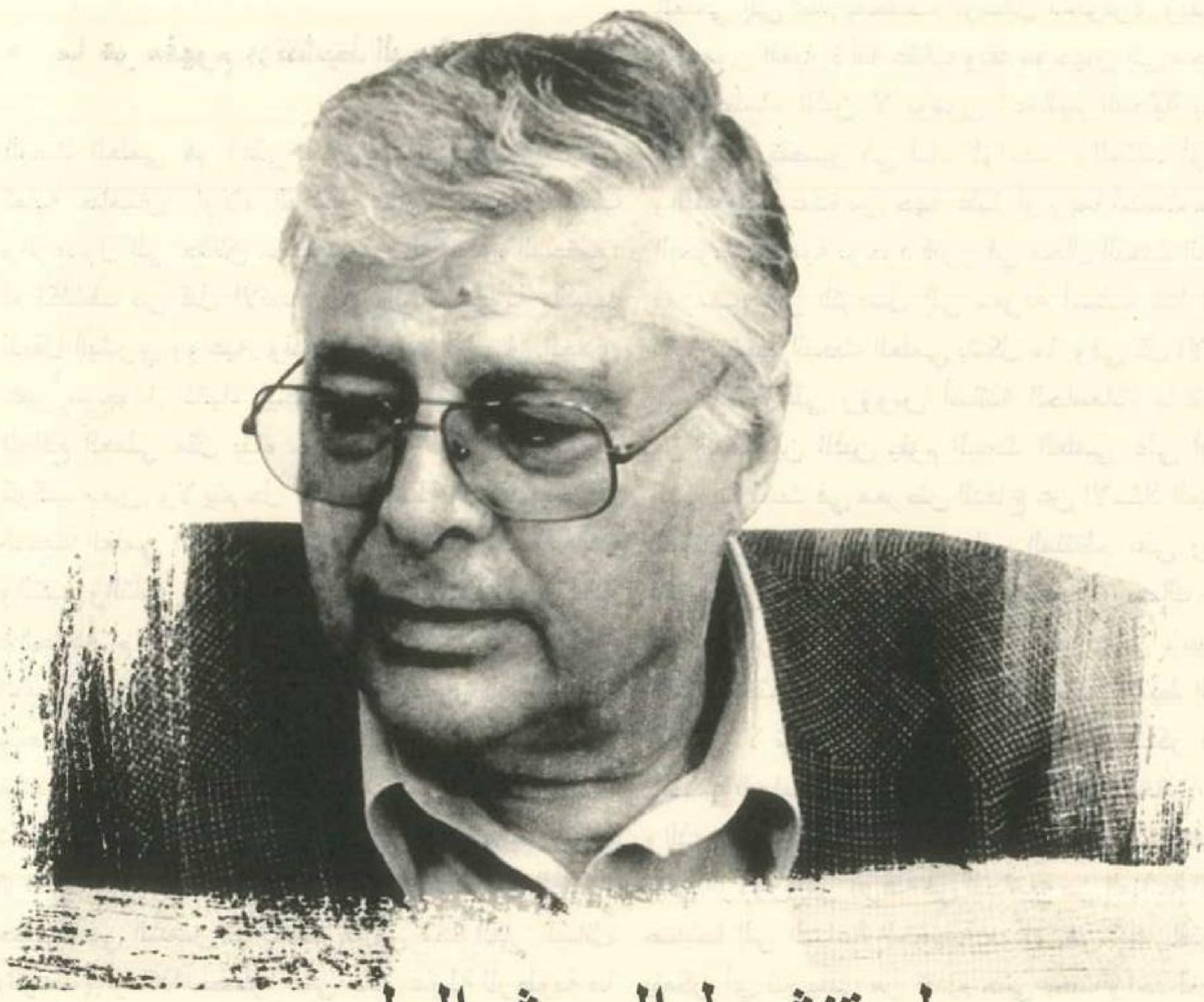


حول تنشيط البحث العلمي في ضوء الظروف الموضوعية والذاتية في إقليم كوردستان

د. زهدي الداوودي

العلمي إلى التخلص من استعمال الحيوان والاعتماد على البخار الذي أدى بدوره إلى الثورة الصناعية التي أصبحت عاملا للاطاحة بالنظام الاقطاعي.أما مفهوم «تنشيط البحث العلمي» فهو دفع عملية البحث العلمي إلى أمام بمختلف الوسائل المتوفرة. ونفهم من مضمون العبارة أنه عتاب ونقد موجهين إلى مجموعة من العلماء الذين لا يؤدون أعمالهم البحثية بنشاط. أي هناك تقصير في أداء الواجب. والعتاب أو اللوم والنقد يأتي عادة من جهة عليا. أو ربما أحست مراكز البحوث العلمية بوجود فتور في مجال البحث العلمي، فعزمت على التوصل إلى معرفة أسباب هذا الفتور بغية تنشيط البحث العلمي بشكل ما. وفي كل الأحوال يقع اللوم على رؤوس أساتذة الجامعات باعتبارهم من المفكرين الذين يقوم البحث العلمي على أيديهم. إنني هنا لست في معرض الدفاع عن الأستاذ الجامعي المشغول بالتدريس والإشراف المنتظم على رسائل الماجستير والدكتوراه والدوام المنتظم. إن هناك مسافة بين أن ترتبط بالحياة الجامعية كتدريسي وبين أن تكون باحثا علميا تركض وراء عملية تنشيط البحث العلمي. لا شك أن بعض الأساتذة الكرام يتذكر قانون الخدمة الجامعية العراقية الذي صدر في العام ١٩٧٨ والذي كان يجبر التدريسي – لأسباب سياسية طبعا - على الركون إلى غرفته في الجامعة من الساعة الثامنة صباحا إلى الساعة الخامسة مساء. في تلك الفترة لم يتمكن أي تدريسي من تقديم حتى بحث واحد لغرض الترقية العلمية، ناهيك عن حرمان التتبع في المكتبات المركزية الواقعة خارج مبنى الجامعة.

• ما هو مفهوم « تنشيط البحث العلمي» ؟

البحث العلمي هو أعلى شكل لنشاط الفكر البشري، تمليه حاجتان: أولا، الرغبة الذاتية في الاكتشاف والوصول إلى حقائق موجودة في الطبيعة والمجتمع، لم تكتشف من قبل الانسان. أي أنها مجهولة بالنسبة للعقل البشري ووعيه. ولذلك يعتبرها الانسان العادي غير موجودا. ثانيا، إيجاد حل لمعضلة تظهر في الواقع العملي مثل بناء جسر على نهر أو اكتشاف كوكب معين. ولا يتم حل هذه المعضلة إلا باللجوء إلى البحث العلمي الذي لا يتوفر في الفرد، إلا بالدراسة والتتبع والتأمل والأداة المطلوبة. وانطلاقا من مقولة «الحاجة أم الاختراع» يمكن للبحث العلمي أن يحل الكثير من المعضلات.أحتاج العراقيون القدماء إلى بناء جسر على الفرات، ولكنهم كانوا لا يملكون غير مادة الطين. إن بحثهم العلمي المحدود في ذلك الزمن دعاهم إلى أن يتأملوا في إيجاد مادة تقاوم الماء. توصلوا إلى حل المشكلة بصنع قوالب من الطين، جففوها في الشمس ثم غطسوها في مادة القار السائل (الزفت). وهكذا حصلوا على مادة عازلة للرطوبة ما زالت تستعمل إلى يومنا هذا.كان الفلاح الاوروبي في العصر الوسيط يستغل من قبل الاقطاعي بشكل بشع، بحيث كانت الديون تتراكم وتؤدي إلى اضطهاد أكثر. أدت به الحاجة الماسة أن يجد طريقة يزيد بها انتاجه كي يتمكن من دفع ديونه. وبدلا من استعمال محراث واحد في الحراثة، استعمل ثلاثة محاريث ثم ما لبث أن أستعمل خمس محاريث يجرها ثوران، الأمر الذي أدى إلى خمسة أضعاف الانتاج. وأدى البحث

• أين تجري عملية التنشيط؟

إن عملية تنشيط البحث العلمي لا تتم في أروقة الجامعة فحسب، بل، بالدرجة الأولى، في المكان الذي يحتاج إلى هذه العملية. كل ما يفعله الباحث في

الجامعة، هو أنه يستفيد من مكتبتها. هذا إذا توفرت هناك المصادر التي يحتاجها. يفترض أن الباحث كلف بكتابة بحث عن تربية الأبقار في منطقة معينة بالقرب من أربيل وذلك استنادا إلى شهادته التي حصل عليها الدكتوراه في الزراعة، القسم الحيواني. إنه في هذه الحالة يتفرغ لعمله الجديد تفرغا تاما لمدة تستغرق من ستة أشهر إلى سنة كاملة مثلا، يقوم خلالها بالاطلاع على الزرائب المخصصة لمائة بقرة مثلا، يجري استيرادها من بلد معين، يشابه كردستان في مناخه. على الباحث أن يزور هذا البلد ويطلع على أنواع الأبقار وطاقتها في إنتاج الحليب والولادة ودرجة مناعتها ضد الأمراض الخ من التفاصيل الدقيقة. إن وظيفة البحث متعددة الجوانب. الجانب الرئيس فيه هو تزويد مدينة كاملة مثل أربيل بالمنتجات الحيوانية وجعل مجموع الأبقار أساسا للتكاثر وتحسين النسل عن طريق المزاوجة مع أحسن أنواع الثيران الموجودة في كردستان وتأسيس زرائب مشابهة في أماكن أخرى من كردستان، مع إيجاد مختبرات لهذا الغرض. وفي خضم هذه العملية يقوم الباحث بتأهيل العاملين في مؤسسته كي يتحولوا إلى عمال ماهرين في مجال مكافحة أمراض الأبقار وتصنيع العلف الذي يؤدي إلى وفرة في إنتاج الحليب والعناية بالعجول. إن نجاح المؤسسة هو انتصار للباحث الذي وضع حجر الأساس ودافع محرك له وطاقمه لمواصلة العملية من أجل خدمة الشعب والوطن. وهنا لا يكفي تقديم الثناء والشكر للباحث وطاقمه، بل يجب مكافأتهم ماديا حسب عملية الإنتاج التي يفرزها المشروع.

• على أي شيء تعتمد عملية التنشيط؟ مكافآت مادية أم دافع الاعتزاز الوطني والقومي؟

أن يقضي أكاديمي كباحث علمي وقته في زرائب الأبقار ويسجل ملاحظاته تحت ضوء الفانوس الخافت بين روائح الروث ويراقب تصرفات الحيوانات وانفعالاتها في أوقات متأخرة من الليل وينام على فراش متنقل في أجواء باردة أو قائظة بدون جهاز تلفزيون، لهو تضحية وأداء للواجب الوطني المقدس، لا يقدم عليه كل إنسان. هنا ينبغي اختيار الباحث الذي يقدم على هذا العمل بدافع داخلي وليس عن طريق الإجبار، دافع منطلقه الوعي الوطني الذي ديدنه هو خدمة الوطن وبنائه. إن مثل هذا العنصر يجد المتعة وتحقيق الذات في أداء الواجب دون أن يفكر في المكافأة المادية.إن مجرد تقديم الثناء والشكر أو التكريم دون مكافأة مادية في هذا الزمن الذي ارتفعت فيه المستلزمات الحياتية، لا يكفي. إن هؤلاء الذين بلغوا قمة النجاح والإنتاج في المشروع، يجب أن يكافئوا بشكل سخي كي يكونوا دافعا للآخرين من أجل الإقتداء بهم.

• تنشيط عملية البحث العلمي والوعي القومي.

إن التطور السريع في العلاقات الرأسمالية وغلبة المال وجمعه في مجتمع تسوده النقود التي تحولت إلى مقياس لنجاح الفرد في علاقاته الاجتماعية، قد دفع مسألة الوعي الوطني والقومي إلى الظل مع الأسف، بحيث أصبح هذا العامل لا يلعب الدور الحاسم في تنشيط عملية البحث العلمي. ماذا يكون موقفنا هنا تجاه باحث ذكي لا يملك الوعي الوطني؟ هل نهمله هو المحب أو المحتاج للمال والوحيد في مجال اختصاصه؟ كلا أبدا. إن معظم الجامعات والمؤسسات العلمية وحتى فرق كرة القدم أو الملاكمة في العالم تصرف ملايين الدولارات على شراء أصحاب الكفاءات، دون النظر في جنسيتها أو لونها.

• لماذا تنشيط البحث العلمي؟

كما قلنا سابقا يبدو أن مفهوم تنشيط البحث العلمي جاء بسبب فتور ما أو خمول. إن المطالبة بتنشيط

البحث العلمي هي نقد ضمني لعدم أداء البحث العلمي واجبه تجاه حركة المجتمع وتطوره. إن توقف البحث العلمي عن أداء واجبه، يعني أن المجتمع يتوجه في طريقه إلى الركود. والركود لا يعرف المراوحة، بل السير إلى الوراء أي التخلف. إذا كان العمل يؤدي إلى تطور المجتمع، فإن البحث العلمي يلعب دور المحرك لهذا التطور. إن البداوة والحياة الرعوية البدائية كانت موجودة منذ آلاف السنين. إنها عاصرت أكبر الامبراطوريات وظلت على وضعها إلى يومنا هذا وستظل راكدة في مجتمعها البدائي المتخلف ما لم يحتك أفرادها بالنهضة العمرانية والثقافية وتدخل غمار العمل الانتاجي الذي هو شرط أساسي لاتخاذ خطوات جدية نحو سلم التطور. لقد حاولت الكثير من الحكومات تغيير حياة هؤلاء وذلك ببناء قرى عصرية لهم، بيد أنهم حولوا غرف البيوت العصرية إلى زرائب لحيواناتهم وظلوا هم يسكنون في خيامهم. إن أحسن حل لاسكان هؤلاء يكمن ليس في بناء قرى عصرية لهم، بل في ربطهم بمهنة الزراعة والفلاحة إلى جانب الرعي الذي يمارسونه عمليا وتركهم يتسابقون في عملية الانتاج مع الفلاحين الاصليين. إن هذه الحال تشكل موضوعا مهما للبحث العلمي الذي ينبغي أن يكون بادارة باحث منحدر من نفس البيئة له معرفة تامة بتاريخ تطور المجتمعات وحضاراتها. إن القبائل الجرمانية الرحل مثلا قد استقرت داخل حدود الامبراطورية الرومانية نتيجة انشغالها بالزراعة التي أدت فيما بعد إلى ظهور الاقطاع فالعلاقات الاستغلالية التي حلت محل العلاقة الابوية البدائية.

- **أهداف عملية تنشيط البحث العلمي.**

إن أهم هدف لتنشيط البحث العلمي هو ايقاف عملية التخلف التي تصاحب الركود الاقتصادي والاجتماعي والسياسي. ودفع عجلة التقدم إلى أمام وذلك ليس بالادوات المتوفرة في المحيط المعني فحسب، بل بالاعتماد على الادوات المستوردة من الخارج. ومن أهداف تنشيط البحث العلمي خلق كوادر وعمال فنيين ماهرين في مختلف الاختصاصات مثل حفارين ومشرفين ومهندسين في استخراج النفط وتصنيعه، كي يحلوا محل الخبراء الاجانب الذين يكلفون الكثير من الأموال. وكذلك الأمر في تعبيد وبناء الطرق والجسور والانفاق وتصنيع البلد الخ من مجالات العمل. إن إعداد البحث العلمي هو عملية يجب أن تساهم في بناء البلد وليس لتجليده تجليدا جميلا فوضعه في مكتبة أنيقة مخفية في أحد البيوت الراقية.

- **تنشيط البحث العلمي وعلاقته بالدراسات الميدانية. كيف تخدم عملية تنشيط البحث العلمي شعار «من أجل كردستان ديمقراطي مزدهر»؟**

هناك نوعان من البحث العلمي، نوع يساهم في تطوير عملية المعرفة المجردة التي لا علاقة لها بالدراسة الميدانية مثل الفلسفة. والنوع الثاني الذي يساهم في تطوير المجتمع من النواحي السياسية والأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية. أي بناء البلد من جديد على أسس علمية تناسب الظروف الموضوعية والذاتية للمجتمع. ولما كنا بصدد تنشيط البحث العلمي في كردستان بالذات، لذا يمكننا الانطلاق من النقاط التالية التي يمكن أن تكون حوافز محركة في مسألة التنشيط هذا وموضوعات أو عناوين للبحث العلمي:

١- اعتماد الديمقراطية والكفاءة في الحياة العامة، سواء في قيادة السلطة السياسية أو الإدارية أو الاقتصادية أو القضائية. لا يجوز خلط الأوراق بين الدولة والحزب. إن مثل هذا الخلط هو الذي أدى إلى سقوط الاتحاد السوفييتي ودول الديمقراطيات الشعبية. إن أي تسلط حزبي مهما كان شكله أو غرضه لا يؤدي إلا إلى العزلة والتذمر والمشاكل غير محمودة العواقب.

٢- يجب أن يكون إعلام الحكومة مستقلا وموضوعيا وأداة بيد الشعب لمراقبة ممارسات السلطة التنفيذية.

لا يجوز تحويل الإعلام الرسمي الحكومي إلى أداة لممارسة الدعاية للحزب الحاكم.

٣- فسح المجال أمام الاقتصاد والتجارة الحرين لتطوير الصناعة والزراعة المحليين مع وضع ضوابط تؤخذ بموجبها المصالح العليا للشعب بنظر الاعتبار.

٤- وضع خطة استراتيجية لتصنيع كردستان، واجبها الآني إنشاء الصناعات الخفيفة التي يمكن أن تقضي على البطالة وتزود المواطنين بحاجاتها الضرورية التي لا زالت الدولة تستوردها من الخارج، مثل: الألبان ومشتقاتها، اللحوم، المياه الغازية، السيجاير، النفط ومشتقاته، الأدوات المنزلية، الآلات الزراعية، الملابس والنسيج الخ..

٥- تشجيع أصحاب رؤوس الأموال الصغيرة والفلاحين بإعفائهم من الضرائب وتقديم التسهيلات اللازمة لهم كتسليفهم وشراء منتجاتهم بأسعار تشجيعية. وإنشاء معامل التعليب في المناطق الزراعية الكثيفة. والعناية الجدية بتربية المواشي وتصنيع الزراعة.

٦- صيانة البيئة والبدء بعملية تشجير واسعة النطاق. ويمكن الاعتماد في تنفيذ هذه العملية على المؤسسات العالمية واليونسكو. وتأسيس مناطق آمنة للحيوانات البرية «بارك قومي»، يشرف عليها موظفون مختصون وصيادون، إذ أن ترك الخنازير البرية والذئاب والماعز البري، تنتشر كما تشاء، بدون رقابة علمية، كما هو عليه الأمر في بعض المناطق الآن، ستؤدي إلى أضرار فادحة. إن مثل هذا البارك يمكن أن يتحول في المستقبل إلى منتزهات لجلب السياح.

٧- إعادة النظر في المناهج الدراسية لكافة المراحل وإعادة كتابتها من جديد في ضوء العهد الجديد. والقيام بمحاولات جادة لدمج اللهجتين وإلزامية تعليمهما في كافة المدارس والمراحل وفسح المجال أمام طلبة السوران و تشجيعهم للدراسة في جامعة دهوك وبالعكس. خلال تدريسي في كلية المعلمين بجامعة السليمانية، لم أجد طالبا واحدا من منطقة بهدينان. إنها لمسألة معيبة حقا. ولا أدري ما إذا كانت الوضعية نفسها في جامعتي صلاح الدين ودهوك؟

٨- ربط مناطق كردستان ببعضها بالطرق الحديثة والسكك الحديدية وكخطوة أولية لذلك إعادة مد السكة الحديدية بين أربيل وكركوك. وتأسيس مراكز مدن جديدة على أسس حديثة، تحول دون ترييف المدينة. والعناية بالريف وتطويره بمختلف الوسائل كي تكون مركز جذب للعودة المعاكسة من المدينة إلى الريف.

٩- العمل الجدي والحاسم من أجل إعادة حدود محافظة كركوك إلى وضعها السابق قبل التقسيم ومنحها الفدرالية الذاتية لحين تقرير مصيرها بنفسها وضم المناطق ذات الأغلبية الكردية إلى فدرالية كردستان.

١٠- أدت فترة ما قبل دمج الإدارتين إلى تخلف العديد من مناطق كردستان عن ركب التقدم، من هذه المناطق مثلا منطقة كرميان. هنا أسمح لنفسي بأن أطلب من المسؤولين بزيارة هذه المنطقة ولو لساعات، كي يروا البؤس بأم عيونهم. إن مدينة مثل كفري، ذات الأمجاد التاريخية والتي تستحق أن تتحول إلى مركز محافظة، قد تحولت مع الأسف إلى خرائب. لنستعمل مرمرا أقل في فسيفساء كل من مدينتي السليمانية وأربيل كي نتمكن من البناء في المناطق المتخلفة من كردستان.

١١- إيجاد حل علمي وجذري عاجل لمشكلة تلوث البيئة على طريق زاخو – دهوك –كركوك نتيجة لنقل النفط ومشتقاته عن طريق الشاحنات التركية التي أكل عليها الدهر وشرب، حيث يتسرب النفط بشكل مستمر. ويعرف كل من له معرفة قليلة في مجال البيئة بأن النفط يتسرب إلى باطن الأرض ويلوث المياه الجوفية على مدى قرون من الزمن. يجب على الجهات المسؤولة دعوة خبراء في البيئة لتقديم تقاريرها بهذا الشأن والبدء بحل المشكلة حلا جذريا وعاجلا.

١٢- إجراء مسح شامل لمناطق الآثار القديمة وصيانتها ومواصلة التنقيبات وتأسيس متحف مركزي

يكون بمستوى التاريخ الحضاري الشامل للشعب الكردي الذي يمتد إلى الألف الثالث قبل الميلاد.

١٣- تأسيس مكتبة مركزية تفهرس وتضم كل ما صدر باللغة الكردية وما كتب عن الكورد بمختلف لغات العالم منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا. هذا بالإضافة إلى تأسيس مسرح وطني ومتحف دائم يضم أعمال الفنانين الكوردستانيين.

لا يمكن تحقيق هذه الأهداف إلا بدمج الإدارتين الكرديتين دمجا حقيقيا في إدارة واحدة، وليس دمجا شكليا لأسباب تاكتيكية، تقوم بتحقيقها الحكومة الكردستانية الموحدة. إن وجود الخلافات بين الأحزاب مسالة طبيعية جدا، بيد أن سحب هذه الخلافات على المسائل المصيرية للوطن، مسالة غير طبيعية وغير مقبولة مهما كانت الحجج.

التطور اللامتساوي في المجتمع الكردي:

لاشك أن الكل يعرف بأن التطور الجاري في كردستان لا متساو ومنذ بدء الحركة العمرانية الهائلة في كل من مدينتي أربيل والسليمانية، بدأت الهوة تتسع أكثر فأكثر بين المدينة والريف. حتى أن مفهوم الريف قد أصبح باهتا بحيث نكاد لا نرى ما يسمى بالريف الكردستاني الذي بلعته المدينة. إن شخصية الريف يجب أن تعود إلى الحياة، ولكن بصورة عصرية متمدنة. يمكن معالجة المشاكل الآتية بجعلها عناوين للبحوث العلمية عبر عملية تنشيط البحث العلمي:

- الزراعة والعودة إلى الريف.
- توزيع الأراضي على الفلاحين وإلزامهم لزراعة أشجار الفواكه المتوفرة في كردستان مثل التين والمشمش والزيتون والعرموط والخوخ إلى جانب القمح وإنشاء معامل خفيفة تعتمد على تعليب وتجفيف الفواكه.
- إنشاء السدود والخزانات المائية.
- مساعدة الفلاحين وتسليفهم بالنقود والمواد الكيمياوية.
- بناء القرية العصرية المعززة بالمدرسة والمستوصف الصحي وأماكن التسلية والأمور التي تحيل دون هروب الفلاح إلى المدينة.
- وبالعكس ينبغي إيقاف عملية ترييف المدينة وتشجيع النازحين من الريف للعودة إليه ومساعدة العائدين إلى القرية بمختلف الوسائل.
- صناعة الألبان وتربية الأبقار والمواشي.
- العناية بالبيئة والاهتمام بالمهام المتعلقة بها في ضوء عملية تنشيط البحث العلمي. صيانة الطبيعة بما فيها الحيوانات البرية، الأسماك، الطيور البرية.
- إنشاء بارك طبيعي بمورد ماني يحتوي على جميع أنواع الحيوانات والنباتات، ولا سيما الحيوانات العائشة أصلا في كردستان مثل الغزلان والماعز البري والخنازير والضبع والأرانب والثعالب وأنواع الطيور الساكنة في كردستان، هذه الحيوانات التي أصبحت في طريقها إلى الانقراض، نتيجة الصيد العشوائي اللامسؤول.
- وضع عملية صيد الحيوانات تحت إشراف موظفين مختصين في شؤون الغابات، إذ أن منع الصيد نهائيا، يؤدي إلى أضرار كبيرة في عملية نمو الغابات.
- تطبيق سياسة الزحف الأخضر في جميع أنحاء كردستان وذلك بعملية التشجير المستمرة والمبرمجة وزراعة الأشجار المناسبة لمناخ كردستان وصيانة الغابات الحالية.

إن عملية ربط تنشيط البحث العلمي بعملية البناء الشامل، مسألة معقدة متعددة الجوانب لا تتم إلا باشراف حكومي تلعب فيه الجامعة دورا حاسما. وهنا، من حيث نريد أو لا نريد يجب أن نعتمد على الدراسات الميدانية. إن المبادرة بشكل عام من شأنها أن تؤدي إلى ثورة في عملية البناء، هذا إذا أخذت المسألة بجد ووضعت في خدمتها الميزانية المطلوبة مع رقابة صارمة.إن عدم شمولية المسألة وعدم إحتوائها على جميع أركانها الضرورية، يؤدي إلى

أن تولد العملية بصورة عرجاء. إن أهم نقطة في هذه المسألة هو إخراج موضوعة تنشيط البحث العلمي من إطارها الأكاديمي وتحويلها إلى واقع ملموس. هنا تبدو المعادلة كما يأتي:

تنشيط البحث العلمي + تحويله إلى الواقع = ثورة في عملية البناء

ومن أجل تحقيق هذه المعادلة، نحتاج إلى لجنة مركزية تضم ممثلين خبراء من الاختصاصات الآتية: (علما أن الخبير لبعض القطاعات الشعبية ليس من الضرورة أن يكون أكاديميا، يكفي أنه يمتلك الخبرة والتجربة الكافيتين في مجال اختصاصه)

- الزراعة: وتشمل عملية الاصلاح الزراعي التي تراجعت بسبب حرب الابادة المعلنة من قبل الدكتاتوريات ضد كردستان بشكل عام. وضع حد للاقطاعيين والملاكين الكبار. إنعاش زراعة التبغ والكروم والزيتون وتربية الخيول واعتماد صناعات خفيفة ليس للاكتفاء الذاتي فحسب بل للتصدير.
- الصناعة: إحياء الصناعات والحرف النموذجية والاعمال اليدوية التي انقرضت بسبب حرب الانصار وتصنيع النفط.
- التعليم المهني والصناعي. (يمكن تعميم مثال هورامان النموذجي في إنتاج الادوات الخشبية والاحذية والحيلولة دون انقراض هذه التقاليد)
- رعاية الامومة والطفولة.
- رعاية العجزة والمعوقين.
- الصحة العامة والضمان الصحي.
- الضمان الاجتماعي ومحاربة البطالة.
- البيئة والحفاظ عليها بوعي. وضع حد لشاحنات نقل النفط التي تلوث أرض كردستان على مدى الأجيال القادمة.

إن المجتمع الذي لا ينتج لا يمكن أن يتطور. العمل هو أساس التطور والحضارة. كان كردستان منبع القمح منذ الأزل وهو الذي وهب البشرية الخبز والمواشي والمنجل. كان سهل أربيل حتى الأمس القريب يزود الشرق الاوسط بالقمح وكافة أنحاء العراق بالألبان. والمعروف عن الانسان الكردي أنه يعمل وينتج في أقسى الظروف الطبيعية من جبال شاهقة تغطيها الثلوج إلى القيظ الشديد في سهول ومرتفعات كرميان. إننا ينبغي أن لا نكتفي بتطوير الحاضر فحسب، بل التفكير في المستقبل أيضا، ولذلك ينبغي أن نفكر في إعداد الجيل الجديد باقتحام المدرسة بدءا من مراحلها الاولية إلى المتقدمة. وذلك لخلق الوعي الوطني والقومي والتاريخي عند الاجيال الصاعدة. ولا تتم هذه المسألة إلا بتطبيق «عملية تطوير القدرات عند الطلبة» وتحتاج هذه العملية إلى مكافحة الأمية سواء عند الصغار أم الكبار، إذ أن لبرالية العصر واللامبالاة ومحاولة الغنى السريع بمختلف الحيل والمضاربات والتهريب والاستهانة بالروح الوطنية والاعتزاز القومي، قد حولت قطاعات كبيرة من المجتمع إلى عنصر مشلول فقد الشعور بالمسؤولية تجاه الوطن ومصيره. لذلك ينبغي جذب هذا القطاع المشلول بمختلف الوسائل إلى عملية البناء وتخليصهم من الروح السلبية التي يعانون منها. وهنا ينبغي أن ينصب الجهد في تحقيق عملية تطوير القدرات على الجيل الناشئ الذي لم يتلوث بافرازات القطاع السلبي المذكور. إن عملية تطوير القدرات لا تقوم بشحذ أفكار الطالب وتقبل المعرفة بصورة سليمة حسب، بل أنها تؤدي في نفس الوقت إلى وظائف أخرى مهمة أيضا، الأمر الذي اعتبرناه منذ البداية مركب عملية شاملة ومتعددة الجوانب، إنها تجعله إنسانا دقيق الملاحظة، يقارن الأشياء ببعضها بعضا، بصورة منطقية واعية. ومن خلال عملية التطبيق هذه، نتوصل إلى تحقيق أهداف تربوية مثلى، منها:

١- تعويد الطالب على استعمال التحليل والتركيب والاستنتاج في تعامله مع الأشياء.

٢- ربط المادة الدراسية بالحياة الاجتماعية والتحولات

الجارية في الوطن. وغرس فكرة كون الطالب نفسه جزء مهم في دفع هذه التحولات إلى أمام.

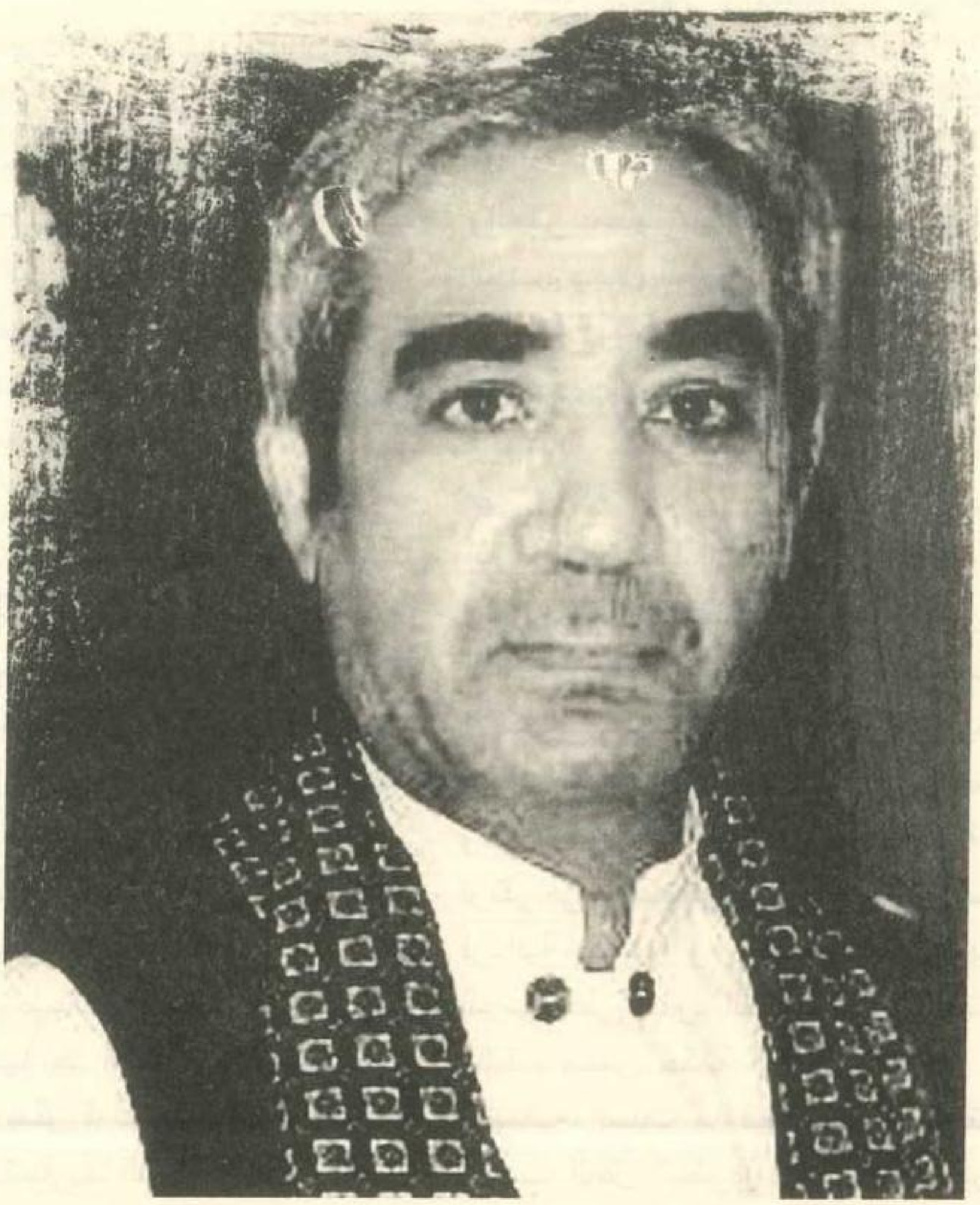
٣- تطوير الشخصية الاستقلالية والثقة والاعتماد على النفس وعدم اللجوء إلى التراخي والكسل والخمول والإتكالية، تلك الأمراض التي تضع البلد في مصاف البلدان المتخلفة.

٤- تعلم الصدق والصراحة والجرأة والتواضع.

٥- تطوير الوعي الوطني وغرس روح العمل الجماعي والتضحية والاعتزاز بماضي الوطن والتراث القومي وتمجيد الأبطال والشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل الوطن.

٦- حب المعرفة ومواصلة الارتشاف من مناهلها والاتصاف بروح التلمذة والتواضع والابتعاد عن مظاهر الغرور والكبرياء.

إن النقاط المذكورة أعلاه تشكل مواضيع مهمة على طريق عملية تنشيط البحث العلمي الذي يعتبر ساحة للسباق لتبيان أحسن البحوث التي تستحق التشجيع بمختلف الوسائل. على أن أحسن مقيم للبحث العلمي هو تطبيقه بإبداع على أرض الواقع.



حكمة اليقظة الفلسفية

ميثم الجنابي

إن الترنيمة الأبدية للوجود لا علاقة لها بأصوات البشر! إلا أننا نعثر فيها (الأصوات) على ما يمكن دعوته بمحاولات الإنسان الحثيثة لإبداع النسب المثلى، أي موسيقى العقل والروح والجسد. فهي الترنيمة الوحيدة القادرة على الارتقاء إلى مصاف المعرفة الحدسية.

فالمعرفة الحدسية تعكس تجارب الأمم بمعايير التاريخ، وتجارب الثقافات بمعايير الحقيقة. من هنا يمكن رؤية البحث عن ترنيمة الوجود وأنغامه في ان- يان الصينية ومساعي التاوية (داو) في بلوغ الانسجام مع الطبيعة. كما يمكننا رؤيتها في مساعي الفلسفة البوذية لتأسيس قيمة ومعنى النرفانا بالنسبة للروح والجسد. وكذلك في مساعي الإغريق لتأسيس ماهية الفلسفة، بوصفها حبا للحكمة، أي تحسس الوجدان في المساعي العقلية. من هنا مرجعية التناسق الضروري بين الروح والجسد وشعارها عن (العقل السليم في الجسم السليم). وهي حالة تعطي لنا إمكانية القول، بان موسيقى العقل هي التي أنتجت رياضيات الفيثاغورسيين، تماما بالقدر الذي أنتجت رياضيات الفيثاغورسيين رياضة النفس والجسد، بوصفها احد النماذج الإغريقية لبلوغ الحكمة. والشيء نفسه يمكن قوله عن الثقافة الإسلامية التي أبدعت من وحي تجاربها الذاتية المتنوعة نظمها الخاصة عن الحكمة. وحصيلة القول، تقوم في أن تاريخ الأمم والثقافات يبدع صيغا وأشكالا ومستويات متنوعة للحكمة، لكنها جميعا تسعى لتأسيس النسبة الخفية بين الوجدان والعقل، أي كل ما يؤدي إلى إبداع موسيقى العقل ونغماته المختلفة. وفي هذا يكمن سر الإبداع وطاقته الخفية. وهي عملية لا حدود لها بمعايير المنطق، ومحدودة بمعايير الحدس. وفي هذا تكمن مفارقة المعرفة الحدسية وألغازها.

فمعرفة الحقيقة تبدو جلية حالما نضعها بمعايير المنطق والذوق السليم وتقاليد التحليل العلمي. وهي المكونات الضرورية لكل معرفة متراكمة. لكنها تنحل في حالة الانبهار والاندهاش، أي حالما ترتقي إلى مصاف الحدس. وهو ارتقاء عادة ما يجعل من حل الغاز الوجود لغزا معرفيا. وفي هذا تكمن بقدر واحد مفارقة المعرفة العميقة، ومضمون الفلسفة الحية، والعيش بمعايير الحكمة وقيمها. وذلك لان بلوغ حالة الحدس يجعل النتائج سهلة وجلية، عصية وغامضة، ظاهرية وباطنية، فردية وعامة، قومية وعالمية، أخلاقية وإنسانية. وفي كلها مجرد مظاهر ومستويات متنوعة ومختلفة للبحث عن اليقين.

فهي (حالة الحدس) سهلة وصعبة بسبب ما فيها من إثارة لفرح الوجدان الذائب في الاندهاش والانبهار، وحزن العقل في مواجهة صعوبة التعبير عنها بمفردات اللغة المنطقية. كما أنها جلية وغامضة بسبب وحدة الانكشاف والغموض فيها. وهي ظاهرية وباطنية لأنها تتمثل التجارب التاريخية للأفراد والجماعات والأمم. وهي فردية وعامة، لأنها تجربة ذاتية خاصة، لكنها ترتقي في نموذجيتها إلى مصاف العام بسبب ما فيها من فردانية متسامية. وهي قومية وعالمية، بسبب خروجها الجميل على حدود التجارب العقلية التاريخية للأمم، والبقاء ضمن حكمة الثقافة الإنسانية. وهي أخلاقية وإنسانية، بسبب ما فيها من نزوع لتوحيد وتحقيق تجارب العقل النظري والعملي بمعايير وقيم الروح المتسامي. فالتجارب العقلية ليست إنسانية بالضرورة، كما أن العقلانية ليست أخلاقية بالضرورة. أما الحكمة بوصفها خروجا على العقل بمعاييره، فإنها الوحيدة القادرة على تأسيس الطريق الفعلي للرؤية الإنسانية المتحررة مما دعته المتصوفة برق الاغيار، أي التحرر من كل ما لا صلة له بالحق والحقيقة . وليس مصادفة أن تتطابق الحكمة مع فكرة العمل، أي توحيد العلم والعمل في كل واحد. فهو الأسلوب الوحيد لبلوغ حقيقة اليقين. حينذاك يصبح اليقين من جديد أسلوب

العمل، أي معيار الاختبار الدائم للإرادة عبر تهذيب وتشذيب مكوناتها ووضعها على الدوام أمام التاريخ الفعلي للثقافة. وهي الحالة التي يبلغها الإبداع الفلسفي عندما تصبح رسائله المدونة «كتاب الطاولة»، أو «خير أنيس وجليس» كما أطلقت عليه الثقافة العربية الإسلامية، أي كتاب الروح والجسد الإنساني. بمعنى قدرته على أن يكون مرافقا وموافقا لأذواق وهواجس وهموم الأجيال المتجددة وتنوع الثقافات.

إن هذه الموافقة والمرافقة لا يمكنها الاستمرار دون بلوغ درجة الحكمة، أي الخروج على العقل التاريخي للأمم والحضارات والارتقاء الى مصاف الثقافة الإنسانية الكونية. وهو خروج متنوع المظاهر مهمته البحث عن المعنى في صيرورة الوجود والعدم. فهو التعويض الوحيد للحكمة حالما تعجز عن أن تكون حاكم الوجود، مع أنها بذاتها حاملة قيم التجانس. غير أن تحقيق هذه القيم وتجسيدها يبقى على الدوام جزء من تأسيس منظومة المثال والواجب. وهي منظومة تقف على الدوام ما وراء التاريخ الواقعي وتتمثله في الوقت نفسه من خلال نفي سفسطات العقل واللسان، مثل قولنا بان الإنسان يحب الفن لأنه اصطناعي! وهي سفسطة لها مذاقها الخاص في الثقافة الإسلامية، كما زاولتها مختلف فرق الكلام. وقد كانت قضية الطبيعة والتطبع من بين أكثرها إثارة للجدل. فقد سعت المعتزلة، على سبيل المثال، للبرهنة على أهمية التطبع وضرورته الإنسانية من اجل إخراج الإنسان من حيز القيود القاسية للغريزة، انطلاقا من فكرتهم عن حرية الإرادة. بينما أستعمل المناوئون مختلف الحجج بما في ذلك «سفسطة الطبيعة» من اجل دحض آراء المعتزلة. إذ تروى نادرة كيف أن احد مناوئ المعتزلة دخل وفي جيبه فأرة. وانتظر حدوث الجدل حول قضية الطبيعة والتطبع. عندها اخرج الفأرة ودحرجها على السجادة، فانطلق هر (قطة) الخليفة المتطبع على سماع مالكه في مطاردتها. عندها قال: إن الطبيعة تغلب التطبع على عكس ما تقول المعتزلة! وهي حجة لها مذاقها بالنسبة لجدل «الطبيعة السيئة» والعقل المخاتل. وذلك لان معقول المعتزلة هو البحث عن نظام أرقى للوجود يحتكم للعقل ويقر بوحدته الأخلاقية القائمة في التوحيد والعدل. وهي الفكرة التي وضعوها قبل هيغل بقرون عديدة عندما قالوا بان كل ما هو موجود هو معقول. بينما رد عليهم الاشاعرة بفكرة، إن كل ما هو واجب هو معقول. والوجود والوجوب ليس شيئا واحدا. وهي إشكالية لا يحلها عقل ولا يذلل طابعها المتناقض (ديخاتوميا) شيئا غير تجاوزها الى مصاف الحكمة. بمعنى رؤية وحدة المتناقضات بعيون المطلق. كما قال احد المتصوفة، إنني عرفت الله بجمعه بين الضدين! وهي فكرة متسامية! لكنها الأشد تعقيدا وصعوبة بالنسبة للتحقق حالما يجري نقلها إلى واقع الحياة الخشن والتاريخ المليء بالخطأ والخطيئة. إذ لا يمكنها أن تكون من نصيب الفكر المتعجرف والصفوة (النخبة) المترنحة بين قواعد المنطق المدرسي والتقليد الأجوف لتجارب الأسلاف. وذلك لان ميدانها الوحيد هو الامتحان الدائم للوجدان، كما أن أسلوبها الأمثل يقوم في الرجوع إلى حقيقة الإنسان، أي إلى طبيعته الأولى باعتبارها هوية كونية . وهو رجوع يمكن تلمسه وتحسسه في مختلف الصيغ البسيطة والطبيعية للوجود القائمة في ضحك الأمهات ونحيبهن، وغنج الصبايا وحنينهن، وفي تحول اليأس الى أمل والبؤس الى بأس (المعدومين الى أبطال)، أي في كل مظاهر الحياة المثيرة للحس والعقل والضمير. وليس مصادفة أن يكون الرمز القائم في تناسق زهرة اللوتس أكثر إثارة من أهرامات مصر، وان تكون عبارة «يا وردتي الصغيرة!» النابعة من القلب والمنعكسة في عيون المحبين أكثر إثارة للحس والعقل والغريزة من ناطحات السحاب. ففي الأولى تنعكس مغامرات الزمن الخالد في البحث عن نسب مثلى للرائحة واللون، بوصفها الصيغة الأكثر نموذجية لموسيقى الوجود،

أي للشيء الذي لا يشبه الأشياء، كما قال إخوان الصفا مرة. بينما الثانية هي إعجاب ظاهري لا يتحسس فيه القلب النبيل عذاب العبيد واغتراب المنتجين! لكنها تبقى مع ذلك جزء من إشكالية الصيرورة المتناقضة لوجود البشر، أي لمفارقة الوجود والعدم أو الحياة والموت. وهي إشكالية الحس والعقل، والجسد والروح بقدر واحد. وهي في نفس الوقت الإشكالية التي أثارت وما تزال تثير الرغبة الصادقة في البحث عما يمكنه تذليل هذه الهوة التي تبتلع الوجود الزمني للأفراد وتبقي للتاريخ مهمة تأملها بوصفها معاناة لا تنتهي. وفي هذا يكمن أيضا مصدر اللذة الأبدية المثيرة للخيال والإبداع، أي لكل ما نعثر عليه في حاجة البحث عن قيمة أبدية أو يقظة تنظر الى عالم الفساد والخراب بعيون دامعة وقلوب فرحة. ومن خلالها تأسيس الأبعاد العقلية والأخلاقية للحكمة.

وضمن هذا السياق كانت رسائل (حي بن يقظان) وما تزال تمثل هذا النمط من معاناة تأسيس الأبعاد العقلية والأخلاقية للحكمة، أي محاولات تأسيس قيمة ومعنى اليقظة الأبدية بوصفها حقيقة الحكمة. إذ ليس المقصود باليقظة الأبدية سوى الحياة الأبدية. ولا معيار حقيقي لها غير الحكمة، بوصفها صانعة المعنى. فالأبد معنى! ولا وجود له إلا بوجده، أي بالمعاناة من اجله وتمثل حقائقه الكبرى! وشأن كل معاناة من هذا القبيل، فإنها تحتوي بقدر واحد على توازي وتشابك المعاناة الفردية للمبدعين والثقافة العامة.

فقد كانت «قصة» (حي بن يقظان) وما تزال من بين أكثر «القصص» إثارة وطرافة وديمومة. فهو العنوان الوحيد الذي الهم شخصيات مختلفة ومتباينة من حيث ظروفها الحياتية والتاريخية والجغرافية. لكنها كانت جميعا مهمومة بهاجس الحكمة. وهي حالة نموذجية لم تتكرر لاحقا. وليس لها سوابق في الثقافة الإسلامية. وهو الأمر الذي يعطي لنا إمكانية الحديث عن نماذج متنوعة وتواريخ خاصة وفردية في تأسيس احد النماذج المغرية لليقظة الفلسفية. وهي يقظة لها مقدماتها في صيرورة الثقافة الإسلامية. أما أشكالها الخارجية فإنها كانت تتمثل مختلف ثقافات العصور السالفة، والإغريقية بشكل خاص. فمن الناحية الشكلية كانت قصة حي بن يقظان في شكلها الذي رسمه ابن طفيل تحتوي دون شك على صدى أصول يونانية كما نراها في قصة (الصنم والملك وابنته) بوصفها إحدى الأساطير القديمة عن الكسندر المقدوني. وكذلك قصة (سلامان وابسال) ،التي نقلها حنين بن اسحق من اليونانية إلى العربية.

بعبارة أخرى، إن بعض مكونات القصة والأساطير في (حي بن يقظان) يشير إلى دوران الإبداع التاريخي للخيال والأساطير المتنقلة في حوض المتوسط (البحر الأبيض المتوسط). وهي صورة لها أشباهها الواسعة الانتشار مثل أسطورة رمي موسى في البحر والتقاطه من فراعنة مصر وأمثالها العديدة في (ألف ليلة وليلة) وغيرها من قصص الخيال الشعبي الجميل. أما صيغتها المتكاملة الفنية والفلسفية عند ابن طفيل فهي نتاج تاريخ ثقافي حدد معالمه الفلسفية ابن سينا عندما جعل من «حي بن يقظان» عنوانا لليقظة الفلسفية، بوصفها حكمة متسامية.

لقد جسد عنوان وقصة (حي بن يقظان) أولا وقبل كل شيء وحدة التاريخ والثقافة الإسلامية في بحثهما عن الحكمة. وهو عنوان تجمعت مكوناته من تكرار وتراكم التأمل التاريخي لصيرورة الوجود والعدم، بوصفها الإشكالية الجوهرية لكل تفكير فلسفي عميق وأصيل. فقد تراكمت الرؤية الإسلامية في الموقف من الحياة والموت تحت مرجعية الآية القرآنية التي يرددها المسلمون عندما يدفنون موتاهم :»لا اله إلا هو الحي القيوم، الذي لا تأخذه سنة ولا نوم». بمعنى بروز وظهور «الحي القيوم»، أي الساهر واليقظ في رؤيته لنهاية الجسد ومواراته في ارض الخراب! وهي صيغة تعكس علاقة الطبيعي بالماوراطبيعي وأهمتها

بالنسبة للمعنى واليقين. فالموت يقين! بل اليقين الأكبر والأوحد! ومع ذلك أكثره إثارة للشك! وهي المفارقة التي تجعل من الحياة ميدانا للشك المعذب وتأسيس اليقين أيضا. وفي هذا المفارقة المثيرة للعقل والضمير كانت وما تزال تكمن مختلف المحاولات المغرية التي حاكت وتحيك بخيوطها الخفية انس الثقافة وجنونها!

فقد كتب ابن سينا رسالة حي بن يقظان، بعد أن قطعت الثقافة الإسلامية أشواطا هائلة في ميدان صيرورتها وكينونتها العالمية، بحيث لم تعد تفكر في الواقع إلا بمعاييرها الخاصة. وهي معايير كونية. من هنا اندماج مختلف الثقافات فيها (من يونانية وفارسية وهندية وصينية، إضافة إلى ارثها الخاص من تاريخ مصر القديمة وما بين النهرين). غير انه اندماج كان يذوب في بوتقة الرؤية الإسلامية ومرجعياتها الروحية في تأمل معنى الوجود وقيمة الحكمة. وهو تأمل عادة ما يضع الفيلسوف أمام مظاهر الموت المتناثرة في السلطة والتقليد والعبودية والرذيلة والجهل والانحطاط. من هنا هموم «الحياة اليقظة» في مواجهة مختلف مظاهر الموت!

إن قصة (حي بن يقظان) هي قصة التأمل الفلسفي المتفاءل وحدس الحكمة النظرية والعملية، الذي نعثر عليه في التاريخ الشخصي لكل من ابن سينا وابن طفيل والسهروردي المقتول، أي لكل أولئك الذين انعكست في حياتهم ومصيرهم التاريخي روح الثقافة ومساعيها الحية من اجل تأسيس الحكمة.

يقظة ابن سينا- حكمة الشفاء والنجاة!

ابن سينا هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي (٩٨٠-١٠٣٦). كان أبوه من أهل بلخ وأمه من قرى بخارى. ونشأ في عائلة محبة للمعرفة والعلم والرياسة، وتعتنق الفكرة الإسماعيلية. ورغم اعتراف ابن سينا نفسه بعدم استساغته لما كان يقوله أباه وإخوته عن أفضلية الفكرة الإسماعيلية، إلا انه تأثر بنزوعها العقلي الصارم وروحانيتها الباطنية ونزوعها العملي السياسي. ومن ثم لم يكن المقصود بعدم قبوله ما يقولونه معارضة للفكرة الإسماعيلية بحد ذاتها، بقدر ما هو مؤشر على استقلاله الفكري المبكر وفطرته الحرة في البحث عن الحقيقة. وهي مؤشر برز بوضوح منذ طفولته. إذ استطاع أن يتجرد للبحث الفلسفي في وقت مبكر بعد اطلاعه على أوليات المعارف (اللغة العربية والقرآن والفقه والأدب). ومنهما تراكمت معالم شخصيته، بوصفها احد النماذج الرفيعة للفردية المتسامية في البحث عن الحقيقة وتأسيس الأفكار.

وقد أشار هو في معرض حديثه عن نفسه بولعه المبكر في الفلسفة وإتقانه مختلف علومها. وكتب بهذا الصدد عن إحدى سنواته المبكرة عندما اختلى لدراسة الفلسفة قبل الثامنة عشر يقول:»ثم توفرت على العلم والقراءة سنة ونصف، فأعدت قراءة المنطق وجميع أجزاء الفلسفة. وفي هذه المدة ما نمت ليلة واحدة بطولها، ولا اشتغلت النهار بغيره. فكل حجة كنت انظر فيها اثبت مقدمات قياسية، ورتبتها في تلك الظهور. ثم نظرت فيما عساها أن تنتج، وراعيت شروط مقدماتها حتى تحقق لي حقيقة الحق في تلك المسالة. وكنت كلما أتحير في مسألة ولم أكن اظفر بالحد الأوسط في قياسٍ ترددت إلى الجامع، وصليت وابتهلت إلى مبدع الكل، حتى فتح لي المنغلق وتيسر المتعسر». وهي حالة تشير إلى هموم البحث والحيرة والاكتشاف التي لازمته مدى الحياة. فنراه يكتب عن مرحلة متأخرة من حياته يقول فيها «كنت ارجع بالليل إلى داري واضع السراج بين يدي، واشتغل بالقراءة والكتابة. فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعف، عدت إلى شرب قدح من الشراب ريثما تعود إلي قوتي. ثم ارجع إلى القراءة. ومهما أخذني أدنى نوم احلم بتلك المسائل بعينها، حتى أن كثيرا من المسائل اتضح لي وجوهها في المنام» .

بعبارة أخرى، لقد كانت حياة ابن سينا إبداع في اليقظة والمنام. وهي الدورة التي تلازم هموم البحث

عن الحق والحقيقة ما لم تبلغ حالة اليقين. وقد تكون علاقته المتقلبة الأولى بالفلسفة، وبالأخص في عذاب وعذوبة اللقاء بأرسطو إحدى الصور الرمزية لذلك. إذ يروي لنا ابن سينا كيف انه كان يقرأ كتاب (ما بعد الطبيعة) لأرسطو دون أن يستطيع فك رموزه. بحيث قرأه حولي أربعين مرة ولكن دون جدوى. مما جعله ييأس من إمكانية إتقان العلم الفلسفي، قبل أن يحصل عن طريق الصدفة على شرح الفارابي له. وهي قصة طريفة يرويها ابن سينا بالشكل التالي «في يوم من الأيام حضرت وقت العصر في الوراقين، وبيد دلال مجلد ينادي عليه. فعرضه عليه فرددته رد متبرم، معتقد أن لا فائدة من هذا العلم. فقال لي:اشتر مني هذا فانه رخيص ابيعكه بثلاث دراهم وصاحبه محتاج إلى ثمنه! واشتريته منه فهو كتاب لأبي نصر الفارابي في أغراض كتاب ما بعد الطبيعة. ورجعت إلى بيتي وأسرعت قراءته. فانفتح علي في الوقت أغراض ذلك الكتاب بسبب انه كان لي محفوظا على ظهر قلب». أما حياته اللاحقة فقد كانت سريان بين الطبيعة وما وراء الطبيعة. حيث اشتغل في مختلف ميادين العلوم الفلسفية والطبيعية وكذلك في خدمة الأمراء والملوك والسلاطين. بل وشغل مرة وظيفة وزير في بلاط الأمير شمس الدولة، تعرض بأثر تمرد الجند عليه إلى السجن ومصادرة كل ما يمتلكه ومطالبة الجند بقتله. غير أن استبدال القتل بالنفي قد مدد ما أسميته بسريان حياته بين الطبيعة وما وراء الطبيعة. فقد عاد بقدر واحد إلى مزاولة مختلف العلوم والأعمال، وبالقدر ذاته التمتع بحياته الشخصية على قدر ما فيه من قوى الروح والجسد. فقد صوره تلميذه الشهرزوري بالعبارة التالية:»كان الشيخ قوي القوى كلها. وكانت قوة المجامعة من قواه الشهوانية أقوى واغلب. وكان كثيرا ما يشتغل بها فأثر في مزاجه. وكان الشيخ يعتمد على قوة مزاجه» في الحياة والعمل. وهي صورة دقيقة عن شخصيته وحياته، بمعنى العمل المتفاني في مختلف ميادين الحياة والعلوم، والتنقل بين الأمراء والعامة، والمزاوجة بين الطبيعة وما وراء الطبيعة بوصفه طبيب الروح والجسد. وهي مزاوجة وجدت تعبيرها الخاص في أشهر مؤلفاته - (الشفاء) و(النجاة)، دون أن تحرره من أمراض الجسد ولحظات الهلاك القاتلة للروح. وهي الحالة التي واجهها أواخر حياته وانتهت بمماته. فقد أصيب آخر حياته بالقولنج. وكان يعالج نفسه بنفسه دون كلل. غير انه وقف في نهاية المطاف أمام خاتمته بقوته المعهودة. إذ تروي لنا ككتب التاريخ والسير عن أن مدينة (همدان كانت آخر محطة من حياته، بعد أن أحس بانهيار قوته وأنها لا تفي بدفع المرض عنه. عندها أهمل مداواة نفسه واخذ يقول:»المدبر الذي كان يدبر بدني قد عجز عن التدبير. والآن فلا تنفع المعالجة». ويقال أن سبب موته هو وضع كمية من الأفيون كبيرة في مأكله من جانب الخدم بسبب خيانتهم إياه في سرقة أمواله من اجل التخلص منه! ومهما يكن من آمر هذه الخاتمة، فإنها ظلت تأرجح في ذاكرة الثقافة وذكرى الأعداء بقدر واحد. بمعنى رؤية كل منهما على قدر ما فيه. فقد قال عنه البعض:

رأيت ابن سينا يعادي الرجال وبالحبس مات أخس الممات
فلم يشف ما ناله بالشفا ولم ينج من موته بالمنجيات

ويقصد بذلك كتاب (الشفاء) و(النجاة). وهي صيغة التشفي المعهودة لصغار العقول وموت القلوب. أما حقيقة ابن سينا فإنها تتضافر في وحدة شخصيته وإبداعه العلمي والعملي من اجل تأسيس مهمات شفاء الجسد ونجاة الروح، بوصفها مهمات بلوغ الحكمة الإنسانية. وليس رسالة (حي بن يقظان) سوى إحدى الصيغ الرمزية لأحد نماذج الحوار الأبدي بين العقل والغريزة. وهو حوار كان يسعى لتأسيس مهمة الشفاء والنجاة بسيادة العقل، بوصفه المدبر الأول لكل شيء.

فقد كتب ابن سينا رسالته الرمزية الصغيرة هذه وهو في السجن، يتأمل من كوة المعتقل في القلعة خيوط الأمل المغرية التي تلازم العقول الجريئة في منعطفات الحياة ودهاليزها. وليس مصادفة أن يتوصل ابن سينا إلى إحدى الأفكار العميقة التي وضعها في صلب مواقفه الحياتية والعلمية عندما قال، بان كل ما يصعب البرهان عليه يمكن رميه في حيز الإمكان! عندها يصبح العمل والأمل شيئا واحدا، أي يقظة أبدية وجدت تعبيرها في رسالة (حي بن يقظان).

يقظة السهروردي- حكمة المتمرد!

السهروردي هو أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك ولد عام ٥٤٩ (١١٥٠) في قرية سهرورد في أعالي جبال فارس، وقتل عام ٥٨٧ (١١٩١) في مدينة حلب. تتلمذ في بدايته على يد الشيخ مجد الدين الجيلي (وكان أستاذ فخر الدين الرازي). وأثارت الفلسفة اهتمامه الشديد، كما تأثر منذ وقت مبكر بكتب ابن سينا، والمتصوفة إضافة إلى مختلف المدارس الفلسفية والأديان. مما يعكس مستوى انفتاحه العقلي والروحي. وهو انفتاح وجد تعبيره أيضا في حبه للسفر، أي للخروج من حدود الجغرافيا والبيئة التقليدية، بحيث تحولت حياته إلى رحلة دائمة من اجل المعرفة ومواجهة مصيره فيها. وقد أشار هو في إحدى رسائله على ذلك عندما كتب يقول، بأنه بلغ الثلاثين سنة وأكثر عمره في الأسفار والاستخبار والفحص عن مشارك مطلع على العلوم. وهي أسفار صنعت شخصيته الحرة وآفاقها المتفتحة، مع ما فيها من استعداد لما دعته التقاليد المحافظة بالتهور والاستهتار. بحيث قال عنه احدهم «ما أذكى هذا الشاب وافحصه. إلا إني أخشى عليه لكثرة تهوره واستهتاره وقلة تحفظه، أن يكون ذلك سببا لتلفه». بينما قال عنه ابن أبي اصيبعة:»كان أوحد زمانه في العلوم الحكمية، جامعا للفنون الفلسفية، بارع في الأصول الفقهية، مفرط الذكاء، جيد الفطرة، فصيح العبارة، وكان علمه اكبر من عقله!». وهو تقييم لم يكتمل بسبب انقطاع حياة السهروردي المبكر.

فقد كانت هواجس السهروردي وسلوكه ومواقفه ومساعيه محكومة بهموم البحث عن الحكمة. وهو الأمر الذي جعله غريبا متغربا. وليس مصادفة فيما يبدو أن يطلق على رسالته المتعلقة بشرح قصة (حي بن يقظان) اسم (الغربة الغريبة). فالعقول الكبيرة تحس على الدوام بغربة. لكنها غربة بلا اغتراب! من هنا استغراب الآخرين منها، وذلك بسبب طبيعة الميول المختلفة بين غربة الكبار بوصفها أسلوبا للتكامل الذاتي، واستغراب الآخرين إياها بسبب مظهرها «المتهور». فقد وصفه تلميذه الشهرزوري في كتابه (نزهة الأرواح)، قائلا، بان السهروردي كان مستوي القامة، يضرب شعره ولحيته إلى الشقرة. وانه كان يميل إلى السماع (الموسيقى). وكان يبدي احتقارا شديدا لكل مظاهر السلطان والأبهة. كما كان يغير ملابسه بطريقة مثيرة. وقد روى بعضهم عنه حادثة طريفة تروي كيف انه كان يماشيه في جامع ميافارقين، والسهروردي لابس جبة قصيرة مضربة زرقاء، وعلى رأسه فوطة طويلة وفي رجله زربول (نعال). وعندما رآه صديق له اقترب منه قائلا:

- ما جئت تماشي إلا هذا الخربندا؟!
- اسكت! هذا سيد الوقت شهاب الدين السهروردي!

فتعاظم الرجل هذا القول وتعجب منه وانصرف! بينما نراه مرة أخرى موشحا بالسواد. وعندما اقترب منه احدهم يكلمه بينما كان السهروردي سارح في عالم آخر:

- لو لبست شينا غير هذا اللباد الأسود!
- يتوسخ.
- تغسله!
- يتوسخ.
- تغسله!

- ما حييت لغسل الثياب! لي شغل أهم من ذلك .

وهي صورة لا علاقة لها بالمظهر والمظاهر بقدر ما انه تعكس تمرده الشامل وتوحده الذاتي. كما أنها تعكس تكامله العلمي والعملي في الظاهر والباطن، الذي وجد تعبيره في فكرته عما اسماه بالحكيم المتألّه. وكتب بهذا الصدد يقول، بان «الحكيم المتألّه هو الذي يصير بدنه كقميص يخلعه تارة ويلبسه تارة أخرى. ولا يعد الإنسان في الحكماء ما لم يطلع على الخميرة المقدسة. وما لم يخلع ويلبس. فإن شاء عرج إلى النور، وان شاء ظهر في أي صورة أراد. وأما القدرة فإنها تحصل عليه بالنور الشارق عليه. ألم تر أن الحديدة الحامية إذ أثرت فيها النار تتشبه بالنار وتستضيء وتحترق؟ فالنفس من جوهر القدس، إذا انفعلت بالنور واكتست لباس الشروق أثرت وفعلت، فتومئ فيحصل الشيء بإيمائها. وتتصور فيقع على حسب تصورها. فالدجالون يحتالون بالمخارق، والمستنير الفاضل المحب للنظام البريء من الشر، يؤثر بتأييد النور لأنه وليد المقدس» .

لقد وضعته فكرة الحكيم المتألّه في حالة غريبة وغربة تامة عن تقاليد الفقهاء والمدارس التقليدية. من هنا اختلاف الناس فيه بين مصدق ومزندق! والأخير من نصيب الفقهاء، أي أولئك الذين كان «الاجتهاد» الفقهي بالنسبة لهم هراوة السلطة. وقد عملوا كل ما باستطاعتهم من اجل جر هذا «المتهور»، الذي «كان عقله اكبر من علمه» إلى خديعة الجدل اللاهوتي. إذ استطاعوا جره إلى «الزندقة» من خلال الجدل حول القدرة الإلهية. لقد نظر الفقهاء إليها بمعايير النص، بينما نظر إليها هو بمعايير العقل المجرد. وهو خلاف يعكس الاغتراب الجوهري بين تيار القدرة الإنسانية الفاعلة والحرة وتيار تحجيرها. واستجابت السلطة بشخصية صديقه الملك الظاهر (٥٦٨-٦١٣) (١١٧٣-١٢١٦) إلى الموافقة على قتله «تلافيا للفتنة». ويقال انه ندم لاحقا على ذلك واقتص ممن أوقع السهروردي في القتل. وهو أمر محتمل لكن اليقين فيه هو أن رجل السلطة لا يمكنه أن يكون وفيا وأمينا للعلاقة بالمفكر الحر.

ومن الصعب الآن القول، فيما إذا كان السهروردي قد أدرك هذه الحقيقة أم لا، إلا انه لم يفكر بها. وذلك لان همومه الجوهرية بوصفها روافد صيرورته العلمية والعملية كانت تسير صوب «بحار المعرفة» أي صوب بلوغ الحكمة وهدوءها المضطرب! وليس مصادفة أن يطلق السهروردي لقب الحكيم على من له «مشاهدة الأمور العلوية». وهي درجة يمكن للمرء أن يبلغها في حال توحيد العلم والعمل في دورة لا تنتهي مما دعاه السهروردي بالانسلاخ عن الدنيا، ومشاهدة الأنوار الإلهية، والسير فيها إلى ما لانهاية . من هنا قوله في تقديمه لكتابه (حكمة الإشراق) إلى أن ما يكتبه هو «لطالبي التألّه والبحث، وليس للباحث الذي لم يتألّه ولم يطلب التألّه فيه نصيب. ولا نباحث في هذا الكتاب ورموزه إلا مع المجتهد المتألّه، أو الطالب للتألّه. فمن أراد البحث وحده فعليه بطريقة المشّائين» . من هنا تصنيف السهروردي الحكماء إلى ثلاثة أصناف كبرى. الأول وهو حكيم الهي متوغل في التألّه عديم البحث (مثل الأنبياء وشيوخ المتصوفة أمثال البسطامي الحلاج والتستري)، والثاني حكيم بحاث عديم التألّه (مثل الأرسطيين القدماء والفارابي وابن سينا من المتأخرين)، وأخيرا حكيم الهي متوغل في التألّه والبحث. والأخير يطوي في ذاته مراحل الحس والعقل والحدس في كل واحد، كما وضعها في لوحته الرمزية عن المعنى العميق في شخصية «حي بن يقظان».

يقظة ابن طفيل- حكمة التجانس والاعتدال!

وهو أبو بكر محمد بن عبد الملك الأندلسي. ولد قبل عام ٥٠٦ وتوفي عام ٥٨١ للهجرة (١١١٠-١١٨٥) في وادي آش. وعمل طبيبا في غرناطة. ويقال انه

كان تلميذا لابن رشد. رغم انعدام الدلائل على ذلك. أما المؤكد عنه فانه عمل كاتبا لأحد أبناء عبد المؤمن ثم ترقى في مناصبه إلى أن أصبح طبيبا لأبي يعقوب يوسف المنصور خليفة الموحدين. (١١٦٣-١١٨٤). وصنف كتبا في الطب والفلك والفلسفة. لكن شهرته ارتبطت بكتاب (حي بن يقظان)، الذي ترجم منذ زمن طويل إلى مختلف اللغات الحية.

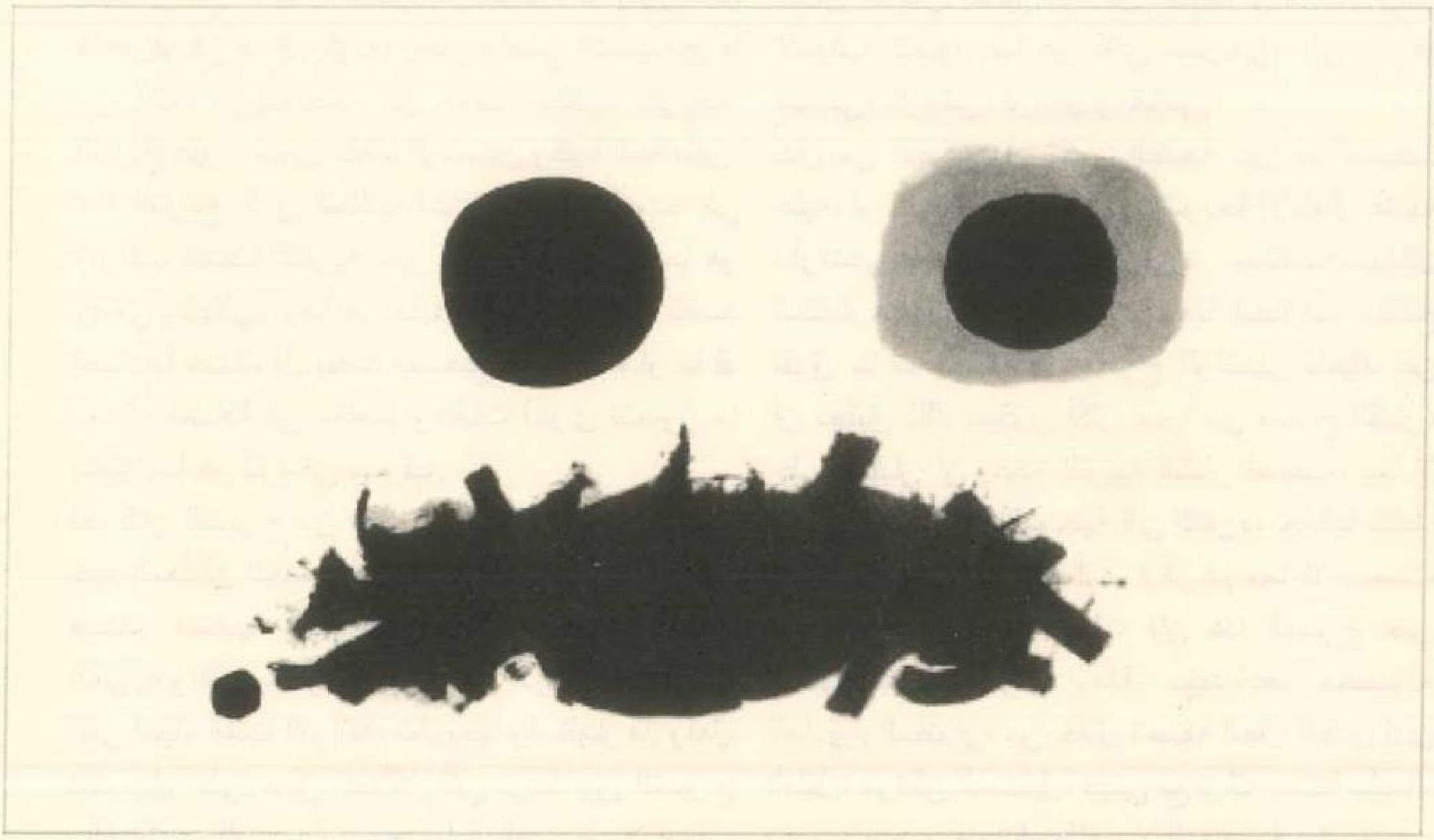
وقد ارتبط اسم (حي بن يقظان) بشخصية ابن طفيل. والسبب الرئيس لذلك هو أصالة الكتاب وغرابته الجميلة. إذ استطاع أن يولف بصورة خلابة حبكة الخيال الشعبي، والتأثير التاريخي المتبادل بين الثقافات، وتراث الفكر الفلسفي بمختلف مدارسه، والارتقاء بهم جميعا إلى صورة أخاذة تستجيب لروح التصوف الإسلامي. فقد استكمل فكرة ابن سينا عن الارتقاء بالعقل إلى مصاف الحكمة، وفكرة السهروردي عن الحكيم المتأله من خلال رسم إحدى أجمل الصور الفنية عن ارتقاء المعرفة التلقائية صوب الحدس المتسامي بوصفها المهمة الكبرى للروح والجسد. وقدم في قصة (حي بن يقظان) نموذجا لتأمل بحر الوجود وهو يرمي بكل ما فيه، كما لو انه أراد القول، بان مد البحر وجزره (المد والجزر) هو الحركة الحية التي تنتج بقدر واحد مدّ الثقافة وجزرها. وفيها ومن خلالها (الحركة) يتبين زبد الوجود من درره وجواهره. وهي مكونات ضرورية للحياة، ولكل منها دوره وقيمته، وظيفته ومهمته، وسيلته وغايته. وهو موقف لم يكن معزولا عما يمكن دعوته بفلسفة الاعتدال الواقعية التي ميزت مواقفه ورؤيته للوجود كما هو والغاية الكبرى منه. من هنا تعايش الصورة النقدية والمبجلة في نفس الوقت لإبداع ابن سينا والغزالي، والكمون الساري لتقاليد التفلسف والتصوف الأندلسي، وبالأخص لآراء وشخصية ابن باجة وفكرته عن (تدبير المتوّحد)، أي الشخصية التي تتماسك بنبتتها بين صخور الوجود عرى الألفة الجميلة للشمس وظلالها، والأمطار وسيولها، وكل أشكال الوحدة الضرورية لسمو الطبيعي والماوراطبيعي في الإنسان.

وهي اللمحات التي يمكن رؤية ألوانها النقية والمثيرة في حبكة القصة ومضمونها كما بلورها وقدمها ابن طفيل في (حي بن يقظان). ففيها نستطيع رؤية فسلجة الروح، ومن ثم نمو المعرفة النظرية والعملية بوصفها تأملا عقليا تلقائيا. إذ نقف فيها أمام صيغ متنوعة لتناول طبيعة الولادة. وهو شيء ليس جوهريا لأنه جزء أو نموذج لأوجه الصيرورة الملازمة للوجود. وسواء كان ظهور الإنسان طبيعيا خالصا أو إنسانيا، فأنهما يتمثلان حقيقة واحدة وهو ترابطهما في الحس والعقل والحدس. وهو الترابط الذي تتبعه ابن طفيل من خلال تأمل حركة العقل ووقوفه المحتوم أمام «الأسئلة الخالدة» بوصفها أسئلة المنطق ومفارقاته المرهقة. لكنه وقوف يحتوي في ذاته أيضا على إمكانية كسر جدار الصمت المتراكم في قواعد المنطق الشكلي. وهي العملية التي تصنع ركام الحدس الأول، ومن خلاله يمكن بناء صرح البدائل! وحالما يبلغ العقل حالة الحدس، عندها يصبح الاعتدال والنزوع الإنساني مصير الروح والجسد. وهو مصير متنوع الأشكال والمستويات، لكنه يتمثل من حيث الجوهر معنى وقيمة الحكمة، بوصفها خروجا على أحكام العقل بمعاييره، والبقاء في نفس الوقت ضمن حيز النزعة الإنسانية. وذلك لأنه يدرك بوضوح اقرب إلى اليقين، الحقيقة القائلة، بأن الإنسان يولد حيا واليقظة جوهرها. وبالتالي، فان جوهري الإنسان يعادل معنى الحياة بوصفها يقظة، أي معرفة دائمة. حينذاك يصبح الرجوع إلى حقائق النفس الأولى بوصفها ذات أبدية غاية الوجود الإنساني. مع ما يترتب عليه من مساعي لصنع الذات المتوحدة بذاتها والموحدة لذاتها بالمطلق (الله). وهو شيء واحد، لأنه باق وما عداه عرضة للتغير والفساد والزوال. وهو السبب القائم وراء طرح ابن طفيل فكرة البقاء والخلود. فهو السقف الذي يكشف

عن حدود الإنسان ووجوده، أي اكتشاف حقيقة الحكمة بوصفها اكتشاف حدود النفس وقدرتها وإرادتها. ومن ثم العيش بمعايير هذا الوعي الأخلاقي المتسامي. انه أفق الحكمة العملية. ومن ثم أفق المصير التاريخي للشخصية المبدعة. وهو التعويض المعرفي الذي يفرضه إدراك حتمية اندثار الجزئي والعابر والجسد. وبالتالي تحويل الاندثار إلى جزء من قلق البحث عن الخلود بوصفه التعويض الضروري لإسباغ المعنى على دورة الحياة والموت الأبدية.

