فصلية ثقافية شاملة
تصدر عن مركز گەلاوێژ الثقافي
العدد ٣٣ / ربيع ٢٠١٣

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي
adbullatahir@yahoo.co.uk
سكرتير التحرير
سامي داوود
samidaud@hotmail.com
مدير التحرير
محي الدين محمود
هيئة التحرير
آوات حسن أمين
محمد سالار
التصميم : شاهين برزنجي

العنوان : كردستان العراق \ السليمانية \ ميدان خاله حاجى \ مركز گەلاوێژ الثقافي

الفهرس

أطياف

◆التشكيلات اللونية في شعر طيب جبار٠٠٠٠أ٠م٠د سوسن البياتي ١٦٣

◆الصعود إلى (هوارة برزة) بحثاً عن طيب جبار٠٠٠فاروق مصطفى ١٧١

◆الخطاب الشعري في (قصائد تلتفت الى الامام)٠٠٠٠علوان السلمان ١٧٣

◆طيب جبار في قصائد (تلتفت إلى الأمام)٠٠٠٠٠عبد الغفار العطوي ١٧٨

◆رقعة جغرافيا الإتصال في (قصائد تلتفت إلى الأمام)٠٠٠لقمان محمود ١٨٣

◆بنية الداخل بنية الخارج٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ أمجد نجم الزيدي ١٨٦

◆صدى يلتفت ولا يموت٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠د ٠حازم هاشم ١٩٠

١٧٤

تشكيل

◆الرواني زهدي الداوودي في اطروحة جامعية ١٩٧

◆التباين يتألق في سناء كلاويز ١٩٩

◆لطيف هلمت في الخروج من دوائره المربعة٠٠٠٠٠٠محمد سالار ٢٠٢

◆رمزية المفارقة الشعرية في (القمر البعيد من

حريتي)٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠

قراءة في

مختارات من القصة الكردية

عباس عبد جاسم

في « محاولة للتعريف بالقصة الكردية » إختار وترجم محي الدين محمود ثلاث وعشرين قصة لكُتّاب من مختلف الاجيال ، تندرج في سياق فاصل بين زمنين متداخلين :

« بعد انتفاضة آذار ١٩٩٢ في كردستان العراق» ولكن » بعضهم كتب القصة قبل الانتفاضة « , كما تضمّنت هذه المختارات « نصوصاً أخرى لكتاب ظهروا في المشهد القصصي بعد الانتفاضة لحداثة أعمارهم » ص٥

ويستدعي هذا السياق الفاصل بين زمنين (ما بعد / ما قبل) ١٩٩٢ الى ذهن القارئ صحة فرضية العنوان الفرعي بوصفه « مختارات من القصة الكردية » .

كما إختار محي الدين محمود عنوان « حرب المرايا» وهو عنوان احدى القصص المختارة ـ بوصفه العنوان الرئيسي لهذه المختارات , ويستدعي هذا العنوان الى ذهن القارئ صحة فرضية العنوان الرئيسي أيضاً ، لأنه يتضمن شفرة جمالية مرآوية

دراسات	حوارات	الشعر	القصة	أطياق	تشكيل	غاليري
٤	١٣٠	١٥١	١٦٧	١٧٤	١٨٠	١٩٠

درويش تتجه على نحو مفارق لها بنزعة قائمة على كسر الايهام السردي بواقعية الواقع المباشرة ، ومن ثم خلط الوقائع الحقيقية بالوقائع الوهمية ، وما يعنينا من هذا الخلط ـ الكيفية التي أدخل فيها أسماء ومدوّنات حقيقية منها ووهمية : كتاب « مجتمع متنور ، شعب سعيد « صدر عن (دار سردم) وكتاب « أزمات الانسان الوحيد » صدر عن (دار آراس) ، ورغم اننا نثق بالقصة ولا نثق بالقاص ، فإن التوثيق يكسر الايهام السردي بالواقع ، ولكن لا يلبث ان ينكسر الواقع بالتخييل أيضاًعلى وفق لعبة ميتا ـ سردية بين « الرجل القميء « استاذ الفلسفة الاجتماعية بطروحاته ضد (الانسان الوحيد) من جهة ، و (الطالب) وإنهمامه الذاتي بـ (الوحدة) من جهة أخرى .

وعلى النقيض من التعارض القائم بين الواقع والتخييل في قصة « الرجل القميء » تتجه قصة - « نظارات بورخس » لآكو كريم معروف الى تنشئة بنية إفتراضية متخيلة ، لاصلة لها بالواقع سوى دلالتها اللامرئية ، وكأنها قصة داخل قصة ، فيها ركاب داخل حافلة ، وهم شخصيات بلا كينونات أو كائنات لامرئية ، يصلون الى مدينة في الحلم ، مدينة مبنية في خيال الكاتب نفسه ، و «في هذه الحافلة سوى الحياة تجد كل انواع الموت بلا سبب » ص ١٦٢ وهنا تكمن دلالتها اللامرئية .

وباستثمار معكوس الاحالة الى قصة « بورخس » يتماهى السارد في حواره مع بورخس : - «أرجو ان تسمح لي بكتابة هذه القصة » ١٦٢ ، قال له بورخس « إذا أردت ان تكتب هذه القصة عُدْ الى الظلام » ص ١٦٣ وبذا يكتب السارد القصة من خلال « نظارات بوخس » في حين كان السائق « يقود الحافلة بسرعة نحو محطة لامرئية » ص ١٦٣ .

وان كانت قصة « الرجل القميء » لاتخلو من صنعة الايهام السردي ، فان قصة « نظارات بوخس» لا تخلو من صنعة التخييل السردي ، غير ان كلاً منهما تعيد تعريف (الواقع أو التخييل) بالاسلوب من خلال التلاعب بالبنى القصصية .

أمَا قصة « ألبوم الوحدة الرابع » لسيامند هادي ، فتتجه نحو سرد الصورة المبدّهة ، وتشريح اللحظة التي توقفت عند حدود معينة من الزمن ، وذلك باستخدام [اللغة الشارحة للغة] ، فالواقع بنية خلفية للصورة ، فيما التخييل بنية امامية لها ، مما يُنتج القص قصاً آخر دال عليه ، وذلك على وفق لعبة يختلط فيها الترتيب الزماني والمكاني للشخصيات

متحف اصفهان الى المتحف الأحمر في موسكو / والتماهي بين (رسالة) الشاعر الكردي (نالي) الى « حبيبة» / رسالة الشاعر الفارسي (نالي) من (كو شتاندينا) أيضاً / العثور على الرسالة الحقيقة ، عبر المرور بالرسالة التي كتبها (الرجل القاجاري) في غياهب السجن / مذكرات (ميرزا جلال المماليك) كاتب (ملك القاجار) / وأخيراً العودة ثانية الى الشاعر الكردي (نالي) - كل هذا البحث عن الحقيقة ـ يجري بسياق دائري قائم على قص ميتا تاريخي .

