـن «المشـردون» مثـلاً، وهو مـا يعنـي أن خبراتك ليست عربية، ورؤيتـك للحياة ليست رؤية عربيـة. فليس من المعقـول أن تكتب عـن «المشـردون» وأنت تعـاني استبـداد السلطة العربيـة، وغياب الحريـات، والاحتلالات الأجنبية للأرض العربية، وتعاني تجريد المواطن العربي من أبسط حقوقه البشرية. والكتابة لغة. ولا يمكن أي موضـوع أو فكـرة أن تصبـح أدباً مـا لم تعالجهـا اللغة. وهو ما يعنـي أن الكتابـة في جوهرهـا عملية لغويـة في المقـام الأول. فلا هاملت ولا مكبث أو عطيل أو الملك لير، كانوا قادرين على الحضور إلا في اللغـة. وقـد كان الحضور اللغـوي أحيانـاً أكـثر سطوعاً من الحضـور الموضوعي. أي أن هذه الشخصيـات تشكل هويات أكثر وضوحا من كثير من الشخصيات الحقيقية، والسبب هو اللغة.

ونعود إلى السؤال: لماذا نقرأ؟

في هـذه الحال يمكن القول إن أمبرتو إيكو كان واضحاً وهو يحدد المتعـة. لكنه لم يكـن واضحا تماما في الإشـارة إلى عدم الرضا عن حياتنا، والبحث عن معنى نواتنا.

فالبحـث عن معنى الذات والحيـاة، ليس مرتبطاً فقط بالقراءة، كما أن القـراءة وحدهـا لا تقدم إجابات واضحة ومحـددة. ربما تنجح القـراءة في قيـادة العقـل إلى طريـق المعرفة، لكنها معرفـة ناقصة، تماما مثل أي معرفة تتعين في حقل آخر غير العلوم الرياضية.

القـراءة عمليـة كتابـة. وعمليـة الكتابة هـي في المقـام الأول تعبير عـن الذات وعـن الشخص. والكتابـة مدفوعة بالأسئلـة الجوهرية والأزلية والراهنة، وحقل يمكن الإنسان أن يلعب فيه، وأن يكتشف ما هو متاح أو ممكن. والقراءة في بحثها إنما تؤكد ماهية صاحبها وهويتـه. والـكلام عـن الرغبـة الكبرى في الاطـلاع علـى تجارب الشعـوب الأخـرى في الكتابـة، يعنـي الاطلاع على هويـات أخرى مغايـرة، سعيـا الى معرفـة الهوية الشخصيـة والقوميـة. فأنت لا تعـرف الـذات من دون معرفة الآخـر. هكذا تكـون القراءة في العمق بحثا محمـوما عن الهوية، تماما كالكتابة. وهذا لا يعني التخلي عن المتعة. لكنّ المتعة ليست مجردة. فالمتعة لا تتأتى في الجماليات الكتابية فحسب، بل وفي جماليات التأويل والذهاب إلى ما هو أبعد من حدود النص... أي في المعرفة.

كلنـا يسأل حتى اليوم عما فعلته ميديـا مثلاً؟ لماذا؟ وهل الحماقـة البشريـة وحدهـا قادرة علـى قيادة المـرء إلى ارتـكاب مثل تلك الجريمة؟ وهل غيرة عطيل هي السبب حقا في قتل «ديدمونة»؟

ربما يمكن القـول إن ما يحدث في هذه الحالات، إنما هو نتيجة عطـب أصاب الماهية أو الهوية. ففي حال ميديا هي الماهيـة، وفي حـال عطيـل هي الهويـة. ولكن هـذا لا يشكل قانوناً عاما مصمتا لا يمكن الخـروج عليه، ما يعني أن الكتابة أكثر تعقيدا مما نظن، وأكثر عمقا مما قد نصل إليه في محاولة لاكتشاف أسرارهـا وتجلياتها. فلا يمكن الجزم بأن شكسبير كان يعـاني عطباً في الماهيـة أو في الهاوية، ولكن، أيضا لا يمكن الجزم بأنـه لم يكـن في اللاوعـي قد خبر مسألـة البحث عـن الذات أو الهوية.

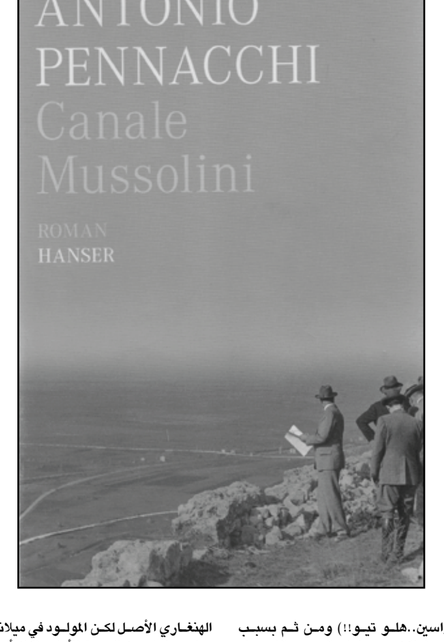
يقـول فلوبير إنه هو نفسه إيما بوفـاري! إن التأمل في هذا التصريح الخطير، يتيح لنـا إمكان الولوج إلى أعماق أدنى في عمليـة الكتابة. فهل كان فلوبير يعاني مشكلة البحث عن الذات؟ في هذه الحال، فإن ما يقوله أمبرتو إيكو عن القارئ، يصـح تماماً عن الكاتـب، وهو ما جعلنا نقول مـن قبل: إن القـراءة عملية كتابة أخـرى. ولكن، لماذا حوّل فلوبير نفسه إلى امرأة؟ ألم يكن قادراً على البحث عن الذات في شخصية رجل؟ إن التأمل في هذه الحال يعطينا فرصة القول إن إيما بوفاري جمعت في شخصيتها الذات والشخص... الماهية والهوية. فالماهية هي ما يتناقله النقاد والقراء عن الحماقة البشريـة في الـذات الإنسانية، أيا كانـت هويتها. لكنّ إيما بوفـاري امـرأة فرنسية، ما يعني أننا أمـام هوية واضحة ومحـددة. وهنا لا يصح القول بالحماقة البشرية، ما دامت إيما جزءاً من ذات كبرى، أو ممثلة للهوية القومية.

لماذا نقرأ؟
ربما تكون الأجوبة كلها صحيحة، وربما تكون ناقصة.
لكننـا سنظل نقـرأ، ما دام الناس يبحثون عن شـيء ما في ذواتهم، أو في حياتهم

يوسف ضمرة

في تشابه الفاشية وعدواها

نجم والي



آلاف العوائل من الفلاحين شُحنوا من المناطق الفقيرة الإقليم الإيطالي بينيتو عام ١٩٢٨ بإتجاه منطقة لاتينا الخالية من السكان والموبوءة بالملاريا، للعمل على حفر قناة موسوليني. الهدف النهائي للقناة هو تجفيف منطقة الأهوار تلك الممتدة بين جنوب روما وشمال نابولي، وتوطين العائلات الفقيرة تلك هناك. إحدى تلك العائلات الفقيرة هذه، أو "الغيسباندير" (كلمة مرادفة للصوص) كما أطلق عليهم سكان المناطق المتاخمة للأهوار، هي عائلة بيروزي: العم بيريكله، واحد من ثلاثة عشر أخوة وخوات، و"أسد القبيلة"، العمة الفخورة أميدا، والصهر المغرور أديلجي، الجدان الريفيان الأصيلان وأحفادهما، موحدون جميعاً بالكفاح ضد الفقر والبعوض وضنك الحياة. وهي الصدفة لا غير، التي قادت الجد للإرتباط بالإشتراكيين في شبابه، بسبب إعتقاله عام ١٩٠٤ مع الإشتراكي آنذاك روسوني الذي سيصبح رقم ٢ بعد الإشتراكي أولا ثم الفاشي لاحقاً الدوتشة بينيتو موسوليني، لأن الجد – سيظل يتذبر بتلك الواقعة –، لبى نداء روسوني وهبّ لمساعدته لتخليصه من الشرطة، رغم إنه كان مرّ صدفة بعربته المحملة بالبنيذ بالقرية الصغيرة كابارو لكن رؤيته للشاب والطالب هذا أدمدنو روسوني الذي يعرفه من قرية فورمينايا التي بيوتها لا تتعدى عدد أصابع اليد، لكنها قرية حميّة (والد ووالدة زوجته)، وهو يلقي خطاباً ثورياً في الحشد الذي تجمع في ساحة المدينة جعلته يتوقف هناكحتى لحظة هجوم الشرطة. ومثلما فعلت الصدفة الجد إلى تقاسم الزنزانة مع روسوني، فهي الحاجة لقضاء الوقت، كما يسميها الراوي، التي قادت العم بريكله للإنتماء لحركة "شعب إيطاليا" الفاشية التي قادها روسوني لاحقاً في ميلانو، "إلى أين كان عليه أن يذهب"، فبالتالي كان على الجدو أن يعيشوا مع بعض، دائما، "ومرة ينذهبون للسينما، مرة أخرى للمبغى"، ورغم الحسم الذي سيصبح به البغايا، كان الراتب الفاشية مستقبلاً جديداً، خاصة الفلاحين الذين حصلوا على الأراضي، أو التجار الذين رأوا في الفاشية إعادة للنظام (خاصة البورليسك، والكوميديا إيطالية هي دراية بذلك، إلا أن قدر عائلة بيروسي، كما يرويها أحد الأحفاد، تحركت دائما في المنطقة الفاصلة بين الكوميديا والتراجيديا، مثلها مثل كل تلك العائلات الشبيهة التي تسلم نفسها للقدر، كأن غريزة البقاء على الحياة وبأقل خسارة ممكنة هي التي تقودها، دون أن تدري أن النهاية التي تنتهي إليها مشابهة لنهايات التراجيدة الأغريقية، ذلك ما نعرفه من قصص عائلات في إيطاليا وفي أماكن أخرى من العالم، رغم أن العمة في الطفولة ماعاشته أو سعت إليه، حاولت الإبقاء على كفة الميزان متوازنة، على الأقل – وهذا ما ظنته – إنها لن تسعى لإمتلاك السلطة، السباحة مع التيار نعم، لكن السلطة؟ لا، "هكذا هو الأمر منذ بداية العالم، السلطة في النهاية هي غير نظيفة" (ص١٠٠)، كما سارسين..هلو تيو!!) ومن ثم بسبب الملاريا، لكن موسوليني الوحيد الذي سار في المشروع حتى نهايته إحياء الأراضي البور وإنشاء قرى نموذجية عليها؛ أو سواء عندما يلغي الديموقراطية ويعتقل البرلمانيين من معارضيه ويطاردهم وإن استدعى الحال قتلهم كما عند قتله ماتيوتي؛ أو سواء في محاولة "خلق الإنسان الجديد – فلاح وجندي –، في الخير والشر" (ص ١٥٤)، لذلك أحبّ موسوليني الريف وكره المدينة؛ أو سواء في قيادة حملات عسكرية لإحتلال بلدان أخرى، رغم أن لا أحد يعرف لماذا فعل ذلك، ففي النهاية لم يحصل من تلك البلدان على غنيمة ما، لا في أثيوبيا التي لم يجدوا فيها "غراماً واحداً من الحديد أو الفحم، ولا مادة خام أولية واحدة، ناهيك عن النفط"، النفط كان في ليبيا في كميات كبيرة، لكنهم "لم يستطيعوا العثور عليه" (ص٢٨٤). أيضا لم تكن هناك أراضي لتوزيعها على الفلاحين الإيطاليين. لا شيء! حملة استعمارية لإحتلال أثيوبيا وليبيا ولاحقاًألبانيا واليونان عبثية. موسوليني قال "نحن نجلب لهم المدنية"، مع كل فوضوية الحمر هذه، دائما إضرابات، دائماً فوضى" (ص٦٨)، ليس من الغريب إذن أن هؤلاء لم يجدوا في جرائم الفاشية ما يثير التساؤل ذات يوم، "موسوليني على حق"، حتى عندما بدأ يسير على خطى هتلر وحقق دائماً"، ذلك كانت هي الجملة السائدة، سواء عندما جفف موسوليني مناطق الأهوار تلك، كأنه أراد تجريب سلطته وقوته في بداية صعوده السياسي مع الطبيعة، رغم أن تجفيف الأهوار ليس براعة إختراع خاصة به، مملكة إيطاليا حاولت دائما القيام بذلك، سهول عديدة في جنوب ووسط إيطاليا ظلت مهجورة قرونا عديدة بسبب هروب السكان للجبال، حماية لنفسها من غزوات البرابرة والساراسانيين (أجداد تيو