***

إننا نقف أمام ثلاثة نماذج متوحدة في مساعيها المختلفة لتأسيس قيمة الحكمة بالنسبة للفرد والأمة والتاريخ والروح. لقد أراد ابن سينا والسهروردي وابن طفيل، كل بطريقته الخاصة نفي الأنا العادية، ونزع حراشف الجسد، والتحرر من لذة الاستمتاع الرتيب بعبارة الماضي الميتة! ومن ثم إشراك الجميع في توسيع مدى اليقظة الفلسفية. وهو موقف لم يكن معزولا عن ملامح الصعود والسقوط في تاريخ الحضارة الإسلامية. ففي مواقفهم يمكن أن نلمح ديناميكية الحكمة في صعودها الملازم لصعود إمبراطورية الثقافة (ابن سينا)، ومواجهة جمودها بتمرد الأنا (السهروردي) وبحثها عن قيم الاعتدال والسمو الروحي (ابن طفيل). وهي مواقف لم تفقد قيمتها بالنسبة للمعاصرة. على العكس! إن إشكالية الشفاء والنجاة ما زالت هي هي، لان العالم المعاصر ما زال يعاني من عدم تناسب العقل والمعرفة. إذ أن معارفه اكبر وأكثر من عقوله. من هنا خطورة التهور الكامنة في سيادة القوة والقهر والعنف المنظم. وهي الخطورة التي تدفع، كما كان الحال في زمن ابن طفيل مهمة البحث عن قيم الاعتدال وتأسيسها العملي، إي مهمة البحث عن المعنى وتأسيسه في مبادئ التجانس والاعتدال لكي تبلغ البشرية الحد الضروري من الحكمة. وليس المقصود بذلك استعادة دورة التاريخ والثقافة، بقدر ما تعني السير بخطى حثيثة وواعية لما اسماه ابن عربي بالحقيقة المحمدية، وما أطلق عليه هيغل عبارة العقل المطلق. وبدون ذلك فان الإنسان سوف يقف أمام مهمة امتلاك نفسه من جديد عبر مروره مرة أخرى بطريق الآلام المبرحة للصراع من اجل البقاء للأحسن!! فالحكمة تفترض ألا يكرر المرء حتى أفضل وأنبل الأفعال!



جلجامش من الملحمة إلى المسرحة

أحمد اسماعيل اسماعيل

قراءة في تجربتين مسرحيتين للأطفال

مدخل:

قد يكون التراث ذاكرة جمعية، أو تاريخاً حقيقياً،أو وهمياً،أو الخزان الذي يحوي في داخله سير وحكايات الإنس والجان، السادة والعبيد، الأبطال والأنذال، الخالدين من الآلهة والفانين من البشر، قد يكون ذلك كله،وهو في ما قد يكونه، يعتبر ماضي الشعب،جزءاً من ذاته، هويته،حلقة من سلسلة حلقات تاريخه، التاريخ غير المدون بأقلام الرسميين وكتبة السلاطين. هذا التاريخ الذي تتطلب إعادة كتابته، العودة إلى التراث، بصفته التاريخ غير الرسمي، الجامع لما هو واقعي وخيالي، وما هو حقيقي ووهمي، ليس بقصد إحياء ما حدث، بل بقصد تصحيح ما يحدث، أو ما قد يحدث، إضافة إلى مقاصد وغايات أخرى تتجاوز ما يتعلق بما هو تاريخي صرف.

لقد كان المسرح من أكثر الفنون قدرة على تحقيق هذه المعادلة الحضارية المتقدمة، لما يتسم بها من صفات مشابهة لتلك التي يتميز بها التراث مثل الحيوية والشعبية، ولما يمتلكه من قدرات وإمكانيات على إحياء المادة التراثية، تطويعها واستثمارها. ولعل ذلك يدل على عمق العلاقة التي تربط بين المسرح والتراث، والتي بدأت مع بداية المسرح الإغريقي النموذج، أو غير الإغريقي أيضاً؛ فقد قنع أبو الدراما الإغريقية أسخيلوس (بما يتساقط عن مائدة هوميروس من فتات)، وعاد أبو الدراما العربية مارون النقاش إلى التراث في مسرحيته الثانية (أبو حسن المغفل)، ولم يعد يطرق باب (البخيل الغربي) بالرغم من غناه، وانتهج هذا الأسلوب جيل الرواد الأوائل، أمثال أبي خليل القبّاني، خليل اليازجي، فرح أنطون، إبراهيم رمزي وأحمد شوقي.. ثم الجيل الثاني من الرواد الذين قرنوا الإبداع بالتنظير، من أمثال: يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونّوس، عز الدين المدني، عبد الكريم برشيد وآخرين كثيرين. فتنوعت أشكال وطرائق تعاملهم مع التراث، مادة وصيغة جمالية، وهم في كل ما أنتجوه من نصوص وعروض وتنظيرات، في مسعى جاد وحثيث لتأصيل، أو التنوير، أو التثوير، توجهوا بخطابهم إلى شريحة أو فئة من المتلقين، هم فئة الكبار أو الراشدين، فلم يحقق هذا المسعى كل أو بعض ما كان يصبو إليه من مقاصد وغايات، وذلك لأسباب تتجاوز ما هو ذاتي مسرحي، إلى ما هو سياسي، تاريخي، تربوي ومعيشي.

كان من الممكن، أن تكون النتيجة غير ما أصبحت عليه، لو عني المسرح العربي بشريحة الأطفال عنايته بالراشدين،فالطفل بصفته ثروة مستقبلية،سيشكل استثمارها، بعد الكف عن هدرها إنجازات ونتائج تفوق ما تم تحقيقه في مسرح الراشدين،ناهيك عن أن تحقيق ذلك سيكون أكثر يسراً من مسرح الكبار، على اعتبار أن إعادة التربية للكبار أصعب، بما لا يقاس، من التربية الموجهة إلى النشء، جمالية كانت هذه التربية أم غير جمالية. فبالرغم مما قد يحصده المجتمع من مسرح الطفل، فإن هذا المسرح حين يستلهم التراث بدراية ودقة، سيضاعف محصوله المادي والمعنوي، من خلال تعميقه العقل النقدي لدى الطفل، مواطن المستقبل، فيبني مع تراثه علاقة سليمة، يكون الحاضر فيها المنطلق، لا التخندق في الماضي، الأمر الذي سيسهم في نزع الميول غير الحضارية، أو الصحية، مثل العدمية، والسلفية الشوفينية، عن وعي وروح الطفل. وكل ذلك يحتاج من المسرحي الاستلهام لا النسخ، والانتقائية في اختيار المادة لا الاعتباطية أو المزاجية، وبما تحتويه المادة المستخدمة من عناصر الحياة، وتلائم احتياجات الطفل والمجتمع ومقتضيات المرحلة المعاصرة.

في هذا السياق لم يعدم مسرح الطفل نصوصاً استخدمت المادة التراثية،فتعددت المصادر، وتنوعت الأساليب،

واختلفت المعالجات، ففي سوريا مثلاً، قدم كثيرون مسرحيات استخدمت التراث لأسباب تربوية، وطنية، اجتماعية وعلمية، ومنهم عادل أبو شنب، فرحان بلبل، هيثم يحيى خواجة، سليمان العيسى، عيسى أيوب، عبد الفتاح قلعه جي وغيرهم. بعض هؤلاء أصاب الهدف في ما اختار وعالج من مادة تراثية،وبعضهم جانب الصواب في ما سعى إليه بسبب انحرافه نحو النسخ لا الاستلهام أسلوباً، والوعظ والإرشاد مقصداً، دون مراعاة جملة من الشروط، مثل: حسن اختيار المادة التراثية، مراعاة المرحلة العمرية، واستيعاب الخصائص الأساسية لمسرح الطفل، فنياً وفكرياً. وقد تعددت مصادر استخدام المادة التراثية العربية والإنسانية، الدينية، الشعبية والأسطورية، في المسرح، ويمكن تعرف تجربتين تناولتا مادة واحدة من التراث، هي ملحمة جلجامش.

جلجامش الملحمة:

تؤكد المصادر المتعلقة بهذه الملحمة إنها دونت قبل ٤٠٠٠ عام تقريباً، وترجع حقبة حوادثها إلى أزمان أبعد من هذا التاريخ ، ولعل أحدث نسخها يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد؛ ففي سنة ١٨٥٣ تم العثور على اثني عشر لوحاً في المكتبة الشخصية العائدة إلى الملك الآشوري أشور بانيبل مكتوباً باللغة الأكدية. وتبدأ بعبارة هو الذي رأى كل شيء ،والمقصود بالضمير (هو) جلجامش، البطل الذي ثلثاه آلهة وثلثه الباقي بشر، وقد حكم مدينة أوروك السومرية ١٢٦ عاماً، ونسبت إليه أعمال بطولية ومغامرات خارقة، من بناء الجسور، قطع البحار، قتل الوحوش العملاقة، تحدي الآلهة، ممارسة البطش والاستبداد بحق أبناء شعبه، البحث عن الخلود والتقائه بالخالد أوتوبتشيم من خلال رحلته المعروفة وعودته منها بنبتة الخلود أو تجديد الشباب، والتي سرقتها منه حية وهو غافل. هذه الملحمة التي تحوي من القضايا الإنسانية الخالدة مثل: الموت والخلود والجنس والعلاقة مع الآلهة، وتتسم بكل ما يتصف به الأدب العظيم، أسلوباً ومعالجة فنية، أشبه بنهر الفرات الخالد،لم تمتد إليها الأيدي بالتحوير أو التحريف أو التعديل، مما جعل منها مصدر إلهام واستقاء لآداب قديمة وحديثة.

جلجامش المسرجية:

شهد مسرح الكبار العديد من الصياغات وأساليب الاستفادة من هذه الملحمة التي ركزت أكثر ما ركزت على قضايا ومواضيع تخص وتناسب متلقيه الراشد. ولم يعدم مسرح الطفل أيضاً بغيته في هذه الملحمة الإنسانية، واكتفى في عملية صياغتها بأساليب فنية وفكرية معينة لتناسب المتلقي الذي يتوجه إليه. ومن الكتاب الذين استخدموا هذه الملحمة في نص مسرحي للطفل، الكاتب السوري عبد الفتاح قلعه جي، والكاتب العراقي طلال حسن، اللذان اتفقا في جوانب، واختلفا في جوانب أخرى فنية وفكرية.

في مسرحيته ميشو ومارد الغابة تناول عبد الفتاح قلعه جي بتصرف درامي وفكري القسم الأول من نص الملحمة، وهي تدور حول صراع جلجامش مع أنكيدو، ثم صداقتهما وتوجههما نحو غابة الأرز لمحاربة حارسه خمباب (خمبابا) وأسره ومحاكمته، لا قتله كما ورد في نص الملحمة الأصلي. دون متابعة ما تبقى من الجزء الثاني من الملحمة والمتمثل في رحلة جلجامش عبر البحار والغابات بحثاً عن الخلود، وما يتبع ذلك من أحداث لا تناسب وعي وروح واهتمامات الطفل، وهو الجزء الذي لم يتطرق إليه طلال حسن في مسرحيته أنكيدو ، بل عاد إلى جزء آخر سابق على نص الملحمة المعروف، وهو جلجامش وأكا الذي أورده كرامر في (نصوص الشرق الأدنى القديمة) ويتلخص في قصة صراع جلجامش ملك أوروك مع أكا ملك مملكة كيش السومرية، الطامع في مملكة أوروك، وهذا الجزء (ليس جزءاً ناطقاً بالمثيولوجيا السومرية، فلا يوجد تدخل من قبل الآلهة، وقد ورد هنا بسبب تدليله على أن شخصية جلجامش مستقاة

من مصادر سومرية) . وطلال حسن الذي عنون مسرحيته باسم أنكيدو لا لأنه ذو بأس شديد، أو غريم جلجامش الذي يضاهيه في قوة اللب والبأس، كما ينشد شاعر الشعب السجين، بل لأن على يديه، كما يؤكد هذا الشاعر ويأمل الشعب المظلوم، ستنال أوروك الراحة والسلام . غير أن مخلص أوروك، بدلاً من أن يخلص شعب أوروك من حاكمه الظالم، الذي لم يترك ابناً طليقاً لأبيه، ولم يترك عذراء في المملكة، قاده الكاتب باتجاه تخليص أوروك جلجامش، لا أوروك الشعب،كما أرادت له ربة الخلق أورور، استجابة لدعاء شعب أوروك المظلوم.

أنكيدو: أريد شالتي.

جلجامش: شالتي حرة. ولها أن تختار.

أنكيدو: وأريد أوروك.

جلجامش: أوروك؟!

أنكيدو: كما تريدها شالتي. حرة. سعيدة.

جلجامش: أوروك لن تكون حرة، سعيدة تحت سيطرة ملك كيش. أكا.

أنكيدو: أنت على حقّ (بعد لحظة صمت) جلجامش.

جلجامش: نعم. أنكيدو.

أنكيدو: لنتوقف.

جلجامش: حسن. لنتوقف .

مركزية هذه المقولة، أو المقدمة المنطقية التي عالجها الكاتب، تبناها (قلعه جي) في مسرحيته ميشو ومارد الغابة، بمعالجة مختلفة، ورؤية عصرية وديمقراطية، إذا صح التعبير هنا، ودون أن يجعل من أنكيدو البطل المخلص، أو المنتظر، وفي الموقف نفسه الذي يقفه طلال حسن في (أنكيدو)، لا يصالح كيدو (قلعه جي) هذا الحاكم الظالم، ولا يصافحه، ولا يسير معه للدفاع عن أوروك ضد خمباب (خمبابا) دون أن يسبق ذلك توفير المقدمة الأساسية لهذا الفعل الوطني المشروط:

كيدو: أنا لا أصافح من لا يحب جميع الناس ويكون صديقاً لهم. [لعل المراد «ولا يكون صديقاً لهم»]

ميشو: سأحب جميع الناس، وأكون صديقاً لهم، لن يكون هناك مظلوم في شعبي، هل يعجبك ذلك؟

كيدو : نعم. (يتصافحان ويتعانقان) .

بين هذا السعي إلى بناء وعي تراثي نقدي، وشخصية مستقلة غير مستلبة، في نص ميشو ومارد الغابة، والاستلاب المعاد إنتاجه درامياً وفكرياً في نص أنكيدو، المسيء إلى الطفل ومسرحه وإلى التراث أيضاً. ثمة كثير مما تجب الإشارة إليه، والوقوف عنده، من قضايا ومعالجات وبناء درامي، وذلك في مقارنة بين النصين.

إذا كانت الشخصية المسرحية هي عماد النص المسرحي، والمركز الذي تدور حوله بقية عناصر النص، فإن البدء بها، يحقق المدخل الصحيح إلى بناء النص. فالملاحظ في نص ميشو ومارد الغابة أن الشخصيات المستمدة من التراث، قد انفصلت عن جذرها الأساس في عملية المعاصرة، وذلك بدءاً بالأسماء التي تم تحويرها مثل: (جلجامش= ميشو) (أنكيدو=كيدو) (ننسون= ميسون) (خمبابا= خمباب) وانتهاء برسمها وبنائها وبالتالي منطقها، وإضافة شخصيات جديدة غير موجودة في نص الملحمة الأصلي مثل المهرج زكزك، وقاشو بن جلجامش.

فإذا كان من المبرر درامياً وجمالياً أن تشمل المعاصرة كل عناصر المادة التراثية، وأن يتم ترجيحها في مسرح الطفل خاصة، مع ما يناسب هذا المتلقي نطقاً ومنطقاً وعوالم واحتياجات، فإن عصرنة (قلعه جي) لها قد نزع عنها الكثير مما يحدد هويتها التراثية، وقد أسهم استخدام تقنيات ومفردات معينة بقصد المعاصرة في كسر بعض زوايا إطار النص التراثي نفسه، مثل: الدراجة الهوائية، الأسلحة النارية، الزي الأمريكي، زي رجال الفضاء، ومفردات أغان لا تمت بصلة درامية أو فكرية أو جمالية إلى عالم النص المصدر،مثل الأغنية التي رددت بمناسبة عقد الصداقة بين البطلين (كيدو وميشو):

شمخة : أنــا أحـب البندورة لم تنقرها العصفورة
الجميع : شـمخة تحب البندورة لم تنقرها العصفورة
شمخة : مـفرومة ومعصورة
مطبوخة بالباذنجان

إضافة إلى حوار ميشو والصياد الذي يتحدّى الملك المستبد، وحديث المهرج المستهتر مع هذا الملك، وموقف خمباب (الأمريكي) الذي سرق سنبلة الحياة، ويظهر في قاعة المحكمة طيباً وجاهلاً بما كان يصنع من شرور. مقابل ذلك نجد طلال حسن في بنائه لشخصيات مسرحيته (أنكيدو)، أكثر محافظة على منطقها وعوالمها، وبما يتناسب مع مقولة النص وعملية الإسقاط السياسي الواضح أشد الوضوح، وعلى كافة المستويات:أسماء وعلاقات ومواقف،حتى الشخصيات التي منحها جرعة من المعاصرة من خلال أقوالها،أصواتها وهمومها،مثل شخصية كل من الشاعرين، والتي هي مجرد صوتين (صوت الشاعر السجين وصوت الشاعر السلطوي) وشخصيتي الشابين (الأول والثاني) وشخصيات أخرى متفرقة، رجحت فيها كفة عالم التراث على كفة المعاصرة، مما انعكس سلباً على الوسيط المسرحي.

هذا القرب والبعد من التراث أو مسرح الطفل بين الكاتبين، وبما يشبه العلاقة العكسية،كان له فعله المؤثر في الحوار أيضاً، فالحوار في نص قلعه جي بسيط،واضح، قصير،مستمد من القاموس اللغوي للأطفال، بيد أنه، وفي الوقت نفسه، يفتقد إلى ما يؤكد أصله التراثي، ويتسم، بقدر معين، بعدم التمايز، و التقويل؛ فلغة جميع شخصيات النص تكاد تكون واحدة، يستوي في ذلك المهرج زكزك مع العفريت خمباب، والحاكم ميشو مع الصياد الفقير أو مع خمباب،وقد أضفى هذا التشابه نوعاً من الافتعالية على الصراع في النص، والذي لم تستطع الكوميديا أن تشحنه بالحرارة المطلوبة:

زكزك: هوو. غَيَّمَتْ. ضَبْضَبتْ. جاء العفريت خمبوب.
خمبوب: (يدخل) ها. ها. أنا خمبوب، مارد غابة الأرز (يشم) أشم رائحة إنسي.
ميشو: (يبرز. يصرخ بقوة.يلوح بالكرة الحديدية) أنا ميشو.ملك أوروك.تعال واجهني يا خمبوب.
خمبوب: أنت تتحداني يا مشمش؟
ميشو: مشمش في عينيك، أنا ميشو .

وبخلاف ذلك جاء الحوار في نص أنكيدو معبراً بوضوح وقوة عن منطق الشخصيات وطبيعتها ذات الجذر التراثي القوي، ساهم بما اتسم به من حرارة وحيوية،في تطور الحدث،وإدارة الصراع بطرف خفي وظاهر. وبلورة مقولة النص:

القائد:مولاي, أنا وكل جند أوروك معك، تقدمنا دفاعاً عن أوروك، وشعب أوروك، ومستقبل أوروك.
جلجامش: باركتك الآلهة. والآن علينا أن ندعو مجلس الشيوخ للاجتماع هذا اليوم.
القائد: الأمر لك يا مولاي.
جلجامش: تفضل أنت.
القائد: أمر مولاي. (يخرج).
جلجامش: (في الوسط) أكا.إنني أنتظرك،تعال وسترى بأم عينيك، أوروك،وجلجامش أوروك.
(يقف جلجامش جامداً. يخفت الضوء بالتدريج) .

بالرغم من لغة النص غير المستمدة من مفردات قاموس الأطفال في أي مرحلة من مراحلهم العمرية، وبالتالي غير المناسبة، بهذا القدر أو ذاك، لمسرح الطفل، فإنها لم تفتقد الانسجام مع باقي عناصر النص من شخصيات، بيئة، مقولة وزمان، وكل ذلك في حبكة متقنة، وصراع صاعد متواتر غير ساكن وغير متقطع، يتجلى في تمظهرات عدة من حركة، فعل، كلام ومونولوج.

فعالية المرأة الحب:

في نص الملحمة تقوم البغي بترويض أنكيدو، الكائن العجيب الذي خلقته الإلهة أورور من لطخة طين، فيتبعها، بعد ستة أيام وسبع ليال من المتعة بمفاتن جسدها، إلى أوروك، وقد خسر صحبة الحيوان ووحوش البراري، وكسب الحس والفطنة والفهم، أوروك حيث (الحمى والسور، إلى البيت، المشرق، مسكن آنو وعشتار،حيث يعيش جلجامش المكتمل الحول والقوة) .كما ورد في نص الملحمة الأصلي.

أما في نصي قلعه جي وطلال، فقد تم استبدال الحب بالجنس، والفتاة العذراء بالبغي، ومهمة الترويض من أجل خدمة الحاكم جلجامش، إلى الترويض أو التمدين من أجل مقاومة الحاكم، أو خدم أوروك، وذلك بما يتناسب مع طبيعة المتلقي الصغير، والمقولة، أو المقدمة المنطقية لكل من النصين المسرحيين، غير أن هذا التوافق في عملية الاستبدال، يعقبه اختلاف في عملية التوظيف والمعالجة.فشالتي الفتاة المطاردة من قبل جنود جلجامش في مسرحية أنكيدو، يكاد يقتصر دورها على ترويض الرجل الوحشِ الذي صادفته في البرية وقادته إلى البيت الذي لجأت إليه هرباً من جنود جلجامش، لا تربيته أو تمدينه،ولم يفلح تعليمها إياه أصول تناول الطعام، واللبس، والكلام، وتلقينه بعض المعلومات عن حقيقة جلجامش،سوى عن تأهيله كعبد يقوم بأعمال الخدمة في البيت الذي آواه مثل:جلب الماء، الرعي وتنظيف الزريبة.. وليس كبطل أو مخلص لشعب أوروك من بطش حاكمه. ويتجسد جل تمرده على الصراخ والتهديد كرجل بدائي حين يعلم بخطف شالتي من قبل جنود جلجامش، ثم يستكين ويهدأ بطلب من العجوزين صاحبي البيت الذي آواه، وبعد المبارزة مع جلجامش يكتفي بحرية شالتي دون حرية شعب أوروك، ويهب للدفاع عن أوروك جلجامش لا أوروك الشعب، ويصاحب هذه اللافاعلية الدرامية والفكرية،لافاعلية المرأة شالتي، وذلك على الرغم من المساحة الواسعة التي شغلتها شالتي كوجود وحضور مادي في النص.

تكمن المفارقة في هذه المعالجة بخصوص المرأة ودورها في تربية وتمدين الرجل والحياة، أنها تكاد تتخلف في هذه القضية بالذات عنها في نص الملحمة الأصلي، الذي تعود سنة كتابته إلى أربعة آلاف سنة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى منطلق وهدف هذه الصياغة أو العودة إلى هذا النص، والمتمثل في تكريس المرحلة المعاصرة بكل ما تحمله من معوقات النهوض بالإنسان المهدورة كرامته، الأمر الذي يتعارض مع مسوغات العودة إلى الماضي فنياً، لخدمة ما هو إيجابي ومتقدم في الحاضر، وتطوير شخصية الطفل تراثياً، جمالياً، أخلاقياً ومعرفياً، والذي يتحقق باختيار المادة التراثية القادرة على المساهمة في تعميق الفكر النقدي لدى الطفل، وبما يحقق أفضل علاقة مع الماضي، كحلقة في سلسلة حلقات التاريخ، تتحدد عملية بعثه في مدى صلاحيته وقدرته على دعم وتطوير احتياجات الطفل وواقعه.

وقد جهدت مسرحية ميشو ومارد الغابة في تحقيق ما يمكن تحقيقه في هذا المجال، من تفعيل دور المرأة وربط حرية الوطن بحرية المواطن، وبناء علاقة جدلية بين التراث والطفل، بعيداً عن التقديس والتبعية والعدمية، وقد خاب هذا الجهد في إصابة هدفه في أماكن، وأصاب في أماكن أخرى؛ فخمشة يتجاوز دورها مجرد الترويض أو العناية بأنكيدو، إلى التربية المستقلة الفاعلة، الأمر الذي يثير غضب الحاكم جلجامش الذي أراده عبداً لا حراً.

ميشو: لماذا لم يأت كيدو ويقدم لي الولاء والخضوع، ألم أرسلك إليه لتعليمه؟

شمخة: لقد علمته كل شيء جميل في الحياة. ولكني لم أعلمه الخضوع.كيدو إنسان حر لا يخضع لأحد. يمكن أن يكون صديقك وليس عبداً لك .

لا يغفل الكاتب إبراز أثر هذه التربية في سلوك ومواقف كيدو، وذلك برفضه مصافحة الطاغية والتعاون معه

على محاربة العدو خمباب سارق سنبلة الحياة، دون أن يقترن ذلك بمنح الحرية والسعادة لشعب أوروك، ويمثل هذا الطرح الموقع المتقدم الذي انطلق منه الكاتب في تعامله مع التراث وحسن التقاطه لقيمة جوهرية ومفهوم حيوي مسكوت عنه في المرحلة المعاصرة، والذي تعد معالجته فنياً مساهما في تربية الطفل تربية وطنية وحضارية سليمة، وكان لحضور المرأة الدرامي غير المقتصر على ما هو مادي، دوره في توليد حوافز أخرى، اجتماعية، تربوية، إنسانية.. إضافة إلى قيم عديدة أوردتها مسرحية أنكيدو أيضاً، بيد أنها لم تحسن استثمارها بما يخدم الطفل وواقعه، ويسهم في تحرير وعيه وقدراته من قيود الاستلاب واللافاعلية، وذلك نتيجة توظيفها في خدمة مقولةِ،الأولويةُ فيها لأوروك جلجامش ، لا أوروك أنكيدو، أو أوروك الأصوات التي كانت تهجس باسم أنكيدو المخلص.

من الطبيعي، والحال هذه، أن تتفاوت فاعلية حضور الرعية، أو المواطن، أو ابن الطبقات الدنيا، الدرامية أو الفكرية في النصين.ففي مقابل الحضور المادي والدرامي الفاعل لأبناء هذه الشريحة في مسرحية أنكيدو، والمتمثلة في بداية النص في أصوات:صوت الشاعر، صوت امرأة،صوت فتاة، صوت شاب، ثم في شخصيات أخرى أكثر أهمية درامية مثل الفتاة شالتي، والعجوزين، و الجنديين.. إلا أن ذلك كله كان منزوع الفاعلية،والتي منحها الكاتب،بهذا القدر أو ذاك، لشخصية جلجامش دون غيره في نص تميز ببراعة درامية واضحة،بما يفوق نص ميشو ومارد الغابة في هذا الجانب، ويتخلف عنه في جوانب أخرى، مثل الجانب الفكري والتربوي. ففي نص ميشو.. يقترن حضور هذه الشخصيات بفاعلية واضحة،و إن بتبرير درامي غير مقنع تماماً،فالطفلة فضة ابنة الصياد تترأس محاكمة خمباب دون فعل يبرر ذلك،والصياد يتحدى الملك،والفتاة شمخة تعارض رغبة الملك بتحد.

يطول الحديث في هذا النوع من المقارنة التي استدعاها تشابه الموضوعين اللذين استقيا مادتهما من مصدر واحد هو ملحمة جلجامش.وقد يكون من المفيد أن يشار أخيراً إلى عنصر المكان في النصين، العنصر الجمالي الذي لا يقتصر على الجانب الجغرافي،ويضفي على الشخصيات طابعه وصبغته، وفي هذا المجال يشهد للكاتب عبد الفتاح قلعه جي على براعته في رسم وهندسة المكان في كل ما أبدع من نصوص للكبار والصغار،وفي نصه هذا لم يغفل عنايته بهذا العنصر،غير أنه،وفي سعي منه إلى عصرنة الحدث والشخصيات،يحدث ما يشبه الخلل في وظيفة ودلالة المكان الأسطوري،غير المعاصر، الذي بناه وحدد معالمه،من خلال العلاقة مع الشخصيات التي تزيت بأزياء وأجهزة وأدوات معاصرة، كما ورد في تحديده المكان في بداية القسم الثاني من المسرحية:

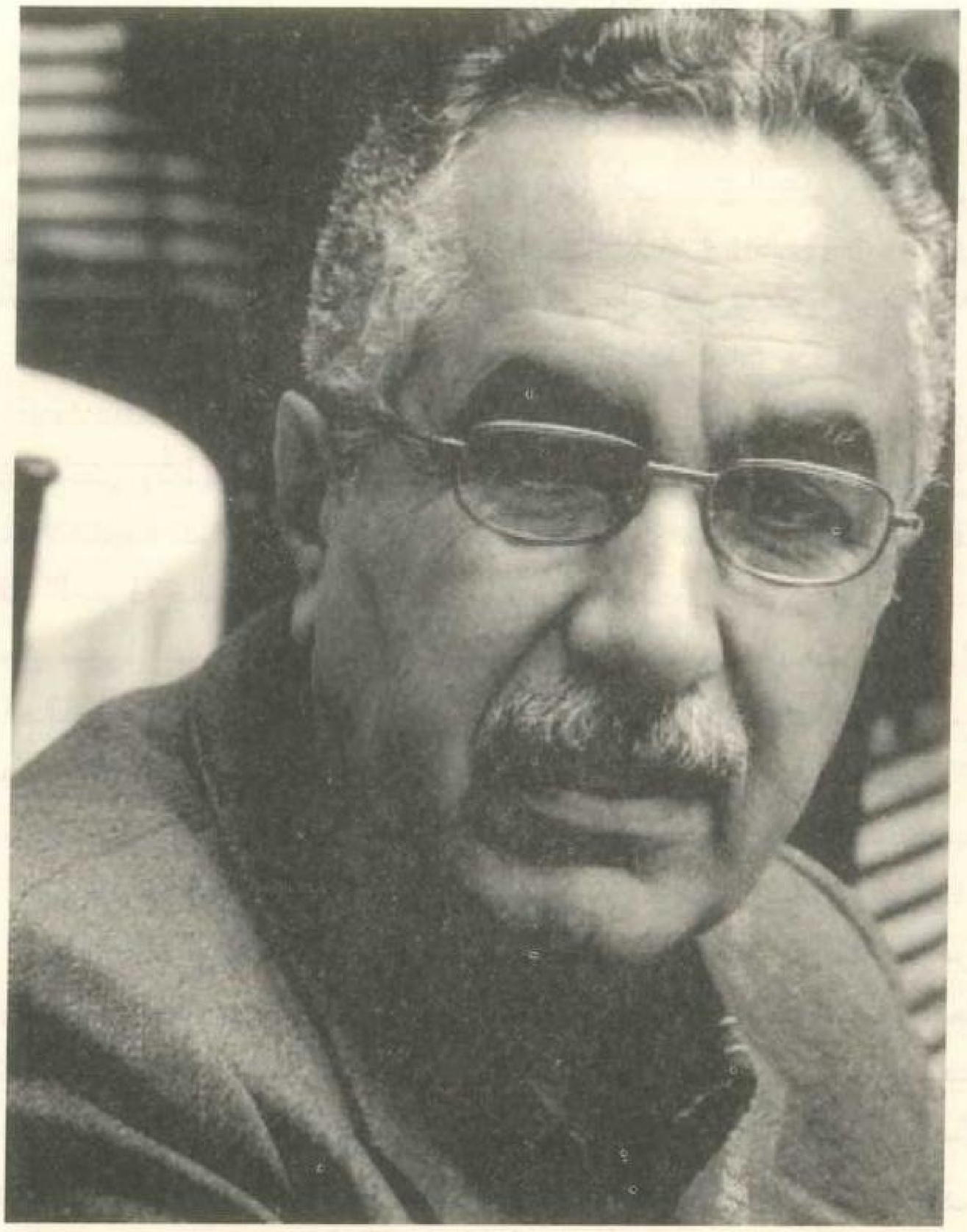
(تتم تغييرات بسيطة في الديكور [ديكور القسم الأول، غير المعاصر] بحيث يبدو المنظر غابة من أشجار الزيتون. شجرة أرز كبيرة. بئر زيت. جانب من جدار متهدم. جذع شجرة مقطوعة على الأرض، سياج، يدخل خمبوب وهو يلبس كرجال الفضاء، أو كجندي أمريكي، مدجج بالأجهزة والخراطيم التي تبدو كأذرع أخطبوطية،وهوائي فوق خوذته، يحمل بيده فأساً)،وبالمقابل نجد أن المكان في مسرحية أنكيدو بلا علامات، أو ملامح، يستدل عليها، أو تمكن القارئ والمتفرج الصغير من فك شفرته، وهو يكاد يقترب في بعض المشاهد من اللامكان، ومثال ذلك نجده في المشهد الأول من الفصل الأول، إذ يكتفي بالوصف (ظلام، قرع طبول، يضاء جلجامش، لغط)، ويحدد الكوخ، دون أي إيضاح أو تفصيل، مكاناً للمشهد الثاني، وفي مشهد آخر يكتفي بهذا التحديد للمكان (غرفة في قصر جلجامش) هذا الخلط، والفقر في تحديد جغرافية المكان، كعنصر واقعي أو جمالي، يخل بشرط من

شروط النص المسرحي الموجه إلى الطفل، تراثياً كان مصدره أو مادته، أم غير تراثي، والذي يلعب دوره في تشكيل أفق توقع المتلقي الصغير قراءة أو مشاهدة، ويوفر له الجانب المعرفي والجمالي. وهو في مجال التراث بالذات، يفقد عدم العناية الدقيقة بالمكان، الهدف الرئيس من أهداف عملية الاستلهام أو العودة إلى ما هو تراثي أو تاريخي، والمتمثل في الجانب المعرفي والتخييلي والجمالي، وفي جوانب أخرى تسهم في بناء علاقة الطفل علاقة سليمة وواعية مع التراث، وتقوي لديه جهاز المناعة النفسية والعقلية ضد كل ما هو غير أصيل وإيجابي في ماضيه، وغير حضاري في واقعه. قد يحتاج البحث في مجال استخدام التراث، في مسرح الطفل، إلى وقفات أشمل وأعمق. حيث إن استلهام المادة التراثية: أسطورية كانت أم شعبية أم دينية، ليست مجرد رحلة استكشافية إلى الماضي، أو عودة إليه بقصد تمجيده،أو نبذه،أو الاستمتاع به،بل للاستثمار الواقعي لعناصر تراثية، تاريخية، جديرة بالحياة، قادرة على المساهمة في بناء الواقع بناء سليماً وناهضاً،من أجل الطفل.. وبالطفل أيضاً.

ورقة البحث : في الملتقى الوطني لأدب الطفل- الجزائر-من ١٦-١٩ فبراير-شباط

هوامش ومراجع:

١ - باقر، طه: «ملحمة جلجامش»، دون تاريخ أو مكان نشر، ص (١٠).
٢ - المرجع نفسه، ص (٢٣)
٣ - الخواجة، هيثم يحيى: «نصوص مسرحية للأطفال»، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٥ ، ص ص (٤٥-٧٩).
٤- حسن، طلال: «أنكيدو»، مسرحية للأطفال، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٩٩.
٥- هوك، صموئيل هنري: «منعطف المخيلة البشرية- بحث في الأساطير»، ترجمة: صبحي حديدي، اللاذقية، سورية، دار الحوار، ط١، ١٩٨٣، ص (٣٠).
٦- حسن، طلال: «أنكيدو»، ص (١٣).
٧- حسن، طلال: «أنكيدو»، ص (٩٠).
٨- الخواجة، هيثم يحيى: «نصوص مسرحية للأطفال»، ص (٦٢).
٩- الخواجة، هيثم يحيى: «نصوص مسرحية للأطفال»، ص (٦٤).
١٠- الخواجة، هيثم يحيى: «نصوص مسرحية للأطفال»، ص (٧٣).
١١- حسن، طلال: «أنكيدو»، ص (٧٢).
١٢- باقر، طه: «ملحمة جلجامش»، ص (٤٣).
١٣- الخواجة، هيثم يحيى: «نصوص مسرحية للأطفال»، ص (٦١).



تداخل الواقعي والأسطوري في النص .... (إصحاحات الإله نرام سين) * أنموذجاً

جاسم عاصي

لعل قياس قدرة المنتج للنص يتم من خلال معرفة قدرته على الاشتغال لتمثيل الواقع داخله ، عبر اللغة ذات المحمول الأوسع والدافع إلى التشكيل الجديد له على وفق المعرفة التي غدت دافعاً للجدلية داخل النص ، حيث تُسهم في تصعيد المعنى وتُظهر اشتغال المنتج على أوسع المساحات الإنتاجية المتداخلة مع أكثر من متن معرفي . ولعل المعرفة بالموروثات واحدة من تلك المتون التي من شأنها إعانة إنتاج النص ، سيّما الشعري منه . فحالة استدعاء ثيمة الموروث مثلاً ؛ تكمن في قوة النص المستدعى . وذلك بامتلاك كليهما لقانون التحولات (١) وهو دال على نوع من التعاشق المعرفي أولاً ، وتنفيذ ظواهر شكلية تخص الأسلوب والأداة ثانياً . مثل هذه المعرفة تُسهم في تنشيط الذهن الشعري وتطوير مسعاه من أجل وضعه موضع الحاضنة المستقبلة لكل ما هو مفيد ومُطور . فالأسطورة مثلاً هي أحد الأبعاد المعرفية الثقافية التي شكّلت شعر الحداثة العربية المعاصرة ، إذ ساهمت في إنضاجه وتصعيد وتيرة المعنى في القصيدة (٢) لأنها في طبيعة أنساقها أثرت عالم النص الذي هو مستمد من طبيعة الواقع وحراكه . غير أنه - أي النص - يتعامل مع الواقع من خلال تمثله فنياً وليس الاستعانة به فقط لتعميق المعنى والدلالة ، بقدر ما الاستفادة من أنساقه وعلاقاته المضمرة ورموزه المتعددة . وهو نوع من التداول والتبادل المعرفي بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي .

يبقى السؤال الأهم هو ؛ كيف تكون الأسطورة مثلاً ذات تأثير واتصال خطي مع نسق النص . وهذا السؤال يقود أيضاً إلى حالة الاستقبال لمضامينها وأنساقها التي تغدو جزءاً ثم كلاً من المتشكل المعرفي للمنتج ، وكلاً مؤثراً في تصعيد وتيرة انثيال الذهن الذي يربط بين ما هو مُستجّد مع ما يتزاحم مع المعارف الأخرى ، مما يُشكّل بنية بذاتها ، لها وقع موضوعي وشكلي على إنتاج النص . فالمعنى يقود إلى آخر أكثر ثراء وصيرورة بما يمكّنه من قيادة مجراه وتعميق معانيه من بعد تعميق رؤيته للأشياء والمشكلات للواقع والواقعة . إن هذه الموازنة التي يُحدثها المعنى المتعاشق مع المعنى الأصل يمنح كل حيوات النص حراكاً استثنائياً يُحيله إلى نوع من المزج بين ما هو واقعي وبين ما هو أسطوري فالخطابان يتماهيان مع بعض لحظة يكون الثاني ضاغطاً معرفياً يقود النص إلى مشارف البحث عن الدلالات عبر النسقين والمعنيين . فالعمل الإبداعي يخضع لرؤية الأسطورة ، لأنها واقع مزيج مع الخيال .(٣) فالرمز مدلول ثقافي ، وهو تبديات ثقافية تستجيب للمعيشي والطقس والشعيرة . وهي أوجه الأسطورة وبكريتها - حسب حسن سليمان . سابق - . لذا فالرمز وحصراً ما تأتي به الأسطورة من إشارات هي فعل تحريك وتحويل ما هو واقعي مهمل إلى واقعي يُعيد له صياغة مثيرة للذهن والجدل . وهذا بطبيعة الحال ما نعنيه بالتمثل الذي يُهدم الجدار الفاصل ما بين الخطابين ليحقق خطاباً يدنو من كلا الطرفين ولا يُغرق صيرورته في واحد منها إلا في سياق المعنى الدال .إن التمثّل أيضاً حالة متأتية من عمق الاستيعاب لنص الأسطورة ونص الواقع الذي يقود إلى مثل هذه المُعينات المعرفية ، فهو يتطلب فحصاً لا يُحدده زمن ثابت ، بقدر ما يتحدد على وفق مجريات من الاستقبال للبحث عن القرائن والمتشابهات وطبيعة الانزياح الحاصل على معاني وثوابت وأنساق هذا أو ذاك ، ذلك لأن النظر إلى الجزء سوف يُضيّع الكل ويُحيل مضمون وشكل النص إلى حاضنة تُعيد وتكرر ما تصفحته في كتاب المتون ، بينما يتطلب التمثل ؛ الصهر والتماهي في الحدود الفاصلة بين كلا المستويين . في هذا يتطلب

الأمر فتح فضاءات أكثر سعة لسلوك النص لكي يكون أمامه متسعاً للتخييل مثلاً ، ومن ثم خلق عوالم جديدة من باب الدخول في الأسطرة من خلال وضع السمات المعاصرة التي تُحدد حراك المعرفة في أنتاج الأساطير عبر متعلق اشتباك وتعقد الواقع الذي تطلب الاستعانة بالموروث للدلالة على معانيه . وهو ما نصطلح عليه بالقناع . إن هذه العلاقة بين المستوى الواقعي للنص والمستوى الأسطوري فيه ؛ هي إشارة إلى استحداث نوع من الرموز الدالة ، إذ قد يكتفي المنتج بذكر إشارة لحدث أسطوري ما أو اسم لإله ، للدلالة على المعنى المراد الإشارة إليه . وهنا يتطلب الأمر نوعاً من الفطنة والاستيعاب للمتن وأجزائه المكونة ، بما يتيح الفرصة للتصرف في رفد الأسطورة بخصائص معاصرة ، وإزاحة ما علق بها عبر تقادم الأزمنة لكي تصبح أسطورة العصر ، مشتبكة بتعقيداته وتداخلاته ، معبرة بقوة عن هموم معاصرة ، ناعته ومؤكدة على أن ما يجري هو أقرب إلى الأسطورة التي هي خلاف ما يتوجب توفره في لحمة الواقع . فالتعبير هنا ينتمي إلى البلاغة في أوج صورها واجتهاداتها وتطبيقاتها . فالآلهة مثلاً صيرورات سياسية واجتماعية ، ودالات على مظاهر وظواهر إنسانية وطبيعية . وبهذا تستكمل دائرة التعبير البلاغي في حالة توظيفها في النص . وهو نوع من رفد المتخيل الذي يضفي صوراً جديدة تثري النص وتصعّد من وتيرة أدائه ، لما لمفردات ونسق الأسطورة من لغة صاعدة ، عاكسة العلاقة الوشيجة بين اللغة والأسطورة من جهة ، والأسطورة والتاريخ في النشأة والاستنبات من جهة أخرى .

سقنا هذه الملاحظات ، ليس من باب المعرفة بقدر ما نحاول من خلالها أن نؤسس إلى مشغولات المنتجين ، سيّما في هذا الجانب من ظاهرة توظيف الموروث في النص . وهو نشاط معرفي وإنتاجي لاقى تداوله ما بعد تسعينيات القرن الماضي ، لما لتلك المرحلة من تعقيد ما بعد جملة أحداث سياسية واجتماعية توجب التعبير عنها من خلال استخدام الموروث كقناع فني . ولعل السرد الأكثر حظوة في ذلك . وفي الشعر اتسعت مثل هذه الدائرة أيضاً ، تأكيداً على شعرية النص الذي هو مجموع السمات التي تنتقل من كونها الجمالي الخالص إلى كون حضاري ثقافي . (٤) وتميز في هذا إنتاج الشعراء (سعدي يوسف ، محمد علي الخفاجي ، الجيزاني ، معد الجبوري ،قوباد جلي زادة ، شيرين ك ، كزال أحمد ، هادي الربيعي ، عبد الزهرة زكي) وغيرهم . الأمر الذي وضع الشعر بمقابلة نص الواقع عبر مرايا الموروثات الواسع .

والشاعر (شاكر مجيد سيفو) موضوع القراءة هذه له ميزات كثيرة يمكن أن تضعه في حقل التفرد في التعامل مع الموروث الأسطوري والديني من خلال التعامل مع الرموز والوقائع التي من شأنها تصعيد المعنى وتفعيل حراك القصيدة الداخلي ، بما يتوفر من ثراء لغوي أولاً ، وتماثل حر ومبتكر ثانياً ، كذلك نهجه لأسلوب التداخل بين الأسطوري والواقعي ملفت للنظر ثالثاً . فهو يتداول الأسطوري داخل إطار الواقعة أو حركة الذهن الشعري - إن جاز التعبير - ، فليس ثمة ثغرات في بناء النسق الشعري في التعامل والتمثل ، فالجزء في الكل ، والكل يستقبل الجزء بحيوية شعرية واضحة . لقد داول الشاعر الأسطورة ومتونها عبر فهم أوسع ، بما أتاح له حرية التعبير بتلقائية وتقابل في المعاني . فهو حين يورد اسماً لإله فهذا يعني تسطير لمعنى خالص يُعين المعاني الأخرى ، سيّما أنه يشتغل على ذلك من باب النظر في الكتاب المفتوح للموروث المثيولوجي ، أو أنه يمتح العسل من جوف البئر على حد قول (حاتم الصكر) ، فالحداثة بدأت بناءها الجديد في استحداث سياق شعري للواقعة ، وفتح أفق التوقع وتعدد أنواع الدفع تبعاً لذلك . وهذا يُفسر رفض الحداثة للأنماط والنماذج النهائية (٥). وبما يُتيح له فرصة الإحالات من خلال دلالات المعنى الكامن في ثيمة الموروث . فهو شاعر مسكون بالمعرفة ، ويتحرك

لديه الشعر من خلال تداخل متونها مع ما هو منظور وجاري ففي تبوانه (إصحاحات الإله نرام سين) نجده يفتح كتاب الموروث على الشعر من أوسع الأبواب ، من اعتبار العتبة الأولى مرتبطة بالإله سين أي القمر ، سيد الجهات الأربع . لذا فالمدخل إلى الأسطورة كان من خلال بوابة المعبود الذي كانت له مكانة واسعة في مدينة أور الثالثة . وكان مسيطراً على الليل والشهر والسنة القمرية .(٦) فحين يذكر الشاعر :

{ زارَ الشاعر معرفته
أيزورو ماخور وايدور }

إنما أراد أن يُشير إلى إحالة ذلك باتجاه الأسماء الأولى التي هي إشارات إلى ما أسماه بلسان الأسماء . مؤكداً على طبيعة الكلام وتشبيهه بالمرآة ، لكي يُعطيه تأثيراً واضحاً على نوع من التجلي الصوفي في { ... ويُقع مرآته بضوء الكلام } مسترسلاً نحو رموز الصعود والعروج نحو العلّيات منشّطا صورة الراهب متمثلاً في جبل (الفاف) الذي ارتبط اسمه مع أسماء الرهبان في الجبل وفي لحظة الصعود القسرية ـ كما تقول الحكاية ـ المثيولوجية ، بحيث استحقت رفقتهم للشيخ (مار متي) خلوداً أبدياً في قمة العلّيات . والإسترسال منصّب في :

{ كانت جمجمة جبل الفاف
تلبس كسوفاً وكانت قلاية الدير تئن
يطرد الشاعر ظلام ، المكتبة والحائط
والرفوف بضوء التأليف
وشهقة حروف اسمه }

ولنلحظ هذا التوازي بين الضوء والظلام ، والمتمركز في الحروف عبر كلمة ـ التأليف ـ أي الصياغة الجديدة للواقعة والظاهرة . فالشاعر كثيراً ما ينحاز للغة باعتبارها الدالة على الكلام ولسان المعرفة المستوحاة من بنيانها . فالحرف في سياق شعره نوع من تأكيد الاعتبار لنشاط الحرف الذي هو لثغة اللغة الأولى :

{ حروفه كلها كوكب يحتضن العالمين
(شين ، ميم ، سين ، ميم / سمكث)
إذاً نحن كوكب تُشيّده حروفنا
هو يلمّع لنا أسماءنا
ونحن نُشيّد إرثه ونكوي تجاعيده }

من هذا نرى أن الشعر هنا متمكن من نقل صورة الأشياء والعبور بها نحو الدلالات قبل أن يُفَهم ـ على حد قول اليوت ـ (٧) . أو كما أكد اليوت أيضاً على اختيار الشاعر لمدى إحرازه أو عدم إحرازه لإيقاع متفرد ، فهو يدل على الكيفية في توحيده بين الماضي والحاضر ، الصياغة والحساسية وعلاقتها باللغة (٨) . لذا فالشاعر (سيفو) يأتلف شعرياً مع سياق ما يرد في القصيدة من مخيّال يؤسطر مواقعها على وفق منظور معرفي يُدغم مع مفرداته الواقعية والأسطورية ،وبما يُتيح للقصيدة مفاتيح رؤيتها وكشوفها . لقد تواصلت قصيدة (ضوء الأسماء الأولى ولسانها) في استرسال كشف عن صور أكثر بهاء وتأكيداً على دلالات الحروف واللغة التي استنبط حراكها من دلالات اللسان ونبر الحرف :

{ شين ، ميم ، سمكث من عائلة الوردة الأولى ،
دعي إخوتي يتدفقون من صندوق الجدّة}

وهنا نجد الشاعر يغور في متن الذاكرة ليُعطي الدلالة عمقاً جديداً ينثّال عبره ذهن الذاكرة التي تضع ما يُعوض عن تردي الواقع من خلال انزياح ما يمكن إزاحته وتأكيد عمق ما هو مرتبط بالذاكرة الجمعية :

{ تخيلت بأن جدتي كانت تُخبئ بئراً
في صندوقها الآشوري ،
وأن أخوتي يتدفقون صنابير من فتحات الصندوق
ويعلمونني الرضاعة من عيون دجلة }

والشاعر كثير ما يرمز لتعلقه بالوطن من خلال مسميات مكانية تؤصل هذا الانتماء ، ملخصاً إياها في { حبيبي وطني العتيد وعين الحسود فيها عود ! } . كما وأنه يؤصل هذه العلاقة أيضاً بما هو مسترسل في هذه القصيدة أو غيرها مؤكداً سعة نظرته لمثل هذا

الحس والمشاعر في ما يقول :

{ خذي لساني إلى أمّه
وإن شئت خذي عينيَّ إلى لسانها
خذي لساني إلى بريق حروفي
(ش ، م ، س . شين ، ميم ، سمكث)
أو ضميه في صندوق الجدّة
لموسم آخر من رضاعات أخوتي }

وهو نوع من الإحالة بسبب حرص الذات على تبديد الممكن المؤصّل في الذاكرة . هذا النمط من الإحساس بالحب للأشياء باتجاه تكثيف الرؤية للقصيدة يتكرر،على وفق ما يضمن لها مركزيتها :

{ لكن روح العراق نبتت في يافوخي
ولأن روح العراق تسكنُ الرغيف
وتجلِدُ وتكوي تجاعيدي،
لذا لن أجوعَ أبداً ..!! }

في قصيدة أخرى نجده يزاوج بين ما هو مشرق ومضيء وما هو مؤثر سلباً في قتل هذا الإحساس بسبب ما يداهم الواقع من حروب . فهو يكشف عن المسكوت عنه عبر استنطاق الأشياء . وهذا الاسترسال يقود المعنى من مستوى إلى آخر لكي يكون أكثر تمرئياً بما هو حاصل :

{ ومثلما أنت تقود قطيع
مصابيح جسدِكَ إلى جسدها
أضواء جسدها تثرثر عتمة جسدك
وتقودك أضواؤها لتحمل فانوس في النهار
وتدخل صالون مار ميخائيل
وتطيل التحديق في مرآته ،
وتخرج ـ برهة ـ لتعلّق جثة الشمس على حبل الغروب
وعتمة جثتك على حبل الحروب }

وهذا الاسترسال أيضاً يقود إلى التوغل أكثر ليراكم المعنى من خلال انثيال شعري تتزاحم فيه الصور لتمنح القصيدة بعداً آخر في التعبير يتركز في إزاحة الستارة عما هو مخبأ بقصد توجيه النقد الكاشف لعورة الواقع :

{ خذ الأعناق المؤجلة من الحياة
إلى صالونات الحياة ، إلى بريدهافي طرد رباني
خذ الحياة كُلَّها إلى صالون مار ميخائيل
ودَع روح الجوع تلوب أمام عمارات الأثرياء الزنخين
}

هذه المعالجة تستنطق الطبقي من أجل تثوير الواقع وذلك من خلال التراكم الحسي ، الذي يفضح ويسطر ما يتوجب فحصه وتعريته . فالعالم في نظر الشاعر موغل في التستر والإخفاء ، مما يولد نوعاً من التعامل بحذر محفوف بالكشف دون المبالاة في ما متوقع . فالشعر هنا يُسهم في خلق المعنى للوجود الذي تسلطت عليه قوى مدمرة ، والشاعر هنا لا يهمه الكشف المتوتر ، بقدر ما تكون لغة الشهر أكثر هدوءاً لتحقيق صيرورة ما يريده القول . وإزاء هذا يعمد الشاعر إلى توظيف اليومي والمألوف ليكّون صورة أخرى دالة :

{ تقول الوصيفة ـ باء ـ
منذ أسبوعين لم أحفَّ ساقي
نبت فيهما الكلام والشك والشوك ،
وبعد الحفّ نبتت فيهما حدقات الحُسّاد}

أو أنه يقفل القصيدة بمقطع شعري بصفاء صوفي ، يجرد كل شيء مكتفياً بصفاء الذات :

{ فأنا يكفيني التحديق في وجهي
وهو يلمعُ في مرآة الحياة ومرآة مار ميخائيل
وآخذ الحياة والأبدية والثروات
وأقطع أعناقها ، وأقصُ ضفائرها في صالون مار ميخائيل }

في قصيدة (الهروب من مجد الطفولة أو رائحة الحقول السعيدة) يحاول الشاعر أن يؤسس من خلال الأمكنة الشعبية محوراً لمقاطع القصيدة ، لكي يكشف سر النقاء في ما مضى ، وسر تأثير الحروب الذي لم يقله مباشرة . فالمقاطع تندرج في (سوق الغزل

، عكَد النصارى ، السنك : الباب الشرقي ، ساحة التحرير) وغير ذلك من الأحياء القديمة ، والتي تحمل إرثها ، حيث يستعيد من خلالها الصورة ألأنقى ولنأخذ بعضاً من هذه المقاطع لنر كيف تعامل الشاعر مع بعدها الدلالي الكاشف لرغبة الإحساس في الانتماء إلى بنيتها الاجتماعية :

(في سوق الغزل)

{ ولدنا في سوق الغزل
تجمعنا رائحة الكبة الموصلية
والفقر وأرغفة الرقاق
وتفرقنا الدراهم والريح والانقلابات
هناك كنا نرتق رئاتنا لحمى التايفوئيد
وميتافيزيقيا السعال الديكي
ونشيِّع سُعلنا اليومي
أما م تمثال الزعيم .. }

(ساحة التحرير)

{ الأجساد السعيدة تركض صوب الحقول السعيدة
هناك أبطال يصنعون جمهورية الروح
حينما يصغون على أنين أبطال جواد سليم }

هذه المقاطع وغيرها يتصاعد من خلالها اليومي ، مستنطقاً الحيوي المألوف ليكون في صدارة التعبير عن الوقائع . كاشفاً عما هو يوحي بصراع مع الوجود .ففي المقطع الأول يبرز الصراع بين صيرورات متعددة وإن بدت مستترة إلا أن الإشارات توحي بها . فالولادة مقترنة بالفقر الأزلي الذي يؤشر ما يُعيق ألفة الأماكن الفقيرة ويعني بها الشاعر التزاحم متمثلا هذا في ما يفرق الجمع المؤتلف ـ الدر اهم والريح والانقلابات ـ . في ما نراه في المقطع الثاني يُعدد أوجه صناعة الحياة على ثلاثة مستويات ؛ اقتران سعادة الأجساد بسعادة الحقول ، ثم ثمة من يصنع الحياة بجدية . وكل هذا مرتبط برمز جدارية جواد سليم ذات الإطار البانورامي . فقد عكس الشاعر من خلال المقاطع خاصية الأمكنة مستخدماً الذاكرة ليس من أجل التذكر فحسب ، بقدر ما كان نوعاً من إحياء الخصائص عبر استنهاض الحياة الاجتماعية .

لقد تعامل الشاعر في معظم قصائد القسم الأول مع ما هو يومي ومتداول في الحياة ـ ليرتقي به إلى مصافي الشعر . وهو توجه طالما دخل تجربته الشعراء من مث (سعدي يوسف وكزار حنتوش) مثلاً . لكن (سيفو) استطاع أن يُكثف المشهد الشعري بما اتبعه من دالات الموروث الأسطوري والديني ، مستعينا بالأمكنة والذاكرة لتحقيق توازن بين ما أسطوري وواقعي . وأرى أن الشاعر أمسك بصيرورة المعنى عبر ما وظفه من رموز وثوابت أسطورية ومثيولوجية للدلالة عما هو معاش . فالقسم الذي حمل عنوان (كتاب الشمس والقمر) أراد له الدخول إلى متن الأسطورة من عتبته الأولى . وكذلك فعل في القسم الثاني الذي حمل عنوان (كتاب الريح والقمر) إشارة إلى الإله سين والإله أدد . وهو يصوغ لهذا القسم مدخلاً يتماثل مع نظريات الخلق في الابتداء أو الاستهلال :

{ وحينما شهقت السموات وتكوّم فواقها في فم الأرض ، اندلق الإله نرامسين
وراح بأصابعه يمشط ضفائر البرّية وينفخ في النواقيس من صرخات
النجوم وهذيان الخلائق الأخرى }

وما ورد في هذا المتن من الكتاب الشعري ، لا يختلف عن الأول سوى بتصعيد النبرة وتحقيق صور جديدة أكثر توغلاً في الظواهر وانعكاسات الواقع والوقائع . وهي تحمل عنوانات لا تقل ثراء عن سابقاتها ، بما تحمله إشارات وعلامات أشّرت لظواهر وحالات إنسانية ، حاول الشاعر نثرها على جسد النص الذي أراد له تعبيراً شعرياً يلخص من الناحية المعرفية الجزء الأكبر من معارف الشاعر بخصوص الأساطير والثقافة والوعي المثيولوجي ، كذلك تأثير هذه المعارف في صوغ رؤية محيطة بكل تجليات الشاعر في الوجود ومداخلات الواقع . ولعل الإشارة من

خلال النداء والدعاء والمخاطبة لإله الجهات الأربع خير دليل علىمواصلته على هذا المنهج :

{ نرامسين يا إله النهارات التي تُغرد فيها الخلائق كلها ، المحتشدة بالندى
والندم ، خذ من السنابل سينها وناولها لحم النهار ونونه ولحم الكواكب
(وباءها }

هكذا يُعيد الشاعر مداولة دلالات الحروف ونداءاته ، كي يكشف عن انحراف الوجود على غير ما هو منتظر :

{ أيها البالي العزيز ، دخلنا ـ من بعدك ـ مذبحة الكلام ، لم نأخذ معنا
زيت الحكيمات ولا فتائل الرهبنات ، وركضنا في مارثون الرهبان ، وكنا
نسيل بياضاً وسواداً }

أو يكشف أكثر عما أتى به في القسم الأول :

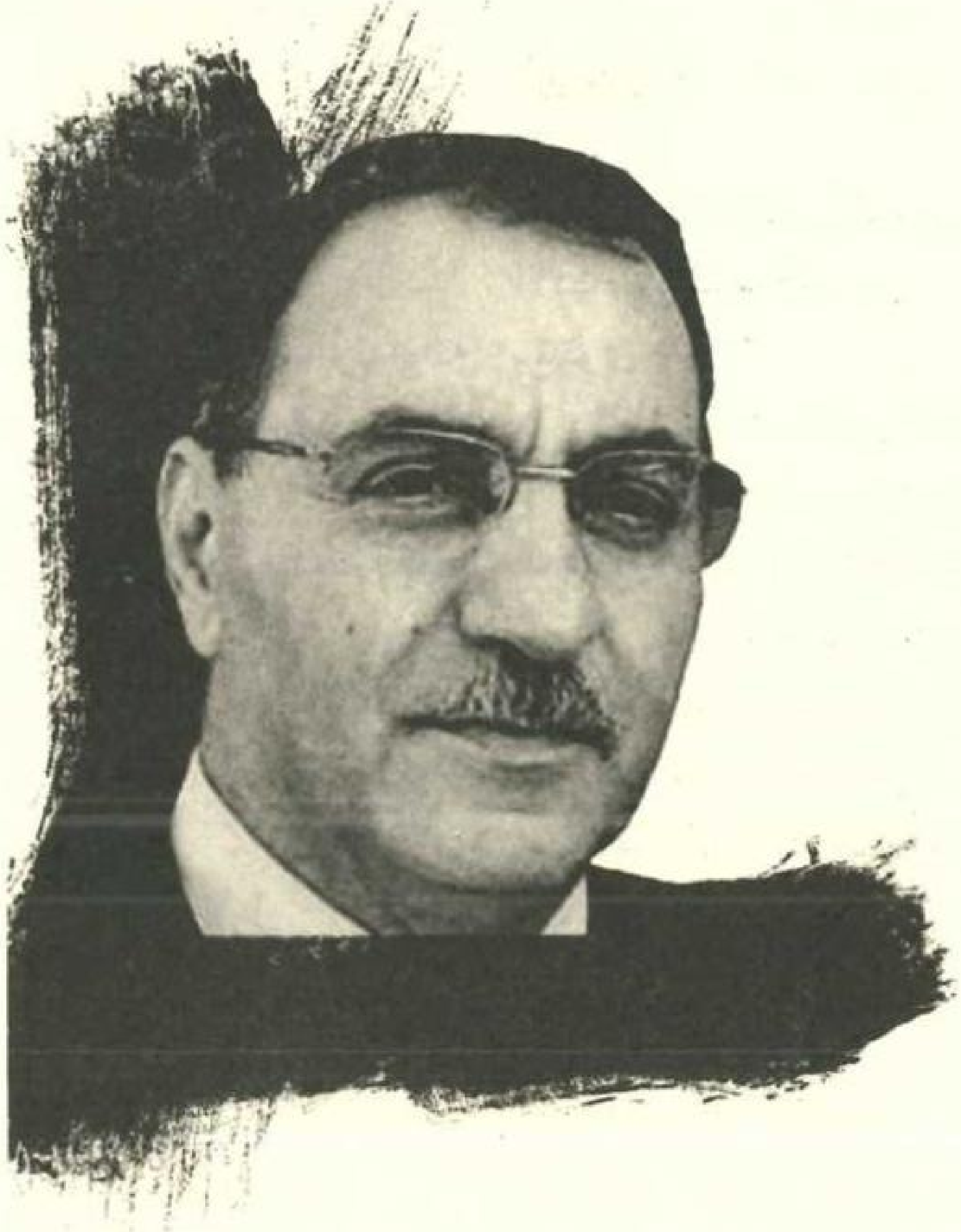
{ كيف سنلتقي وهتاف المقابر يعلو . .... وإرسال الحسرات
أمام طحين أسود وفرح غامر أمام تمثال ذهبي هوى في
لحظات أمام أساليب وحوش وكائنات خارج قواميس الخلق }

ومثل هذا وازن بين ما جاء به في القسم الأول ، معلنة عن صوته الشعري المحتج أمام جبروت الخراب والتدني برؤية مثيولوجية صافية وغنية بالرموز الأسطورية ذات الدلالات العميقة ، معتمدا ً كثيرا ً على انزياح الثوابت في فعالية شعرية واضحة التجاوز . لقد اعتمد الشاعر في مداورته علىأداءلغوي شفاف لا كلفة فيه ، تاركاً تلقائية المعرفة من أن تأخذ دورها في صياغة الوجود ضمن حاضنة الشعر بكل انسيابية ، معمقاً الدلالة من خلال الرموز الكثيرة ، لعل أبرزها رموز الآلهة القديمة في حضارات سومر وبابل وآشور . إن لتلك الرموز والمعارف كانت ذات بُعد دلالي وبلاغي دللت على أهمية الموروث في صياغة النص .

الهوامش /

*إصحاحات الإله نرام سين / شاكر مجيد سيفو / اتحاد الأدباء والكتّاب السريان ـ نينوى ٢٠٠٥

١ ـ ناظم عودة / نقص الصورة / دار الفارس ٢٠٠٣
٢ ـ د. عبد الرحمن محمد القعود / الإبهام في شعر الحداثة / عالم المعرفة العدد ٧٩ / ٢٠٠٢
٣ ـ د . عبد الرحمن محمد القعود / الإبهام في شعر الحداثة / عالم المعرفة ٢٠٠٢
٤ ـ نقد ثقافي أم نقد ادبي / عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف دار الفكر المعاصر ـ بيروت ٢٠٠٤
٥ ـ حاتم الصكر / البئر والعسل / دار الشؤون العامة ١٩٩٢
٦ ـ ناجح المعموري / أساطيرالآلهة / دار المدى ٢٠٠٧
٧ـ ت.س اليوت الشاعروالناقد / ف. ماثيسن / ت. إحسان عباس /المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٥
٨ ـ نفس المصدر .



السّمات العامّة لتجربةٍ شعريّة

سامي شورِش
تقديم وترجمة: جلال زنكَابادي

الشعرية الحية،التي كانت ماتزال متأججة في قلب الكاتب والصحافي القدير والمناضل القومي الكبير سامي شورِش (؛١٩٥٠-٢٠١٠) والذي فارقنا على حين غرة، وسبحانه وحده الذي لايفارقنا أبداً}

***

{هذه شهادة صادقة لشاعر خسره الشعر الكردي مبكّرا، وكسبته السياسة، ثم الصحافة السياسية باللغة العربية ، في منافيه ومهاجره قرابة ثلاثة عقود حتى مطلع هذا القرن، ومع ذلك لا ضير؛ فليس بالشعر وحده تحيا الشعوب والأمم وثقافاتها ، لاسيما في عالمنا المعاصر، ثمّ ان المنزلة الإبداعية لأديب أو لفنان،لايحسمها(الكم)،بل(الكي ف)؛ولنا في الشعراء: الخيّام(الإيراني)،خورخيه مانريكي(الإسباني)،رامبو(الفرنسي)وسواره إيلخاني زاده (الكردي) أمثلة ساطعة...

وعليه ؛ لايمكن الحديث بموضوعية عن مشهد الشعر الكردي في العراق،خلال سبعينيات القرن الماضي، بتجاهل شعر سامي شورش ،الذي تألّق إسمه مع بضعة أسماء مهمة: جلال ميرزا كريم، لطيف هلمت، فرهاد شاكلي، أنور قادر الجاف، رفيق صابر، صلاح شوان وشيركو بيكَس...

إن ما يميّز هذه الشهادة هو بانوراميتها الحاوية للمشهدين السياسي والثقافي، وما تنطوي عليه من قسوة غير مبررة مع ذات الشاهد، الذي يتحدث عن الآخرين بروح محبة وطيبة قل مثيلها،لاسيما عن عرفانه بالجميل لصديق أو زميل أو جهة ثقافية أو سياسية... وهنا تكمن مصداقيتها وقيمتها الأدبية- التاريخية. ولكنْ حبّذا لو لم يستغرق في عرض المشهد العام فحسب، وإنما كان يولي الإهتمام بصلب تجربته الشعرية وخصوصية جزئياتها؛ لإستكمال وحدة المشهدين الذاتي والموضوعي.

ومع ذلك فهي شهادة مؤثرة؛ ببانوراميتها المركزة، ومصداقيتها الحميمة، بل تدل على جذوة الروح

في حقب التاريخ الحديث لشعوب الشرق الأوسط ، حاز الشعر على مكانة روحيّة وسايكولوجيّة وثقافيّة خاصة ومشهودة. وقد تجلّت هذه الأهمّيّة أكبر ممّا مضى، في ستّينات وسبعينات القرن الماضي، بل وازداد مضمون أهمّيّة الشعر خاصة، والأدب والفن عموماً، في تلك المرحلة والحقبة أكثر ممّا كان في المراحل التاريخية الأخرى؛ وكان السبب الأرأس يعود إلى ذلك الإرتباط الوثيق بين الشعر والأدب من جانب، والسياسة والإلتزام السياسي من جانب آخر.

حقّا كان النصف الثاني من ستينات القرن الماضي مسافة زمنيّة كثيفة ومركّزة ومعقّدة جدًّا. ولم يقتصر التعقيد على كردستان والعراق فحسب، وإنّما كانت الأوضاع السياسية والأقتصادية والثقافية لمنطقة الشرق الأوسط والعالم بأسره معقّدة وشائكة جداً، بل تسودها الفوضى ؛ فمن طرف كانت الأفكار اليسارية ولهيب حريق تشي جيفارا والدعوة الفلاّحيّة لماوتسي تونغ، قد هزّت جهات العالم الأربع. ومن طرف آخر قدّمت انتفاضة وتظاهرات طلبة فرنسا وبريطانيا و ألمانيا زاداً روحيًّا وفكريًّا دسماً لشبيبة وطلبة العالم أجمع، لاسيما في المجتمعات المتخلّفة. ومن طرف آخر كانت أناشيد ثوّار الأرياف ومزارعي الرز في لاوس وكمبوديا، وكذلك شعيرات لحية هوشي منه الفيتنامي ؛ قد ألقت حتى شوارع أمريكا وأوربا فضلاً عن الشرق الأوسط في لجّة ودوّامة الغضب والهياج.

لقد كانت الظروف أثقل تعقيداً في الشرق الأوسط ؛خصوصاً وان المنطقة نفسها كانت منذ القدم مسرحاً لتعقيدات دينية وحضارية شائكة، ناهيكم عن أنظمة حكمها الفاسدة، التي ماانفكّت تصب البنزين على نيران

قلوب وضمائر شعوبها..كما راحت نزاعات الحرب الباردة وإفرازاتها تضيّق الخناق على الجماهير أكثر فأكثر، وتفضي بالمنطقة الى أعماق نفق مظلم.

وفي تلك الفترة أيضاً، أثارت نكسة العرب في حزيران ١٩٦٧ عروق الإنتفاضة ليس بين العرب فحسب، وإنّما في أوساط الشعوب الشرقأوسطية قاطبة. ولقد أفرزت نكسة ٥ حزيران ونهضة الفلسطينيين ومقاومتهم بعدئذ إزدواجيّة ملؤها العقد المستعصية، في أدمغة الشبيبة وقلوبهم. ولم يكن حال العراق بأفضل من أيّة بقعة أخرى، بل ان الإنعكاسات وردودالفعل بدت أشد وأثقل ؛ إذ كان العراق أصلاً كدولة ومجتمع قد أقيم على أساس موزائيك إثني وقانوني ودستوري غير سليم . وجليّ أن أيّ كيان سياسي ومجتمع قائمين على أساس مثل هذه المقوّمات المتنافرة ؛ سرعان ما يتداعى تحت ضغوط العوامل الإجتماعية والسياسية والثقافية.

لقد كان أحد إنعكاسات تلك الأوضاع داخل العراق هو إنشقاق الحزب الشيوعي في أيلول ١٩٦٧ إذ إنشطر الى جناحين: جناح يميني يميل إلى المعسكر السوفياتي، وجناح يساري يميل إلى نهج ماوتسي تونغ الصيني وفيدل كاسترو الكوبي وتشي جيفارا الأرجنتيني. ولقد إندلعت إثر ذلك إنتفاضة مسلّحة في أهوار جنوب العراق، وبالأخص في منطقة آل إزيرج وأرجاء الناصرية والعمارة، بقيادة شاب عراقي شيوعي صديق لبرتراند راسل الفيلسوف الأنكليزي وإسمه خالد أحمد زكي...وممّا فاقم أكثر سوء أوضاع العراق وتعقيداته ؛ هو إستيلاء حزب البعث على دست الحكم بإنقلاب ١٧ تموز ١٩٦٨.

أمّا في المجال الثقافي، فقد إبتدأت حركة حداثوية .. ولأن الشعر أيسر وأشد تأثيراً من سواه كأسلوب تعبيري جميل ؛ فسرعان ما إنعكست فيه المتغيّرات السياسية والإجتماعية والإقتصادية، حيث إنبرى عدد من الشعراء والكتّاب الحداثويين العراقيين، وفي مقدّمتهم: فاضل العزّاوي ، صلاح فائق ، وأنور الغسّاني، فأصدروا بياناً شعريًّا داعين فيه إلى تجديد وتحديث شكل الشعر ومضمونه، بل الأدب كلّه *

كانت كردستان بمجمل أوضاعها تمر حينذاك بمرحلة إنعطاف حسّاسة ؛ حيث كانت الثورة المسلّحة التي يقودها الخالد مصطفى البارزاني، قد شحنت قلوب الكرد ونفوسهم بالأمل الوضّاء. لكنّما كان هنالك أيضاً تيّار سياسي آخر في الحركة الكردية غير منسجم مع ذلك الأمل الوضّاء،رغم انه غالباً ما كان يطرح دعواته عبر شعاراته اليسارية والبرّاقة!

برغم وضعها الإستثنائي كانت كردستان تشهد في النصف الثاني من الستينيات إنتشاراً ملحوظاً للتعليم ؛ إثر إرتفاع مستوى الوعي القومي، والتأثير السياسي لنكسة حزيران ١٩٦٧ فضلاً عن صدور بضع صحف عربية وكردية مثل جريدتي (التآخي)و(برايه تى)و الصفحة الكردية في جريدة (الأخبار)التي كان يحررها المرحوم محمد توفيق وردي، ناهيكم عن دور مطبعة المرحوم كَيو موكرياني، وقصص مم (محمد مولود)، ودور وبصمات الأساتذة: عزالدين فيضي ، جودت أحمد ناجي والدكتور معروف خزندار العائد توًّا من الأتحاد السوفياتي ، حيث كانوا يؤدون دوراً ذا أهمّية بالغة في تطوير الثقافة الكردية، في مدينة أربيل. وكذا الحال مع العديد من الصحف والمطبوعات والكتب الصادرة، في مدينة السليمانية، ذات الأهمّية الفائقة ، في هذا المضمار، بل ان السليمانية كانت قد إستحالت فترتئذ مركزاً لإنبعاث اللغة والثقافة والآداب الكردية، وكذا الحال مع كركوك التي لم تخنقها براثن البعث العفلقي حتائذ ؛ فكان لها الدور المؤثر الملحوظ في مسار تجديد الشعر والأدب عموماً ، حيث أضحت بصمات القاص لطيف حامد، والشاعر لطيف هلمت، والقاص أحمد شاكلي، والشاعر أنور(فرهاد) شاكلي، والشاعرسلام محمد ، أضحت بصماتهم بادية للعيان...

على أيّ حال ، راحت تلك المتغيّرات السياسية والثقافية التي عمّت العالم كلّه تمهّد لبضعة متغيّرات

لاحقة:

أوّلا: نمو وتقوية الأواصر مابين الحركة الثقافية والحركات الإجتماعية والسياسية والحزبية.

ثانياً: ظهور جيل جديد مسلّح بفكر ثوري جديد ورؤية جديدة للعالم والحياة والتاريخ.

ثالثاً: تعقّد العلائق بين الفرد والمجتمع، بين الفرد والفرد، وبين المجتمع والمجتمع؛ ممّا سبّب ذلك تنافراً ملحوظاً مع المتغيّر الأول.

وهكذا راحت تلك الحالات تتشابك مؤثرة في بعضها البعض، بل وراحت تؤثر أكثر فأكثر في الجماهير الكردية، لاسيما في الشريحة المثقفة والشبابية، وأضحى تأثيرها أوضح في الحركة الثقافية عموماً، وخاصة في الآداب والفنون، بما فيها الذوق والخيال.

***

في النصف الثاني من ستينيات القرن المنصرم كنت أعيش فترة فتوّتي ، ففي ١٩٦٧ كنت في السابعة عشر من عمري، وقد دفعت الأحداث الكبيرة والمتغيّرات المتسارعة بالكثيرين من الشباب أمثالي من بين الطلبة والمتعلّمين إلى إيلاء الإهتمام بها، ومتابعتها، ناهيكم عن القراءة والتساؤل والبحث عن أجوبة الأسئلة المؤرّقة...

لقد أنهيت دراستي الإعدادية بأربيل، في تلك الفترة الحرجة ، والضاجّة بالإرهاصات الثوريّة ، وداومت في جامعة الموصل- قسم الرياضيات؛ فكان موضوع دراستي متنافراً جدًّا مع رغبتي وذوقي ؛ إذ طالما إنشغلت بالقراءة والشعر بدلاً عن المعادلات الرياضيّة.. خصوصاً وقد سبق لي أن صادقت سعدالله بروش وعبدالله بشيو وجميل رنجبر وعبدالله حدّاد وعبدالخالق سرسام. وكان للأستاذ كمال غمباردوره الكبير في تشجيعي على القراءة وكتابة الشعر، ولم أزل لحد الآن أتذكر كيف كان يردد من آن لآخر تخميساً للشاعر(أخول) يقول في أحد أبياته:

- «أنا شهيد وكفني أحمر»

ما أكثر أولئك الشعراء والكتاب ،الذين مابرحت الهدهدات والحكايات والكلمات الأصيلة باللغة الكردية الفصيحة ترن في آذانهم منذ الطفولة ، غير أني لم أكن مثلهم ؛ إذ كنت أتحدّث باللغة التركمانية مثل الهوليريين فترتئذ، وقد بدأت أتعلم اللغة الكردية منذ السادسة من عمري ، حيث أمضى والدي المعلم بضع سنين في قرية (بحركه) العريقة التي سكنتها عائلتنا المرافقة له، حيث دخلت المدرسة، ورحت أتعلم اللغة الكردية تدريجياً...أمّا فيما بعد فإن مكتبة كَيو موكرياني ومطبعته وأشعار بيربال محمود و كليتة محمود زامدار؛ هي التي عرّفتني أكثر فأكثر باللغة الكردية الجميلة ، وكذلك كان للمدرسة دورها المهم خصوصاً وأن العديد من المعلمين كانوا يقصدون ترويج اللغة الكردية في أربيل، وليس تعليم التلاميذ العلوم والمعارف فحسب... ولقد كان والدي واحداً من ذلك الرعيل الرائد في أربيل، إذ كان يجيد اللغة الكردية، ويدرّسها في أكثر الأحيان، فضلاً عن شغفه بفن التمثيل ، بل يعد أحد مؤسسي ومطوّري فن المسرح في أربيل.