وسنتوقف عند نقطة إبتداء السياق الدائري من حيث ينتهي :

- « توقفتُ وعدتُ الى ديوان نالي طبعة ١٩٢٣ (على مقبل) وتمعنت في الديوان كلّه ، لم أجد هذا البيت بعد ذلك في طبعة ١٩٧٩ ، بتحقيق وشرح الملا عبد الكريم المدرِّس ، وجدت البيت نفسه ، وقد اشار إليه في الهامش ، انه نقل عن نسخة المدعو (ملا أحمد التُربيي ...) ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

ورغم تحريرهذه الوقائع التاريخية من ضوابطها الصارمة بقوة التخييل , فإن عملية بناء الوهم وهدمه بالحقيقة لم تنته عند هذا الحد الفاصل , وانما تبدأ اللعبة الميتا قصصية , من حيث تنتهي بدخول الرواي المنظور نفسه :

- « الآن بعد ان كنت أكتب لكم هذه القصة ؛ فإن ورقة صفراء في جيبي الداخلي الايسر وأنا في الطريق الى تلك المدينة » ص ١٥٥ .

ورغـم اعتراضناعلى اختزال تفاصيل الوقائع التاريخية والافتراضية والحقيقية للشخصيات والاحداث والازمنة والامكنة بدرجة طاغية من التكثيف ، فإن القصة قابلة لأن تتمدد بالسرد الاكثر مرونة في المناورة (الانتقال من زمان الى مكان ومن مكان الى زمان ومن شخصية الى أخرى) لإثراء المفاصل المركزية بالتفاصيل الحيوية ، لانها تتشكل وكأنها رواية مركبة تركيبة قصصية . لذلك كله ؛ نعد قصة « تقرير من كوشتاندينا » لتوانا أمين انموجاً متقدماً في الميتا سرديات الـجـديـدة في الـقـصـة

وسط زقاق طويل » ص ١٠٢

ـ **الثاني :** موت في غرفة قذرة من فندق « ألفظ عند الفجر انفاسي الاخيرة « ص ١٠٤

ـ **الثالث :** موت في زقاق « كأن أصاب على سبيل المثال بجرح بليغ وسط الزقاق » ١٠٥

ولاشـك ان للموت (هذا) دلالـة حافة ، هي نتاج راسب تحتاني مراوغ , لواقع مأزوم عبّرَ عنه القاص بـ « الحرب الداخلية » ، غير أن غرائبية هذه المشاهد التراجيدية لا تخلو من قوى تهديد الذات من الداخل والاطاحة بها من الخارج .

أمّا « حكاية موتي » لمحمود نجم الدين ، فإن القص فيها لا يثمر سرداً ذا مستويات متعددة من الحركة ، وانما يتحرك بخط أفقي : الموت الطبيعي ـ طقوس البكاء ـ التشييع ـ مراسيم الغسل والدفن ، ومن ثم يتعرّف الميت الذي يروي موته على مَن حوله ، عدا النقلة الاخيرة التي تقوم بكسر الخط الافقي للقص :

- « تذكرت أغنية » داريوش : آه .. لقد مِتُّ « واغنية « مارسيل خليفة : أُمي » ص ٢٤٤ .

وينزاح الواقع على نحو مفارقِ ليوتوبيا الموت « في قصتي « العمر في الغرف البيضاء » لريبوا حمه رحيم و « الباب الاول والثاني » لنجاة نوري ، فالأولى تتحرك بسياق دائري يبتديء فيه الحلم من حيث ينتهي بـدورة الاستلاب الانساني (الجد ـ الاب ـ الابن) حتى يتحوّل هذا الحلم الى كابوس كافكوي مرعب ، والثانية تتحرك بسياق شبه دائري تبتديء فيه المتاهة من حيث تنتهي بأبواب مفتوحة على مصير مجهول ، حتى تفضي هذه المتاهة الى الموت .

في قصة « العمر في الغرف البيضاء » يؤدي الأب خفارته القسرية في غرفة مغلقة ، حيث يدهمه هيكل عظمي للانسان :

- « إقتلع كل أجزاء جسدي ، واحدة إثر اخرى ، وضعها في الحقيبة التي كانت في يده ، وسحب السحّاب مغلقاً الحقيبة ، وعلقها بكتفه ، ثم خرج من الزاوية ، ركضت خلفه ، ولكني إصطدمت بشدة بالجدار » ص ٥٧ .

هكذا يتحوّل الحلم الى شكل من اشكال الفنتازيا ، غيرأن فانتازيا اللاشعور بالقهر ، نتاج حرية انسانية مقموعة من الداخل , بدلالة الاستلاب الجسدي لكينونة الانسان , لهذا تقوم القصة بخرق واقعية الواقع بالتغريب ، ولا تكتفي بانجاز الدلالة الحافة لهذا الواقع ، وانما تنزع نحو إدانة قوى هذا الاستلاب :

ـ يدخل عليه الهيكل العظمي ويُخرِج من الحقيبة أجزاء جسده ويعيدها إليه « وفي النهاية أخرج جمجمتي من الحقيبة ، كانت جمجمتي أنا , ولكنها كانت هرمة ، وقد إبيض شعر الرأس واللحية والشارب » ص٦١ .

من هنا تبتديء القصة من حيث تنتهي على وفق مبدأ (العودة الى الشيء مجدداً) :

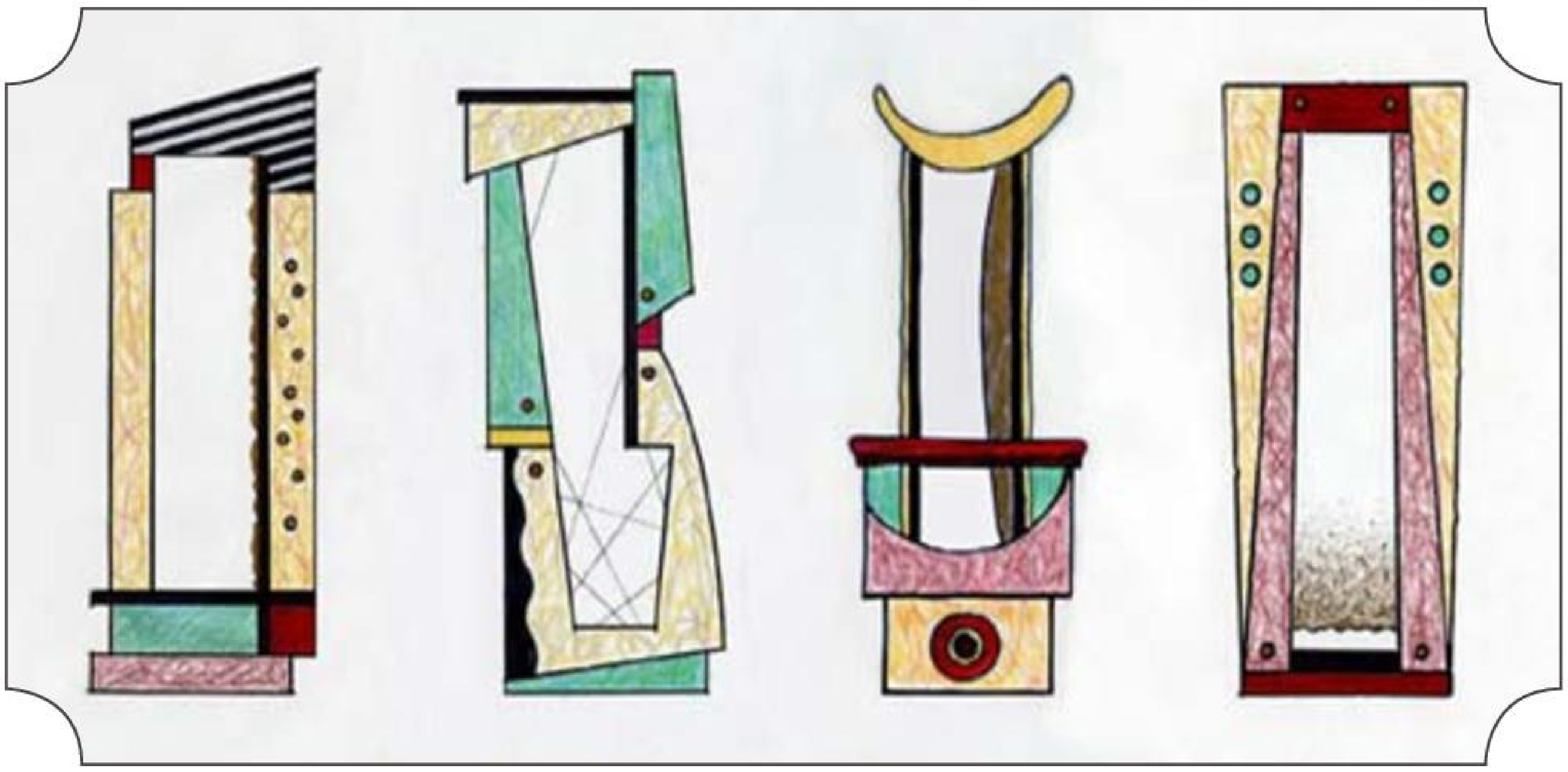
ـ « عفواً لم يبق لنا شأن معك ، ولكن حان دور إبنك ليؤدي الخفارة هذه الليلة » ص ٦٢ , وكأن (دورة الاستلاب) دوّارة لاتنتهي .