ومن ثم بسبب الملاريا، لكن موسوليني الوحيد الذي سار في المشروع حتى نهايته إحياء الأراضي البور وإنشاء قرى نموذجية عليها؛ أو سواء عندما يلغي الديموقراطية ويعتقل البرلمانيين من معارضيه ويطاردهم وإن استدعى الحال قتلهم كما عند قتله ماتيوتي؛ أو سواء في محاولة "خلق الإنسان الجديد – فلاح وجندي –، في الخير والشر" (ص ١٥٤)، لذلك أحبّ موسوليني الريف وكره المدينة؛ أو سواء في قيادة حملات عسكرية لإحتلال بلدان أخرى، رغم أن لا أحد يعرف لماذا فعل ذلك، ففي النهاية لم يحصل من تلك البلدان على غنيمة ما، لا في أثيوبيا التي لم يجدوا فيها "غراماً واحداً من الحديد أو الفحم، ولا مادة خام أولية واحدة، ناهيك عن النفط"، النفط كان في ليبيا في كميات كبيرة، لكنهم "لم يستطيعوا العثور عليه" (ص٢٨٤). أيضا لم تكن هناك أراضي لتوزيعها على الفلاحين الإيطاليين. لا شيء! حملة استعمارية لإحتلال أثيوبيا وليبيا ولاحقاًألبانيا واليونان عبثية. موسوليني قال "نحن نجلب لهم المدنية"، مع كل فوضوية الحمر هذه، دائما إضرابات، دائماً فوضى" (ص٦٨)، ليس من الغريب إذن أن هؤلاء لم يجدوا في جرائم الفاشية ما يثير التساؤل ذات يوم، "موسوليني على حق"، حتى عندما بدأ يسير على خطى هتلر وحقق دائماً"، ذلك كانت هي الجملة السائدة، سواء عندما جفف موسوليني مناطق الأهوار تلك، كأنه أراد تجريب سلطته وقوته في بداية صعوده السياسي مع الطبيعة، رغم أن تجفيف الأهوار ليس براعة إختراع خاصة به، مملكة إيطاليا حاولت دائما القيام بذلك، سهول عديدة في جنوب ووسط إيطاليا ظلت مهجورة قرونا عديدة بسبب هروب السكان للجبال، حماية لنفسها من غزوات البرابرة والساراسانيين (أجداد تيو

الهنغاري الأصل لكن المولود في ميلانو، مهندس زراعيين الدرجة الأولى، لكنه أيضاً عسكري جيد، شارك في كل حروب إيطاليا الإستعمارية، بصفته ضابطا في ليبيا وفي الفيوم، وكأحد أصحاب القمصان السود في الزحف الفاشي على روما، عمل في مشاريع موسوليني بإستصلاح الأراضي في الريف، في ماكارسه وفي ساردينيا وأخيرا في قناة موسوليني، "بإختصار، أما كان الرجل في الحرب، أو كان منشغلا بتجفيف الأهوار"، "وطني أصلي، وبين حرب وأخرى ستتدلع بعد حين عمل في الأرضي والري" (٢٧٠)؛ أو المهندسان والمعماريان الذين أشرفوا على بناء "أبريليا" أول قرية- مدينة جديدة على قناة موسوليني،ووقفوا إلى جانب موسوليني في يوم الإفتتاح (٢٥ أبريل ١٩٣٧)، كانوا يهودا، ومئة بالمئة فاشيون، مثل برانّي الذي رغم جرحه عام ١٩٣٦ غادر إلى ليبيا ليعود إلى أسمرة ويقود فرقة "لوتوريا" ويشرف على مجزرة كبيرة ضد السكان هناك؛ الاسماء تلك هي جزء من مئات من اليهود الذي لم ينتقدهم إخلاصهم للفاشية، وإنتهوا إلى معسكرات الإعتقال أو إلى الموت. أما السكان، فكان أقصى ما يقوله أو يقال عن "الوطني" برانّي "هل رأيت برّاني؟ إنه لا يبدو يهوديا مثل بقية اليهود" (ص٢٧٠)، وفي حالة اليهود الآخرين، يعلقون، "وماذ يعنينا الأمر، ففي النهاية نحن لسنا يهودا".

"من قرر الإستسلام سلفاً، ستجعله الآله أعمى لامحال". هكذا هم الإيطاليون الذي سبحوا مع التيار، وهكذا كان الألمان، بل وهكذا كان العراقيون.

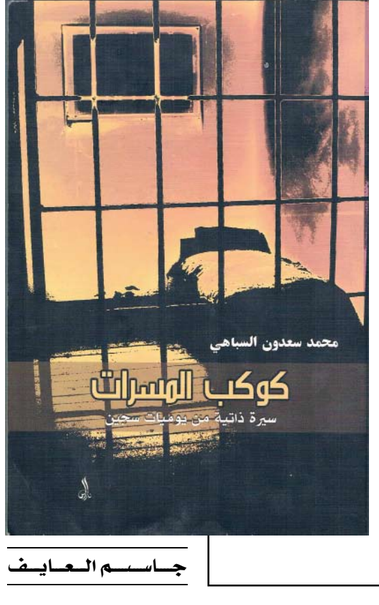
على فكرة: العراقيون. من يقرأ الرواية وولد في العراق، لن يجد التطابق هذا في تفكير هؤلاء الذين أستسلموا مقدماً، وجعلتهم الآله يصابون بالعمى وحسب، بل سيجد أيضاً التشابه في شخصية القائدين "التاريخيين"، سواء في سلوكهما أو في الألقاب التي حصلوا عليها من الناس، "الدوتشه على حق دائماً"، و "صدام على حق دائماً"، حتى عندما كان يخطأ في النحو، في اليوم الثاني يظهر أساتذة اللغة العربية، ويبينون كم صحيح ما قاله، وكم أخطأ القرآن في الإعراب! أو كيف أنها تمطر، لكن ما أن يظهر الدونشة (أو ما أن يظهر صدام) حتى تشرق الشمس فجأة! أما الأمان، فلن يحصل عليه أحد مهما كان، الدوتشه مثلاً، "اليوم يرفع أحداً في يديه، في اليوم الثاني يجد المرء نفسه في الوحل" (ص١٨)، لايهم سواء إذا كان رقم ٢ كما هي الحال مع روسوني، أو رقم ٣ كما فعل مع إيتالو بالبو، أو حتى إذا كان زوج إبنته، وإذا نجح أحد بالهروب منه، ولجأ إلى أميركا، كما فعل روسوني، فإن جيانو صهره قتل رمياً بالرصاص بأمر منه، مثلما إنتهى الحال بصهر صدام زوج إبنته المحببة حلا ومعه جميع أخوته، أما تجفيف الأهوار، فيبدو أن موسوليني صنع منه مدرسة. صدام هو الآخر جفف الأهوار وأطلق على قناله "النهر الثالث" أو "قنال صدام". نهاية الإثنين أيضاً متشابهة إلى حد ما. الدوتشه إعتقلوه بزي فلاح ثم شنقوه، صدام إعتقلوه في الجحل الذي رعى أغنامه فيه وهو طفل مختبئاً في حفرة مثل فأر، قبل أن يشنقوه.

ماذا قال مايسترو الرواية "السياسية" ستانسال "السياسة في عمل أدبي هي مثل طلقة مسدس في وسط كونسيرت: مقززة، لكنها تجبر الإنتباه إليها. ستتحدث عن أشياء وضيعة جداً" (صومعة بارما).