وهكذا رحت أتعلم اللغة الكردية ، التي أصبحت في البداية لغة تعبير لي في الحياة اليومية ، أي لغة التواصل مع المحيط ، ومن ثم أضحت وعاءاً لإحتواء وتدوين شتّى الأحاسيس والأفكار المتزاحمة والمتضاربة من فوضى وصراع وقلق ، في أعماق شاب مثلي ، والتي كانت تصبو إلى فسحة تتفجّر فيها. وعليه لمّا قصدت الموصل عام ١٩٦٨ إنفسح لي مجال أفضل ؛ لأفكر بكتابة الشعر، حيث قرأت هناك أول مجموعة شعرية كردية ، وكانت للشاعر القدير محمد صالح ديلان. وكلما كنت أعود شهريًّا إلى أربيل ، كنت أشتري دواوين الشعراء القدامى والمحدثين، فضلاً عن كتب سلامة موسى والمنفلوطي، وآخذها معي إلى الموصل ؛لأقرأها وأتعلم منها. وفي الحقيقة كانت سنة وجودي في الموصل سنةً لتعلم اللغتين الكردية والعربية، علماً

بأني كنت قد بدأت بتعلم اللغة العربية، قبل بدئي بكتابة الشعر باللغة الكردية ، وذلك في مرحلة الأعدادية ؛ إذ ساعدني وشجّعني زميلا دراستي: عبدالله حدّاد، وعبدالوهّاب القصّاب. ولقد نشرت حينها (خاطرة) في مجلة عربية عراقية. ومع ذلك كنت قد تعلمت اللغة العربية الأدبية،لا لغة التخاطب اليومية، بل مازلت لاأجيد التحدث باللهجة العامية.

لم تكن تلك السنة الدراسية قد إنتهت بعد ، في حين راحت صبوة الشعر والأدب الكرديين تدفعني إلى ترك دراسة الرياضيات في الموصل، وإلى الإلتحاق بكلية الآداب- القسم الكردي في جامعة بغداد. أجل ؛ فقد إستحال الشعر حينذاك بوصلة حياتي المقبلة ؛ لإمتزاجه بفكري ووعيي السياسي والثقافي. فالحق لم يكن الشعر في تجربتي خلال هاتيك السنين مجرّد رصف للكلمات، ولم يكن مجرد فضاء لغوي وجمالي، وإنّما كان بمثابة البوابة الرئيسة لتلك القلعة التي كنا نسمّيها (قلعة النضال) والتي كنا نقصد أي مكان يتواجد فيه مفتاح بوابتها، دونما أيّ تردد أو وجل. ولقد تراءى لي المفتاح في الشعر، ثم في اللغة الكردية ، ومن ثم في القسم الكردي بجامعة بغداد؛ ولذلك تخليت عن دراسة الرياضيات في الموصل ، وقصدت بغداد،التي كانت وقتذاك مركزاً للفكر الجديد، والحماس المتأجج، وموئل الحداثة...

ومع ذلك لم أقطع علاقتي بالحركة الشعرية في أربيل، بل غدت العلاقة أشدّ حميميّة ممّا مضى ، حيث كان سعدالله بروش - وهو الآن أقرب أصدقائي - وبشيو قريبين اليّ رغم بعض خلافاتنا الفكرية والسياسية، وكانت صداقتي قائمة مع بيربال وزامدار ، بل يعززها الجذر الأربيلي المشترك بيننا.

لقد كانت بغداد، بحياتها الثقافية والسياسية لأربيلي مثلي لم ير أبعد من الموصل، بمثابة نهاية الدنيا! فقد سررت بها أيّما سرور؛ كأنني وجدت مفتاح الجنّة! وكنت متحمّسا جدًّا لدخول عالمها، والتعرّف إلى بيئتها الثقافية، مع أنها كانت تشتمل غالباً على الكتاب والمبدعين الكرد القاطنين في العاصمة .

في السنة الأولى من حياتي ببغداد، والتي مثلت بداية تجربتي الشعرية، صادقت القاص الكردي الكبير حسين عارف، والشاعر جلال ميرزا كريم، والأخ كمال رؤوف، والشاعر شيركو بيكَس.وفي الجامعة فتحت ملحمة (مم وزين) وكنوز الشعر الكردي الكلاسيكي بوّابة جديدة أمامي .

نشرت في جريدة(هاوكارى = التضامن) أولى قصائدي في ١٩٧٠، وكنت أميل إلى الجوّ الشعري لجلال وشيركو، وكنت أشعر أن المضمون المتأجج، المتزاحم في قلبي ونفسي يستلزم أسلوباً جديداً وسهلاً؛ ولذا لم أكن أحبّذ اللغة الغامضة كبعض الشعراء الناشئين آنذاك، إذ كنت أحترم الثقافة الكردية الكلاسيكية، وأدرسها بقصد التعلم ، ومع ذلك كنت أحبّذ التجديد والتحديث.

لم تمض غير بضعة أشهر، حتى تعيّنت في جريدة (هاوكارى) نفسها؛ حيث راحت دائرة صداقاتي وعلاقاتي تتسع أكثر فأكثر، حيث تعرفت إلى صلاح شوان ، الذي كان يسبقني بسنة دراسية في الجامعة، وكذلك محمد زاده الخطّاط ، الذي كان يتقدّمني أيضاً بسنة دراسية في القسم الكردي، ناهيكم عن برهان قانع وصلاح عقراوي وسربست بامرني. ولقد كان برهان- نجل الشاعر الكردي الكبير قانع- منجماً هائلاً للأمثال والحكم والحكايات واللغة الكرديّة الناصعة. أمّا الثاني(العقراوي) فقد فتح لي بوّابة بادينان ...وكان الثالث رئيس تحرير الجريدة يعلمني مع جلال ميرزا كريم حيثيات ودقائق العمل الصحافي ، بينما أضحى كل من طاهر صالح سعيد، رؤوف بيكَرد، مصطفى صالح كريم، أحمد تاقانه ، والفنان طلعت سامان، مصدراً لإغناء تجربتي الثقافية التي كانت في بداياتها؛ أجل فقد تعلمت من كل واحد منهم شيئاً ما ، إضافة إلى أساتذتي الجامعيين، الدكاترة: معروف خزندار،

عزالدين مصطفى رسول، وإحسان فؤاد، الذين كانوا مصدراً غنياً لتعلمي وتطلعي إلى المستقبل.

لقد غدوت مسؤول صفحة (الأدب والحياة) في (هاوكارى) التي كنت قبل سنة أنتظر كقاريء نشيط توّاق يوم صدورها، وذلك بعد أن أضحى جلال ميرزا كريم مديراً لتحريرها.

لقد كتبت جلّ أشعاري خلال سنيّ عملي الثلاث في (هاوكارى)، ويبدو أن قصائدي التي لم يتجاوز عددها العشرين إلاّ بضعاً، قد تبوّأت مكانة مرموقة في مشهد الشعر الكردي الجديد آنذاك . لكن أحد عيوبي هو عدم إكتراثي بجمعها والحفاظ عليها وقتذاك ؛ بحيث لم أستطع الآن جمع أكثر من هذه القصائد وبمؤازرة أخوية من قبل الأخ إسماعيل البرزنجي.

***

حينما أعلنت إتفاقية ١١ آذار ١٩٧٠ كنت في سنتي الدراسية الأولى ببغداد؛ وقد فتحت تلك الإتفاقيّة بوابة على أجواء الحرية أمام الكتابة والصحافة الكرديتين ؛ إذ إستفادت (هاوكارى) إستفادة كبيرة من المتغيرات الجديدة، وفي السنة نفسها أصدرت نخبة من الأدباء الكرد بيان (روانكَه=المرصد) ذي الدور المؤثر والكبير... والحق يقال أن الفكرة الرئيسة للبيان ومجمل الحركة قد بدرت من القاص حسين عارف، ولكن كما أسلفت، كانت ثمة ضرورة ثقافية وإجتماعية لظهور مثل تلك الحركة ؛ لاسيما إثر المتغيرات السياسية والإقتصادية والفكرية التي حصلت حقبتئذ.

كان حسين عارف مثقفاً كبيراً، وقد خبر تجربة سياسية غنية ومهمة ؛ إذ سبق وأن ناضل في صفوف الحزب الشيوعي العراقي فترة طويلة، ومن ثم واصل نضاله مع جناح عزيز الحاج (القيادة المركزية) إلاّ أن صعوبات العمل الحزبي، في تلك الفترة، قد أوصلته إلى الإقتناع بالإنسحاب من العمل الحزبي ، والتفرّغ لكتابة القصة. ولقد صادقته صداقة حميمة وقتذاك ، رغم كونه أكبر عمراً مني ، وظل لي أخاً كبيراً، في السنوات اللاّحقة على الصعيدين الأدبي والشخصي على حدّ سواء. إن تجربة صداقتي مع حسين عارف الانسان والأديب ؛ قد وضّحت لي حقّا أهمية معرفة وأواصر تبادل الآراء والأفكار مع ذوي التجارب الأدبية الناضجة ؛ كشرط مهم لتطور وتقدم تجربة الناشئة والشبان.

وهكذا فقد إنخرطت عبر حسين عارف في عالم (روانكَه) الشعري والأدبي، كما كنت وقتذاك عبر السياسة على معرفة بفؤاد القرداغي ونوشيروان مصطفى وفاضل ملاّمحمود، لكنما التنافر كان يشوب علاقاتنا؛ لأنني كنت أنظر إلى الدنيا بمنظار(روانكَه) بل لم أكن مرتاحاً لممارساتهم وأنشطتهم السياسية والحزبية.وحينها كنت قد إرتبطت بمنظمة (كومَلَه = التجمّع) ولأنها كانت منظمة إنعزالية ذات إيديولوجيا ضيقة وغيتويّة ؛ فقد كان عسيراً أن يبقى فيها من فتح عينيه على عالم (روانكَه) الفسيح، وفعلاً لم يمض أكثر من أسبوع ؛ حتى وجدتني فاسخاً إرتباطي بها. ولقد حذا القرداغي وفاضل حذوي لاحقاً. كانت علاقتي بروانكَه سبباً رئيساً لنفور جماعة (كومَلَه) وبالأخص نوشيروان مني ومن نشاطي الشعري والأدبي ؛ لأنهم كانوا يعتبرون روانكَه منبعاً للأفكار الليبرالية والبرجوازية، بل منافسة لكومله بشكل من الأشكال. ولأنني كنت وقتها ماركسياً- لينينياً عقائدياً؛ فقد كانت أشعاري عرضة لإنتقادات وسخرية جماعة الكومله!

لقد نادت روانكَه بالتجديد في الأدب والفن شكلاً ومضموناً، والكف عن محاكاة النصوص والتقاليد الكلاسيكية، فضلاً عن أن طروحاتها قد إنطوت على رؤية سياسية جديدة ، كان مناهضوها يتحسسونها في أوساط الجماهير؛ فكانوا يتصدّون لها. وقد تجلّت تلك الخلافات والنزاعات على صفحات (هاوكارى)؛ فلو عدنا إلى أعدادها الصادرة آنذاك ؛ لطالعتنا عشرات المقالات الطويلة ، الحادة واللاذعة ضد روانكَه بأقلام الأخوة: القرداغي، نوشيروان مصطفى ، وفؤاد مجيد

مصري. صحيح أن أكثرية المقالات أعتبرت أدبية، لكنها كانت هكذا ظاهرياً، أمّا باطنها فكان ينضح بالحقد السياسي السافر. وهنا تجدر الأشارة- كأمانة تاريخية- إلى أن الأخوة في (البارتي) لم يتحسسوا مديات الصراع الخفي بين (روانكَه) و(كومله) لربما كان الشهيد فرانسوا حريري ،الوحيد من بين صفوف البارتي متحسساً ذلك، ومع ذلك لم يتدخل في مجريات تلك المشكلة المتفاقمة في المجالين الأدبي والثقافي الكرديين.

ومن ثم أخذت حركة(روانكَه) تنحسر، وتتقهقر، حتى توقفت ؛ إثر ضغوط ظروف كردستان السياسية. وعندها قصدت الحزب الشيوعي(القيادة المركزية) مع بضعة من زملائي المؤيدين لروانكَه ؛ ولقد دل توجهنا ذاك على إننا لم نكن من (كومَلَه) وإنما كنا على علاقة سيئة مع تلك المنظمة السرّية الغيتويّة ، لكننا كنا في الوقت نفسه يساريين ماركسيين، باحثين عن بوتقة تحتضننا؛ وعليه وجدنا من الأفضل أن نلتحق بالقيادة المركزية، على أن نبقى أمام (كومله) بلا حول ولا قوة.

***

مازلت لحد الآن أتذكّر الخلافات التي نشبت بين(البارتي) والحزب الشيوعي العراقي(اللجنة المركزية) التابع للإتحاد السوفياتي، والتي تعمّقت كثيراً واحتدمت في ١٩٧٤، وحينها نشرت صحيفة (برايه تى) قصيدتي (أربعون عاماً...) تزامناً مع حلول الذكرى الأربعين لتأسيس الحزب الشيوعي العراقي، رغم أني كنت أعمل في صفوف جناح القيادة المركزية، وبالطبع كنت أحسب نفسي مناصراً لموقف (البارتي) في ذلك الصراع المحتدم. وهكذا صار مجمل عملي الشعري والأدبي في تلك السنين عملاً حزبياً وإيديولوجياً ؛ لاسيما لكوني كادراً في القيادة المركزية، أعمل كعضو إرتباط وناقل للأدبيات الحزبية، بين بغداد، السليمانية، أربيل والبصرة، فضلاً عن الإجتماعات وإقامة العلاقات مع هذا وذاك.هذا من جهة، ومن الجهة الأخرى كنت صحافياً وشاعراً وطالباً ، والآن أتذكر كيف كنت أذهب صباحاً إلى الجامعة، وعصراً إلى (هاوكارى)، وفي المساء أوزّع بياناً للقيادة المركزية على السفارات والمنظمات والتنظيمات الحزبية في بغداد، وكذلك أحضر الإجتماعات .أمّا ليلاً فكنت أكتب الشعر، وأناقش في مجالس الشراب ما يتعلّق بروانكَه..! ومعلوم أن جناح القيادة المركزية كان تنظيماً محظوراً آنذاك ، تلاحقه أجهزة نظام العفالقة القمعية، ولاتتوانى عن إعتقال وإعدام أعضائه ومناصريه ومؤيّديه..

***

ومن ثمّ ما لبثت أوضاع العراق عموماً وأوضاع كردستان خصوصاً تسير من سيىء إلى أسوأ ؛ تحت وطأة كابوس البعث الشوفيني- الفاشي ؛ ولذلك كانت عيون أمثالي ترنو إلى جبال كردستان، وإلى خنادق البيشمركَه ، بل كانت قناعتنا تترسّخ أكثر فأكثر أن لا الأشعار، ولا الصحافة ، في مقدورها أن تجابه البعث الضاري ؛ إنما لابدّ من اللجوء إلى خنادق وأسلحة أخرى أقوى وأشد تأثيراً ، ولذا فقد راحت الروح الحزبية والسياسية تطغى على تجربتي الشعرية أكثر فأكثر، ورحت أنزلق تدريجياً من العالم الرحيب والجميل للشعر والأدب والفن إلى عالم الإيديولوجيا والنظرة الأحادية ، حيث راحت أعماقي تخلو من الصور النديّة والأحلام الوردية وأنفاس الشعر العبقة، ويحل محلّها عرق الخلافات والعقد السياسية.

لقد كانت السنوات الأربع لدراستي الجامعية، وهي سنوات عملي أيضاً في مضماريّ الشعر والصحافة، تعرّفت خلالها وصادقت أدباء من خارج دائرة(روانكَه) أمثال: لطيف هلمت، فرهاد شاكلي، أحمد شاكلي وأنور قادر الجاف. وهي صداقات لن أنساها أبداً ؛ فقد علّمتني تجارب هؤلاء الأصدقاء والأحبة أن العالم أوسع بكثير من أربيل والسليمانية، وحتى من بغداد!

ولقد تعرفت لاحقاً على حمه فريق حسن، حمه سعيد حسن ورؤوف حسن في السليمانية ، وعلى كريم دشتي ، إسماعيل البرزنجي ونوزاد رفعت في أربيل، والذين فتحوا آفاقاً جديدة أمام أنظاري ، لكنما يبدو لي بأني كنت قد قررت وصممت على المضيّ حتى نهاية المطاف في طريق العمل الحزبي مضحّيا من أجله حتى بتجربتي الشعرية!وجليّ أن جميع أصدقائي وزملائي كانوا يمارسون نضال الكردايتي ؛ فكان كل واحد منهم متحزباً بشكل من الأشكال، إلاّ أن عملي الحزبي شابته مسحة من الإنفرادية والروح الجافة ؛ ولذا ما إن حل عام ١٩٧٦ حتى لفظ (الشاعر) في قلبي وروحي آخر أنفاسه!

حقا أن النزعة الحزبية كانت طاغية عليّ من قبل، بل هي التي حالت دون نشر الكثير من أشعاري، وتعويلي أكثر على كتابة النقد الأدبي والمقال السياسي ؛ بحيث أهملت حتى الحفاظ على قصائدي ولم أكترث بطبعها! وبمعنى آخر أستطيع القول بأن الشعر قد ولد عندي غير مكتمل أساساً ؛ إذ ما إن ولد حتى إمتدت أيدي العمل الحزبي إلى خنقه وهو لمّا يزل في المهد ؛ ولذلك لم يعش طويلاً ، إنما يكفيني شرف عيشه فحلاً!

في أوائل ١٩٧٤ قصدت الجبال ؛ للإلتحاق بصفوف البيشمركَه مع تيّار شعبي، حيث إلتحقت بقاعدة لأنصار القيادة المركزية، كانت تقع شماليّ (كَلاله) وأمضيت هنالك بضعة شهور، يرافقني الجوع وكتاب لستالين والإجتماعات الحزبية! وفي الوقت نفسه، كان يدور في أعماقي صراع عنيف بين عرق الشعر وعنصر السياسة. ولكوني كنت أحبّذ العمل الصحافي ؛ فقد قصدت(إعلام البارتي) بحثاً عن عمل. ورغم كوني غير منتم إلى البارتي ، فقد عيّنني الأخ كريم سنجاري! ولم يمض الكثير من الوقت، حتى إنتكست الثورة؛ فعبرت الحدود لاجئاً إلى إيران، مثلي مثل عشرات الأدباء والكتاب ومئات الكوادر وآلاف البيشمركَه.. ولكوني من عائلة هوليرية قلما إهتمّت بالسياسة والبيشمركَايتي ؛ فقد راح أبواي وإخوتي وأختي يبحثون عني بعد النكسة هنا وهناك كثيراً؛ وبعد سنين من إنقطاع أخباري، قيّض لوالدي(المرحوم) أن يجدني، فبادرني قائلاً:- « كنت أعرف أن إنزلاقك في الشعر؛ سيخلف لنا الدمار وهجمان البيت!» ورغم بساطة عبارة والدي ؛ فقد عبّرت فعلاً عن تلك الحقيقة. كما إتضحت حتى عندي ، في تلك الحقبة الغارقة في الإيديولوجيا أطروحة إعتبار الشعر موقفاً سياسياً وكفاحاً ونضالاً سياسياً و إنفجاراً للجراح...و(وثبة الشارع) على حد قول الشاعر جلال ميرزا كريم.

وهكذا فقد إنحسرت مساحة الشعر عندي مع إنتكاسة الثورة الكردية المسلحة، حيث همت على وجهي صوب إيران، وهناك أعانني القائد الشهيد إدريس البارزاني على الذهاب إلى سوريا. وقصدت من هناك لبنان، ثم عدت إلى دمشق، ثم ذهبت إلى تركيا، ومن ثم إلى ألمانيا...ومع كل تلك الأسفار ومعاناة التشرّد ؛ راح ينبوع الشعر ينضب ويجف في أغواري! ولست أتذكر الآن من أشعاري سوى قصيدة(النهوض من جديد) التي كتبتها في آب ١٩٧٥ بإحدى حدائق برلين الغربية. أجل ، فجأة جفّ النهر الذي قضيت سنيناً على ضفافه ؛ حيث رحت أنظر إلى العالم من خرم إبرة التحزّب . صحيح أنني كنت في كل تلك الأسفار والجولات أحمل حفنة من ثرى عروق قلعة أربيل ، صحيح أنني كنت أحلم بليالي القلعة المزدانة بالنجوم، بل وكان ضجيج أزقّة طيراوه وتعجيل وسيتاقان يتناهى إلى مسامعي، غير أن عاصفة ملؤها اللعنة والبغضاء والغربة كانت تعصف بروحي ، في الوقت نفسه ؛ حتى كادت أحاسيسي ومشاعري كلها أن تنضب وتستحيل يباباً..

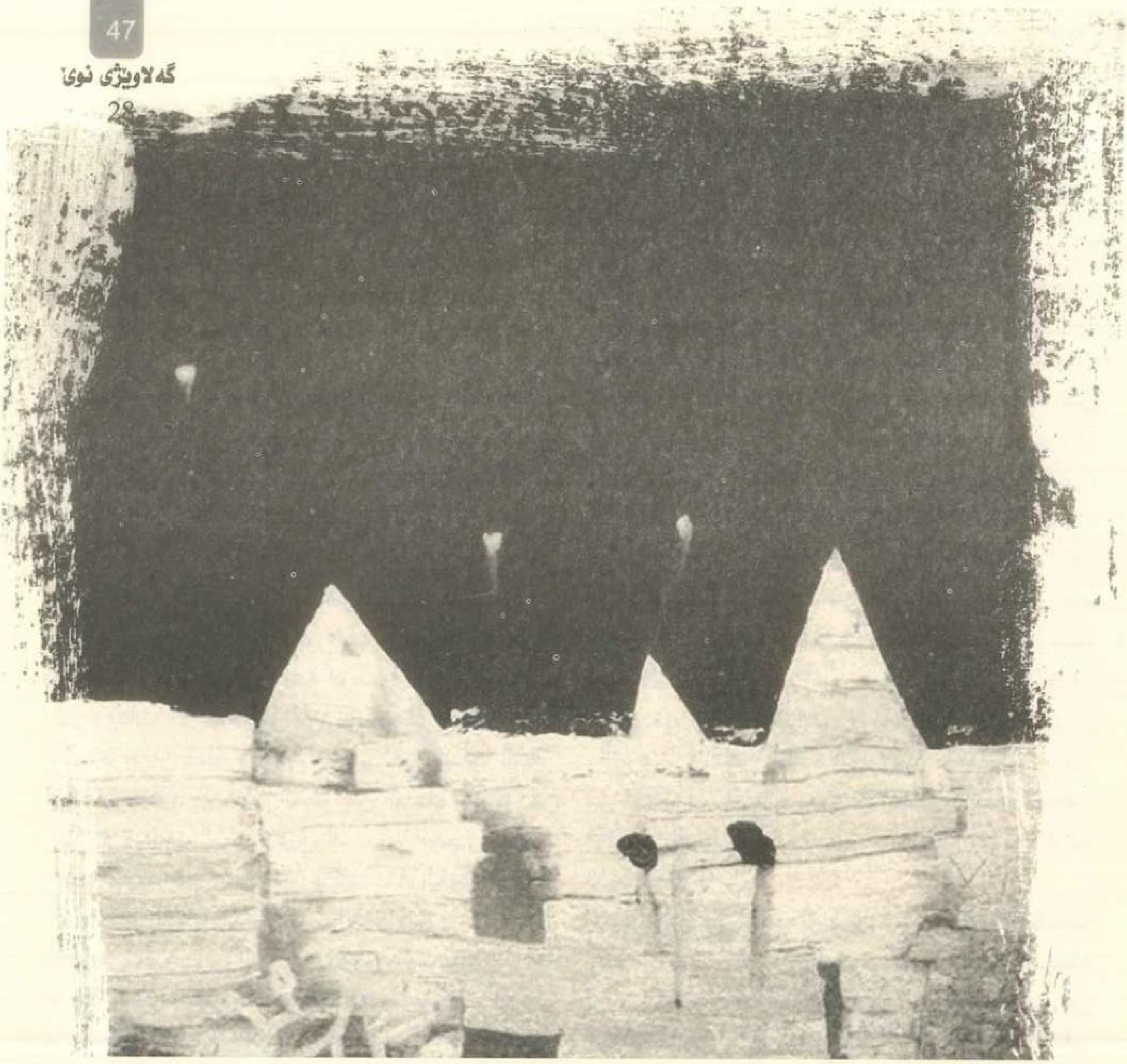
لربما نجم عن تلك التجربة العصيبة، الشائكة لبضع سنين نفق خاو كبير في عمري إمتد منذ ١٩٧٧حتى مطلع تسعينيات القرن الماضي . وليس ثمة عذر ما لإخفاء ذلك الفراغ ، لكنما الحالة لا تقتصر عليّ ؛ بل

ان أكثر مجايليّ قد شهد في تلك الحقبة تلكم الأزمة ، كل واحد على شاكلة ما.
وبعد إقامتي في أوربا وتسميمي من قبل زبانية (البعث) ؛ أخذت أشعر بخواء أثقل وأشد قتلاً يحاصرني ، حيث لم يعد حواليّ الشعر والنضال السياسي والوطن ؛ ولقد صغرت عويناتي صورة العالم جدا، ولم يبق لي إلا أن ألوذ بالعمل الصحافي باللغتين العربية والكردية ؛ لعلّني أنزع جلدي المتيبّس، وأجدد نفسي ، فأعود إلى (كهريز مفتاح) وأرتقي قلعة أربيل من جديد.
وهكذا ففي مثل هذا العمر وبعد كل تلك الإحباطات والخيبات ، وبعد قرض المزيد من الأحجار، والتغافل وإزعاج النجوم؛ عسير على المرء أن يحظى بمكان ما تحت مظلة كردستان، لكنما قد يتيسّر ذلك لأمريء مثلي... فكل ما عملته -على الأقل- هو ما فعله الآلاف من أمثالي، وكان نابعاً من الإخلاص للكردايتي.... أوماتشهدون أشعاري هذي؟ أماتشهدون تجربتي الشعرية هذه؟ ثم أما تشهدون سنواتي المنصرمة التي تدعى بالعمر؟!
ومّما يزيدني ثقة بهكذا أمل ؛ هو انني وبعد كل تلك السنين الملأى بالضنى والضياع والتشرد، عدت لأستند إلى حائط العائلة البارزانية الجليلة... أجل ، الحائط بمعنى الكلمة ؛ لأن كل ما أسندت إليه ظهري، في السنين الفائتة، لم يكن أكثر من أسيجة قشّ وحصير!

***

إن ما دوّنته ليس سوى نزر يسير من تجربتي في الحياة والشعر ، وقد كنت أحبّذ الإستطراد فيها وإغناءها أكثر، والتوسّع في عرضها لأنظار القاريء الكريم، لكنما كما يبدو لم يسعني فعل أكثر ممّا فعلت ، بل الأصح هو أن قصائدي القليلة لا تتحمل أكثر ممّا قيل عنها.
على كل حال، وجب عليّ ختاماً أن أشكر الأخ إسماعيل البرزنجي الذي ساعدني كثيراً في لملمة وتنظيم هذه القصائد المبعثرة، مع الشكر الجزيل للأخ بدران أحمد مسؤول مؤسسة آراس ، الذي شجعني كثيراً على جمع قصائدي وطبعها ونشرها من قبل المؤسسة المذكورة، كما ينبغي أن أشكر أيضاً الأخوة العاملين هناك ؛ على ما تجشّموه من عناء في طبع كتابي هذا ونشره.
(أربيل في ٢٠٠٣/٨/٢٩)

*** الصواب هو أن الموقعين على (بيان شعر ٦٩) هم: فاضل العزّاوي، سامي مهدي، خالد علي مصطفى وفوزي كريم (ج.ز)**
المصدر:
هه لسانه وه/سامی شورش/ده زگای ئاراس/ ٢٠٠٤



الاغتراب فى القصة القصيرة الكردية

عبدالكريم يحيى الزيباري

في نهاية خاطرته التي لم ترقَ إلى مستوى القصة كتبَ بائيز عمر بعنوان «الماء»(ذات مرة ثارت الحجارة لسد الطريق أمام الماء كي لا يصل الشجرة، لذا بدأ الصخب من كل جانب، أخذت الحجارة تتدحرج وتتلاصق لكي لا تترك أية فراغات، من جانبٍ آخر كانت جذور الشجرة تتناوب أطراف الحديقة، كلٌ واحد تسحبها(يسحبها)من طرف، لأنها جميعاً كانت تعرف أين الماء، لكنها تجهل كيفية الوصول إليه، من جانبٍ آخر، بدأت الأغصان والأوراق تتصارع كلٌ واحدةٍ منها تريد أن تعلو فوق الأخرى، لكي يمسها المطر أولاً إن هطل، ثم هطل المطر من السماء وانفجر من الأرض، طفت الشجرة فوق الماء أما الحجارة فكانت تقول: يجب على المرء أنْ يتكيَّف مع الحياة التي مع الماء، لكي يتمكن من العيش وألا يغرق) .

القاص والروائي والشاعر يكتبون نصوصاً إبداعية تتحدَّى ذائقة القارئ، تستهدف استيطان أحلام القارئ بدغدغتها أو ملاحقتها وإرهاقها، والماء خاطرة قصيرة، من مئةٍ وخمس كلمات، حالة عامة، شخصياتها أكثر تعميماً: الماء المطر والشجر والحجارة والماء، لكن الغموض ليس غاية القاص ولا الشاعر الذي يقول(الغموض في الشعر، ليس بذاته نقصاً، وأن الوضوح ليس بذاته كمالاً، الغموض على العكس دليل غنى وعمق، وهذا ما تنبّه إليه ناقد عربي قديم(أفخر الشعر ما غمض) والناقد القديم والقول هو(لأبي إسحق الصابئ في الفرق بين الكتابة والشعر، وهو جواب لسائل سأله، فقال: إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه) ، وبعنوان(انفجار) كتبَ بائيز عمر بلغة واصفة وتكلف وتلفظ مضاعفين(كانت الريح تسلب السنين، كانت السنين تجلب الثلج، كان الثلج يبتلع البشر، كان البشر يبحثون عن الشعرات البيضاء، وكان البشر والأرض قد توحدا، لذلك كان البشر يودون أن تنفجر الأرض، وكانت الأرض تودّ أنْ ينفجر البشر). لأنَّهما اتحدا يريد أحدهما تفجير الآخر، أينَ الأسلوب؟ أينَ تقنية الحكي؟ بل أين القصة القصيرة في هذين النصين وثلاثة نصوص أخرى للكاتب؟ كما إنَّ أكثر العناوين تقليدية هي التي يتم تكثيفها في اسم البطل، أو اسم الحالة، ومن ثم يمضي الأديب بشرحها، بينما قال لامارتين عن أشهر قصائده(لقد نسيت عنوان القصيدة)، النص الإبداعي لا يستهدف تقديم النصائح والشروح والتفسيرات والتعليلات، وهذا نوعٌ آخر من الاغتراب الإبداعي في الانحسار داخل المعطف الإقليمي المحلي، نتيجة عجز بائن عن مسايرة آداب الشعوب الأخرى.

الاغتراب صورة ذهنية تزيد من غموض طبيعة الكينونة الذاتية، وتؤثِّر على علاقتها مع طبيعة الكون المحيط، أصل الشقاء الإنساني، يكمنُ في حسِّ الاغتراب عن النظام الطبيعي للكون، عن القيم والمبادئ السائدة في المجتمع، (كان كافكا يتخيَّل نفسهُ، قد صار كالجيفة أو كالذبيح، وأنَّ هناك غرباناً سرية مستورة ترنِّق حوله) . ترنِّق تدور محتارةً في مكانها. وللأديبِ غربةٌ وحزنٌ شديدين لا يتبددان إلا بالكتابة، باعتبارها « ضرباً من الصلاة» بحسب كافكا، القاص يونس أحمد نشرَ عام ٢٠٠٠ في مجلة بيف، ثلاث قصص قصيرة، بائع الطيور يعاني قهراً اجتماعياً بسبب ضغوط يمارسها عليه جيرانه، تضطرهُ إلى ذبح الطيور التي يرتزق من بيعها، والعائلة تعاني آلام انتظار الضيف الأمل الذي لم يأتِ، ورجلٌ يطل على جثته تتناهشها الكلاب،

فيضحك، لم ينقذه من حزنهِ سوى أنْ يتخيَّل جثته تتناهشها الكلاب، متمثلاً قول شهاب الدين الآلوسي في مقدمة «غرائب الاغتراب» (كأن الحزن دائرةٌ بقلبي، فأولُّهُ وآخِرُهُ سَواءُ). وكذلك القاص أنور محمد طاهر في(قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل) حيث يقول في النهاية(ثانيةً تركونا لوحدنا). فهناك حالة فرار جماعي وقعت قبل هذه الحادثة المسرودة، أو الفرار الفردي في قصته(لصوص الليل)حيث يقول البطل في النهاية(إذا ما سألكَ أحدهم قولي له لقد سلكَ دربه نحو الأعالي.. حينما كان يعبر دجلة، كان ماؤه ينحدر نحو الجنوب بغضبٍ هادر).

يقول الدكتور أحمد أبو زيد(الاغتراب في صورهِ وأشكالهِ المختلفة ليس إلا نتاجاً لعجز الإنسان قوى الطبيعة وقوى المجتمع، كما أنَّهُ نتيجة طبيعية لجهل الإنسان بالقوانين التي تُسيِّر هذه القوى) وهذا العجز مستمر، للإنسان وللدول وها هي اليابان والولايات المتحدة تقفان عاجزتين أمام الأعاصير والزلازل والفيضانات، والأزمات الاقتصادية والاجتماعية، ويكملُ أبو زيد (الماركسية لا تعتقد أنَّ الاغتراب حالة أبدية، أو لعنة لا يمكن التخلص منها، لأنَّهُ نجمَ في الأصل عن وجود بعض الملابسات والأوضاع والظروف التاريخية، وبذلك يمكن تغيير هذه الحالة إذا تغيرت هذه الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وقام نظامٌ آخر أفضل) . كما لا توجد حياة إنسانٍ خلت من الكدر والأمراض والعوارض وصدق الله العظيم(لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ) و(إِنَّ الإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ) أي في نقصان، ويقول المعري(تعبٌ كلُّها الحياة فما أعجبُ، إلا لراغبٍ في ازديادِ).

يعتبر بعض النقاد أنَّ الحداثة أفرزت ظاهرة الاغتراب، فتمركزت كموضوع رئيس في الكثير من النصوص الأدبية الغربية، حيث يظهر البطل مغترباً عن الناس، الشاب الفرنسي الجزائري ميرسو في(الغريب/ كامو) والأمير ميشكين في(الأبله/ديوستوفسكي)وبيير في الحرب والسلم، حيث ينظرون إلى الأشياء نظرة مختلفة عن نظرة المجتمع، وينجذبون إلى أشباههم(قال أولريش: أنتِ رائعة يا كلاريسا، كل شيءٍ عندك هو نفسُ الشيء) ، لكن الاغتراب ظاهرة إنسانية لم يخلُ مجتمعٌ منها، في الطبقات الاجتماعية والثقافات المختلفة كافة، فضلاً عن أنَّها ظاهرة عتيقة، تكاد تكون أصلاً في الأديان السماوية، في الإصحاح ١٧ من سِفر التكوين، يخاطب الله تعالى إبراهيم عليه السلام(٧: وأعطي لك ولنسلك من بعدك ارض غربتك). وفي الإصحاح ١٥ من سفر صموئيل الثاني(فقال الملك لأتاي الجتي لماذا تذهب أنت أيضاً، ارجع وأقم مع الملك لأنك غريب ومنفيٌّ أيضا من وطنك)وفي الإصحاح ١١٩ من سفر المزامير (١٩: غريب أنا في الأرض لا تخف عني وصاياك)وفي تتمة سفر أستير(عيش الفقير تحت سقف من ألواح خير من الأطعمة الفاخرة في دار الغربة). جميع الأنبياء والرُّسل طردوا من البلدان التي ولدوا ونشئوا فيها، وكانوا يسمون الدنيا بدار الغربة، وهي وصية رَسُولِ اللهِ صلى الله عليه وسلم(كُنْ فِي الدُّنْيَا كَأَنَّكَ غَرِيبٌ أَوْ عَابِرُ سَبِيلٍ) و(إِذَا أَصْبَحْتَ فَلاَ تَنْتَظِرِ الْمَسَاءَ وَإِذَا أَمْسَيْتَ فَلاَ تَنْتَظِرِ الصَّبَاحَ) وكان علي بن أبي طالب يقول(إن أخوف ما أخاف إتبَّاع الهوى وطول الأمل فأما إتبَّاع الهوى فيصد علن الحق وأما طول الأمل فَيُنْسِيْ الآخرة).

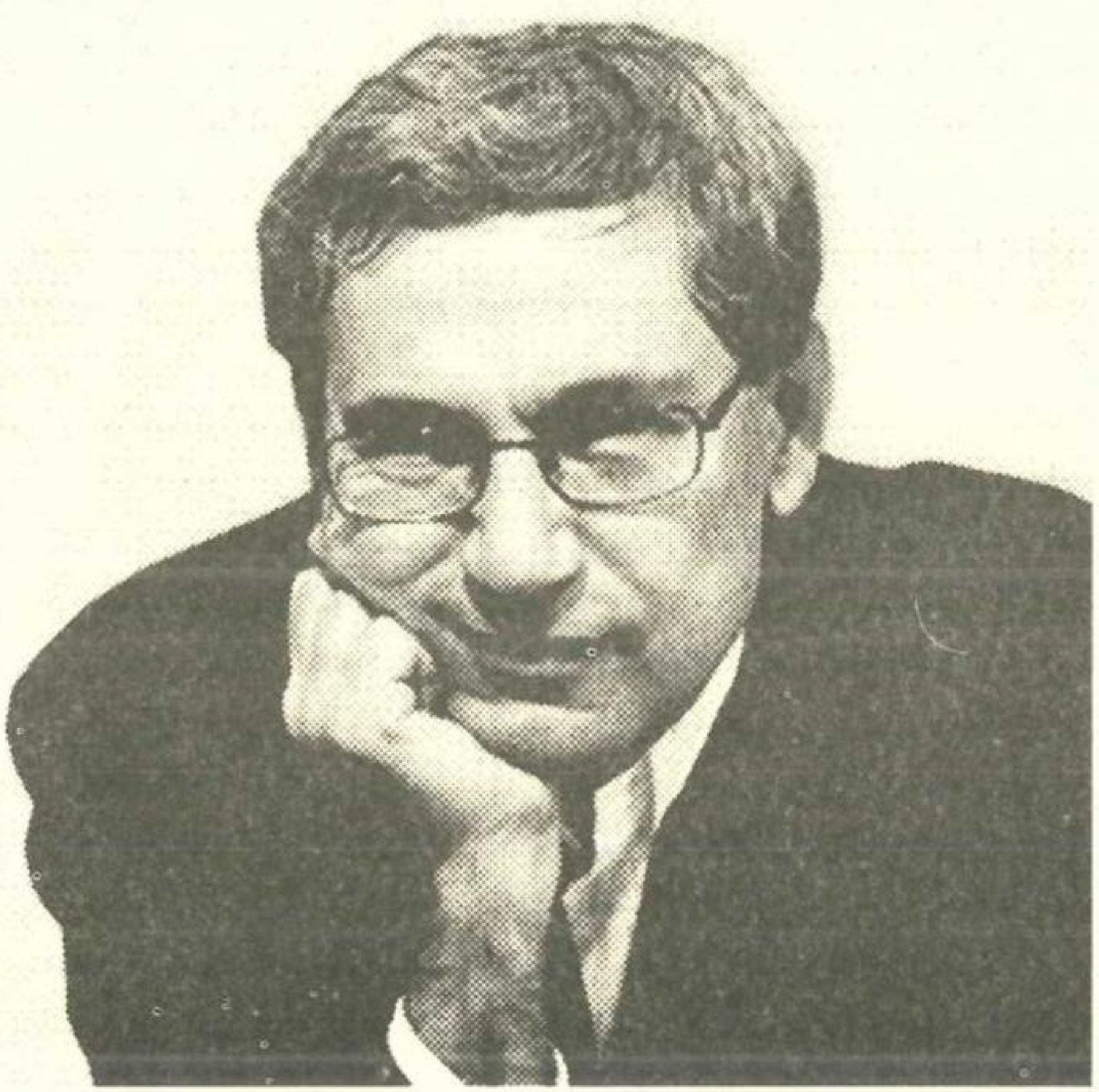
بانيز عمر- الماء - قصص من بلاد النرجس- ترجمة حسن سليفاني- مطبعة هوار- ٢٠٠٢- دهوك- ص٢٩. وكذلك القصص الأخرى تعود لعين المصدر.

ابن الأثير الكاتب- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- ص٢٩٠. بدون ط وت.

أبو حيان التوحيدي- الإشارات الإلهية- تحقيق عبدالرحمن بدوي- وكالة المطبوعات- ١٩٨١- الكويت- ص٥. يوميات كافكا ١٩٢١/١٠/١٦.

عالم الفكر- المجلد العاشر- العدد الأول ١٩٧٩- عدد خاص عن الاغتراب- تمهيد العدد مستشار التحرير د. أحمد أبو زيد- ص٦.

روبرت موزيل- الرجل الذي لا خِصَالَ له- ترجمة فاضل العزاوي- دار الجمل- كولونيا- ٢٠٠٣- ص٢٧٧.



اورهان باموك
وشِفرة اسطنبول

علي حسن الفواز

هناك الكثير من الاسئلة اثيرت حول فوز الروائي التركي اورهان باموك بجائزة نوبل لعام ٢٠٠٦ واطلقت الكثير من المواقف حول طبيعة الدخول المثير لباموك حلقة السباق بقوة الى فضاء الجائزة منذ ان اصبح مرشحا لها عام ٢٠٠٥ المثيرة للجدل، و ربما كانت دهشة البعض اكثر من فوزه بها وسط منافسين مخضرمين طالما وقفوا ومنذ سنوات طوال على(دكة) الاحتياط الترشيحي لهذه الجائزة الاعتبارية والمادية العتيدة.

فهل كانت الجائزة انحيازا حقيقيا لقدرات باموك الروائية التي اثارت الانتباه اليها خلال السنوات الاخيرة واصبحت مثارا جديا للقراءة والاهتمام والجدل، كون رواياته قد اعتمدت توظيف السحري والسردي للكثير من الاشكالات العميقة لصراع الهويات والثقافات بين الشرق والغرب وبين الواقع والمخيلة أو ربما تعرية ازمة الانماط الثقافية داخل المكان (الاسلاموي) حدّ انه اصبح اشبه بالمبشّر السري لثقافوية معاصرة تندحر في صراعاتها الرموز والعلامات والمتون الكبيرة مقابل حضور تفاصيل الهوامش بكل عبثيتها وسريتها وحميميتها مثلما أصبح رجل الجوائز المميز، أم ان هناك اعتبارات سياسية خفية او ظاهرة تسحب ظاهرة باموك عبر اغواءاتها وفضائحها الى نوع من المشاكلة الفكرية والمفاهيمية المثيرة للريبة دائما؟

الكثيرون يقولون ان ترشيحه القوي آنذاك، جاء لاعتبارات تتعلق بخصوصية المواقف السياسية المثيرة التي اختارها باموك ازاء مشكلات تاريخية وطروحاته الجريئة حول بعض ملفات هذا التاريخ الملىء بمآس وصراعات تبدأ من موقفه ازاء مشكلة الاثنيات وموقف الدولة التركية منها، والذي عدّه البعض اثارة لمشكلات حرية التعبير والانتماء في مجتمع علماني، رغم جوهره الاسلامي، ولاتنتهي عند موقفه من مذبحة الارمن وتداعياتها التاريخية.

لا أحد ينكر أهمية اورهان باموك الروائية وحضوره المثير للغط في المشهد الثقافي الروائي التركي والعالمي وجاذبية طريقته الاستعراضية في اثارة الانتباه اليه، رغم انه لم يتجاوز الرابعة والخمسين من العمر، فضلا عن السمات الفنية العميقة والمميزة التي تتسم بها رواياته وطبيعة مايطرحه من افكار ساخنة تنحني عليها وتثيرها مفاصل رواياته، خاصة مايتعلق باسرار وخفايا وسحرية رؤيته لاشكالية الصراع بين الشرق والغرب أو بين العالم القديم والجديد، واللذان جعلاه امام اعادة انتاج مفاهيم اكثر اجرائية في التعاطي مع تداعيات هذا الصراع في مستوياته الوجودية والحضارية،وكذلك امام الثقافة ذاتها على اساس انها تأمل عميق في الصراع وعقده مثلما هي اعادة صناعة استثنائية للتاريخ ، وان المثقف في هذا السياق ينبغي ان يكون شجاعا في الكشف عن القبح في التاريخ والفكر والحياة،والسعي الى توسيع افاق مفهوم حوار الحضارات والثقافات ....

ان فوز اورهان باموك بالجائزة الاكبر عالميا اطلق بعض الاسئلة وربما بعض بعض الريبة هنا وهناك، خاصة وان محافل هذه الجائزة ليست بريئة بالكامل و رغم انه يتمتع بقدرات استثنائية في معرفة طريق الحرير الى اصحاب (الادارات الثقافية) الاّ كواليس الجائزة عادة ما تحفل بهذه الاقاويل ، وقد دافع باموك مبكرا عن خياراته وجرأته، اذ هو ينحاز الى وعيه كمثقف عالمي منفتح على الثقافات الانسانية والى مشروعه الحضاري وانه غير معني بالانتماء السياسي اصلا ويتهم الادباء الذين يتورطون في السياسة المباشرة بقلة الحيلة، ومن

اشهر تصريحاته بهذا الصدد تلك التي يقول فيها (بالنسبة لي ينبغي للادب ان يكون من اجل الجمال وحده لا لتوجيه رسائل سياسية) لكنه كثيرا ما كان يطرح افكارا خطيرة في السياسة، فهو مدافع معروف عن مفاهيم الحرية والديمقراطية والسلم الاجتماعي، كما هو ايضا لايتواني على التصريح بمواقف مضادة لمظاهر ألقبح الانساني في التاريخ والحاضر، اذ هو يصرّ على نبش الذاكرة التركية في مراحلها العثمانية ومراحلها الجمهورية الاخرى، ويتهم هذه الذاكرة بانها ذاكرة المتناقضات وهي تحاول ان تطرد جزءا من تاريخها الصراعي والذي يرتبط بالعديد من المواقف من ازمات التاريخ التي واجهت تبعاتها الدولة التركية المعاصرة رغم انها جزء من ملفات الدولة العثمانية التاريخية، كما ان صراحته في مواجهة ثقافات العنف الايديولوجي والديني جعلته الاقرب الى الحساسية السياسية الغربية التي تناهض هذه التوجهات.

فوز باموك رغم طبيعته المثيرة التي كثر الحديث عنها، ليس غريبا بالكامل عن قدراته الروائية المميزة، فهو منافس قوي للفوز بالجائزة منذ عام ٢٠٠٥، فضلا عن فوزه في العام ذاته بجائزة اتحاد الناشرين الالمان التي تمنح في معرض فراكفورت الدولي للكتاب والتي تعد من الجوائز المهمة ،اذ فاز فيها على مدى سنوات كتّاب بارزون منهم الفيلسوف يورغن هابرماز ، والروائي مارتن فالزر، والكاتبة الجزائرية آسيا جبار، والكاتبة الامريكية سوزان سونتاج ،والروائي البيروني الشهير ماريو فارغاس يوسا ، فضلا عن انه من الاكثر الروائيين مبيعا لرواياتهم في تركيا وبعض مناطق العالم ، ليس لان هذه الروايات تشتغل على ثيمات الصراع الحضاري بين الثقافات المتنوعة والتي اضحت مشغلا لطروحات الفلاسفة والسياسيين ونقاد الفكر و الحداثة والدولة، بقدر ما ان روايته قد قدمت نمطا من رواية التفاصيل التي تعني بالمستوى العميقة للانسان في علاقاته وهوامشه ومرموزاته واشيائه المبذولة، اذ اسبغت اشتغالاته توترا حيا وتوهجا حميما على هذه الاشياء وعلى دلالاتها في استعمالات الخطاب الديني والجنسوي واللغوي، فضلا عن انحنائها على الغوص في جوهر المثيولوجيا الشرقية من خلال استبصار مافي سحرها والوانها من علامات ورموز، تلك التي ضمن اشتغالات المخيال السردي الى مصادر مهمة لاعادة قراءة الحدث والمكان والتي اسهمت في تقويض الكثير من الثوابت التي تمظهرت في تاريخ النمط الروائي التقليدي وخطابه السردي الذي جعل مبنانيه الحكائية تجاوزت ماهو مألوف في افقية المتن الحكائي عبر مااقترحه من اشتغالات متوهجة للحبكات والدلالات والتوقف عندها وكانها توليدات باثة لنصوص ثانوية داخل المتن الروائي ...

ان طبيعة ما يكتبه اورهان باموك في رواياته المتعددة تؤشر نزوعا عميقا وجريئا للبحث في الجوهر الثقافي للاشكال الصراعية التي تنتمي للتاريخ والمعاصرة ، والتي جعلته الاقرب الى الاثرة في الاهتمام والقراءة الواسعة في تركيا وخارجها، فضلا عن الترجمات المتعددة لرواياته والتي تجاوزت العشرين لغة ومنها اللغة العربية، فهو يحشد في رواياته انماطا ومستويات متعددة من الحيوات والشخصيات الصراعية التي تكشف تناقضاتها عن الطبيعة السرية للمجتمع التركي وترصد تصادم قيمه وثقافاته وهوياته المتعددة وانتماءاته المتنوعة بين حضارة تقليدية مغلقة وبين لحظة تنويرية مكشوفة على العالم الجديد. وكان للحضور السحري لمدينته الاثيرة اسطانبول المتعددة الانتماءات الاثر الفاعل في التعبير عن (المكان الاشكالوي) الذي يتمثل هذه الصراعات وصخبها، مثلما هو الاطار الذي يتكشف فيه الوعي الثقافي عن مرجعيات لاواعية، او ادوار تبحث عن سياقات او مغامرين حالمين، وكذلك اغواءاته في اثارة الاسئلة الواخزة والتبشير بروح جديدة تنتمي الى عالم اكثر

احتراما وتقديسا للانسان وحريته ...
ومن هنا نجد ان تبرير فوزه كما يقول اعلان الاكاديمية السويدية جاء لان (باموك اكتشف رموزا جديدة وحية لتصادم الثقافات وتفاعلها وتشابكها خلال بحثه عن جوهر الشخصية التركية الحزينة وروحها في المدينة التي ولد فيها) اذ تبدو المدينة (استنطبول) حاضرة دائما في كل رواياته تقريبا ،وهو حريص على ان يجعلها مثالا للمدينة الحية التي يمكن تعتاش فيها كل الثقافات والاجناس والتفاصيل وان التنوع فيها هو دليل على حيوية مضافة وتعبير عن قدرة في تأمل العالم الجديد في جوهره واعماقه، واختبار الافكار والاحاسيس التي تجعله قادرا على استيعاب كل الهويات والاثنيات وخلق انواع متعددة من الجدل الحر والنامي بينها ...
الحديث عن ازمة الهوية المعاصرة ونقد التاريخ القديم، يمثلان علامة مميزة في كتابات باموك الاخيرة ،ويكشفان عن خاصية حضوره في الانفتاح على الثقافات الغربية دون حساسية اوعقد، اذ ان ثقافته الفرنسية واطلاعه الواسع على ادابها وفلسفاتها المعاصره خاصة في مجال الانثربولوجيا والسيميائيات جعلته اكثر اقترابا الى هاجس تفعيل حوار الثقافات، فهو من اكثر الداعين لدخول تركيا المسلمة الى الاتحاد الاوربي، وكثيرا ما حذّر من اهمال الدور التركي في بناء الحضارة العالمية الجديدة، لان هذا الرفض سيخلق مزيدا من العنف والعزلة اللذين يولدان الكراهية والعصاب والارهاب و التي ستفقد ازاءهما الحرية والعولمة والثقافة الانسانية مزاجها وطعمها وحتى قدرتها على تحسين اداء الشعوب للاشتراك في بناء عالم خال من الحروب والاكراهات ويتسع للجميع ..
لقد عمد باموك الى رسم مدينة اشبه بالمطهر (الدانتوي) الذي تتلجج فيه الحيوات الخاطئة والتي يمتزج فيها المخيال والسحر مع الواقع، وهذه المدينة التي يجعل منها فضاءه الذي يوغل فيه عميقا لتشكيل حيوات شخصياته وثنائياته الاثيرة ، باتجاه تماثل نفسي ،يتماهى فيه مع روح المدينة القديمة والجديدة في آن، اذ يحاول ان يصنع عبر هذه الثنائية احساسا بان مدينته هي التاريخ وهي الجسر الموصل الى العالم الجديد، خاصة في روايته الثالثة (القلعة البيضاء) التي تدور في اطار تأريخي بين (عبد) من مدينة فينيسيا الايطالية، اشتراه سيده الشاب، والتي تعكس ازمة صراع الهويات وتعقدها من خلال متابعة ما تتعرض له حياتهما من تصادمات تنعكس على تشوش هويتهما معا، وهذه الثانيات الصراعية تعكس ارهاصات وعيه القلق في البحث والكشف والغوص في الجوهر الانساني ،والذي نجده ايضا في روايته(الكتاب الاسود) حيث يفتش البطل في مدينة اسطنبول بحثا عن زوجته واخيها نصف الشقيق الذي سيبادله الهوية فيما بعد، وكأن مشكلة الهوية هي المشكلة الصراعية التي تؤرقه وهو يعيش عالمه الاغترابي المتعدد الانتماءات، وعبر هذا البحث يغوص باموك في مستويات عميقة للانسان والمكان والرموز والزمان و يخترقهما في الآن نفسه ليكون قريبا من الامتداد الذي يجعله يستغور ذوات الاخرين السلاطين والنقاشين والموتى ...
ان باموك يرسم عبر كل ضواغط وعيه الصراعي ملامح سرية لشخصية مدينته الاثيرة اسطنبول، لانها رغم حزنها التاريخي ، وطقوسها الطاعنة في المكان القديم، الاّ ان يجد فيها مدينة تتلمس روح التاريخ في حركته وصيرورته فهو يرسم في روايته (عائلة جودت بيك واولاده) التي يقارب فيها عوالم توماس مان عالما سريا وعميقا للمدينة والبيت الذي تسكنه بطلته فاطمة في (حصن الجنة) ويكون هذا الحصن / المرفأ عالما تستقبل به احفادها والذي يمثل صيروتها وتاريخها المفتوح على عالم طويل من الذكريات، فضلا عن ان هذا المكان يمور هو الاخر بحيوات متناقضة تحتفظ بنكهة خاصة لهذا ألمكان وتناقضاته

وتحولاته في اطار انهيار ذاكرة المكان القديم وبزوغ ملامح المكان الجديد، ولعل ابرز ما يوظفه باموك في نسيجه الروائي هو توتير فعل الصراع بين تلك الحيوات المتناقضة في انتمائها الى عوالم وزمانات لا تسلم نفسها للزمن التاريخي والسياسي بسهولة ..

وفي روايته الاخرى (الكتاب الاسود) التي اصدرتها دار المدى البغدادية بترجمتها العربية للمترجم عبد القادر عبد اللي ثمة ما يكشف عن عوالم اكثر غورا في طبيعة الشخصية التي يرسمها كنموذج للشخصية المضطربة الباحثة عن ذاتها ووجودها ، فبطله (غالب) يبحث عن زوجته التي تركته مع رسالة قصيرة. هذه الرسالة جعلته يلملم خيوطا متشابكة للبحث عن ثيمة فقدانها ،، فهو يبحث عنها عند ابن عمها(جلال) الصحفي المعروف والذي يترك مسوداته ويختفي هو الاخر (غالب) يبدأ بقراءة جميع رسائل ومقالات (جلال) التي كتبها دون ان ينشرها في كتاب او فصل خاص، للبحث عن دليل على اختفائهما المشترك، والذي يحرضه على الغوص في عالم المدينة التي يتماهى من خلالها في البحث، لايجاد معادل للبحث عن (اناه) الضائعة ..

المدينة تبدو هنا عالما متشابكا غرائبيا يمور بالمتاهة وقوة الماضي، لكنه يواجه هذا التشابك بالنزوع الى اصطناع ثيمات تجعله مثل من يتلمس طريقه للبحث عن سانحة للحياة الجديدة، وهذا البناء الصراعي المكتظ بتداعيات فكرية وانسية، يتمثله الكاتب على مواجهة حادة تتقابل خطوط وحيوات متوازية ومتقاطعة يتصاعد فيها البناء السحري وثيمة (الاكشن) بالاتجاه الذي يلتقي مع تقاطعات فكرية وفلسفية هي جزء من جوهر البنية الداخلية للمدينة.

المدينة هي البطلة الشمولية التي تحتضن الخطوط الصراعية، والتي يتحول عالمها الجواني الى كتاب هو اشبه بكتاب (الشفرات) الحاوي على حلول لالتباسات المعنى واسرار ابطاله العالقين تحت جلدها العميق ..

ان باموك يعيد اكتشاف هذه المدينة من خلال الغوص فيها وفي عوالمها المدفونة تحا طبقات هائلة من التاريخ والخطيئات، يكشف عن هويتها الحافلة بالتناقض، بين ماضيها القابع في زواياها وبين وعي ابطالها وعوالمهم القلقة التي تنشد روحا اكثر انفتاحا وبعيد عن روائح التاريخ. ولاشك ان قدرة باموك التصويرية وتوظيفه عنصر الحركة اتاحا له اكثر من زاوية لتأمل مدينته الاثيرة، فهو عميق الانتماء اليها، لكنه بالمقابل يبحث عن فضاءات اخرى لها تتجاوز الخط الوهمي الممدود بين ضفتي مضيق البوسفور، وكأن هذا الخط هو زمن اغترابي بين زمينين وعالمين، اذ هو يصطنع معبر وهميا ،ثقافيا ، لغويا ،ينقل النص والحياة والمكان من فكرة المتحف والتاريخ الى حركية الحياة ..

وفي روايته الاخرى (القلعة البيضاء) يبدو باموك اكثر اقترابا من هذه الروح، حيث ينسج لها مرجعيات تنتمي الى اسطورة المكان، فالجسر الطويل الممتد بين ضفتي البسفور هو ذاته الذي يشبه برج (بابله) القديم الحامل لشفرة تاريخه بكل ما توحيه هذه الشفرة من علامات واسحار عبر قراءة واعية لتاريخ القرن السابع عشر الذي يمور بحراك ثقافي وتجاري، يجعله الكاتب اشارة الى قوة تاريخ (مكانه) واثره في نقل الثقافات والتجارة والعمران السياسي، عبر استخدام ثنائية تقليدية ومكررة، (السيد والعبد) لكنه يمحنها شحنة خاصة وينقلها من ثنائية السطوة والهيمنة الى ثنائية اشكالية في المكان، اي انه يوظف دالة هذا المكان (اسطنبول) لتعميق فكرة ما يمنحه من احاسيس متعالية يحشدها بكل عوامل السحر التي توحي وكأنها جزء من اسحار الف ليلة وليلة ....

بطله (العبد / التابع) الذي يتحول الى سيد في مدينته، مقابل تحوّل السيد /العالم الى عبد في مكانه الاغترابي/ فينيسيا، يمثل نوعا من الاحتفاء بالمكان اولا، وتبشيرا بان الامكنة تصنع بطولاتها احيانا، اي

ان هذه الامكنة تضع نفسها في جريان متواصل من الانزياح والتبادل والتحوار بحثا عن لحظة حضارية يختلط فيها التاريخ مع السحر، وتتخلص فيها الذاكرة من اوهامها واحمالها باتجاه صناعة مدينة كونية لها جسورها الدائمة وقلاعها البيض !المفتوحة على الحياة والوجود ..

ولعل رواية (اسمي احمر) من اكثر روايات باموك اثارة للجدل، فهي تكشف عن وعي باموك ازاء ازمة التاريخ والسلطة والحرب والحب، يكشف من خلال حبكة بوليسية عن خفايا سرانية في جسد المكان، يلج المتحف العثماني ليكشف من خلال عوالمه حكايات الحروب والصراعات وصخب الافكار والحيوات المتصارعة، يجد في ثيمة النقش وكما سماه (صمت العقل وموسيقى العين) مدخلا لتأمل جوانية العالم والمدينة والتاريخ وليكتشف ان(الابداع هو سر قوة السلاطين والشاهات تاريخيا كما حال شاه قزوين الذي حكم اربعين مملكة من بيزنطة حتى الصين واهم اسرار قوته حبه للنقش، اذ استطاع ان يجسد معاناة النقاش الذي يعرف بحدسه وحسه ان كل ما صنعه وطوع له ليس هو اللوحة ولا العمل، لانه لم يكن يوما ذاته فهو مقلد هيراتي او ناقل غربي ويقدم لنا شاهدا على هذه المعاناة في سياق روايته، في احراق المصور الشيخ محمد الاصفهاني نفسه ومكتبته الضخمة التي تضم رسومه تعبيرا عن استيائه وقهره وخذلانه، فهو لم يعد يجد الاّ روما تقلد رسومه حتى اضحت رسومه قوالب محفورة في ذاكرة النقاشين وصارت اعمق من الحفظ) ١

تؤشر العتبة الروائية التأويلية لرواية(انا احمر) نزوعا استبطانيا لحيوات متشظية مضادة لنفسها وللتاريخ والسياق، يمنحها باموك مستويات عميقة في الرؤيا واللغة، اذ تتماهى من خلالها الحيوات الروائية (الحصان، النقش، العملة المعدنية، الشجرة، الشيطان، الميت) مع منظور فنطازي يجعلها تملك متخيلا سرديا وحسا ازاء الخارج، التي يصطنع لها باموك اطارا من المخيلة اللغوية ، تبدأ من تهويمات هذه الحيوات حين(يوضح الحصان الراوي مثلا، والذي تروى الحكاية على لسانه انه حصان مرسوم وكذلك الشجرة التي تتحدث عن نفسها، تتحدث باعتبارها نقشا للشجرة وليست شجرة حقيقية، حتى انها توضح ابعاد افتراق الهوية هذا بكونها في النهاية واستنادا الى الى تقاليد الرسم او النقش الشرقي، ليست نسخا لشجرة حقيقية او تقليدا لحضورها المادي، بل هي كيان مستقل رسم عن طريق المخيلة وليس العين)٢ وصولا الى رفض فناني المنمنمات التقليدية رسم الوجوه الدينية الايقونية التي تتمثلها التقاليد في عوالم اسطنبول المعروفة بهندستها وتفاصيلها والتي تؤكد وجود صراع بين مستويات متعددة من الفن(الرسم والنقش) وبيان مايملكه هذا الفن من قوة بصرية وتدوينية للتاريخ، والذي يعكس في جوهره اشكالية العلاقة مابين السلطة والفن ..

ان مايميز هذه الرواية هو شراهة مخيالها السردي، الذي يبثه الرواة الاستثنائيون (الحصان القطعة المعدنية الشجرة، الشيطان) والذين يوغلون في عوالم مابعد الثيمة التقليدية (البحث عن القاتل) الى عوالم من الفنطازيا الساحرة التي تتكشف من خلالها مبان حكائية، أي سلسلة من الخطابات السردية التي تتعين فيها قوة الفن الذي يمكن ان يكون معبّرا عن مستويات صراعية بين ثقافتين وعالمين والدعوة للاندفاع نحو معرفة الاخر/عبر اشارة الدعوة الى تقليد رسوم اهل البندقية وليس رسم العلامات العثمانية التقليدية، وتأتي هذه الدعوة طبعا عبر اصطناع سياق ثقافي سردي وتاريخي بمرجعيات دينية لالتماس خصوصية البحث عن اسلوب جديد عبر ثيمة الصراع الداخلي وغواية ما يحمله الجديد /فكرة الحوار مع الغرب (اريد ان لايكون لي اسلوب، لكن الشيطان هذا يجعلني فضوليا)٣

بسعى باموك عبر هذه الرؤيا العميقة التي تستغور

الكائن واللغة والتاريخ الى سحب هذا التاريخ من صيرورته ومن مهيمناته ليكون سردا مكشوفا امام لعبة التأويل الحر، وهذا بطبيعة الحال ينسحب على صناعة الثيمة الحكائية في البنية الروائية، اذ يتحول الروائي الى سارد خارجي مقابل وجود عدد لامتناه من الساردين الذين يصطدمون بالوجود والتاريخ والتحولات والسياسات والرموز، وهذا الاصطدام هو الجهاز المولد والباث لجدل الحيوات داخل الفضاء السردي، وهذه الحيوات غير محكومة بضوابط العلاقات الفيزيقية بقدر ما تكون متماهية مع مخيال لغوي عارم وجارف يسعى الى تهديم العلاقات المنظورة، ويجعلها اكثر تشظيا في اطار من الفنطازيا المولدة... وهذا ليس دفاعا عن باموك او التماهي مع اشتغالاته السردية التي استفزت المخيال التقليدي، والتي اثارته رواياته المتعددة، قدر ما هو استجابة لدواع نجدها ضرورية في التعاطي مع ما اثارته روايات باموك بتجديدها المثير، واستغواراتها للعوالم السرية للمدينة والشخصية وثقافات المسموت عنه، فضلا عن اجراءات وعيه المتجاوز، والعميق لازمة الصراع بين الهويات والحضارات، وازمة الهوية الشاحبة ازاء عالم واضح في اسئلته وقراءاته للتاريخ.

ان روايات باموك تحمل هذا الهم بامتياز، وتحوز على شرط الوعي التاريخي الذي يجعله الروائي مصدرا مهما لمشغله الاثير، باتجاه البحث عن شروط اكثر شرعية لحوار الثقافات والهويات وربما حوار الذوات نفسها، لان هذه الذوات هي صيرورات وجودية ومكانية، ولا اعتقد ان باموك يكتب دون هذه القصدية، فهو معروف بتعدد ثقافاته وانحيازه الى الثقافة العالمية في نسختها الاوربية التي تعلم بواكيرها من مدرسته الامريكية في مدينته اسطنبول زمن رحلاته المتعددة الى اوربا وامريكا و كذلك مرجعياته الثقافية في اللغة الفرنسية.

كل هذا جعل الكتابة عند باموك مشروعا ثقافيا فاعلا، مثلما هو مشروع شخصي كان يحلم به منذ الصغر ليكون اشبه بدوستوفسكيز

لقد ادخلنا اورهان باموك عالمه الصراعي، وادخلنا مدينته الحية، وتمكن ان يحوّل ثيمة المكان من فكرة التاريخ الى حيوية الدراما، اذ هو يختلق الصراعات والتناقضات داخل الجسد المديني ليكشف عن مدينة خارجة عن (الطوفان) مدينة تبلبل فيها اللغات والحيوات، وتمد مجساتها لتلامس الانسان في كونيته وانسانيته ومعارفه ونوبات عشقه، واعتقد ان هذا المشغل الفخم الذي ادرك باموك شفراته واسراره جعله اشبه بالساحر، او العرّاف الذي يصطنع اوهامه وتأملاته من اجل ان يكون لحظة اكتشافه تلك هي لحظة الكشفة عن شفرة اسطنبول، تلك المدينة /المكان التي سحب باموك من اجلها العالم ليجعله جوهر الشرق القابل للتفاعل والمشاركة والتبادل مع الاخر الغرب دون عقد الحروب ...

ان باموك المسلم، ادرك خطورة رسالته وسط عالم يضطرب بالحساسيات والصراعات، مقابل ان باموك المثقف العلماني التنويري يصطنع لهذه بعدا اخر، مثلما يصطنع له مدينته الاستثنائية التي يستبصر من خلالها مايحوط عوالمه السردية، اذ تكون هذه مفتاح لكشف الطلاسم.

هذه الادوار تتيح لباموك السياسي ان يهجم بشراهة على التاريخ والذاكرة والامكنة ليعريها من اخطائها وخشونتها باتجاه ان تكون هذه المكونات جزءا من عالم يتسع للجميع، والذي يمكن ان يجد الكثير من الحلول لعقده ومخاوفه في صناديق تاريخه الطلسمي.

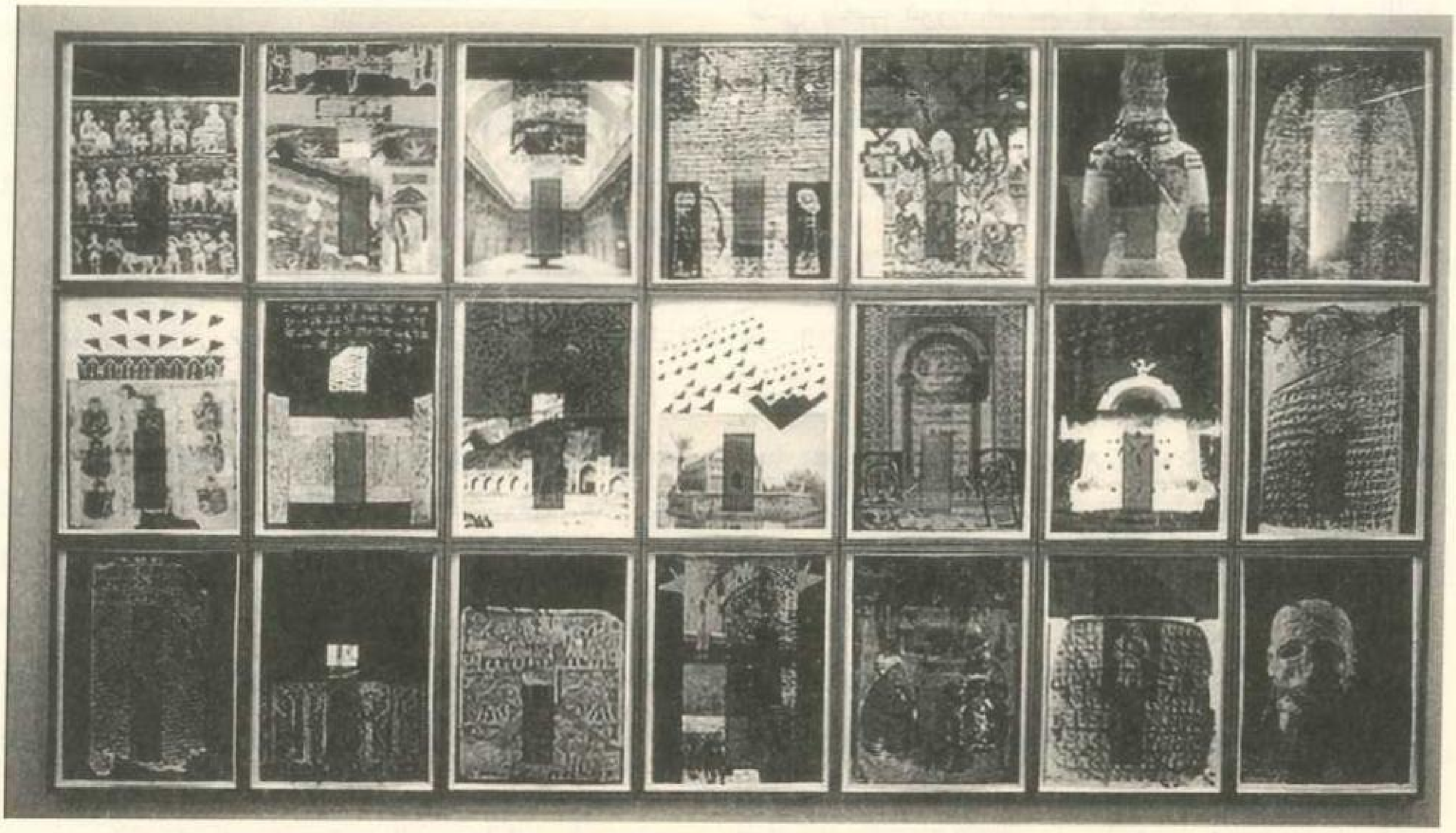
ومن هنا اجد ان فوز باموك بجائزة نوبل هو انحياز غير مسبوق لكل تفاصيل اللحظة الحضارية الفارقة التي اشتغل على متخيلها السردي، وانحياز ال الوعي الذي يبصرها، والذي اشهر ازاءه كل اسلحته لينزع عن تاريخه القديم الكثير من اوهامه وضلالاته، وليجعل النص الجديد هو أحد المفلات التي يمكن ان

تفل عقد عجزت عنها الحروب والعزلات والاحتفاظ
بالاسرار طويلا ..

١. سعيدالغانمي_____ باموك يوثق لاسنطبول في اسمي احمر /جريدة الخليج الاماراتية ١٧ /٢٠٠٧/٣/
٢. احمد سعداوي /رواية اسمي احمر لاورهان باموق (التمازج السردي عنوان المسار الفنطازي// جريدة العراقي العدد ١٩ في ٢٧ شباط ٢٠٠٧
٣. اسمي احمر/ اورهان باموق ترجمة عبد القادر اللي /ص٥٨١ /دار المدى ٢٠٠٠



ملف اسماعيل بيشكجي



الهويّـة ... الهويّـات

د. اسماعيل بيشيكجي
ترجمة عن الكردية : جان ايزيدخَلو

تُسمى لغة الهوية.

يلعب الدين دورا هاما في عملية تشكل هوية الإنسان، ولكن إذا قارنّا بين اللغة والدين، نجد مجددا أنّ العنصر الذي يلعب دورا أساسيا في تشكل الهوية هو اللغة. الهوية هي الملامح والمعالم والخصائص الاجتماعية التي تُميّز الإنسان عن غيره، تعمل هذه الملامح والمعالم والخصائص المُميّزة والخاصة على أن يصبح الإنسان مستقلا عن غيره. فكما للإنسان هوية، للأمم والشعوب هويتها أيضا والعنصر الأساسي الذي يرسم ملامح محددة لهوية تلك الأمم والشعوب، هي اللغة؛ أي لا يمكن الإقرار بوجود تلك الأمم أو الشعوب إلا إذا ملكت لغة خاصة بها، أما إذا لم يكن لديها لغة، أو كانت قد فقدتها بغض النظر عن الأسباب، فلا يمكن الإقرار بوجود هذه الأمة وإلا هذا يُعتبَر احتيال على النفس. هذا ما يسميه أمين معلوف بـ «لغة الهوية» في كتابه الموسوم «الهَويّات القاتلة» (ترجمة : آيسال بورا، كانون الثاني/ديسمبر ٢٠٠١، ص ١٠٨-١٠٩، ١١٣).