وان كان السرد في قصة « العمر في الغرف البيضاء » يتحرّك باسلوب مراوغ في الخداع والتضليل و» المكر الحميد « في تركيب المفاصل السردية (المدير ـ الضابط ـ الخفارة ـ الغرفة ـ كلمة السر) بشفرات مضمرة ، فإن السرد في قصة » الباب

بين العمق والمباشرة في شكل آيديولوجي مضمر بدلالة الواقع الحافة .

• **نزعة الواقعية الجديدة**

لم يعد القص يُعنى بواقعية تفسير الواقع أو البرهنة عليه ، وخاصة بعد أن فقدت الواقعية القدرة على استيعاب تعقيدات اللحظة الانسانية المعاصرة ، لهذا اتجه القص نحو تنشئة بنى افتراضية موازية للبنى الواقعية ، إن لم تكن بديلة لها ، حتى صار الواقع مجرد إحتمال ، مما إستدعى الانتقال من المحاكاة الى التخييل ، أي من السرد الموثوق بصدقه الى السرد الموثوق بكذبه .



من هنا تتجه بعض القصص الكردية نحو تنشئة بنى جديدة تتجاوز الواقع بنزعة واقعية جديدة من دون إنهاء وجوده كلياً ، وتندرج ضمن هذه النزعة :

(الخداع والاختبار ـ لعطا محمد / مانولينا ـ لمحمد ناكام / رجال الزوايا ـ لشادية كاكه سور / حرب المرايا ـ لزوان آواره) .

في هذه النصوص يتحوّل الواقع الى مجرد إمكان أو إحتمال ، حيث التشظي الناجم عن الخراب والفوضى في العالم من أهم سمات الواقعية الجديدة ، وذلك تعبيراً عن واقع جديد يتعرّض الى إختلال قيمي وتصّدع إنساني .

تنبني قصة « الخداع والاختبار » على تقطيع نواظم المروي برمته الى بؤرة متعددة ، ثم تنحل البؤر الى خلايا سردية أصغر على وفق آلية تكسير الذاكرة السردية ، مما يُنتج عنها سلاسل سردية مبتورة أحياناً .

ورغم ان الذاكرة مجرد آلية لتكسير واقعية السرد ، فان هناك رواة يتناوبون في انتاج المروي :

ـ « نعم ... لقد كُدْت أنسى .. وبعد أن انهمر المطر أربعين ليلة وأربعين نهاراً ... » ص ٢٧ .

ـ وآخر يروي : نكسة الشيخ محمود في (دربند

تتجاوز الواقع بقدرة التخييل على تخليق بنية بديلة له ، وذلك بأنسنة دمية بصفات إنسانية ، تتعرض الى سحق آدميتها الانسانية من حيث الامتهان والاذلال والاغتصاب الجسدي ، حتى تُصبح انسانيتها مجرد احتمال ليس إلاّ !! وخاصة بعد أن تتصدّع السيرة الذاتية الانسانية للدمية من تسليع جسدها حتى اغتصابها عبر المرور بالعبث بها وتجريدها من آدميتها .

ولكن جمالية هذه القصة لاتكمن في كيفية أنسنة هذه الدمية ، وانما في كيفية تنشئة حيوات سردية قائمة على تحرير الدمية كدال إنساني من المدلول المادي لها .

وبخلاف النصوص التي اختارت السرد بنرجسية ذاتية عالية ، يجري السرد في قصة (رجال الزوايا) بلسان سارد غير منظور ، ولكنه يتحكم في موجّهات السرد بنزعة شبه دكتاتورية من دون أن تُروى القصة من تلقاء نفسها ، غير ان نزعة التلاعب بقواعد السرد من حيث لعبة التوازي بين (الرجال) و (الزوايا) جعل هذه القصة تنتمي الى الواقعية الجديدة :

ـ « دخل عليها رجلان مسلحان ضخمي الجثة فجأة ، كان يجلسان كل يوم في زاويتي الطارمة ، وينظران الى باب الفناء المفتوح » و « نحن يا أخت ننتظر ان يعود زوجك فنقبض عليه » ص ١٠٩ .

ـ « تذكرت ان زوجها حين حضر مسلحان آخران قبل عدة أيام من حضور الآخرين وأخذاه معهما ، وهو مرتد ثياب النوم » ص ١١٠ .

ـ « ان زوجي ميت , وقد تمَّ دفنه ، فما الذي تفعلانه الآن بعد ذلك هنا ؟ كانا كمن حفظا الاجابة عن ظهر قلب ، أجابا معاً :

- نحميك ! » ص ١١١ .

يمكن ان نلحظ بأن لعبة التوازي تتمثل في تبادل الرجال وتماكن الزوايا ، بل وتقوم بتمديد لعبة التوازي بأفق دلالي آخر بين (السيدة سيران وشقيقتها ذيان) من جهة ، و (رجلين مسلحين آخرين) من جهة أخرى :

ـ مضت السيدة سيران الى بيت شقيقتها (ذيان) ، و « ما أن وجدت نفسها أمام باب بيتها المفتوح حتى رأت رجلين قصيري القامة مسلحين في هذه الزاوية والزاوية الأخرى من الطارمة . فعادت الى بيتها ولم ترد أن ترى شقيقتها المترملة » ص ١١١ , وبذا تنزاح العلاقة السياقية لـ (الرجلين الضخمين) بعلاقة استبدالية لـ (رجلين قصيري القامة) كما تنزاح العلاقة السياقية لـ (السيدة سيران) بشقيقها المترملة (ذيان) بعلاقة استبدالية أيضاً .

إذاً نحن بازاء قص مشروط بوعي قواعد اللعبة القصصية من حيث التوازي القائم على الإزاحة والبدل من خلال توجيه السرد نحو تحقيق وظيفة

الإعلام الكردي ومحيطه العربي

حازم مبيضين

في هذه الورقة إطلالة على أوجه تقصير الاعلام الكردي تجاه محيطه العربي، وهي تنطلق من نظرة إيجابية تتمنى لهذا الإعلام تواصلاً أكثر جدوى مع ذلك المحيط . وأظن أن ما يلي يصلح أن يكون بداية نقاش معمق يضيف إليه إيجابيات تضمن له النجاح.