الإيطالي الرواية بيناكي تحدث هو الآخر عن أمور وضيعة في بلاده. وهل هناك أكثر وضاعة من الفاشية؟ لكنه وذلك ما يجعل "طلقته" الأدبية أكثر إثارة الإنتباه. حتى الآن كان الحديث عن الفاشية من الجانب الآخر، ضحاياها. في المرة هذه، رواية الفاشية تأتي من جهة أولئك الذين أسلموا أنفسهم لها، باركوها، ففي النهاية لم يكن موسوليني لوحده. بهذا الشكل تحدث الروائي في الرواية بإسم جميع الإيطاليين. طريقته في الروي، بكل ما حوته من بروليسك وسخرية لاذعة، جافظت على تعدد الأصوات، وتلك نقطة تُحسب في النهاية لأنتونيو بيناكي. من الخطأ القول أن الأدب يجف عند الحديث عن السياسة. وحدهم أسطوات الفن الروائي يستطيعون تحويل السياسة إلى خيال أدبي تختلط فيه الوقائع مع الإختراع. وإحدى أسطوات الرواية المعاصرة من هو أنتونيو بيناكي بلاشك. وفقط فيهذا المغزى يمكن النظر إلى الوقائع المروية كحقائق فنية"، صحيح أنه غرف من مصادر أخرى لكن الكتاب هذا "لا يستنسخ: الكتب الأخرى كتبت لهذا الكتاب" كتب الروائي في المقدمة. كيف لا وإن المصدر الأساسي الذي إنتحل منه بيناكي في رواية قصة عائلة بيروزي، قصة إيطالية الحديثة، هو الحياة!

القاص محمد السباهي في (كوكب المسرات): شهادة قاسية.. تعدد التجنيس

جاسم العايف



في العنوان الفرعي لـ(كوكب المسرات)× للقاص محمد سعدون السباهي يرد: " سيرة ذاتية من يوميات سجين ". لذا فإنه يقع ضمن سرد التجربة الشخصية، (للراوي/السباهي)، عند دخوله السجن عن حادث سير عادي. (السباهي / الراوي العليم)، عمد إلى تدوين مجريات وملابسات الحياة اليومية في هذا المكان الذي يواجه الحياة فيه من خلال الاستنكارات الشخصية، والعمل على استعادة أغلب التفاصيل الكامنة في ذاكرته، لمغالبة النسيان في حياة القاع تلك. و يستعيد الماضي، بإقصاء حاضره في ذلك المكان، ثم العودة إلى المكان /السجن/، ملتاعا على ما مضى. أدب المذكرات كتابات يتم فيها تدوين الأحداث التي جرت معنا وأثرت فينا ومحيطنا. أي أننا نستذكر ما جرى فيه من أحداث عامة - خاصة، ومن ثم نكتبها.

"لا نكتب في مذكراتنا ما نعيشه الآن فحسب، بل ما عشنا فيما مضى، أو حتى التقاعنا بشخصيات كبيرة وصغيرة، أو مراحل مهمة من حياتنا، أو وضع المجتمع الذي ننتمي إليه. ربما نقوم أحياناً بتدوين مذكرات شخص آخر بدلاً منه" (جان بولات). ذهب(السباهي) في توطئة كتابه إلى الشك في كل ما رأى وسمع وقرأ، بسب قسوة ما عاشه وتعرض له في السجن أو بعيداً عنه، ولابد من ذكره ليكون شهادة موثقة قاسية وجارحة عن زمن كان فيه مسحوقا ومراقبا ومهانا وشاهدا على عقود دامية مذلة في حياة العراقيين، طلقاء أو سجناء فيذكر في التوطئة: " أحقاً أنني رأيتُ كل الذي رأيته / وسمعتُ كل الذي سمعتُه / وقرأت كل الذي قرأته / خلال حقبة الرعاع الملعونين/ ومع هذا لم ينفجر قلبي/ ولم اصب بالجنون/ إذن يا لي من..."(ص٣). أدب السيرة الذاتية (جنس) يتميز بأن مادته التجربة الحياتية والمرتبطة بالسيرة الشخصية، فللكاتب سيرته وتجاربه التي يروي فيها مرحلة ما في حياته، وقد روها(السباهي) بلغة أدبية تمتلك طاقة جمالية وتعبيرية عبر تشكلها السردي، ومع جدتها الجارحة، فهي ذات توجه ومنحى يبدو(غرائبياً) لكثافة وصدق واقعيته، فالواقع الفعلي والمتحقق أحيانا قد لا يُصدق أو يبعث على الشك في مدى واقعيته الفعلية.والـ(السارد/السباهي) قدم اغلب الأشخاص المحيطين به والمرافقين له في جحيمه ك (شياطين) زمانهم ومكانهم وبكل أثامهم و أنانيتهم و أحقادهم وجرائمهم المخزية إنسانيا واجتماعيا و منافعهم واحتياجاتهم اليومية لاستمرار حياتهم، عبر مشاكساتهم الكثيرة وعدوانيتهم التي ينطوون عليها في تلك الظروف القاسية، ويطلق على بعضهم صفة "الرعاع وهم مجموعة حاقدة"، لكنهم في ذلك يمارسون الفاشية، مهما كان الشك والحكم عليه من وجهة نظر (الراوي)، عن حياتهم ورغباتهم الجامحة المشروعة منها أو الخسيسة، بأية طريقة ومهما كان ثمنها، و سلوكهم هذا يعكس البيئة القاهرة- الظالمة التي ترعرعوا فيها اجتماعياً. (السارد/السباهي) كان المراقب للجميع، في الإعراب عما يحيطه، ويحيطهم، لذا قَرّبَ بعض ظروفهم الاجتماعية السابقة،خارج السجن، وبروز براءة بعضهم والانتباهات التي وضعتهم في هذه (الجحيم)، وهذا الجانب يمكن أن يسهم في توسيع فرص التنويع، واللعب الفني- السردي على المنظورات الإدراكية، لكنه- السارد- لم يسعَ للتعبير عن مرونة التحرك بين المواقع المتبدلة للأصوات المتعددة للشخصيات المروي عنها، بل بقي هو (السارد الوحيد / العليم)، وفق المادة / ٢٤ / مرور (ص ١١) عندها بات نزيلاً في السجن. بعد محاولات استمرت أشهر لإعادة محاكمته، وعبر الرشاوى والتدخلات الخاصة و العامة، تم إعادة المحاكمة، بعد أن تم توثيق تنازل المشتكي ثانية قضائياً: "دخلت إلى بناية المحكمة ثانية، وكانت كما تركتها آخر مرة تركس في القذارة والفوضى والرطوبة والبرد. وقفت طويلاً في الرواق، مكبلاً، و أدخن والقلق يتناهبني، فجأة خرج القاضي مهتاجاً، ومن فوري بصقت السيجارة خلفي، لكنه قد مسكني بالجرم المشهود، فتسمّرَ أمامي وقد احتقن وجهه اللحيم وعوى: تدخن في رمضان!!. وداخل المحكمة؟!.يا لك من مستهتر!!. "(ص١٥٨). ومع تأكيدات محاميه حول طبية القاضي وعدله وحياديته، لكن (السباهي/ الراوي) يؤكد: "قلبي يحدثني إنني مقبل على كارثة!!. ومثلما نمّ لي قلبي العارف بطباع ضباع البشر..فقد (حزّمني) القاضي بإسنة كاملة)، بدلاً عن(الشهور التسعة) مدة محكومتي الأولى"؟!.(ص١٥٩- ١٦٠). فبات الحكم عليه (سنة كاملة). لكنه، ينسى ذلك!!. فيذكر في يوم إطلاق سراحه: "سأستحم من دون منغصات، واشرب قدرَ ما يحلو لي من الماء المبرد، واقترب من زوجتي بعد اخصاء دام (تسعة شهور)"!!(ص ٢١٩). متناسيا حكم القاضي الجديد، والذي بات واقعاً ونافذ المفعول ولا جدال فيه. لكنه ويكرر حكمه بـ"تسعة شهور" في(ص٢٢٣ وص٢٢٥). تتألف كوكب المسرات من(١٧) فصلاً ضمن(٢٢٩) صفحة من القطع المتوسط وبحرف طباعي صغير جداً. في نهاية (كوكب المسرات) يورد السباهي الملاحظة التالية: "تاريخ كتابة النص من ١٠ / ٨ /١٩٩٧ إلى ٥ /٨ / ١٩٩٩ "وبهذا أطلق صفة (ثالثة) على كتابه. فهو أولاً: سيرة ذاتية، و ثانياً: يوميات سجين، وثالثا: نص، من هنا يحدث الإشكال والالتباس في العنونة. إذ جُنّسَها بكل ما جاء أعلاه..دون أن يجنسها في العنوان بـال(رواية). فبصفتها (نصا) فهي تكوينات تعبيرية، تؤكد مبدأ التناص، في معنى تواشج التجارب التعبيرية، والأشكال النصية التي تتفاعل مع بعضها من أجل ولادة تجربة كتابية أدبية(جوليا كرستيفا). وهي (سيرة) جحيم عامة - خاصة. وهي (يوميات) بما جاء فيها عن الواقع الاجتماعي العراقي، وكذلك تضمينات من كتب ونظريات فنية وثقافية وجمالية، وفلسفات مادية ومثالية ووثائق، وتجارب شخصية، بعضها مسجل في رسائل وردت له في السجن من أصدقاء، في مقدمتهم القاص والروائي الراحل "مهدي عيسى الصقر" الذي يعتذر عن زيارته، ويضيف:"أخي محمد.. أأمل أن يكون لهذه المعاناة المؤقتة جانبها النافع فتطلع علينا، فيما بعد، بأقاصيص رائعة. قلبي- الضعيف- معك. المخلص/ مهدي عيسى الصقر/ السبت: ١٢ نيسان١٩٩٧."(ص١٠١). السباهي في (كوكبه) يستعيد كل شيء، طفولته، طبيعة الاهوار العراقية، و التي ولد وشب على حافاتها، قتل أخلاقي، واغتيال وسياسي، أدباء شباب، لا شأن لهم بأرباح السلطة ومغانمها، ويحلمون بتغير العالم عبر أفكارهم و قصصهم وقصائدهم وكتاباتهم، وصنف آخر من أدباء وكتاب السلطة، مهما كانت وأي لون اتخذت، وهم يبحثون دائماً وأبداً عن سيد ما، ليسيروا خلفه كـ(القطيع)، ويبرروا ما يراه و يفعله، خاصة في التسعينيات، كي يستمتعوا بالعطايا والمنح والهبات، الملوثة بعذاب ولوعة وجوع ودماء العراقيين و العراقيات، وما أن شحت تزقّوا بعيداً،و باتوا يدعون في المنافي كونهم (ضحايا)، لكنهم في الواقع يبحثون عن سيد غير الذي كان، ليقدموا خدماتهم له!!. صداقات سمتها الوفاء والثقة والمساندة في أحلك الأيام، وأخرى نقيضها. مختلسون، مهربو مخدرات وآثار وبشر، شذوذ جنسي، زنى محارم، مزورو وثائق رسمية، وشهادات جامعية عالية، (ولائم وحفلات الإعدامات) الأسبوعية، محاولات الهروب من السجن، التجنيد والقاشلة، غوايات النساء، انهيار الإنسان تحت القسوة والتعذيب، تفسخ الأنظمة الشمولية، المكابدة المتواصلة من أجل العدالة الإجتماعية، تلك(اليوتوبيا) التي تسربت سنواتها كالماء بين الأصابع، الأسفار المتعددة، تاريخ العراق القديم والحديث، والأحداث المريرة التي عصفت بشعبه على مدى عصور. لكن (الراوي/ السباهي)، عاينه بصفته (يقين)، متجاهلاً عيوب الكتابة وعدم كفاية ودقة التوثيق. يحيل (السباهي/ الراوي) في جوانب معينة ضمن (كوكب المسرات) إلى مفهوم (الذاكرة المتعددة)، و الماضي العام هو المادة الأساسية في إحالاته، وكان عليه إلا يتعامل مع بعضه بإجحاف أو بانتقائية، بل بحيادية بصفته (شاهد). تمازج السرد، الذي يعتمد غالباً (الفعل الماضي)، مع (فوبيا) المكان والزمان،، وما يحدث فيهما، يكشف عن القهر الاجتماعي السائد بضراوة خارج السجن، وتنعكس عليه بأشكال وأنواع حياة يومية رثة قاسية و شرسة. كتب القاص(السباهي/ الراوي) في(كوكب المسرات) عن كل ما شاهده وعرفه وقرأه وتعلمه وسمعه وتعرض له في حياته، ومنه دَرّسَ الراحل "الدكتور علي جواد الطاهر"، وذكر في الصفحة(٧١) بعض ما ورد في رسالة خاصة منه بعنوان- د. الطاهر - عام ١٩٧١ إليه" الكتابة مسؤولية جسيمة، وليست عملية تنجز للتسلية أو التفاخر الاجتماعي، اكتبْ كما تفكر أنتَ، وليس كما يريد الآخرون أن تفكر، وإلا انصرف إلى عملٍ آخر غير الكتابة".