يستطيع الإنسان في المجتمع الديمقراطي، أن يصبح عضوا في مختلف الجمعيات أو الجماعات، فيمكن للفرد/الإنسان أن يكون عضوا في جمعية لمُحبي السينما، أو جمعية المهاجرين، أو جمعية الكتّاب، أو جمعية الصحفيين، أو جمعية الحرفيين، أو جمعية أعضاء هيئة التدريس الجامعي، أو أن يصبح عضوا في رابطة التصوير الضوئي، ... الخ. وبإمكان المرء أيضا أن يكون عضوا في حزب سياسي أو نقابة عمال أو أن يكون مشجعا لنادي رياضي أو لفريق كرة قدم. كل هذا يمكن أن يلعب دورا في تشكل هوية الإنسان، فبإمكان المرء أن ينتمي إلى مختلف التجمّعات و نقابات العمال والأحزاب السياسية، أو أن ينتمي إلى مختلف الجماعات. إنّ العنصر الأساسي الذي يشكل ويوضّح ملامح الهوية، أي هوية الإنسان، ضمن كل هذه العلاقات المتشابكة هي اللغة؛ أي اللغة الأم ولذا يقول أمين معلوف، إنّ الديناميكية الأساسية التي دفعت إسرائيل كأمة إلى الساحة، والعنصر الأساسي الذي أدى إلى تشكل دولة إسرائيل هو العبرية المعاصرة /الجديدة/ وبفضل العبرية المعاصرة، حصّن الإسرائيليون أنفسهم بلغة قومية. يُثبت أمين معلوف هذه الفكرة بقوله: «إن عاش شخص أربعون عاما في إسرائيل ولم يذهب يوما إلى بيت كنيست، لن يهدده احد بطرده خارج المجتمع اليهودي. أما إذا كان قد عاش أربعون عاما في إسرائيل ولم يتعلم العبرية بعد، لن يستطيع المرء أن يؤكد أنّه لن يتعرض إلى ذلك. « ص١٠٨

إن العنصر الأساسي الذي شكل ملامح ومضمون الهوية الكردية، هو سياسة إنكار الوجود والإبادة، لذا إنّ فهم واستيعاب هذه السياسة، والتفكير في أسباب إتباعها، وأيضا التفكير في أسلوب استخدامها، يلعب دورا كبيرا في تشكل الهوية الكردية. فيما مضى، أردنا أن نقول أنّ العنصر الذي يلعب دورا أساسيا في تشكل الهوية الكردية هو اللغة؛ أي اللغة الأم. إذا، العنصر الأساسي الذي شكل الهوية الكردية هو سياسة رفض وإبادة وإنكار وجود الكرد واللغة الكردية، والعامل الأهم الذي شكل فهم الكرد للمجتمع والتاريخ، هو عملية إنكار الوجود والرفض والإبادة ذاتها. هذه العملية لها ديناميكية مؤثرة في تشكل العاطفة والفكر. إنّ السياسة التركية الثابتة والأساسية المُتبعة تجاه الكرد واللغة الكردية هي سياسة الصهر ويُعتبر الصهر من أولى سياسات الدولة، فهي تعود إلى الحقبة الأخيرة من عهد الإمبراطورية العثمانية، أي بدأت في زمن سلطة الاتحاد والترقي. ومع تأسيس الجمهورية التركية، أخذت هذه السياسة تُمارس بشكل أكثر إدراكا واتساعا

وشراسة كسياسة أساسية للدولة ونرى أنّ كل الطرق تُعد مُباحة لتنفيذ عملية صهر الكرد وجعلهم تركا. إنّ مؤسسات الدولة والمدارس والتعليم والصحافة والإعلام مازالت تُستخدم بشكل مؤثر ضمن عمليات الصهر. في أعوام ١٩٢٠ و ١٩٣٠ /أي في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي/، وبعد اندلاع الانتفاضات، كانت بعض العوائل الكبيرة مثل عوائل الشيوخ والأغوات /الملاكين/ ورؤساء العشائر يُهجَّرون، أي إنّ تلك العوائل كانت تُخرَج من مساكنها ومواطنها ومجتمعاتها. وكانوا يُبعدونهم عن بعضهم بعضا، ويوزّعونهم كمجموعات صغيرة في غرب تركيا. كان من ضمن المُهجّرين، أولئك الذين لم يشاركوا في الانتفاضات قط، وحتى أولئك الذين كانوا قد وقفوا إلى جانب الدولة في تلك الفترة. من تلك العوائل، عائلة بشارێ چەتو Bişarê Çeto من نواحي سيرت Sêrt وعائلة جميل پاشا زاده Cemîl Paşazade من نواحي آمد /دياربكر/. إنّ السبب الأساسي لتهجير هذه العوائل هو أنّ الدولة كانت ترغب في تقليل الكثافة الكردية في مناطقهم. وبهذا الشكل، فان تفكيك العائلة وإرسال كل جزء منها إلى منطقة في غرب تركيا، أي إلى مناطق الكثافة التركية، كان توطيدا لصهرهم. هكذا، وبهذه الطريقة كان أفراد العائلة يُبعَدون عن قضيتهم. وهذا ما يوضح مدى الصدمة العميقة لعملية التهجير وتأثيرها على نفسية أفراد المجتمع و المرأة والطفل. يصف احد أبناء عائلة جميل پاشا زاده وهو نجات جميل أوغلو، هذه العملية بأن «الكثير منا يعلم أننا كورد، تعرضنا للظلم ولعمليات الصَهر ولكن لم يناضل احد من أفراد عائلة جميل پاشا زاده في تركيا في خدمة القضية الكردية أو ‹الكردايتي›. (مالميسانج، عائلة جميل پاشا زاده الدياربكرية والقضية الكردية، افيستا،٢٠٠٤، ص٤٠٢) يروي نجات جميل أوغلو عملية التهجير والجرائم التي تعرضت لها عائلته بين أعوام ١٩٢٦- ١٩٣٦(ص٣٩٦ وما يليها).

سُأل بشارى چتو ذات مرة وقيل له «لم تشارك عائلتكم في الثورة، بل حتى ساعدت الدولة آنذاك. ولكن عائلتكم هُجّرت أيضا وأبعدتم إلى المنافي. ما إحساسكم تجاه ما جرى؟ « أجاب بشارى چتو:

«Bişarê Çeto, ji kerê da keto!»، أي «بشارى چتو، الذي سقط من على ظهر الحمار.»

إنّ ركوب البيك للحمار شيء مُعيب جدا ولا يصلح الحديث عنه، علاوة على ذلك أن يسقط...! هنا أراد بشارى چتو أن يقول بأن مَثلهم كمثل الذي يسقط من على ظهر الحمار، أي لن تسقط عنهم تلك الشائنة فردا كان أم عائلة، وستبقى إلى الأبد.

إنّ الكرد الذين ناهزوا الـ ٤٠- ٥٠ من عمرهم أو تجاوزوه، يروون ذكريات أيام الطفولة بقولهم: «عندما بدأتُ الدراسة في المرحلة الابتدائية، لم أكن اعلم كلمة تركية واحدة. كان المدرّس يُمارس ضغطا كبيرا كي نتكلم فقط التركية في الصف وباحة المدرسة، فإذا تفوهنا بكلمة كوردية واحدة ضمن باحة المدرسة أو الصف، كان يعاقبنا بشدة. كان يمسك آذاننا ويُصدم رأسنا بالجدار، كان يضرب بالعصا على رؤوس أصابعنا وعلى أظافرنا...»

حاولوا ما استطاعوا أن يُنسوا اللغة الكردية وفرض التداول باللغة التركية عوضا عنها، كانت كل الأساليب والطرق مُباحة لإكمال هذه الخطة. هكذا تحدث المدرّس الشاب الذي كان قد بدأ عمله لتوّه وقال: «عُيِّنت في إحدى قرى چَوليك (بينكول) وكنت قد بدأت هذه المهنة لتوّي. كانت المدرسة بحاجة إلى أشياء كثيرة، كانت هناك عيوب كبيرة في الجدران والأسقف والنوافذ في المدرسة وكان هناك نقص في القرطاسية أيضا، بالإضافة إلى النقص في أشياء كثيرة أخرى. لم استطع التعامل مع الطلاب وعوائلهم بسهولة، لأنهم كانوا يتكلمون الكردية فقط. قررت أن اذهب إلى چوليك Çewlîk لأناقش هذه الأمور مع مدير التربية الوطنية. لذا أعددتُ جدولا بما تحتاجه

المدرسة من ناحية البناء والقرطاسية. كنت اعتقد بأنّ مديرية التربية الوطنية سوف تلبي هذه المستلزمات، حينها كنت مثاليا جدا. قابلت المدير، واستمع إلي، ونظر إلى جدول المستلزمات ثم التفت إلي وقال: ‹ أيها الأستاذ، ما نطلبه منك، كمدرّس، بسيط جدا. نطلب منك مَطلبين اثنين، نطلب منك أن تعلم هذين الشيئين: أولهما، أن تعلمهم دائما أنهم ترك وأنهم جاؤوا من آسيا الوسطى، إضافة إلى ذلك عليك أن تعلمهم اللغة التركية. امنعهم من التكلم بلغتهم البدائية، اعمل على أن ينسوا لغتهم الوحشية تلك، وفي سبيل ذلك لا تتوانى في فعل أي شيء، اعمل على أن يفتخروا بأنهم أصبحوا تركا... ثانيهما علّمهم بأننا إسلام، نحن إخوة في الدين. علمهم هذا فقط، أما ما تبقى فهي أشياء تافهة وليست مهمة أبدا ولتعليم ما ذكرته لا تحتاج إلى المستلزمات الموجودة في القائمة...› هذا ما أوصاني به المدير وأعاد إلي الجدول ثانية. ثم سألني فيما إذا كانت المدرسة تحوي خريطتا تركيا وآسيا الوسطى وأعلمني بوجوب تأمينهما، خرجت من الغرفة دون أن انطق بكلمة واحدة وأمنيتي الكبيرة كانت قد انهارت بأسرها.»

هذا ما كان يحدث أواسط ١٩٧٠، كانوا يُسخّرون كل شيء في سبيل تعليم اللغة التركية للكورد وأطفالهم، ولكي يُنسوهم لغتهم الكردية، كانوا يحاولون بشتى الطرق والوسائل ويتخذون كافة التدابير اللازمة كي يُبعدوا الكرد عن الكردايتي واللغة الكردية. إنّ الكرد والكردايتي يُهانون ويُحتَقرون.

يقولون دائما أنّ «الكرد هم عشائر متوحّشة وقطاع طرق ولصوص، وأنّ اللغة الكردية هي لغة وحشية وغير صالحة للكتابة. فإن أراد الكرد أن يصبحوا أناسا متحضّرين وعصريين، عليهم أن يتخلوا عن تلك اللغة الوحشية وأن يتعلموا لغة عصرية، يجب أن يتكلموا اللغة التركية. اللغة التركية وحدها تستطيع أن تلحق الكرد بالمدنية المعاصرة.» «هذه اللغة التي تسمى بـ'الكردية' لا تملك أكثر من ٣٠ كلمة، وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة، فهي ليست سوى لهجة محلية». في عام ١٩٧٢، أي في عهد سلطة ١٢ مارس/آذار، وعندما كان القاضي العسكري يدّعي في قضية الجمعيات الثورية والثقافية للشرق DDKO في دياربكر، كانت هذه الكلمات التي ذكرناها حاضرة ضمن ملفات الادّعاء. وكان رد موسى عنتر أمام ادّعاءات القاضي العسكري : «إنّ قوقأة الدجاج تحوي أكثر من ٣٠ كلمة، لماذا يُنظر إلى الكرد واللغة الكردية بهذه الحقارة ؟!...»

إنّ المشكلة هنا تكمن في أنه: حين يُنظر إلى الكرد ولغتهم وكأنهما غير موجودان ويُنكر وجودهما، حينئذٍ تُبذل مساعي عملية وحثيثة في سبيل إفناء هذه الفئة الاجتماعية واللغوية، تُبذل هذه المساعي باستخدام كافة أنواع الضغط وبشتى الوسائل. إنّ ترديد أقوال تدل على إنكار الوجود والإبادة يُحدث صدمة عميقة في نفسية الأفراد والعوائل وفي أوساط المجتمع أيضا. إذاً تتشكل الهوية عند الكرد، - تتشكل الهوية الكردية نتيجة إنكار الوجود والإبادة.

في الحقيقة، اللغة لها علاقات وثيقة بطبيعة الإنسان وحالته، ففي الأحوال الطبيعة لكل إنسان لغة؛ تلك اللغة التي تعلّمها حين وُلد من أمّه، تلك اللغة التي تعلّمها من عائلته، أي اللغة الأم. من هذه الناحية، نجد أنّ اللغة هي رمز وجود الإنسان والحالة المتعلقة بوجود الإنسان ذاته. لا تحمل اللغة بمفردها أي عامل سياسي، أمّا إذا أرادت السلطة السياسية أو الدولة أن تنفي وجود لغة أمة ما بعناد وإصرار، وبالمقابل واجهتها تلك الأمة بعناد وإصرار للحفاظ على لغتها وثقافتها، حينئذٍ يُفضي هذا الصراع إلى أزمة سياسية. أما إذا أرادت الدولة والسلطة السياسية نقل مجموعات كبيرة من تلك الأمة من مواطنها، ومن ضمنها عمليات التهجير وشتى الوسائل الأخرى المختلفة، من اجل القضاء على تلك اللغة ومنع التكلم والكتابة والتعلم

والتعليم و تطورها، عندها تتعمق المشكلة أكثر.
إنّ الديمقراطية لا تعني مجرد وجود أحزاب سياسية في دولة ما، ولا أن تقوم الانتخابات الدورية العامة كل أربع سنوات، وأيضا لا يمكن أن يكون هناك ديمقراطية بمجرد وجود آلية مثل البرلمان. في الحقيقة، أهمية الديمقراطية تكمن في الدفاع عن بعض القِيَم، فالآليات التي ذكرناها ضرورية للديمقراطية ولكنها غير كافية للحفاظ على القيم دائما. إنّ كل من حقوق الإنسان وسلطة الحق والعدالة والمساواة والحرية وحق التعبير عن الرأي هي من القيم الأساسية، ويمكن القول أنه بوجود الحرية، يصبح استخدام اللغة الأم من القيم الأساسية أيضا. وهكذا لا نستطيع القول بأنّ تركيا دافعت عن تلك الآليات أو القيم، أو دافعت عن القيم العالمية، أو حتى طوّرتها.
في أواخر عام ١٩٨٠، كانت بلغاريا تتّبع سياسة بلغرة الأسماء التركية وبلغرة الترك هناك. أدينت هذه السياسة بشدة من قبل الدولة والأوساط الشعبية معا، واستمرّ مواجهة هذه السياسة كحملة وسياسية لسنين طويلة من قِبل الإعلام والجامعات والدوائر الحكومية والأحزاب السياسية ونقابات العمال و الكتّاب و...الخ. ، كان هناك تكاتف بين الدولة والمؤسسات الاجتماعية في تركيا لمواجهة سياسة بلغرة الترك والدفاع عن تركية الشعب التركي بلغاريا وعن اللغة التركية أيضا، وكانت في الوقت نفسه تدافع عن حقوق الإنسان وعن مؤسسات حقوق الإنسان العالمية وعن الحقوق الدولية أيضا. أما عندما يتعلق الأمر بالشعب الكردي واللغة الكردية، يظهر معه مفهوم الإرهاب وعلاقاتهم به. اعتقد أنّ هاتان الفكرتان المتناقضتان وهذا التفكير المزدوج يلعب دورا في انفتاح ذهنية الكرد. إذاً هذا ما حدث، نشأت الهوية عند الكرد بعد تعرضهم لإنكار الوجود والإبادة، أي كان لإنكار وجودهم ورفضهم دورا كبيرا جدا في نشأة الهوية الكردية.
من المفيد أن نتمعن أكثر في كيفية تطبيق سياسة إنكار الوجود والرفض والإبادة. فبعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة بعد عام ١٩٦٠، بدأت الدول المُستعمَرة في آسيا وافريقيا تنال استقلالها. كانت العلاقات بين قيادة المنظمة المناضلة من اجل الاستقلال وقيادة الدولة المُستعمِرة من نوع بأن قيادة المنظمة كانت تُعلن عن مطالبها السياسية للدولة المُستعمِرة عن طريق بيان صادر في مرحلة من مراحل النضال، فتدرس قيادة الدولة المُستعمِرة تلك المطالب وتُجيب بطريقة ما، كانت إحدى الردود كالتالي: «لن نناقش بعض النقاط، ولكننا نستطيع أن نناقش بعضهاالآخر...» يدل هذا الموقف عن اهتمام كبير، أي أنّ هذا الموقف ينم عن اهتمام كبير بالحوار والدبلوماسية. فعندما أجاب وقال: «لن أناقش تلك النقاط، لن أتنازل في تلك النقاط، لكنني استطيع أن أناقش البعض الآخر». هذا يفضي إلى أنهم أرادوا أن يُبقوا الباب مفتوحا أمام العلاقات. بعد عام ١٩٦٠، حصلت كل المُستعمَرات في إفريقيا على استقلالها بهذه الطريقة، إنّ المُستعمَرات الإفريقية التي حصلت على استقلالها عن طريق الكفاح المسلح هي فقط الجزائر ومستعمَرات البرتغال، أي انكولا وموزامبيق وغينيا. حصلت المُستعمَرات الأخرى مثل المُستعمَرات الانكليزية والفرنسية والبلجيكية في إفريقيا على استقلالها عن طريق العلاقات القانونية بين منظمات التحرر الوطنية والدول المُستعمِرة. اليوم هناك أكثر من ٥٠ دولة مستقلة في إفريقيا، في حين أنّ تركيا تصمّ آذانها عن مجمل المطالب الكردية، لا تلتفت إليها ولا تعيرها أي اهتمام، توصد جميع الأبواب، لا تفكر بالأمور بأية طريقة، إلا حلها بواسطة الجيش والامن والشرطة. إنّ سياسة الضغط هذه تعمق المشاكل أكثر ولن تزد الأمور إلا سوءا.

نشأة وتطوّر القومية التركية:

من المفيد أن نركز على موضوع نشأة وتطور القومية التركية. إنّ للمثقفين الترك الذين هاجروا إلى تركيا في

عهد التنظيمات دورا كبيرا في نشأة وتطور القومية التركية. كان هؤلاء المثقفين من الترك القرم والترك الآذريين. فكل من ميرزا بتهالي آهونزاده (١٨١٢- ١٨٧٨)، اسماعيل كاسبيرالي (١٨٥١- ١٩١٤)، حسين زاده علي بك (١٨٦٤- ١٩٤٢)، احمد آغا أوغلو (١٨٦٩- ١٩٣٩)، يوسف آكجورا (١٨٧٦- ١٩٣٥) كانوا من المثقفين التاتار والآذريين الذين لم يكن باستطاعتهم البقاء في روسيا بسبب البطش، فالتجأوا إلى الإدارة العثمانية. كان ميرزا بتهالي آهونزاده وحسين زاده علي بك و احمد آغا اوغلو من الترك الآذريين، واسماعيل كاسبيرالي قرميا، و يوسف آكجورا من ترك كازان. اشتكى هؤلاء من الاستبداد الروسي والجامعة السلافية /Pan-Slavism/ ، وكانوا ينتقدون السياسات الروسية ذات الصلة بهذه المفاهيم حيث كانت الجامعة السلافية نشطة في الحقلين السياسي والاجتماعي في روسيا القيصرية. ويُقال أنهم انتقدوا السياسة الروسية في محاولاتها الحثيثة لصهر ورَوْسَنة الترك (جعلهم روسا) في كل من القرم وكازان وآذربيجان وقرغيزيا وتركمانستان. وفي محاولة هؤلاء لسد الطريق أمام هذه السياسة كتبوا الأشعار والقصص والأبحاث والنصوص المسرحية باللغة التركية، وأسسوا أيضا مؤسسة لتعليم اللغة التركية. ويُقال أيضا أنهم عملوا ما بوسعهم للاستمرار في مناهضة سياسة الجامعة السلافية المتمثلة في صهر القوميات، إنهم يتحدثون عن أمثلة كثيرة، عن محاولات الرَوْسَنة والمصاعب التي نتجت عن تلك السياسة.

في أيامنا هذه أيضا، يتحدث المثقفون في تركيا عن أولئك الأشخاص بنفس الكلمات، يقولون أنّ المثقفين الترك قاوموا الاستبداد الروسي وحافظوا على اللغة التركية والثقافة التركية والمجتمع التركي وقاوموا رَوْسَنة الترك. كان لفهم الدين الإسلامي أيضا تأثيرا كبيرا على مسيرة تطور القومية التركية في روسيا. فكان لآراء وأفكار كل من شهاب الدين المرجاني الكازاني الذي كان مختصا في الشؤون الدينية والتاريخية، وجمال الدين الأفغاني (١٨٣٩- ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) ومحمد إقبال (١٨٧٦- ١٩٣٨) انتشارا سريعا في روسيا. يُمكن اختصار أفكارهم في أنه «يجب أن يُطوِّر المسلمون أنفسهم مثل المجتمعات الأوروبية».

هناك جانب هام جدا في هذه القضية يمس المسألة الكردية وهو أنّ هؤلاء الأشخاص، الذين هاجروا من روسيا والتجئوا إلى العثمانيين وبقوا بعدها في تركيا، أوكل إليهم وظائف هامة ضمن بيروقراطية الدولة. فكان لأمثال احمد آغا أوغلو ويوسف آكجورا دورا هاما ووظائف مهمة في تثبيت وتطبيق سياسة الصهر بحق الكرد. فهؤلاء الأشخاص الذين قاوموا سياسة الصهر الروسية المطبقة بحق الترك ورحلوا عن روسيا بسبب البطش، شغلوا وظائف هامة على الصعيدين الفكري/النظري والتطبيقي/العملي تتعلق بسياسة الصهر المطبقة بحق الكرد، هذه هي سخرية التاريخ. يتوجب علينا أن نتمعن في مسألة أخرى، وهو مدى امتداح القوميين الترك للأشخاص الذين ناضلوا ضد الجامعة السلافية من جهة وتقبلهم سياسة صهر الكرد بصدر رحب من جهة ثانية.

هناك الكثير من الباحثين الشرقيين والغربيين الذين تناولوا نشأة وتطور القومية التركية وركزوا في أبحاثهم على الترك القرم والترك الآذريين والترك الكازان الذين هاجروا من روسيا إلى تركيا. ومنهم أمثال François Georgeon «مصادر القومية التركية»، يوسف آكجورا (١٨٧٦- ١٩٣٥)- ترجمة آلف ار، منشورات يورت ١٩٨٦. David Kushner، ولادة القومية التركية (١٨٧٦- ١٩٠٨)، ترجمة شوقي سردار تورت- ركين ارتم- فخري اردم، منشورات كرفان ١٩٧٩. Uriel Heyd،

أسس الوطنية التركية، ترجمة قدري كناي، منشورات مديرية الثقافة ١٩٧٩. Masami Arai، «القومية التركية في عهد Jon Turk ترجمة تنسل دميرل، منشورات الإعلام ٢٠٠٠ .

لا نجد في هذه الأبحاث أي تقييم لوضع الكرد والمشكلة الكردية إضافة إلى أننا لا نجد أي تقييم يتعلق بدور هؤلاء الأشخاص الذين هاجروا من روسيا واستقروا في الدولة العثمانية، ومن بعدها الجمهورية التركية، في صهر الكرد. هناك تناقض واضح جدا بين مقاومة هؤلاء لرَوْسَنة الترك في روسيا ومساندتهم لصهر الكرد في تركيا. هذا ينم عن امتلاكهم لأفكار تحمل مقاييس مزدوجة. لا يمكن إغناء وتطوير العلوم الاجتماعية مثل التاريخ وعلم الاجتماع والعلوم السياسة إلا بواسطة تحليل هذه التناقضات، إنّ عدم الاعتراف بوجود هذه التناقضات وعدم ملاحظة ظهور هذه الحالات يؤدي إلى تجميد تطور العلوم في تركيا.

كما لا نجد هذه التحليلات أيضا في نتاجات الباحثين الترك أمثال :

Ali Engin Oba, (Türk Milliyetçiliğini Doğuşu, İmge Yay. ١٩٩٥), Yusuf Sarınay, (Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi Ötüken ١٩١١-١٩٣١ ve Türk Ocakları Yay. bs.٢ ٢٠٠٤), İbrahim Bahadır, (Ümmetten Millete Türk Ulusu İnşası (١٨٦٠-١٩٤٥) Kalan Yay. ٢٠٠٠), Füsun Üstel, (İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (١٩١٢-١٩٣١) İletişim, ١٩٩٧).

ومن الطبيعي جدا أن لا نجدها في أبحاث يوسف آكجورا :

Yusuf Akçura, (Türkçülük, Türkçülüğün Tarihi Gelişmesi, Türk Kültür Yay. ١٩٧٨, Yeni Türk Devleti'nin Öncüleri Yılı Yazıları, Kültür Bük. Yay. ١٩٨١)

١٩٢٨,

فبالأخص يجب دراسة مواقف المثقفين والكتاب وأصحاب الشهادات العليا من الكرد تجاه سياسات إنكار الوجود والرفض والإبادة التي تمارَس بحق أبناء جلدتهم. هؤلاء الكرد الذين يسردون ذكرياتهم ويقولون أنهم حين بدؤوا دراستهم لم يتقنوا كلمة تركية واحدة، ولكننا اليوم نشاهد قسما كبيرا من هؤلاء الكرد الذين نالوا شهادات عالية وأصبحوا أطباء ومحامين ومهندسين ومدرّسين ومحاسبين ومستشارين ماليين ومتعهدين بالإضافة إلى الذين يعملون في دوائر الدولة، لم يعودوا يتكلمون الكردية بل لا يستطيعون التكلم بها أصلا. هؤلاء لا يستطيعون الكتابة بالكردية ولا يستطيعون حتى قراءة كتاب أو جريدة أو... باللغة الكردية. أما أطفالهم فلا يعلمون شيئا عن نضال أجدادهم ولا يحملون هيجان أسلافهم.

من هذه الزاوية، يجب دراسة ونقد هذا الموقف الذي يتخذه الكرد المتعلمون بشكل جدي ومتأني ومن المؤكد أنّ هذه الحالة مرتبطة بالمكان الذي يسكنه هؤلاء. ومن الواضح أيضا انه هناك فرق بين الكرد الذين يسكنون المدن الكبرى والذين يسكنون الجغرافية الكردية، فهاتان الشريحتان تُبديان مواقف مختلفة جدا.

ملاحظات

إنّ المقالة المُعنونة باسم «الهوية»، نُشرت للمرة الأولى في يوم ٢٠ يونيو/حزيران ٢٠٠٧ في Peyamaazadi. ففيما يتعلق بالحديث عن بشارى چتو Bişarê Çeto، تلقيت بعض الانتقادات والمعلومات وكانت مُحقة.

سأصوّب ما قلته ليصبح كالآتي:

بشارى چتو وجميل چتو هما شقيقان، هما أبناء چتو. قتِل بشارى چتو عام ١٩١٤ اثناء الحرب العالمية الأولى على الجبهة الإيرانية عندما كان متطوعا في

الجيش العثماني، وأُعدم شقيقه الأصغر جميل چتو في عام ١٩٢٦. لم يشارك جميل چتو في الانتفاضة الكردية التي اندلعت في عام ١٩٢٥ وبالرغم من موقفه المساند للدولة، اعدم هو أيضا. هذا القول الذي ذكرته كان لجميل چتو قبل أن يُعدم : «Cemîlê Çeto, ji kerê da keto» جميل چتو، الذي سقط من على الحمار». ذكر جميل چتو هذا القول أمام مناضل كوردي كان قد شارك في الانتفاضة وحُكم بالإعدام. ليس لهذا القول أي علاقة بالمقولة « attan düşme, eşeğe binme» /Ji hespê daket, li kerê nûşt/ (أي نزل من الخيل فركب الحمار). هنا يرى جميل چتو نفسه مذنبا جدا. هذه المقولة تعني انه يريد أن يقول: «نحن أناس حمقى، لقد سقطنا من على الحمار»، انه يريد أن يقول : «أنا جميل چتو، كنت أحمقا، كيف لم يخطر لي، كيف غُدر بي، كم كنت حمارا». كان يتألم ويئن بهذه الأحاسيس.

في عام ١٩٧١ وعندما كنت في سجن الإدارة العرفية في دياربكر، كنت قد تعرّفت إلى صديق اسمه جميل آككول. كان جميل آككول حينها رئيسا لبلدية مسرج Misirc، كان يُمارس مهنة السياسة ضمن صفوف حزب «Güven Partisi» الذي يقوده البروفسور تورهان فايزي أوغلو، وكان يُحاكَم جميل آككول مع والده چتو. كان والده چتو ابنا لجميل چتو الذي أُعدم في عام ١٩٢٦. يُمكن للمرء أن يُلاحظ أنه تم التحدث عن أربعة أجيال، من جميل إلى جميل چتو. إذا جميل چتو الذي اعدم في عام ١٩٢٦ هو جد رئيس البلدية جميل آككول.

يُقال أن عائلة چتو هاجرت من موش إلى منطقة خَرْزان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. كانت العشيرة حينها من العشائر الرُحّل، كنت قد ذكرت أنّ اسم والد بشارى چتو الذي قُتل عام ١٩١٤ وجميل چتو الذي أُعدم عام ١٩٢٦ هو چتو، يُقال أنّ اسم والد چتو هو ايسكان، واسم والد ايسكان هو قاسم.

أتوجه بالشكر إلى شاكر ابوزدمير من أهالي خَرْزان لإدلائه بهذه المعلومات، كما أتوجه بالشكر إلى سعد الله خوجه وحفيد چتو، عزيز آككول. وأيضا اشكر روشان لازكين لشرحه معنى «Cemîlê Çeto, ji kerê da keto».

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر... تتعرض إمارات كوردستان الواحدة تلو الأخرى إلى السقوط، فتقوى شوكة الشيوخ والأغوات، ويستولون على أموال الأمراء وممتلكاتهم وتقوى سلطتهم يوما بعد يوم ...

(*)

النص الأصلي باللغة التركية «Kimlik - Kimlikler» منشور في http://www.peyamaazadi.org/ ، وتُرجمت إلى الكردية من قِبل الأخ روشان لازكين. وهذا النص مُترجَم عن الكردية ومقارَن مع التركية، وبموافقة واضطلاع الدكتور اسماعيل بيشيكجي.

١- بيت كنيست أو الكنيس، مركز العبادة لدى أتباع الديانة اليهودية. التسمية الشائعة هي synagogue، وهي مشتقة من الاغريقية synagogē (συναγωγή) أي المجلس التشريعي، وفي العبرية בית כנסת (بيت كنيست).

٢- تُسمى في الانكليزية Bulgarisation، يُقصد بها جعلهم بلغارا، بلغرة الترك أي صهرهم وجعلهم بلغارا.

٣- يُقصد به إعادة تنظيم الإمبراطورية العثمانية، أي حركة الإصلاح التي بدأت عام ١٨٣٩ وانتهت في الحقبة الدستورية الأولى ١٨٧٦. اشتهر عهد التنظيمات بالمساعي الحثيثة لعصرنة الإمبراطورية وحماية سلامتها الإقليمية في مواجهة التيارات القومية داخل الإمبراطورية. كان يهدف إلى دمج المواطنين

غير المسلمين ومن القوميات الأخرى ضمن النسيج العثماني وذلك بتعزيز الحرية الاجتماعية وتامين المساواة.

٤- الجامعة السلافية هي حركة ظهرت في القرن التاسع عشر هدفت إلى توحيد جميع الشعوب السلافية على اساس العرق المشترك، كان التركيز الأساسي على البلقان حيث كان السلافيين الجنوبين يُحكمون ويتعرّضون للظلم لقرون عديدة من قِبل الإمبراطوريات الثلاث الهنكارية-النمساوية والعثمانية والفينيسية (الايطالية لاحقا). واستُخدِمت كأداة سياسية من قِبل الإمبراطورية الروسية وخليفتها السوفييتية. عُقِد المؤتمر الأول لها عام ١٨٤٨ في براغ /Prague/، وأُعيد إحياؤها أثناء حروب البلقان والحرب العالمية الأولى بشكل أكثر اعتدالا.

٥- تُسمى في الانكليزية Russianisation، يُقصد بها جعلهم روسا، وذلك على وزن فَرْنسة، بَلْغَرة ...الخ.



الهويّة الكرديّة

د. اسماعيل بيشيكجي
الترجمة عن الكردية : جان ايزيدخَلو

على الرغم من وجود العديد من المجموعات والهويات الأثنية والقومية المختلفة ضمن حدود الجمهورية التركية، فإنها ترى كل الذين يعيشون ضمن حدودها من الترك(**)، وفي مقدمة الهويات التي تُنكر وتُعد بأنّها غير موجودة هي الهويّة الكردية.

يمكن للهويّة أن تكون فردية أو جَمعيَّة، فالهويّة الفرديّة /هويّة الفرد/ هي الهويّة التي تجيب على السؤال الذي يسأل الفرد نفسه: «من أنا؟». فيمكن للفرد أن يُعرِّف نفسه بالعديد من أنواع الهويّات في الحياة، مثلاً أن يكون تركياً وحلاقاً وعضو نادي رياضي وصيَّادا و ...الخ. إنّ هويّة الفرد، ضمن المعنى الفردي /الشخصي/ يُرادف مكانة الفرد. أما الهويّة الجَمعيَّة فتفيد نفسها ضمن الإجابة عن السؤال «من نحن؟»، فالأسئلة التي تُسأل مثل «نحن ننتمي إلى أي لغة؟ وإلى أي ثقافة؟ وإلى أي قومية؟» هي أسئلة تُشير إلى الهويّة الجَمعيّة.

أيًّا كانت الهويّة، فردية أم جَمعيَّة، فمن أجل أن تثبت وجودها تحتاج إلى خصوصيّة وتريد دائما المحافظة على هذه الخصوصيّة بمأمن عن الآخر. يُعتبر بلوغ مرحلة إدراك الأصل بداية هامة في تشكل الهويّة. وإلى جانب إدراك الهويّة، يُعتبر تعريف الهويّة مرحلة هامة جداً. من ناحية أخرى يمكن أن يُقال بأن تعريف الهويّة لسلطة سياسية ما أهم من كل ذلك. إنّ بلوغ مرحلة إدراك الخصائص الجوهرية ومرحلة إدراك الأصل تعتبران مرحلتان هامتان جداً من مراحل تشكل الهويّة، فبلوغ مرحلة إدراك الأصل ينتج عن إنكار الوجود. إنّ إنكار وجود الآخرين مع مرور الزمن يُفضي إلى توليد الشعور المناهض لديهم وإتخاذ التدابير اللازمة من جانبهم للحماية في مواجهة الآخر /المُنكِر/. نجد هذه العملية في جميع الحركات القومية، لكنني لا أعتقد أنّ عملية إنكار وجود الآخرين قد حدثت ضمن مسيرة الحركات القومية الكردية. نجد عند الكرد بروز واضح لشعور «العالمية» ولأفكار «الأخوّة» أكثر من غيرها. إنّ هذه الأفكار لا نجدها في حركات الشعوب الأخرى. وأيضاً، نعلم بأن الكرد يناضلون من أجل إزالة الحظر عن لغتهم، والعيش بثقافتهم وهم يناضلون من أجل المساواة مع الأمم الأخرى.

إنّ إنكار وجود الهويّة الكردية يشكل وجهاً هاماً جدا من الثقافة السياسية التركية، وإنكار وجود اللغة الكردية وكردستان يشكل عنصراً أساسياً ضمن هذه العملية. يعطي أحمد مسعود في مقدمة كتابه "Ingiliz Belgelerinde Kürdistan, ۱۹۱۸-۱۹۵۸" «كردستان في الوثائق الإنكليزية، ۱۹۱۸- ۱۹۵۸» (من منشورات دوز، نيسان ۱۹۹۲، استنبول) في ص٥-١٨، معاني مختلفة لمصطلحَيْ الرّفض والإنكار. فهو يساوي بين مصطلح «الرّفض» و»التبرُّؤ» وبين مصطلح «الإنكار» و»الإبادة». ويقول بأنه منذ ٨٥ عام أُعتُبرَ الإنكار مثل الإبادة والرّفض مثل التبرّؤ في سياسة الجمهورية التركية، ولكن مصطلحَيْ «الرّفض» و»الإنكار» متقاربان جداً. فمن الناحية الفلسفية، من الملفت أن يُعطي أحمد مسعود معنيين مختلفين لهذين المصطلحَيْن.

في هذه المقالة، سنستخدم إلى جانب المصطلحَيْن مصطلح «الإنكار» الذي يحمل جانباً أعمق؛ أي الإبادة.

في الفترات الأولى للجمهورية، كان يُقال بأنه «ليس هناك وجود للكرد وليست هناك لغة كردية، هناك مقاومة من جانب المؤسسات الإقطاعية مثل العشائرية والشيوخ والأغوات»، وأنّ «القضيّة في شرق تركيا هي قضية عناصر إقطاعيّة»، وأن هذه العناصر الإقطاعيّة تناهض العلاقات العصرية والجمهورية

التركية العصريّة. وفي سياق هذا التوضيح، كانت تُستعمل بشكل خاص كلمات مثل «الأصوليّة» و»الأصوليّين» /يُقصد بها التزمّت الديني - م/. أيضاً كان يُقال بأنه «من المشروع أن تقوم الجمهورية التركية التقدمية والعصريّة والعلمانية بإزالة هذه العلاقات الإجتماعية المتخلفة والمؤسسات الرجعيّة التي تواجهها.» ولتجنب هذه العلاقات الإجتماعية «المتخلفة» كانت تُبحث مسائل استخدام مناهج مُعيَّنة، مثل إصلاح الآغا والنفي والتهجير القسري والتوطين القسري والصّهر.

إنّ وجود الكرد واللغة الكردية يُنكران على مدى تاريخ الجمهورية. كانوا يحاولون دائماً أن يُبرّروا هذه المشكلة، حسب الأزمنة والشروط المستجدّة، على أنّها قضية «الأصوليّة» و»الأصوليّين» وأحياناً على أنها «مقاومة إقطاعية» وأحياناً أخرى على أنّها «فتنة إمبريالية»، أو «حركة شيوعيّة». ففي الأعوام الأولى للجمهورية، كانت انتفاضات الكرد تُبرز للغرب وكأنها انتفاضة «الأصوليّة» و»الأصوليّين». كان يُقال للغربيين «إن العلاقات الإجتماعية المتخلفة تقاوم تطوّر الجمهورية التركية العلمانية المعاصرة»، ولكن الحقيقة الظاهرة للعيان تقول بأنه في تلك الفترة كان شكل الحركة السياسية والإجتماعية في المناطق الكردية تدخل في حقل العلاقات (الأبويّة - المتسلطة). ويُقال بأنّه في نفس الفترة، أبرزت هذه الإنتفاضات للرأي العام الداخلي بأنها «فتنة الإمبريالية، فتنة الشيوعيّة». ومن الواضح جداً أنه وفي تلك الفترة، كان يُفهَم من العلمانيّة وكأنها مناهضة للإسلام والعَصْرنة على أنها ضد عادات الأجداد، أيضاً كان يُفهَم في ذاك الوقت بأنّ الأحداث التي تحدث هنا وهناك وكأنها تناهض سلطة المركز. علاوة على ذلك كان يُعتَقَد بأنّه لبناء مفهوم سلطة مركزية قويّة، يبرز أهمية قبولها من قِبَل السلطات ذات الميول المحليّة.

أعتقد أنّ الشعارات التي كانت تُطلق في ذلك الوقت مثل «يجب أن يُقضى على الإقطاعية» و»يجب إقتلاع جذور البكواتية» و»يجب حل مؤسّسات المشيخة والعشائرية والآغواتية والقضاء عليها»، لا يمكن أن يسميه المرء على أنه تصرّف ديمقراطي. وأعتقد أيضاً، لا يمكن للمرء أن ينظر إلى تلك المؤسّسات على أنّها كانت تُشكل عائق أمام إزدهار الإقتصاد. وعندها تعني هذه الشعارات: «يجب القضاء على كل الذين يملكون قررات في الشأن الكردي والذين لا يقبلون التتريك بشتى الطرق والوسائل. يجب أن يُنفى هؤلاء وأن تُستخدم جميع أنواع ومناهج الظلم لصهر الكرد وتتريكهم، إنّ اولئك الذين لم يُصبحوا تركاً، يجب القضاء عليهم بأي طريقة كانت.»

في الستينات وبعد الإنقلاب العسكري في ٢٧ نيسان عام ١٩٦٠، أصبحت الأحداث في «الشرق» تُبحث بطريقة أُخرى. كان يُقال «إنّ أحداث الشرق تنبع من إهمال الدولة» و إنّ الدولة لم تقم بما فيه الكفاية من أجل تقدّم المنطقة. كانت هذه الآراء منسوبة في معظمها إلى الديمقراطيين الإشتراكيين. فلم تكن هذه الآراء تُبدي أي إهتمام بالهويّة الأثنية للكرد والهويّة القومية والحقوق القومية للكرد وحريتهم. كانت القضية تُفهم على أنها «قضية تطوير المنطقة» وكانت القضية تُطرح وكأنّ القضايا برزت نتيجة تخلف المنطقة. كان هناك مفهوم يقول بأنه عندما يبدأ العمل بتطوير المنطقة وتفتح المنطقة المتخلفة أبوابها أمام التطوّر، سوف تُحل كافة القضايا. بهذه الطريقة وكأن القضية تُطرح «خارج نفسها» وكأنها «ليست بذاتها».

في السبعينات والثمانينات وفيما بعد أيضاً، نلاحظ إستخدام مصطلح «عنصرية الأقليّة». إن مطالب الكرد مثل الحصول على الهويّة الأثنية والهويّة القومية تُساوى بمصطلح «عنصريّة الأقليّة» والكرد يُنتقدون بسبب ذلك. أعتقد أنه من الأصح أن يُفهم هذا الإنتقاد على أنه إتهام. ففي هذه الإنتقادات - أو الإتهامات - يَتهمون الكرد دون أن تُستخدم حتى كلمة

الكرد أو اسم الكرد ودون أن يكون قصدهم الهويّة الأثنية والقومية، وكأنّ الكرد قد اقترفوا «عنصرية الأقلية». هذا ما يثبته طارق زياد آكينجي في مقالته المُعنونة بـ «العنصرية الأثنية» (١٢ شباط ٢٠٠٦ ص١٢). العنصرية الأثنية هو مصطلح ينتمي إلى العلاقات الرائجة في عهد الامبراطوريات المُستعمِرة. ففي عهد الامبراطوريات المُستعمِرة مثلاً، بالرغم من أنّ البرتغال تمتلك عدد سكان قليل، فإنها كانت تحكم البرازيل وانغولا وموزامبيق وغينيا كقوة مُستعمِرة. كانت البرتغال تريد أن تفرض ثقافتها ولغتها على هذه الدول. كذلك أيضاً بالرغم من قلة عدد سكان هولندا، فهي أيضاً كانت تتبع هكذا سياسة لكي يسود ثقافتها ولغتها في الشرق الأقصى، أي مثلاً أن يسود في اندونيسيا. كان لبلجيكا أيضاً هكذا سياسة في الكونغو/ زائير/. أما في موضوع الكرد، فإنهم لا يسعون سوى إلى تحرير لغتهم وثقافتهم من السيطرة. هذا جانب هام من الثقافة السياسية التركية، أي الذهنية التي تنكر الوجود الكردي والتي تريد أن تفرض اللغة والثقافة التركية عليهم. أما الكرد الذين يريدون أن يعيشوا بلغتهم وثقافتهم ويريدون الحصول على حريتهم، فيُنظر إلى هذه المحاولات على أنها «عنصرية» أو على أنها «عنصرية الأقلية» وبهذه الطريقة يُتهم الكرد.

إذاً تلك الأحداث التي كانت تحدث في «شرق تركيا» في السبعينات، كانت تُوضَّح على أنها من أعمال «الفوضويّين» و «قطاع الطرق». وكما هو معلوم، بعد الثمانينات، أصبحت كلمة «الإرهاب» مصطلح هام في تسمية هذه القضيّة. كان يُقال بأنه «لا يوجد في الشرق وجنوب الشرق أي مشكلة أثنية أو قومية، وإنما هناك مشكلة الإرهاب. وللقضاء على منبع الإرهاب ومشكلة الإرهاب اتخذت الدولة كافة التدابير وستتخذ كافة التدابير». هذا موضوع هام يجب أن يتوقف المرء عنده جيداً، ليسأل على مدار تاريخ الجمهورية، لماذا تحدث هذه الأحداث فقط في «الشرق». ومن المؤكد أيضاً، يجب أن يُبحث في مسألة إستخدام كل من الإدارة الخاصة، مثل المفتشين العموميين والإدارة العرفية والولايات ذات الصلاحيّات القصوى ووالي حالة الطوارئ فقط في «الشرق». ويجب أن يُسأل أيضاً لماذا لاتوجد هذه الأحداث التي تُسمى بـ «الأصوليّة» و»الأصوليّين» مثلاً في وسط الأناضول وشواطئ البحر الأسود ومَرمَرا؟ هل إمتلاك الممتلكات والأراضي الواسعة موجود فقط في «الشرق»؟

في أيامنا هذه نجد ازدياد السكن في المدن، أي تزداد المدنيّة، وبالتالي نجد أن رد الفعل السياسي الكردي يزداد أيضاً. فأصبحت المعارضة تتدفق إلى المدن، ونلاحظ أنّ وضع الحركة المعارضة وممثلي المعارضة وأنواع الحركة السياسية والإجتماعية ليست مرتبطة بالمؤسسات الإقطاعية والإرثية. نجد أن الفقراء الذين لا يملكون مأوى أو أملاك، هم الذين يسيطرون على قيادة المعارضة أكثر من غيرهم. إنّ كل هذه المُنجزات أدّت إلى الإعتراف الفعلي بالهويّة الكردية في بداية القرن الحالي /أي بعد عام ٢٠٠٠/ وأدّى هذا الإعتراف إلى بدء النقاش حول «الهويّة العليا» و»الهويّة الدنيا». ورغم ذلك فإن تسمية «الإرهاب»، ذلك المفهوم الذي ينظر إلى القضيّة الكردية على أنها قضية إرهاب، عاد إلى الإستخدام مرة أخرى.

كيف تؤثر مُعادلة الهويّة الكردية على الهويّة التركيّة؟

إن الثقافة السياسية التركية لا تقبل بتشكّل الهويّة الكردية وتسد الطريق أمامها لتؤخّر تشكله. لذا فإنهم دائماً يسخرون من الكرد ويحتقرون اللغة الكردية والهويّة الكردية ويحتقرونها. إن هذا التحرّك والتعبير بهذه الطريقة يأخذ رويداً رويداً شكلاً فاشياً داخل الثقافة السياسية التركية، ومع الزمن تُصبح هذه الخصوصيّة «القومية التركية» ذاتها.

الهويّة العليا ـ الدنيا

في السنوات الأخيرة، يقول بعض المسؤولين الترك: نستطيع أن نقبل «الكرد» كهويّة دنيا ولكن بشرط أن يُقبل «الترك» كهويّة عليا. إنّ الثقافة السياسيّة التركيّة والدولة التركيّة تدّعيان بأن كلمة «الترك» لا تحمل فقط معنى الأثنية التركية، وإنما في نفس الوقت تشمل كل الذين يعيشون ضمن حدود الجمهوريّة التركيّة. إنّ هذا الرأي لا يريد أن يتعرف الكرد على ماضيهم وأصولهم، و أيضاً لكي يُسدّ الطريق أمام تشكّل الهويّة الكرديّة وتأخير تشكّلها. لنلقي نظرة على هذه الإفادات والبيانات والعلاقات:

«إن كان عن قصد أو بدونه، فإنّهم قللوا من شأن دور الأمة التركية في التاريخ. إنّ هذه المعلومات الخاطئة المتعلقة بآباء وأجداد الترك قد أثّر سلباً على وعي الأمة التركية وتطوّرها... نريد في هذا الكتاب أن نشير إلى سر ذكاء التركي وشخصيّته، نريد أن نُريهم خصوصية الترك وقوّتهم ونريد أن نتحدّث عن ازدهار القومية التركية ومدى عمق عروقنا الأثنية». (Türk Tarihinin Ana Hatlari, Kemalist Yöntemin Tarih Tezi, Kaynak Yayinlari, Basim, Mayis ١٩٩٦, r. ٢٥)

طُبعَ من هذا الكتاب ١٠٠ نسخة في عام ١٩٣٠ ووُزِّع على الأشخاص ذوي العلاقة في عام ١٩٩٦، وطُبعَ مرة أخرى من قِبَل مطبعة Kaynak ص٤٧٤.

«إنّ العنصر التركي الذي شكّل أكبر تدفُّق في التاريخ هو العنصر الذي حافظ على أصله جيِّدا. ويعود ذلك إلى استيطانه في مناطق واسعة قبل التاريخ وأثناءه، وأيضاً بسبب إختلاطه مع عناصر قوميّة أخرى قرب حدوده. وعلى الرغم من هذا الإختلاط، نجد أنّ في أكثرها تبرز الثقافة التركية التي تحمل نتاج أصل وجنس الترك، ويرجع ذلك إلى سيطرته الدائمة ، لذا نجد أنّ العنصر التركي لم ينصهر ضمن تلك الإختلاطات» ص٥٠.

«إنّ الترك الذين نشروا المدنية في كل العالم، أسّسوا في موطنهم الأصلي، في آسيا الوسطى، حضارات عدة في عصورٍ مختلفة. ص٣٢٥... ومن هناك انتشروا في العالم وأسّسوا حضارات عظيمة في الكثير من مناطقها» (ص٣٧١ وتتمته).

«مَدخل» الكتاب طُبعَ منه ٣٠ ألف نسخة في عام ١٩٣١ باسم « Türk Tarihinin Ana Hatlari, Methal Kismi» من قبل وزارة التربية الوطنية.

من الواضح أنّ هذا «التركي» الذي تم التحدّث عنه في هذه الإفادات يُقصد به «الأثنية التركيّة».

هناك مؤسسة باسم«Türk işbirliği ve Kalkınma Ajansı» (TİKA) أي «وكالة تعاون ورفعة الترك» تهتم بشأن رفع مكانة المجتمع والإقتصاد في الجمهوريات التركية في آسيا الوسطى مثل قرغيزيا وتركمانستان واوزبكستان، وفي القفقاس مثل اذربيجان. إن مصطلح «الترك» الذي يُستخدم هنا أيضاً يُقصد به «الأثنية التركية».

بين عامي ١٩٩٣- ١٩٩٧ أُقيمت «المؤتمرات التركية» والتي حضر فيها مسؤولو الحكومة والدولة التركية. أقيمت هذه المؤتمرات على التوالي، ففي عام ١٩٩٣ في انتاليا وفي عام ١٩٩٤ في ازمير وفي عام ١٩٩٥ في استنبول وفي عام ١٩٩٦ في انقرة وفي ١٩٩٧ أيضاً في استنبول. كان يجتمع في هذه المؤتمرات كل من مسؤولي الدولة والحكومة التركية ومسؤولي الجمهوريات التركية في القفقاس وآسيا الوسطى مع بعضهم ويباركون استقلال الدول التركية وحرية الترك. إن مصطلح «الترك» الذي يُستخدم هنا أيضاً هو بلا شك يعني «الأثنية التركية». فمثلا لا نرى في واحدة من هذه الإجتماعات أي من جلال الطالباني و مسعود البرزاني.

كلما تطفو قضايا كل من كركوك والموصل، عندها

دائما يقول مسؤولو الدولة والحكومة التركية: «في أي وقت يكون هناك ظلم على التركمان لن نقف مكتوفي الأيدي، سندافع دائماً عن حرية وحقوق التركمان... يجب أن يتّبع كل من الطالباني والبرزاني سياسة موزونة في هذا الإتجاه. يجب أن لا يُهمِلا مصلحة الترك. إننا نحذّر مرّة أخرى كل من الطالباني والبرزاني تجاه هذا الموضوع ...!» في الحقيقة إنّ مصطلحا «الترك» و«التركمان» اللذان ذُكرا هنا يُمثلان «الأثنية التركية».

في هذه الأمثلة الأربعة أيضاً وكما ظهر بشكل واضح جداً أنّ مصطلح «الترك» يُشير إلى الأثنية التركية. أيضاً ظهر بشكل واضح في هذه الأمثلة أنّ «الكرد» لا يدخلون ضمن محتوى هذا التقييم. إذاً كلما تم التحدّث عن «الترك»، فإنّ «الكرد» لا يُشملون ضمن سياق الموضوع. لكي يتم التحدّث عن الكرد ولكي يُذكر الكرد، يجب أن يُذكر اسم «الكرد». ففي المادة ٦٦ من الدستور الدائم لعام ١٩٨٢ هناك قول يقول بأنّ «كل شخص مرتبط بالدولة التركية كمواطن هو تركي» ونجد نفس القول أيضاً في المادة ٥٤ من الدستور الدائم لعام ١٩٦١. وهذا موضّح وكأنّ لهذا الأمر أكثر من معنى إرتباط المواطنة، وأكثر من معنى حقوق المواطنة، بل أكثر من ذلك كله وكأنّه حقيقة إجتماعية. هنا عدّ الكرد وكأنّهم ترك هو قرارٌ بيروقراطي وآيديولوجي. إنّ هذا القرار يدلُ على أنّه محميٌ من قِبَل الدولة بتدابير جزائيّة وإداريّة ومُدافع عنه، ولكنّه لا يدل على أنّه يتحدّث عن حقائق إجتماعيّة. وهذا واضح للعيان من خلال السنوات الأخيرة والإعتراف بالهويّة الكرديّة. إنّ الكرد يُقبلون على أنّهم الهويّة الدنيا ومسؤولي الدولة، مثل رئيس الجمهورية، يشترطون قبول الهويّات الدنيا بقبول الهويّة التركية العليا.
من الممكن أن يكون ضمن حدود الدولة القوميّة أكثر من مجموعة أو أقلية أثنية، وأن تستوعب الدولة هذه الهويات كهويات دنيا وتعرّفها بهذه الطريقة، وأنّ الهويات الدنيا مرتبطة بالهويات العليا. ولكن ضمن هذه الشروط أيضاً يجب ألاّ تُذكر الهويّة العليا فقط والتي تتشكّل منها الأمّة.

يقترح كل من البروفسور باسكين اوران والبروفسور إبرهيم كاب اوغلو مصطلح «الإنتماء إلى تركيا» بأنه الهويّة العليا. يُبحثُ هذا الإقتراح في «تقرير حقوق الاقليات وثقافتهم» من قِبَل اللجنة الإستشاريّة لحقوق الإنسان التابعة لرئاسة الوزراء (Başbakanlik insan Haklari Danişma Kurulu). ولكن وكما لاحظنا ضمن النقاط الاربعة التي تمّ بحثها، إنّ مصطلح «الترك» يشير إلى العرق التركي والقومية التركية. عندها يُصبح التفسير الآيديولوجي بأنّ مصطلح «الترك» لا يدل على اسم اثنية بعينها، بل يشمل كل الذين يعيشون في تركيا. وهذا لا يُشير إلى الحالة الإجتماعية. إنّ كلمة «تركيا» مُشكّلة من كلمة «ترك»، إذاً لكي يتم قبول هويّة عليا في تركيا يجب أن يُقبَل «الترك» أيضاً مثل غيرهم كهويّة دنيا.
ويضيف البروفسور باسكين في هذا الموضوع، إنّ اسم «تركيا» مصوغ من قِبَل الغرب واسم «الترك» اُستُخدِم من قِبَل الصينيين. ويقول بأنّ اسم «تركيا» اُستُخدِم من قِبَل الغرب منذ أيام الهجمات الصليبيّة وإلى يومنا هذا، لذا يجب أن يُستخدَم هذا الاسم. ويقول أيضاً بأن الغرب كان يُسمّي الأناضول والمناطق التي يعيش فيها الكرد والمناطق الناطقة بالعربية بـ «تركيا». إنّ تصريحات البروفسور باسكين اوران يدفع بالمرء إلى التفكير بأنّ الغرب لم يفعل شيئاً لصالح الكرد، فمنذ مئات السنين والأمر على هذا الحال. إذاً ماذا يوجد في أساس معاداة الغرب للكرد؟ فيجب أن يُنسب هذا أيضاً إلى عهد الهجمات الصليبيّة. إنّ القائد الذي واجه الهجمات الصليبيّة والغرب بأسره هو صلاح الدين الأيوبي، وصلاح الدين هذا كان كرديًا.

يمكن أن تكون هذه الحقيقة هي أساس معادة الغرب للكرد. إذاً هل يحترم العرب الشعب الكردي نتيجة تصدّيهم للحملة الصليبيّة؟ يجب أن يكون الجواب هنا أيضاً بـ «لا». في عام ١٩٦١ قام الكرد بقيادة الملا مصطفى البرزاني بالنضال من أجل الحريّة. إنّ القيادة العربيّة في العراق شكّلت مفرزة من المتواطئين من الكرد (الجحوش) لتقوم بمحاربة الكرد الذين يناضلون من أجل الحرية. في عام ١٩٦٣ وما بعد سُمّيت تلك المفارز «أسود صلاح الدين» أو «فرسان صلاح الدين». وكانت المفارز المشكّلة من العرب تُسمّى بـ «أسود خالد بن الوليد». هذه المعلومات موجودة في المجلد الثاني من كتاب مسعود البرزاني ص٩٩ «البارزاني والحركة التحررية الكردية» مطبوعات دوز، استنبول ٢٠٠٥.

يُمكن فهم معاداة الكرد من قِبَل الدُّول التي تحتلهم، ولكن معاداتهم من قِبَل الغرب موضوع هام يجب دراسته.

٢٠٠٦/٩/٢٧

(*)

النص الأصلي باللغة التركية «Kürt Kimliği» منشور في www.peyamaazadi.org، و ترجمتها الكردية من قِبل الأخ روشان لازكين منشورة في www.peyamaazadi.org .

النص مُترجَم عن الكردية ومقارَن مع التركية، وبموافقة واطّلاع الأخ الدكتور اسماعيل بيشيكجي.

(**) اعتمدتُ التسمية «ترك» دون التسمية «أتراك»، ذلك كما نعتمد أنا والاخوة تسمية «الكرد» وليس «الأكراد» كي نكون عثرة أمام ثقافة إهانة الشعوب.



حوار مع الكاتب التركي الذي قضى من أجل القضية الكردية ثماني عشرة عاماً في السجون

حاوره : سيروان رحيم
ترجمة: بمو غريب

يتفق الكثيرون على أن الكاتب وعالم الاجتماع التركي (اسماعيل بيشكجي) هو أحد أصدقاء الكرد وقضيتهم و أحد وجوه الشرق الجميلة. الشرق الحافل بسوء الفهم والخالي من التسامح. كتب الكثير عن الكرد وعانى بسبب كتبه ومواقفه كثيراً من المحن والآلام. عالم الاجتماع الذي سخر قدراته العلمية لدراسة وتحليل القضية الكردية. كان اللقاء به في أنقرة حيث استمعنا الى نقده وتقييمه المتعلق بأكبر قضية معلقة من غير حل في الشرق الأوسط.

***ما الذي يقوله (بيشكجي) عن عدم الاصغاء للمطالب الكردية طيلة القرن العشرين وتواصل هذا التجاهل الى الآن؟**

-المشكلة الكردية من مشاكل الشرق الأوسط الكبيرة، وهي لا تتعلق بتركيا فحسب أو بكل من العراق وايران وسوريا..لا. بل هي مشكلة مهمة في الشرق الأوسط، لقد تعرض الكرد وكردستان في عشرينات القرن الماضي، أيام عصبة الأمم الى التقسيم والتجزئة. وهذا الذي جرى آنذاك هو أصل المشكلة في الأمس واليوم. في يومنا هذا تجد مائتين وسبع دولٍ بعضها ضمن دول الأتحاد الأوروبي، وتضم دولة لا يتجاوز عدد سكانها الثلاثين أو الأربعين الف نسمة، ولكنها دولة ذات كيان و سيادة. ولا يقل عدد سكان الكرد في الشرق الأوسط عن الأربعين مليون نسمة ولكنهم في اطار العلاقات الدولية والإعتراف بهم بلا موقع وبلا وجود.

***طيلة الوقت ظل هناك رأيان عن وجود وعدم وجود أحدٍ يتساءل الى متى سيظل هذا الشعب بلا كيان.. فما هو رأيكم بهذا الصدد؟**

-واقع الحال الآن هو ان في الشرق الأوسط شعب تعداده أربعون مليوناً ولا يمتلك كياناً، وفي الوقت ذاته هناك دولة لها موقع دولي قوي وعضو في الأمم المتحدة ،منها على سبيل المثال (قبرص، مالطة، اللوكسمبورك) عدد السكان في كل من هذه الدول يقارب النصف مليون، ولكنها دول. وكردستان بمساحتها الواسعة الشاسعة والشعب الكردي بملايينه الكثيرة لا يملكان أي موقع سياسي وقانوني.

فقدان الكيان هذا هو اصل البلاء. أي اننا حين نتحدث اليوم عن القضية الكردية يجب أن نعرف ان أصل المشكلة يكمن في التقسيم والتجزئة التي جرت في عشرينات القرن المنصرم وجعلت الكرد في الوضع الذي هم عليه اليوم.

بعد الحرب العالمية الأولى ومن أجل منع وقوع الحروب مرة اخرى والتمهيد لاحلال السلام تم تشكيل عصبة الأمم. والهدفين المذكورين كانا في الوقت ذاته السببين الأساسيين لتشكيل هذه الهيئة.

و لكننا نجد ان تقسيم كردستان وتجزئتها قد حدث في ذروة نشاط هذه الهيئة وتأثيرها الفعال. ومعروف انه كانت آنذاك قوتان إستعماريتان عظمتان وهما بريطانيا وفرنسا، وقد قامتا بالتعاون مع القوى العربية والتركية والفارسية بتجزئة كردستان وتقسيمها. وفي الوقت ذاته قام الرئيس الأمريكي آنذاك (ويلسون) وحكام الاتحاد السوفيتي بالتوصل الى اعلان حق الشعوب في تقرير مصيرها. مما شجع الشعوب في أفريقيا وآسيا والشرق الأوسط على المطالبة والنضال من أجل الاستقلال. وفي هذا الوقت بالذات تقاسمت دول المنطقة فيما بينهم بلاد الكرد وجزأوها.ونجم عن ذلك ظهور مشكلة كبيرة في المنطقة، ومن الواضح ان سؤالاً مهماً سيواجهنا ويجب أن تطرح:لماذا فعلوا هذا بالكرد؟ مما لاشك أنه كانت للكرد نقاط ضعفهم التي استفادوت منها القوى التي تملك قوة اتخاذ القرارات

الحاسمة واستخدمها.
واليوم بعد الذي حدث خلال التسعينات حين تفككت وتجزأت وانقسمت دول مثل الاتحاد السوفيتي ويوغوسلافيا وجيكوسلوفاكيا نرى في الوقت ذاته أن الدول المجاورة للعراق والدول الاوروبية وكذلك امريكا وروسيا تريد بقاء العراق موحداً ولهذا أيضاً علاقة بما حدث في الأصل في عشرينات القرن العشرين، وعلينا أيضاً أن نشير الى بعض الأمور الأخرى، منها عند فشل عصبة الأمم في احلال السلام انفجرت المشاكل مجدداً وأدت الى اندلاع الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ وكانت هذه أكبرو أشمل و أقسى من الحرب العالمية الأولى وأكثر دموية. بعد انتهاء هذه الحرب تأسست الأمم المتحدة. وكان الهدف منها أيضاً احلال السلام العالمي والاستقرار وعدم العودة الى الحرب. هذه المنظمة أيضاً ولم تصغي الى مطالب الكرد.
في عام ١٩١٩ وأيام تأسيس عصبة الامم انعقاد مؤتمر باريس انتفض الكرد مطالبين بحقوقهم. آنذاك إنتفض الكرد في جنوب كردستان بقيادة الشيخ محمود الحفيد، و طالب الانكليز ان يعترفوا به كملك لكردستان. فرفضوا الطلب وابتدأت حرب كبيرة ضد الكرد.
استخدمت فيها على سبيل المثال الطائرات الحربية الانكليزية لأول مرة وفي تلك الاعوام أيضاً- أي عشرينات القرن العشرين-استخدم الانكليز للمرة الأولى أيضا الغازات السامة ضد الكرد وما أريد ان اذكره هو انه في تلك الاعوام التي انتفض فيها الكرد واعلنوا مطالبيهم لم يصغ احد إليهم، لا عصبة الأمم ولا مؤتمر باريس، بل منع ممثل الشيخ محمود الحفيد من الوصول الى باريس حيث وضعت القوى العظمى كبيرطانيا وفرنسا آنذاك العراقيل في طريق وصول ممثل الكرد الى (باريس) والاصغاء لمطالبه.
لقد استمر هذا الوضع-وضع عدم الاصغاء لمطالب الكرد-بعد الحرب العالمية الثانية، ثم سنحت للكرد فرصة اخرى وكانت هذه المرة في إيران، حيث تأسست جمهورية كردستان، ولكن منظمة الأمم الممتحدة لم تستمع في هذه المرة أيضاً الى مطالب الكرد. ولم يكن هناك من يعير هذه المطالب اهتماماً. وبهذه الصورة استمر وضع الكرد على حاله كشعب بلا موقع وبلا كيان في الشرق الأوسط وظلت دول كالعراق وتركيا وايران وسوريا تواصل وبصورة مشتركة معادات الكرد ومطالبهم. و فيعام ١٩٤٦ تسبب الاتحاد السوفيتي في اخماد إرادة حل المشكلة وعدم تحويلها الى قضية ساخنة تستوجب الحل.
من الواضح ان السبب في هذا أيضاً يعود الى ما حدث في العشرينات من القرن المنصرم. وأرى أن هذه هي المشكلة، وهنا علي أن أشير الى أمر مهم ألا وهو أن الكرد وكردستان تعرضا للتجزئة والتقسيم من قبل أيضاً، حين حدث في النصف الأول من القرن السادس عشر في عام ١٦٣٩ أن قسمت كردستان بعد عقد اتفاقية قصر شيرين بين ايران والدولة العثمانية. وفي الوقت ذاته ونتيجة للحرب بين ايران وروسيا تعرض الجزء الملحق من كردستان بايران الى التجزئة وإن وجود الكرد في قفقاسيا الى الآن- وإن تضاءل عددهم نتيجة تعرضهم للتشريد- سببه هذه التجزئة، بعد كل هذا فما هي مخاطر هذا التقسيم؟ المخاطر تكمن في أن إستمرار هذا الوضع سيولد لدى الشعب احساساً يتوقع إعادة انتاج هذه التجزئة، لأنه نتيجة لهذه التجزئة ستتجزأ القبائل ومن ثم تتجزأ القرى، ثم إمض أبعد سترى الأسرة تتجزأ والاخوة يتجزأون. وهناك حالة تبعث على الحزن أكثر وهي انك إذا ما أعدت النظر في الثلاثين عاماً الماضية في تركيا سترى هناك من أصبح (كريلا-فدائياً) وشقيقه مرتزقاً تابعاً للدولة فأي تجزئة أعمق من هذه.
إن الخطر في تعرض قومية بأكملها الى التجزئةهو أن هذه التجزئة ستلازمها ويعاد إنتاجها باستمرار فتعتاد عليها.. وتصبح امراً طبيعياً وعادياً، ولهذا نجد ان

الكرد على الرغم من كثرة عدد السكان واتساع مساحة بلادهم لا موقع لهم لا في الامم المتحدة ولا في الاتحاد الأوروبي ولا في المؤتمر الاسلامي، وليس هناك من يقيم لهم وزناً وحساباً، ولا تجد لهم اسماً في اي مكان وهذا هو جذر القضية.

لقد حدثت أي منذ الاحتلال الامريكي في ٢٠٠٣ في العراق مجموعة من التحولات المهمة، منها تأسيس حكومة اقليم كردستان .

ولو نظرنا الآن الى الأحداث من زاوية نقدية ووفقاً لرؤية فلسفية للتأريخ، لوجدنا أن الدول الامبريالية قامت بتقسيم كردستان وتجزئتها، ولكن الذي حدث في ٢٠٠٣ هو ان العراق تم احتلاله من قبل دولة امبريالية اخرى ألا وهي الولايات المتحدة الأمريكية ونتيجة لذلك تأسست حكومة اقليم كردستان( ). وأنا لست ممن يعتقدون أن الولايات المتحدة تفكر بطريقة تعني (لينال الكرد بعد كل هذا الاضطهاد والقمع بعض الراحة) ومن ثم الى (تسليط الضوء على القضية الكردية).

ولكن الولايات المتحدة و من خلال إزاحة نظام البعث وصدام حسين عن كرسي الحكم وحل الجيش واجهزة النظام القمعية الاخرى كالمخابرات و الجيش، مهدت الأرضية للكرد فأسسوا-وان كان خلافاً لرؤية ورغبة- الولايات المتحدة مؤسساتهم السياسية والادارية ويديرون دفة الحكم في الاقليم بأنفسهم.

وواضح أن هذا سيكون له في السنين المقبلة أثره السياسي المهم على الوضع ويؤدي الى انجازات ومكاسب أكبر. وهذه هي رؤيتي للقضية وطريقتي في التفكير بها.

***هناك، في دراساتكم نقطة هامة وملفتة للنظر، ألا وهي المتعلقة بتجزئة كردستان، ولا اعني كأرض حسب بل كشعب ومجتمع وكذلك المشاعر المشتركة والقرابة وأمور اخرى..؟**

- تجزئة كردستان مشكلة ذات علاقة وثيقة بثروات أرض كردستان الطبيعية. فعلى سبيل المثال أن بريطانيا اكتشفت النفط عام ١٩٠٦ في كركوك فحددتها كمنطقة مهمة جداً. وابتداءاً من ١٩١٠ إنشغلت بريطانيا بهذا النفط لأنه بالنسبة لها مصدر ثروة مهمة جداً. وفي نفس الوقت كان مصطفى كمال يردد: ان هذه المنطقة لنا وهي من أملاك آبائنا. حيث سكن أجدادنا في هذه المنطقة قبل أربعمائة عام ولهذا يجب أن تكون هذه الأرض لنا. ولهذا بدأ الصراع على هذه المنطقة بين مصطفى كمال أتاتورك وبريطانيا دبلوماسياً. وواضح أن وجهة نظري هذه تستند الى تحليلي الخاص ولا تعتمد على أي من الوثائق. وأرى أن مصطفى كمال خاطب الانكليز قائلاً: «أنا اتخلى عن الموصل لقاء أن تتخذوا موقفاً ينكر المطالب الكردية وخاصة مطالبتهم بالاستقلال» هذا رأي الخاص وأظن أنهما قد توصلا الى إتفاق من هذا القبيل. وذلك لو أننا أمعنا النظر لوجدنا أن بريطانيا كدولة محتلة تلجأ عادةً الى اقامة ادارات محلية تابعة لها في البلدان المحتلة مثل: الهند وفي البلدان الأفريقية مثل غانا، كينيا، تنزانيا، الصومال، زائير، بوسفان باستثناء كردستان التي لم يقيموا فيها ادارة محلية خاصة بها. بل لجأوا على العكس من اسلوبهم المذكور في ادارة امور تلك البلدان.. الى الرد على مطالب الكرد باستخدام السلاح ومن خلال هذا نستدل على أن اتفاقاً ما قد حصل بين الانكليز ومصطفى كمال وقد انتهى بأن يظل الكرد بلا كيان وموقع سياسيان.

***في السنين الأخيرة يدور حديث عن الانفتاح في تركيا فما هو رأي بيشكجي بهذا الانفتاح؟**

-أعلن حزب العدالة والتنمية عن برنامج للانفتاح على الكرد، ومن ثم سماه بالانفتاح الديمقراطي، بعد ذلك بالانفتاح الشعبي وكما يبدو إن هذا يقع ضمن محاولة للقيام بشيء ما، و ليس مشروعا جدياً، وذلك لأن الحكومة لم تتبنى رؤيتها المعلنة ويبدو أيضاً أن لهذا علاقة بالأصوات الرافضة التي كانت تتعالى ضمن

المعارضة سواء كان ذلك من قبل حزب الشعب الجمهوري، أو من قبل حزب الحركة الشعبية أو من قبل الجيش، ولهذا لم يستطع حزب العدالة والتنمية أو الحكومة ان ينجزا خطوة مهمة تلقى اهتماماً جديراً بها. ولكن هناك من جهة أخرى أمر هام وهو أن لا يكف الكرد عن المحاولة خاصة في مجال التعليم باللغة الكردية وان عليهم الاستمرار في المطالبة بذلك وان لا ينتظروا من الحكومة شيئا في مثل هذه الظروف. وان يستخدموا لغتهم الكردية حيثما كانوا وفي حياتهم اليومية. وان يتعلموها بصورة منتظمة وان لا يتخلوا عنها. وحتى لوأبدت الحكومة في هذا المجال التلكؤ فعلى الكرد ان يستمروا بنشاط اكبر. لقد وعدت الحكومة ولم تفِ بوعدها. ومن الواضح أن ضغط المعارضة كان قوياً فعجزت الحكومة عن الايفاء بوعودها. وهناك سبب آخر وهو خوف خسارة أصوات الناخبين الذي دفع حزب العدالة والتنمية الى التراجع عن وعوده. ومما لا شك فيه ان معالجة الأوضاع عامة والمشكلة الكردية خاصة أهم بكثير من كسب أصوات الناخبين أو خسارتها. ولكن من المرجح أنهم قد فكروا بهذه الطريقة ولا يريدون الخسارة في الانتخابات. فهم كحكومة وكحزب سياسي فكروا بهذه الطريقة، ولهذا كانت الأهمية الكبرى بالنسبة لهم كما رأوا هي الفوز في الانتخابات.

وأنت ككردي لكي تتحدث بالكردية حيثما كنت و شئت، عليك أن لا تنتظرهم ولا تنتظر ان تقرر لك الحكومة ذلك، فقد تلجأ الحكومة الى افتعال المشاكل ضدك، وتضع العقبات في طريقك فإن عليك الاستمرار ككردي في استخدام لغتك وتنميتها وتطويرها، وان تخطو خطوات عملية في هذا السبيل. الى جانب المحافظة على وجودك وحياتك ولغتك. استخدم لغتك في كل المجالات رغماً عن معادات الحكومة والمعارضة. وعلى الكرد أن يقرروا ذلك بأنفسهم وهذا أمرٌ هام في معالجة القضية الكردية وما من خلاف بين سياسة الدولة والحكومة والمعارضة حول القضية.

أما عن الانفتاح فقد ظن الكثيرون خلال أشهر الصيف من عام ٢٠٠٩ ان الحكومة ستتخذ خطوات هامة وجادة في هذا السبيل وكنت ممن يرون الأمر بهذه الصورة، ولكننا نرى الآن أنه لم تتخذ أية خطوات مهمة ومسؤولة، نعم اتخذت بعض الخطوات مثل افتتاح قناة (TRT) السادسة الفضائية وبث برامجها باللغة الكردية، أو السماح للسجناء وأسرهم بالتحدث باللغة الكردية. ما الذي يمكنني قوله، تجري الأمور بهذه الصورة. وهذه خطوات صغيرة إضافة الى انها ثمرة كفاح الكرد أنفسهم، هناك نضال متواصل طيلة خمسة وعشرون عاماً وهو مدعوم من قبل الشعب كله. أي ان الناس يتعاونون ويساندون هذا النضال، ولكن الحكومة إزاء ذلك تبادر قائلة فتحنا قناة (TRT٦) الفضائية. ولكنهم إفتتحوا هذه الفضائية بعد أن اصبح للكرد أكثر من عشرين قناة فضائية (كردستان TV و كردسات TV)..الخ من الفضائيات، ولا أريد التقليل من شأن الخطوة هذه، ولكنها ليست بالخطوة الأكثر جدية كما أرى. ومثالي على ذلك مازالت الحكومة تعارض الى الآن التربية والتعليم باللغة الكردية، وتنفذ سياسة تربوية وتعليمية مضادة.

وهذه أمور أساسية في هذه المشكلة، وعلى سبيل المثال انهم يخاطبون الكرد أو حزب العمال الكردستاني قائلين: ماذا تريدون وماذا تقترحون؟ وأمر مهم ان يجعلوا من جنوب كردستان-كردستان العراق-نموذجاً. لنر ما الذي فعلوه، صار البيشمركة ضمن قوى وزارة الداخلية والدفاع في حكومة الاقليم، بعد أنتهاء الكفاح ضد صدام حسين، تخلى البيشمركة عن السلاح و انخرط الكثيرون منهم ضمن القوى الأمنية في حكومة الأقليم وللتوصل الى حل لم لا يفكرون بالنسبة لحزب العمال الكردستاني بنفس الطريقة؟

يبلغ عدد المقاتلين خمسة آلاف مقاتل ولنفترض ان عفواً قد صدر، فما الذي سيفعله هؤلاء؟ يجب ان يكون

هناك اقليم فدرالي يتحول المقاتلون الى قوة لحماية ذلك الاقليم. ولنسأل ما الذي تحميه تركيا في قبرص؟ فمنذ عام ١٩٧٤ أو قبل مشروع (حركة السلام) هناك (١٥٠) الف تركي ربما أصبحوا الآن مائتي ألفٍ لأن تركيا زادت العدد. ولكن تركيا تريد وتحاول الحصول على الاعتراف بشمال قبرص أو جمهورية تركيا الشمالية كدولة مستقلة. وهي تطالب في الأمم المتحدة والاتحاد الأوروبي ومجلس الأمن والمؤتمر الاسلامي الاعتراف بالجزء التركي من قبرص كدولة مستقلة.
وهذا ما يدفع الكردي الى التساؤل والقول: ان تركيا تطالب العالم أن يعترف بدولة لمئتي الف تركي فلم لا تمنح الحقوق لعشرين مليون كردي ولا تعترف بهم؟ ولنر الآن ما الذي تطالب به تركيا لفلسطين؟
انها تطالب بدولة مستقلة للفلسطينيين والتحرر من الاحتلال الاسرائيلي وان تركيا لا تدعوا الى هذا في الجامعة العربية أو في المؤتمر الاسلامي فحسب، بل تدعوا اليه في الأمم المتحدة والاتحاد الأوروبي وفي أماكن كثيرة أخرى وهي تردد بوضوح أن تركيا تدعوا في كل مكان الى استقلال قبرص وفلسطين ولكن حين يتعلق الأمر بكردستان فما الذي تدعوا اليه؟ التعليم باللغة الكردية لا يجوز والاستقلال غير ممكن أبداً. هذا ما تردده باستمرار وأنت ككردي تضطر الى نقد الدولة وهذا الموقف يدعوك الى فضح ازدواجية هذه الدولة.