مع كبير الاحترام وعظيم التقدير، للجهود الفردية التي يبذلها بعض الإعلاميين الكرد، للتواصل مع محيطهم العربي، فإن المؤكد أن غياب خطط منهجية، مدعومة من حكومة الإقليم، والقوى السياسية الفاعلة لدعم هذا التوجه، تقلل من انتاجية هذا الجهد، وتلغي فعاليته، فالإعلام الكردي يحتاج إلى وسائل متخصصة، للتواصل مع محيطه العربي والتأثير فيه، خصوصاً وأن إنشاء إقليم كردستان العراق، وبرغم النجاحات الواضحة فيه، لم ينجز بعد مهمة نقل الخطاب الوطني الكردي كما يجب، للحد من تأثير المواقف التي يتخذها القومجيون العرب، بهدف الحط من شأن طموحات الأمة الكردية المشروعة.

هنا يجب التوقف أيضاً عند بعض القومجيين الكرد، الداعين لإدارة الظهر للقومية العربية، استناداً إلى النتائج المدمرة لسيطرة البعثيين على الحكم في العراق، وما ألحقوه من مآسي بمواطنيهم الكرد، وهؤلاء لايختلفون في سلبيتهم عن القومجيين العرب، المتمسكين بمقولة أن الدولة الكردية المأمولة، ستكون نسخة مكررة من دولة إسرائيل، وستظل خنجراً في خاصرة الأمة العربية

لايعرف العرب، وحتى نخبهم، الكثير عن التجربة الناجحة في إقليم كردستان العراق, ولا عن تطور التجربة الديمقراطية فيه، ولا عن وضعه الإقتصادي

فتحت تلك الصحيفة منابرها لمن يعادي القضية الكردية، لتتم مناقشته علمياً، وتفنيد ما يظنه صواباً، من خلال الكلمة الطيبة والحوار الهادئ غير المستفز. نعرف بالطبع أن هناك صحفاً كردية تنشر باللغة العربية، كالاتحاد والتآخي، لكنهما محدودتا التوزيع، ومتخصصتان بالشأن الكردي والعراقي، الصحيفة المقترحة يجب أن تصدر من خارج الإقليم، وتوزع في كل العواصم العربية، وجدير بالتذكير أن تقنيات الاتصال الحديثة تتيح أن تكون إدارتها في الإقليم، على أن تطبع في أكثر من عاصمة عربية لضمان توزيعها، ويمكن أن تتضمن اخباراً خاصة تطبع بشكل منفرد في كل عاصمة على حده، وبحيث تأخذ طابعاً محلياً إلى حد ما.

مطلوب في ظل هجمة الإعلام الالكتروني، تمويل صحف انترنت في كل العواصم العربية، تتولى تقديم وجهة النظر الكردية، ضمن تغطيتها لأخبار البلد الذي تنطلق منه، معروف أن كلفة انشاء مثل هذه المواقع وإدامتها زهيدة، قياساً بالنتائج المرجوة منها.

المطلوب للتواصل الكردي مع محيطه العربي، تشكيل هيئة عليا مستقلة، ممولة من الحكومة، تأخذ على عاتقها مهمة إيصال الرسالة الكردية بشكل علمي، وبحيث تتوضح لمن يتابع الوسائل الإعلامية المنبثقة عن الهيئة، طبيعة التطورات في الإقليم من ناحية، وتوضيح المواقف من طموحات الأمة الكردية، والعلاقات الإيجابية التي ستحكم مستقبلاً العلاقات العربية الكردية، والفوائد المرجوة منها.

الإعلام الكردي الموجه للقارئ العربي، عامل إيجابي من حيث دوره في دحر كل ترسبات الشوفينيه في العقل العربي، و مد جسور التواصل بين العرب والكرد، وتعزيز روح الحوار بينهم.

وسـؤال على هوامش ما نقول، من من المثقفين العرب يعرف إسهامات الكرد في حضارتهم، من يعرف أن رائد تحرير المرأة في العصر الحديث هو قاسم أمين، ابن محمد بك بن أمين ابن أمير كردي، أخذ رهينة للآستانة، وشغل مناصب حكومية في الإمبراطورية العثمانية في مناطق ولاية العراق، وفي مدينة السليمانية تحديداً، ثم جاء لمصر في عهد الخديوي اسماعيل وتزوج فأنجبت زوجته المصرية أولاداً أكبرهم قاسم، وكان بعض أجداده تولى على السليمانية، من قبل السلطان العثماني

من يعرف أن أمير الشعراء العرب أحمد شوقي ولد بالقاهرة سنة ١٨٦٨م لأب كردي من السليمانية وأم تركية.

ومن يعرف أن الشيخ أحمد كفتارو المفتي العام للجمهورية العربية السورية، ولد في حي الأكراد بدمشق عام ١٩١٢م. وهو عالم وداعية إسلامي شهير، ساهم في طرح فكرة الحوار بين الأديان، كما ساهم في تأسيس أول مجلس للتقريب بين مذاهب المسلمين .

من يعرف أن الثائر السوري إبراهيم هنانو، قائد الثورة في شمالي سوريا ضد الانتداب الفرنسي ، كردي ولد في بلدة كفر تخاريم غربي حلب سنة ١٨٦٩ م.

من يعرف أن العالم الإسلامي المثير للجدل ابن تَيمية وهو كردي نسبة إلى جدته لأمه تَيمية، ولدفي كردستان تركيا انتقل مع عائلته إلى دمشق سنة ٦٦٧ هجرية بعد غزو المغول لبلاد الجزيرة.

السينما الكردية

التراجيديا الانسانية والحل الاخراجي

‹كويستان قنديل / جبال قنديل ›

يوسف يوسف

[لم أتردد في الذهاب لمشاهدة الفلم الكردي (كويستان قنديل/ جبال قنديل) للمخرج الكردي الشاب طه كريمي ، الذي لم أكن أعرف شيئا عنه ، ولا عن أفلامه التي لم أشاهد أيا منها ، على الرغم من أن الخشية اعترتني من فقدان الفرصة الوافية لفهم الفلم ، بحكم لغته الكردية التي يتكلم الممثلون بها ، الذين قيل لي بأن بعضهم يتكلم العربية في الفلم ، على اعتبار أن الشخصيات التي يقومون بتأدية أدوارها عربية . صحيح أنني حاولت أن أطمئن النفس وأمنعها من التراجع عن المشاهدة بما أعرفه من اللغة الكردية بحكم المدة الطويلة التي أمضيتها في وسط الكرد ، وبما يمكن أن تقدمه لي زوجتي الكردية من العون في توضيح ما قد لا أفهم مغزاه من الحوار ، إلا أن أبرز ما في هذا الفلم أنه وبسبب حرص مخرجه القوي على تحقيق الصدمة المرجوة في المتفرج ، حتى وإن لم يكن هذا المتفرج كرديا أو عارفا باللسان الكردي ، أنه كفلم أقرب إلى التراجيديا الانسانية منه إلى أي من أنواع الدراما ، يقوم على بنية بصرية تمتاز بالتماسك والوضوح وبالقدرة على تحقيق هذه الصدمة . وأستطيع الجزم الآن بأن كل تلك الخشية التي سبقت الجلوس في قاعة العرض السينمائي لمشاهدة الفلم ، سرعان ما تلاشت مع انقضاء ما تسمى بالمشاهد التأسيسية الاولى من الفلم ، فبدأت أفهم حقيقة وأبعاد هذه التراجيديا الانسانية التي يعالجها المخرج طه كريمي برؤية تمتاز بالنضج والابتعاد عن الرطانة التي تضعف العمل ، وهي الرؤية التي جسدها كريمي في شكل حل إخراجي لا يمكن التقليل من شأنه ومنزلته الفنية . إنه شكل في مقدور أي كان ومهما كان مستواه المعرفي تفسيره والقبض على الثيمات الفكرية التي يرهص بها ، على الرغم من حداثة تجربة هذا الشاب القادم إلى تاريخ السينما الطويل من قارة الكرد التي

تتنوع المآسي والتراجيديات فيها] .