× دار أراس / اربيل- أقليم كردستان/ ٢٠١٢ /
الغلاف تصميم: أراس كرم

دراسات في المسرح العراقي المعاصر

صدر عن اتحاد الادباء والكتاب العراقيين في البصرة كتاب جديد عن المسرح بعنوان دراسات في المسرح العراقي المعاصر للدكتور مجيد حميد الجبوري وهو عبارة عن مجموعة دراسات في المسرح.

يقع الكتاب في ١٥٦ صفحة من القطع الكبير ويتضمن ثلاثة فصول الاول بعنوان كاظم الحجاج بين درامية الشعر وشعرية الدراما والثاني دراسة في بنية المسرحية العرقية المعاصرة في البصرة والثالث بعنوان التجريب في المسرح العراقي المعاصر في عقد الثمانينات.

ويذكر ان المؤلف د. مجيد الجبوري من مواليد ١٩٥٢ وحاصل على جائزة افضل ممثل واعد لعام ١٩٨٥ وافضل ممثل ثان عام ١٩٨٨ وافضل ممثل لمهرجان منتدى المسرح عام ١٩٩٥ وحاصل على الدكتوراه في عام ١٩٩٨ ويدرس في جامعة بغداد.

خيانات اللغة والصمت.. شهادة شاعر لا يجد فرقا بين سوريا وسوريالية

سعد علي

لا يشير الشاعر السوري فرج بيرقدار إلى كتاب (الخروج إلى النهار) الشهير بكتاب الموتى في مصر القديمة إذ ينادى الميت باسمه "انهض فلن تفنى. لقد نوديت باسمك. لقد بعثت" حين يصف عملية تجريد المعتقل السياسي من اسمه في ظل نظام تتشابه فيه كلمتا "سوريا وسوريالية" حيث العبث والا منطق هو النظام العام.

ويقول إن سلطات الاعتقال أعطتهم في البداية أرقاما فكان هو "السجين رقم ١٣" ثم أعطوه اسما حركيا هو "سيف أحمد" وبعد أن فرح بالاسم الحركي تبين له أنه فخ إذ لا يوجد شيء يدل على اسمه الحقيقي ولو مات فلن يكون في السجلات "أي شيء حقيقي يدل علي".

وبيرقدار الذي ولد عام ١٩٥١ اعتقل للمرة الأولى عام ١٩٧٨ بسبب مشاركته في إصدار مطبوعة أدبية في جامعة دمشق ثم اعتقل عام ١٩٨٧ لانتمائه لحزب العمل الشيوعي وبعد ست سنوات أحيل إلى محكمة استثنائية هي محكمة أمن الدولة العليا في دمشق التي قضت بسجنه ١٥ عاما مع الأشغال الشاقة والحرمان من الحقوق المدنية والسياسية وبعد ١٤ عاما من الاعتقال نجحت حملة دولية في دفع السلطات السورية للإفراج عنه في نوفمبر تشرين الثاني ٢٠٠٠.

ويسجل المؤلف تجربته في كتاب (خيانات اللغة والصمت.. تغريبتي في سجون المخابرات السورية) قائلا إنه في سنوات الاعتقال الست الأولى كان "مقطوعا عن العالم الخارجي محروما من الزيارات والأقلام والأوراق والراديو" إلى أن قدم مرافعته أمام محكمة أمن الدولة العليا عام ١٩٩٣ فقضت بسجنه ١٥ عاما.

والكتاب الذي يقع في ١٨٢ صفحة متوسطة القطع أصدرته (دار الجديد) في بيروت ويتزامن مع تواصل الاحتجاجات الشعبية في عموم البلاد منذ أكثر من ١٧ شهرا والمطالبة بإسقاط نظام الرئيس بشار الأسد.

وصدر للمؤلف عام ١٩٩٧ خلال الاعتقال ديوان (حمامة مطلقة الجناحين) وصدر له العام الجاري ديوان (أنقاض) الذي كتب قصائده في فترة الاعتقال.

ويقول بيرقدار في كتابه (خيانات اللغة والصمت.. تغريبتي في سجون المخابرات السورية) إن الشعر كان سببا في حمايته وتحريره وإنه أدرك أن الشعر "طائر الحرية الأجمل. هو التمرين الأقصى على الحرية. وبضيعة أخرى هو ما ليس قابلا للأسر" وإنه لو لم يكن شاعرا لانهزم في المعتقل.

وفي فصل عنوانه (حمامتان وقمر وثلج أيضا) يقول إن تجربة الاعتقال جعلته يعيد اكتشاف الأشياء والأدوات الأولى مثل إنسان ما قبل التاريخ في اكتشافه الألوان والخبز والخوف والنسيان والجنون والثياب.. وعلى سبيل المثال خرج من سجن تدمر بذكرى وحيدة إذ كانوا يرون من إحدى الفتحات الجزء العلوى لشجرتين متجاورتين "تتهادل عليهما وقت الأصيل حمامتان عاشقتان واحدة أكثر سوادا من الأخرى والأخرى أكثر بياضا من أحلامنا."

ويستدرك "يا إلهي.. لقد نسيت ذكرى ثانية لا تقل جمالا.. القمر. كنا نراه بضع مرات في الشهر عندما ينحني لمستوى الشراقات وهو يعبرها واحدة واحدة متيحا لنا أن نحمله ما نشاء من الرسائل والوصايا."

ويقدم المؤلف أنواعا للتعذيب في المعتقلات السورية منها "الشبح على السلم" حيث تربط قدما السجين بالحبال ويتدلى جسده مقلوبا ويتم التحقيق معه وانتزاع الاعترافات على وقع سياط تسلخ جلده. كما يعذب السجين بالصعق الكهربائي في الأذنين أو الشفتين أو العضو التناسلي.

ويروي أن مدير السجن التقى بالسجناء فأخبره أحدهم أنه معتقل منذ تسع سنوات رغم حكم قضائي بالبراءة ومنذ عامين حوكم مرة ثانية ونال أيضا حكما بالبراءة ولكن السلطات لا تخلي سبيله فما كان من مدير السجن إلا أن أخذ وضع من يلقي خطابا وقال "يا أبنائي. كونوا على ثقة تامة أن كل بريء عندي سيخرج من هذا السجن مهما طال الزمن. نعم سيخرج ولو بعد مئة عام."

ويقول إن الجلاد "لو كان يدرك حقيقة مشاعر الضحية لتمنى أن يكون أي شيء آخر حتى لو كان هذا الشيء هو الضحية نفسها" مشددا على أن أنواع الاغتصاب بما فيها اغتصاب الوطن قابلة للغفران "أما اغتصاب الإنسان كمفهوم. اغتصابه كوجود" فيراه عارا يدعو لما هو أكثر من الخجل. وفي ملحق عنوانه (دفاع عن الحرية) يورد الكتاب نص مرافعة بيرقدار أمام محكمة أمن الدولة العليا في دمشق عام ١٩٩٣ والتي سجل فيها أن "القمع السافر والمعمم هو العدالة الوحيدة... إن دولة تعتبر الكلمة فيها جريمة يحاكم عليها المرء هي دولة غير جديرة بالحياة ولا حتى الدفن" كما وجه للقضاة افتراضا "لو فشلت السلطة الحالية بانقلابها عام ١٩٧٠ لكانت محكمتكم قد حاكمت رموز الانقلاب بتكليف من السلطة السابقة طبعا بوصفهم أعداء لأهداف الدولة-الحزب" في إشارة إلى استيلاء الرئيس السوري السابق حافظ الأسد على الحكم عام ١٩٧٠.