***موسى عنتر اسم معروف بالنسبة للكثيرين، ولكنه بالنسبة اليك اسم زميل وأحد الأصدقاء الأعزاء جداً عليك، ما الذي يمكنك قوله عن مصرعه؟**

-كان أحمد حمدي باشار يصدر وقتذاك مجلة باسم (بارش دونيا سي) وكان موسى عنتر أحد كتابها. أحمد حمدي باشار أحد السياسين الليبراليين، وكانت مقالات موسى عنتر عن القضية الكردية والدفاع عنها، وكا د.شفان (سعيد كرمز يتوبراغ) آنذاك طالباً ينتقد في مجلة اخرى مقالات موسى عنتر. مخاطباً إياه قائلاً: أنت من أتباع الأغوات والشيوخ والبكوات.. وهذه القضية لا تعالج بهذه الصورة وأنت ترمي الى حماية الأغوات والشيوخ والبكوات، ولم يكن موسى عنتر يدافع عن هؤلاء بل يدافع عن الكرد والمجتمع الكردي ويطالب بالمحافظة على حقوقهم.
كان موسى عنتر ينشر مقالاته في مجلة (بار دونياسي) ويرد عليه د.شفان بمقالات ينشرها في مجلة (يون) آنذاك تعرفت على موسى عنتر ومن قبل في عام ١٩٦٨ وذلك خلال مظاهرات في أسطنبول. في ضاحية (العادية) عن قرب. آنذاك كنت في جامعة أتاتورك في أرض روم، حيث زرته مع زميلي الطالب (أحمد آراس) الذي قدمني اليه. كان هذا في صيف ١٩٦٨، ومنذ ذلك الحين توثقت علاقتي به وقمنا بتبادل الرسائل. قضينا منذ عام ١٩٧١ سنتين معاً في السجن في دياربكر، وكانت هناك قضيتان موجهتان ضده، احداهما حول القضية الكردية في تركيا، والثانية عن الحزب الديمقراطي الكردستاني في تركيا. وأنا عن قضية تتعلق بكتاباتي وكتبي. وقضينا معاً أكثر من سنتين في السجن المذكور، بعد ذلك افرج عنا لشمولنا بالعفو العام في ١٩٧٤. كنت أراه أحياناً في أسطنبول، كان يقيم في أسطنبول ويزور أحياناً (ماردين). بعد عام ١٩٨٠ تطورت علاقتنا على صعيد آخر والى حد كبير، واستمرت لحين افتتاح مركز (ميسوبوتاميا) في أسطنبول، ومن ثم أصبحنا في ١٩٩٢ معاً عضويين مؤسسين للمجمع العلمي الكردي في أسطنبول، وخلال تلك السنين عملنا معاً. وارتكبت الدولة في التسعينات كثيراً من الأفعال المشينة وباسم (جرائم مجهولة الفاعل). وهذه سياسة رهيبة لجأت اليها الدولة، لأنها القتل والاغتيال الخفي والقاء التهمة على حزب العمال الكردستاني، وكانت من الجرائم السرية التي تنفذها أجهزة ومؤسسات سرية شبيهة بالموساد. وقد حاولوا إخفاء الكثير من تلك الجرائم التي كانت تنفذها أجهزة

الدولة ومؤسساتها ومنها الجيش، حيث كانت جزءاً من سياسة الدولة.
خلال تلك السنين نفذت جرائم كثيرة ضد المثقفين ومنهم المؤيدين لحزب العمال الكردستاني، فعلى سبيل المثال أن (حزب الله) من المنظمات المؤسسة من قبل الدولة. وكان يتم اعداد أعضائها عسكريا وتدريبهم في قلاع الدولة ومعسكراتها. وعلينا أن نعرف ان أعضاء هذه المنظمة كانوا من الأكراد، حيث كانت قيادة الدولة تستخدمهم بصورة خاصة ضد المؤيدين لحزب العمال الكردستاني. من سكان المدن وليس ضد مقاتليه خارجها، ضد الكسبة وأصحاب الحوانيت والملالي بصورة عامة وضد رجال الدين والمثقفين والطلبة الكرد بصورة خاصة. ونفذت هذه المنظمة بدعم من الدولة كثيراً من الجرائم الكبرى حيث اغتالت عدداً كبيراً من المثقفين الكرد وكان (موسى عنتر) أحدهم.
*اضافة الى تشكيل الحكومة واتفاق الأطراف السياسية في العراق إلا أن الوضع لا يزال في حالة من الفوضى وعدم الاستقرار، فما هو رأيكم في الوضع الشائك هذا في العراق وما هو الدور المطلوب من الكرد تأديته؟
-من حيث السياسة المعادية للكرد والتي بدأت منذ عشرينات القرن المنصرم علينا أن نوجه النقد الى سياسة الاتحاد السوفيتي والقوى العظمى آنذاك كبريطانيا وفرنسا. نقد تلك القوى واعادة النظر في تأريخ تعاملها. وعلينا ان يوجه لم النقد خلال اللقاءات الثنائية وليس معاداتهم ومحاربتهم. تذكيرهم بما ارتكبوه بحق الكرد والمحن والويلات التي تعرض لها الكرد بسبب مواقفهم وقراراتهم، وهي ويلات مازالت تتفاعل باستمرار الى الآن، خذ على سبيل المثال جبال قنديل التي تتعرض في يوم الى القصف التركي وفي يوم آخر الى القصف الايراني، وفي يوم آخر الى القصف من قبلهما معاً. اليس كذلك؟ ونتيجة لذلك تحترق القرى ويقتل الناس وتفنى الحيوانات يا لها من ويلات؟ ويلات يمكن ان ندعوها بالويلات والمصائب التي يجريها الترك والعرب والفرس على الكرد، وهي ناجمة عن تصرفات وقرارات تلك القوى. يجب توجيه النقد اليهم والى خبرائهم وصحفهم، وهذا ما أردده. أي انهم هم الذين قسموا كردستان وجزؤوها وعرضوها لهذه المصائب والويلات، وهناك شيء آخر علينا أن لا ننساه ونردده باستمرار. هناك دول اعضاء في الاتحاد الاوروبي مثل اندورا، ليشتنشتاين، موناكو، مالطة، ضمن ثلاثة وخمسون دولة أوروبية، يظم الاتحاد مثل هذه الدول الصغيرة، فاذا بالاتحاد الأوروبي يصدر قراراً ضد قيام دولة مستقلة جديدة في الشرق الأوسط. ضد تغيير حدود الدول فيه، وهم يعنون بذلك الكرد، ولا يذكرون هذا بالنسبة لفلسطين، فهناك أيضاً ستتغير الحدود وستتأسس الدولة العربية الثالثة والعشرون.
في قرارهم المضاد لتأسيس دولة جديدة والذي اشتركت في اصداره دول مثل اندورايش و سان مارينو و ليشتنشتاين التي يبلغ تعداد سكانها خمسة وثلاثون الف نسمة. دول بهذا العدد من السكان تصدر قراراً يتعلق بمصير الكرد؟ ما هذا الذي حدث ويحدث؟ بهذا العدد الضئيل من السكان يحددون مستقبل الكرد، ولكن الكرد يذكرون انهم أربعون مليوناً. أربعون مليون بلا دور وبلا تأثير فاعل. لتكن خمسة وأربعون مليوناً أو خمسون، اذا شئت.. ولكنك لا وجود لك. يجب أن يوجه الكرد بسبب ذلك النقد الى أوروبا ومؤسساتها الى خبرائها ومثقفيها والى صحفها وفي اللقاءات الثنائية يجب ان يوجه لهم هذا النقد، على سبيل المثال يجب أن يوجه البارزاني والطالباني في لقاءاتهم الثنائية هذا النقد وان يوجه النقد الى الكرد أنفسهم لعدم قيامهم بذلك، وأنا ممن يوجهون لهم هذا النقد.



مقابلة مع الدكتور إسماعيل بيشكجي

خاص بمجلة كلاويز

ترجمها عن الكردية: جان ايزيد خَلو

بيشيكجي:
إن تركيا تختلق الكثير من المشاكل لكي لا ترى قضية الهويات. إنها تقول الكل تركي، ولا فرق بينهم ولذلك نجدها تركز على المادة ٦٦ من الدستور الدائم والذي يقول: «كل مواطن يعيش في تركيا هو تركي.»
تركيا مصرّة على أن لا ترى أساس القضية، فهي لا ترى المرجو والمطلوب منها وتُظهر نفسها بأنها لا تفهم ذلك. تقول إن القضية هي قضية اقتصادية وقضية تخلف وتحاول خلق التصادم بين الأثنيات وهي بهذا الأسلوب تبحث عن الحل. تقول أنه هناك أيدي خارجية وراء هذه القضية، تلك الأيدي التي لا تريد أن يعظم دور تركيا ولا تتحمل تقدم وتطور تركيا، فهي وراء هذه القضية. وبهذا الأسلوب تريد أن تغطي على القضية الجوهريّة.

مجلة كلاويز:
يقول ارنست رينان في بحثه «ما هي الأمة»..أن الأمة التركية لم تتشكل، لأنّ تركيا لم تستطع استيعاب القوميات الأخرى، و بقي كل مكون إثني متعينا وفقا لهويته الخاصة به، لذلك أصبحت الهويّة التركية في بنيتها هويّة أحادية ومعادية للآخر. هل تعتقدون بأنّ الهوية التركية مازالت تحمل عقدة المعاداة لحد الان؟

كلاويز:
يقول ميشيل فوكو وبشكل واضح إذا ظهرت قضيّة أو حدث، واختلفت مشاعر ونظرة مجتمعان تجاهه، أي عندما تكون هناك أحداث تؤدي إلى الفخر والبهجة بالنسبة إلى مجتمع، في حين أنها تكون مصدر قلق وحزن بالنسبة إلى مجتمع آخر، حينها يكون المجتمعان مستقلان وهما في الأساس مجموعتين مختلفتين. فنجد انّه ما زال الكرد على هذه الحالة مع الترك والعرب والفرس، فهل الحل الوحيد هو انفصال المجتمعين عن بعضهما؟

بيشيكجي:
نعم ولا يزال، فالتركي مقارنة بغير التركي يملك امتيازات فقط لأنه تركي. ليس بسبب امتلاكه رأس مال أو شركات، بل يملك تلك الامتيازات فقط لأنه تركي. فمقدمة الدستور التركي واضحة جدا، نجد أن المقدمة تقول: «لا يمكن قبول أي عمل ضد المصلحة القومية التركية أو ضد الوجود التركي أو أي تحرُّك يعارض التاريخ التركي أو المعنويات التركية.»

كلاويز:
بسبب «الشعارات المقدسة» للهويّة العرقية التركية والثقافة الأثنية، نجد بأن بنية الجهاز الثقافي للفرد التركي متمحورة حول كراهية الآخرين و ليس الإنفتاح عليهم. باعتقادكم إلى أي حد تدرك الثقافة التركية عنفها التاريخي وبالأخص عندما تصطدم مع أنتربولوجية الآخر؟

بيشيكجي:
إن تقييم ميشيل فوكو هام ومثير للاهتمام. فمثلا اتفاقية لوزان للسلام هي اتفاقية أدت إلى التفتيت الأمة الكردية وتقسيم كوردستان كوطن، فتتت امة وقسمت وطن. ففي لوزان فصّل لباس اللعنة للكورد، في حين أننا نجد أنّ هذه الاتفاقية تشكل بهجة كبيرة للترك. من ناحية أخرى نجد أن تشكيل حكومة إقليم كوردستان هو محطة بهجة لكل الكرد، ولكننا نرى أنّ هذه الخطوة لهو محط قلق لمعظم

الترك.
أن الانفصال أو الفدرالية أو الحكم الذاتي هو حل سليم وناجع وطريق للسلام.

كلاويز:

حسب التطورات الأخيرة للأيديولوجيات والاستراتيجيات الدولية، هل يمكن للمرء أن يسمي كوردستان بأنها ما زالت «مستعمرة دولية»؟ وماذا يجب أن يكون دور جنوبي كوردستان والى أي منحى عليها أن تدفع بالقضية الكردية؟

بيشيكجي:

الآن هناك ٢٠٧ دولة في العالم، وبإضافة جنوب السودان سيصبح عددها ٢٠٨. بين هذه الدول هناك حوالي ٤٠ دولة يقل عدد سكانها عن مليون نسمة، أما الكرد في الشرق الأوسط يشكلون أكثر من ٤٠ مليونا. ففي العلاقات الدولية ليس لهؤلاء الـ ٤٠ مليون أدنى تمثيل على الساحة الدولية!
فبعض دول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي مثل لوكسمبوگ وقبرص ومالتا، يبلغ سكان كل واحدة منها اقل من المليون. وبين ٢٧ دولة من دول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي، نجد انه فقط عدد سكان كل من المانيا وفرنسا وانكلترا هو اكبر من سكان الكرد في الشرق الأوسط، ربما يساوي سكان بولونيا عدد سكان الكرد.
بين الدول ال ٥٣ الأعضاء في المجلس الأوربي، نجد أن عدد سكان اندورا، سان مارينو، موناكو وليشتنشتاين لا يتجاوز ٣٥-٤٠ الف نسمة، ولكنها دول وهي أعضاء في الأمم المتحدة ايضا. إنّ حجم هذه الدول لا تساوي بلدة كوردية واحدة. فبالرغم من عدد السكان الكبير والمساحة الهائلة، وبالرغم من وطنهم الكبير لا يمكن أن ينسى وان لا يفكر المرء بأن الكرد لا يملكون حتى أي مكانة سياسية.

أمام هذا التعاطي، ما هو تقييمكم لهذا الوضع؟
فجبال قنديل التي يتخذها الآن حزب العمال الكردستاني PKK مقرا له، نجدها يوما تقصف من قِبَل الطائرات الحربية التركية وفي اليوم الثاني من قِبَل الطائرات الحربية الإيرانية وفي اليوم الثالث من قِبَل الطرفين. في حين أنّ كل من الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا الاتحادية والاتحاد الأوروبي والأمم المتحدة تبقى صامتة أمام ذلك، وحدها حكومة إقليم كوردستان هي التي تُبدي رد فعل على ذلك القصف.

كلاويز:

حسب الوقائع والأمثلة التاريخية ، كان للدول الكبرى دور كبير وفعال في عملية تقسيم كوردستان، ويرى البعض انها لا زالت مستمرة في دعمها للدول التي تسيطر على كوردستان، ما الذي من المفترض ان يفعله الشعب الكردي؟

بيشيكجي:
تعرض الكرد في العشرينات، في عهد جمعية الأمم من قِبَل القوات الامبريالية البريطانية والفرنسية إلى التفتيت والتقطيع والتقاسم. ففي تلك العملية، ساعدت القوى الامبريالية كل من الترك والعرب والفرس.
يجب على الكرد أن يعارضوا وينتقدوا هذه العملية، ينبغي عليهم أن ينتقدوا أجهزة الإعلام والمؤسسات الحكومية الأوروبية بشكل فعال ومؤثّر.
إنّ مؤسسات الإعلام والمحاكم والجامعات ومؤسسات المجتمع المدني الأوروبية تقول إنها تعادي الإرهاب، في حين نجدها تساند إرهاب الدولة للدول الحاكمة لذا يجب أن تُنتقد هذه المؤسسات بشكل مستمر.

وان لا يثقوا بالآخرين أكثر مما يثقوا ببعضهم.

كلاويز:

بعد مرور قرن، نجد أن الفرصة تُمنح مرة أخرى للكورد ولكن في ظل ظروف مغايرة، كيف يستطيع الكرد ألا يقعوا في نفس الأخطاء؟ كيف ستؤثر دمقرطة سوريا على الكرد وكوردستان؟

بيشيكجي:

إنّ تفتيت وتقطيع وتقاسم كوردستان في العشرينات تُظهر لنا أنّه إذا تعرضت أمة أو قوميّة للتفتيت والتقطيع والتقاسم في مرحلة تاريخية معيّنة، نجد أنّها تبدأ بتشكيل ولملمة نفسها من جديد.

إنّ كوردستان تعرّضت للتفتيت والتقطيع والتقاسم لأول مرّة في الربع الأول من القرن السادس عشر. لقد تقاسمت كل من الإمبراطورية العثمانية والإمبراطورية الإيرانية الأمة الكردية ووطنها كوردستان. حدث هذا التقاسم في القرن السابع عشر، واخذ هذا التقاسم الصفة الرسمية قي في عام ١٦٣٩. في الربع الأول من القرن التاسع عشر، في نهاية الحرب الروسية الإيرانية وقع القسم الشمالي من ارض كوردستان الواقعة تحت سيطرة إيران، تحت سيطرة الإمبراطورية الروسية.

فبهذه العملية انقسمت جغرافية كوردستان، انقسمت وتقطعت أواصر العشائر، تقطعت أوصال العوائل ومع الزمن انقطعت أوصال العائلة الواحدة. فمثلا نجد أنه هناك من الأخوة في نفس العائلة أصبح أحدهم من البيشمركة أو الكريلا وأصبح الأخ الثاني من الجحوش. ففي هذه المسألة يجب أن نفهم احمدي خاني جيدا .

حسب قناعتي، الطريق مفتوح أمام الكرد، سينتصر الكرد، وحكومة إقليم كوردستان هي إحدى المكتسبات الهامة جدا للأمة الكردية.

على الكرد ان يتوحدوا ويتكاتفوا وان يستمروا كي يستطيعوا ان يحققوا النجاح المطلوب، وكما عليهم واكثر من أي وقت مضى ان يثقوا ببعضهم البعض

كلاويز:

كيف يجب أن يكون العلاقة بين الكرد والترك؟ وكيف ينبغي أن يكون علاقتهم مع الأمم الأخرى كالعرب والفرس وعلى أي أساس؟ والقصد هنا ما هو الحل الأنسب للعلاقة بين الكرد والترك، الكرد والعرب، الكرد والفرس؟ هل هو الإدارة الذاتية أم الحكم الذاتي أم الفدرالية أم الاستقلال التام؟

بيشيكجي:

يجب على الأمة الكردية أن تقارن وضعها في مركز الشرق الأوسط مع وضع كل من العرب والفرس والترك. يجب على الكرد أن يدركوا ويتحصّنوا بالعلم أمام الظلم الواقع عليهم. ينبغي عليهم أن ينتقدوا ويواجهوا كل القوى التي تتحكم بالأمة الكردية ووطنهم كوردستان.

• **الشكر للأستاذ روشان لازكين لمساعدته لنا في إجراء هذا الحوار مع الدكتور بيشكجي.**



فرانز فانون الكرد

« إسماعيل بيشكجي»

روشان لزكين – آمد /دياربكر/ خاص بمجلة كلاويز
الترجمة عن الكردية: جان ايزيدخَلو.

إلا بوجود مترجمين. عندها كانت هناك كتابات عديدة لأكاديميين ترك يقولون أن الكُرد هم ترك وهم ترك الجبال وليس هناك وجود للغة تسمى باللغة الكُردية، فتعجب وتساءل: لماذا يتكلم «ترك الجبال» مع مسؤولي الدولة بواسطة مترجمين؟

وُلد اسماعيل بيشكجي عام ١٩٣٩ في قضاء اسكيليب التابعة لمدينة جوروم في اناضول الوسطى وكما يقول هو نفسه أنه ينحدر من عائلة تركية. تخرج من كلية العلوم السياسية من جامعة انقرة، هذه الكلية يدرس فيها معظم المتميزين المحسوبين على الدولة.

في نهاية عام ١٩٦٤ بدأ بالتدريس كأستاذ مساعد في كلية العلوم الإنسانية في جامعة اتاتورك ولكن ما لبث أن تم إبعاده من سلك التدريس في ٢٠ تموز ١٩٧٠ بسبب المحاضرات التي ألقاها في الكلية وكتاباته المنشورة في الصحف والمجلات وإضافة إلى ما تضمنته كتبه من أفكار وذلك. بعد ذلك وفي عام ١٩٧١ ولنفس الأسباب تم اعتقاله من قبل دائرة الأحكام العرفية في مدينتي دياربكر وسيرت، وبعد ذلك ظل في سجون ومعتقلات مختلفة لأكثر من ١٧ عام وذلك وتجاوزت أحكام السجن التي حُكم بها المئة سنة. طبع بيشكجي حتى الآن ٣٧ كتابا ومّنع ٣٢ كتابا من التداول في تركيا وما يزال يتابع كتاباته.

بيشكجي هو الاصغر سنا من بين اخوته الاربعة، كان أباه مدرسا في العشرينات، وعندما تحولت اللغة التركية إلى الكتابة بالأبجدية اللاتينية ترك التدريس لعدم قدرته على مواكبة التغيير الحاصل وتوجه إلى العمل كبقّال.

كان يسمع بيشكجي في صغره اسم الكُرد، ولكنه وللمرة الأولى في عام ١٩٦٣ عندما كان يتدرب على أيدي مدراء المناطق في عطلة الصيف، التقى بالكُرد في مناطق مدينة خاربيت /الازيغ، الازيز/ الكردية. فرأى أن الكُرد لا يستطيعون التكلم مع موظفي الدولة

توجه بيشكجي عام ١٩٦٢ إلى الخدمة الإلزامية في الجيش، فاختاو وبإرادته أن يتوجه للخدمة الإلزامية في مدينة بدليس. ففي بدليس يرى الكرد الرحل الذين يربّون المواشي وفي عام ١٩٦٣، يتوجه مع وحدات الجيش إلى جولميرك /هكاري/ على الحدود الدولية التركية العراقية وفي حينها كان هناك حرب تدور بين قوات الدولة العراقية والكُرد تحت قيادة البارزاني. فكانت تقول تركيا انه إذا ضغطت الحكومة العراقية على الكرد، فإنهم سوف يلتجئون إلى الحدود الدولية التركية ويدخلون تركيا، فهي لديها تجربة سابقة، فعندما انهارت جمهورية مهاباد، دخل ٥٠٠ مسلح الأراضي التركية وتوجهوا نحو الأراضي السوفييتية. لذا فان تركيا أرادت أن تمركز وحداتها العسكرية في شمزينان وگەڤر لكي تعتقل كل من يدخل حدودها، وهناك يتعرف بيشكجي أكثر على وضع الكُرد ومعاناتهم.

بعد إنهائه للخدمة العسكرية، كان يتوجب عليه أن يصبح قائم مقاما في منطقة ما، لكنه لم يرد ذلك. وفي عام ١٩٦٤ بدأ بالعمل في جامعة اتاتورك كمدرس مساعد، وقدم بحثه لنيل درجة الدكتورا حول عشيرة «اليكان» التي كانت تعيش صيفا في جبال نمرود وشتاء في سهل سليفان وبدأ حينها بنشر مقالاته في المجلات اليسارية حول الكُرد.

تُعتبر أعوام الستينات من ناحية التطور الديمقراطي مرحلة هامة بالنسبة إلى تركيا، وقبلها في الخمسينات كان هناك تطور في المجالين الزراعي والصناعي فكانت الزراعة والحصاد تتم عن طريق الآلات الزراعية. فهاجر الكثير من الفلاحين الذين كانوا

يعملون في حقول أصحاب الأملاك إلى المدن.
في المدن كانت تُبنى شركات جديدة وتتطور الصناعة وكانت طبقة العمال في طريقها إلى التشكل. فالحياة الاشتراكية للمجتمع بدأت بالانهيار وفي ٢٧ ايار ١٩٦٠ اعتل الجيش التركي شدة الحكم، وشكل دستورا جديدا وساد نوع بسيط من الديمقراطية، فتأسست العديد من المنظمات اليسارية.
عندها بدأت العديد من المجلات والصحف اليسارية بالخروج إلى النور، وبعدها بدأت مظاهرات ضخمة في شمالي كوردستان وذلك عام ١٩٦٧ وسُمّيت هذه المظاهرات الشهيرة في اللغة التركية «Doğu Mitingleri» أي مظاهرات الشرق وهم يقصدون بالشرق، شرق تركيا. وباقتراح من شخص كردي، ينضم بيشكجي أيضا إلى هذه المظاهرات ولكنه كان ينظر إلى التحركات الكردية بمنظور علمي كونه محاضر ومختص في علم الاجتماع. وفي خضم تلك التظاهرات، يتعرّف على العديد من النخب الكردية والتركية، ويبدأ بالكتابة عن تلك الأحداث وينشرها في المجلات لينشرها فيما بعد ضمن كتب.
بعد هذه التجارب، كان يشير في محاضراته الجامعية أمام الطلبة إلى الكُرد واللغة الكردية أيضا. عندها كان البروفسور العنصري Orhan Turkdoğan محاضر في جامعة اتاتورك في ارزروم، فذهب مع بعض الطلبة وقاموا بإقامة دعوى ضد بيشكجي ومن المعلوم أنّه كان قد حصل قبلا بعض المناوشات بين بيشكجي ومسؤولي الأيديولوجية الرسمية التركية. عندها فتحت بحقه تحقيقات للبحث في مآربه وأهدفه من المشاركة في مظاهرات الشرق.
في عام ١٩٦٨-١٩٦٩ تبدأ مظاهرات الطلبة في تركيا وتنشب علاقات بين بيشكجي وقياديي الطلبة ونتيجة لذلك أيضا يتم إبعاد بيشكجي من جامعة اتاتورك. بعدها يبدأ بالتدريس في كلية العلوم السياسية في جامعة انقرة وهي الكلية التي تخرج منها ويحاضر في حقل العلوم الاجتماعية.
في خضم تلك الفترة، بدأ الطلبة الكُرد ينفصلون رويدا رويدا عن اليساريين الترك والعمل على تأسيس منظمات مستقلة من أجل العمل لنيل الحقوق القومية للشعب الكردي. فيظل بيشكجي على اتصال مع هؤلاء الطلبة وفي تلك الحقبة يقوم الجيش مرة أخرى في ١٩ حزيران ١٩٧١ بانقلاب عسكري ويستأثر بالسلطة. وبعدها يُعتقل بيشكجي بتهمة أنه يدّعي بأنّه «هناك شعب كُردي» واتُّهم بأنه «يدعو إلى التقسيم ويخون الوطن» وزُج به في السجن العسكري في دياربكر. هكذا بدأ أوّل إعتقال لبيشكجي، ولكنه لم ينتهي. ففي الكثير من الأحيان كان يُخلى سبيله ويُعتقل مرّة أخرى ومجموع الأعوام التي قضاها في السجون التركية تصل إلى ١٧ عاما.
في السجن العسكري في دياربكر، كان هناك العديد من الشخصيات المهمة في من مختلف أطياف المجتمع الكردي. شخصيات قيادية أمثال موسى عنتر وطارق زيا اكنجي والمحامي جانب يلدرم ودز ناجي كوتلاي وملا عبدالرحمن اوجامان وممتاز كوتان ابراهيم كولجو وفيكرت شاهين ونذير شمكانلي وعلي بيكويلو وبهاءالدين اربيلماز ومصطفى اوزباي وعيسى كجيت وصبري جبك وفريد اوزون ومهدي زانا ونيازي هوستا اديب كاراهان محمد كميجي ومحمود كلينج ويلماز كالتاش وبتال بتي ورجب ماراشلي وفقي حسين ساكنيج وغيرهم العديد من الأشخاص الذين أصبحوا فيما بعد من القيادات الكردية.

تشكل في سجن دياربكر العديد من التجمعات والاصطفافات، فيصطف اسماعيل بيشكجي إلى جانب تجمع الوطنيين الكرد وبدأ بالدفاع عن القضية القومية الكردية من داخل السجن. فإلى حينه كانت القضايا السياسية وبحسب إدعاءات الدولة التركية تنتج نتيجة «الدعاية الشيوعية»، ولكن في سجن دياربكر بدأت

قضية أخرى تظهر أمام المحاكم العسكرية التركية وتربكها وهي «قضية الكردايتي».
ومن تلك الفترة لم يبتعد بيشكجي أبدا ولو لمرة واحدة عن القضية الكردية وظل مدافعا عنها ويكرّس حياته لمتابعة حيثيات هذه القضيّة ويبدأ بانتقاد مستمر لتصرفات القومية التركية غير العادلة ومؤسسات الدولة التركية مثل الجامعات والمحاكم والإعلام ونظام التعليم، إضافة إلى العمليات الوحشية المستمرة للجيش التركي في كردستان وكل ذلك بمفاهيم ثابتة وتحليلات سوسيولوجية.
فهو ينتقد تصرفات وأعمال الشعب التركي والدولة التركية وأيضا الشعب العربي ودولتي سوريا والعراق والشعب الفارسي والدولة الإيرانية تجاه الشعب الكردي بمفاهيم ثابتة وتقييمات سوسيولوجية.
ومن ناحية أخرى ينتقد تصرفات الدول الامبريالية مثل انكلترا وفرنسا والاتحاد السوفييتي، فهو يقول: «كردستان هي مستعمَرة دولية، حتى أنها لا ترقى إلى مستعمرة تقليدية لأن المستعمرة نفسها لها مكانة، لكن الكُرد وكردستان لا يملكون أي مكانة. أي أنّ وضع الكرد لا يرقى حتى إلى وضع المستعمرة ذاتها.» أيضا نراه دائما ينتقد موقف المؤسسات الدولية أمثال الأمم المتحدة والاتحاد الأوروبي والمجلس الأوروبي والمؤتمر الإسلامي و...

إنّ انتقادات بيشكجي هي انتقادات مزدوجة، فهو بقدر ما ينتقد الدول الامبريالية والشعوب المحتلة، ينتقد سلبيات الكُرد وضعفهم. ينتقد الكُرد ويلومهم لعدم العمل على الحفاظ على حقوقهم وعدم مقاومتهم لسياسات الشعوب المحتلة لوطنهم. وتقوم انتقاداته على أسس علمية وظواهر ثابتة ومشخصة. فهو لا يتهرب من الحقائق العلمية، ويواجه نتيجة لذلك المحاكم والسجون ويقف أمام القضاة الترك ويقول: «أنا أطالب المحكمة بتبرئتي» ويردّد دائما: «الشيء الموجود هو مثبت، وأنا أيضا أقول أنه موجود.»

يمكن للمرء أن يقول بأن بشيكجي هو المثقف التركي الوحيد في تركيا الذي يدافع بصوت مرتفع وبقرار ثابت ودون تواني عن الحقوق القومية للكرد، وذلك دون أن يخاف من الضغوطات والاعتداءات والتعذيب والسجون. فلكي تُسكت الدولة التركية هذه المثقف العنيد، قامت بكل ما يمكن ولكنه لم يخف من ممارسات الدولة ولم يُخفض صوته. يمكن القول أيضا بان بيشكجي هو شخص مثالي كرّس حياته للعلم وكرّس نفسه للقضية الكردية وحاول وما يزال أن يساعد الشعب الكردي. بهذا الموقف القوي والثابت اجبر بيشكجي الدولة التركية أن تقرّ بوجود القضية الكردية.

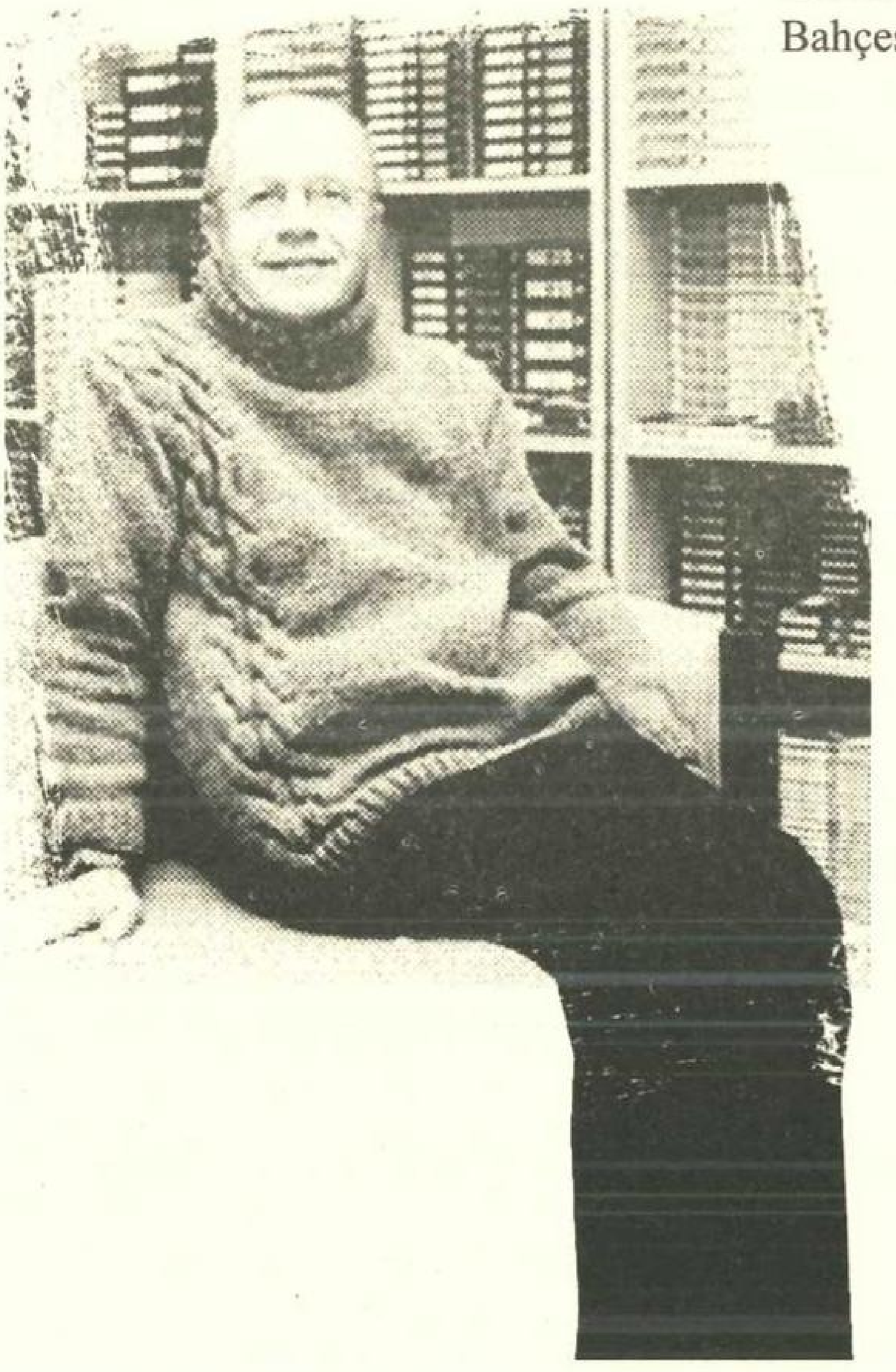
إن التطوّر الذي أحدثته أفكاره، عمّد الطريق أمام العديد من المثقفين الترك ليتخلصوا من تأثير الذهنية الكماليّة. إنّ بيشكجي بمواقفه القوية الثابتة لم يؤثر فقط على تقدم القضيّة الكردية، بل كان له تأثير أكبر على تغيير الموقف المعادي والعنصري للمثقفين الترك. فهو المثقف الأوحد في حقل الدراسات العلمية الأكاديمية حول الكُرد في تركيا برمتها. فمجريات حياته تتناسب طردا مع تطور النضال الكردي في تركيا. ويمكننا القول أنّ أعماله ودراساته وتحليلاته حول القضية الكردية ستبقى دائما مراجع ومصادر مهمة حول وضع القضية الكردية وموقف الشعوب المحتلة والموقف الدولي منها.

المصادر:

Îsmaîl Beşîkçî, Nasname - Ziman - - Netewe Û Neteweperwerî, Wergerandina ji tirkî: Roşan Lezgîn, Weşanxaneya Pêrî, ٢٠٠٨ Îstanbul

Bu Kürtleri Nereden Çıkardın - İsmail Beşikçi? Vate Yayınları, İstanbul ٢٠٠٩

Martin Van Bruinessen, Kürdoloji - Bahçesinde, Vate Yayınları, İstanbul ٢٠٠٩



سؤال الخلق الفني



سامي داوود

سؤال الخلق الفني

عُرِفَ الفيلسوف « ليبنتز « بأنه فيلسوف الحذف، لكثرة ما كان يشطبه من متنه المحكم، المنسوج من تقاطع عدة أنساق معرفية في نقطة النص، متجاوزا بذلك ما تمَّ حذفه، للوصول بمنتجه الإبداعي إلى خُلاصات أقل شواشا. رغبة عقلية في جعل العمق العلائقي، ممثلا بدقة و دون تكلف؛ إذ يغدو شكل القول تعميقا للمقول و تكثيفا لفكرته. تحولت هذه المحايثة بين الكيفية التعبيرية و بين الموضوع، إلى مرتكزٍ فني لدى خبراء الدقة المؤسسين للفن الحديث، أمثال، دافنشي و آنجيلو و كونستابل و سيزان و أيشر...إلخ، الذين جعلوا من المعرفة كيانا شموليا في لوحاتهم، فأصبحت تفاحة سيزان محورا لمفهوم الوعي القصدي لدى هوسرل، مثلما تحول مفهوم التناقض الهيغيلي محورا للوحات « رونيه ماجريت « (١)، الذي كان يرسم أكثر من مئة تخطيط قبل تنفيذ كل لوحة، نوع خاص من البروفات النظرية، لتأسيس ما يعتقد بأنه معطى عبر نظام حلولي أو سحري في شخصية الكائن الإبداعي. و على نحو أكثر غرابة، كان الرسام الحركي « جاكسون بولوك « يتأمل الفراغ الأبيض لقماش اللوحة ـ الحلبة، لأسابيع قبل الشروع في العمل. غير أن أول من لفت الانتباه لطبيعة الإنتاج الإبداعي، بهذه المزاوجة الحاسمة بين الإستعداد الحسي و العاطفي و بين التركيب العقلي، كان الموسيقي « فاغنر « الذي شرح طريقته في التأليف عبر رسالة ما، يستشهد بها « بول فاليري « لتحليل مفهوم الخلق الفني، الذي نعتقد بأنه من أكثر التحاليل وضوحا و جرأة في تناول الفن بجميع تعيناته، وبشكل خاص فن الشعر(٢)، فالرنين المحض الذي يباغت المؤلف، يأتيه بالضرورة عاريا أو هلامة صورية او صوتية، دون تمثيل دقيق لفكرة ما، و من ثم تأتي التقنية الفنية، بمعنى الخبرة المعرفية بالشيء، في إطار تقنيات تعبيرية، لتؤسس، تصنع أشكالا، تؤلف عبر الحدس و التأمل النظري في الأيقاع العاري، كائنا جماليا ذاتي التهوه. لذلك، و في سياق دراسته الجسورة حول مكانة بودلير في الشعر الفرنسي، استخدم فاليري تعبير « علم صناعة الشعر « (٣)، رافضا بذلك مفهوم الطبيعة الحلولية للشعر في الشاعر، أو للحن في الموسيقي، أو للصورة في المصور، و فاتحا بذلك المجال لرؤية أكثر عمقا و دقة لمفهوم الشعر و القصائد و الدواوين، فليست كل المقاطع الشعرية ـ وفقا لفاليري ـ بذات البلاغة و التماسك داخل القصيدة ذاتها لبودلير، و ليست جميع قصائد ديوانه بذات القوة التعبيرية و التماسك البلاغي،و هكذا توصل إلى نتيجة مفادها: أن الكثير من الدواوين قد مرّت تحت قوس الشعر، دون أن تكون شعرا، لذلك جاء تعليق فاليري على قصيدته « المقبرة البحرية « بأنها : « لم تكن في البداية إلا شكلا موزونا و فارغا، أو ممتلئا بمقاطع عابثة» (٤)، لكنها أصبحت فيما بعد من أكثر قصائده رسوخا في حياته، كونه استخدم لغة و بحورا شعرية كان قد غادرها مجايليه، محولا تلك المقاطع العابثة إلى قصيدة راسخة عاطفيا و عقليا، عبر تلك العملية الذهنية المركزة لتفاعل القوى في المجال الأخيولي المشحون، لاستقطاع أشكال تعبيرية تعلل المبدأ الحسي بكيفيات إدراكية، و تمكنها من أن تكون رؤية و ليست عبثا، دون أن يؤدي ذلك إلى الخلط بين العبث كرؤية و بين التسلية.

ـ بناءا على ما تقدم، كيف يمكن أن نفهم الخلق الفني كأوالية لتخليص الفن من اللافن ؟

ـ ألم يؤثر تسليع الجمالي في معياره و في دوره النشوئي للإنسان.؟

هوامش المحور :

١ـ نويل، برنار. ماجريت. ترجمة : راوية صادق. دار شرقيات للنشر. القاهرة. ٢٠٠١. ص. ٤٩.

٢ـ فاليري. بول. الخلق الفني. تأملات في الفن. ترجمة : بديع الكسم. دار طلاس. دمشق ١٩٩٨. ص ١٥ .

٣ـ فاليري. بول. مكانة بودلير . ترجمة : زياد العودة. مجلة الآداب الأجنبية. الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق. على الرابط التالي: www.reefnet. /١١٠/gov.sy/booksproject/adabajnabya podler.pdf

٤ ـ آلكيه. فردينائد. معنى الفلسفة. ترجمة : حافظ الجمالي. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق ١٩٩٩. ص. ٢٤٧.

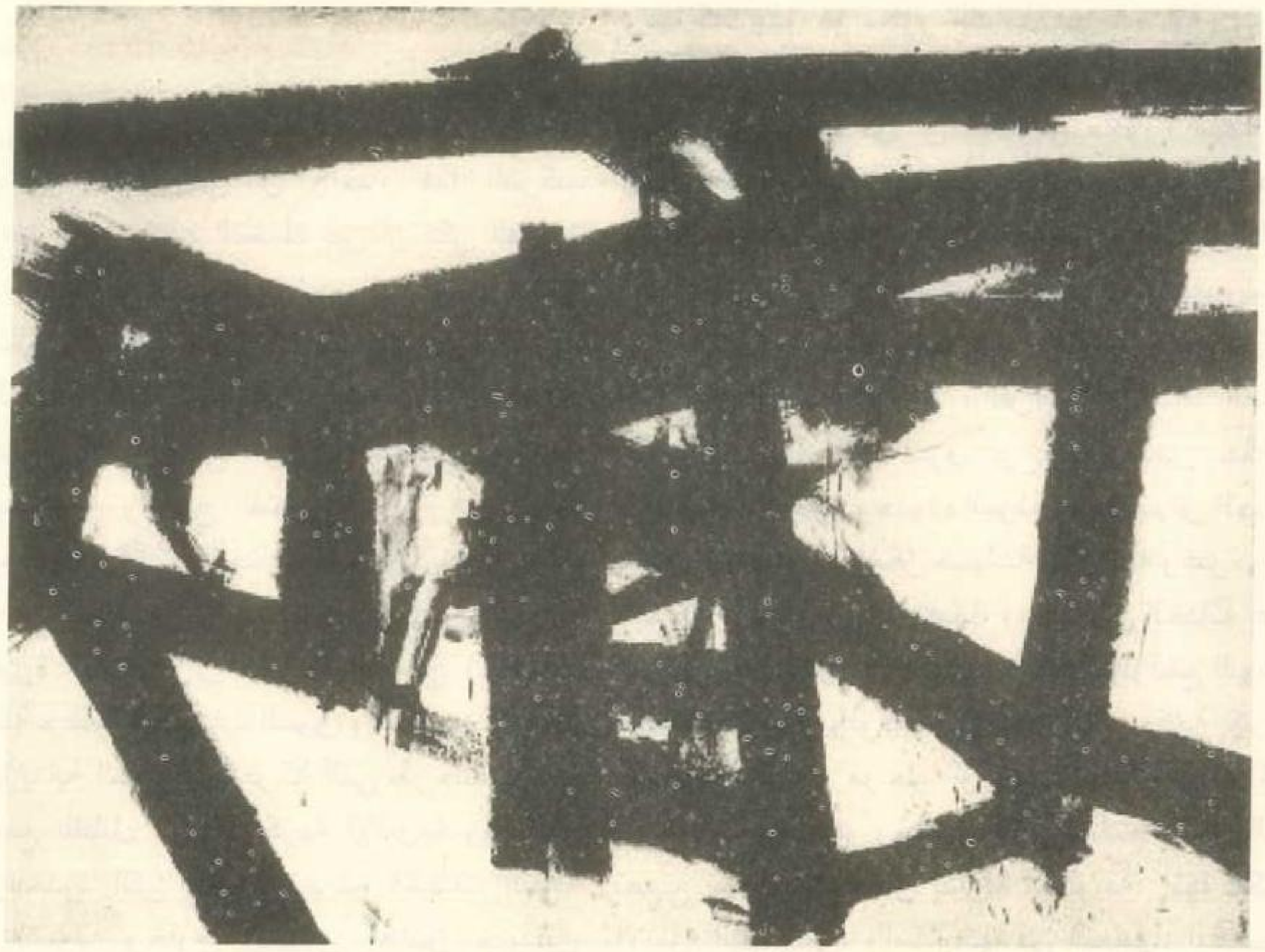
الآن لماذا هذا المحور؟

تحدث الإضطرابات و التأزمات المجتمعية استنفارا ذهنيا، لاوتعاء الأطوار الجديدة المتشكلة من أنساق متناقضة، مما يستدعي البحث عن أشكال تعبيرية، تكون في مستوى القلق و الشك المتعلقين بحداثة الرعب، رعب الترابط العلائقي لأنظمة رمزية، كانت فيما سبق، راكدة ضمن شكل خاص من البداهة، لذلك، تتجدد الأسئلة المتعلقة بالكيفيات التعبيرية، التي تمكن الإنسان من التعبير عن زمنه المعاش، بقول لا يستدعي من خارجه كلماته، بل يخترق النسق السلالي لتركيب الجملة، و يتحرر ليتمظهر في كونه الخاص المتعلق بالصدمة. لذلك آثرنا طرح هذا المحور الآن/ هنا، استثمارا لاستنفار المخيلة.









خطاب الساحة بمواجهة خطاب القلعة

ياسين النصير

الفجوة وجعلت من الاثنين انتاجا بشريا قابلا للتوسع عبر الفنية، وفي القوت نفسه قابلا للتدمير عبر اللافنية.. وهذا كما يبدو هو محور التداخل بين الحداثة وما بعد الحداثة. الحداثة التي اهتمت بتمركز الفن حول ظواهر مغلقة ،متضامة، أي أن الماضي محورا مهما في سياقاتها، ولها غرض وهدف معين، وتبدأ من الأعلى بينما تبني اسسها من الاسفل الاجتماعي كما لو كانت عمارة هرمية، وتنفذ بحرفية متناهية الدقة، فهي سليلة البنية الارستقراطية الحرفية المتقنة، وموضوعها كما يقول ايهاب حسن هو «الفن» والفنية ذات الصفة الكليانية، المتمركزة حول نوع فني معين خالص وصاف،وله أطره وحدوده المؤشرة، ويهتم فن الحداثة بالدال والمحتوى ويمكن صياغة مثال منه وعبره،ففن التكرار والتقليد فن قائم فيها، ويعتمد فن الحداثة على الجذور والأعماق، له مسحة لأسطرة الوقائع اليومية وجعله ببنية مثيولوجية،وله بعد ذلك حكاية كبرى مؤطرة طبقيا أو مرحليا أو تاريخيا،لعل كل شواهد فن الحداثة نقديا هو روايات القرن التاسع عشر، التي تصنع نمطا ثابتا يمكن تداوله وتسويقه، أنها حكاية الانتاج البضائعي، وامكانياتها في التعامل، امكانيات الهيمنة الذكورية، أي يميل إلى المنح والتلقيح وفرض المهيمنات سواء أكانت انتاجية أو اقتصادية وثقافة أو عسكرية... هذه بعض خصائص فن الحداثة،في حين أن فن ما بعد الحداثة الذي جاء مغايرا أو مرمما للبنى الحداثية غير القابلة على التطور لم نجده يختلف تصورا عن فن الحداثة بالرغم من اختلاف أليا ته وادواته، في البدء كان مغايرا تماما لسياقات فن الحداثة، عندما ابتدع فن الجزئيات، فحكاياته صغيرة مجزأة وميدانه اليومي والمألوف، وعدم الالتزام بشكل ثابت، وليس له هدف مركزي، ويعتمد الفوضى والصدفة في الخلق، وله ما يجده مكملا للحدث من خارج الحدث نفسه، ويعتمد الغياب لا الحضور لامكانية زيادة فسحة التأويل، ويعتمد التناص والمسكوت عنه، والنص الغائب في

سؤالان مركبان يلخصان المشكل الجمالي والخلق الفني ودور الفنان في آن واحد، هذا المركب الثلاثي يمر الآن بفترة التشابك بين أن يكن الفن فنا أو لافن،والمشكل ليس عندنا نحن في الشرق،فنحن لم نتوصل بعد إلى مثل هذا الطرح بينما الغرب حسم المسألة منذ احداث باريس ١٩٦٨،عندما بدأت الدوائر الفنية تضع حركات الشباب في معيار جمالي/سياسي، وأصبح للشارع دورا في تحديد مسارات العالم،وقللت الأحداث أهمية الأيديولوجيات الكليانية في تحديد مسارات المستقبل، وأول حصيلة لتلك الثورة الشبابية، أن تغيرت المناهج ووضعت الرأسمالية خططا لاستيعاب السوق والناس، وكان من حصيلتها بداية السوق المشتركة التي طرحت مفاهيم العولمة،مع التقليل من المركزية الإدارية وصرامة الاطر والحدود التي تقيد الحريات، فشهدت الثقافة الحركة النسوية وحقوق الإنسان كأداتين جديدتين في الممارسة اليومية،فذوبت الكثير من الحلقات التي تفصل بين الطبقات الاجتماعية، في هذه الفترة شهدت الحداثة انحسارا لأنها أبقت طروحاتها ضمن منطق الرأسمالية،وبدأت مرحلة ما بعد الحداثة التي حاولت استثمار كل هفوات الحداثة خاصة في التصنيع والثقافة والفلسفة والرسم،ولكنها لم تغير مسار الرأسمالية من الهيمنة الاقتصادية على العالم،فعمقت أزمة الإنسان واصبحت كما يقول جايميسون نتاجا مركبا للرأسمالية المعاصرة.

قبل أن نستعير السؤالين ونطرحهما على واقعنا العربي الذي ما يزال يفكر أن بين الاقتصاد والقصيدة مسافة كبيرة، مادم الاقتصاد يتعامل مع النقد وتتعامل القصيدة مع الكلمات،الحداثة وما بعد الحداثة ألغت هذه

النص المعلن، ويتساوق بلاغيا مع المعاصرة لا مع التاريخ والبلاغة القديمة، ومادته استمرارية الحفر بالكتابة أو العمل والتواصل مع الاخطاء أكثر من العمل مع الصواب، هذه المميزات كانت قد ابتدأ بها إيهاب حسن عندما طرح مفهوم مقارن بين فن الحداثة وفن ما بعد الحداثة،لذلك لا يعتبر فن ما بعد الحداثة مكتملا بالعمل حتى بعد إنجازه، فثمة نقص بنيوي كامن في العمل وولادة قيصرية لكل ما يولد، ولذلك يتبنى الجنس الثالث في القول وفي الرؤية،له طاقة في تعميم الرغبة والتحول السريع إلى ما يغاير الوقائع لرؤية الوقائع ثانية في بنية ثانية، ويعتمد الاختلاف والتقطيع لا القطيعة والتواصل ويلغي المقدس،وشكله الفني شكل مخنث، حيث تجد النص مركبا من أشكال وثيمات مختلفة، لن يكون استهلاله مبثوثا في كل اجزاء العمل،بل لكل فصل استهلاله المستقل، وثمة نهاية اعتباطية،أو مفتوحة، ولن نكمل قراءة نص يسير افقيا..نص ما بعد الحداثة مبني على السطوح،اي يحاكي التلفزيون والتصوير الفوتوغرافي وليس ببنية معمارية كاتدرائية او مسجدية، او تاريخية او طبقية،جذوره جذور حشائش الحدائق الممتدة في كل الاتجاهات وللذك فالحدث يصنع في كل البيوت والأمكنة والتواصل يتم عبر أن لايقرأ الأنا الآخر لأنهما ينتجان معا الحكايات الصغرى باستمرار. عزلت ما بعد الحداثة بين الفنان والعمل الفني والفنية، واعتبرت العمل الفني بعد أن يكتمل معزولا عن الفنان،أو سلعة يمكن تداولها في السوق،لأن المشاهد او المتسوق هو من يملك العمل الفني، اما الفنان فقد انصرف لغير عمله الأول،أنه حرفي في حضرة السوق . أما الفنية وهذه النقطة التي يؤكد عليها هايدغر جعلت منحى ما بعد الحداثة معيارا جماليا لا يقف عند توصيف معين، أنها تتجدد كلما رؤيت بعين غير أرضية.

شخصيا أرى ان السؤالين قد صيغا بما يجري في الثقافة الغربية، وعندما يعاد تشكيلهما كسؤال خاص للثقافة العربية، لا نجد فهما لدى الكثير من الشعراء والفنانين لجدلية العلاقة بين أن يكون الفن فنا خالصا،وهو ما رفض منذ زمن الشكلانيين،وأن يكون الفن بغاية جمالية منفتحة على التأويل،وهو ما يجعل الفن متوازنا بين أن يكون سلعة وفي الوقت نفسه جماليا،وهنا يطرح مفهوم السلعة،وبالتأكيد انه مفهوم السوق، والسوق يتطلب انتاجا متكررا،بينما المعني بالفن أنه سلعة واحدة وليس تكرارا او تماثليا أو اعادة انتاج،بهذه الطريقة نوفر جانبين للإنسان،المتعة الجمالية والفرادة الفنية.

إلا أن للسؤالين وجهة أخرى، وأرى أنها هي المقصودة،فنحن على المستوى الإبداعي في الشعر والرسم والموسيقى والسينما لا نجاري الغرب، ولذلك فالكثير من المفاهيم النقدية يمكن تداولها في ثقافتهم تداولا سلعيا ايضا لتعميمها المعرفي، ولكن نحن حاليا نشهد ثورة شبابية وحراك جماهيري لم يسبق ان تعرفت عليه الشعوب العربية بينما خبرته الشعوب الاوربية منذ الثورة الفرنسية في ١٤ تموز ١٧٨٩في ،فالثورة الفرنسية بدأت من الساحات والشوارع والميادين العامة، وتوجهت للقصور ومراكز الحكم، وحطمت سجن الباستيل، واحتلت الشوارع وشكلت كتائب دفاعية من العمال والبسطاء لحمايتها،كذلك بدأت الثورة البلشفية، في المعسكرات والساحات.. في ساحاتنا العربية اليوم نبدأ بطريقة لا تخلو من مغامرة ثورية، ولكنها مغامرة كبرى وضرورية بعد أن يأس الشباب من ان يغير الحكام جلودهم الفكرية،وأن تنهض القوى التقدمية للقيام بالتغيير،في جوهر هذا الحراك تتضح معالم الحداثة وما بعد الحداثة معا، لكن بشكلهما الجنيني،ويمكن رؤية ذلك واضحا،أن هذا الربيع العربي لم يلد اعتباطا،فكل الثورات العالمية والعربية قادها شباب باعمار الثلاثين والاربعين،وهذا العمر يضع سؤال التغيير نصب عينيه من انه إلى متى تبقى البلدان العربية تابعة ومقيدة بمشكلة محورية

واحدة هي مشكلة فلسطين وهذه المنطقة يتغذى عليها العالم ثروة وطاقات بشرية مهاجرة،وهؤلاء الحكام باقون على سياقات الهيمنة الدكتاتورية والدينية،وفي جوهر هذه الثورة الشبابية فهو تحييد الدين،وتقليص دور رجال الدين،ومن يعتقد أن الثورة الغيرانية ثورة دينية فهو على خطأ،فهي ثورة قومية بأثواب دينية غير منسجمة،ومن هنا فالاسلام يتحمل جزءا كبيرا من تخلف العالم العربي ومن تثبيت نمط من الحكم لايؤمن بالتعددية والحرية،ثورة الشباب على مستوى التفكير المنهجي هي طرح مفاهية جمالية للسياسة نحوالبدء بتحرر العقول العربية من الجمود الفكري والديني المقولب،وبتشريع سنن اجتماعية جديدة تقوم على الرفض والثورة، ولذلك ستفشل هذه الثورات إذا تحولت إلى سياقات حكومية ومؤسسات دولة،ولكنها ستبقى منفتحة على التجديد كلما ظهرت بوادر مضادة ومن داخلها أيضا، ربما سيطول الدرب للاستقرار ولكنها خطوات كونية كبرى في أن يصنع الشرق طريقته الثورية المغايرة لأية طريقة غربية..

بالطبع ،هذه العجالة لا توفي الموضوع حقه، يهمني أن أطرح مسألتين ربما تتعلقان بالسؤالين، وهما الإنسان العربي بعد الثورات الشبابية،والتفكير فنيا بما ستؤول إلية ثقافتنا.

لقد وصلت الفنون العربية إلى حالة يأس كاملة عندما بدات تكرر نفسها، وتعتبر الرواية الكلاسيكية هي الرواية الاساس والشعر الحر هو الشعر الجيد،وان فنون الرسم مقيدة بموانع دينية وان المسرح اصبح تهريجا والقصيدة العمودية هي واجهة الحروب، كما أن إنساننا العربي اصبح تابعا ومقيدا وبلا حرية تفكير مسلوب الإرادة يضع عينه على جنة موعودة ولا يضع عينه على واقع يراد تغييرة، وإنه مساق بثقافة الأموات لا بثقافة المستقبل، وتشخيص هذين الطرفين بدقة مسألة بحاجة إلى حلقات كبيرة،ولكننا نشير إليهما لنجدهما العاملان اللذان يحركان الشباب والبحث عن أشكال فنية جديدة..

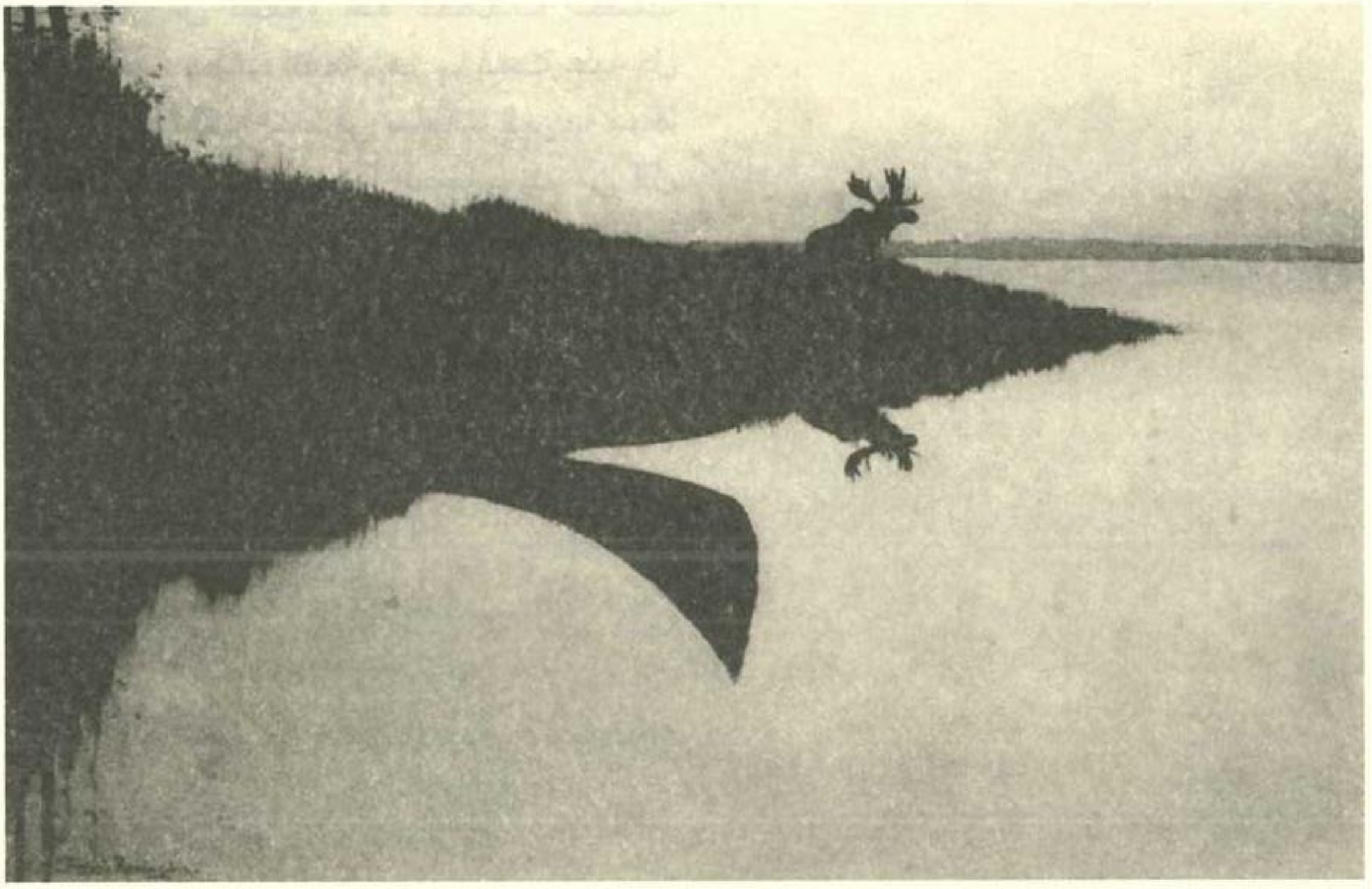
بحصوص الفنية الجديدة أرى بأن الشارع قد بدأ ينتج أشكاله الفنية،ابتداء من الشعارات السياسية اليومية المتغيرة وانتهاء بالمتغيرات الدارامتيكية على مستوى التنظيمات السياسية، فكما ان الشكل الدستوري يتغير على الفنون أن تتغير وعلى الإنسان العربي ان يتغيير،بالرغم من أن الفترة مازالت قصيرة على الاحداث والتفكير العربي بالتغيير بطيء ومشلول والحركات السايسية ما تزال مقموعة.ومع ذلك استطيع ان اشخص ملامح قصيدة جديد ولوحة جديدة ورواية جديدة وانسان عربي جديد.

القصيدة الجديدة هي قصية الوثيقة الشعرية، قصيدة الصرخة قصيدة اليومي والمألوف الثوري،قصيدة الاحتجاج، فمادة هذه القصيدة ليست الكلمات وحدها،بل مجموعة الحركات والصور، أنها القصيدة الكولاج، وهذه القصيدة أحدى بنى التفكير لفن ما بعد الحداثة.

على مستوى اللوحة الفنية يكمن أن يكون البوستر الثوري الذي اعتمدته بعض الفضائيات كالقناة العربية نموذجا للوحة الجديد التي تعتمد التعبيرية والرمزية والفوضويوة في بناء لوحة كولاج تصلح للتلفزيون كشاشة سطح توصل اهدافها للجميع وليس للمختصين بالرسم.

على مستوى الرواية يمكن العودة إلى الرواية اليومية الوثائقية الكولاجية التي تسير بخطوط عدة دون حسم، إنها تعرض ما يجري على سطح الواقع رافضة الاعماق والتاريخ والدين، وعلى مستوى الإنسان العربي الجديد يمكن تشخصيص عدد من ملامحه الثورية،رفض وتأسيس،ثم رفض وتأسيس ثان وهذه الحركية تجعل منه انسانا دينماتيكيا متحركا،مستندا على مبدأ ثوري هو استمرارية النضال، وربما سيكون الطريق طويلا جدا للتحرر من القيود والمكبلات، لكن ملامح هذا الإنسان رسمته حركية الشوارع والساحات. كل هذه الفنون وهذا الإنسان، يحتويهم فضاء واحد

هو فضاء الساحة بمواجهة فضاء القلعة والقصر. ففضاء الساحة مكانيا مكون من حركة حرة ولافتة وخطاب قد لايصل كله للمستمع، بينما فضاء القلعة مكون من خطاب قمعي اتهامي مقنن ومسيج بقوانين السلطة ويمكن أن تسمع، هذه الخطابات ،خطاب الساحة بمواجهة خطاب القلعة، هو ما قامت عليه كل الثورات الشعبية، لكنه يتخذ في ساحاتنا العربية سياقا اكثر جمالية وفنية وهو أن هذا الحطاب ينم من قبل فئات الشعب بعموميتها،بينما خطاب السلطة والقلعة يتم باسم فئة او طائفة او قومية.وفي العمق من هذا الحراك الابتداء نلمح مستقبلنا وهو يظهر على ساحة لا تخلو من دماء كثيرة..



جمالية بدون شوائب

رسمي الجراح

ـ بناءا على ما تقدم، كيف يمكن أن نفهم الخلق الفني كأوالية لتخليص الفن من اللافن ؟

بصفتي فنان وناقد تشكيلي اعتقد ان مسالة الخلق الفني تتم عبر مراحل ومن خلال تدريج الفكرة رويدا رويدا وبتأن حتى يصل بها الفنان الى المتلقي لبا جماليا خالصا نقيا من كل الشوائب, ومراحل الفكرة الفنية التي تلمع في الراس ومضة بعيدة تكون ملامحها ضبابيه في البداية ثم ما تلبث الى ان تعالج بالكثير من التفكير والتبديل والحذف والاضافه وعمليات الهدم و البناء وتتغلف بالهواجس الخوف عليها وهي بحق نشوء منطقي فكري متسلسل المراحل مبني على قواعد محدده , تثريه المخيلة وتداعيات كثيره من فكر فني وتاريخ لدى الفنان وسيرته الشخصية وعلاقته بالمحيط و اثر المكان الاول في طفولته والاحداث الجسيمة التي مر بها والحالة العاطفية والاجتماعية والاقتصادية وسيرته السياسية ونظرته للعالم بشكل عام ومرجعياته الفكرية وغيرها من التاثيرات التي قد تظهر او تختفي خلال الاداء الفني .

عملية تخليص الفن من اللافن عملية مخاض عسيرة وتجديف بعكس التيار , ففي كثير من الاحايين تظل الصورة في المخيلة تراودك وتجيء وتذهب وانت كفنان لا تلبي طلب الفكرة بالتنفيذ لان المسالة مرتبطة بالكثير من العوامل منها نضوج الفكرة ووضوح الصورة وكيفية ما ستكون عليها العملية الابداعية وطريقة الاداء التي تؤثر كثيرا في طرح الفكرة , أي ان الصياغة تلعب دورا كبيرا في عند الطرح الفني من اللافني .

عند الشروع في الاداء الفني بعد تجاذبات المخيلة الكثيرة يكون العقل رسم مخططا تتداعى تفاصيله تباعا ولا شعوريا ويستمر الاداء التراكمي حتى تغدو الفكرة امرا واقعا وانجازا فنيا وحقيقة ابداعية تشتمل الشروط الفنية جميعها , وهنا يحتل العمل الفني مكانته , وهنا لابد من التنويه ان حالات الخمول التي تصيب الفنان خلال فترة الاداء ما هي الا اعاده لتاكيد المخيلة للصورة وشحن لها وهنا تاكيد عى اصرار الذاكرة كونها الحاضن الرئيس لافكار الفنان ايا كان اداءه الفني سواء كان موسيقيا او تشكيليا او مسرحيا او سينمائيا او حتى تلك الفنون المتشعبة عنها مثل التصميم والحرف التقليدية وكذلك الفنون الادبية بمختلف صنوفها .

ـ ألم يؤثر تسليع الجمالي في معياره و في دوره النشوئي للإنسان.؟

لم يكون المنجز الفني الجمالي العالمي يوما مادة تسليعية شوهت الفكر او اطاحت بمستواه بل ان المستوى الانساني تراكم وعلا , المنجز الجمالي كان ولا يزال مادة تنويرية وفكرية غنية وثريه , لان خلفها مبدعون قلقون على المستقبل والإنسانية وكان همهم خدمة بلا مقابل , ولم يكن مبتغاهم مادي كما فعل المسلعون اصحاب الرؤية الضيقة .

المسلعون فشلوا في تسليع الجمالي لانهم لم يرتكزوا على سمة القيمة وهي السمة الجمالية أي بمعنى ارادة تشويه وخدش صورة رائعه وهي بالاساس صورة محميه بالكثير من المقومات, من هنا كانت المحاولات مجرد فقاعات لم تدم طويلا وكانوا مجرد اعدادا قليلة، من هنا كان تاثيرهم في الفكر لا يذكر , ثم محاولة التيار الاخر في تسليع الجمالي كانت تقابلها ردة فعل عكسيه لدى المدافعين عن الفكر الانساني , هنا تبرز مسالة مهمه ان الفعل الجاد اكثر ديمومه من الفعل الهزلي لان من يقدم الفكر و القيم لايمكن ان يجاريه انتاج ينجز في ظل الابداع , ذلك لم يؤثر على الارتقاء الانساني بالطلق , طالما هنالك باحث عن قيم ترتقي النفس و الروح البشريه , في حين الاخر ينحدر بفكره الى درك اسفل مما يجعل مشروعيته منزوعه وفاسد تماما لايصلح للواقع ولا يتوائم من قيم البشر ونواميس الكون المبني على جماليات مثلى .

* اعلامي وناقد وفنان تشكيلي
سكرتير تحرير القسم الثقافي
الراي الاردنيه

منتحرون في الشعر الكردي المعاصر



قطرةُ دم، على حذاءٍ أحمر

مصطفى محمد
(١٩٧٩ ـ ٢٠٠٦)



لم يكن لحجر الرفضِ
أن يبتعدَ في سماءِ الصدرِ
روحاً
في جدول عين الميتِ
حتى يسَّاقط من وضوح الغبش
الشيءُ
على أرض الحكاية
عدالات شكلٍ
جواهر جوهرٍ
أمواه ماءٍ
أكاذيب موتٍ
تجاعيد أمٍّ ..
كلُّ مارٍّ
تحت سقف العائلةِ
سيمشي مع نفسه القصيَّةِ عن يديهِ
ويتضائلُ الى نجمةٍ أصيليَّةٍ
أعلى من كتفَيه ..

لماذا ذهب المنيُّ الى البالوعةِ؟

أختٌ زوجةٌ

في بهجةٍ

أو شيءٍ كالشَّيءِ

أو تنتظرُ

من فوق جدارٍ

وتسلُّ

شعرةً زائدةً

من رأسي , أخيها , زوجِها , المقطوعِ

هكذا

والبالوعة غبشٌ واضحٌ

أو شيءٌ

لا فوضى

أو لاشيءَ

السمكةُ انفجرت

لم تصلْ إلى سماءِ الماءِ

وحياءُ فتاة الحقلِ

حاملة سطلَ اللَّبن فارغاً

افتح البابَ

ادخل عليَّ

أنا في الخارج،

الفراشةُ



ذهبت إلى النافذةِ لتحترق

وصاحب الشَّفة المتدليةِ:

افتحوا النافذة لأيَّ شيءٍ

أنا أشعر بالبردِ

شتاءُ الدفءِ

دفءُ الشتاء ..

الفراشة لمَّا تصلْ

الى زهرةِ جناحِها ,

الزهرةُ التي انفجرتْ فيها الشَّمسُ

تفكَّر في غيم الآخرين الميِّتِ

وتتنفَّسُ هواءَها

وتتضاءل الى نجمةٍ أصيليَّةٍ

والسَّنابلُ تبحثُ في السماءِ

كلَّما هبَّتِ الرِّيحُ

وهكذا

القطيعُ القاضمُ

هوَ هوَ

تتقدَّمُهُ الرؤوسُ

ويتخلَّفُ عنهُ

غبارٌ

والوتدُ القديمُ

الذي يرسمُ طريقاً زائلَ ,

وكلبٌ مشغولٌ

منذ ثلاثة آلاف عامٍ

هوَ هوَ

الاستمرارُ لا يخرِقُ البدَهيَّ

البداهة شيءٌ غير مألوفٍ

أو شيءٌ شيءٌ

اللغةُ؛ ليست لغةٌ

وليست؛ ليست ليست

الغبشُ واضحٌ

والدَّمعةُ وحدها حقيقيةٌ

أو وحدها.

والبحرُ

محيطٌ تماماً

كي لا تشردَ أبداً

كي تمشي قريباً

في فجرٍ صيفيٍّ

ببنطالٍ واسع الأسفلِ:

هل الضرورةُ

ضرورةٌ؟

ما أسعدني

بهذين الكتفين ..

تضع يدك على صفحة كتابٍ



كي لا يطويها الهواءُ
ثم تقرأُ أصابعَكَ:
شيئٌ أخر ، أو هوَ هوَ
لو أطلتِ الشمسُ المظللة
على الوادي
ولا يرى ذلك أحدٌ
لا أنا ولا أنت ولا الشَّمسُ
لتتكاملَ الأشياءُ محتاجة
كالأشياءِ الكلماتِ ..
على نسيانٍ في جدار الانحدار المتهوِّر المغسو ل
تضحكُ الذكريات المستقرة
و على حافةِ الطرفِ الآخر الآخر
الآخر
القريب خلفك ..
فالغربُ شرقٌ
كلاهما ذراتٌ عيونٌ تعرف شيئاً واحداً،
يدٌ وحيدةٌ
ذاتُ ساعةٍ نسائيةٍ
أمام بيتٍ طينيٍّ.
طفلة وجنتاها بارزتان
كعشٍّ فارغ
لعصفورٍ معروفٍ



يبكي من الفرح الساخر

من الأنانيةِ التي

أنحْفتِ الفزَّاعةَ

في حقلِ الاشياءِ..

الظهيرةَ و التجاعيدِ

الألغازِ

الفلزاتِ

الضياعِ

المستحاثّاتِ

الحربِ

النَّسيانِ

المرورِ

الأعشاشَ...

الأنانيةِ

التي جعلت من الأبواب أبواباً

أو أبواباً قذرةً و أنيقةً في أشيائنا الكلماتِ

أو كلماتنا الاشياءِ ..

مرارةَ حلوِ الدواءِ

جمالَ قبحِ صيَّاد الغزالةِ

برودةُ دفءِ الرُّكنِ

وقارُ عبثِ النسمةِ..

لأنني راحلٌ

كم تبدو الأشياءُ

قبيحةً ، جملةً،

لأنني راحلٌ

كم تبدو الأشياءُ

الشيءُ شيءٌ

السماءُ

التي تحتاجُ إلى جناحٍ كسيرٍ

تتغيَّرُ

وتبقى هي هي

أنَّ الجناحَ سيصبح صاحبهُ..

المعادلة لم تخترع بعدُ

إنها قديمة جداً

كماءٍ يُذكِّرني ب

في جدولِ منزلنا ..

كان يتشكَّلُ

حين كانت أمي تستيقظُ

وتغطيني وأنا مستغرقٌ في النوم

أتضاءلُ إلى نجمتي البعيدة

مثل القمر عن جبالنا العالية ،

القريبةِ

مثل جبالنا العالية من القمرِ،

ليس الشيءُ شيئاً

ليس الموت موتاً ولا الامتلاءُ انغلاقاً
ولا الطَّعنُ طعناً ولا التضاؤل تضاؤلاً
إنه صاحبُه
واللاَّ شيءُ الشَّيءُ في أيِّ شيءٍ
وهكذا
والضجيجُ
صوتٌ واحدٌ.

الحسكة. ٢٠٠٦



- انتحر الشاعر مصطفى محمد في مدينة حلب. حيث رمى بنفسه من فوق بناء عال و انغمس في الأرض عميقا حتى جذورنا. و هذه القصيدة الأخيرة قبل انتحاره.

- دخل أسمه أنتولوجيا الشعراء المنتحرين التي قامت بإعدادها الشاعة جمانة حداد.

رابط متعلق بانتحار مصطفى محمد:
http://maaber.megs.com/issue_٥٠
htm.literature٢/november٠٨

مسقط رأسه ليدفن في مقبرة الصالحية في الأول من الشهر العاشر
تاركاً لأهله و أصدقائه و طفله الذي لم ير النور إلا بعد رحيله بشهور.
لديه عدد من المخطوطات الشعرية
احداها بعنوان(النصف الآخر لدائرة دوار الشمس)
و أخرى بعنوان أبواب تتهيّأ للخروج
حيث ترجمت الأخيرة الى الكردية.

مصطفى محمدعلي محمد

(١٩٧٩ - ٢٠٠٦)

في منزل قروي بـ «علي كوراني « ولد الشاعر
مصطفى محمد علي محمد / ٥ / ٩ / ١٩٧٩
من عائلة كردية سكنت فيما بعد مدينة الحسكة /
ظوندي مفتي /
حيث يعمل الأب إمام جامع.

درس الراحل في مدارس مدينته المراحل الدراسية الثلاث لينتقل إلى شاطئ اللاذقية و يدرس هناك في جامعة تشرين / كلية الآداب / قسم الأدب العربي.

شارك في أمسيات شعرية في حسكة و قامشلو و عامودا
كما نشر قصائده في البدء في صحيفة الثقافة الاسبوعية لصاحبها مدحت عكاش.

في الخامس و العشرين من الشهر التاسع ٢٠٠٦ رحل الشاعر في مدينة حلب (منتحراً) و شيّع جثمانه الى



کورش قادر

۱۹۷۱ / ۲۰۰۶

حلم

نصفُ إغماضةٍ

تكفي لإيقاظ الحرب

عندما يغدو التمييزُ

بين حروفِ الحلم
وأحشاء الرأس
ثرثرةً مؤلمةً

ومهاترةً مشوّهةَ الظلِّ

لا تمتّ بصلةٍ للضوءِ،

ما كان لكَ أن تُقحِمَ العينَ

في محاجر الموتى

وتضفرُ الخطى حبلاً

لشنق النهار

استدار السكونُ في استواء المرايا

مستبدًّا بالحبِّ يقتفي أثر الموت

مجدّ مُشيِّد وفتات

بهاءٌ وهباءٌ

هو الحلمُ ائتلافٌ شائكٌ لصورةٍ وعرة،

بعينيه الراسختين- بعينيك-،

تُراكَ ما أنت-؟

من هو الكائن الجدير بالحياة ؟

دلمون

(أيها الباب لو كنتُ أعلم أن هذا سيحلَ بي وان جمالك سيجلب عليَّ المصائب إذن لرفعتُ فأسي
وحطمتكَ ولجعلتُ منكَ كلكا)
من ملحمة كلكامش موت أنكيدو

ذاك أن (إيتانا) لم يعثر على عظام النسر لينفخ فيها جوهر الهواء إيقاظاً لنشأة التحليق

فلربما رُجمَ وضَلَّ سبيلهُ في الجهات الأربع...

وقد حُرِّفتْ في خرائط
كانت تطفو في دجلة أزمنة قبل أن يلتئم
إذ فما جدوى
أو هراء تبجيل
أو تكفير مَنْ يتكبدون عناء حمل اسم الفصول

في فخار مطعون بمذاق البرق

بالنبش أو بالتحديق الشاق في النجوم
ممسوسون كما ثيرانُ حُمّمتْ بالدم وانهدمتْ في معابد الأجنحة وهشيم القصب

هائمون خائرون ذهاباً إياباً عبر خُرم
ليرمّموا رمادَ السر

لا ابتهالاً لصغار الأفعى وهم يُذبحون كل يوم عند جذع الشجرة
بل وإيغالاً في مدّ الأنابيب وسلالات وأسلاك عبر الجرح القديم

أو أن من حملننا بأحشائهن خللَ القرون

وهنَّ أضحياتُ أعياد مقدّسة باطلة

لم يتضرّعن وينحرنِ الدموع لدموزي
وإنانا سائلة سلة النواميس
وقد نذرتْ خواتمها وإقتلعت عينيها وألقتْ بهما في المبخرة

بعد أن خُيِّل لها أنهُ

يُصلبُ على مداخل ومخارج المدن

غداة جُنّ بالعشبة وأيقنتْ أنه

لن يُشفى أو يُبَعث ليحرثَ لها فرجها أبد الآبدين.
وبذلك آثرتْ أن تظلَّ محجرين شاخصين ورخاماً مبتور

الأطراف في متحفٍ يجوبه المخنثون وأشباه الناجين من الطوفان

* كورش قادر : شاعر وطبيب ، من مواليد (كركوك) عام ١٩٧١, صدرت له مجموعة بعنوان (انفطار الظلّ) عام ١٩٩٩ ثم اعقبتها مجموعة بعنوان (فهرس المذلل) .
انتحر مخنوقا عام ٢٠٠٦ بمدينة السليمانية.