ومعنى هذا فإن أبنية اللقطات التي تعتبر أصغر الوحدات التي يقوم البناء الفلمي عليها ، وما في داخل هذه الأبنية من المتون الفكرية التي يسعى المخرج إلى إيصالها إلى المتفرج باستخدام ما يعتقدها أفضل صيغ التعبير ، هي ما يجب الدخول منها لتقييم المعالجة الاخراجية لمتوالية صورية ينبغي تقديمها بطريقة تنأى عن المباشرة والصياح والهرطقات الكلامية التي تثقل الكثير من الأفلام التي تتناول موضوعات إنسانية مقاربة لما في هذا الفلم ، وإلا فإن الفشل سوف يكون حليف المخرج في مثل هذه الحالة من التعبير وهو ما نراه في عشرات الأفلام التي أصبحت ضحايا لمخرجين بائسين . صحيح أن هذا الفلم من الواقعية ، وأن أغلب المخرجين الواقعيين كما يقول لوي دي جانيتي يؤكدون أن اهتمامهم الكبير يذهب باتجاه المضمون وليس باتجاه الشكل او التقنية (١) إلا أن اهتمام كريمي بالمضمون لم يأت بتاتا على حساب الشكل الفني أو التقنية . وهو وإن كان قد قدّم من جهة أخرى بعض المعالجات الانطباعية لمشاهد معينة تستدعي مثل هذه المعالجات أكثر مما تستدعي استخدام المنهج الواقعي ، إلا أنه في إصراره على واقعية الفلم ، التي تعني واقعية الأحداث كذلك ، بدا لنا ميالا إلى الاستفادة من النوع الوثائقي ،

حتى على المستوى الاخراجي وأبنية المشاهد ، وقد تمثل هذا بوضوح في استحدام عنصر التعليق على أحداث بعينها . وهو ما كان قد ذهب إليه جانيتي في قوله : في الواقع فإن الواقعية في أكثر حالاتها تطرفا ، تتجه إلى الوثائقية مع التأكيد على تصوير الأحداث والناس الحقيقيين (٢) . وهو الأمر الذي يذكرنا بتجارب سينمائية لمخرجين آخرين شاهدنا أفلامهم وحازت إعجابنا في كثير من نماذجها كمثل (الذاكرة الخصبة) للفلسطيني

وليست كمثل ما نعرف عن اللغة التي قوامها المفردات التي يتم التوافق عليها بين البشر ، وهي لغة المرأة الجريحة التي غيب الجلادون حبيبها : زوجا كان هذا الحبيب أو ابنا أو أخا ، وذلك إبان الحرب التي ابتلعت عشرات آلاف الشباب من الطرفين المتحاربين . إنهن وهذا مما يضاعف جماليات المشهد السينمائي ، يذهبن إلى جبال قنديل في كردستان وعند الحدود بين البلدين المتحاربين ، حيث يلتقين في الرحلة الجبلية الصعبة ، هناك في مثلث الموت بين العراق وإيران وتركيا . إننا أمام حكاية فيها قدر كبير من المأساوية ، وهي في حاجة للتعبير عنها بطريقة ذكية بعيدة عن المعالجات السطحية التي تقتل أنبل الموضوعات وأجملها . طريقة ترتقي فيها المعالجة الفنية المتمثلة بالحل الإخراجي ، وترتقي فيها كذلك ذائقة المتفرج ، وقدرته على استيعاب ما يحدث أمامه حتى لو اختلفت اللغة المنطوقة عن اللغة التي ينطق بها ، بحيث يندفع في النهاية ليس فقط من أجل إعلان تعاطفه مع هؤلاء النسوة ، وإنما لكي يرجم بحجارة غضبه ، كل أولئك الذين قادوا كل تلك الألوف من الشباب إلى المهالك ، دون أن يغيب عن أذهاننا ، إن هذا الجانب من المأساة ، يقابله جانب آخر ، هو الذي يتمثل في اختطاف الشابة الكردية نسرين ، ابنة خادم جامع القرية ، واقتيادها إلى أحد السجون في بغداد خلال عقد التسعينيات من القرن الفائت .

سوف نترك حكاية نسرين ونضعها جانبا ، وذلك لأن القصة السينمائية لم تعرها اهتماما كبيرا ، ولقد جاءت على شكل خبر ليس في مقدورنا تقصي نهاياته ، وحسبنا القول بأنه يمكننا أن نرى فيها دالة رمزية إلى الأرض أوإلى أية قيمة إنسانية عليا ، يمكن أن تتشبث بها شخصيات الفلم ، ولكن السلطة الجائرة القاهرة بالقوة آنذاك ، ظلت تحاول حرمانهم منها . على أن هذا ينبغي أن يقابله السؤال حول الطريقة الاخراجية التي سلكها المؤلف المخرج للتعبير عن الجانب الآخر الأهم من التراجيديا - بحث النساء عن الأحباب المفقودين . وسوف يلاحظ قارئ المقالة الذي شاهد الفلم ، أن طه كريمي استخدم زاوية للتصوير أكثر من غيرها في المشاهد التي تظهر فيها النساء القادمات من أطراف العراق البعيدة ، وهي زاوية النظر العلوية ، التي هي نظرة الطائر كما يعرفها السينمائيون ، وذلك بهدف الاشارة إلى عجزهن في الوصول إلى نتيجة مريحة لهن وللمتفرج ، على اعتبار أن هذه الزاوية لا يكاد يرى فيها الشخص الذي يتم تصويره ، أو هي تمنحه القصر بدل أن تمنحه طوله الحقيقي . وسوى ذلك فقد ظهرت هؤلاء النسوة في لقطات عامة بعيدة

وطويلة تغيب الملامح ، وتحول الأصوات إلى ما يجعلها أقرب إلى الصدى في براري واسعة ، وغاية المخرج من هذا الاختيار إبـراز ما ينتظرهن من الجهد والتعب اللذين سوف

بالصراع من أجل الغاية التي جاءت كل امرأة من أجله إلى هذا المكان النائي ، ونفهم ما تشير إليه تلك اللقطة التي يتم فيها تجريد الشاب الكردي من ملابسه أمام جنود الاقتحام الذين هاجموا البلدة الكردية . إن ما يسعى كريمي إليه لا يتم تقديمه هكذا بشكل مباشر ، ولا يتم الاعلان عنه بصوت مرتفع كما يحدث في الأفلام الشعارية الفاقدة لأية قدرة على الامتاع والاقناع . إنه لم يعلن عن هدفه على لسان أي من الممثلين ، حتى لو كان ذلك في المقابلات مع النساء وهن يجلسن قبالة الكاميرا ليتحدثن . ونحن حينما نقرر هذا ، فذلك لأننا نرى فلما يضع الحدود الصارمة باتقان بين كل ما هو للأذن ، وبين كل ما هو للعين ، باعتبارنا أمام صنعة سمعبصرية وليست سمعية أو بصرية كل صفة منهما لوحدها . وسوف نسأل هنا على سبيل التقريب : إذا كانت عملية فقدان الأحباب من النوع اللامرئي ، فكيف استطاع المخرج كريمي ترجمة ذلك إلى صورة مرئية ، وبتعبير يخلو من المباشرة والسطحية ؟