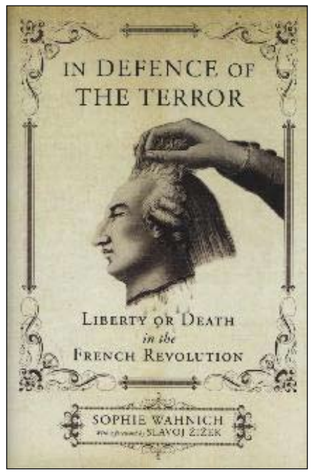
ويشدد على أنه لا يرى فرقا جوهريا بين كلمتي "سوريا وسوريالية".

ويضيف "إن سلطة جاءت بالعنف يصعب عليها أن تتصور إمكانية إسقاطها بغير العنف... وهل نكذب الآن إذا قلنا إن سيرة عبيد روما تتجدد في سوريا... لقد رأيت بعيني إطلاق النار على رفاق لي أعرف جيدا أن سلاحهم الوحيد الذي كانوا يحملونه هو الجريدة أو البيان... فأية كوابيس هذه التي أسميها بلادي؟".

ويقول "إنه حتى الأجيال التي ستولد في سوريا مستقبلا ستطرق الرأس خجلا كلما توقفت أمام هذه الصفحات السوداء من تاريخ سوريا

كتاب "في الدفاع عن الارهاب: الحرية أو الموت في الثورة الفرنسية"

ترجمة: عباس المفرجي



في آخر الأمر، أنا من صنع هذا!

صُيغت كلمتا "إرهاب" و"ارهابيون" في فجر الثورة الفرنسية لوصف الرجال الدمويين "الذين أسسوا ومارسوا ميكانيزمات القمع المخيف – المحكمة الثورية، وقانونها للمشتبه بهم، والمقصلة – بغية تحقيق هدف قهر الاستبداد وصيانة الحرية بإسم الناس الملكيين. ((الحرية أو الموت))، هتف اليعقوبيون، قبل ان يُقلق ناديهم. ((هل أردت الثورة من دون ثورة؟)) قال روبسبير بحدة.

في دراستها المثيرة عن العنف الثوري، كان لدى صوفي وانيش أشياء جديدة تقولها عن الفرق بين ارهابيي اليوم واسلافهم الذين يحملون نفس الاسم من القرن ١٨. كما انها تقدم بنية جديدة واضحة من العواطف التي قادت الثوريين الفرنسيين الى الارهاب، مذكّرة قرّاءها بأن تلك الفترة الاستثنائية من التاريخ تبقى مختبرا سياسيا، حيث من الممكن طرح أسئلة متطرفة عن أسباب ونتائج عنف الثورة. حجتها المنطقية تتلخص في ان الاشمئزاز من الدم المراق والحياة المهدورة هو تهذيب، لكنه استجابة تبسيطية بإفراط وغير سياسية للثورة ماضيا وحاضرا.

حول الرابطة المزعومة بين الثورة الفرنسية وارهابيي ١١ ايلول، كانت وانيش واضحة: ((الارهاب الثوري ليس ارهابا. إيجاد تماثل أخلاقي بين الثورة وايلول ٢٠٠١ هو هراء تاريخي وفلسفي.)) في حكمها النهائي، تؤكد على الإنفصال: ((العنف الذي أرتكب في ١١ ايلول ٢٠٠١ لم يكن هدفه لا المساواة ولا الحرية. كما لم تكن الحرب الوقائية التي شنها رئيس الولايات المتحدة.)) طبقا لوانيش، هناك تشابه جزئي بين ١٧٩٣ و ٢٠٠١، في الطريقة التي استجاب لها الثوريون الفرنسيون، والامريكيون لـ "الاحساس بالخوف" "بالبحث عن مقاومة مشتركة للعدو من خلال الغضب، الشجاعة والعدالة. لكن هنا ينتهي التشابه الجزئي لأن الامريكيين، برغم كل ما يقولونه، لايعيشون في عصر التأسيس، ونحن لم ننته من ملاحظة أشكال الفزع التي أثارتها الاستجابة الامريكية – فزع العنف الذي هو غير تأسيسي بل تنظيمي، وحاليا هو وقائي أيضا.

الثوريون الفرنسيون، على العكس، كانوا يعيشون في عصر التأسيس (تأسيس قيم سياسية جديدة)، مُمثلة في "اعلان حقوق الانسان والمواطن" العالمي، الذي، كما تناقش وانيش، لا يمكن ان يُصان من دون بطولة في وجه التدنيس. بسببها، كان ثمن الارهاب ((صفقة مقدّسة)، إقتضى فيها تأسيس القيم موت البشر، وبها تورطت الروح والجسد. وكان يمكن لأي إمرئ أن يهلك من الخوف أو يكون منهّا بالاشمئزاز. هذا، في رأيي، هو الثمن المنسي للثورة، الثمن المدفون للارهاب – ثمن هو اخلاقي سياسي على نحو لا يمكن فصله بالمرة؛ وفي ذلك يكمن القلق، المخاطرة والمغامرة.))

وانيش جيدة بشكل خاص في وصف تمزق الحركة الثورية حول مسألة الاعتدال. من جانب، دانتون – ((منذ متى كان الانسان معصوما عن الخطأ ومستثنى منه؟)) – الذي امكنه ان يسأل العفو من على المشنقة لدوره في إنشاء مؤسسات الارهاب. في الجانب الآخر، سان جوست، الذي لم يطلب المغفرة بل أشار الى نسخة من اعلان الحقوق، معلقة على جدار الغرفة التي قضى فيها الليلة الاخيرة قبل اعدامه، وقال: ((في آخر الأمر، انا من صنع هذا!)) امّا بروسبير فلا توجد وسيلة لمعرفة ما اذا كان نادما عن ثمن الارهاب، او كان يعتقد ان المغامرة اوفت بدينها كاملا. في النهاية لم يعد قادرا على النطق لأن نصف فكّه أصيب بطلق ناري (بيده او بيد غيره) وحين قام بايماءة الى قلم، لم يعطه احدا. لكن هذا كان تعهده بالروح والجسد للثورة، و معافى أو مريض، كانت التوبة تبدو له بعيدة الاحتمال.

دراسة وانيش تسهم في إعادة توكيد قبضة التاريخ الرسمي للبسار على الثورة. في هذه القصة، المؤرخ فرانسوا فوريه هو العدو الرئيسي، بسبب اعلانه الحاد عشية الذكرى المئوية الثانية في عام ١٩٨٩: ((الثورة الفرنسية إنتهت!)) ورثة فوريه يسخرون من التركيز على الطموحات الدستورية الليبرالية لثورة ١٧٨٩، بدلا من التركيز على الايام المظلمة للارهاب، التي لعبت دورا في تأسيس ديمقراطيتنا الغربية.

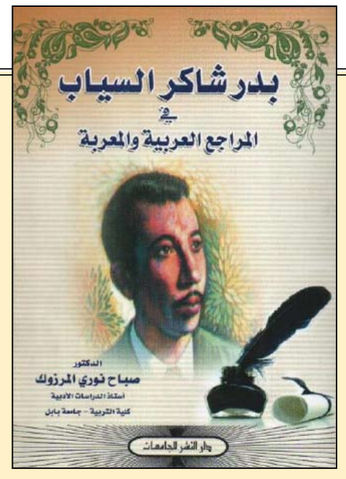
المقدمة التي كتبها سلافوج جيجيك خدمت بشكل سيئ هذا الكتاب. مرحّبا على نحو متدفق ومتوهج – ((لم نكن مجرّد ننتظر كتاب مثل هذا؛ هذا هو الكتاب الذي كنا ننتظره.)) – يفتتح مقدمته بالملاحظة البارعة المتهرئة لزو انلاي التي تقول، ((ما يزال من المبكر جدا القول)) عما انجزته الثورة الفرنسية. ثم يبدأ بحديث صاخب معاد للرأسمالية يورد فيه اشارة عابرة لعدد من الافلام المعاصرة. في المقطع الأخير فحسب، يذكّر جيجيك نفسه ((بالعودة الى الحديث عن كتاب وانيش)). في النهاية، يصدر بعض الأوامر: ((... يجب على القارئ ان يقترب من موضوع الكتاب – الارهاب والارهابيون – من دون مخاوف ومحرمات ايدولوجية، كإسهام حاسم لا في تاريخ حركات التحرر فحسب، بل ايضا كإنعكاس على مأزقنا الخاص بنا. لا تكن خائفا من موضوعه: الخوف الذي يمنعك من المواجهة هو الخوف من الحرية، من الثمن الذي على المرء أن يدفعه في سبيل الحرية.))

أن تكون مرعوبا من الارهاب وترفض التفكير برؤية ودقة حول الموضوع هو ليس الشيء نفسه. ولا رعب من الارهاب مرتبط بالضرورة بالخوف من الحرية، او بالثمن الذي يمكن للمرء ان يدفعه في ظروف سياسية محددة. الكثير من المشاركين في الثورة الفرنسية فكّروا طويلا وبإمعان حول أسئلة مثل هذا، وفي حين يكون من الصعب أحيانا فهم افكارهم، ولا هو أمر مريح دوما التوصل الى هذا الفهم، فإن من المثير دائما العودة الى الوراء، الى ذلك المختبر السياسي الخالد، والمحاولة. كتاب وانيش المثير هو وصيّة بذلك.