القصة



الطيران ا لأخير للأحلام المجنحة

د. خليل عبدالرحمن

«كل شيء يزول، وعيناك فقط أيتها الأبدية تلمع أمامي ببريق رهيب»
آرثر رامبو

عندما توقفت الطائرة في مطار «آريانا - ڤيدجا» توقف معها الكون. لمحته من بعيد وحيداً، ينهشه انتظار قرن من الزمن، وصقور الارتباك تنهش مئات العصافير في أعماقه. تقدمتُ نحوه وآلاف الأسئلة تنخر عظامي. تخبطَ في خطواته ككسيحٍ يتعلم المشي من جديد. حضنني بدفءٍ وهمسَ:

- Keça kurd ! tu çawa ye?

لم أرغبْ في الجواب لأنه لم يرغبْ في مثل هذا السؤال.

لقد كبرَ وصار الوهم غذاءه الدائم، كبرَ واشتعل الحب ببياضه. إنه فكرٌ جريحٌ طُعِن في كبريائه، إنه قلب الجمال النائم. رُسِمَ على وجه الأزل وكأنه سليل الفواجع، أما عيناه فكأنهما تبغ كردي شبه مشتعل، كأن الجنون جسده الهرم. شعرتُ به يموت وحيداً كما الوطن، كنبي للهزائم.

جميل هذا الصباح وهو بابتسامته الشهوانية يدفعه نحو ذروة الاكتمال. كنتُ قريبة جداً منه كقصيدة وبعيدة مثل معنى. كان ماثلاً أمام كهنة الأسئلة في معابد آلهة أكثر غموضاً من الآلهة. فنهرتُ جناحيه قائلة:

- لست سؤالاً فلسفياً ولا لوحة فنية، لذا لا تعمْ فوق غيوم الحيرة.

أنا هنا حبيبتك الحيّة، خطيئتك الأولى....

فتمتم:

- بل نزقي الأول وجنوني الأخير.

دفعته بهدوءٍ نحو سيارة الأجرة متحاشياً الصدام المبكر. انطفأَ فوق المقعد الخلفي، ثم أصدر أمراً صارماً للسائق:

- إلى المقبرة!

فانتفضتُ قائلةً: بحق «آهورامازدا» قلْ لي ولمَ المقبرة؟

فجاء صوته من بئر عميق:

- لأن الحب هو وعيٌ بالموت. هل تعلمين أن الروح تخرج من الجسد كما يخرج التلميذ من بوابة المدرسة بمرح مفاجئ؟

- نعم ولكنها مكان للأجساد النتنة و ....

فقاطعني:

- ومكان للأرواح الهائمة وللأحلام المجنحة الحائرة.

لزمتُ الصمت مجبرة. وفي هذه الأثناء كانت السيارة تجتاز خاصرة المدينة، ولم أشعر وأنا أترك يده لأعيش خرافاتي الخاصة.

استشعرَ:

- «لماذا تأخذين يديك وتتركين وجهي
وأنا من شدة ولهي بك صرت عن سواك أعمى»

- آسفة! لا تقلق أيها الطفل الهمجي! سأقف أمام مخلوقاتك الهائجة لتمنحني العلو، فأنا ربّة القلق واللاتوازن، أخضع لكَ بطواعية. في «سرير رائحتنا» سأحرس كائناتك الضالّة، وسنسمي الزمن فكرة سخيفة بعد أن نحطم عقارب لهوه.

- إنك كذابة بامتياز، ولكن المصيبة أنك امرأة تقولين الصدق دوماً. فلنقم باختبار! لنحلم يوماً واحداً بأننا أحرار، فالحرية هي أنا وأنت متعانقان كأحرف الكتابة الأڤستية، الحرية هي ارتعاش جسدينا على رماد الحقائب.

جاءت كلماته رذاذ مطر، أشلاء عطر ملأ فراغ صدري، فجمعتُ فرحي وصوتي وصرختُ:
- قلبي لن يتعب من حبكَ كما الموت الهائل لا يتعب من حب الحياة.
توقفتْ السيارة تراءت صفوف الغربان من بعيد. يمشيان بين أشجار السرو الضخمة بحجم السماء. أوراق برتقالية باهتة تطير حزينة في نسيج المكان، العشب يسير واقفاً ويستريح الكون في قطرات الندى النائمة، يلف صمت دائري حولنا كالأرض. هاهي المقبرة. نلقي تحية شاحبة على الأرواح الميتة، ثم نفترق طواعية. يجب عليك أن تكون وحدك في حضرة الأموات حتى لا تهين قداسة الموت. الموت وحيد كالولادة. موسيقى المقابر الصامتة ملكوت خرافي، وما ألذ هذه الموسيقى وهي تتعذب بصمت إلهي.
هآنذا استأنس بالمكان وأتفهم لحبه له. هدّتني قصيدة المكان فاستسلمتُ لخرافاتي الخاصة ثانية: «أنا امرأة قادرة أن أشعل الوطن حباً، أنجبُ أطفالاً لا يشبهونني، امرأة لم تلج العملة سريرها، امرأة تخبئ في حلمتيها كل أسرار آدم وحواء. أنظر من رئة العالم المثقوبة إلى هذا الناسك الماجن وأقول له: سأتقيأ وجهك الزرادشتي دوماً».
بحثتُ عنه بين القبور الحزينة فوجدته بعيداً عني مسافة عشرين قبراً، ممدداً بين قبرين صغيرين:
- تكريماً للموتى سأتكلم عن الحياة. انظرْ إليّ بعمق ، عمق آلام الخالق، انظرْ إلى شهوتي الفارعة، إلى العنب المعصور فوق نهدي، إلى النهد الضاج بالجنون، والنهد الآخر الناضج على نار الوطن. أيها الأطرش! ألا تسمع عواء النهود ونباح الشفاه؟ شعري مندلع كالصرخة في الأغصان، هذا جسدي كله محتشد بجنون البرق ، أنا امرأة دهنني «زيوس» بالشهوة وتركني تحت الشمس إلى أن طابت فاكهتي.
انقضّ عليَّ، وكبّل شفتي السفلى بين شفتيه ،فنهرته طمعاً في المزيد من وحشيته القروسطية.
- ما عاد الوقت يكفي لإنهاء القبلة. خسرتُ كل معاركي، ولا وسادة لأجل رأسي في نهاية الأرض. كثيرةٌ أنتِ وأنا واحد، ناسك أريد أن أمارس طقوس العبادة فيك. أنا الطمأنينة أفتح لك حضني الآمن الدافئ الذي يعبق بوشوشته أسفل الأذن ما يجعل اللحظة تشهق هل من مزيد؟.
بعد مد وجزر يشارك الجسد في مأدبة النشوة فتنتاب الأطرافَ ارتجافات صغيرة وتخيلات خدرة. «الموت أبداً فتيّ وبقدر ما تكون الروح فتية يكون زواجهما سعيداً». هكذا علّمني هذا الناسك الماجن أن أخفف من وطأة الموت بين القبور، و علّمني قصيدة الجسد التي كانت حصاني إلى طروادة الروح وبلاغة الجسد. لم أحب هذا الرجل لجماله، لماله ولا لذكائه، بل لعريه أمام العالم ولانتصاره الدونكشوتي لأنه يحمل قلباً راقصاً. إن الشباب هو زمن الحب، ومع ذلك هناك شباب شاخوا وفقدوا القدرة على الحب، وهذا ليس بسبب الضعف الجنسي، بل بسبب جفاف الروح. هل يمكننا أن نحب جسداً هرماً، مشوهاً بفعل المرض والعاهات؟.
كنا نسير بلا هدف، والنشوة ولغة المكان تمنعاننا من الكلام. وحده الصمت هو ذلك الشيء العاري الذي يخلو من الكذب. كوني امرأة لا أطيق الصمت الطويل، وفي نفس الوقت كنت أخشى خرق هرمونية المكان، لذا تركته يمشي وحيداً ودون أن يلاحظ جلوسي على عشب ناعم لأستسلم مرة أخرى لخرافاتي الخاصة، متسائلة: ما هذا الكائن الذي أحبه بجنون ولا أتحمل العيش معه ؟ هل يا ترى لأنه يفضح مستنقعاتي الداخلية، أم لأنه مستوحد واتخذَ الصمتَ وطناً، أم لأنه حزن العالم، أم لأنه يذكرني بعدم جدوى وجوده، كحجر مُلقى على قارعة الطريق؟ أم لأنه بدون قلب لأن شطحات الجنون قد فتته وحطّمه أم لأنه كالبحر «لا يعرف أن يرقص أو أن ينام إلا عارياً»، أم لأنه ميت خالد كالحجر الذي لا تنتهي حياته لأنه وُلدَ ميتاً؟.

فصرختُ لأقطعَ نشوةَ صمتهِ:
- ساطع جنونك كجمرة الموت، ولكنه لن يكفي لتغيّير العالم.
فردَّ هادئاً:
- الجنون يحميني لئلا يغيّرني العالم.
ربما كان كلامه حفيفاً في الليل، أو صرخةً في الفراغ، أو ربما سلاماً من الذي يسكن في القلب. كل شيء يقع: أوراق الأشجار، النجوم، البشر، الأنبياء، ولكن هذا المجنون يمسك بيديه كل الأشياء التي تقع بحنان مطلق.
- عندما ألمس يدكَ لا أدري أأطير أم أسقط؟
فابتسم بخبث وقال:
- البارحة زارني ملاك فقد عرفته ببرودة أجنحته. ولكن لستُ ذلك الشخص الذي كان يطارده، وحتى هو ليس ذلك الذي كان.
لم أفهم شيئاً مما قاله هذا المشعوذ المجنون فسألته مدّعية في نفس الوقت بأنني فهمت جوابه:
- أنت منذور للموت منذ البداية فلمَ لا تنتحر؟
- أنا لا أنتحر. لا خوفاً ولا تمسكاً بالحياة، بل لأن الانتحار كما يقول صديقي «سيوران» يتم دوماً بعد فوات الأوان. الحياة لا تُحتمل لولا فكرة الانتحار، لكنه انتحار بالتقسيط الممل، الذي لا يؤكده إلا عيشي داخل الحياة نفسها.
- وعزلتك! هل تساعدك على الانتحار البطيء أم على العيش السريع؟
- لا هذا ولا ذاك. القضية تكمن في احترامي الشديد لطاقتي. فأنا أخاف عليها كما يخاف راعي الجبال على قطيعه. الآخرون في الخارج سينهبون طاقتي وسيفرغونني من جنوني. أفضلُ أن أكون وحيداً في صومعتي ككاهن بوذي، كحجر لا جلد له، لا قناع له، لا عيون ولا دموع له. يصمت الحجر لا كونه أخرساً، بل لاعتقاده بعدم جدوى الكلام، يبكي ولكن بدموع الفرسان اللامرئية. هل تعرفين بأن الأحجار دموع إلهية وقد تحجّرت من فرط الحساسية؟ وربما تكون قلوب الأنبياء الخاسرين في معارك لا معقولة، أو ربما تكون أوسمة قلّدها الإله صدرَ الأرض منذ الأزل. لا يعشق الحجر، لا يملك منزلاً كونه ساكناً في بيته المفتوح على العراء، وهو لا يكتب الشعر ولا الموسيقى، إلا أنه عزفُ الريح ونبضُ الأرض. الأحجار يا سيدتي نجوم متحجرة: بها ترتفع الكنائس والمعابد والأضرحة، بها تُرصف الأرصفة، يدوس البشر عليها غير مبالين بوجعها. أنا والأحجار وجعُ الأرض يا عاشقة السراب.
- ولهذا طبعاً لم ترد على رسائلي؟
- كلا ! لم أردّ على رسائلكِ لأنها كانت مليئة بالمستنقعات. لقد آن الأوان لتعترفي بالهزيمة. إن قراءتكِ الكتبَ بنهم، وهضمكِ الثقافةَ لم يستطيعا تحويل مستنقعك الداخلي إلى بستان. لقد انهزمت مرتين: مرة مع الحياة ومرة مع الموت. كل ما تفعلينه وتقولينه هو ضد الحياة، وفقدتِ عذرية الابتسامة وعذوبة الطيران نحو الأحلام المجنحة. وخسرت مع الموتِ لأنك فشلت أن تحولينه إلى أسطورة، واعتقدت خطأً بأن قوة ما قد أنقذتكِ مرات كثيرة من براثن الموت، بينما الموت كان يجربكِ، ولاحظ أنه من الأفضل تركِكِ. لم يعدْ يهتم الموت بكِ لأنكِ لم تعودي تهتمين بالحياة الراقصة.
- وماذا عنكَ يا صاحب الحملات الدونكوشوتية، يا ذا الرمح المطعوج والترس المنخور والخوذة التنكية والرحلات والتسكع، يا ذا الرأس الكردي، المليء بالنبل والريح. أنتَ عاجز حتى أن تبتسم وتتهمني بمعاداة الحياة الراقصة؟
- أجل! أنا أكثر عزلة من الإله، وأكثر وحدة من أغنية قروية تُغنى في الزقاقات الكئيبة، وأكثر كآبة من ترانيم «زرادشت»، ولكن لقلبي الخافق الحزين الوحيد مقدرة لامتصاص رحيق العالم، قلبي ريح راقصة تغني لحن الجبل، هو الذي استدعى الجنون إلى الشوارع ليعويَ كـ«زوربا»، وهو ما دام يخفق فوق الأرض فلن يتفق

مع أحد. المستحيل يحاصر قلبي كجرس صغير يحيط برقبة كلب أوربي مدلل. وما دامت أنفاسي لم تستوِ على العرش فسأظل أنشر ترنيمة الوحدة. أتمرغ الآن في برزخ العزلة لأن قلبي انفطر في كل مكان، حيث تركت قطعة منه في كل مكان زرته لدرجة أنه لم يبقَ لدي قطعة منه لأحيا به. كنت سكيراً ومشرداً تتقاذفه الفنادق، المدن، المطارات والأزقة الموبوءة إلا أن قلبي دوماً كان بوصلة الصدق، وكنت أودّ دوماً أن أعلو بالجنون اللذيذ فوق إمبرطوريات العقل. أنا عاشق الشرق وجنونه، أركب الريح وأوقد البرق كما «كاوا» في أعالي الجبال، وفي دمي جمرات أماني الوطن.

كان لصوته شبق الزهر معانقاً فمي المرتعش. هذا رجل يتملكني ويقود خطاي وقلبي صوب فلاة الضوء، هذا رجل لم يقترف إلا معصية الحرية، إنه آلة منحوتة من الضوء، إنه تمثال في عصر المقصلة وجسد محنط بالقداسة.

أمسكَ يدي بثقة وبهدوء وقادني بصمت وبعذوبة لم أشهدها من قبل.

- إلى أين؟ سألته خائفة.

صمتَ وكأنه مومياء، ولكني شعرتُ من خلال صمته بثقلِ آلاف السنوات من التحنيط. أحببتُ في هذا الكوكب المرتعش الوحيد ملامح وجهه، وأحببتُ في ملامح وجهه صمتها. شعرت بأن سفينته تتجه نحو الغرق، فتملكني رعب عظيم. وفجأة توقف أمام قبرٍ محفور، تناثرت في قاعه قطع الزجاج، ورأيت سكاكينَ مغروزة من قبضتها ورؤوسها الحادة مرفوعة نحو الأعلى وكأن بها تنادي جسداً ما. وصدقَ حدسي بأن هذه الشمس ستنطفئ. ترك يدي قائلاً:

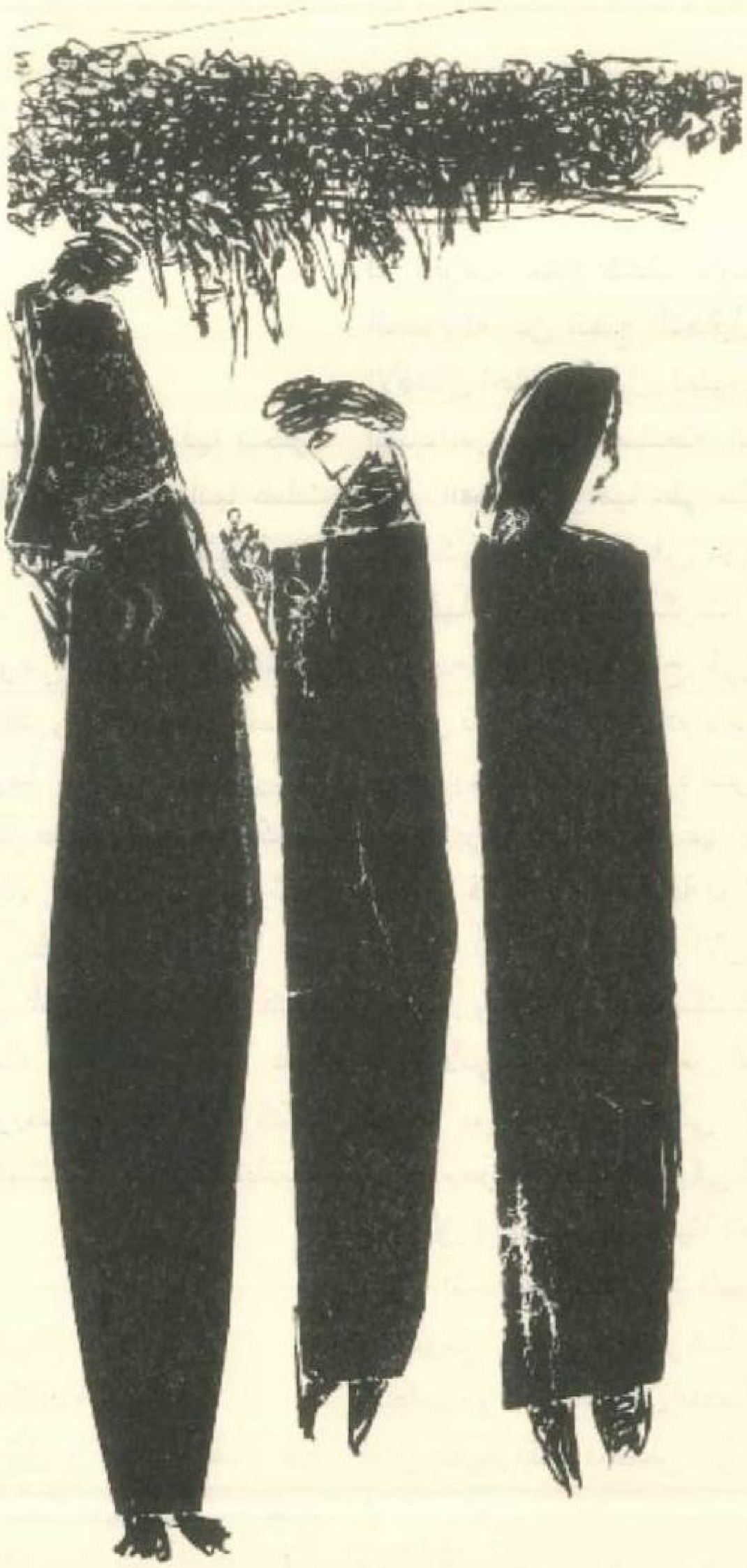
- هل سأبقى واقفاً بلا حراك، بينما يمتد الكون بأكمله نحو قدر الرقص والطيران؟

ومن ثمّ أغلقَ عينيه وطار عالياً. هبطَ بعد لحظة نحو قاع القبر فزيّنت السكاكين جسده.

صدفةً لا نموت، وهذه تؤكد صدفية موتنا. لم يكن مجنوني يريد إلا الحياة، غير أنه كان يصنع احتضاره على الدوام. إلى متى كان على هذا المجنون أن يحترق ليكون واضحاً أمام عينيَّ؟ لقد سافر الشيخ البوهيمي في آخر قطار الجنون، وامتلكَ نبض المطلق وناصية مدن النور، وتركني وحيدة أغازل خرافاتي الخاصة التي لن أقصّها على أحد! وأنا مستعدة الآن أن أنحني ألف عام لأصغي إليه من جديد.

قامشلو - اكتوبر ٢٠٠٣

*** باحث و كاتب كردي من كردستان سوريا**



الدخول ممنوع

مريم القاضي
ترجمة: آوات عبدالله

منذ مدة و هي تشعر كأن شيئاً في عروقها يتخثر، ومن ثم ينتابها تعب شديد يخيل لمن لا يعلم أنها عملت أياماً متواصلة. ترتجف كلعبة للأطفال وفي النهاية ينفد صبرها.
منذ نسيانها دفترها الصحي وهي مغتاظة من نفسها. كل هؤلاء المرضى الذين ينتظرون دورهم للوصول الى الطبيب يزيدونها ألماً. وما عادت تنتبه لزوجها الذي كان يتحدث للطبيب شارحاً له مرضها، كانت تنظر الى الصورة المواجهة لها. صورة طفل يرتدي بدلة ممرض واضعاً أصبعه على شفتيه مشيراً الى المحافظة على الصمت. وفي النهاية لم تعرف كيف يمكن المحافظة على الصمت في مكان كان على الطبيب أن يسأل و على المريض أن يجيب؟ وكذلك حين تمددت على السرير الخشبي وضغط الطبيب بطنها وقال:
-يؤلمك؟!
إنتابها الغيظ ثانية فأجابته غاضبة:
-إذا ضغطت أنا أيضاً بطنك هكذا، ألا يؤلمك؟
قياس ضغط الدم وكتابة التحليل و.. تكرارهما عدة مرات، لم يكن هذا يعني لها شيئاً. فهي كانت تبحث عن مكان تتناول فيه لقمة من الطعام وخبزاً، وتنال فيه قسطاً من الراحة..

* * *

يكاد المكان أن يتفكك ويفقد قدرته على التماسك. ولا أحب أن يكون الأمر هكذا. ولكني أترككم لربكم، فعلى المرء أن يذهب من أجل مرض بسيط الى ثلاثة أماكن. عيادة الطبيب والصيدلية والشوارع وصفوف الناس ولتكن كل الأحداث العجيبة الغريبة حولك فداءً لعيونكم.

* * *

لم تعرف ماذا كانت نتيجة التحليل. لأن السيدة المسؤولة عن نتائج التحاليل كانت تخاطب زوجها: الأفضل اعادة التحليل. لعلهم أخطأوا النتيجة هذه المرة انشاءالله. وظلت منشغلة البال بطفل شاحبٍ نحيل خائر القوى ومرتمياً على ساق أمه. تضايقت، أحست ثانية كأن شيئاً يتخثر في عروقها. فتسري البرودة في أطرافها وترتجف. تذكرت أنها لم تتناول شيئاً ليلة البارحة ولا في الصباح. في تلك اللحظة عاد زوجها وجلس بجانبها وقال بهدوء شديد:
-يجب إعادة التحليل مرة أخرى.
امسك برقة شديدة ذراعها وحاول أن يجلسها على السرير فانتزعت غاضبة ذراعها وقالت:
-يمكنك أن لا تمثل منذ الآن دور الزوج الذي ماتت زوجته. وبدلاً من ان تمسك يدي، إذهب واحضر شيئاً لآكله لأني أكاد أتهاوى من الجوع.
رائحة بول المرضى في الحاويات الصغيرة التي تستخدم مرة واحدة، تفوح في كل أرجاء الغرفة. فأحست بالغثيان ولهذا لم تقل شيئاً آخر ،ثم بدأوا بسحب الدم منها، اشاحت واهنة عن الجميع حتى تناولت قطعتي السندويج اللتان أحضرهما زوجها. ظهرت نتيجة التحليل، واذا بها خلال تلكما الساعتين تزداد سوءاً ، فكان عليهم نقلها بأقصى سرعة الى المستشفى.

* * *

فيما بعد سيقولون اني أجهل خصائص القصة، ولكن كيف لي أن لا احدثكم عن ذلك الشارع المزدحم بالعاطلين الذين يدورون في حشود بلا هدف بدلاً من أن ينشغل كل منهم بعمله. وتلك المرأة وزوجها القرويين الظريفين جداً ، كلما مرت بهما سيارة يلوحان لايقافها وهما يظنان كل سيارة أنها سيارة أجرة، بحيث لوحا لابطال قصتي أيضاً. هم أيضاً سارا في الطريق مغادرين، ولكنهم حين عرفوا أنهما ذاهبان الى المستشفى نظر كل منهم الى الآخر. ثم توقفوا، فارتمى كل من الرجل والمرأة بصورة غريبة جداً في

السيارة. فقال لهما الرجل في نفس اللحظة:
-كل يوم يفتعلون عقبة. السيارة للركوب يا أخي، فلم لا توقفونها؟
سبق كلامهم هذا التحية والسلام. أو كيف لا أحدثكم عن تلك الدراجة التي كادت تصطدم بسيارتهم، فتنتهي بكل سهولة وبساطة قصتنا، حيث كان من المحتمل ان لا ينجو أي أحد منهم سالماً. ولولاكم أنتم اللذين تقرأون قصتي وتريدون ان تعرفوا مرض بطلتي وما الذي سيحدث لها في النهاية، لوضعت كل شيء جانباً وتبعت راكب الدراجة الذي كان خلف سيارة الشرطة و يزعجهم باستخدامه المنبه ولا وضحت لكم حقيقة الأمر. ربما كانوا من المهربين المتعبين للناس، أو ربما كانوا من موزعي النشرات الدعائية، لا. هذا مما يقل إحتمال حدوثه. أرى ان هموم الرغيف اليوم جعلت الناس ينسون كل شيء. يقولون ان السياسة من مشاغل المترفين!

* * *

رائحة فضلات المواشي ودخان السجائر والنفتالين في قاع صندوق السيارة القروي غمرت السيارة. وكان القروي يضع ملقياً ذراعه على كتف زوجها من غير مبرر ويسترسل بين فينة واخرى في الحديث بصوت عالٍ، فتصدت له زوجته في النهاية قائلة:
-إسكت، خرَّب الله بيتك. ألا ترى انه يقود السيارة؟ ولا يقود حماراً ليتركه يسير على هواه!
من خلال مرآة السيارة للرجل وقال:
-ألا ترى يا عمنا العزيز كيف صرنا في النهاية حميراً! يقف ثلة من الحرس أمام باب المستشفى ولا يسمحون إلا للمريض ومرافق واحد بالدخول. منظر كل هؤلاء المرضى والجرحى والمحروقين جعلها تحس بالغثيان مرة أخرى فتحس كأن شيئاً في عروقها بدأ يتخثر، ولكن بصورة أشد من المرات السابقة. بحيث صارت تجرجر أقدامها بصعوبة، واغتاظت من المرأة التي أحرقت نفسها ورددت في نفسها هناك من هن بحال أسوأ منها مائة مرة ولا يلجأن الى الانتحار. وذلك إما من أجل أطفالهن أو بالتقليل من طموحاتهن الموعودة، ومن ثم سألت بنوع الغمز نفسها: هل تعنين أن تلك المسكينة لا تحب أطفالها، أم أنها كانت تنتظر الكثير..؟ هذه المرة ما عادت سيقانها حقاً تتبعانها، وكانت تعرف أنها لم تعد تسير، و أخذت تتمالك نفسها . بين حين وآخر، كانت ترى أضواء سقوف المستشفى تضيئ وتنطفئ فتنصرف عنها مسرعة ومن ثم فقدت الوعي قبل أن تدري الى اين ستمضي.

* * *

الحديث عن فلسفة الوجود والعدم ليس من الأمور التي يمكننا أن نتناساها ببساطة وسهولة، في هذا المكان الذي يتجمع فيه المرضى وندعوه بالمستشفى، تطوى فلسفة الحياة والموت كل ما في هذا العالم تحت جناحيها. وتشكل للانسان رؤية أبعد للعالم ولربما تشكل قفزة الى عالم مجهول آخر. المريض الممدد على النَّقَالة السوداء ويمضي الى مكان لا مرئي ويكاد ان يطوله النسيان رويداً.. رويداً.
ترى هل يفكر الى أين يمضي؟ ومن الصدفة أن تفكر بطلة قصتي بذلك ولكنها قبل أن تجيبني ومن ثم أن أروي لكم ما قالت فإنها هي أيضاً صارت منسية. وأتصور أنها لم تنم مرتاحة على السرير منذ اسبوعين. وان هذه الاستراحة بالنسبة لها أفضل من كل شيء ولا أخفي عنكم ايضاً ان أخبركم ان هذه الخواطر تنبثق في أصعب لحظات بحيث يكون المرض أضعف من أن ينتبه الى شأن أنسان آخر. ولو قيض للمريض العودة الى الحياة متعافياً سيترك هذه الخواطر على سرير المستشفى لم أعرف ما الذي حدث لبطلة قصتي. لأنهم لم يسمحوا بالدخول حتى لزوجها، وكل الذي علمته هو ما رأيته قبل ان يدخلوها: إسوداد و زرقة جسدها كله وكأنها تعرضت للضرب من قبل عشرة أفراد والدم ينزف من فمها وهي غارقة في نوم هانئ ثقيل وغافلة عن مخاوف زوجها حين قال له الطبيب: عسى الله أن يرأف بها!

وآخر ما رأيت هو خروج زوجها راكضاً لاحضار الدواء الذي طلبه الطبيب فلم استطع اللحاق به رغم اني أسرعت بالركض خلفه وغاب عن نظري بين زحام المرضى والأطباء والممرضات. ولا أريدكم أن تسيئوا الظن بأني قد تغافلت عنه عمداً لحاجته الى النقود آنذاك حيث صار مضطرا لبيع السيارة.

الساعة الواحدة بعد منتصف الليل وأنا متعبة جداً. وعلى العكس من المرات السابقة، أشتهي الآن دخان سجائر زوجي. كان هناك رجل يبعد عني بعض الشيء يدخن سيجارةً. اقتربت منه طالبة علبة الثقاب، فتذكرت تواً أني لا أحمل السجائر ونظرت مرتان أو ثلاث الى حقيبتي.

فتفهم الرجل الوضع مدركاً أني لا احمل السجائر. ولذلك ناولني سيجارة، أشعلتها برغبة شديدة، ولكن لم أكد ان أدخن نفساً منها حتى ترددت أصداء سعالي في ممر الانتظار. الحارس عند باب الممر والذي فتح الباب بشكل خالٍ تماماً من التهذيب أشار الى الاعلان المكتوب على الجدار (التدخين ممنوع) إضافة الى طلبه أن أخرج واغادر المكان، ثم أخرج بعدي الرجل الآخر.

كنت واقفة خلف الباب، رأيت أمرأة بثياب ملطخة بالوحل والطين تحمل طفلا متهالكاً تدخل مسرعة ويبدو أنهم قادمون من أفران الطابوق. فركضت خلفها لا لأعرف ما حدث. لأني كما سمعت يستخدمون هناك الأطفال في عمر السادسة أو السابعة وحتى العجائز والشيوخ عمالاً واذا بالحارس يعترضني مغلقاً الباب ومن ثم أطل من زجاج النافذة الصغيرة امامه قائلاً:

- ساقرع الجرس كي تحضر الشرطة وتطردها الى الخارج! لا أعرف، مجنونة أنت أم عاطلة ؟ أليس لك بيت وأسرة..؟ منذ منتصف الليل وانت تتنقّلين من مكان الى آخر!

* * *

هل تريدون الحقيقة، لقد ضقت ذرعاً بالتعاريف الخاصة بالقصة الوافدة والمفروضة علينا من الخارج، حيث أنهم تخلوا عنها منذ زمن بعيد. فليس الذنب ذنبي في أن تتمدد المشاكل في قصتي وتطول أكثر، من غير أن أريد لها ذلك. فتتأتي أحداث جديدة بعد الأحداث القديمة ولهذا فأني لم أعد حتى بعد تهديد أخينا الحارس، وذلك لأن علي أن أعرف ما الذي حدث لبطلة قصتي . هل ستعيش أم لا ؟ وأن لا أترككم منتظرين. إضافة الى أن الحارس كان بالنسبة اليَّ ملفتاً للنظر أكثر من الجميع، لآني كنت أريد أن أعرف أي انسان سيكون بعد رؤية كل هذه الأحداث في ذلك المكان ليلاً ونهاراً. ربما كان في حد ذاته كتاباً قديماً. إذا لم يتسبب لي بمشاكل أخرى وهذا ما حدث. ثم قبل أن أستطيع فهم شيء عن الحارس وصلت شرطة (١١٠) وكبلوا يديَّ بتهمة التدخل في شؤون الآخرين ونقلوني الى السجن. وانا الآن في الجانب المظلم القذر حيث مجموعة من السجينات القذرات يحدقن فيَّ، صفعتني إحداهن.

-هيا ما الذي ارتكبته، تهريب، سرقة، أم أنهم القوا القبض عليك متلبسة مع رجل يواقعك..؟

كانت تنظر الي بكثير من الوقاحة، ورائحة فمها وبخره تؤلمني. وانبرت الأخرى من هناك:

-لا يبدو عليك انك من مرتكبي الجرائم، ولا أظنك دخلت مكاناً كهذا قط.

ومن ثم تحولوا الى المزاح والمرح، حيث دفعتني احداهن وهي تقول:

-اهلاً وسهلاً يا ضيفتنا العزيزة، نرجو المعذرة لعجزنا عن الترحيب بك بصورة لائقة.

بعدها أخذن يقهقهن ثم جاءت احداهن من الجهة الاخرى وصفعتني قائلة:

-إذا لم تكوني تعانين من الصداع فلم تشدين العصابة حول رأسك؟ هل ترغبين في هذا المكان..؟ فتفضلي بالجلوس، إنه يليق بك!

يؤلمني رأسي وأحس أن شيئاً في عروقي يتخثر! وداهمني التعب وغضب شديد ولم أعد اعرف كيف

هاجمتهن وأثرت الصخب! فقمن بمهاجمتي وضربي كما يضرب الصوف عند الغسل.

* * *

لقد إسودَّ وإزرقَّ كل جسدي وسال الدم من فمي وأعلى فخذي وأحسست أن مصابيح سقوف المستشفى تضيء وتنطفئ وبسرعة تتركني وأكاد رويداً.. رويداً ان أنسى. وأنتم معذرة، إذا عجزت أن أكمل قصتي ولا تطلبوا مني الحضور، لا جدوى من ذلك ، لأنكم إذا لاحظتم أعلى الباب الذي أدخلتموني منه ، لرأيتم انه قد كتبت عبارة:

الدخول ممنوع..!

١-قاصة كردية من كردستان إيران.



اضطراب

بريا كاكه سوري
ترجمة: أنور محمود

ألصقتُ إعلان خبر موتى على الجدران في جانبي الشارع الكبير وواجهة كل الأماكن البارزة في المدينة. كانت الصورة التي تعلوها جميلة جداً وباسمة. أظنها تعودُ إلى المرحلة التي سبقت مجيئي إلى الدنيا. لأنني لم أرَ نفسي في حياتي أبداً بهذا الجمال والسرور. إحمرت عيوني من شدة البكاء أثناء لصقي للأوراق على الجدران. والأغربُ من كل هذا، هو أن الناس لم يروا في الخبر ما يدعو إلى الحزن والأسف أو شيئاً من هذا القبيل. كلهم كانوا يقهقهون ضاحكين، وبلغ بهم اليقين من جنوني لدرجة انه لم يظهر بينهم أحد ليقول لي: أيها الأحمق الأخرق أنك الآن حي! أمجنونٌ أنت أم تظننا نحنُ المجانين.

بعدها عدتُ إلى البيت. أشعلتُ (السماور)، وبعيون مخضلة بالدموع جلستُ حزيناً في انتظار المعزين. عند العصر دخل أخي حاملاً مجموعة من الأوراق المطوية، لمحته مقبلا بعيد ضاحكا، و ارتسمت في محياه سمات تشير إلى ان لديه الكثير من الكلام. استغربته وكدتُ أقول ماذا جرى؟ فإذا به يفتح لفافة الأوراق قائلا: أيها الولد الأحمق! ما هذهِ الأوراق التي ألصقتها على الجدران والأشجار؟ فصحتُ باكياً: علام تضحك؟ لم لا تعود كي تحضر الطبل و المزمار وتبدأ الدبكة؟ هل أنت سعيدُ إلى هذا الحد بموتى؟ تأملني طويلاً ثم قال بهدوء: يا (هيوا) العزيز ألا ترى نفسك حياً الآن! أنا أعلمُ أنك لم تجن، فلماذا تفعل ذلك؟ لم لا تكف عن هذه التصرفات؟ صرختُ به: رجاءً اخرج بأسرع ما يمكن وخذ تلك الأوراق وضعها حيث كانت. وبعيون يتطاير منها الشرر رمى الأوراق في وجههي قائلاً: ليكن هذا أيها المتسكع السخيف! كل ما امتلكته من النقود منذ وجدت هو هذه « التومانات»* الأربعة وها أنت قد بددتها على هذه الأوراق النظيفة وألصقتها علي كل الجدران والزوايا. فإذا كنت تعتبر الناس مجانيناً فإن أي واحدٍ منهم هو أعقل منك! فأي وضع هذا الذي أنت فيه! أنت جننت من شدة الحزنِ على بطالتك ومن تفاهتك وسخفك! فقلتُ بصوت هادرٍ ثانية: أنا ميتٌ! فما الذي تريده من روحٍ ميتة؟ وما حاجة الميت بالوضع الجيد والأحوال الحسنة؟.

قال: عواقب هذهِ التفاهات والسخافات لن تنالك وحدك أيها المتسكع! لقد سخر مني منذ الصباح عشرات الناس! يقول هذا يا فلان ما هذهِ الأوراق التي ألصقتموها على الجدران والزوايا؟ ويقول ذلك: ما الذي جرى لشقيقك (هيوا)؟ ليتك تخلصت من نفسك! بعد ذلك لم تمض مدة تذكر فإذا بالهاتف يرن، وحين حملت السماعة كان صديقي (أيوب). انتظرت كثيراً حتى شبع من الضحك ثم قال: لم نعلم أنك بلغت هذا الحد من الجنون! كنا معاً أنا وآزاد وسامان حين استغرقنا في الضحك ففاجأتنا سيارة ،امسكوا بنا وأشبعونا ضرباً. كما تشتهى أنفسهم ولهذا اتفقنا على أن نضرب حضرتكم المبارك بقدر ما ضربنا. أما كان عليك أن تخفف العيار بعض الشيء! وهل يليق بك هذا الذي أقدمت عليه. قلتُ بهدوء شديد: أخي العزيز (أيوب) غفر الله لميتكم! لقد تكبدتم من أجلنا العناء، أحسنتم وبارك الله فيكم وأعاننا على رد الفضل لكم في الأعياد والأفراح. في حفظ الله و.... لم أكدْ أنهي الكلام وإذا بالباب يطرق بشدة، فهتفت من أعلى السلم: تفضلوا! الباب غير مغلق، رأيت أحدهم يطل برأسَه، كانت (خيال) المجنونة. و بدلا عنها رأيت السيد (برياني). قال: أخي (هيوا) معذرةً، لقد قرأ أبي خبر وفاتكم في الخارج إعلان وفاتكم الملصق على الجدران. ويردد الخبر نفسه ميرزا حسين ونساء المحلة، من فضلك تعالَ إلى هنا. حين اقتربت منه قال: أحضرت لك هذهِ! هل تدري لمن أريدها؟ لژيان. لحبيتي ژيان. ألا تعرفها؟! هيا تعال لكي أدلك على باب بيتهم. ذلك الباب الأزرق. ذلك المجاور لعمود الكهرباء. أريد

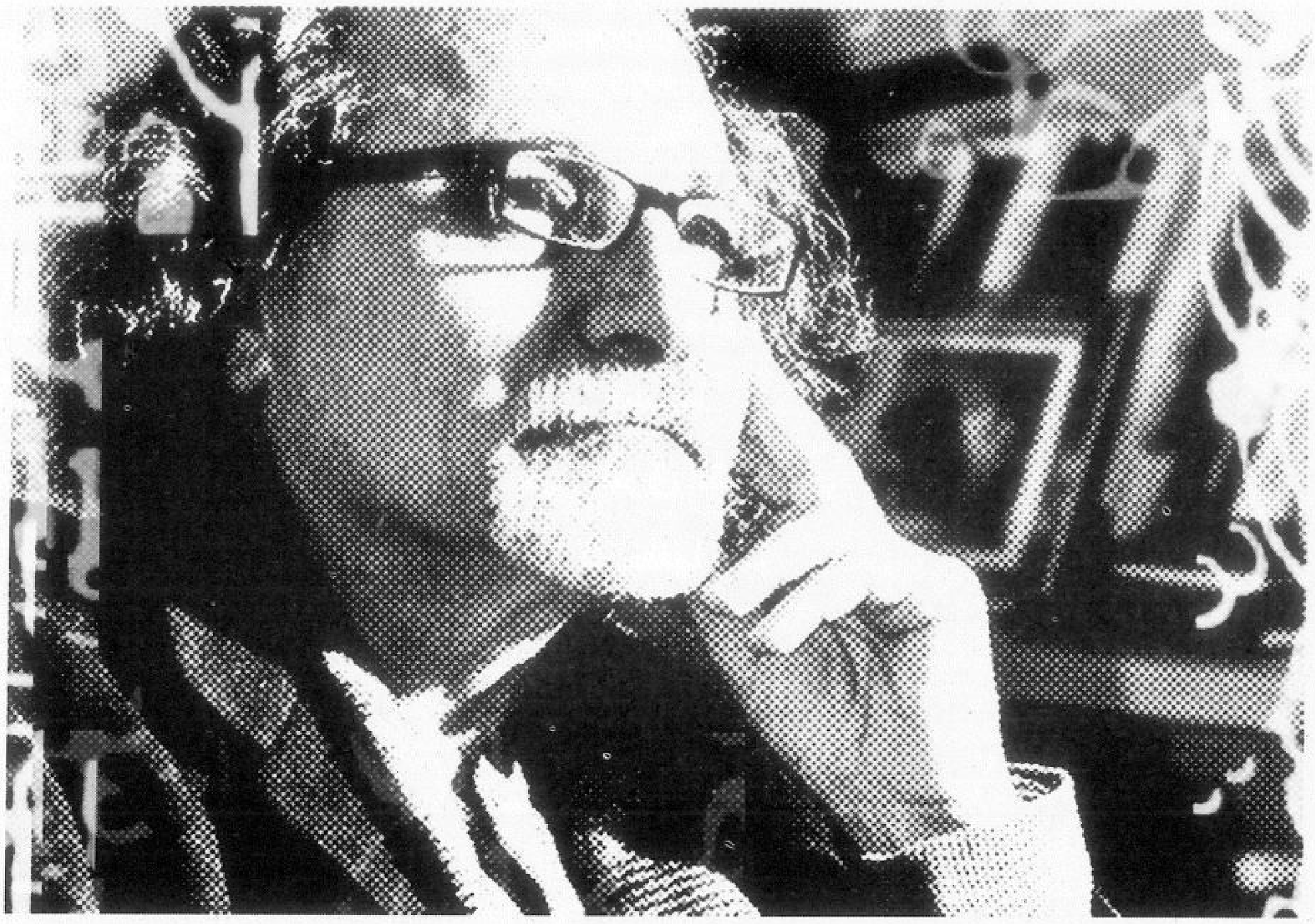
هذه الصورة لها، لقد طلبت مني ذات مرة صورة. ذات ظهيرة حين كنت عائداً من المدرسة. خبرتك: عند العصر لا تجد أحداً يمر من هنا، مر أنت بقرب الباب لأعطيها لك. عند العصر، نظرت خارج الباب كانت واقفة بالباب تنتظرني. فما أن رأتني حتىتوجهت إلى بيتنا، تراجعت خلف الباب كي لا يراني أحد. فأسلمها الصورة سراً. كنت انتظر اقتراب وقع خطواتها. ولكن لم يمض وقت يذكر، انطلقت من ذلك البيت العالي الذي تعلو سطحه أكوام التراب رصاصة طائشة. وحين نظرت خارج الباب. رأيت ژيان أمام ذلك الباب تتخبط مضرجة بدمائها. منذ ذلك العام وأنا أريد أن أراسلها ولكن لم أجد أحداً. قبل مدة قريبة توفي جدي. ولكنه لم يذكر أنه سيموت. بالله عليك، قل لها أن لا تنساني، خبرها. إنها تسكن خيالي ليلاً ونهاراً عليها أن لا تنساني. ولن أهوى أحداً سواها. سأتبعك أخي هيوا، في أمان الله ! بالله عليك قل لها أيضاً. لترسل هي أيضاً لي الرسائل. إذا وجدت من يحملها إلى.لكي أعرف هل تغيرت كثيراً؟ وبلغها تحياتي الكثيرة. عفواً. في أمان الله. مضى هو وعدت واجهشت باكياً ولا أدري هل بكيتُ على موتي أم على حظ خيال الأسود، وبقيت جالساً حتى حلول الليل. وفجأة صرخ الهاتف ولم أعثر عليه بسبب الظلام. وبيد متخبطة عثرت على الفانوس و أشعلته. وحين رفعت السماعة فإذا بصديقتي (هتاو) ( ) قائلة بصوت خافت: حبيبي هيوا سلاماً. خوفاً من أبي والآخرين أعجز عن الحديث معك. انتظر في الثانية عشرة ليلاً. ولن أذهب إلى المدرسة في الصباح. متعبة جداً ومشتاقة إليك جداً. سآتي إليك ومن غير أن أدعها تتلكم أكثر فصلت نهايتي السلك وتمددت مستلقياً على فراشي. وحين نهضت كانت الثانية من منتصف الليل. لأعرف فيما إذا كانت أختي (رمزية) مستيقظة. وما ان أعدت توصيل نهايتي السلك حتى رن الهاتف زاعقاً قلتُ: نعم، تفضلوا ! ردت (هتاو) بصوت خافت ومتهدج ويبدو أنها كانت تبكى قائلة: هل أردت أن تفارقني في هذه الليلة روحي ؟ وأنزف من الحزن دماً ؟ قلتُ: عفواً سيدة (هتاو) ! يبدو أنك لم تعرفي إلى الآن بأني ميت ! وكادت أن تقول شيئاً إلا أنني فصلت ثانية نهايتي السلك غاضباً وعدت إلى النوم وعند غبش الفجر دق صوت الباب فاستيقظت فزعاً. خرجت مسرعاً وصحت: من؟ قال: أحدهم: هلّلا فتحت الباب لأعرف فيما إذا كنت أنت حقا ؟ وحين فتحت الباب رأيت (كامران المجنون)، يحمل ورقة من أوراقي. وبسرعة يد محترقة وكأنها كف مذراة صلبة مد يده ووضعها في يدي وقبل أذني. اندهشت. يا إلهي أنا. لم تكن لي أية علاقة صداقة مع (كامران). فهو منذ السنة التي أحرق فيها نفسه منتحرا في السجن ما عاد يهمه أحد. كنت سارحاً مع تلك الخواطر. وإذا بي انتبه على صوته قائلا: أخي هل هذه الصورة تشبهك أم أنها لك؟ قلتُ: صورتي أنا، تأملني لحظات ثم قال بلوعة: لست آسفاً ولا أرجو لكم العفو لأني لا أملك شيئاً منه، ولو عرفت بالأمر مبكراً لبكرت في الحضور، هذه الليلة كنتُ أدورُ في الشوارع وحين رأيت هذه الأوراق وصورك قلت أنه عمل عظيم. ليتني استطعت القيام بمثله. ما من. مكان تصدأ فيه روحك. ولكن آمل أن تسعد روحك. انتابني دوارُ منعنى من الإسراع في أن أشكره. رأيته يبتعد بهدوء وفي مشيته عرج خفيف. وانسام الصباح اللاسعة تتلاعب بشعره الأشقر المجعد الطويل حتى خصره.فرحاً عدتُ. لأني وجدت بين كل هؤلاء الناس إنساناً آمن بموتي وسلم به. فمضيتُ إلى المرآة وقلت: لم تمت قبل أن تجد من يعزيك بوفاتك ! لا تخش شيئاً في النهاية سيؤمن الجميع أنك ميتُ حقاً. كنت منشغلاً بهذا الاخذ والرد وإذا بصوت الباب يقرع ثانية. فذهبتُ راكضاً وفتحته، حيث كنتُ آمل أن يكون معزياً آخر جاء لتقديم المواساة. ولكني رأيت (هتاو) تقف وعيونها محمرة ذاهلة ومن غير أن استطيع التفوه بشيء دخلت وأغلقت الباب بسرعة. وارتمت في أحضاني. وأجهشت بالبكاء ثم قالت بصوت ناعم

رقيق مفعم بالحنان والشكوى ! أنت غاضبُ على الحياة وتريد أن تقتلني؟ هل تريد أن تعذبني، وتملأ قلبي أوجاعاً ؟ لا أعرف ما هو ذنبي ؟ متى مت؟ كيف أدعك تموت؟ إزاء مشاعرها الرقيقة النقية عجزت رغم كل محاولاتي عن ابداء الغضب والصراخ فيها قائلاً: يا سيدة السيدات إذا كنت تحبيني فإن عليك قبل كل شيء أن تفهميني وتفهمي أنني ميت! ولكني قلت بصوت ممتلئ بالمواساة: لقد كنت حقاً شمس قلبي الدافئة المشرقة ولكن صدقيني أنك كنت شمساً محجوبة بآلاف الستائر من الغيوم السوداء، تستطيعين الخروج إلي في السنة مرة لتدفئيني. أنا لا أعاتبك ! وعليك أن لا تغضبي عليَّ ! لأني لا أريد الكذب عليك ! إلمسي قلبي لتعرفي كم هو باردُ خنقته برودة مواسم هذه الحياة بصورة يعجز بركان عن تدفئته. أنت أيضاً ستتجلدين في أحضاني وتتخدرين. أسرعي بالمغادرة ! لأن طلبتك في انتظارك عودي قبل أن تتحطمي، أنا ميتٌ، وخبر موتي ملصق على كل جدران المدينة وأشجارها، مدى الحياة قصير، كغزال ضليل فتحت الباب ولاذت بالفرار. في البداية إنتابني الحزن إلى حد ما. ولكني قلت لا. كلما عجلت كان ذلك أفضل. كي لا تبكي طويلاً بجوار ميت. فتحط عليها رائحة الموت، مضيت إلى حيث المرآة. وقفت أمامها. لم أكن قادراً على البكاء ولم أكن قادراً على الضحكِ. لماذا لا يصدق أحدُ بموتك أبداً، أين لي بمجنون يدق الجدران سراً! هيوا قاتلٌ، هيوا لصٌ، انتهك أعراض الناس. آنذاك كنت أرى كيف تتزلزل المدينة وتقرع الطبول وتردد الاصداء. نظرت لوهلة إلى نفسي. قلتُ: هل تراني ميتاً؟ ترى هل هذا الذي يقف أمام المرآة هو أنا؟ فصحت بنفسي صارخاً! قل الحق هم المصيبون أم أنت؟ خطر ببالي شيء فسرت الرعشة في جسدي. يبدوا أنهم المصيبون لأن العشرات منهم قالوا بأني لستُ ميتاً وخوفاً من أن يتجلي صدقهم خرجت من البيت هارباً. وعند الظهيرة كنتُ قد وصلتُ المقبرة، وقرأت الاسماء على شواهد القبور كلها، شاهدة شاهدة. على أية حال، عند المغرب عثرن على قبري. ونظراً لقِدم الشاهدة بالكاد تمكنت من قراءة الاسم. مع حلول الظلام عدتُ. أغلقت خلفي الباب ونمتُ، في الصباح مع صياح الديك خرجت حاملاً المعول والمجرفة متجهاً إلى المقبرة. وحين أشرقت الشمس كنتُ قد وصلتُ قبري، وبمقدمة المجرفة الحادة قمت بحك الشاهدة. وأزلت عنها كل صدأ الزمان وسمومه وكشفت الحقيقة. والذي رأيته ما من أحد سواي يستطيع أن يصدقه. لا تعجبوا. لقد مت قبل ألف وسبعمائة عام، وأخذت أحفر القبر لأعرف إذا كانت عظامي ورممّي لا زالت باقية. ولكني رأيت جسدي كله كان قد تحول إلى حفنة من التراب الأبيض. قلت : فلا تذهب لتعود مصطحباً كل سكان المدينة إلى هنا لكي يروا بأم أعينهم أن ما من أثر قد بقي مني. ولكني قلت: ما من ضرورة تدعوا إلى أن يعرفوا. فتذكرت أني أنا نفسي حين وقفت أمام المرآة سأروي الخوف من احتمال صدقهم ؟! آنذاك اشتد غضبي على نفسي وصحت صارخاً فيها. لماذا كدت تتغابى فلا تصدق موتك ؟كدت تنتقل إلى خنادقهم في مواجهة نفسك؟ ولا يمكن غض النظر عن خطاياك، فاستبد بي الغضب وانتزعت بدقة رأسي. ألقيت نفسي في القبر الضيق المظلم. وبحقد كبير وضعت الشاهدة فوق القبر وأهلت التراب على نفسي. لكي لا يعرف أحدٌ متى وكيف وأين مت! ذلك لأنهم لا يؤمنون حتى بموتهم فكيف يمكنهم الحضور لمواساتي وتقديم واجب العزاء.

قاص كردي من كردستان إيران.

* التومان: العملة الأيرانية

الشعر



جلال برزنجي

(محاولة أخرى للإمساك بالابعاد)

مختارات

اختيار وترجمة: محي الدين محمود

صباحاً

حين تشرق الشمس

تترك خلفها بعداً

ومساءً

حين تغيب

يمسي البعد سواداً حالكاً

حين أسافر

أتعجل دائماً الوصول

وحين أصل

أجد هناك بعداً آخر

سبقني.

أحياناً

حين أنظر من (كندا) الى الشرق

أرى الأبعاد

في رفة جفنٍ
تتهاوى
كعصافير متعبة
وبسهولة أمسكها.
في أقل من رفة جفن
وأسرع من ضوء الشمس
أعود الى ذكرياتي.
وحين أعود بنفس السرعة
الى الحياة
أجد بعداً بارداً
حزيناً
كتابوت مسندٍ الى جدار المسجدِ
ينتظرني.

مع لحظات انتهاء الحب
تحاصرك الأبعاد
كثيراً ما تغدو الأبعاد الروحية فيزيكية
تتنصب
تصير عقبةً
في طريق الوصول للذروة
مع زوجتي.
تصير الأبعاد

أمامي دائماً.. تتانيناً

تحدق فيّ

تتحرش بيّ

وبعد معركة حامية

وميتة

أو تعب البعض من كلماتي

أقف ثانية

أمام بعدٍ أبعد.

الأبعاد

أتعبتني

بعد كل خلقٍ

أخرج

حاملاً الشمعة

من ليلة سوداء.

فكري

ينطلق على عجلة السرعة

وخيالي

ممتطياً قصيدة مظلمة

كالكلاب السلوقية

يعدوان

خلف غزلان الأبعاد.

* * *

الأبعاد
وأحياناً كثيرة
الزمان والمكان
لا تحاصرني..
أنا وحدي
حتى الطيور حين تحلق
تشكل في السماء الأبعاد.
والطبيعة
تريد أن تملأ الأبعاد
بين حجر وآخر
بين شجرةٍ وأخرى
وبين شبرٍ من الأرض وآخر
بالخضرةِ
ومن بعدُ هي نفسها
تطلق الخريف لمهاجمتها
وتشكل بينها
بعداً خاتباً.

أحاول منذ بدأت الكتابة
التقريب بين الأبعاد
كثيراً ما تغرق بين الكتابةِ

بين كلماتي!
وفي مدة قصيرة
بعد انتهاء الكتابة
تطفو على الماء كالأوراق المتساقطة
بين الأمواج التي شكلتها كلماتي
تطفو.
مارية من كلماتي
منذ وجدتُ
وأنا في حربٍ مع الأبعاد
ولا أراني منتصراً
في هذه الحرب.

(من ديوان محاولة اخرى للامساك بالأبعاد)

إمرأة هي عشيقة الظلام
مهداة الى المرأة التي تتذكر أشياء تركتها في الظلام

الطائرات
أخذت ريح (حلبجة)
زهور نرجس في عب (عمر خاور)

تعرضت-قبل جسده-للكيمياوي
تساقطت
وصارت موتاً توأماً.
الطائرات
سكبت مياه الزيران.
الحرية
التي كانت فذ ذلك اليوم،
في زيارة هناك،
قتلت.
النسمة
التي كانت تنقل عبير الزهور
لم تعد الى (شهرزور)
الأرض التي أمرضوها.
لازالت الى الآن
راقدة في الفراش
منذ الثمانية والثمانون
والى الآن..
في حلبجة لا يجرؤ المعلمون
على إطالة الدروس
والطلاب لا يرمون
كما في الماضي حقائبهم في الباحة
وينطلقون الى اللّعب.

تلك المرأة العمياء
لازالت منذ الثمانية والثمانون
تمد يدها باحثة عن المغزل
تلك المرأة
لم تحلب منذ الثمانية والثمانون
معزاتها.
وتعرض ديكها للكيمياوي
ولم يقف على ساقيه
تلك المرأة
لم تستطع أن تسقى ثانية
بصلها الأخضر
سبعة عشر عامٍ وتلك المرأة
لا تعرف
كم شعرة في اليوم
تبيَضُّ في رأسها
وأي وسادة تتوسد
سبعة عشرة عام
وهي لاترى عقد إبنتها.
سبعة عشر عام
وهي لا تعرف
متى تمرُّ الشمس
بنافذة غرفتها الصغيرة

هذه المرأة

ولا ترى سوى لون ثوبها الأسود.

(من ديوان: سموني البيت)

الحرب

١

الحرب

جعلت صباحي الأول مريراً

الحرب

ألقت كتابي في البحر

وتركت لي مجموعة من المنافي.

الحرب

أفسدت تواريخ المساء ولهوه

الحرب

أسقطت أخيلتي

الحرب

أثقلت أعماقي

الحرب

جعلتني يائساً

وقادتني الى مفترق الطرق.

٢

الحرب وحيدةً
وفينا جميعاً حضالها
الحرب
روحٌ منفلتة
بين الوجود والعدم
الحرب
مرض الآيدولوجيا
الحرب
سجلٌ حافل بالجرائم
بين حرب وأخرى
زهرة سوداء عقيمة
بين هدنة وأخرى
حلمٌ مضطرب.
٣
منذ وجدتُ
وأنا أوضع خلف الأسلاك الشائكة
وتغلق عليّ الأبواب.
منذ ولدت
وأنا في أحضان الهدنة القلقة.
منذ ولدت
وأنا إما جيشٌ
تحت جدران ما بعد الحرب المهدمة

أو في ساحة حربٍ اخرى
وبأدوات أحدث
وحلمٍ مريض..
٤
متعبٌ
متعب الحروب أنا
لم تنتهي الحرب
ذات مساءٍ
لألقي السلاح
وأحلّ الحزام
وبهدوءٍ
بلا قلق أنام
ولا أردد صباح الحربِ
متعبٌ
متعب الحروب أنا
والحروب بلا منتصرٍ
بلا مهزومٍ
متعبٌ
منذ وجدت
وأنا من حربٍ أعود الى حرب اخرى.

(من ديوان: أمطار الرحمة)

خلف السماء.. تبدو دائماً

نافذة زرقاء

خلف السماء

في البعيد البعيد

تبدو نافذةً زرقاء

يقترب احدهم بتيشرت أزرق أزرق

من النافذة ويمضي

هو

أزرق النظر

وقبل أن أكتفي من النظر إليه

يُسدلُ ستارة النافذة

بعد ذلك

عن قربٍ

رأيت ريحاً زرقاء

يصحبها سربٌ من الطيور الزرقاء

حطت من غير تمييز

على مجموعة من الأشجار

بجوارها

شجرة بطمٍ

كثفت لونها

لم تكن للقمر مشكلة مع الزرقة

بعيداً، خلف الطبيعة
يبدو ضبابٌ أزرقٌ
بعيداً خلف الناس
تبدو إمرأة زرقاء الثوبِ
فوق أعلى البيوت
يبدو طفلٌ
يطيِّر طائرة ورقية زرقاء
ويلون بزرقة الريح.
وتزرق الصخور في الأسفل
أستطيع الآن
أن أفرد على كتفي
أحزان الأوراق
والآن حتى الله لو شاء
يستطيع أن ينشر تيشرته الزرقاء
على الحبل الأزرق
أنتم أيضاً
إذا غسلتم ثيابكم الزرقاء
تستطيعون نشرها على نفس الحبل الأزرق
الآن
عن قربٍ
تبدو حديقة زرقاء
الحياة فيها هادئة

في هذه الحديقة
تستطيع متى شئت
الانشغال بالطيور
في هذه الحديقة
المساء أزرق
وبمسار شديد الزرقة
ترتفع
أزهاره
الى النافذة الزرقاء خلف السماء
هذه الحديقة، مكان هادئ
للحديث مع الأهل
وهو يزيح بين حين وأخر الستارة
لا يريد أن يفقد كاريزميته
وإلا
قد يرغب
أن ينحدر كل مساء
بتيشرت أزرق
للتنزه في الشوارع العامة
كل من يدخل هذه الحديقة
تمتلئ جيوبه بالأغاريد
ويكتسب جسده رائحة القمح
ويمتلئ قلبه بنوافذ زرقاء.. زرقاء

(من ديوان: سموني البيت)

الجيب

هناك من يمد اليد الى الجيب

يخرج سكيناً

وهناك من تمد اليد الى جيبه

يخرج زهوراً

هناك من يمد اليد الى جيبه

يخرج سجائراً

وهناك من يمد اليد الى جيبه

يخفي خاتم الزواج في أصبعه

وهناك من يمد اليد الى جيبه

يخرج قلم الألوان

وهناك من يمد اليد الى جيبه

كي لا يخرجها

وهناك من يمد اليد الى جيبه

يخرج مصيدة مطاطية

وهناك من يمد اليد الى جيبه

ليسلّم التقرير عن صديقه

وهناك من يمد اليد الى جيبه

كي لا يصفق

هناك من يمد اليد الى جيبه

يخرج بذور الخلاف ينثرها على الأرض

وهناك من يمد اليد الى جيبه

يخرج كرة سعر (ثلاثة دراهم)

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج ساعة

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج حجر الدوامة

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخفي عن زوجته

رسالة عشيقته

هناك من يمد يده الى جيبه

من القلق

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج بوصلته

هناك من يمد يده الى جيبه

يسجن عصفوراً

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج منديلاً

هناك من يمد يده الى جيبه

كي لا يصافح

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج صورة أبيه الشهيد

هناك من يمد يده الى جيبه

لكي يفردها متسولاً

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج صورة طفله

هناك من يمد يده الى جيبه

من البرد.

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخفي اصبعه المقطوع

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج الكتاب من جيبه

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج قرص (فياجرا)

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج مرآة

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج قلماً للتوقيع على التنازل

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج قنينة (ربع عرق)

وهناك من يمد يده الى جيبه

ليطمئن من عدم وجود الثقوب

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج ورقة الغشّ

وهناك من يمد يده الى جيبه

يتأكد من بقاء بطيخ الشمام

الذي سرقه في الأمس

هناك من يمد يده الى جيبه

عادة تعودها

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج رسالة توصية مسؤول

كي يصبح عضواً في البرلمان

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج خبزاً وبيضاً

وهناك من يمد يده الى جيبه

يصفف الدولارات التي غنمها بلا جهدٍ

في يوم واحد

هناك من يمد يده الى جيب السروال الداخلي

يخرج اجرة المهرب في طريق اليونان

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج صبغة شعر الرأس والشارب

هناك من يمد يده الى جيبه

من اليأس

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج حبات عباد الشمس

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج زبيباً

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج ما في قلبه

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج فتات الخبز اليابس

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج منشورات سرية ليوزعها

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج واقياً مطاطياً

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج جواز سفر البلد الثاني ليقبله

هناك من يمد يده الى جيبه

يخرج جواز سفر البلد الثاني ليرميه

وهناك من يمد يده الى جيبه

يخرج رصاصة الرحمة

هناك من يمد يده الى جيبه

يخفي حمامة مسروقة

وهناك من يمد يده

في ثلاثة جيوب

في نفس الوقت

لتكريش جيبه

(من ديوان: محاولة اخرى للأمساك بالأبعاد)

إمتلاء نصف الروح

قلبك ممتلئ بأحزان التاريخ
فمتى أنت أيضاً تدخل التاريخ؟
أو تتحدب كطريق منخفض
وتضيع في المرتفع
متى تدخل أنت أيضاً التاريخ؟
تعثر على قلبك البسيط الذي كان
بعد الآن لن تهدر الدماء
قلبك ممتلئ بأحزان التاريخ
وظلاله باردة
ولن يغبرّ حتى بالعواصف
ولن يضيع الأشياء في زمن الأحاسيس
وفي الحلم أيضاٍ ترى ذلك الجبل الشاهق
كل مساء يختفي فيه عصبة من العابرين
قلبك ممتلئ بأحزان التاريخ
شاهقٌ

في ظلاله
تتعانق أذرعنا
ونمضي نحو الغياب
نمضي نحو الحضور
نلتقي طفلاً
يهيم بالماء
يصنع جبلاً
من الأمواج والأحاسيس
فنترك نكرياتنا
خلف ذلك الجبل
آنذاك نردد:
«كان حلماً أم إمتلاء نصف الروح؟»
(من ديوان: غناء التنفي)

للاسكون

تصر القمة
صار في الوحدة بومة
حطت على نفسها
إذا احببت هذا الجليد
تعرّى فيه
واقتل فيه

متعتك

لن يحترق،

ولن يهدأ،

عد الى جسدك اليابس.

(من ديوان: اللاشئ)

خيبة

لم ليلة مقمرة اخرى

تضيئ السفح الآخر لذلك الجبل

أو شتاءً

يزيح

منذ الصباح

حتى المساء

ثلوج السطوح

أو لا يخيب

ولو مرة في الحب.

(من ديوان: رقصات ثلوج المساء)

مرج

انحنى برأسه على غابة تاريخية في وادي

تشظت أفكاره
صارت الشظايا حجراً تحت الشمس
تحط عليها أسراب العصافير
ويقتعدها الرعاة
يعزفون الناي
فيسيح شيئ أحمر
من قلوبهم.. على الحجر
يسيح فوق النرجس
«بقعة النرجس تلك لازالت بكرا»
أيتها النرجسات:
لك أسعد الأوقات
وأنت أيتها العصافير بين الأحجار
لا تساقط ريشك
ولا طر في الليل خوفاً من الحفيف والهمس
وأنت أيّها العصافير:
مساء الخير.
(من ديوان: رقصات ثلوج المساء)

نذرات

*

الحرية التي وجدتها في الحلم
لم أجدها حتى في الكتابة.

*

ما دمت خائفاً

لستُ حرّ

*

رأيت الجمال

يتعقب ألوان الفراشة.

*

الليل،

ضريح الألوان.

*

المعرفة

تعود بعصا الجهل..

الى النسيان.

*

حين تكونين هنا

تختلف الحياة.

*نظرت الى الليل

حتى تبدد كله

برائحة طريقك.. أعود

*

التحليق حطم قفص الريح

ولم يعد الى البيت.

*

أثناء الحلم

لا تطلق على الرصاص.

*

لو كنت مع عصبة من الأشجار

ما كانت هكذا حياتي.

*

أعادتني الكتابة، طفلاً.

*

أول محطات انفلاتي

من البيت،

كان المنفى

*

القمر،

في سماء ساحة المعركة

حزين.

*

السفر،

طفل المنفى العجول.

*ممتطياً جواد الموسيقى

خرجت، ليصيد الروح

*

التفاحة

التي إنفلتت من الجنة

وفي حجر إمرأة استقرت

إخضرت ومدت الأغصان.

(قصائد زكية من ديوان محاولة أخرى للامساك بالأبعاد)

*

المكان الذي أقصد

كالجمال.. بلا عنوان.

*

تركت المشط

سوالف الريح.

*

منذ زمن بعيد

يتعقبني نهر،

يريد أن يحاكيني.

*

إذا أتيت،

فلا تنسى الخيال.

*

إنه وقت مناسب

للتحليق مجاناً.

*

بعد الآن

لا ترسلي مع النسيم الرسائل.

*منشغلٌ الى الآن

بتقريب المسافة

بين

الفكر

والقلب.

*

الانسانية

إسمُ الله السريُّ!

*

في قاع الروح

الحريّة،

وحيدة!

*

الوقت

لا يزال ينتظرك!

*

بجانب قبر الشهيد

إحضرت

آثار اقدام أم

*

للعودة الى الطفولة

أعود مباشرة

إليكم.

*

هي والشمس

بنفس السرعة

غادراني.

*

الألوان

ضاعت بيننا.

*

إمض

خلف الذي تحبُ

أو

نم.

*

لم يغير ثيابه

حتى للدخول الى القبر

*

تنكرت أموراً
كنت معنياً بنسيانها.

*

الريح، منذ هبت
مشكلتها:
انها لا ترى بُطاً أقدامها.

*

شموخ الجبل
ليس للتقليل
من رفعة الإله

*

الأصابع
التي كانت تصلي في رأسي
لم أرها ثانية

*

لا أحب،
أن تلوث في قصر ملكي،
وحدتي.

*

انهت الحرب
والأطفال
في المخيمات

لا يزالون يرسمون خارطة الوطن
على التراب، حول المخيم.
شموخ الجبل
ليس للتقليل
من رفعة الإله
*تبددت،
في اللغة الثالثة
نكرياته.
*من كثرة النظر الى السماء
صار رأسي بيتاً،
للنجوم!
*الماء
والحياة
لم يتوقفا.. للراحة!
*في خصامٍ،
منذ القدم
جمال القلب.. وقبح الفم.
*ما من أحدٍ فينا،
يرى السماء.. كالجبل.
*أجمل مشاهد الربيع
الابقاء قليلاً
على قوس القزح.

*للدخول الى المرايا

كلنا،

على نفس الدرب.. نسير.

*الأجنحة التي اختطفت في الأنفال

لم تعد،

من الصحراء.

*في المنفى،

كلماتي

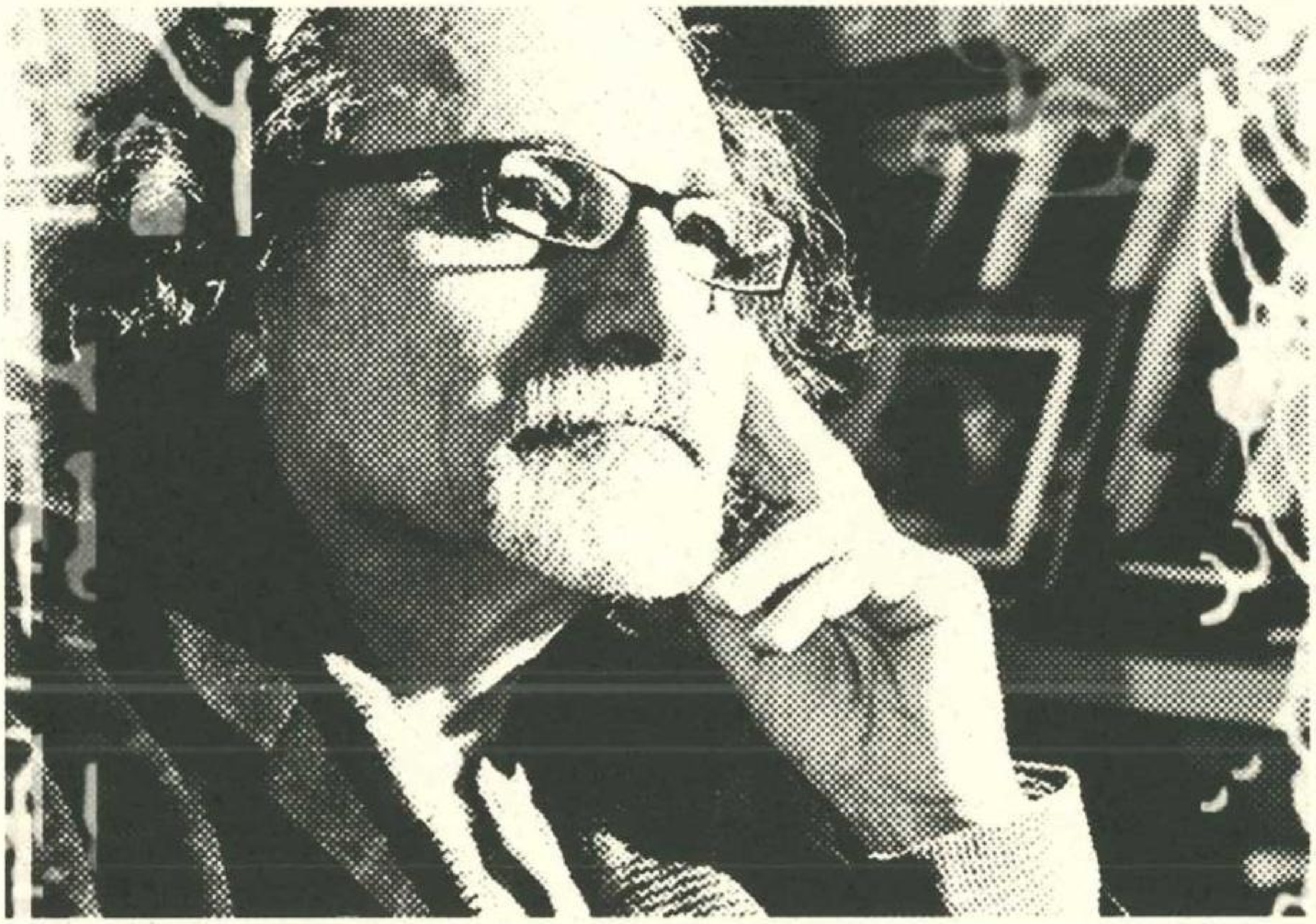
فتحت كثيراً من النوافذ.

*للعثور على ذكرياتي

على الذهاب إلى

أماكن عديدة.

من قصيدة (العودة الى مسقط الرأس-من ديوان: أسموَني... بيتاً)



لقاء مع الشاعر جلال برزنجي

حاوره: شيروان حيدري
ترجمة: محي الدين محمود

«مقبرة منشقة» ونشرتها في نفس المجلة.
في عام ١٩٧٩ صدر ديواني «رقصات ثلوج المساء» وكان حسب رأي اللذين كتبوا عنه يختلف من حيث الطابع والمشاهد الشعرية عن الدواوين التي كانت تصدر آنذاك. حيث كان الخيال والصور الفنية وثقافتي آنذاك مع قدر من الموهبة التي إمتلكتها نوعاً من الخميرة للكتابة بثت الحيوية في قصائدي التي كانت أقرب للتعبير عن «أحوال القلب» حيث كان هدفي من كتابة الشعر. إستدعاء الجمال للحياة المعاشة والمحافظة على توازن الروح وابقائها متوهجة.

***هل كان بداية تفتق الشعري لهيباً يتصاعد من الروح والأعماق، أم نيراناً تشتعل خلقة أم عشقاً أم عالماً مقترضاً ومختلفاً؟**

-منذ البدء والى الآن ظل الشعر نتيجة ولع هادئ يمضي نحو التأمل الأبدي. ذوبان وخلق هادئ في الجمال والتطهر وواضح ان هذا الفعل الفني لا يتكامل من غير خفقات القلب. قبل قرن من الزمان قال الشاعر الفرنسي (بول فاليري): «الشعر هبة السماء» ولكن الشعر لم يعد يهبط من السماء كالمن والسلوى على خيال الشاعر. الشعر صار حياةً وتأملاً دائمين. وكأن الشاعر يقف على محور الكون متسلحاً بموهبة كبيرة وثقافة وعين متبصرة ولغة نقية وأدوات لالتقاط الجمال في الأشياء لكي يكتبها منطلقا من رؤيته الخاصة «في الأزمنة الصاخبة والممتلئة بالفوضى يجب أن نفكر بهدوء» استشهادي بعبارة الروائي والشاعر (بوريس باسترناك) هذه كافتتاحية في بداية ديوان (رقصات ثلوج المساء) تظهر أنني وان كنت شاباً مقموع الرغبات والأحلام في مدينة متخلفة وشعب محتل، حاولت أن أكتب بهدوء وان لا أستسلم ولو مرة للتيارات المنفعلة.

***هل كانت (رقصات ثلوج المساء) رقصات الأشياء**

جلال برزنجي أحد الأصوات الشعرية المتفردة التي رسخت حضورها في المشهد الشعري الكردي منذ سبعينات القرن المنصرم. وقد رسخ هذا الحضور من خلال نصوصه الشعرية وحدها ولم يلجأ كما لجأت بعض الأصوات الشعرية الكردية المعروفة الى الاستعانة بوسائل غير شعرية وغير أدبية لتكريس حضورها الشعري ومناقضة لمناخها الشعري الذي تشيعه نصوصها الشعرية.
اضافة الى النصوص المختارة من دواوينه الشعرية التي حاولنا ترجمتها وتقديمها للقارئ العربي ضمن مشروعنا للتعريف بالأصوات الشعرية المبدعة في هذه المجلة.. وجدنا من المناسب أن نترجم هذه المقابلة لكي يتعرف القارئ أكثر على رؤيته للشعر وتجربته..