إن لقطات الممثل (جومرد قارمان) وهو يحمل على كتفيه الجذع الخشبي الكبير الذي تتدلى منه أصص مزروعة فيه الورود يضعها بجانب شواهد القبور ، من شأنها إلقاء الضوء على ما كان يحدث في جبال قنديل إبان مدخل التسعينيات ، وحيث كان البحث عن المفقودين يجري بوتيرة عالية . صحيح أن المكان يمنح المخرج أكثر من فرصة لبناء كادر سينمائي يمتاز بجمال التشكيل من حيث المحتوى واللون وسواهما مما يخصب اللقطة ، إلا أنه يكون قد امتلك أيضا فرصة لا تقل اتساعا ، للتعبير عن الوحشة والفراغ اللذين سوف تجد الشخصيات القادمة من أمكنة بعيدة أنفسها فيهما . إنه فراغ مرعب يفغر فاه لابتلاع كل صاحب حظ سيء ، حملته الأقدار المتربصة بالظلم إلى هذا المكان ، ليصبح في عداد المفقودين الذين ابتلعتهم الحروب المتعاقبة في هذا المكان من العالم . والمكان من جهة أخرى ، أعطى المخرج أكثر من فرصة ، لتقديم

(١) فهم السينما ، لوي دي جانيتي ، ترجمة جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ص١٩
(٢) جانيتي ، نفسه ص١٩
(٣) ملاحظات في السينما توغرافيا ، روبير بريسون ، وزارة الثقافة ، دمشق ص٥١
(٤) جانيتي ، نفسه ص٢٣
(٥) بريسون ، نفسه ص١٩

ان العــراق ومنــذ مشــأته الاولى قد عانى - مثل الكثير من الدول -من مشكلة التناقض بين هوية قومياتهــا الثقافية وهويته الوطنية، فلم تســتطيع هذه الدولة منذ البداية خلق هوية وطنية عابــرة للقوميات والمذاهــب والاديان وبنــاء هويــة وطنية تعكس واقــع مجتمعاته المختلفــة، ان بنــاء هويــة وطنية تســتوعب المجتمعات العراقية المختلفة وخصوصا الثلاثة الكبرى(الشــيعة الكرد والســنة) هي الان من التحديــات الاساســية التي تواجــه عملية بناء الدولــة او الامة في العراق حيــث باتت اليوم تهدد مســتقبل العراق كدولة. ان هذا التحدى يتطلب شروط وبنى ثقافية ومؤسساتية عديدة نحن اليوم في امس الحاجة الى بنائها.

أ-في تعريــف ومعنــى المصطلحــات المستخدمة:

لابــد اولاَ قبل الخــوض في موضوعنا اعلاه ان نعرف المصطلحات التي نستخدمها، فالمعروف ان بعض هــذه المصطلحات تســتخدم بمعاني ومســتويات عدة كل حسب الحقل المستخدم فيه والموضوع الذي يراد دراسته.

١- الثقافــة: مــن المعلــوم ان الثقافــة لها اســتخدامات عــدة الا اننا في اســتخدامنا لمصطلح الثقافــة هنا فاننا نســتخدمة بمعناه الانثروبولوجــي((علم المجتمعــات البشرية)) اي ذلك النســيج من الافكار والقيم والعادات والرمــوز التــي تحــدد التصرفــات الجماعية لمجموعــة من النــاس وتبيين هويــة اعضائها. فهنــا تكــون الثقافة اكثر واوســع مــن معناه الــدارج كونها انجاز او فهم في المجالات الادبية والعلمية واكتساب المعرفة فيها. بل يتعداه الى شــبكة اوسع ليشــمل النظام الذي يشمل كل الافكار والعادات والرموز والقيم في مجتمع ما وفي زمن ما.

وبهذا المعنى فــان وجود مجتمع ذا خصوصية في المجــالات المذكــورة اعــلاه يعنــي ان هذه المجتمــع يتمتع بخصوصيــة ثقافية وان وجود اكــثر من منظومــة للقيم والعــادات والافكار يعني بالــضرورة وجود اكثر مــن بنية ثقافية-مجتمعية.

٢-الهوية الوطنية national identity

تعرف الهوية الوطنية حســب ليورا كوكيتز على انها الصورة الجماعية المتكونة او الانطباع المتولد لدى افراد الامة عن مجتمعهم وثقافتهم والتــي هي طابــع الاغلبية من الافــراد. وهذا يعنــي انه ومن اجل تصور وجود هوية وطنية للدولة لابــد ان يتولد لدى غالبية افراد الدولة صــورة موحدة عــن مجتمعهم، فبــدون هذه التصور الجماعي لا يمكــن تصور هوية وطنية واحدة للدولــة او الامة. فالهوية الوطنية تبدو

افتقرت الى الاعــتراف بالتعددية الثقافية لهذه المجتمعات المختلفة، فرغم محاولات الشــيعة والكــرد التكييف مــع الواقــع الجديد للاخذ ببعض قيمهم الثقافية والسياسية، الا ان النخبة الحاكمة وبمســاعدة واضحة مــن البريطانيين وقفوا بالضد من هذه المحاولات ودعموا فرض هويــة ثقافية احاديــة الجانب على المجتمعين الشــيعي والكردي، الامر الــذي ادى بالنتيجة الى عدم تشــكل ثقافة او هوية عراقية وطنية جامعة.

في وجود هذه البنى الثقافية المختلفة والمعبرة عن مجتمعات مختلفة كانت عملية بناء هوية وطنية واحدة في العراق تواجه مصاعب جمة. فرغم هذه التباينــات في البنى الثقافية كانت الولاء للروح والقيــم القبلية هي الطاغية على الــولاء لجماعة اكبر وهــي القوميــة او الامة. والهوية الوطنية باعتبارها امتداد للقومية فان عــدم او ضعف وجود فكرة القومية كانت من التحديــات الكبرى امام تشــكيل هوية وطنية واحدة.

ج- الهوية الوطنية بين خيارين الجغرافي والقومي

لم يشــارك كافة المجتمعات العراقية في عملية بلــورة وبناء الدولــة وهويتهــا الوطنية، فمن المعروف ان النخبة الحاكمة في بداية تاســيس العراق كانت منتمية الى مجتمع وثقافة واحدة وانها همشت دور المجتمعات الاخرى وحاولت ان تفرض تصوراتهــا الثقافية الخاصة في مجال بناء الهوية الوطنية العراقية الجامعة.