عن صحيفة الغارديان

السياب في المراجع العربية والمعربة

عرض: بشار عليوي



عن دار النشر للجامعات في القاهرة صدرَ حديثاً للباحث أ. د. صباح نوري المرزوك كتاباً جديداً حمل عنوان (بدر شاكر السياب في المراجع العربية والمعربة) ويقع الكتاب في ١٧٥ صفحة من الحجم الكبير وضم ثمانية فصول ، حيث يُسلط الكتاب الضوء على جميع الدراسات والأبحاث والمقالات والتي تناولت مُنجز شاعرنا الكبير السياب من خلال منهج بيبلوغرافي توخى الدقة والحصر والجمع لكُل ما تم ذكرهُ في المصادر والمراجع العربية والمُعربة عنه. ففي مُقدمة كتابه يؤكد المؤلف على ان عملية جمع ما يتعلق بالسياب بدأ لديه منذ مدة ليست بالقصيرة حتى تجمع لديه ما يمكن ان يكون مادة لكتاب يحتفي بمنجز الشاعر في ذكرى ميلاده الثمانين. ضم الكتاب ثمانية فصول ، تناول المؤلف في فصله الاول سيرة الشاعر واستعراضها بشكل مختصر ومركز ، وتحدث الفصل الثاني عن الاعمال الشعرية للشاعر سواء أكانت دواوين مستقلة مطبوعة او محفوظة وقصائد منشورة او ترجمات وفي الفصل الثالث اشار المؤلف الى الاعمال النثرية للشاعر سواء اكانت كتباً او مقالات منفردة او مترجمات وبين الفصل الرابع ، الكتب الخاصة بالسياب فيما بيّن الفصل الخامس الكتب التي فيها ذكر للسياب ، واستعرض الفصل السادس المقالات والدراسات المنشورة في الصحف والمجلات ، وفي الفصل السابع ذكر المؤلف القصائد التي كتبها الشعراء المعجبون بالسياب ، فيما اهتم الفصل الثامن والاخير من الكتاب بذكر المقابلات والحوارات التي أجريت مع الشاعر ، وضمنَ المؤلف كتابه ثبتاً بجميع الأعلام الذين ورد ذكرهم في الكتاب ، يُذكر أن المؤلف من مواليد الحلة عام ١٩٥١ حاصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من كلية الآداب بجامعة أنقرة التركية عام ١٩٨٩ ، وهو أستاذ اللغة بكلية التربية في جامعة بابل وقد سبقَ لهُ وأن أصدر سلسلة من الكُتب أهمها (مُعجم المؤلفين والكُتاب العراقيين ٨ أجزاء / تكملة شعراء الحلة أو البابليات ٣ أجزاء / نازك الملائكة في المصادر العربية).

سعيد بوعيطة.. إصدار نقدي

سيصدر بحول الله عمل نقدي جماعي (عبارة عن مجموعة من القراءات) موسوم بـ: أسئلة الرواية المغربية (قراءات في روايات مصطفى لغتيري). هذا العمل لا يعتبر نفسه نقدا أكاديميا (حسب المقدمة) بل عبارة عن مجموعة من القراءات المبثوثة في المجلات و الصحف الثقافية. قراءات ساهمت أيضا في اغناء النقد الروائي المغربي. وشكلت رافدا من روافده.

تختلف هذه القراءات لاعتبارات عدة: يتجلى الاعتبار الأول في اختلاف الذين قاموا بهذه القراءات. من حيث التصور المنهجي والبعد القرائي. أما الاعتبار الثاني، فيتجلى في تباعد هذه القراءات و اختلافها في الزمان و المكان نظرا لاختلاف و تباعد المناسبات التي أنتجتها. لكن التراكم النسبي الذي حققه كل من الأساتذة: سعيد بوعيطة، محمد داني، نور الدين بلكودري في مثل هذه القراءات، كان وراء جمعها وتقديمها للقارئ لتعميم الفائدة. أما اختيار الروائي مصطفى لغتيري باعتباره نموذجا لهذا العمل الجماعي، فقد ارتبط بمسألتين: تتجلى الأولى في التراكم النسبي الذي حققه الروائي مصطفى لغتيري. أما الثانية، فتجلت في توافر هذه القراءات سلفا. أملين أن نتناول (بحول الله)، نماذج روائية أو قصصية أخرى ضمن كتابات لاحقة.

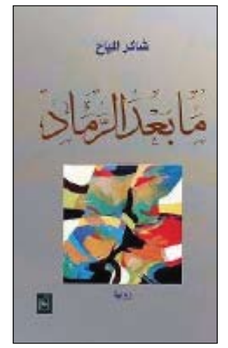
ما بعد الرماد

عن دار ميزوبوتاميا في بغداد، صدر حديثاً كتاب "مابعد الرماد"، وهي رواية جديدة للكاتب شاكر المياح، بعد روايته الأولى "الغبش" التي صدرت عن دار الينابيع في دمشق.

الرواية الجديدة التي تأتي مكملة لروايته الأولى، تدور أحداثها في أجواء مدينة الحي- الكوت، والديوانية، وبغداد (الشاكرية)، تسلط الضوء على علاقة الفلاحين أنذاك بالإقطاع وبأبناء المدن، عبر شخوص الرواية، وهم مارد، وغانم وقاسم وناهي.

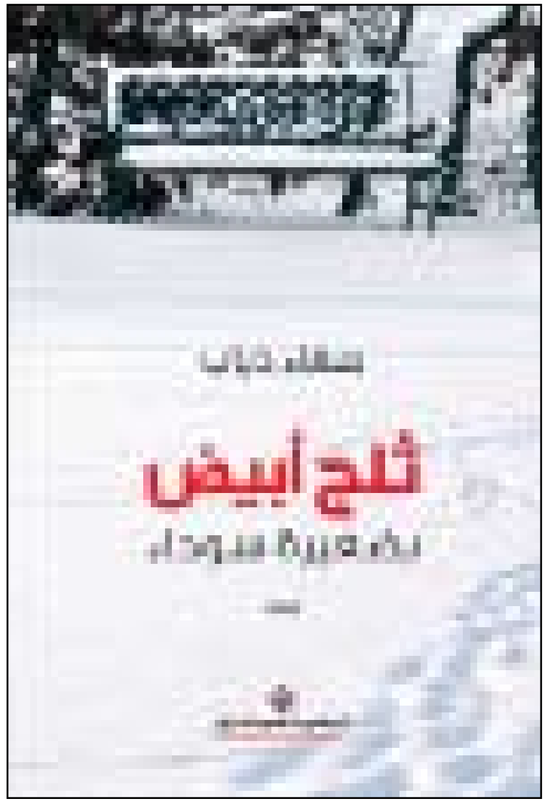
وتمر الرواية على أجواء الصراع الطبقي في العراق، يسجل فيها كاتبها بسرد توثيقي، إعدام اثنين من المناضلين الشيوعيين في مدينة الحي، هما علي الشيخ حمود وعطا الدباس.

كذلك تقدم مقطعاً من محاولات الإقطاع لتخريب النسيج الاجتماعي للعراقيين، من خلال زرع الفتن بين الفلاحين وأبناء المدن. تقع الرواية في ٢٢٤ صفحة من القطع المتوسط.



ثلج أبيض بضفيرة سوداء... انطباع أول

هاشم تايه



شقّ الشاعر صفاء ذياب على الثلج طريقاً إلى مُتحفه الشعريّ الخاصّ الذي قسّمه على ستة أجنحة ملأها بمقتنيات جسد وروح وتاريخ ومكان وزمان. وأقام صفاء على بوّابة متحفهُ مُرشدًا يأخذ بأيدي زائريه، ويطوف بهم على أجنحته الستة، وهذا المرشد كيان لغويّ مصنوع من عنوانات منقوشة على عتبات الأجنحة، أو قائمة على هامات مقتنياتها.

علّق صفاء على البوّابة الخارجية لمتحفه لافتة تقول: "تحت هذا القناع توجدُ أكثر من فكرة، والأفكارُ مضادّةٌ للرّصاص" لافتة كأنها تعلن أنّ الشعرَ قناعُ الشاعر يخفي تحته عناصرَ قوّته الحقيقيّة الكامنة في أفكاره الخاصّة، أفكار الشعر، التي يُطلقها خيالُه وعقلُه، وتنبعُ قوّتُها (المضادّة للرصاص)، بحسب وصف صفاء لها، من اقترانها الأبديّ بالحقائق الكبرى التي يعيشُ بها وجودُنا. لكن! لعلّه احترازٌ أو احتراس لصفاء من أقنعة شعر كثيرة تتسترُّ على مجرّد خواء. وأيّاً يكن الأمر، فقد كانَ أفضل لو تُركنا نكتشف بأنفسنا تلك الأفكار خلال رحلتنا مع قصائد المجموعة، وألاّ تُورّط هذه القصائد بتصريح من خارجها، لن ينفعها مهما تكن سلامة منطقه.

تسعٌ وثلاثون قصيدة توزّعت على ستة أقسام الكتاب، وبوسعنا أن نضيف إليها ست قصائد قصار كتبها صفاء كعتبات لأقسام كتابه الستة، وقصيدة أخرى هي تلك التي نطالعها على غلاف كتابه الأوّل، ليصبح العددُ ستا وأربعين قصيدة. تأتي أهمية القصائد السبع المضافة من كونها أقرب إلى خيط ناظم يخترق خرزات قصائد الكتاب الأساسيّة، ويمنعها من أن تكون سائبة.. القصيدة السادسة والأربعون مكتوبة على الثلج الذي يغطّي الغلاف الأوّل للكتاب على هذا النحو:

صفاء ذياب
ثلجٌ أبيض
بضفيرة سوداء

وهي إنشاء صُوري، وأقرب إلى أن تكون القصيدة اللّوحة، وكأنّ صفاء كتبها بعينيْه لا بلسانه، ما يجعلها تنتمي إلى ضرب من الشعر يُطلق عليه بعضهم تسمية الشعر التشكيليّ، بسببْ احتفائه بالمرئي، وإنشائه شكلاً بَصَريًا للإزاحة. كأنّ هذه القصيدة التي تقوم على عمليّة دمج بالغة الحيويّة بالنسبة لكيان شطره اغترابُه شطريْن، كأنّها بورتريت شخصيّ مطبوعٌ على الثلج.