***بدايات الثقافة الكردية كانت شعرية حيث بدأت بالشعر للتعبير عن الذات.. هل كانت بدايتك أنت أيضاً شعرية للتعبير عن حالتك الذاتية؟**

-أصبت.. دواوين الشعر والكتب المكتوبة بلغة العواطف والانفعالات ، و التي تطرح فيها وجهات النظر السياسية من غير الاستناد إلى معرفة علمية سليمة نالت حصة الأسد من رفوف المكتبة الكردية.
خطوتي الأولى لم تكن شعرية. فأول ما نشر لي كان دراسة تأريخية مترجمة عن الميديين، كتبها المرحوم (بولص يعقوب عسكر) بالعربية، حيث كان مدرس التأريخ في إعدادية كردستان في أربيل. ونشرت عام ١٩٧٠ في مجلة (رهيلة-المزنة) التي كانت تصدرها الاعدادية المذكورة. وبعد النشر صرت عضواً في هيئة تحرير المجلة. بعد عام تغير اسمها فصارت (الفكر الجديد)، نتاجي الثاني كان قصيدة نثر عنواها

في الوجود أم رقصات الأسرار الخفية في الأعماق أم رقصات الرموز وهروب الصور المتمردة؟ أم رقصات ما خرج من جعبة الطبيعة والقرى؟

-ربما يشبه جواب هذا السؤال بعض الشيء جواب السؤال الأول. يمكن القول أن العناصر التي ذكرتها وسميتها بالأشياء التي في الوجود وهي كل الأشياء التي خارجنا وفي ذواتنا. لأننا أيضاً كائنات في الوجود واتفق مع ان يرى الشاعر يحاول دوماً الكشف عن تلك الأسرار الخفية التي تكبتها الرقابة الذاتية والخارجية، لأني كما تردد أمي «ولدت في يوم ربيعي» وعشت حتى السابعة من عمري في القرية وسط الطبيعة. بعد عام من اندلاع الثورة في ١٩٦١ هاجم الجيش العراقي قريتنا وأحرقها، فهربنا في الليل الى مدينة أربيل. وأقمنا فيها ومنذ ذلك الحين انقطعت عن الطبيعة. في عام ١٩٧٦ عينت كمعلم في قرية (سكتان)، هذه المرة عدت الى الطبيعة كمن ولد فيها وترعرع في المدينة وكشاعر أيضاً. فصارت الطبيعة بفصولها الأربعة ككائن جميل وحي وليست مادة جامدة لكتابة القصائد الرومانسية،أصبحت عنصراً آخر في تكويني الشعري، وتجربتي خلال عامين من الوحدة والتأمل في الطبيعة والجمال أنتجت ديوان «رقصات ثلوج المساء».

***أثناء القتال الداخلي في منتصف التسعينات أطلقت «سلة من الحمامات البيضاء» وأقرنت بحسراتك. أي قصيدة تتذكر من قصائدك التي حملت للانسان دعوة السلام؟**

-قصائد «الحرب، تأخر الوقت لأدراك الغروب، سلة من الحمامات المنفرطة» ثلاث قصائد حملت دعوتي للسلام والجمال وضد عبثية «الحرب الخاسرة» قصيدة الحرب التي نشرتها عندما بلغت الحرب الداخلية الذروة عام ١٩٩٦ كانت في مجملها تتحدث عن عبثية الحرب واعتبرها «بياني الخاص ضدها ولم أكتف بها، حيث اتخذت موقفاً عملياً منها وهربت، قد يعتبر البعض (هربت) عيباً وذلك استناداً الى العرف الشائع في المجتمع الكردي، ولكني اعتبر ذلك شجاعة، أفتخر بها، حيث لم يكن أمراً سهلاً، أن أهرب وأترك موطني وأنا في الخامسة والأربعين من عمري وأبتعد عن الأسرة والأصدقاء وأماكن ذكرياتي والسفر نحو المجهول وإستئناف الحياة من جديد في بلد تفصله عن وطني ثلاث قارات، حيث كان علي مرة اخرى ومن خلال تقاليد ثقافة ولغة اخريين.حيث واجهت كثيراً من المصاعب عند محاولتي للبدء مرة أخرى من الصفر، عدت الى الكتابة وصرتُ شيخ المنفى المعتكف. ومتعبا في دروب المنفىً من القلق الروحي وعدم الاستقرار وعجزي عن البقاء في وطني الأول فأصبحت اؤمن بمقولة (ريتسوس) «إذا تهدمت الزاوية في أعماقك يتهدم كل العالم من حولك».

إن كل تلك الخسائر الروحية والمادية والأضرار الناجمة عن الحروب وتعرضي للسجن عام ١٩٨٦ على يد رجال الأمن في نظام صدام وما عانيته بعد انهيار النظام وعقب انتهاء الاقتتال الداخلي (والذي ظل من غير تعويض أو تقدير)، ولا أذكر هذا كنوع من اللوم والعتب لأن هذه الأمور ليست موضوع حديثنا الآن، بل جرني الى ذكرها سياق الحديث عن الحرب والتشرد. ومع ذلك فأنا فخور بتعرضي للسجن في مساحة ٣٥ سم٢، عقاباً على موقف آمنت به كذلك هو الأمر بالنسبة للهروب من القتال لأنه كان هروباً من اقتتال الكرد فيما بينهم.

***(سموني البيت) هو عنوان ديوانك الصادر عام ٢٠٠٦، حيث رأيت في قصائده غلبة تعاملك مع الأشياء المألوفة القريبة، ومثلما تعامل معها (ريتسوس). فما رايك في ذلك؟**

-أقول نعم هو كذلك وكثيراً ما رددت إن الحالات الشعرية قرب القلب والأوردة والشرايين وهي

تستلزم عند الكتابة صياداً ماراً يستخدم أقل الكلمات لتجسيدها. وأعتقد أن للشاعر رسالته وهو في الوقت ذاته (صياد الجمال). قرأت (ريتسوس) في الثمانينات، هذا الشاعر وكثير من الشعراء الآخرين يستخدمون مفردات البيئة وكل ما حولهم لقطات شعرية وكل شاعر يلتقط ويستخدم اللقطات المنسجمة مع اسلوبه وفنيته وجماليته ولغته وافكاره وآراؤه ونمطه الخاص به.

***(سموني البيت) ممتلئ بالاستعادات والسرد، العودة الى الطفولة والبيت والتعود وعدم التعود..الخ هل كل هذا البحث من أجل طمأنة الروح أم انه استنطاق الطفولة الكامنة في الأعماق؟**

-أتذكر القائل بأن: « يستطيع كل من الشاعر والطفل أن يغيِّر العالم» ربما كان يعني تغيير روح الأشياء فأنا لا أستطيع ابداً ان أكتب كما لو أني لازلت طفلا، و لحسن الحظ أنه في أعماقي طفل آخر أن أرى العالم من خلاله. وان أكتب ما أراه من خلال عينيه هو، ولهذا حاولت في ديواني (سموني البيت) كتابة قصائد صافية أو بيضاء. وقد قرأت في عام (٢٠٠٦) في لقاء شعري في أربيل مجموعة من قصائد ديوان (سموني البيت). وهناك قال الكاتب (محمود زامدار) بعد انتهاء اللقاء الشعري: «لقد أتجه جلال ضمن تلك القصائد نحو العوالم الصوفية. أنا أهيم في السلام والذوبان والتكوين في اشراقة الجمال ولكني لا أعرف فيما إذا كنت صوفياً أم لا. بلغتُ السابعة والخمسين من العمر ولكن الطفل في داخلي لم يكبر وفي مجموعة (سموني البيت) أدت النظرة الطفولية الى تسهيل عملية نقل الشعر وكتابته على الورق. وامتلاء المنفى بالضغوط أدى الى أن يحتل الحنين مساحة واسعة في الديوان كنوع من تهدئة الروح والكلمات تحركها قوى لازوردية ولا تخلو من الصنعة.

***الى أي مدى تعيش مع صورك الشعرية وتحييها في أحلامك؟ حين تنشبث بك الرغبة في كتابة قصيدة هل تتعبها حتى تنتهي منها أم تتمهلها؟**

-عيون الشاعر عدسة حساسة أوعيون صياد ماهر، للقطات الشعرية، كثيراً ما تمر القصيدة بنوع من التجسيد والترويض ومحاولة العثور على الكلمات المناسبة والنقية في الطريق الى عملية ولادة القصيدة، وعن اجابة الشق الثاني من السؤال أقول لا. حين تنضج في داخلي فكرة القصيدة وتنبثق فان ذلك لكي تنسكب على الورق. فأكتبها مباشرة ومن ثم أعود الى المسودة فأشتغل عليها، حيث أراجعها أحياناً عدة مرات وأنقحها وأغير فيها فلا تبقى كما كانت وتصير في النهاية قصيدة أخرى.

***ألم تفكر بعدم الاكتفاء بعالم الشعر فتلجأ الى كتابة الرواية لتوسيع عالمك الفني؟**

-كتبت بالكردية (ذكرياتي في السجن) في شكل روائي وترجمها الى الانكليزية البروفسور (صباح صالح) وطبعتها جامعة (البرتا) في كندا. وأنا منشغل الآن بكتابة تجربتي في السفر التي قمت بها في شتاء العام ٢٠٠٥٨ وفي درجة حرارة ٥٠ تحت الصفر، و عند هبوب الريح بلغت (٧٠) درجة تحت الصفر، حيث كنت في بيت (بيتر) في مدينة (داسن) الكائنة في المنطقة المنجمدة الشمالية على حدود (آلاسكا) ولا أدري فيما اذا كانت ستتحول تلك التجربة الى رواية أو جزءاً ثانياً من (ذكرياتي..).

***الى أي حد يختلف منفى نالي والحاج قادر الكويي عن منفاك؟ أو الى أي مدى أنت منقطع عن أخبار موطنك؟**

-ذُكرَ للمنفى في القاموس ودوائر المعارف تعريف عام، ولكن ربما لكونه احساس وجودي يختلف تأثيره من فرد الى آخر مثل كلمة الحب أو الشعر. لا أعرف كم قضى كل من (نالي) و (الحاج قادر الكويي) من

السنوات في المنفى، لأنك اذا بقيت زمناً طويلاً تزدحم أعماقك ويصير من الصعب أن تقرر أين تعيش وأين سيكون بيتك. أتذكر عبارة الكاتب الأمريكي الفلسطيني الأصل (ادوارد سعيد) والصائبة الى حد بعيد، حيث قال: «إنقطاع قسري للانسان عن وطنه، وهذا يترك حزناً خفياً في أعماق الانسان المنفي، يتعذر عليه التخلص منه» وأحس ان هذا الوطن يصح على معظمنا وخاصة نحن الكتاب والشعراء، وقد أدت العولمة والاتصالات الالكترونية وسهولة السفر في الجو والأرض الى أن تكون إقامتك في وطنك ممكنة إذا لم تكن روحك مزدحمة بالمنفى. ربما وضع حد لمنفاك الجسدي.

وتعود الى موطنك، وهذا ما كان الى حد ما متعذراً في زمن (نالي) و (الحاج قادر الكويي) ولا أعرف أي معنى كان للبيت بالنسبة للمنفيين!

***باستثناء لغتك الأم بأي لغة أخرى حاولت كتابة الشعر لتوسع مساحة شعرك بين جمهورك؟**

-أكتب الشعر باللغة الانكليزية منذ مدة طويلة، وقد ترجمت بعضاً من قصائدي اليها. وترجمت لي قصيدتان الى اللغة الاسبانية ونشرت في المجلات والصحف. وقرأت الشعر، و جمهوري في شمال أمريكا كبير. وقد نشرت قصيدتي (بيت في حقيبة) الى الآن في ثلاث مجلات. إضافة الى علاقتي باتحاد الكتاب في كندا، حيث صرت عضواً في (جمعية نزهة الشعراء في إيدلتون) ومهرجان (إيدلتون) الشعري، وأتحاد كتاب (البرتا) وعضواً في (نادي القلم) الكندي الدولي. وكثيراً ما تنشر كتاباتي في مجلة (القلم) وتصل الى نوادي القلم الدولية في مائة وأربعة وأربعين دولة، وما عاد جمهوري الشعري يقتصر على الكرد وحدهم. وهناك كثير من الناس ينتظرون صدور (ذكرياتي) وبهذا مضيت بالأدب والشعر الكردي والدراسات الكردية الى مستوى العالمية، لم أكن راغباً في أن أتحدث بنفسي عن نشاطاتي، وعلى الرغم من التقدير والجوائز التي استقبلت بها كتاباتي. ألا انني لا أكتب من أجل الجوائز والتصفيق، وكنت أحبذ أن تعمد المراكز الثقافية الكردية والاعلام الكردي أو الشعراء والكتاب المطلعين على نصوصي وسمعوا بنشاطاتي تلك، الى الاشارة اليها إذا ما جرى الحديث عن محاولات الكتاب الكرد للسير الأدب والشعر الكردي الى العالمية وعدم إغفالها.

وفي النية أن تصدر جامعة (البرتا) في كندا مختارات من قصائدي باللغة الانكليزية تضم مائة قصيدة وسيكون هذا كتابي الثاني الذي يصدر باللغة الانكليزية، وأظن ان صدور كتابي المذكورين من قبل جامعة عالمية شهيرة وتوزيع نسخ منهما على الجامعات العالمية الشهيرة الأخرى محاولة جيدة أخرى للتعريف بالأدب والشعر الكرديين في العالم. تضاف الى نشاطاتي الثقافية الأخرى باللغة الانجليزية في منفاي الكائن في شمال أمريكا.

***كم عدد الجوائز الشعرية التي نلتها-أعني في الخارج؟ ووفق أي المعايير يقيم الشعر هناك؟**

-أعرف انك تعني في الخارج. الى الآن نلت أربعة جوائز، مرتان عن كتاباتي والأخريان عن استثنافي الحياة بنجاح في بلدي الثاني. اضافة الى نشاطاتي في خدمة الجالية الكردية غي (ايدنتون-ألبرتا) ومساعدتها في تقديم المشورة وافتتاح مدرسة كردية، لكي تندمج هذه الجالية بصورة سليمة في حياة البلد الثاني وثقافته. في كل عام يتم ترشيح عشرات الكتاب في مجالات الأدب والثقافة وعلم الاجتماع والعلوم الأخرى من قبل قراء جيدين ومستقلين لغرض تكريمهم أو مكافأتهم بالجوائز واستناداً الى المعايير الابداعية واضافة الجديد الى الثروة الثقافية القومية، فينالها من يستحقها حقاً، ويسعدني أن أسمع بتقدير أو تكريم أو مكافأة كاتب أو شاعر في كردستان، وأرجو ان يغدو بعيداً عن تزكية

التنظيمات الحزبية والمواقع السياسية ومراعاة الميول والاتجاهات والانتماءات الشللية والمدينية والمزاجية والظواهر الشائعة بعيداً عن المعايير النقدية الأدبية الحقيقية.

لقد تغلغلت السياسة والتحزب في معظم مجالات الحياة وسيطرت عليها. لندع الأدب والثقافة أن يكونا هويتنا القومية الوحيدة أن يمضيا في مسارهما الطبيعي نحو التألق بعيداً عن التدخل. وان يكرم أو يكافأ الكاتب على نتاجه وليس لقربه هو أو بعده عن الأحزاب.

*هل الشعر الانكليزي الآن عميق في وضوحه، أم انه يعاني من السطحية؟

-حين يذكر الشعر الانكليزي فأنه يعني الشعر في البلدان التي تكون لغتها الأولى الانكليزية وهي أمريكا وبريطانيا وكندا واستراليا، ومن خلال الشعر المترجم الى الانكليزية عن الفرنسية والالمانية تحسّ أن نمط كتابة الشعر ببساطة شائع في تلك البلدان ايضاً ولكن تلك البساطة ليست تقليداً أو محاكاة أو نسخاً أو كلاماً عادياً فالشعر يحاول أن يحول ببساطة شيئاً عميقاً أو حالة شعرية أو حدثاً أو لقطة الى حكاية أو قصة شعرية أو يعبر بشفافية عن نفسه. ومع ذلك تجد من يكتب قصائداً طويلة ودرامية أو شعراً مظلماً (Dark poym) وله قراءه.

***لماذا لم يصمد الغموض في القصيدة الكردية؟ في حين ان مرحلة بدأت بالغموض وانتهت بالبساطة؟**

-غموض جذع الشجرة أو قمة الجبل يضفي على الطبيعة سحراً وجمالاً، ولكن القصائد الغامضة التي كانت تكتب آنذاك كانت ذات غموض مفتعل وغير طبيعي وبلا خبرة. شوَّهَ القصائد وجعل فهمها نوعاً من حل الالغاز بحيث كان فهم الهذيان أسهل من فهمها. والبساطة التي يكتب بها بعض الشعراء تجد فيها مغالاة وإفراطاً. ولا تلد قصائداً فنية وجميلة، لأن البساطة يجب أن يصاحبها عمق التأمل وشفافية روح الشاعر.

وهذا لا يمكن أن يتأتى من خلال التكلف أو الابتذال بل يأتي من بعد التعمق واتساع الثقافة والخبرة واتساع آفاق الانشغال وشفافية روح الشاعر. وأنا معجب بعبارة (النغري): «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، والتأثر أمر واقع وقد تأثر كل منا ذات مرة بكتابة ما، أو مشهداً ما، ولكن من يستنسخ مهما وان كان خفياً يبتعد عن ذاته «رجاء إمض وحاول أن تكون انت بالذات» (ويليام ماكسويل).

***هل يمكننا كتابة النقد بلغة شعرية؟ أم أن لغة النقد لا تتقبل الشعر؟**

-النقد والشعر جنسان أدبيان مختلفان ولكل منهما رسالته. في كتابة الشعر يكون النبع دواخلك وروح الأشياء التي تتحدث عنها واللغة فنية والنص تبدعه اليد الأولى، في حين أن النص النقدي اشتغال على النص الشعري لتوصيل رسالة الشاعر. اللغة تختلف والشكل أيضاً و هي ليست لغة كتابة الشعر وباجابة أوضح للناقد موهبته ومستوىً ثقافياً ورؤية معرفية وتذوقاً رفيعاً و يستعين بكل هذا على فهم لغة الشاعر وفك شفراته ويبتعد عن المزاجية والمعايير الاعتباطية.

الايجاز والوضوح و وحدةً اللغة والرؤية الشعرية والموهبة والخلفية الثقافية والعلمية من الأمور التي يجب أن يمتلكها المرء عند كتابة كل الأجناس الأدبية بل يجب امتلاكها حتىى لمن يشتغل في السينما.

***في النقد الكردي نجد أن معظم الكتابات تتناول الأسماء البارزة والشهيرة ومن أصبحوا أسماءاً معروفة في حين تجد كثيراً من النصوص الفريدة التي لا يلتفت اليها أحدٌ أو يعيرها اهتماماً. هل تجد في الخارج وصنعا نقدياً مماثلاً أم أن الأمر مختلف وكثيراً ما يلجأ النقاد لدينا الى الانشغال بمبدعين ذوي سمعة جماهيرية واسعة وسيلة للوصول الى الشهرة؟**

-في النظام الديمقراطي والمجتمع السلمي التخصص يشمل كل مجالاة الحياة. ولا يبقى مجال لتأثير الحزب والسياسة وتدخلهما في الحياة والاعلام والأدب والثقافة. في تلك المجتمعات يعتبر الأدب والثقافة (هوية قومية) فيحترمون المبدع من غير أية محسوبية. وليس الوضع هناك كما هو في كردستان، حيث يكون اعلام الحزب في خدمة الشاعر أو أن يصبح الشاعر شاعر حزب معين. ومن يمارسون النقد لا يدبجون المقالات الأدبية للثناء وتكبير صورة شاعرا وكاتب أو شاعرين أو كاتبين. ففي البلدان المتقدمة لاحظ للكاتب في أن يصبح كبيراً إذا لم كبيراً حقاً، ولكن قد يكون هناك كاتب أوفر حظاً من آخر. فتتناول عروض الكتب نتاج كاتب أكثر من كتب غيره. أو تحسن دار الطباعة والنشر توزيعه فيزداد عدد قراءه.

***لماذا يتحول النقد أحياناً الى ملاحظات لغوية واملائية صغيرة؟ ولا يرى الناقد في النص شيئاً آخر سواهما؟ هل تجد في النقد الأدبي الانكليزي من يتجه هذا الاتجاه؟**

-لا، أبداً، لا تجد في النقد الانكليزي شيئاً كهذا فعند تقييم نص معين أو نقده تراعي كل جوانب النص. فعلى سبيل المثال نجد النقد يتناول جوانب النص وفق نسب معينة مثل ٥٠٪ للمعنى والمضمون و ٢٠٪ لبناء النص و ١٠٪ للقواعد اللغوية وما يتبقى لأساليب السرد والتعبير ومدى تأثيرها على القارئ.

في السرد تجد تقاليدا قديمة تعود الى عصور القصص الخرافية، ولكنها بعد منتصف القرن العشرين تعرضت للتحديث والتجديد، فتجد اليوم أسلوباً شائعاً في سرد الرواية في حين أن أساليب الروائيين الكرد في كتابة الرواية لم تنضج بعد، فتجد أنهم لم يستفيدوا من أساليب سرد القصص الخرافية ولا من أساليب السرد الحداثي وما بعد الحداثي.

***ما الذي يقود المبدع الى الشهرة في الخارج؟ نوع الطباعة؟ أم المضمون الانساني؟ اسلوب الكتاب؟ حيث نجد كثيراً من الكتب الرائجة والشهيرة في العالم غير فذة أو بسيطة فما السبب في ذلك؟**

-اضافة الى الأسباب الثلاثة التي ذكرتها وهي أساسية وشديدة التأثير في شهرة الكاتب، نجد: لأسلوب الكتابة، والتوزيع الجيد وعرض الكتاب تأثيراً كبيراً في نيل الشهرة. لا أعرف أي الكتب البسيطة والساذجة تعني التي نالت رواجاً واسعاً وشهرة كبيرة ؟ لا أظن ان شيئاً كهذا يمكن أن يمر على القراء ودور النشر هناك. كثيراً ما يحدث ان بعض الكتب بسبب اثارتها لبعض المواضيع تحدث دوياً هائلاً وتنال الشهرة. فـ(دان براون) وان كان روائياً جيداً جداً إلا أنه أراد أن يقول في روايته (شفرة دافنشي) ان «المسيح لم يعد بعد الآن ابن الله وان مريم لم تكن عذراء طاهرة كما يعتقد المسيحيون». فكان لهذا تأثير كبير على الاستقبال الحافل للرواية، حيث بيعت منها ملايين النسخ أو رواية (هاري بوتر) للكاتبة البريطانية (ج.ك.رولينك) مع ان الرواية كتبت باسلوب فنتازي الا انها من كتب الأطفال وحين وزعت في السوق طلب مني ابني شراؤها. وحين ذهبنا الى المكتبة وجدنا أمامنا صفاً طويلاً من الناس ينتظرون دورهم لشرائها. فجاء دورنا بعد ساعتين من الانتظار في الصف، حيث تم بيع ٤٠٠ مليون نسخة منها وترجمت الى سبع وستون لغة حية في العالم، ثم جاء تحويلها الى فلم سينمائي فذهبت بلحيتي البيضاء مصطحباً ابني لمشاهدة الفلم في احدى دور العرض. وحين دخلت قاعة العرض كان أكثر من نصف المتفرجين من النساء والرجال الكبار، وبعد مشاهدة الفلم وقراءة الرواية أحسست ان خلف ذلك التخييل الواسع ومغامرات الكلمات في الرواية أنها تناولت وأثارت قضايا كبيرة ومهمة مثل اليمينية والابادة الجماعية آنذاك أدركت أسباب ذلك الرواج الكبير، ولا أعتقد ان كتاباً تغذى بفاكهة الواقع

أو بفانكهة الخيال والكذب لقول الحقيقة ينال هذا الرواج إذا لم ينطوي على مضمون رفيع المستوى وأساليب جيدة ورسالة معينة حتى لو كانت للامتاع. حيث تن دور الطباعة والنشر حتى الجيدة منها تراعي حسابات السوق.

***لماذا لم تشق الرواية الكردية الى الآن طريقها نحو العالمية؟ هل يكمن السبب في مضامينها وموضوعاتها أم اللغة؟ وربما لأنها تتناول مواضيعاً تجاوزتها تلك المجتمعات؟**

-ربما لأن الروائيين الكرد روائيون فطريون او كما ذكرت في سؤالك الأول بدأوا الكتابة بالشعر وحين لجأوا الى كتابة الرواية كتبوا الرواية وهم لا يملكون ثقافة الكتابة الروائية ـ من خلال بعض الأسئلة سهلت علي الاجابة. والأسباب التي ذكرتها في سؤالك صائبة، ولكن مسألة تجاوز بعض المواضيع وانتهاؤها فيمكنني القول قد يكون الكرد تأخروا في كتابة الرواية الا أن قدم بعض المواضيع وحداثة غيرها مرتبط بلغة الكاتب ورؤيته. ومسألة طبيعية جدا أن يتناول الكاتب المواضيع المحلية ولكن يجب أن تتميز برؤية انسانية في معالجتها. قد يكون هناك من يرى ان الترجمة جسرٌ نحو العالمية. الترجمة أحد العوامل و ليست العامل الوحيد وليس بالضرورة أن تصبح الرواية بعد الترجمة الى الانكليزية على سبيل المثال أو أية لغة اخرى تصبح نصاً عالمياً. تطبع عشرات الروايات يومياً في أمريكا وأوروبا ولا تنال كلها الرواج وتقرأ عالمياً. للوصول الى العالمية يجب أن تكون النوعية جيدة جداً وان تجد لها مكاناً في المكتبات العالمية.

***في سؤالي الأخير أسألك مؤكداً بم تفكر الآن؟**

-صارت الكتابة منذ زمن بعيد بيتي ووطني وأحس أني أعيش فيها ولذا أفكر كيف أجعلها أجمل..!

عن الشاعر:

*١٩٥٢ ولد الشاعر في مدينة أربيل، ويقيم حالياً في كندا.
*بدأ الكتابة منذ بداية السبعينات.
*١٩٧٨ صار عضواً في اتحاد الأدباء الكرد.
*١٩٧٩ ديوان (رقصات ثلوج المساء).
*١٩٨٥ ديوان (اللاتدفأ).
*٢٠٠٢ ديوان (أمطار الرحمة).
*٢٠٠٦ ديوان (ذكريات رجل في مهب الريح).
*٢٠٠٩ ديوان (سموني البيت).
*٢٠١٠ ديوان (محاولة أخرى للامساك بالأبعاد).
*٢٠١٠ صدرت أعماله الشعرية الكاملة.
*(ذكريات السجن) باللغة الانكليزية وهو تحت الطبع وستصدره جامعة البيرتا في كندا.
*شارك في تأسيس جمعية الصداقة الكردية الكندية.
*عضو جمعية (نزهة الشعراء) في ايدمنتون.
*٢٠٠٤ منح جائزة (رايز أوارد) من قبل مركز ايدمنتون للاجئين.
*٢٠٠٧ جائزة كاتب المنفى الأول في ايدمنتون.



هيرو كوردة

التعري

ترجمة : بشير مزوري

خارج هذه الزاوية

التي اركنها ..

اتعرى من كل ثيابي

السفلية منها والعلوية

قطعة تلوى اخرى

لأتغطى بخيالاتك

لكنني بها ..

اتعرى اكثر فاكثر !

خارج هذا الكساء الشفاف ..

التمع كما الكذب

وفيما بعد هتين الجملتين ..

اخرج الى الفناء

أكثر عريّا !

خارجة من البيت ..؟ كلا !!!

عارية ..

من خلالك

ادخل الغرفة

انا وانت ..

لا نملك للكلام شيئا غير الهرب

ولا للكساء شيء

سوى التعريّ

وخلف هذا العريّ ..

انا ..كما الماء ساكنة

وكما الضباب شفافة

انت وانا ..

لا نملك للمواساة شيئا

سوى هذا التعري الكاذب

مرة اخرى

اتعرى فاتعرى

وبهذا التعري الثقيل ..

ادغدغ مشاعر الطبيعة

وهذه الصلاة التي اؤديها من اجل التعري ..

كالطاعون

تلازمني !

توشك أن تكسيني

وفيما بعد هذا التعري ..

ينتابني حمى الهرب ..

فالتجأ إلى مقبض الباب

حيث لا يفتح !

اعود فأرتدي قطع ثيابي

واحدة تلوى اخرى ..

كي يفتح بوجهي باب

او تفتح نافذة ..

لتعري خيالاتي

ها هو عبق سيجارتك

يلامس انفاسي ..

وها انا ذا اتعرى ..

خارج هذه العذرية الكاذبة ..

اغتسل بذنوبي الطاهرة ..

ووحدها خيالاتى ..

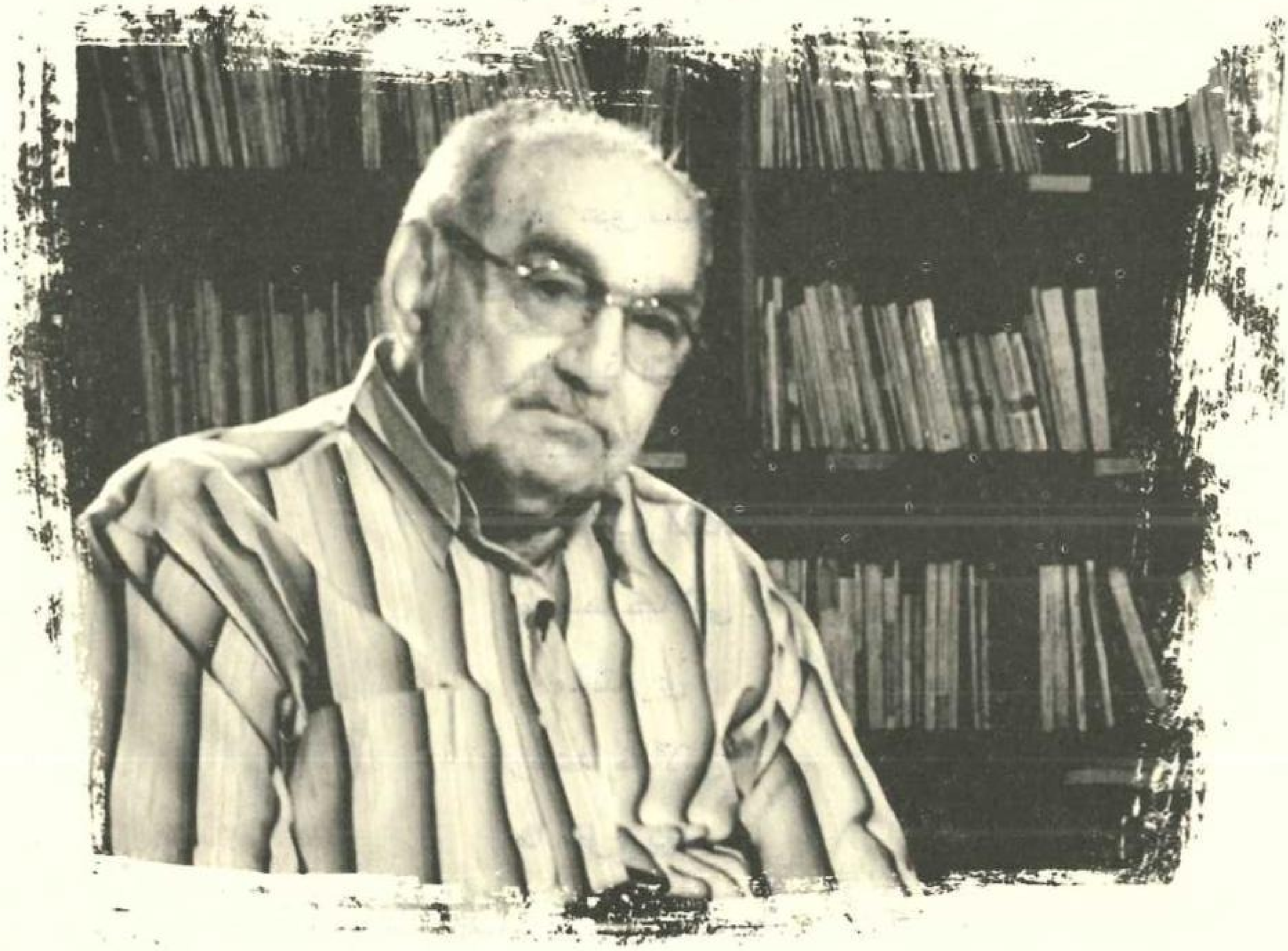
ما تتعرى !

وحدها خيالاتي ..

ما أخرج بها ..!!

.....

المصدر / مجلة (كزنك) ، العدد ٨٥ ـ ٢٠١١ ، وهي مجلة ادبية ثقافية يصدرها اتحاد الادباء الكرد-فرع كركوك



لهاث

الفريد سمعان

أتمادى في صمت جراحاتي

وألوذ بماض مذعور

أتساءل

كيف أناديك

طاردت جناح تباريحي

وسرقت مني أيامي

يتوغل في نهديك العنبر

يتعالى

يشدو

يتأطر

ما بين عواصف لا تغفو

ما بين جنان محموم

أو تحت ضجيج لا يقهر

جسران الى بحر النشوة

قمران على صدر المرمر

لو أن هواك نواقيس

ستظل تدق

ولا تعيا

وأظل غريقاً في الكوثر

ضميني

تهرب أحزاني

استرجع بعض مواعيد

لم ترحم اطلالة عمري

الشوق يغرد في صدري

الهجر قناديل

جراحات

والأمس يسامر أحلامي

وينادي لا ترحل عني

لا تهجر همس مواعيد

لا تنأى عن فرح يأويني

بلهاث النشوة يحميني

يتوجه نحوي

وألقاه

في بيتي موجة آهات

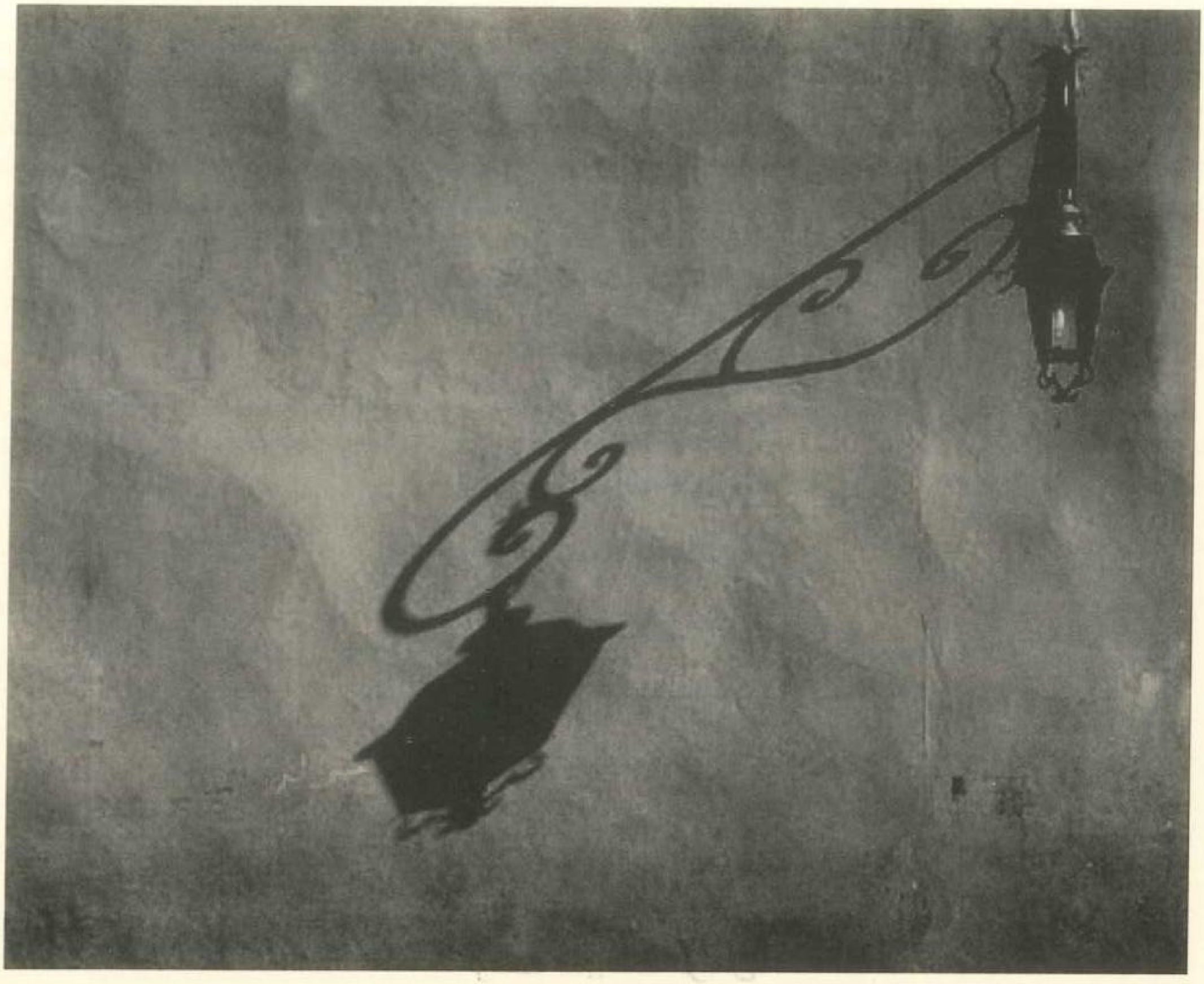
يتساءل شوقي

من أنتِ

من يعرف عني ما أخفي

من يعرف

ما جدوى صمتي



آوات حسن امين

(نواك حزن يتسلق قامة شعري)

ترجمة: فؤاد عبدالرحمن**

*مهداة لروح صديقي الفنان (سامان طاهر)

الآن...

ذكرياتي تعيدني لذاك الزمان

تعيدني للبدايات

لبدايات البراءة

لبدايات لقاءات التعارف

لأول مصافحة وشدِّ يَّد

حين كنّا سوية زميلين

كان هو شجرة بلوط، غُصناً، كَثيفاً، باسِقاً

كان ينبوعاً، صافياً، ممتلئ الحنجرة

كان جبلاً.. عالياً.. شامخاً

كان بُستاناً.. خجولاً.. بشوشاً

وكنتُ أنا.. ذاك الزمان

قصيدة متكورة..

كنت عصفوراً داجناً

متشوقاً حتى الثمالة

حروكاً حتى الخفوت

ذاك الزمان.. كانت نبضات قلبـي سمفونية

من توليف إيقاعات عازف كمان

من (كاني آسكان)..!

كنت مغرماً عزاً بلثم الشاطئ والبحر
مسافراً طافحاً بالأسئلة
مغامراً.. باكياً
وكان هو..
أغنية.. مفعمة بالكبرياء
وقيثارة تضع له الألحان
كان (تانطو) يحلق بالخوف على الدوام
أتذكر
حين كنا نتمشى سوية على كورنيش الموصل
كان مهموماً بالكرد وبكل مخاضات (حلبجة)
وبنوى العشاق
أتذكر.. امسيات
يعصر العمر في لحن
ويهديه لأمه
كان وحيداً.. وكان هو الوحدة
كان بسمةً.. وحشرجةً
كان موتاً.. وحياة

ليلةً.. ليلاءً.. هو لايشبه فيها إلاّ ذاته
كان جالساً تحت الشجرة.. في مقهى للغربة
رأيته وسألته:
-(كاكه سامان.. فيم إنتظرك..؟)

رد بهمسة:

-(عندي موعد لقاء مع –لقمان-

هذا المساء سيأتيني بشعر

وأنا أضع له لحناً)

وهكذا حدث.. جاء الشعر

ووضع (سامان) له لحناً

فبعد أيام.. جسد الشعر لحناً

وأكملت البروفات

وتحول الشعر الى عريس

ثم صارت كردستان.. فأقيم له (نوروز) من أجنحة طيور الحب

المحلقة في الهواء، بأصوات حزينة شجية

وغنّى (سامان) أغنية

وبعد أحد عشر عام

أنا وسامان تواعدنا على لقاء

كي أحضر له شعراً

يجعله هو أغنية

ولكن.. أسفاً..

همس الزمان المعاكس في الدوران في أذني.. في خفاء

(كاك (سامان) صار منذ أربعين يوماً وهو يطير عالياً

صار منذ أربعين يوماً مهياراً بلباس كالح يقود أدهم القدر

ويعود خبباً.. خبباً الى (كؤية)

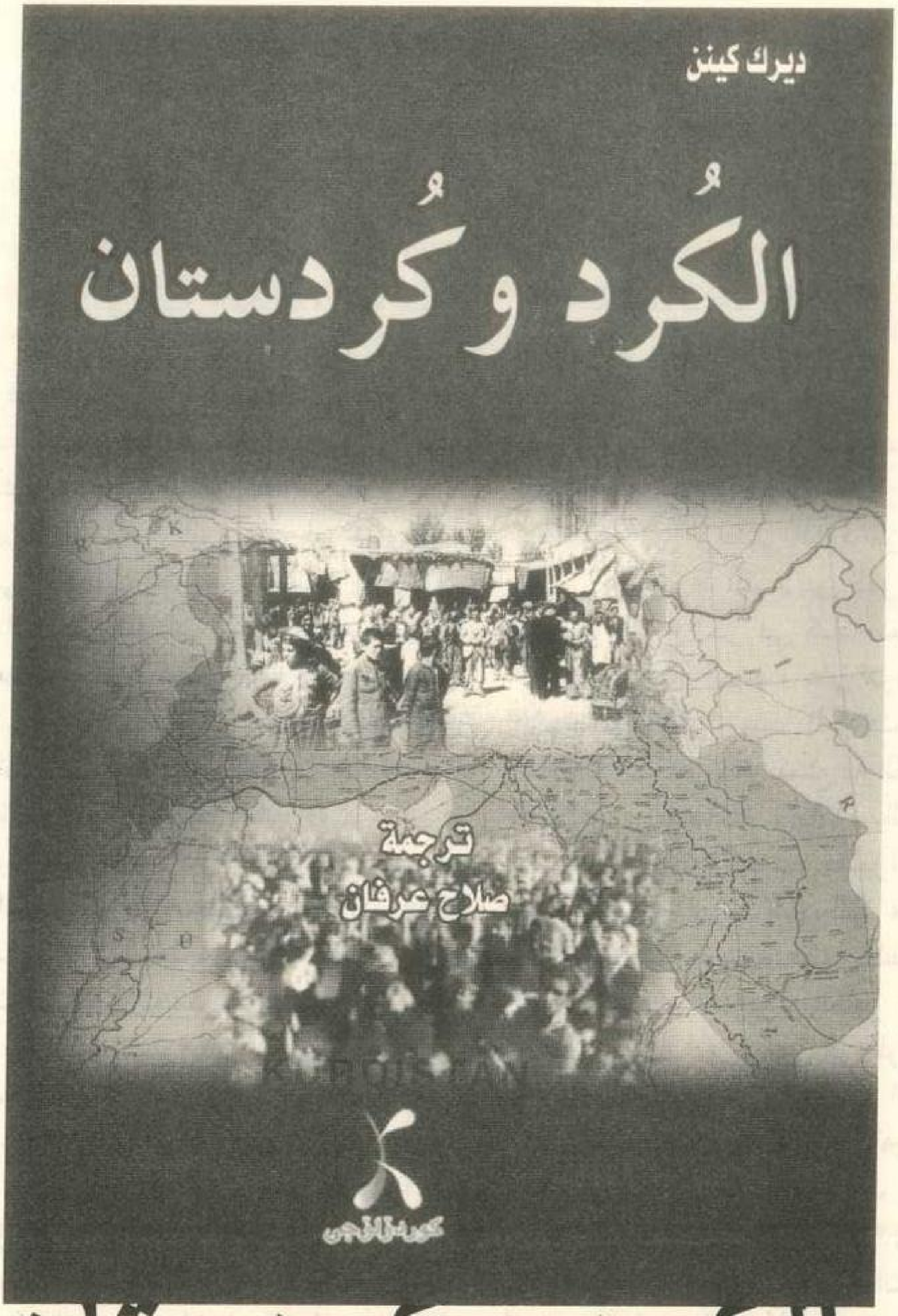
منحدراً.. يعود.. الى (كؤية)

شاعر مترجم-صحافي كردي من كردستان العراق.

****مثقف ومترجم كردي.**



قراءات و متابعات



الكرد وكردستان

إعداد: محمد سالار شيخ علي

إن هذا الكتاب للمستشرق الإنجليزي اديريك كينن ترجم من قبل الأستاذ صلاح عرفان يتكون من مائة صفحة حيث بدأ بمقدمة بُيَّن فيها الغاية من ترجمة الكتاب مشيراً فيها إلى عدم اتفاقه مع المؤلف في كثير من المواضيع التي أوردها المؤلف، حيث يجد بأن المؤلف قد كتب متأثراً بالنظريات الكلاسيكية البريطانية ولذا نوه حينما تصطدم الحقوق الإنسانية المشروعة للكرد بالمصالح البريطانية يحاول تبرئة ذمة البريطانيين وذلك بإلقاء اللوم على غيرهم وبالذات يلقى اللوم على القيادات الكردية، ولذلك إن المترجم في المقدمة يدافع عن القيادات الكردية ويدحض هذه النظرات المتعسفة بأسلوب علمي مقنع والجدير بالذكر أن المؤلف استهل مقدمة الكتاب بقوله: «الهدف من هذا العمل المتواضع هو تعريف القارئ بشعب، رغم ثقافته المتميزة ومجموع ملايينه الكثيرة، لا يزال في طور تكوين دولة خاصة به لإدارة البلاد، كما يشير إلى ما يعانيه هذا الشعب من الاضطهاد والتشريد والدمار بسبب نيران الحروب المشتعلة، وقصف القرى والمدن الكردية بأحدث الأسلحة العسكرية الفتاكة التي تجهز منها بريطانيا والاتحاد السوفيتي القسم الكبير وذلك دون أن يعرف العالم إلا النذر القليل عن تلك الفجائع والنكبات التي واجهها هذا الشعب وينن تحت وطأتها» كما أن المؤلف يوضح أن هذا الأمر ليس مقتصراً على الكرد العراقيين بل أن الشعب الكردي بأسره يعاني كقوم مستعبد بفضاعة من تجزئة وطنه بين أربع دول (إيران، تركيا، عراق وسوريا) وإن المؤلف يشير إلى ضألة معلوماته وتجاربه عن كردستان مبيناً أنه استفاد لتقديم هذا العمل من الدراسات الواسعة والتجارب القيمة لغيره من المستشرقين مثل «أدموندز، وليام إيكلتون وباسيل نيكتين، فلاديمير مينورسكي، وكذلك أن المؤلف حسب قوله مدين للأستاذ توفيق وهبي الذي زوده بمعلوماته الغزيرة عن الثقافة الكردية وتأريخ هذا الشعب، والأمير كامران عالي بدرخان استاذ اللغة الكردية في جامعة سوربون.

وإن المؤلف يلقى الضوء على طبيعة الأراضي والمناطق الكردية، قائلاً: «تتألف هذه البلاد من سلاسل معقدة من الجبال الشامخة تحيط بوديان تنحدر إلى السفوح والسهول فهي وطن كرد الجبال الذين لا يزال قسم منهم يعيش كقبائل رحل وقسم آخر اشتغل بزراعة الحبوب وتربية المواشي، ومنهم من يعيش في المدن التي يرجع تأريخ بعضها إلى الأزمان الغابرة». ومن خلال حديثه عن خصوبة أرض الكرد والحرف التي يتقنها أبنائهم يشير المؤلف إلى تقسيم الأراضي الكردية بين عراق وتركيا قائلاً: «ليس هذا فحسب بل قسماً آخر من أراضي الكرد من صلب وطنهم الواقع داخل الجزيرة قد اقتسم بين العراق وسوريا عنوة».

وفي موضوع آخر في كتابه تحت عنوان «المجتمع الكردي» يسلط الضوء على مرتكزات أسس الأنظمة الاجتماعية للكرد مبيناً العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الكردي وما يتمتع به الكرد من الكرم وحسن الضيافة والشجاعة وايواء الغريب وغيرها من الصفات الإنسانية الحميدة. مشيراً إلى أن المرأة الكردية تتمتع بالحرية إلى حد كبير أكثر مما بين جيرانهم وأنها تمتلك شخصية قوية صقلتها خشونة العمل. قائلاً: «إن النساء يتمتعن بالاحترام الكثير عند الجميع. فيضغي الرجال إلى آرائهن، فهن في الواقع ينتمين إلى نساء التأريخ اللائي مارسن القيادات السياسية في كثير من المناسبات العشائرية بنجاح باهر وحصلن على ثقة إتباعهن على إثر تلك المنجزات.

وفي حديثه عن المجتمع الكردي يشير إلى أن الكرد يحبون التعليم ويهتمون به وبالذات المتحضرون منهم. كما يرد على نظرة الأوروبيين الذين يظنون بالكرد ظن السوء ويتهمونهم بالتعود على النهب والسلب.

وفي موضوع آخر في كتابه (تأريخ الكرد) يلقى الضوء على أصل الكرد مستعرضاً فيه آراء مختلف علماء اللغات وآراء العلماء والمتخصصين الذين درسوا أحوال الكرد وتعمقوا فيها هكذا يستمر الكاتب في حديثه عن الكرد حين يسلط الضوء على تركيا جمهورية عام ١٩٢٤ حيث ثار الكرد من أجل قضيتهم تحت قيادة الزعيم الروحي الشيخ سعيد ثيران، مشيراً إلى انتصارهم في البداية وسيطرتهم على ديار بكر

ولكن أخيراً باتت الثورة بالفشل لافتقارها إلى المساندة وبعد ذلك بدأت الممارسات القمعية التعسفية الوحشية بتشهير سيف الانتقام.

وهكذا اندلعت الاضطرابات في تركيا هنا وهناك حتى اندلعت ثورة درسيم في شمال غرب كردستان ١٩٣٧ وهذه الثورة تعتبر آخر حركة قام بها كرد في تركيا.

وفي الصفحات التالية يتحدث المؤلف عن العراق بين الحربين وفي هذا الموضوع يشير إلى مكانة قائد الكرد التاريخي الشيخ محمود الحفيد ودوره النضالي الفريد في الدفاع عن شعبه وتأسيسه للحكومة الكردية كما يسلط الضوء على المعارك الدائرة بين الشيخ محمود الحفيد والقوات البريطانية وكذلك بينه وبين الجيش العراقي.

هكذا من خلال حديثه عن -العراق بين الحربين- يلقى الضوء على أدوار القيادات الكردية بصورة مفصلة منهم القائد الملا مصطفى البارزاني وقاضي محمد والشيخ سعيد ثيران مشيراً إلى نضالهم الدؤوب من أجل أبناء شعبهم ومواقفهم البطولية الخالدة، هكذا يلقى الضوء على قضية الكردية في سوريا بإيجاز دون أن ينسى المؤلف الكرد في الاتحاد السوفيتي وتعرضهم إلى أهوال النظام الستاليني المتعسف. وفي موضوع آخر من كتابه بعنوان (الحرب الراهنة في العراق).

يسلط الضوء على القضية الكردية مفصلاً مشيراً إلى الثورة العراقية التي وقعت في ١٤ تموز ١٩٥٨.

وعودة الملا مصطفى البارزاني من روسيا وسط هذا الجو المفعم بالعواطف مع مئات الكرد الذين كانوا معه في المنفى، بدعوة من عبدالكريم قاسم، حيث استقبل عبدالكريم قاسم البارزاني بحفاوة وهكذا يستمر في حديثه عن الكرد والقضية الكردية إلى أن اضطربت العلاقات وبين الكرد والحكومة العراقية واندلاع المعارك بينهما.

كما أن المؤلف في موضوع آخر من كتابه بعنوان إيران في القرن العشرين.

يفصل القول في دور الكرد وولاتهم في مستهل القرن التاسع عشر في إيران ومحاولات القاجارية للإطاحة بالحكومة الدستورية في طهران مشيراً إلى دور الروس في تشجيع القاجاريين ومساندتهم للإطاحة بالدستوريين، ومن ثم تحرك الروس نحو الجنوب وشنهم الحرب على القائد الكردي سمكو حيث استطاعوا قهر سمكو وعشيرته «شكاك».

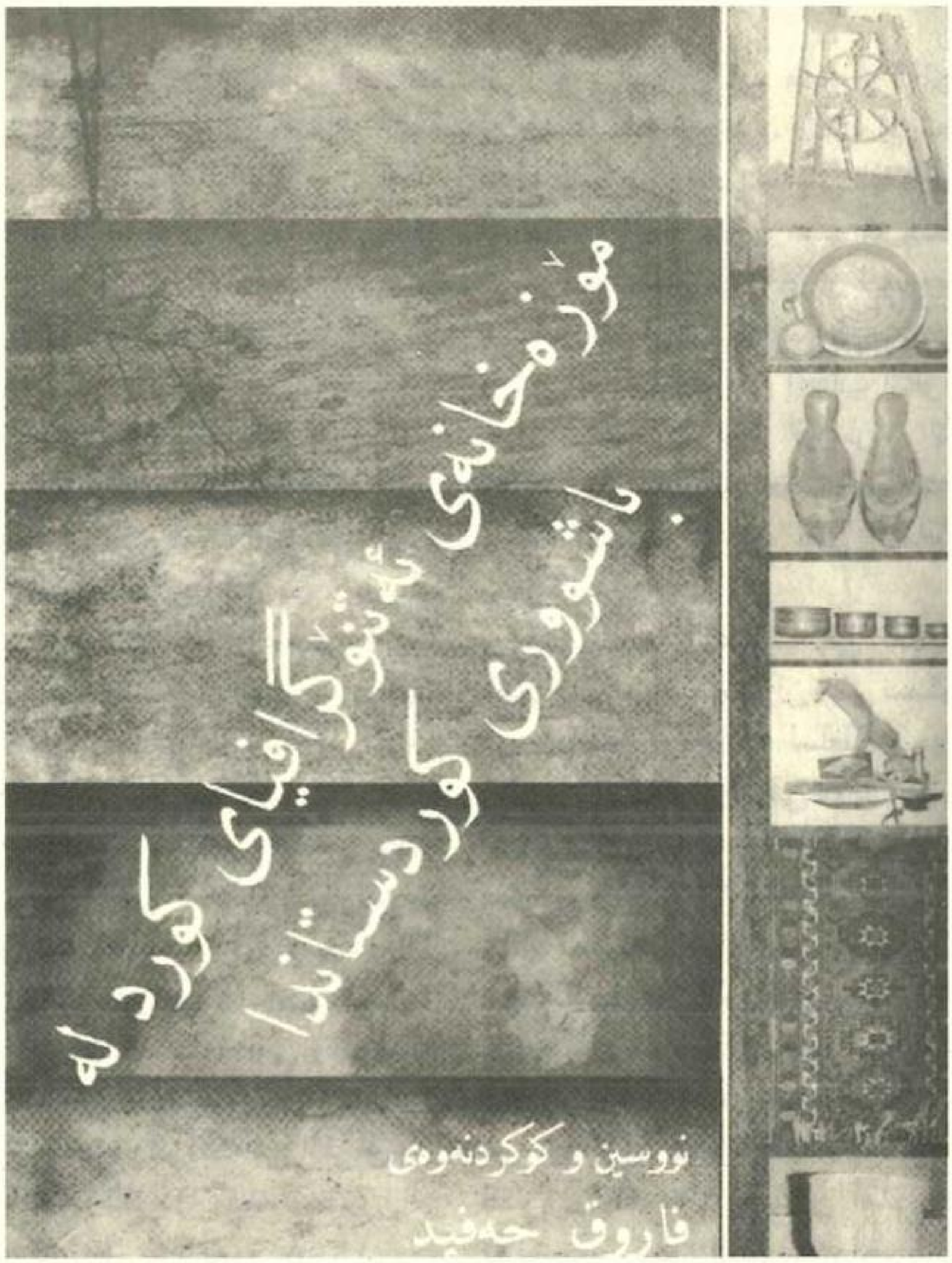
ثم خروج سمكو مرة أخرى ليعلن نفسه السيد المطلق في كرستان إيران الواقعة غرب بحيرة أورميه.

ويشير إلى ما وقع في أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما غادر كل من الروس والأتراك والآثوريين والإيرانيين المنطقة، حيث اعترفت الحكومة الإيرانية بسمكو كحاكم كردي على المناطق الواقعة غربي بحيرة أورميه.

وهكذا يخوض المؤلف في تفاصيل تلك الأحداث مشيراً إلى ضغط طهران على سمكو بتعيين مسؤوليها في المنطقة الخاضعة لسلطانه حيث أصبح الموقف متازماً لم يتحمل رد وفي مقابل هذا التدخل والتحديات الأخرى التي قامت بها طهران شن سمكو هجوماً على ساوجبولاغ في ١٩٢١

وقتل ستمائة جندرمة من الإيرانيين، وعلى أثر ذلك شنت الحكومة الإيرانية بمساندة التركمان الآذريين حملة أجبرت سمكو على سحب قواته من المنطقة والفرار نحو المناطق الغربية الإيرانية. فشارك الترك في المعارك الدائرة للضغط على سمكو من جهتي الشرق والغرب، فاضطر أمام هذه القوات الكبيرة للانسحاب نحو الجنوب وأخيراً أجبر سمكو على الاستسلام للحكومة الإيرانية ولكن في طريقه وقع في كمين نصب له فتوفى أثره بعد نضاله الدؤوب ومواقفه البطولية التي سجلها في التأريخ.

تأليف: ديرك كينن.
ترجمة: صلاح عرفان.
من إصدارات مركز الدراسات الكردية «كوردۆلۆجي». ٢٠١٠.



تأليف: الأستاذ فاروق حفيد

عرض كتاب

متحف أتنوغرافيا الكرد في جنوب كردستان

إعداد: محمد سالار شيخ علي

إن هذا الكتاب عمل رائع ودراسة ثرية لتراث الشعب الكردي وإنه قمين باقتناء، وقراءة متأنية ليستوعب ما فيه من المعلومات النفيسة ونحن الشعب الكردي كباقي شعوب العالم نحتاج إلى الاطلاع على تراثنا وثقافتنا لنكون على علم بما قدمه آباؤنا من الحرف والصناعات نتيجة تجّاربهم الطويلة ومواجهاتهم للمصاعب والمشاكل المعقدة على مر العصور وهذا لا يتحقق إلا من خلال جمع ما بقى من الآثار المتشرة هنا وهناك والوثائق التاريخية لشعبنا ثم دراستها وتحقيقها وصياغتها بصورة فنية وعرضها في شكل عصري كي يطلع أبناء شعبنا على ما قدمه آباؤهم من الأعمال والحرف والصناعات والإبداعات في مختلف مجالات الحياة وبالتالي علينا أن نحافظ على هذا التراث لأن بالاعتماد على هذا التراث نستدل على وجود تأريخنا وكياننا ومجدنا لأن هذا التراث هو ثمرة جهود آبائنا التي استنتجوها عبر كفاحهم الطويل في سبيل ممارسة حياتهم وتلبية متطلباتها بالاعتماد على أنفسهم الكتاب يتكون من مئتين وأربعين صفحة يبدأ المؤلف بإلقاء الضوء على تأريخ انتوغرافيا في كردستان، مبيناً معاني مصطلح أنتوغرافيا وما يحتوي عليه هذا المصطلح ثم يبسط القول في تأريخ أنتوغرافيا كرد بحيث يعود بنا إلى بداية التأريخ البشري في كردستان حيث بدأت حياة كرد من كهف (شانيدر) قبل ١٥٠ ألف سنة ويسلط الضوء على نوعية الحياة في تلك العصور والمراحل التي مرت بها بصورة مختصرة، وإن المؤلف يتحدث عن مركز المتحف وتقسيم صالاته وغرفه بصورة فنية حسب ما يقتضيه المتحف العصري مع تعليقات موجزة وعرض صور فوتوغرافية لكل ما فيها من الصالات والغرف وكذلك صور فوتوغرافي واضحة للتحفيات المعروضة في المتحف بشكل رائع حيث يجذب النظر. وفي موضوع آخر تحت عنوان تأريخ الجانب المعماري في كردستان يسلط الضوء على تأريخ المعماري مبيناً ما اكتشفه المتخصصون في (آركولوجيا) حيث اكتشفوا أن منطقة (جرمو – كريشمان) أول منطقة بُنيت فيها القرية ولا تزال آثارها باقية مثل أثر تخطيط الابنية والدور والحيطان المنهدمة وأسوار الابنية، والجدير بالذكر أن المؤلف ينقل توضيحات متخصص آركولوجي هنكاري الذي زار مع المؤلف القرية سنة ١٩٧٣م وصرح في تقريره عن القرية: أن الكرد الذين كانوا يعيشون في كهف (هةزارميَرد) و(زرزري) و(قسقاثانة) و(كورِي كضي) بعد العصر الجليدي أنزحوا عن هذه المناطق وتوجهوا إلى منطقة (جرمو – كريشمان) وبنوا هذه القرية واستوطنوها ومن خلال حديثه عن الجانب المعماري في كردستان يستعرض في كتابه صور فوتوغرافية متنوعة عن تلك الآثار المتبقية التي ألتقطها المؤلف بنفسه أو حصل عليها من غيره وفي فصل آخر من كتابه يسلط الضوء على العادات والتقاليد الشعبية والحرف التي مارسها الكرد وتحذقوا فيها مثل: الصباغة، الحياكة، الحدادة، النجارة والطحانة، وغيرها من الصناعات والحرف المحلية مشيراً إلى الأشخاص الذين اشتهروا بها والتقى بهم المؤلف وحاورهم في مختلف القرى والمدن الكردية ومن خلال حديثه عن العادات والتقاليد السائدة في كردستان يتحدث بصورة مسهبة عن كافة العادات والتقاليد الاجتماعية ومختلف الصناعات والحرف والألعاب الشعبية ومصادر العيش التي اعتمد عليها الكرد على مر العصور كالزراعة وتربية الحيوانات، والصيد ذاكراً نوع الصيد الذي يختلف حسب مواسم الصيد في فصول السنة، والحيوانات والطيور التي

اصطادها الصيادون. كما يلقى الضوء على الرياح والجهات التي تهب منها وأنواع الرياح التي يختلف تأثيرها على الطقس حسب الجهات التي تأتى منها. ويشير إلى الوسائل والأدوات والحاجات التي كانوا يستعملونها في حياتهم اليومية مثل الجدر والمواعين والفأس والمسحاة والمنجل، والمعول، والمعازل. وإن معظم هذه الوسائل من صناعاتهم المحلية. كما يشير إلى الطبابة الشعبية التي اعتمد عليها الأكراد والأدوية التي استنتجها المتخصصون الشعبيون من الفواكه والأعشاب الجبلية نتيجة تجاربهم ذاكراً أسماء الأدواء وفي مقابلها الدواء الخاص لكل منها في حديثه عن العادات والتقاليد الشعبية يبسط القول في العادات والتقاليد العشائرية مثل: المخاصمات، العداوة، والثأر وما يترتب عنها من المواجهات بين العشائر وكذلك استدراك الوضع وإرسال الوفود والمساعي الحميدة بإشراف رؤوساء العشائر للصلح بين المتخاصمين وتحقيق السلام والوِئام بينهم. وأيضاً يشير إلى مراسيم الأفراح والأعراس وما يتجسد فيها من الرقصات الشعبية والأناشيد والأغنيات الخاصة بالعرس والعرسة والفعاليات التي يقوم بها الشباب كالفروسية والرهان والرماية، وغيرها من الألعاب والدبكات الشعبية.





ذات زمـان... الظـلام كـان أبـيض

إعداد: محمد سالار شيخ علي

يتكون هذا الكتاب الصادر ضمن السلسلة الشعرية لمؤسسة «الغاوون» في ٢٠١٠. من أثنين وستين صفحة ويحتوى على القصائد السبع للشاعر طيب جبار المترجمة من قبل الناقد عبدالله طاهر البرزنجي.

بأسلوب سلس رائع وصياغة فنية وديعة دون أن تفقد معانيها وطابعها وخصائصها، وينتهي الكتاب بكلمة للمترجم عبدالله طاهر البرزنجي ومن خلال كلمته هذه يسلط الضوء على الخصائص الواضحة للمراحل الثلاث التي مرت بها الحداثة الكردية في القرن المنصرم ومن هذه العودة.

المختصرة إلى مشهد الحداثة الكردية ينطلق المترجم ليحدد صورة واضحة لتجربة طيب جبار الشعرية، وفعلاً استطاع المترجم أن يطلعنا على تجربة طيب الطويلة مع الشعر. وإن يرينا طاقاته الشعرية وما يتميز به من الأسلوب وما يظهر من ثنيا قصائده من الإبداع والتجديد خصوصاً دقة الشاعر في البناء وتشذيب النص وضبطه بصورة متناسقة في غاية الروعة والجمال ويرى عبدالله طاهر أن هذا الأسلوب ليس إلا انعكاساً وتجسيداً لمهنته الهندسية التي مارسها ممارسةً فعليةً حتى تحذق فيها وأخذ بناصيتها وانصاعت هي لملكته الشعرية والأدبية وزودته بالأساليب الفنية التي طبقها في بناء قصائده وازدادت بها دقة وجمالاً دون أن تضيع روحيتها الشعرية. ويستشهد المترجم بنصوص من قصائده، منها بالذات قصيدة بعنوان – دعاية انتخابية – حيث يوزع طيب جبار القوائم الانتخابية على تسع قوائم شعرية وإن القارئ حينما يتناول النص يتوقع من عنوانه (دعاية انتخابية) أن يساق إلى عالم السياسة السافر بما فيه من وجهات النظر المختلفة وخطابات منفعلة وأساليب مصطنعة وضجات مفتعلة ولكن حينما يمضى القارئ مع النص ويستسلم للقراءة يرى ما لم يتوقعه أصلاً صحيح أن الشاعر استعار تقنية الانتخابات والتصويت وتعدد القوائم الانتخابية وتوزيعها على تسع قوائم (شعرية) بما فيها القائمة الأخيرة وهي قائمة منفردة. لكنها تضم الأصوات المتناقضة كلها. في هذا النص تتعدد الأصوات، بدلاً من الاتكاء على الذات تتعد الرؤي من خلال إعلان كل قائمة عن ذاتها ونفسها.

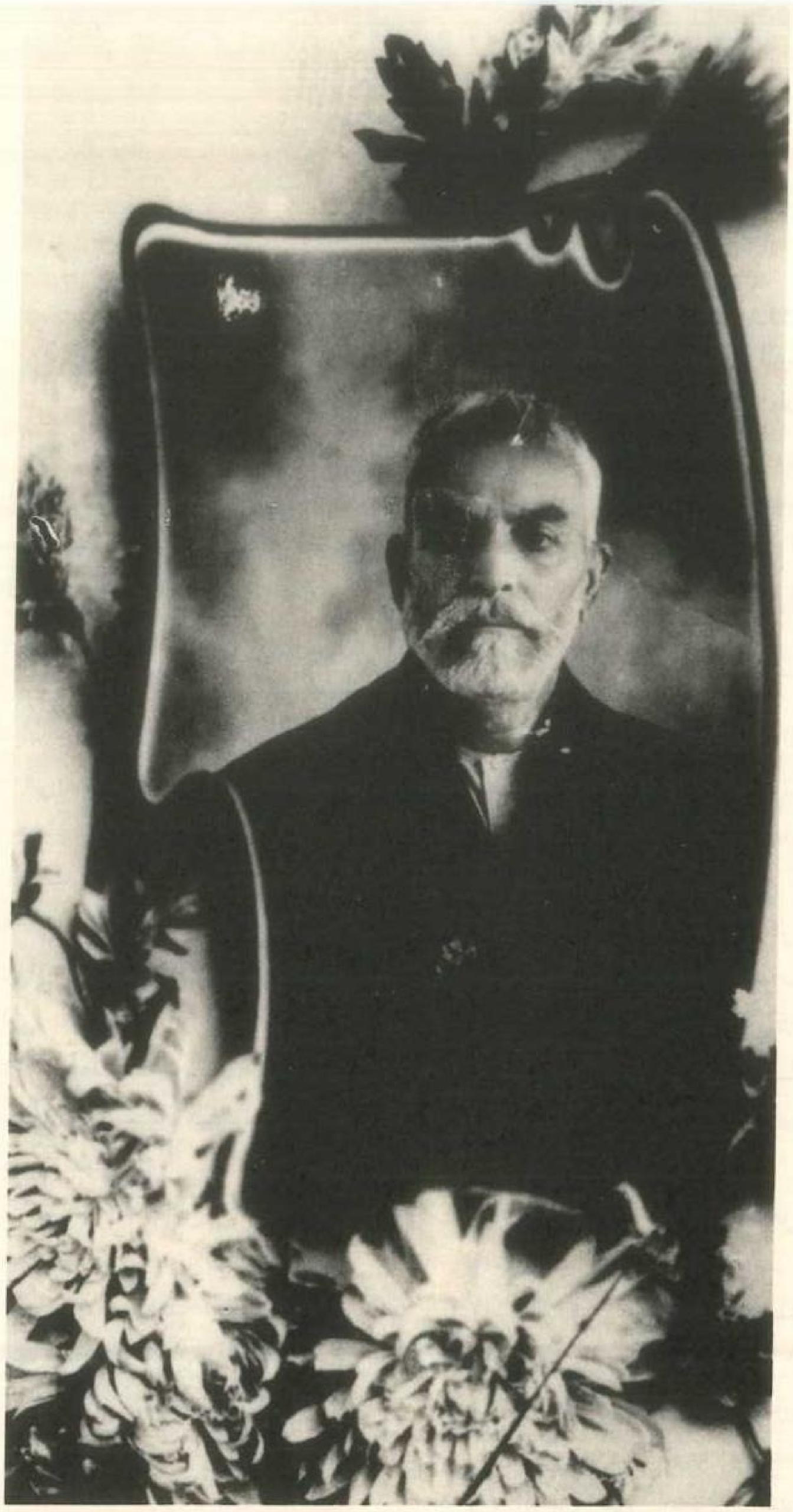
والمترجم يمضي في حديثه قائلاً: والأغرب من ذلك كله هو توحد القوائم في نهاية المطاف. ويستنتج من تعدد القوائم في عتبات النص وصلبه وتوحدها في الختام نوع من الجد والهزل معاً.

نرى الشاعر ينقل الواقع السياسي إلى نصوص شعرية. ويسأل المترجم عن كيفية هذا الانتقال؟ ويجيب قائلاً: يبدو لي أن الشعر الكردي تعلق لعقود بالتعبير، ولكن طيب جبار خرق هذا الجدار بنقله تجربة سياسية.

كان كثيرون ينفعلون بالحدث ويتصرفون إلى الواقع الخام ليعبروا عنه بدلاً من خرقه وبناء واقع شعري فني على أنقاضه. حلت عملية التعبير والمحاكاة محل الخرق والخلق في ذهنياتهم. باستثناء قلة منهم.

إن طيب جبار شذ عن هذا الإجراء ، نقل تجربة سياسية إدارية انتخابية واضحة إلى عالم الأدب، استعار لعبتها وانتقى منها التقنية، لكنه خلق منها شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف، فالعنوان مثلاً تصريحي، لكن التصريح هنا ضروري كي لا تلتبس علينا هذه الدعاية مع عشرات الدعايات المنتمية إلى مفاهيم أخرى.

والأهم من ذلك هو هيمنة مفردات الطبيعة على النص. فقد أصبح اللغة من جراء ذلك لغة طبيعية - نسبة إلى الطبيعة. لقد زحزح الشاعر المفاهيم السياسية. بل أقصاها والقمين بالذكر أن هذه السمة تطغى على معظم النصوص الأخرى.



محيي الدين صبري الكردي

جلال زنكَابادي

محيي الدين صبري الكردي الكانيمشكاني (١٨٦٠-١٩٤٠م) : باحث و محقق مصري كبير ، له فضل جليل في نشر وإحياء التراث الإسلامي .

ولد في قرية كاني مشكان من قرى سنندج بشرقي كردستان ، في عائلة نبيلة ثريّة . إستكمل في سنّ الثامنة عشر دراسته الدينيّة ، وفي ١٨٩٤ قصد تركيا ، حيث أقام حتى ١٨٩٨ في مدينة طرسوس ، ثمّ رحل إلى مصر في ١٩٠٠ ، حيث درس في (الأزهر) و بلغ مرتبة عالية في العلوم الدينيّة.

عمل فترة في (مطبعة كردستان) بالقاهرة لصاحبها فرج الله زكي المريواني (١٨٦٩- ١٩٣٧م) المنحدر أيضاً من كردستان إيران.

كان محيي الدين الكردي ذا خط جميل ، بالإضافة إلى قدرته المشهودة في تحقيق و تصحيح الكتب التراثيّة ؛ لإطلاعه الواسع والمعمّق عليها . و في مطلع القرن العشرين كان يلتقي أحياناً بعض البهائيين وقد إستأنس بالحوار معهم ، بل صار مؤيّدا لطروحات الديانة البهائيّة ومن أتباعها و دعاتها بعد تعمقه في دراسة و مقارنة مبادئها عبر مظانها الأصليّة الفارسيّة والعربيّة ، و بغية نشرها ؛ قصد تونس و السودان ، حيث اكتسب اتباعاً كثيرين.

كان الشيخ محيي الدين يتسم بالشجاعة والإستقلاليّة في تفكيره ، و يحترم جميع المذاهب الإسلاميّة ، بل كان يتلو القرآن الكريم بصوته الجميل لبعض التجمعات الشيعيّة في مصر. و قد تعرض للملاحقة بسبب نهجه التسامحي الديني والمذهبي ، لكنه قاوم و صمد متمسّكا بمبادئه ؛ فأضحى مثالاً للإباء و الصمود . و لقد زار وطنه ايران في ١٩٢٩ و حما، في عودته الكثير من المصادر والمخطوطات .

عاش الشيخ محيي الدين في رواق الأكراد بجامع الأزهر ، حيث تفرّغ للدراسة والبحث والتحقيق ، و كان يعينه في الطباعة والنشر صديقاه الشيخ عبدالقادر الكردي والشيخ حسن النعيمي . و كان من أقرب أصدقاء الشيخ فرج الله زكي ، و قد إشترك معه في طبع و نشر المتن الفارسي لـ (شرفنامه) البدليسي ، وساعد محمد علي عوني (١٨٩٧-١٩٥٢) في ترجمته إلى اللغة العربيّة بدعم وإشراف الأمير جلادت بدرخان (١٨٩٣- ١٩٥١)

كان الشيخ محيي الدين أحد أكبر الروّاد الأوائل في تصحيح و تحقيق الكتب التراثية الإسلاميّة ، بل و نشرها على نفقته الخاصّة أحياناً ومنها:

- (المسألة السابعة والأربعون في نصب الإمام من المسائل الخمسين في علم الكلام للفخر الرازي) ١٩١٠
- (جامع البدائع/ مجموعة رسائل حكميّة لعمر الخيّام ، إبن سينا، و أفضل الدين الكاشاني..) ١٩١٦
- (الجواهر الغوالي من رسائل حجة الإسلام الغزالي ، ومنها مشكاة الأنوار / أبو حامد الغزّالي) ١٩٢٤
- (رسالة الطير/ أبو حامد الغزالي) ١٩٢٤
- (مقاصد الفلاسفة / أبو حامد الغزالي) ١٩٣٦
- (النجاة في الحكمة المنطقيّة و الطبيعيّة والإلهيّة/ أبو علي الحسين بن سينا) ١٩٣٨
- (الدرّة الفاخرة / عبدالرحمن الجامي)
- (إيساغوجي / زكريّا الأنصاري)
- (الأربعين في أصول الدين / أبو حامد الغزّالي)
- (معيار العلم / الغزّالي)
- (جوامع الآداب في أخلاق الإنجاب)
- (التصنيف)
- (العقيدة المرضية / عبدالرحيم معدومي المولوي الكردي)

لقد كان "شيخ محيي الدين صبري الكردي أوّل راند



في نشر رسائل الخيّام الفلسفيّة :

(الكون والتكليف) ، (ضرورة التضاد في العالم والجبر والبقاء) و (الضياء العقلي في موضوع العلم الكلي) والتي عثر على مخطوطاتها بخط ابن علاّم عام (٧٩٩هـ = ١٣٩٦م) في مكتبة نور الدين بك مصطفى (١٨٣٣- ١٩٢٨) بمصر، ثم أخرجها هي وخمس عشرة رسالة فلسفية أخرى لعدد من حكماء الإسلام في كتابه»جامع البدائع»

و لقد برز من أسرته خالد محيي الدين (١٩٢٢) أحد الضباط الأحرار المشاركين في ثورة يوليو ١٩٥٢، وعضو في مجلس الشعب المصري، ومؤسس حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي في ١٩٧٨ و عضو في مجلس الشعب المصري منذ عام ١٩٩٠ حتى عام ٢٠٠٥ . وكذلك إبن عمّه زكريا عبد المجيد محيي الدين (١٩١٨) أحد أبرز الضباط الأحرار المشاركين في ثورة يوليو ، ورئيس وزراء ونائب رئيس الجمهورية ، والذي عرف بميوله يمين الوسط و صاحب القبضة القوية والصارمة نظراً للمهام التي أوكلت إليه كوزير للداخلية ومديراً لجهاز المخابرات العامة. وقد اعتزل الحياة السياسية في ١٩٦٨

و ختاماً إن أغرب ما استلفت نظري بخصوص هذا المحقق الرائد الذي قدّم خدمات جليلة للتراث العربي – الإسلامي، هو كونه نسياً منسيًا حتى في موسوعات الأعلام هنا و هناك !