ظل العراق ابعــد ما يكون من وحدة ثقافية ومجتمعاتية غير انهــا تتمتعت بوحدة واحدة وهــي في مجال جغرافيا الدولة، ان المؤسســين الاوائل في الدولــة العراقية الجديدة حاولوا ان يؤسسوا لثقافة وطنية وفق تصورات مكون ثقافي واحد واهملوا الثقافات العراقية الاخرى. كانت النخبة الحاكمة تريد بناء وحدة ثقافية من اجل صيانة وحدتها السياسية الغير المستقرة، لذلك تم اللجوء الى عنصرين اساسيين لتحقيق ذلك، الاول: المركزية السياسية المهيمنة من العاصمة عــلى الاطــراف والمفروضة بالقوة(اســتخدام الجيــش)، والثانية خلق وعــي ثقافي واحد عن طريق بناء نظام تعليم احادي يرسخ ثقافة فئة معينة ويمحو ثقافــة المجتمعات الاخرى وكان مشاريع ســاطع الحصري التعليمية في العراق النمــوذج الاوضح والتي مــشى عليها الانظمة العراقية المتلاحقة لحين سقوط البعث.

في العهــد الملــكي وبداية العهــد الجمهوري كانــت هناك توجهات، في عهــدي بكر صدقي وعبدالكريــم قاســم، للتاكيــد عــلى الهويــة العراقية الجامعة والعمل ضد الاسلوب المنادي

ثقافــة وتعددية تلــك المجتمعات بل من اجل خلق هوية جغرافية-جامعة تشترك فيها جميع تلك المجتمعات في حس الانتماء الى الدولة، ان خلق هذا الاحســاس لدى المواطن يتطلب اولاً بناء مواطن ذا ثقافة تعددية يعترف ويتعايش ويتســامح مع كافة الثقافــات عن طريق نشر مناهج تعليمية داعمــة للتعددية الثقافية. ان خلق ثقافة وهوية متعددة الابعاد شرط اساسي لحياة واســتقرار وتطور الــدول في المجتمعات التعددية.

من جانب اخر يتطلب خلق هوية جغرافية جامعة تشــكيل المؤسسات السياسية والادارية للدولة وفق النظام الفدرالي الذي يجتمع لديه صفتا المشاركة والاستقلال الذاتي. ان الفيدراليات ســواء كانت اقليميــة او شــخصية تتيح لهذه المجتمعــات ممارســة نمــط عيشــها وثقافتها وقيمهــا الخاصة دون ان تــؤدي بالضرورة الى الوقــوف بالذد من الثقافــة الوطنية الجامعة. ان الفدراليات المتعددة الثقافات اصبحت الان النمــوذج العــصري في ادارة المجتمع في الدول المتعــددة الاثنيات والمتنوعة الثقافات. ان هذا النوع مــن البناء الســياسي يخلق الاحســاس بالمســاواة من جهة والطمأنينة وعدم الخوف من جهة اخرى وهي الاســاس في خلق الشعور بالــولاء للدولة، هذا الــولاء الذي يعتبر الشرط الاساسي لوجود وبناء الهوية الوطنية.

د.فائق مصطفى

محمد كرد علي والتنوير

تعديل) ســت سنين مدة الدراسة الثانوية. ولمّا دخلــت في الحكومة، لم يرضَ رئيس الديوان أن يعيدني الى اسم اسرتي، فاكتفى بـ(محمد فريد)، وحذف اســم عائلتي على عــادة الاتراك. ولمّا بدأت أكتب في الصحــف، كان أقصى همّي أن أعود الى اســمي الأول، والى لقب بيتنا القديم، فأصبحت (محمد كرد علي)»( ).

لـمحمد كــرد علي مقــالات موضوعية يضمها كتابــه (أقوالنــا وأفعالنــا)، وهــي ذات نزعة تنويريــة واضحة تتمثــل في الدعــوة والدفاع عن قيم التنوير كما عرفتهــا أوروبا منذ القرن الســابع عشر. والتنوير ـ كما يعرّفه الفيلسوف الالماني كانط ـ هو هجرة الانســان عن اللارشد (أو القصور العقلي)، واللارشد هو عجز الانسان عن الافــادة من عقله من غير معونة الآخرين. كما ان اللارشــد ســببه الانســان ذاته. هذا اذا لم يكن ســببه نقصا في التصميــم والجرأة على اســتخدام العقل من غير معونة الاخرين. ومن أهم مبادئ التنوير احترام انســانية الانســان، والدعوة الى الحرية لتمكــين الافراد من تنمية قدراتهــم وتحقيق ذواتهــم، واخضاع كل شيء لسلطان العقل، والدعوة الى المساواة بين الناس أمام القانون في الحقــوق والواجبات، وتطبيق الديمقراطية.

أولا: الاحتكام الى العقل:

تتجــلى النظرة العقلانيــة والعلميــة الى أمور الحيــاة وشــؤون المجتمــع كافــة، في مقالات كاتبنــا، فهو يفسر الظواهر الطبيعية والعادات الاجتماعية تفســيرا عقلانيــا، ويحارب الأوهام والخرافات التي لايقبلها العقل ويرفضها العلم. ففــي مقالة (القــول في تمدّننــا) يقول «قضى العلــم الحديث على كثير مــن الخرافات، كان الناس في العصر السالف يعدّونها حقائق ثابتة، فيعتقدون مثلا أن القمر يخســف بفعل حوت يهمّ بأكله، وانهم اذا ضربوا له بما يهيجه يفلت من أنيــاب الحوت، وان الأرض واقفة على قرن ثــور، وانها ثابتة لاتدور، وان الطواعين والأوبئة من فعــل الجــنّ، ولا يعتقــدون بالعدوى ولا يعترفــون بوجــود الجراثيم، مع أن في الســيرة النبويــة أحاديــث تحذر من مدانــاة المريض، وتقول بالنسمات المهلكة، أي بالجراثيم. وكانوا يتطــيرون ويتيمّنون بالأيــام والاناس والحيوان والطــير، ويتطببــون بالأدعيــة والتعاويــذ، ويــبّون بالطلاسم والرقى، ويؤمنون بالمغيّبات والكرامات، ويأنسون بالخرافات والخزعبلات». (أقوالنا وأفعالنا/١٢). وفي الوقت نفســه ينظر محمد كــرد عــلي الى تأريخنا نظــرة عقلانية، فيديــن الوقائع التأريخيــة المتمثلة في محاربة الفلســفة والفلاســفة والحــركات العقلانيــة، وفساد العلماء المتعاونين مع الحكام المستبدّين «بدأت ملكات الأمة تضعف بضعف الساســة وفســاد العامة، واذا لم يســتقم أمر الساسة في أمة لاتقوم لها صناعة، ولاتجتمع لأبنائها ثروة، ولايخلــد لها شيء من المصانع. وفســاد العامة

في العرب تعيش بتجارتها حــرة فصارت يأتيها رزقها هيّنا ليّنا، ثم شاع تقليد قريش في الكسل في كل مــكان، فسرى الاتــكال الى الأمصار مع تقدم الزمن. وهذا الأمــر أدّى الى اقامة الزوايا والتكايا والأضرحة والمزارات التي صارت ســكن العاطلين والكســالى. يضــاف الى ذلك محاربة العلــوم والمعارف الدنيوية. وبعبارة أخرى يرى محمــد كرد علي ان وراء هذا الانحطاط أصلين «هــما: الزهد في المعقــولات، والغلوّ في التعلق بالخيــالات. ولقد أوقــد العلماء الســوء نيران الفتن بين فرق الاســلام، ومــا كفّوا عن مكافحة العلــوم العقلية، يكشرون عن أنيابهم لكل من عاناهــا، ويســلّطون عليه العامة والســلاطين، وبعملهم هلك عدد كبير من العقول المستنيرة في كل عصر، فانحط مســتوى الــذكاء، واختل ميزان الفهم، وعلى نسبة ذلك ضعف كل ما له علاقــة بالأمور الذهنية، وبهذا الهول والارهاب انقطعــت الرغبة في علوم قد يكون تعلّمها من أعظم الأسباب في قتل من ينتحلها. وعلوم الدين مهما قيــل فيها لاتخرج عــما يقصد منها وهو اعداد النفوس للتزوّد بالمعاد. أما علوم المعاش فاصبحت بغيضة محرّمة لايجرؤ على الاشتغال بها، ولو في سرّ، الا من تســاوى في نظره الموت والحيــاة. وبينما كانت هــذه العلوم تزيد على الأيام انتشــارا عند الغربيين، كان تراجعها يزيد عند المســلمين حتى أصبح الاســلام دين آخرة فقــط، وكان في أيامه الأولى ديــن دنيا وآخرة، وغــدت النصرانية، وهــي في أصلها دين آخرة، دين دنيا وآخرة». (أقوالنا وأفعالنا/١٣٧).