ستة أقسام تبدو لي كما لو أنّها ستة صناديق خبّأ صفاء في كلّ واحد منها عددا من كائناته، أعني نصوصه، كما لو أنّه يعدُّها أسْرارا، وعلى السطح الخارجي لغطاء كلّ صندوق كتبَ بخط عريض عنوانا، سيكون بمثابة مفتاح، كما كتب على سطح الغطاء الداخليّ نصّا صغيراً أقربَ ما يكون إلى لُغز، وهذا النصُّ اللّغز هو المضمر في النصوص المحبوسة في الصندوق كلّها. سنجد على غطاء أحد الصناديق من الخارج هذا العنوان (ثلجٌ يافع)، وعلى سطحه من الداخل نقرأ هذا اللغز: "ها إنني أتقصّى الشوارعَ بأصابعي وأحسُّ المسافةَ طيفاً ثقيلاً ينامُ كسلحفاة" وتحت هذا النصّ اللّغز تنامُ أوراقُ النصوص في صندوقها الخاصّ. هذا النسق الذي ينتظم النصّ الأكبر الذي هو الكتاب بمجموعه يعكس وعيَ الشاعر بأهميّة تقديم مواده ملتحمة ببعضها في تكوين يشفّ عن كائن الشاعر المتخفي في طيّات كتابه، الكائن الذي سنكتشف أنه (ثلجٌ أبيض بضفيرة سوداء).

يهيّئ لنا صفاء الفرصة لنرى فعلَ الشعر في اللغة وطاقة هذا الفعل في إنشاء تكوين جمالي لمادة العالم:

"النهارُ مشى طريقٌ طويل
ونفقٌ أسودُ..
والنّهارُ أيضاً خساراتٌ متكرّرةٌ
ووهْمٌ أبيضُ ينتشل الغرقى
وينكسر.."

لغة تحتفي بأهوائها الخاصّة، وتتدفق متحررة من لسان الشاعر، وكأنها تنبثق من رغبتها في استعراض غنى مادتها فحسب، يعزّز ذلك جنوح هذه اللّغة، أحياناً، إلى إخراس الدّلالة، أو تأجيل حضورها، لتأمين نزوع واضح إلى الاستمتاع باللغة كمادة عبر تكرارات أصواتٍ بعينها، وعن طريق عزل الكلمة على السطح الكتابي عمّا يتعلّق بها دلالياً من كلمات أخر، أي بإنشاء مساحة فارغة تعزل المبتدأ عن خبره، والموصوف عن صفته، والفعل عن فاعله، والمعطوف عن المعطوف عليه:

"لمساءُ هذي الرّيح
وهذا الجسد
وهذي الحلْمَةُ السّمراء
وهذه السّاق
لمساءُ هذي اللّيلةُ
كالحرير
وكالشفق الأحمر
تحمرُّ
وجنتانِ
ويندلقُ العنّابُ
من شفتيْن ملساويْن
كالرّيح.."

وليس بعيداً عن هذا النزوع إنشاء صفاء فوتوغرافاً شعريّاً، لو صحت التسمية، يتوارى خلفه الشاعر تماما، إذ تتفرّغ كاميرا اللّغة للوصف فحسب، ويُصبح الهدف إخراج طبيعة مجرّدة للاستمتاع بصور مرئياتها:

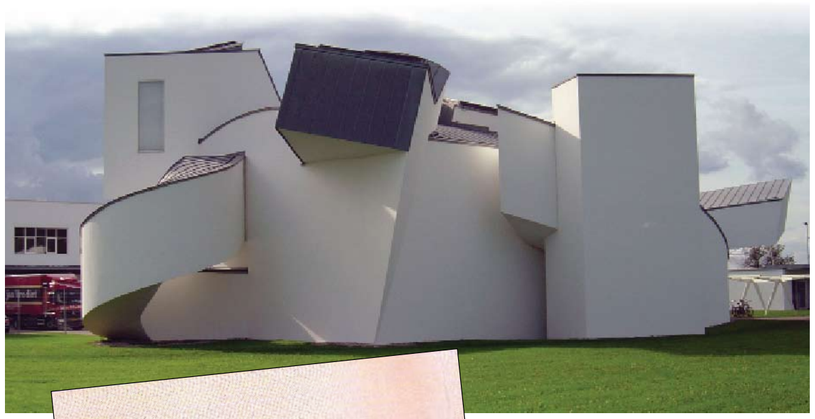
"ملائكةٌ تتناسلُ في هذا اللّيل
كأنها ريشُ بجع يتناثرُ فوق الرّأس
ترمي بشرر منْ قلب القمر الغافي خلف الغيم
وتهيمُ كراقصة شرقيّة تتراءى على خصرها عيونٌ ثملة"..

يهتمّ صفاء، خاصّة في قصيدته عن الحرب التي افتتح بها كتابه، بتغريب الدال عن دلالته، وأرجحته بين دلالتين متضادتيْن، عن طريق سلبه حمولته الدلالية المتوقّعة بوصله بدال آخرَ يعدم فيه هذه الحمولة الدلالية، محوّلاً إيّاها من طبيعة إيجاب إلى طبيعة سلب، وتصنع هذه التقنية مفارقات ساخرة:

"أنا الرّابحُ الوحيدُ في هذه الحرب
كلّما دخلتُ حربا
خرجتُ منها مدججاً بالأرامل"

و:

"الحروبُ تهبُ الغنائمَ للجنود والقاعدين
فتُعطي الجنودَ موتاً يليقُ بالبنادق
والقاعدينَ مستقبلاً من الكراسي الخشب"



هل اللوحة ما يرى؟

قحطان جاسم جواد

من إصدارات الشؤون الثقافية العامة كتاب صغير بعنوان (هل اللوحة ما يرى؟) وهو بمثابة مقالات ودراسات مترجمة في الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، قام بترجمتها د. فائز يعقوب الحمداني. ويقع في ثلاثة فصول بـ ١٥٩ صفحة من القطع الصغير ضمن منشورات الموسوعة الثقافية.

في الفصل الأول تناول الكتاب دراسات تشكيلية منها الفن الهايبر واقعي ،و هل اللوحة ما يرى، واللون وسطوة الشكل. وفي الثاني تجارب تشكيلية عن الفاشلة هي العالم ولحظات من الضوء وتحدث بلغة عصره ورنييه ماكرين وهانز هولباين. وفي الفصل الثالث متابعات تشكيلية مثل الغزاة البرابرة وباريس والسرياليون وليم دي كونينغ ومعرض شامل لزها حديد وهنري مور وماكس بيكمان وفنانات انطباعيات.

يقول المترجم الحمداني في كتابه هذا (أن النص كجبل الجليد تمثل الكلمات فيه جزءه الظاهر على السطح). وتكمن مهمة المترجم في محاولة كشف أكثر ما يمكن من الحجم الحقيقي لجبل الجليد من خلال تطويع وسائل اللغة إضافة لمفرداتها.

أن الكتابة وسيلة ناقصة من وسائل التوصيل البشري وقد يمثل هذا بعض العزاء لمن يقوم بعملية الترجمة انطلاقا من إيمانه بان النص المكتوب ليس كاملا وعليه أن يتغلغل بها ليجعلها كاملة.

في البحث الخاص بزها حديد يتحدث عنها الكتاب بالتعريف الذي قدمه متحف ديزاين ميوزيم في لندن عن زها ومعرضها الذي ضم طابقين ،واحتفى المتحف بزها المرأة الأولى التي حصلت على جائزة بريتزكر للهندسة المعمارية عام ٢٠٠٤، وهي أرقى جائزة في مجال العمارة باعتبارها قدمت مقاربة متطرفة في حداثتها للهندسة المعمارية ، من خلال أعمالها المتميزة مثل روز نثال سنتر للفن المعاصر في سنسيناتي، كما قدمت وجهات منظوريه متشظية في هندستها لتعكس فوضى الحياة العاصرة.

وفي مبحث فنانات انطباعيات يشير الكتاب إلى انه في أوائل السبعينات أعيد الاعتبار لفنانات رائدات في الرسم الانطباعي لم يكن معروفات من قبل ، وقدمهن معرض شرف كونستال في ألمانيا وهن أربع فنانات (برثه موريسوت) عضوه حلقة باريس وموديل (مانتيه)، والأخرى ماري ستفيتسن الفنانة الأمريكية التي طورت أسلوبا فنيا لا يمكن أخطاؤه أثناء دراستها في فرنسا وكانت صديقة الفنان (ديغا) ثم كلفها الأسقف بطرس بورك برسم لوحتين من أعمال كوريجيو فعرفتها أوربا. ثم تعرفت إلى ادغار ديغا الذي دعمها كثيرا وفتح لها أبواب المجد. والأخرى هي ايفا غونزاليس والرابعة ماري براكوريموند المتأثرة بالفنان كلود مونيه.

كما يبحث الكتاب في دراسات أخرى عن أساليب الفن التشكيلي لمجموعة مهمة من فنانين أوربا التشكيليين.