المصادر:

١- تاريخ مشاهير كرد (عُرفا ، علما ، أُدبا ، شعرا) جلد دوم / بابا مردوخ روحاني شيوا / ١٩٨٧ طهران
٢- جامع البدائع / محيي الدين صبري الكردي / ط١/ ١٣٣٥هـ (١٩١٦م)القاهرة
www.al-mostafa.com
٣- ئه ی كوردستانی خوشه ویستم/ به هیيه فه ره جوللا زه كی /و: ئه نوه ر سولتانی له ئینكلیزییه وه، ٢٠١٠ ناراس – هه ولیر.
٤- الإنترنت : الموسوعة الحرّة.

الحقيبة الثقافية والفنية
الكركوكية

إعداد/ رزكار شواني

كركوك تحتفي بالمطرب الكردي الراحل علي مردان



بحضور الدكتور نجم الدين كريم محافظ كركوك ورفعت عبد الله مسؤول مركز تنظيمات كركوك للاتحاد الوطني الكردستاني وعدد من المسؤولين حزبيين وحكوميين ونخبة من الفنانين في كردستان وكركوك أقام مركز علي مردان للمقامات بكركوك وفي (كلري شوراو) بمدينة كركوك أمسية فنية احتفاءا بذكرى وفاة للمطرب الكردي الراحل استاذ المقامات علي مردان , حيث ألقيت في هذه الأمسية الاستذكارية كلمات أشادت بالدور الكبير الذي لعبه المطرب الراحل علي مردان في اغناء أصول المقامات على مستوى كردستان والعراق والوطن العربي .. وفي هذا السياق تحدث خبير المقامات في المدينة مقداد محمد عمر عن سيرة حياة الفنان المرحوم علي مردان والدور الكبير الذي لعبه لخدمة فن وأصول المقامات في العراق بصورة عامة وكركوك على وجه الخصوص , مؤكدا ان الفنان علي مردان كان بحق المدرسة الحقيقية للمقامات في تلك المدينة العريقة وتتلمذ على يديه العديد من قراء المقامات , كما واستطاع أن يسجل ما يقارب سبعمائة أغنية ومقام في الإذاعة الكردية إبان الثلاثينيات والذي أعجب بصوته المئات من محبي المقامات , هذا و أحيا عدد من الفنانين في كردستان وكركوك أمثال ناصر رزازي وحمه رؤوف كركوكي و شكر خياط وعمر دريز وعباس صلاح داوده ودانا طاهر وأحمد نجيب وأسعد رياض الحفل بأغانيهم ومقاماتهم باللغات الكردية والتركمانية والعربية التي نالت استحسان الحضور ..

كولاله نوري في ضيافة اتحاد أدباء الكرد بكركوك

أقام فرع كركوك لاتحاد الأدباء وكتاب الكرد وعلى قاعة مؤسسة خندان بمدينة كركوك أمسية للشاعرة الكردية كولاله نوري , وبدأت الأمسية التي حضرها نخبة من الادباء وكتاب كركوك بمختلف القوميات والأطياف بكلمة الشاعر برهان أحمد رئيس فرع كركوك لاتحاد الأدباء وكتاب الكرد الذي أشاد بإبداعات الشاعرة المتألقة كولاله نوري , ومن ثم تحدثت كولالة عن تجربتها الشعرية وألقت بعض من قصائدها المختارة , حيث ترجمت الى اللغة الكردية من قبل الشاعر برهان أحمد وألقتها على مسامع الحضور الكاتبة بشرى محمد زكي التي أبدعت هي الآخر , وفي ختام الأمسية شارك عدد من الشعراء والكتاب بملاحظاتهم واستفساراتهم حول تجربة الشاعرة كولاله نوري , مشيدا بالامكانات التي تمتلكها الشاعرة في اغناء الشعر والادب العراقي بصورة عامة .. وفي هذا السياق أشار الشاعر هشام القيسي الى ان الشاعرة كولاله نوري لها دور في هذه المدينة وفي مسيرة الشعر الكردستاني , واستطاعت هذه الشاعرة ان تجسد بقصائدها المآسي والويلات التي لحقت بشعب كردستان والجرئة في اقتحام الأفق في انبعاث الإنسانية من خلال



جمالية الشعر, الى جانب الانفتاح والتناغم الجميل والدخول الى الإحساس الإنساني في القاء قصائدها و فيما أوضح الكاتب صباح بازركان ان الشاعرة كولاله نوري استطاعت ان تلقي قصائدها الجميلة على مسامع الحضور , مشيدا بالشاعر برهان أحمد الذي ترجم بعض من قصائدها الى اللغة الكردية , كما وللسيدة بشرى محمد زكي دور كبير في القاء قصائد كولالة باللغة الكردية والتي أبدعت أيضا .. بقي ان نقول بأن الفنان الشاب نهرو سردار قد أبدع هو الاخر في هذه الامسية الذي أبهج الحضور بعزف مقطوعات موسيقية على ألة (الكمان) وعلى أنغام قصائد الشاعرة كولاله نوري ..

يذكر ان الشاعرة كولاله نوري من مواليد كركوك عام ١٩٦٩ ولها أربعة مجموعات وهي(لحظة ينام الدولفين) عام ١٩٩٩ في مدريد باسبانيا، (لم يخصك هذا الضجيج) عام ٢٠٠١عن دار الشؤون الثقافية ببغداد، (تقاويم الوحشة) عام ٢٠٠٥ عن مؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، (حطب) عام ٢٠٠٩عن دار آراس للطباعة بأربيل، ولها مجموعة من القصائد الروسية المترجمة الى العربية وهي تحت الطبع، شاركت الشاعرة كولالة في مهرجانات دولية منها المانيا وهولندا وفرنسا وروسيا وأوكرانيا وتركيا وعدد من

الدول العربية، كما وترجمت قصائدها الى اللغات الاجنبية منها فرنسية ورومانية وايطالية واسبانية والفارسية والتركمانية والمنغولية ..



ملتقى جليل القيسي للقصة في اتحاد أدباء وكتاب كركوك

بمناسبة ذكرى رحيل القاص العراقي جليل القيسي أقام اتحاد أدباء وكتاب كركوك وعلى قاعة مؤسسة الرعد الإعلامية ومقر الاتحاد بكركوك ملتقى القاص جليل القيسي للقصة , وفي مستهل الملتقى ألقى الكاتب محمد خضر رئيس اتحاد ادباء وكتاب كركوك كلمة أشار خلالها الى الدور الكبير الذي لعبه القاص العراقي الراحل جليل القيسي لخدمة الأدب والثقافة في العراق بصورة عامة وكركوك على وجه الخصوص , موضحا ان اتحاد ادباء وكتاب كركوك سيواصل جهوده في سبيل الارتقاء بالثقافة والأدب في مدينة كركوك والعمل من أجل استذكار عمالقة الأدب والثقافة في هذه المدينة العريقة , هذا وشارك نخبة من الأدباء والكتاب والقصاصين بمختلف القوميات والأطياف بإلقاء قصصهم وكلماتهم بهذه المناسبة أمثال فاروق مصطفى ود.عبدالله ابراهيم وهشام القيسي وبرهان سعيد وعدنان أبو أندلس وموشي بولص وسعدي العبدالله ود.عبدالكريم خليفة ود.فاضل العزاوي وهاشم جباري ونهاد نجيب وعلي محمود الغدير وعلي شكر البياتي .. وفي ختام الملتقى وزعت الشهادات التقديرية بين المشاركين ..



الانتهاء من تصوير الجزء الأول من المسلسل الدرامي (كركوك ٤٠)

انتهى بمدينة كركوك تصوير مشاهد الجزء الاول من المسلسل الدرامي (كركوك ٤) من إخراج الفنان ناصر حسن , المسلسل من تأليف السيناريست سعود أحمد ، والمصورون هم كل من أحمد عزالدين ومارتن يوحنا ونبراس عيسى , بدأ تصوير مشاهد هذه الدراما منذ شهر نيسان من العام الماضي ، وبدعم من المؤسسة العامة للسينما

في وزارة الثقافة والشباب لحكومة إقليم كردستان العراق ، ويعتبر هذا المسلسل انجاز فني كبير في تاريخ كركوك ،لاشتراك أكثر من مائتي فنان وفنانة من مختلف القوميات جسدوا أدواره .. وفي هذا السياق تحدث المخرج ناصر حسن قائلا: ان العمل في هذا المسلسل كان صعبا جدا ولاقينا صعوبات عديدة بسبب الظروف الأمنية التي كانت تعيشها المدينة و انقطاع الكهرباء والأمور الفنية ولكن استطعنا تجاوزها وكان من المقرر ان يكمل المسلسل في عام ٢٠١٠ بثلاثين حلقة ولكنه توقف العمل فيه لمدة ثمانية أشهر بسبب العراقيل الإدارية والمالية ..

المسلسل الدرامي (كركوك ٤) يجمع عدد كبير من الفنانين الرواد والشباب في مدينة كركوك والعمل فيه باربع لغات وهي الكردية والعربية والتركمانية والكلدو آشورية ، وان فكرة المسلسل تكمن في ان هناك أربعة طلاب في المدينة يتخرجون من الجامعة ويعودون الى مدينتهم بعد التخرج ويواجهون الكثير من المصاعب منها زجهم في الحرب العراقية الإيرانية التي أصابت الشعب العراقي وحدوث عمليات الهروب

من الخدمة العسكرية ، ان هذه الشخصيات الأربعة هي امتداد لعوائلها التي تعيش في زقاق واحد وتربطها علاقات اجتماعية وطيـــدة في مدينة كركوك التي كـانت ولا تزال تعيش بهذا الشكل وهذه دعوة الى التعايش بين مكوناتها ، فضلا عن ان الفنانين الذين يجسدون أدوار المسلسل هم نخبة من مختلف القوميات ، وهذه بادرة طيبة نحو انجاز عمل كبير كون ان العمل بأربع لغات .

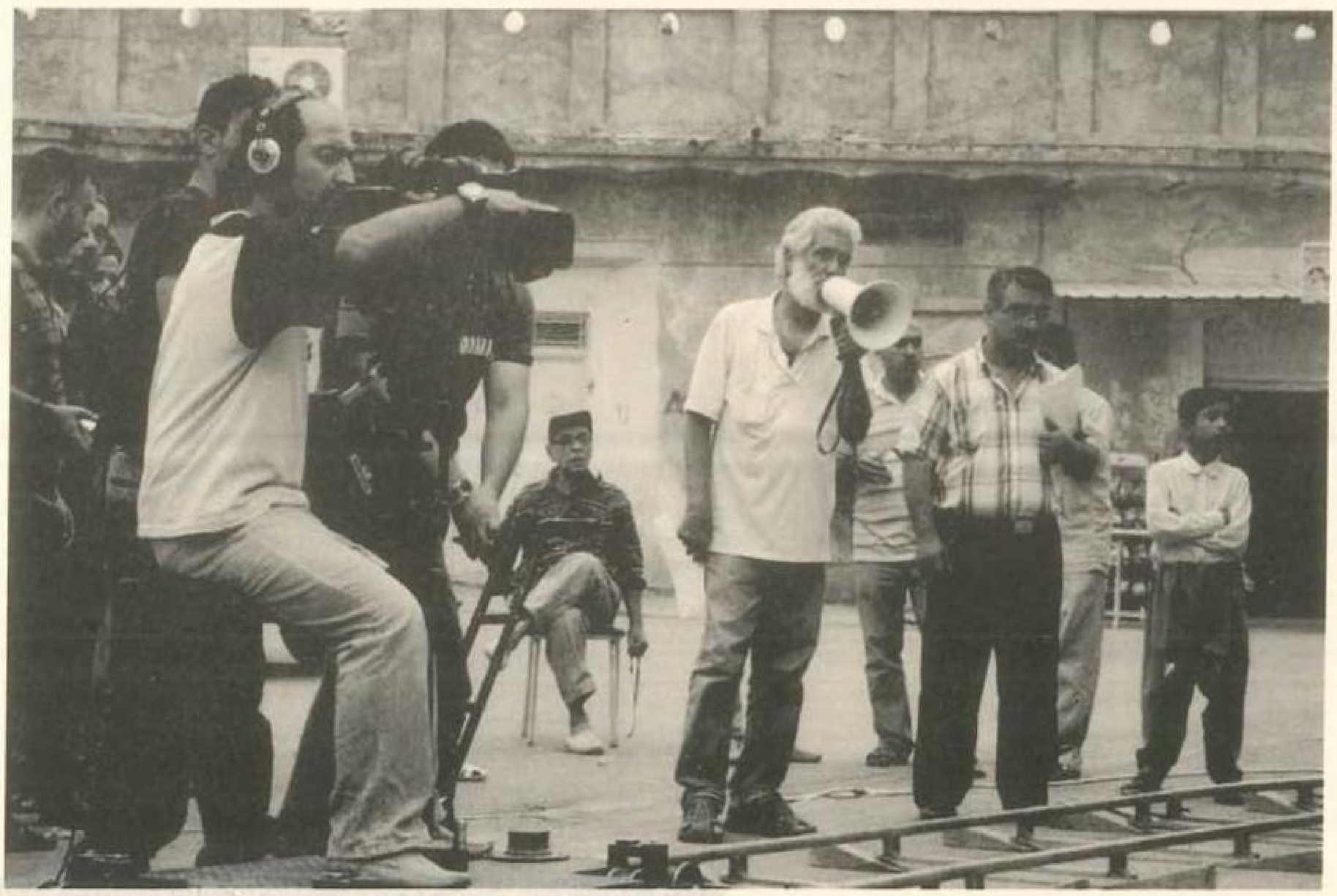
توجهات مختلفة للقصة في أمسية لمركز كلاويز الثقافي بكركوك

أقام فرع كركوك لمركز كلاويز الثقافي والأدبي وعلى قاعة الشهيد مصطفى كرمياني التابعة للجمعية الثقافية والاجتماعية بمحافظة كركوك أمسية للقصة بعنوان (ديدكا جياوازه كانى جيروك) أي (توجهات مختلفة للقصة) حضرها نخبة من الأدباء والمثقفين الكرد , وقد شارك في هذه الأمسية التي أدارها الشاعر دانا عسكر رئيس فرع كركوك لمركز كلاويز الثقافي والأدبي , ثلاثة من القصاصين الكرد وهم كل من حمه سعيد زه نكنة وفيصل طاهر همونـدي ونوزاد يوسف كاكه يي الذين قرأوا قصصهم على مسامع الحضور, وفي ختام الأمسية شارك عدد من الحضور بملاحظاتهم وآرائهم التي تركزت حول القصص التي تلاها القصاصين الآنفي الذكر ..

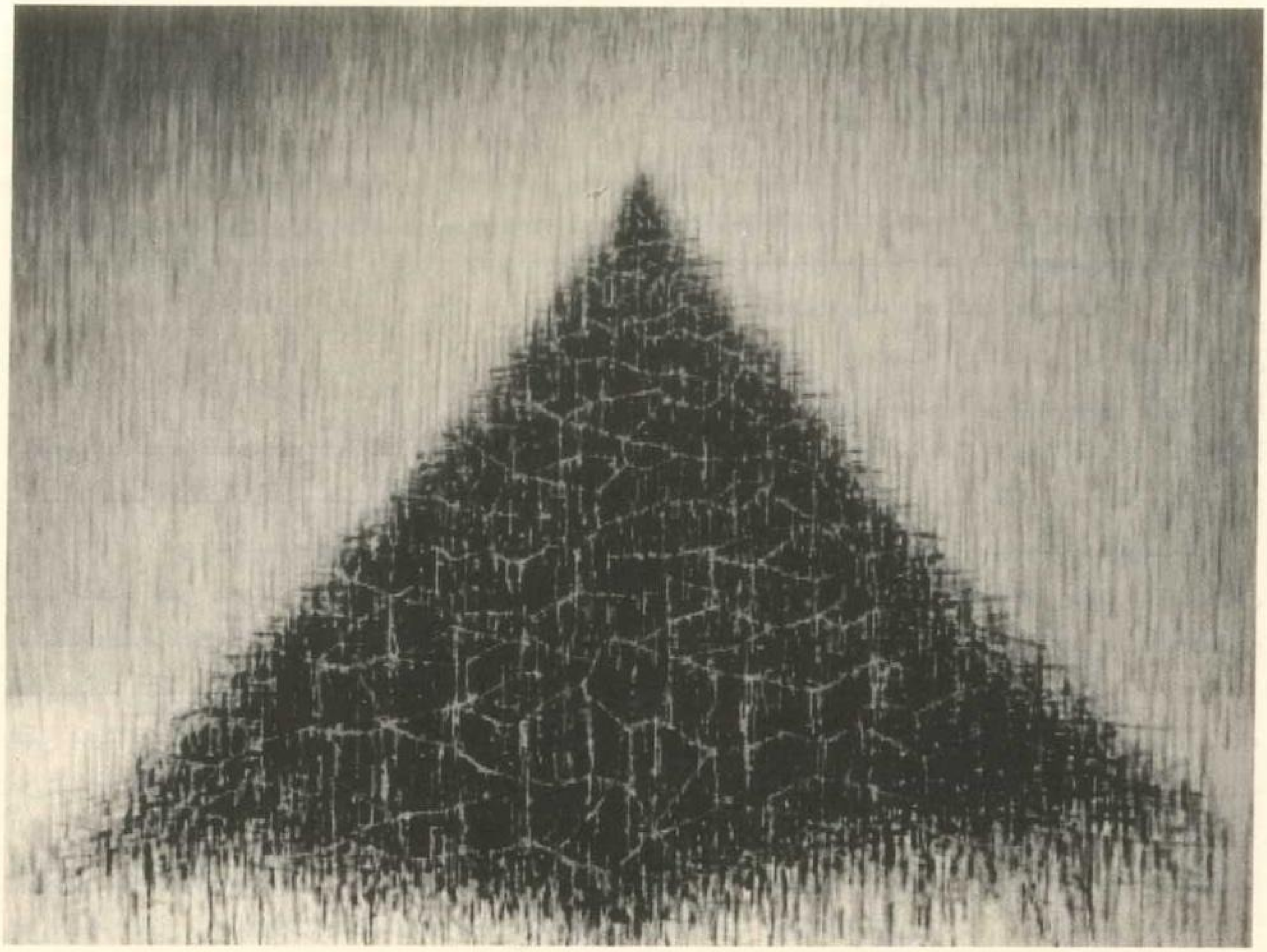


يذكر ان القاص حمه سعيد زه نكنة من مواليد كركوك وله نتاجات ومنشورات عديدة في المجلات والصحف الكردية , طبع له ١٢ كتاب لحد الان , يعمل حاليا رئيسا لتحرير مجلة (حاجيله) الكردية ..أما القاص فيصل طاهر همونـدي فقد ولد في العام ١٩٥٧ بكركوك , نشر أول نتاج ادبي في العام ١٩٧٨

, كان رئيسا لفرع كركوك لمركز كلاويز الثقافي والادبي لدورتين متتاليتين , طبع له أربع كتب قصصية و لايزال يواصل حضوره في الأمسيات والمهرجانات الثقافية .. فيما ولد القاص نوزاد يوسف كاكه يي في كركوك عام ١٩٦٢ , قام بنشر نتاجاته ككاتب مسرحي إبان التسعينيات , ومنذ العام ٢٠٠٠ يواصل في نشر نتاجاته الأدبية ..



التشكيل



ریژین ساهاکیان

ولید سیتی مؤرخا للجبال

مراجعة و تدقيق: سامي داوود

اختار وليد سيتي تمام و حرفيا، تفكيك الجبال لتعود إلى حقيقة الوطن المتخيل في جميع أعماله. و ربما كان عام ٢٠١٠ هو الوقت المناسب في مسار ممارسته الفنية ليقدم أكبر معرض شامل لجميع أعماله الفنية القديمة منها و الجديدة. و قد جاء هذا التطور الكبير بعد التعديلات الكثيرة التي شملت لوحاته و أعماله البنائية التي تعيد تشكيل الجبل. يتخذ وليد من الجبل نقطة مركزية، ليتواصل من خلالها مع الناس و المتخيل الاجتماعي و التقاليد و التاريخ، و كذلك مع الخبرات المشتقة من هكذا ممارسة. و تتأتي بلاغة التعبير عن ثيمة الجبل من المعايشة الحسية لوليد مع المكان الجبلي الذي ترعرع فيه، كونه ولد في مدينة دهوك التي تحيطها الجبال من ثلاث اتجاهات.

لقد لعبت الجبال دورا كبيرا في تشكيل الهوية الكردية و في نسج الأساطير و في السعي من أجل الإستقلال / يتبادر إلى الذهن المقولة الشهيرة « الجبال أصدقاءنا الوحيدين « /، غير ان وليد لا يأخذ منها، ما يجعلها مجرد تجربة منقولة، بلو إنما يجعل من الجبل مرجعية تتعالى و تتنوع استخدامته كنقطة تواصل و مشاركة مالوفة. لذلك فإن ما يحدث في لوحاته و أعماله التركيبية، هو إظهارها كوسيلة للتشكيك في القوة، ليس فقط قوة الكائنات، و بل و أيضا في قوة تشكيلات متعددة من الأفكار و الأحداث، و تظهر كهياكل معترف بسلطتها، لكن في الوقت نفسه، يجردها في موضعتها التي تظهرها بسيطة و بعيدة في نهاية المطاف.

يتجلى تأثير الجبل و وقعه في المعالم الجامدة، في جميع أعمال سيتي، التي تسرد الأحداث الجارية في العراق. و بالرغم من أنه يعيش في المنفى و أمضى معظم حياته في لندن، يعود بعمله إلى تلك الأرض ليجد لنفسه مكانا هناك ، ليستجوب حالة الحرب العظمى، و الوحشية و القمع و الظلام و المزاج الداكن للوحاته، و هي أمور تعطي إمكانية أو وسيلة لزيادة اللون و النوعية على الموضوعات التي يسهل اختراقها، فيعود إلها مرارا و تكرارا، حتى في السنوات الأخيرة توجه سيتي فعلا بأعماله إلى الإعلاء من شأن تلك المواضيع للخروج من و غلى عالم التثبيت، ففي مجموعة / التثبيت ٢٠٠٩ / عدل سيتي كثيرا في علاقات المواضيع التي ينشغل بها، بحيث تتتعايش معا، مع الإبقاء على مسافة فاصلة لتشكيل Ghostilike تقريبا في وسطها.

و يبدو بأن هذه الإشارة ليست مجرد تقدم في عمله، و لكن ربما هي أيضا لحظة جديدة في التاريخ، حيث تترابط العلاقات فيما بين الأنظمة الجديدة و الأنظمة القديمة المنهارة، و كلها تحدث في هيكل السلطة المبذرة و المعاد تركيبها.

يظهر الماضي في سياق عمل سيتي، و توضع إلى جانب الحقائق الجديدة لمادة موضوعه، و يكسر صلابة قوام الجبل و تقسيم صرحه ليدلل على التحولات الكبيرة، ليس فقط في قدسية الهيكل داخل عمل سيتي، و لكن أيضا في إعلانها و في الإقرار العميق بها. كيف يمكن نحت كردستان نفسها بنفسها، و إعادة تجميعها بطرق تكون إمكانية نقضها غير محتملة..؟ ربما يؤشر في عمله إلى التفكك النهائي لمفهوم الهوية الجماعية التي تشكلت تحت ضغط التهديد و الرعب، هذه الأمور التي لم يعد لها وجود الآن باعتبارها أمور مألوفة و موتعاة.

إن الظاهرة التي يستخدمها سيتي الـ circumnavigates ليست جديدة لكسر المفاهيم

القديمة المحافظة لتطزير نقد المجموعات و الأفراد الذي هو نقد أزلي في العالم. مع ذلك فأن قوة قطعة مصنوعة بهذا القدر من العناية الفنية / التثبيت ٢٠٠٦ / و وضعها ضمن سلسلة من الأعمال التي تعكس تشكل التاريخ و تشكل الإبتذال بالقرب من نتائجها، تطرح الكثير من الأسئلة عبر هذه الحجارة المغلفة و المختومة بإنتاج خاص بكل واحدة منها. ما هو الثمن في النهاية.؟ وجود ملكية على كل حجر.؟ كم تبليغ قيمة إقليم من الحجارة.؟ ما الذي تكتنزه.؟ كأنها شيء يمكننا جمعه و تجبرنا في القوت ذاته على تحديد ما نريد. في طريقة تصورنا لها، لم نكن نعتقد بأن هذا القدر من الخفة أن يجتمع في كيان واحد، مشكل شيئا كبيرا جدا للتعاقد حوله، و لكن ليس كبيرا جدا لدرجة السيطرة.؟

هذه هي الأسئلة التي بطبيعة الحال لا تمتلك حلولا مثلما هي أشكال سيتي ليست لديها إجابات عن التشكيك في المثاقيل. لماذا الحرب او حتى الإختناق تحت نمط محدد من العلاقات. ههنا يقدم سيتي لمشاهده قطعة من الهيكل الذي عقد طويلا اسئلته حوله. و هذه المرة بالنتقال من عالم الجماليات الخالصة إلى عوالم استجواب التجربة المادية عن طريق اللمس. قد يكون لفتة منه، انفصالا عن ذكرى المنفى و الحنين واقع المشكلة؟. أو حزمة من الأسئلة المشتتة التي أظهرت وجهات نظر جديدة و أشكال و تراكيب مختلفة.

يدرس وليد سيتي كيفية البقاء على قيد الحياة الجامدة، و مكانها و تحول التعامل مع المخيلة المحلية التي حددت لفترة طويلة و استخدمت الجبل لاستخلاص الوساطات له، و رسمت له تقطيعات خاصة على التشكيلة الاجتماعية و العلى الخبرة الشخصية و كذلك في تاريخهما. و هنا يأخذ وليد نهجا جديدا، هو اللمس عبر الماء. يستمر سيتي في استخدام الطبيعة كنقطة للإستفسار حول العلاقات و عن طبيعة الشيء المألوف. من مدينته دهوك إلى منفاه اللندني الذي أمضى فيه عقود طويلة، تأسست العلاقة بين الأجنبي و المألوف، المشاركة و الاضطراب، و الشيء الذي لا يمكن تغييره، الذي سيتم التعرف عليه دائما / الجبل ـ النهر / لتصبح وسيلة يمكن من خلالها إعادة تكوين الأساطير التي لا تبرح مكانها كثيرا، فضلا عن تأسيس البنى الاقتصادية و الاجتماعية.

و إن تم التحول من الجبل إلى النهر/ في هذه الحالة الزاب الكبير الذي يتدفق بالقرب من أربيل و ينضم إلى نهر دجلة / لا تزال هناك رهبة و إدراك لما هو ثابت، و شك في ما هو بمأمن من الإنقراض و التغيير. الحصانة من التغيير مع توقع خطره، هو قلق الحياة الجارية في العراق، الذي يؤثر على بنى و حيوات جرت خلال المراحل المضربة من تاريخ العراق، و كذلك على محولات إعادة البناء التي تميزت بالصراع على السلطة و السيطرة على الموارد.

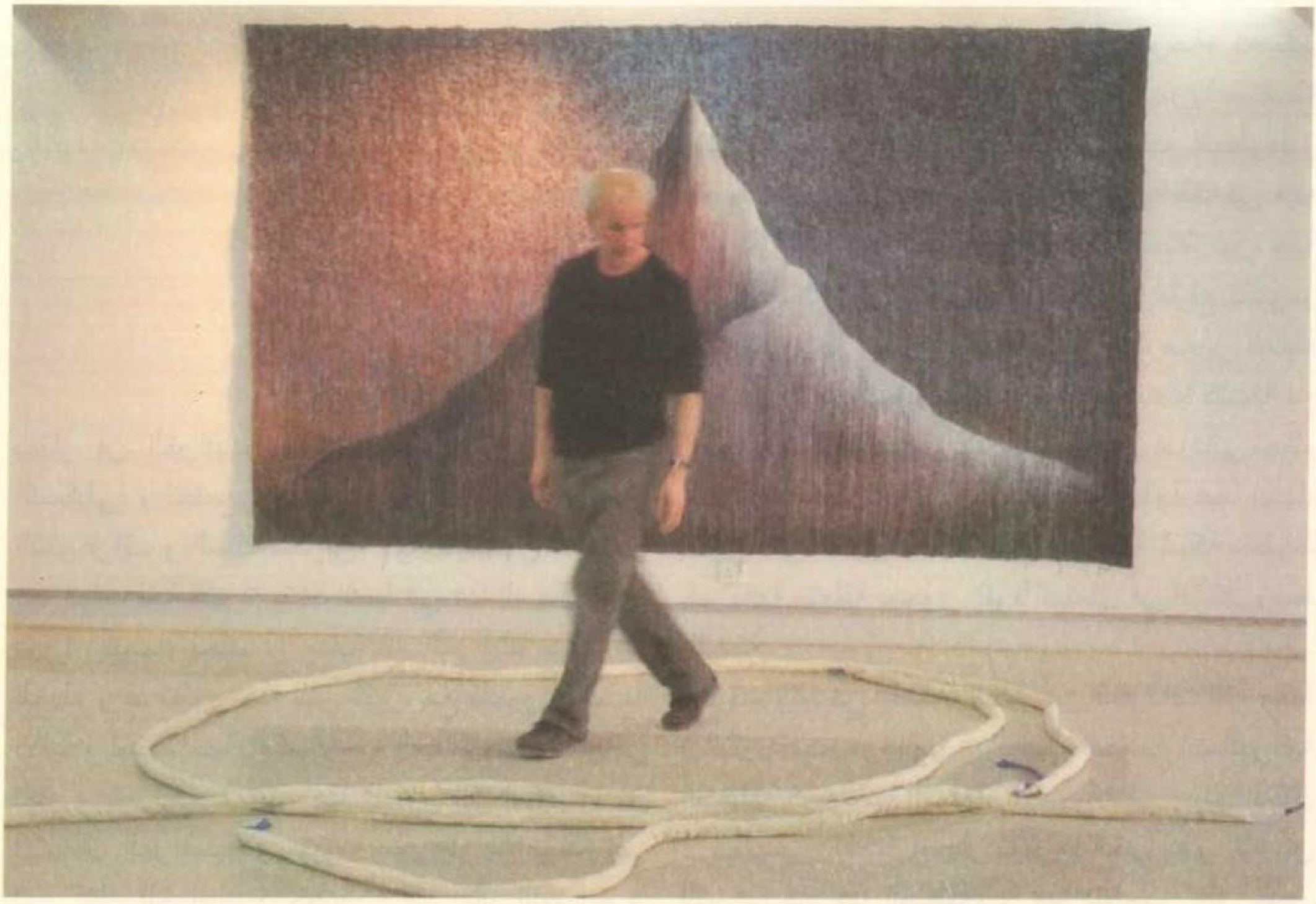
نهر الزاب الكبير الذي ينحدر من تركيا و يتدفق بالقرب من منطقة أربيل و يشكل رافدا لنهر دجلة، شاهدها الفنان للمرة الأولى من نافذة الطيارة التي حلقت به من أربيل، ليدون بصريا منحنيات النهر و تدفق الماء، و التحذير الكبير الذي شكلته تلك المنحنيات المنكمشة على جسم النهر، منذرا بإمكانية بقائه. الرواف و الجداول التي كانت ترفد النهر، تظهر مرئية من الهواء، فأنتجت شبكة من الممرات الجافة في خطوط فراغية تظهر اليبوسة و وهم بقاء المصادر المائية.

بهذا الشكل قام سيتي بإعادة تكون نهر الزاب كقطعة متعرجة منحوتة في فراغ عمله المصنوع من شرائط قماشية مشدودة واضعا الأكرليك على حوافها القماش لتجسيد حواف النهر، الذي يظهر هشاشة التوقعات حوله، و قد وضع مرآة كبيرة خلف العمل ليظهر جسم

المتلقي في فراغ النحت النهري مشاركا في العمل، و بمشاركة الجسم المتحرك بيأسس الديمومة، و لكن بشكل مؤقت، لإضافة وثيقة مادية من وجود النهر، و في الوقت نفسه فإن الفنان يستخدم مواد عاكسة لوضع المشاهد في إطار العمل، مع التأكيد على الطبيعة المتغيرة و الزمانية لموضوعه.

في « بيوتي سبوت « يواصل سيتي عمله / الذي بدأ مع تركيب ٢٠٠٦ « تعامل مع العناية « / على تسييل للموارد الطبيعية و المعالم الوطنية في العراق. هنا، يستعين بمعلم صريح و حرفي، استخدمته الحكومة العراقية بوضع صورة لشلال « كلى علي بيك « على عملة الخمسة آلاف دينار عراقي. تتألف شلاشلات « كلي علي بيك « من سبع شلالات و هي مقصد سياحي شهير، وضعت الحكومة الكردية مسرعات آلية لضخ المياه و زيادة تدفقها في الصيف، حيث يكون الجفاف قد عمل عمله في مستوى التدفق. و كان من المفترض أن تبقى الموارد الطبيعية دون مساس بها، يظهر سيتي عبر استخدام هذه العملة بحرفيتها، مدى النقص في استثمار الأموال لإعادة تشكيل الموارد المائية التي تظهر صورتها على العملة المالية.

إسقاط شلالات « كلى علي بيك « على عملة الـ ٥٠٠٠ دينار عراقي، هو وهم من الماء، جزء من واجهة العراق المصنوعة من قبل الحكومة العراقية المطبوع على علمتها. يقدم وليد في جلاء اللون كيفية تصنيع واقع لم يعد موجودا للإستهلاك الجماهيري، بمثابة إعتراف بتداعي الهوية الجماعية و الدعاية التي تمهد لذلك.



تجربة وليد سيتي كوجهة نظر فنية

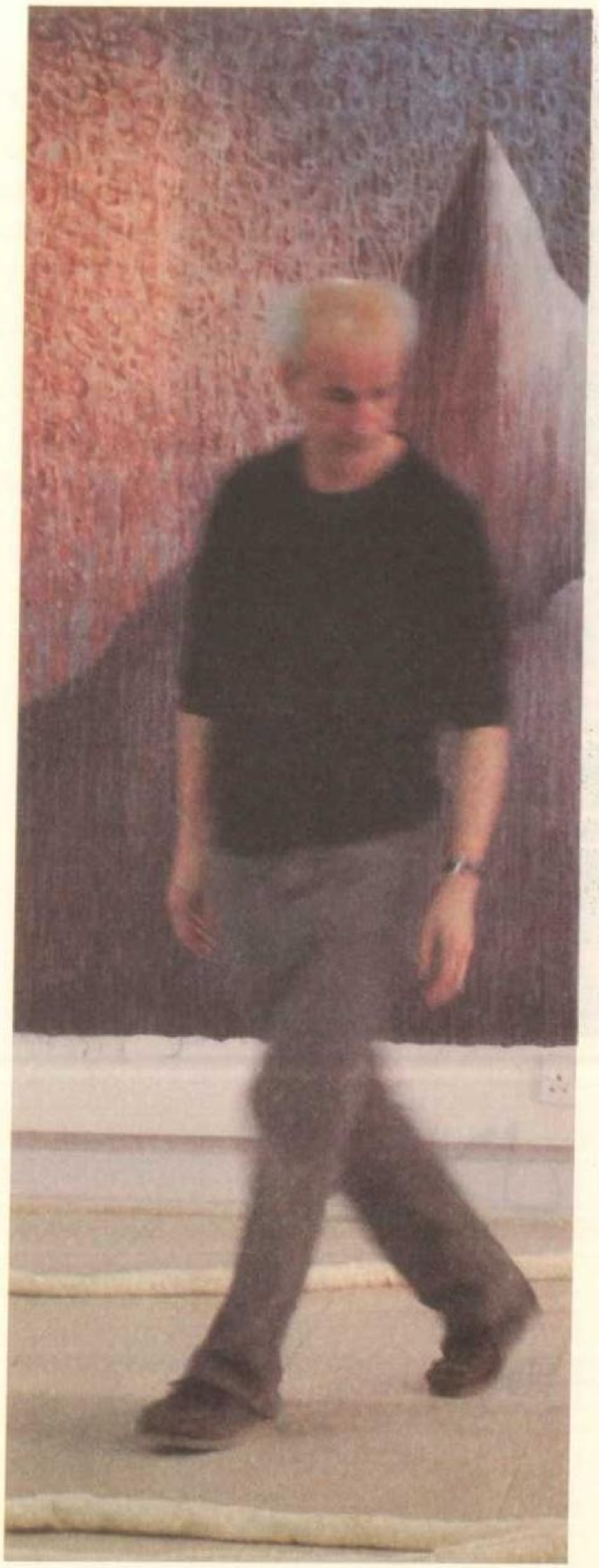
فرني جميل

يمتاز فن الغرافيك بعالمه الخاص في مجال الفن التشكيلي، و تجتمع فيه اتجاهات متعددة، كالتخطيط و الليتوغراف و السلك سكرين، مونوتايب، و تقنيات و إجرائيات فنية كثيرة. يتخذ الخط في هذا المجال الفني دورا رئيسيا، بحكم أن بداية فن الغرافيك بدأت مع الخط، و قد تطور هذا الفن كثيرا مع ظهور الطباعة الآلية و استدماجها بالتكنولوجية المعاصرة، و هو في تغير مستمر. يعزا سبب هذا التطور إلى إمكانية نسخ الأعمال الغرافيكية و سهولة نشرها، بالإضافة إلى دور فنان الغرافيك و حضوره في عالم التصميم و اللوحات الإعلانية التي تؤثر بشكل مباشر على تنمية و تحديث فن الغرافيك.

الفنان / وليد سيتي / من القامات الفنية الرفيعة، الذي له تأثير كبير في هذا المجال و في المجالات التشكيلية الأخرى، كاللوحة و النحت و الأعمال البنائية.، و هو يستخدم في إنجاز أعماله الفنية الكثير من المواد المختلفة لإحداث حركة و تحريك فريد على سطح أعماله.لدى وليد رؤية فلسفية واسعة و شاملة لأعماله الفنية و كذلك للمواضيع الاجتماعية و التاريخية ذات الحضور الدائم، كسلطة الدين في المجتمع، و السلطة السياسية و الاستبداد، و العشيرة،و سلطة الأب في العائلة، إذ لكل سلطة من هذه السلط، محور صلب مع محيط تابع له و ملتزم بكتلته، مخططا فكره بخطوط عريضة و رفيعة / حسب القرب و البعد من مركز التسلط / .تتضمن تخطيطات و أعمال وليد الغرفيكية على كتلة شكلية متموضعة وسط اللوحة، تحيطها خطوط و نقاط متحركة في مسارات دائرية ممغنطة باتجاه المحور الذي يحركها حوله، لتتخذ الخطوط و النقاط نتيجة هذا التحريك، أشكال دائرية قلقة في هيئة رمزية لسطوة السلطة على الوسط المحيط. من جهة أخرى، يتناول وليد مفهوم العائلة من موقع نقدي،و يعيد على نحو جذري تقيمها عبر ربط محور العائلة أو العشيرة بخطوط مستقيمة، متقاطعة بحدة كشبكة مع المجال المحيط المجسد لأفراد العائلة، و هنا تأتي معظم الخطوط و الأشكال مستقيمة و متقاطعة فيما بينها، لتظهر في النتيجة كعمل فني في هيئة شبكة خطوط كهربائية متعلقة بمحور القوة المتمثل في الشكل وسط اللوحة.

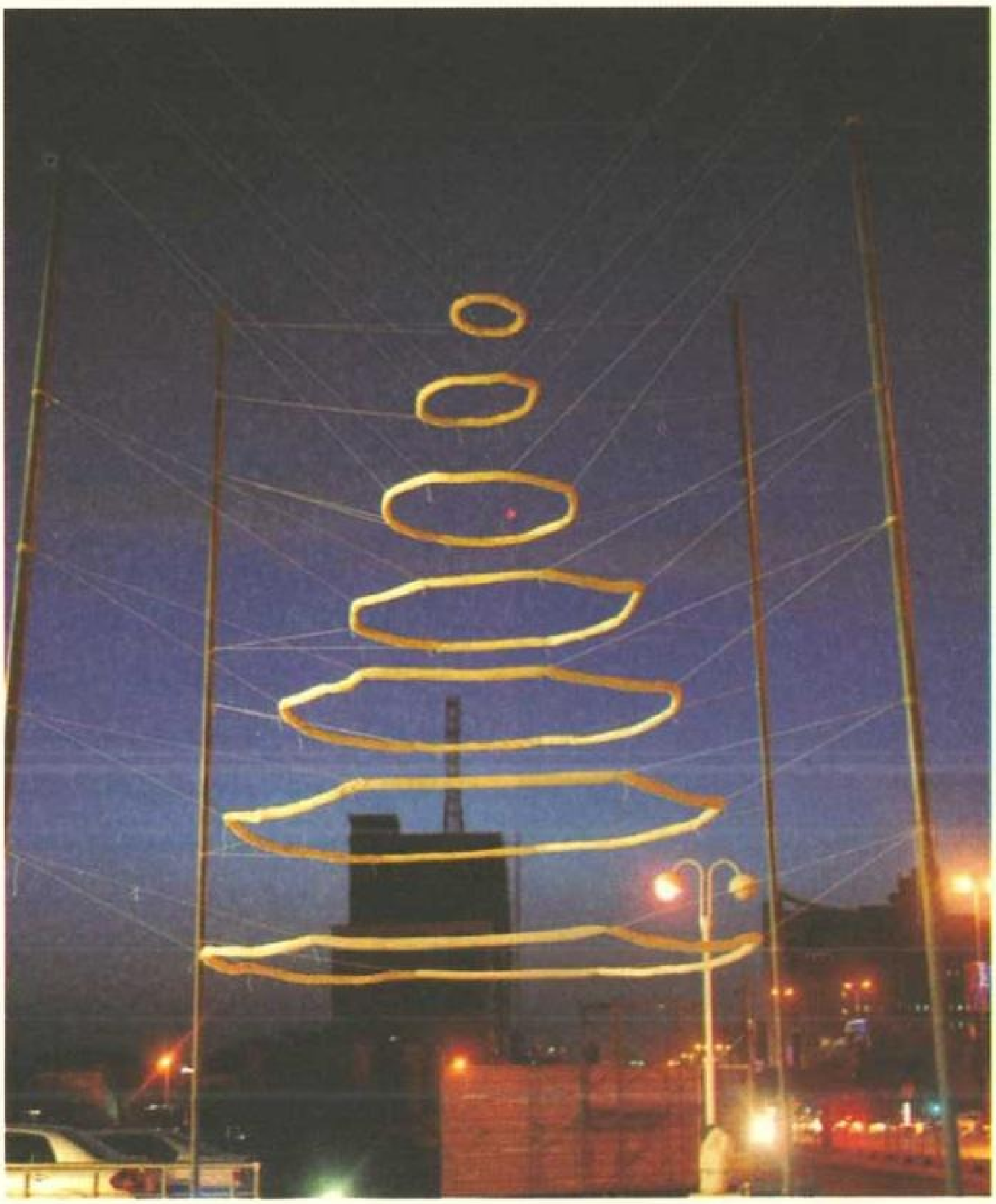
يستخدم وليد في أعماله، الكثير من المفردات التاريخية و الأثرية لحضارة الميزوبوتاميا و الحضارات العراقية المختلفة/كمفردات المرحلة الأموية على سبيل المثال لا الحصر/، بقصد إظهار تأثيرها الحي على الإنسان الشرقي في هذا المنطقة، و هذا ينسحب على الدين أيضا. مثلا تتكرر منارة سامراء الحلزونية في الكثير من أعماله، حيث يقوم بتحويرها لتظهر كترميز كلي عن عبثية الكثر من المعتقدات، و ذلك بحكم الحركة الدائرية المتصاعدة للأعلى لمدرجها الحلزوني الذي يزداد صغرا نحو الأعلى حتى تتلاشى دوائره في الفراغ.

إن وليد صاحب تجربة فكرية و بحثية عميقة، فمواضيعه شفافة و جلية، وقد شفَّ علاقته مع ماضيه و حاضره ومستقبله، بحيث يحولها كلها إلى زمن مضغوط. و المواد التي يستخدمها لإنجاز ذلك، مواد بسيطة يصنع مها أعماله الغرافيكية و تخطيطاته، كالورق و الأقلام و الباستيل و الأكريليك، بالإضافة إلى الزنك و اللينو مع استخدام الخشب للحفر. في أعماله الكبيرة المنفذة بمواد مختلفة، تتجسد على نحو



تشكيلي محض، مجموعة من الملاحم و الخرافات و السير المستلهمة من الكتب المقدسة، إلا إنه تجسيد نقدي و تأمل عقلي في ماهيتها، بصورة تستحق الدراسة و التحليل. يستخدم وليد في بعض أعماله حجارة بيضاء و سوداء. يضع الحجارة السوداء في منتصف العمل و يوزع الحجارة البيضاء حولها بشكل متدرج هرمي، بوحي هيئتها العامودية بالحضور البشري، ليحيل مرة أخرى بالمعنى إلى السلطة ورمزية تحكمها و سطرتها التي سلف بحثها، لكن يأتي الترميز ههنا عبر الحجارة لتمتين الفكر النقدي بمواضيعه.

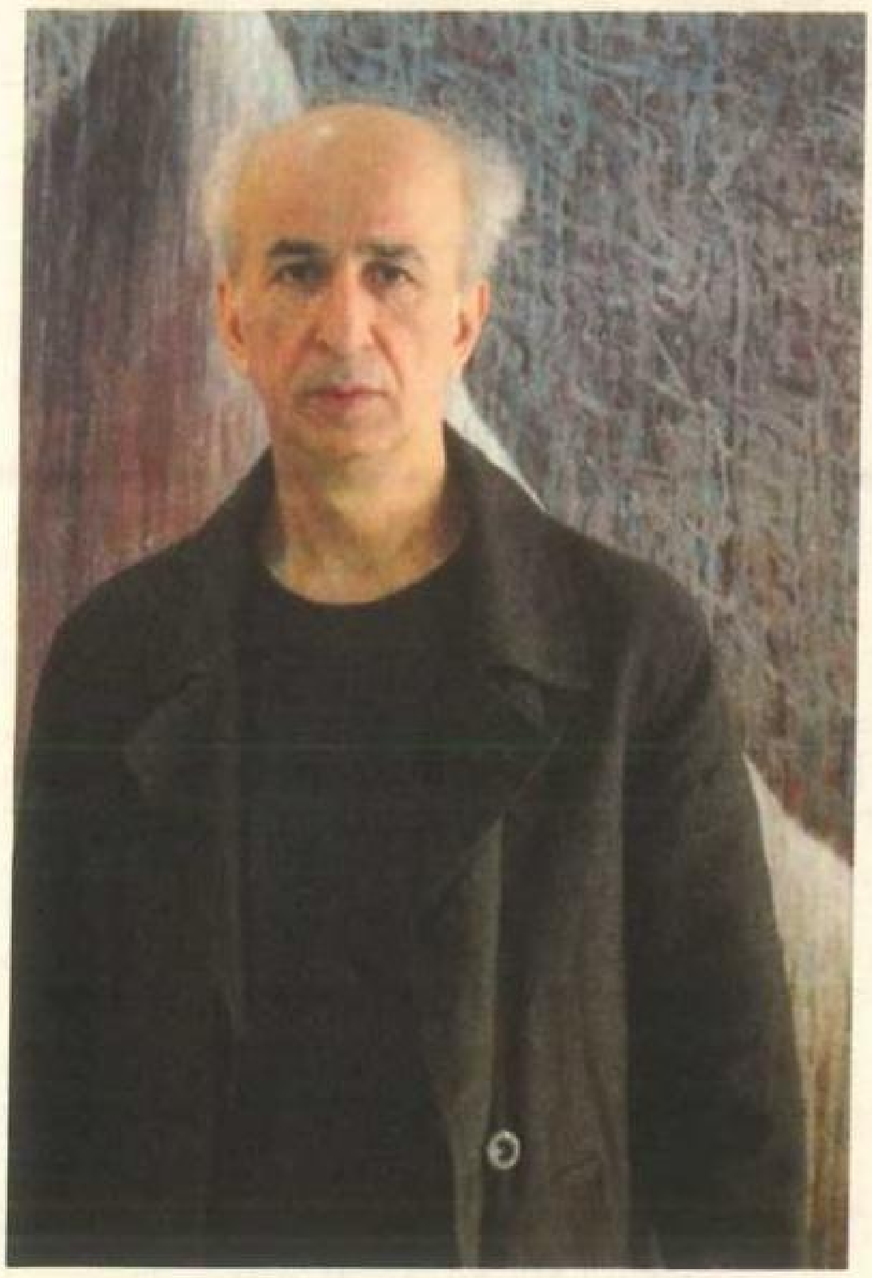
قطعا، تشكل الإضاءة و العتمة، البعد و القرب، تشكل الأشكال، كلها أمور مهمة لدى وليد، و الأشكال التي يرسمها ليست تجريدية بالمطلق، بل و إنما، هي أشكال مصنوعة بدقة و بموهبة عالية، تولي اهتمامها بالجانب النفسي و الاجتماعي للمعطي البصري. بشكل عام، فإن البناء العام لأعماله، تخلق جوا سرياليا، لكن بأسلوب و معالجة ميتافيزيقية تجعل الكثير من الأشكال البيضاء في أعماله الغرافيكية تظهر مائلة على نحوالظل الميتافيزيقي، مجسدا قلق الإنسان الشرقي و ارتباكه الوجودي. فوليد فنان مرهف و هادئ، و صاحب حس كبير بالمسؤولية اتجاه أعماله الفنية و محيطه الاجتماعي، لذلك تجده يختار مواضيعه بدراية و يعالجها بشكل معاصر تعكس رؤيته لها، لذلك تناول في أعماله مواضيع الحرب و القلق الإنساني و التراجيديات.

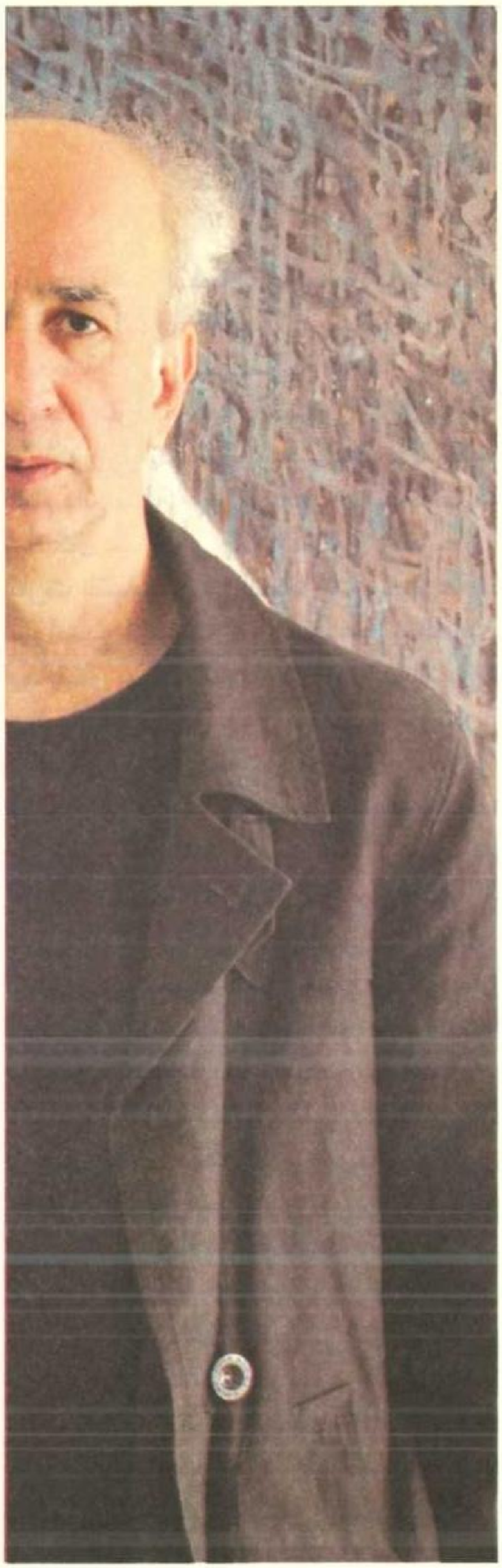


ظلال الذاكرة

وليد سيتي

تمثل العناصر الطبيعية و المعمارية المختلفة لمحيطي الجغرافي الأول، كالجبال بترسباتها الصخرية والأمثلة الأيقونية للرموز المعمارية القديمة و المعاصرة في ثقافتنا ، مفردات فنية، كانت و لا تزال ذات أثر عميق في تكوين و بناء مشروعيي الفني، فقد كانت مصدر إلهام دائم طيلة مسيرتي الفنية، استخدمها كاستعارات و أشكال بصرية و رموز مؤثرة لاستوحاء الأفكار، و إثارت التشابهات في التعامل مع مجموعة متنوعة من المواضيع السياسية و الاجتماعية و الثقافية، و كذلك فيما يتعلق بمسألة الهوية، كل هذه المواضيع التي تهمني و أثرت في تكوين مسار حياتي و في تجربتي الفنية، لذلك يتأتى تعاملي مع هذه الأشكال و المرموزات، من الحاجة إلى إدراكها برؤية فنية معاصرة ضمن سياقها التاريخي. لقد نفذت سلسلة هذه الأعمال، بما في ذلك اللوحات كبيرة الحجم و المرسومة على الكانفاس / قماش اللوحة / على مدار السنوات الثلاث الماضية، أشكال من الخيال ذات تعبير أيحائي عن الجبال، تأخذ أشكال شبه مخروطية و بمعزل عن محيطها الطبيعي، تلميح لمنظر طبيعي ذو أشكال بسيطة في فضاء خال من التفاصيل، يتم وضعها في مركز العمل الواسع لتشغل نقطة جذب مركزية، يكون الغرض منها، محالو الوصول إلى جوهر الفكرة أو المفهوم. طبيعة هذه الجبال/ النصب، قد تحولت و تحورت، لإعادة تشكيلها و تعريفها. إنها الآن تمتلك خصائص و مميزات مختلفة تسمح لي بأن استخدامها كوسيلة من وسائل الاتصال المرئية و التعبيرية. في لوحاتي المعنونة (« بورتريه جبل» ١. ٢. ٢٠٠٩) هي عبارة عن مقطع جبل أعيد تصميمه و بناءه على شكل منحوتة بأبعاد مختلفة. تأخذ أحيانا شكل هرم، أو خيمة، أو كوخ بدائي. كل شكل من هذه الشكال، هي مساحة و فضاء لمكاننا المعيش، ملجأ أو مجرد رمز صافي متعدد الدلالة. على الرغم من بناءها الهيكلي الهائل، إلا أن الجبل لا يزال يتسم بنوع من الشفافية و العذرية. أشكال زاضحة تكشف عن تركيبة خفيبة من الأنماط و الخطوط التي تكون صورة جوهرية، توفر أفقا لمنظور جديد. الذاكرة مع الملاحظة البصرية العميقة، تلعب دورا أساسيا كبيرا في رؤية هذه الأشياء تحت ضوءٍ جديد. حيث أنني أتحقق و اتبصر كثيرا لمعرفة بنيتها الممعقدة و لاكتشاف الثروة الرمزية التي تملكها، و في النتيجة تترك بصمات قوية على طريقة التفكير و التنفيذ لأي عمل. هذه الآلية تساعدني في تكوين نظرة أكثر وضوحا و شمولية في التكوين الضخم « المونومنتال «. و هذا ربما في كل مرة ، يقودني إلى مسلك آخر في عملية الكشف البصرية، في سبيل تشكيل فهم أوضح لبيئتي و تاريخي ضمن سياق شامل.





وليد ستي

ولد في دهوك, كوردستان العراق, سنة ١٩٥٤ حيث اكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة.

درس في معهد الفنون الجميلة – قسم الغرافيك في بغداد ١٩٧١-١٩٧٦

غادر الى يوغسلافيا في ١٩٧٦ على حسابه الخاص لتكملة دراسته الفنية

١٩٧٦-١٩٨٢ حصل على البكالوريوس والماجستير في الغرافيك من اكاديمية الفنون الجميلة في لوبليانا عاصمة سلوفينيا.

في ١٩٨٤ قدم على اللجوء في بريطانيا وهو يعيش ويعمل في لندن منذ ذالك الحين.

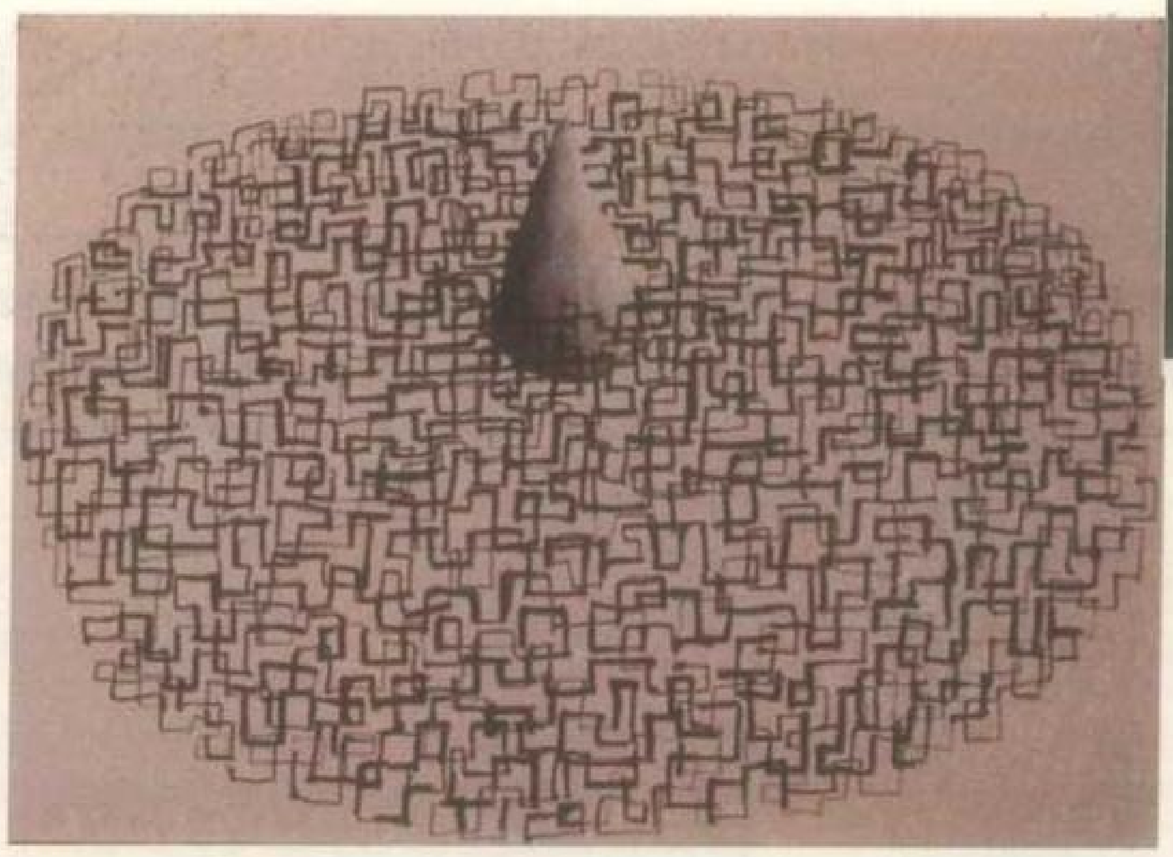
عكف وليد ستي على مزاولة الفن في لندن بكل التقنيات المتوفرة وحاول على الدوام في المشاركة في المعارض المشتركة مع زملائه وفي المهرجانات الفني العالمية. وذالك منذ ١٩٩٢ حث على متابعة الاوضاع الفنية التشكيلية في كوردستان كما اقيم العديد من المعارض الشخصية في دهوك, اربيل والسليمانية من ضمنها: غاليري دهوك اكتوبر و غاليري سردم, السليمانية في ٢٠١٠.

اقام العشرات من المعارض الشخصية والجماعية في العديد من الدول مثل, بريطانيا,دبي, ايطاليا, هولندا, النمسا, روسيا, الصين, سلوفينيا, بلجيكا,تركيا و الدانمارك ...الخ كما ساهم في بعض المعارض الفنية العالمية مثل المتحف البريطاني ٢٠٠٨, المتحف الحربي الملكي البريطاني, متحف مارتين غروبس-برلين٢٠٠٩ والمهرجان الفني العالمي في البندقية٢٠١١.

له اعمال ضمن العديد من المختارات الشخصية واالمتاحف من ضمنها:

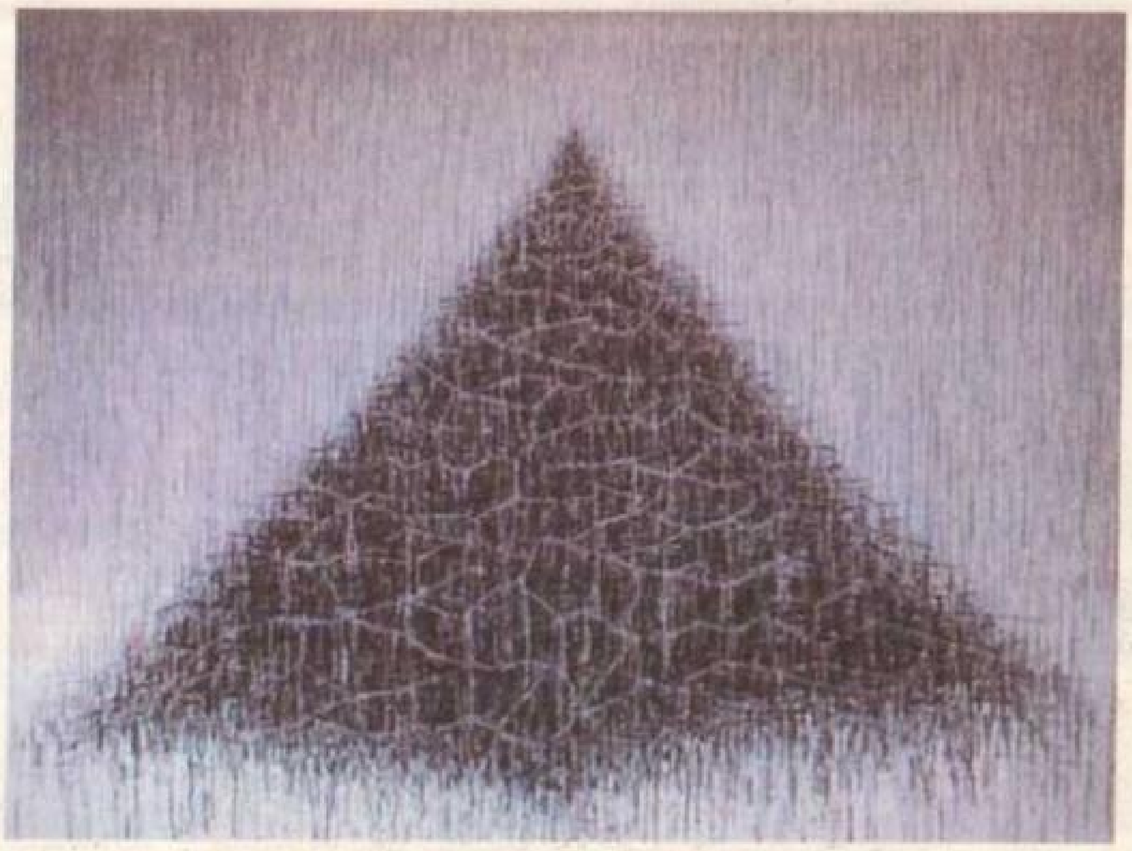
المتحف البريطاني, المتحف الحربي الملكي البريطاني, متحف فيكتوريا والبرت في لندن, الغاليري الوطني في عمان, ولد بنك, واشنطن, برنامج الفن للسفارات الامريكية.

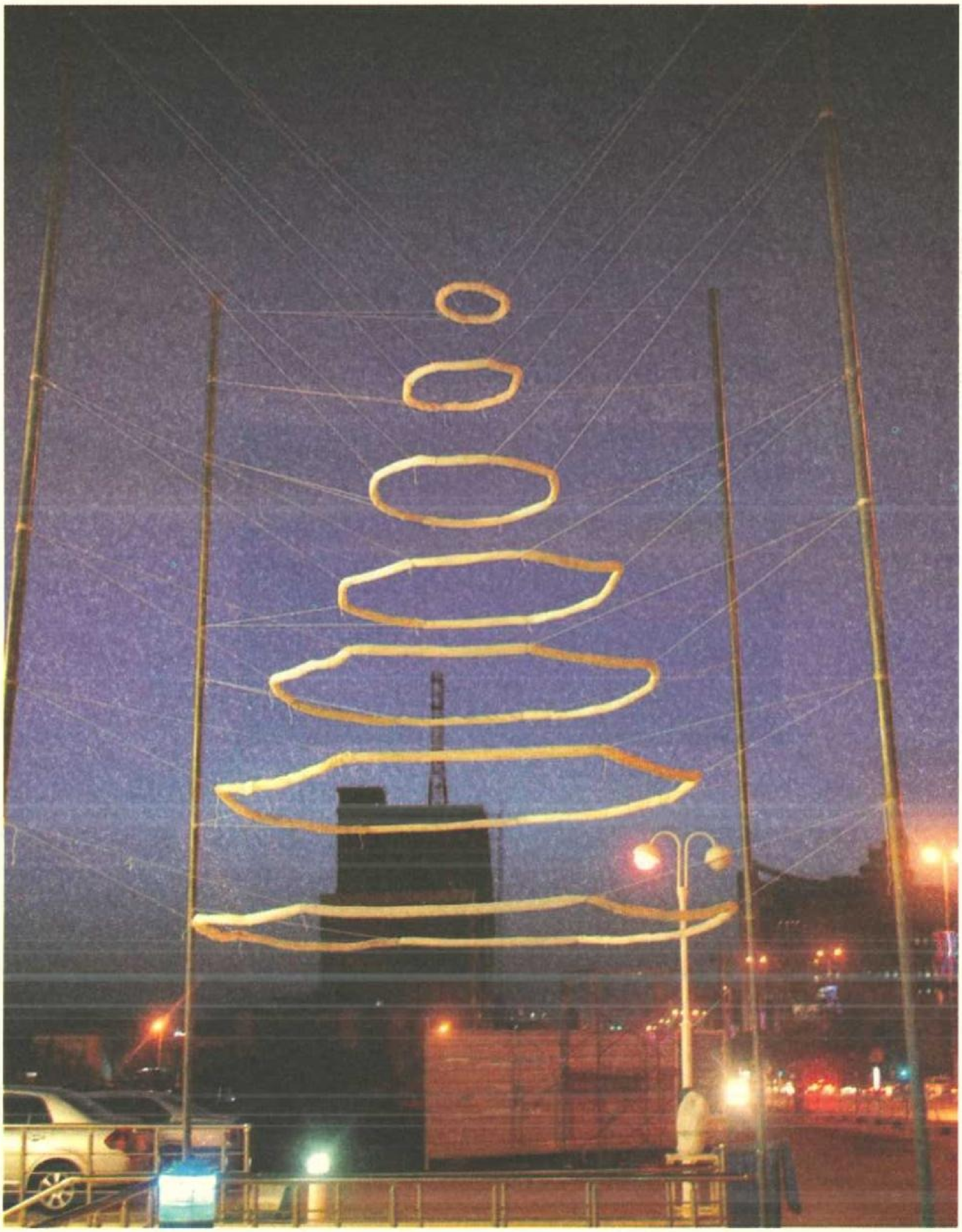
غالیري



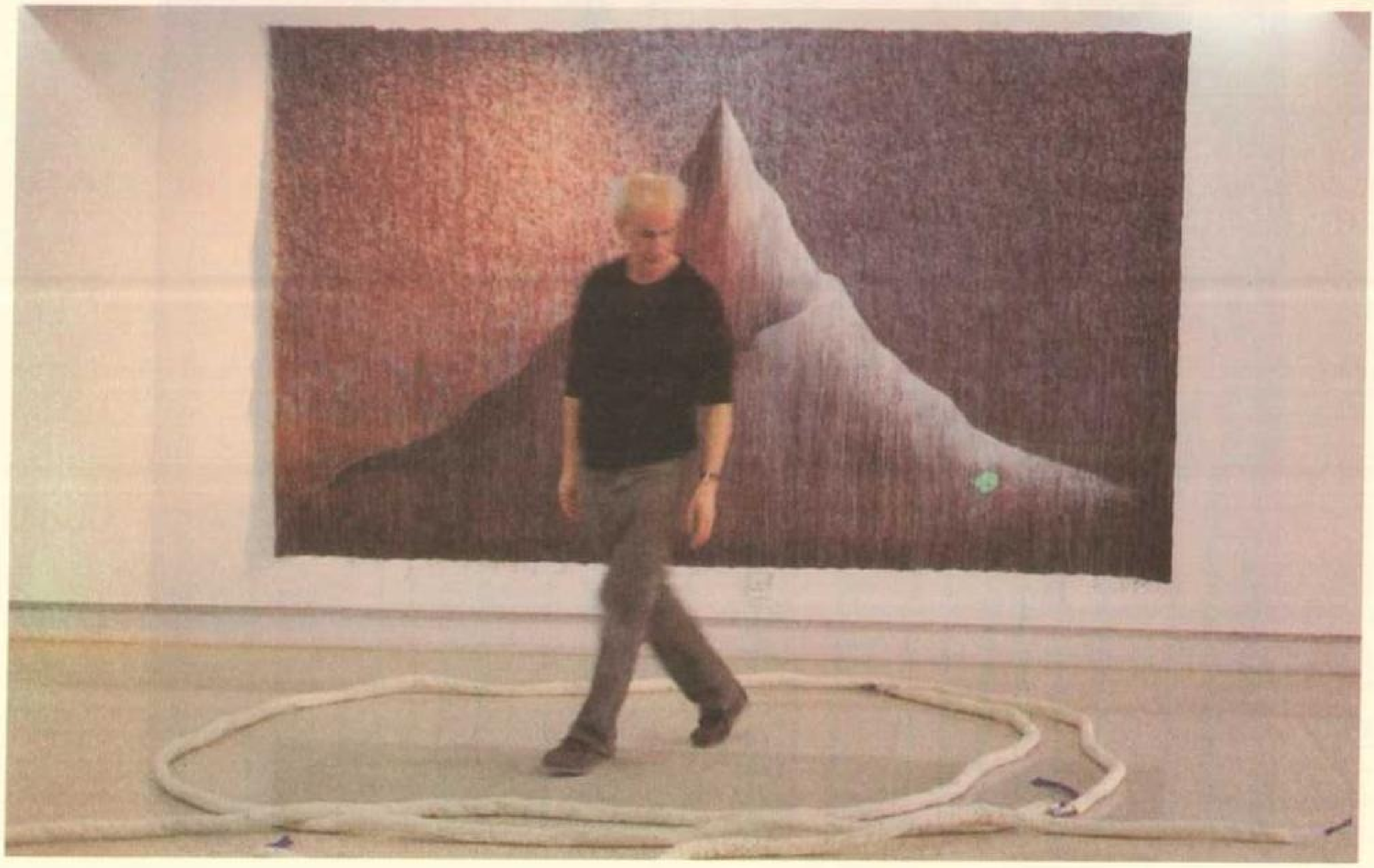


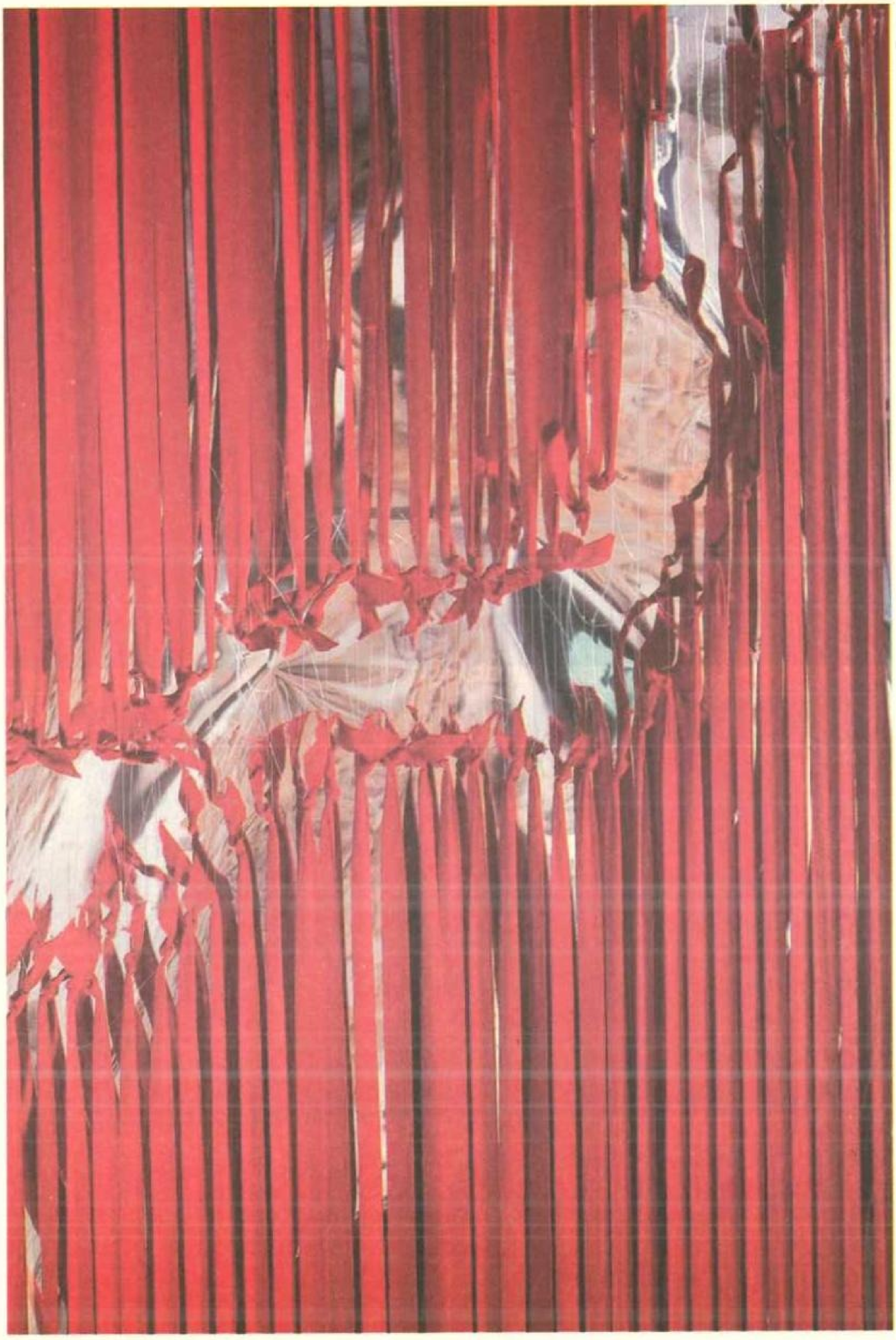
Portrait of Mountain, No2 2009- acrylic & sand on canvas,180x307

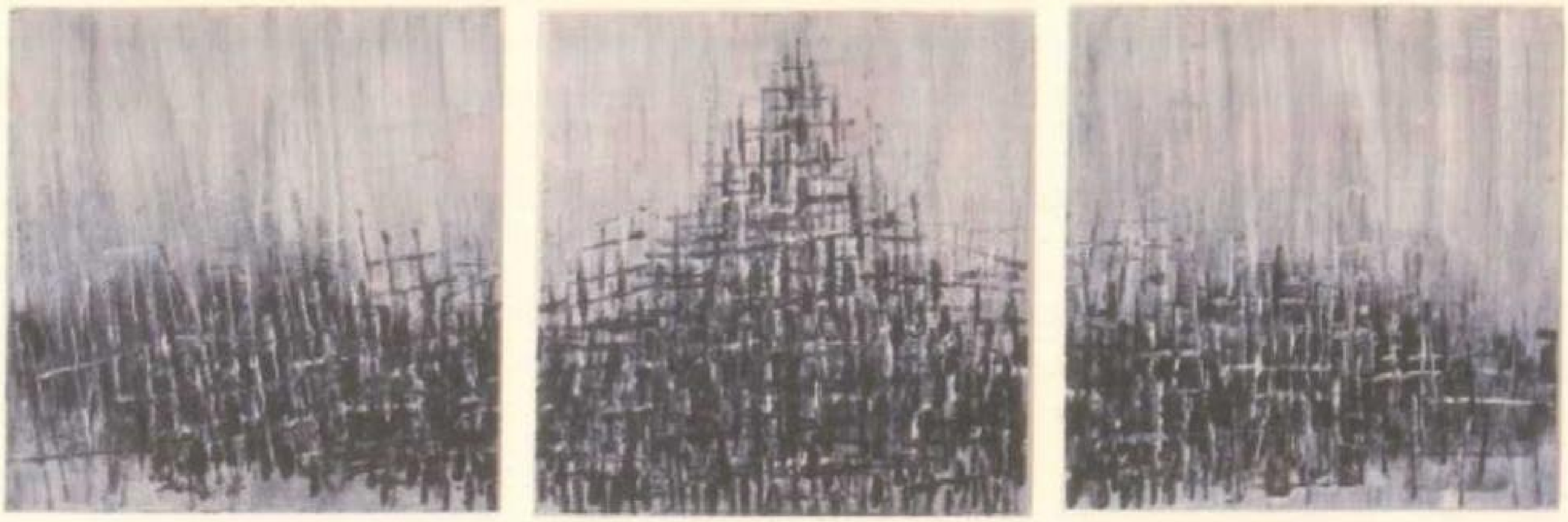














8- Portrait of Mountain, No1, 2009- acrylic & sand on canvas.180x307