آفاق

■ سعد محمد رحيم

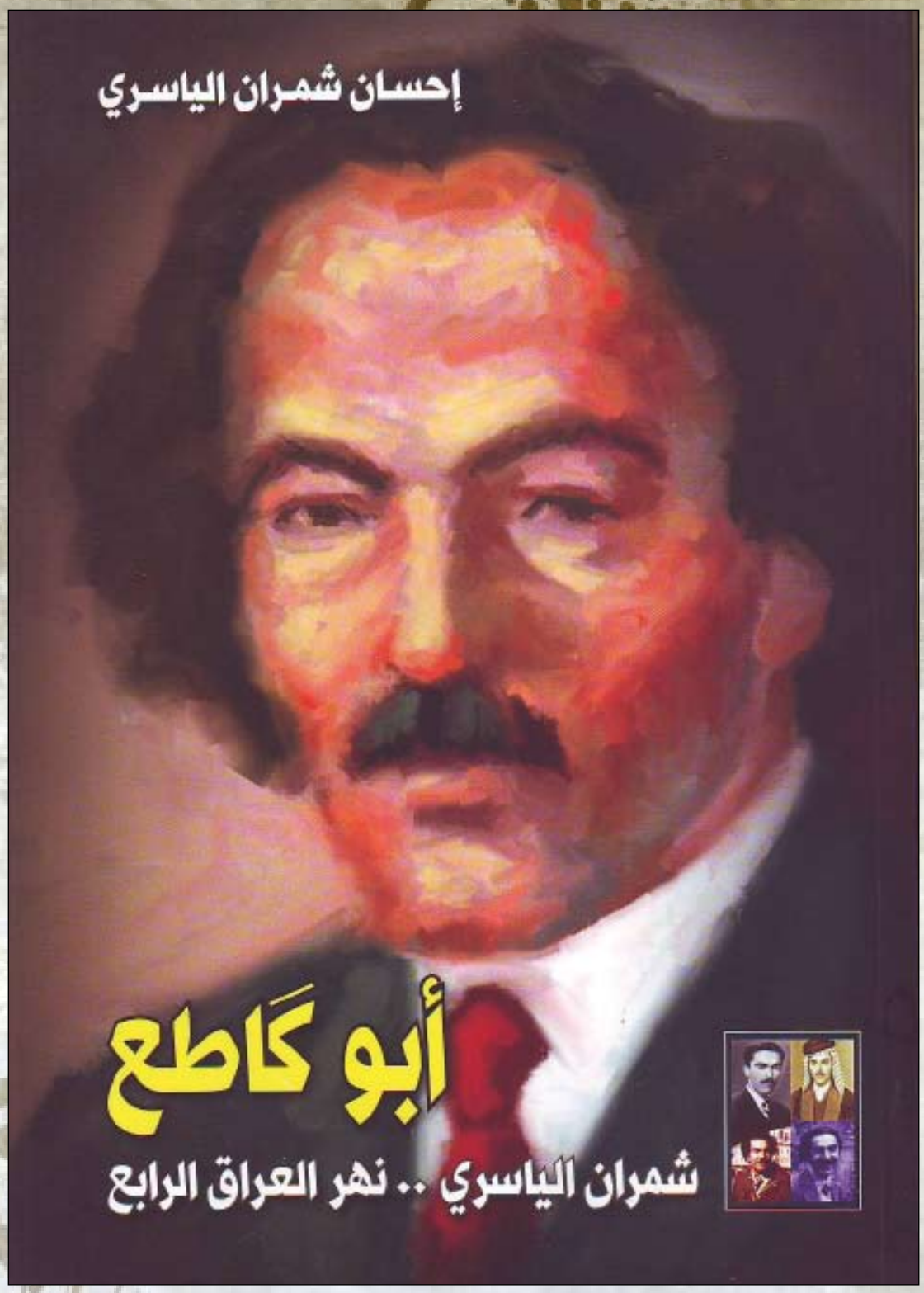
المنفي والهامشي

تصاحب هجرة المثقف، وتتولد عنها، شروخ مؤلمة، نفسية أولاً، وعلى مستوى الوعي والقناعات ثانياً، فينعكس ذلك، من ثمّ، على مواقفه وخياراته وموضعه في العالم (بين الآخرين والأشياء) ورؤيته له.. يصف إدوارد سعيد حالة المنفي الوسطية (بين مكانين وثقافتين) بالمعذّبة. فهو "لا ينسجم تماماً مع المحيط الجديد، ولا يتخلص كلياً من عبء البيئة السابقة، تضايقه أنصاف التداخلات وأنصاف الانفصالات؛ وهو نوستلجي وعاطفي من ناحية، ومقلد حاذق أو منبوذ لا يعلم به أحد، من ناحية أخرى. وتصبح مهارة البقاء الإلزام الرئيسي، ومعها يشكل خطر التنعم كثيراً بالرخاء والطمأنينة تهديداً يتوجب الاحتراس منه على الدوام". ويرى سعيد في ثيودور ف. أدرنو مثالاً في التشدد على تأكيد صورته منفياً بعزم لا يلين. وحتى بعد عودته إلى بلاده لم يتخلص من علامات المنفى التي وسمته إلى الأبد.. يقول أدرنو: "يظل كل مثقف في المهجر مشوّهاً ولا مخرج من ذلك، وخيراً يفعل إذ يتعرف بنفسه إلى ذلك إن لم يشأ أن يخبر ذلك بشكل فظيع وخلف الأبواب الموصدة التي تصون تقديره لنفسه". غير أن صرامة أدرنو المكتئبة لا تتيح له أن يشعر بما يسمّيه إدوارد سعيد بمسرّات المنفى. فالمنفى بحسب ما يرى "هو الوضع الذي يميّز المثقف كإنسان يقف كرمز هامشي بعيداً عن متع الامتيازات والقوة والشعور بالبيتوتية".

يقف المنفي (والمهاجر) بين ثقافتين من جهة، ويكابد بين آليتي الذاكرة والنسيان من جهة ثانية. يشير أدرنو إلى الكيفية التي بها تصبح الحياة السابقة للمهاجر لاغية، فيما إحصائيات البلد المضيف تعيده إلى هناك بحقول تساؤلاتها: "الموكب المنتصر للإحصائيين المتّحدين يجرّ أيضاً الحياة المشوّهة، والماضي نفسه لم يعد بمأمنٍ من الحاضر الذي يرصده مرة أخرى للنسيان من حيث يذكر به".

وإذ يقدّم كل مثقف أطروحته في ضوء تجربته الشخصية، والسياق الذي يوجد فيه، فإن أمين معلوف، وحتى بعد ثلاثين سنة في المهجر، ينفي أن يكون الجانب الغربي قد طغى على شخصيته، وإن ما جرى على وفق زعمه هو توسيع العلاقة مع ثقافة الغرب بحكم طبيعة تربيته هو إلى جانب نظام التعليم اللبناني.. يقول عن الإزدواجية التي يراها في كل لبناني مهاجر: "يقضي الإنسان نحو ثلاثين سنة في الغربة، يقع حادث في بلده فيصير كل همّه أن يتابع ما يحصل، ويحكي ويناقش ويبدو مشدوداً إلى بلده، وهو في الوقت نفسه بعيد. وإذا خُيّر بالعودة فهو لا يعود". وما يقض مضجعه اليوم هو أن العالم دخل القرن الواحد والعشرين، مغادراً عصر الانشقاقات الإيديولوجية وقد تمثّل بصراعات القطبين والحرب الباردة، إلى عصر الانشقاقات الخاصة بالهوية. وهذا ما يجعله يرى نفسه، لا في جهة معينة، بل في عالم "يصبح مجنوناً أكثر فأكثر، عالم ضائع بلا بوصلة".

يتحدث إدوارد سعيد عن اصطلاح يستعيره من علم الموسيقى هو (الطباق). لا بقصد مصالحة مجردة واهية بين الجهتين كما يؤكد. والشعور بالطباق يحصل لديه في اللحظة التي يصطدم ما خلْفه (هناك) مع ما يبنى من تجربة (هنا). لكن المسألة الأكثر إشكالية التي ستفرض نفسها بهذا الصدد هي الهوية. والهوية عند سعيد "مسألة خصامية أكثر من غيرها، كي لا أقول أنها منفرة. فكرة الهوية الواحدة". بذا فعمله سيعتاش على هويات متعددة، وسيصدر "عن أصوات متعددة النغمات" لا بشكل تصالح ملفّق، بل بالجمع معاً: "أكثر من ثقافة واحدة، أكثر من وعي واحد، بالمعنى السلبي والإيجابي للكلمة". عاداً ذلك غريزة أساسية. وبين ماضٍ غدا مخزن ذكريات أليلة للتلاشي والنسيان، ومستقبل مثالي، يلتبس الحاضر حتى لتشعر بأنك في غير مكانك. وهذا وضع يستحضر معه سعيد وهو معجب كلمة المؤقت. والشعور بالمؤقت صفة من صفات المثقف كما يعرّفه ويريده. وهو ما يكون عليها في حالته هامشياً أو منفياً. وكلاهما يتيحان له (للمثقف) أن يكون نفسه، فعّالاً، خارج محددات السلطة، أي لا يوظّف مقدرته التقنية بحسب تغير مواقع القوة جاعلاً إياها برسم البيع. "إن صيرورة المثقف هامشياً (حتى في بلاده) وغير مدجّن مثل من هو في منفى فعلي، تتطلب منه أن يستجيب على نحو غير اعتيادي للمسافر للحاكم، للمؤقت والمحفوف بالمخاطر لا للمألوف، للابتكار والاختبار لا للوضع الراهن المكرّس سلطوياً. فالمثقف التي تتقمصه حالة المنفى لا يستجيب لمنطق التمسك بالأعراف، بل لجرأة المغامرة، ولتمثيل التغيير، وللمضي قُدماً".



لقد عاش شمران الياسري قليلاً، ولم يكتب الا القليل.. فلم يتح لطاقته الهائلة في الكتابة، وجرأته البالغة، أن تنتج الشيء الكثير. ورغم كل الصعاب التي لازمت فترة إنتاجه القصيرة، طغى على معاصيره بقلم فاتن، أبهر جمهوره من عامة الناس وخاصتهم، وأقلق سلطة الحكم، فحبسته تارة، وطاردته تارة أخرى، ودفعته في النهاية إلى المنافي.

لقد عاش عفيف النفس، نزيه الضمير، متمرداً على البيروقراطية التي واجهها في المؤسسات التي عمل فيها، فوزّع تقواه ونجابته على من حوله، فلم يكن سياسياً نهازاً للفرص، بل كان فلاحاً شديد القرب من الارض، كان لافتاً للنظر ومثيراً للاهتمام أينما حل.. فكان يستحوذ على اهتمام أي مجلس ويشغل الناس به.. وكان صادقاً، غني النفس والمحضر.. لم يتعال على الناس مهما كانت منزلتهم أو ثقافتهم أو ثرواتهم.

أوراق
تحرير| علاء المفرجي الاخراج الفني| خالد خضير التصحيح اللغوي| مصطفى محمد حامد WWW. almadasupplements.com
طبعت بمطابع مؤسسة
للاعلام والثقافة والفنون