ثالثا: الدعوة الى المساواة:

ان الدعوة الى المســاواة بين الناس كافة في كل الأمــور، تقف في مقدمة قيــم التنوير والمدنية الحديثــة لارتباطها باحترام انســانية الانســان وحقوقــه، والمواطنة والمجتمــع المدني. وهذه المساواة أرادها التنويرون بين طبقات المجتمع وقومياتــه وأديانه، وبين الرجل والمرأة. من هنا نجــد محمد كرد علي، في مقالاته، يدعو ويؤكد الالتزام بهذه المساواة أمام القانون وغيره، حتى يشــعر المواطن انه يتمتــع بحقوقه ويجيد في عمله ويتذوق مباهج الحياة. فكاتبنا مثلا يدين النظــرة الدونية الى الفلاح في المجتمع «ومابرح الفلاح ـ وهو أكثر من ثلاثة ارباع السكان ـ يؤلمه ما يلقاه مــن معاملة بعض أبناء المدن وأرباب الدولــة، لأخذهم من كلمة (الفلاح) معنى من معاني الجهل والفظاظة. وما الذنب على القروي فيما آلت اليه حاله، بل الذنب كل الذنب على من أهملوا أمره. سألني رجل من الفلاحين عن ســبب احتقار ابن المدينة ابــنَ القرية، فقلت هذا جهل كانت تنمّيــه الحكومات لاعتقادها أن الوطنيين اذا تآلفوا يتألبون عليها، ولاينفّذون رغائبها على العمياء، فكان شأنها شأن قائد يرى بــوادر الثورة في عمله، ويريــد أن يقضي عليها قبل أن تتوسع، فأول ما يأتيه قطع الصلات بين الثائرين عليه». (أقوالنا وأفعالنا/ ١٤٩ـ١٥٠).

الذاتية للأفراد، وهو أمر يؤدي الى الخروج على القوانين والانظمة التي تنظم العلاقات بين أفراد المجتمع، كما هي حال المجتمعات المتخلفة. في مقالته (القول في تمدننا) يعرض لمظاهر التمدن الحديث ومنها «ولــك ان تعدّ في الممدّنين كل مــن لايؤذي جــاره، ولا مواكلــه، ولارفيقه، ولا المارة، مهما كانت درجاتهم، ولايعبث بالقوانين والشرائــع، وكل من يعرف أيــن تنتهي حريته الشــخصية وتبدأ حرية غيره، فمن يلزم التؤدة والوقــار في الجوامــع والبيــع ودور التمثيــل والموســيقى والأنديــة والمتنــزهــات، ويظهــر بمظهــر المعتدل في شــعوره وحركاته وســمته ونظافــة ثيابه واطرافه (....) يعدّ من الممدنين. وكذلك كل من لايزيّن له حب الفضول البحث في خصوصيات جيرانه ومواطنيه ومساكنيه، الا اذا كان مــن وراء ذلك فائــدة عامة. وكل من تجمّــل وتزيّن، رجــلا كان أو امرأة، على شرط عدم الافراط في ذلك، يعــدّ ممدّنا، ومن يهون عليــه خــرق النظام، فهــو في أقــصى درجات التوحــش (....) وكلما أدرك المرء ألا ســعادة له ولذويه الا اذا اهتــم للمصالح العامة اهتمامه بمصالحه الخاصة، وان ســعادة غيره سعادة له وان شــقاء وطنه يزيد إن لم يشــارك مشــاركة فعلية في انهاضه، وانــه اذا لم يأتِ هذا مختارا عدّ لصّا في أرضه، يستمتع بخيراتها ويلقي على غارب غيره متاعبها». (أقوالنا وأفعالنا/١٧). وفي الوقت نفسه يعدّ الافراط في وسائل الزينة عند المرأة، علامة على التخلــف والنأي عن المدنية الحديثة، فمثلا يرى في (الخلخال) صورة صادقة من عصور الهمجية الاولى، وبشاعة وقلة ذوق، ومثله (الخزام) الــذي يخزمون به أنف الفتاة، والوشــم. (أقوالنا وأفعالنا/ ١٨). كذلك يرى في الفنون الجميلة، ولاسيما المسرح، فائدة عظيمة وعاملا من عوامــل النهضة «وماندري ما الذي حدا الســلطان جقمق ملك مصر والشــام على ان يرســم سنة ٨٥٥ بحرق شخوص خيال الظل (القرةكــوز) جميعهــا وابطالها كــما روى ابن اياس. أبطل هذا الملهى المباح الذي لايخلو من عبرة وتذكــير، بينما كان الغربيــون يرتقون في التمثيــل الذي كان منه انفــع الأثر في نهضتهم ونهضة الرومان واليونــان من قبلهم». (أقوالنا وأفعالنا/١٦).

وبعد، فقد ســعيت هنا الى القــاء الضوء على شــخصية ثقافيــة مرموقة مــن الســليمانية، لايعرفها الكثيرون في زماننا هذا، وابراز افكارها التنويريــة، عــسى ولعــلّ ان يكــون فيها نفع ومصلحة، في تنمية مجتمعنا حيث لاتزال هذه الأفكار ـ أو أغلبها ـ بعيدة عنه.

الهوامش:

١. مــن مقدمة كتاب: محمــد كرد علي: جمال الدين الآلوسي، وزارة الثقافة والارشــاد، بغداد، بدون تأريخ/٧.

٢. الأدب العــربي المعــاصر في ســوريا: ســامي الكيّالي، دار المعارف بمصر، بدون تأريخ/١١٠.

الجزء ١٠ شوال ١٣٣٠ — ١٩١٢ المجلد ٧

قيمة الاشتراك
في دمشق والبلاد
العثمانية
ثلاثة ريالات

المقتبس

وفي مصر والبلاد
الخارجية ستة
عشر فرنكاً

مجلة تبحث في التربية والتعليم والاجتماع والاقتصاد والادب والتاريخ والآثار واللغة
وتدبير المنزل والصحة والكتب وحضارة العرب وحضارة الغرب
تصدر في دمشق كل شهر عربي — لمنشئها محمد كرد علي
مدير المجلة في مصر : سليم قبعين

فهرس الجزء العاشر

صفحة
٧٢١ رسالة في الكلمات المعربة لابن كمال باشا : عني بنشرها سليم افندي البخاري
٧٢٨ نحن واوربا (محاضرة لصاحب المقتبس)
٧٤٧ مدينة كربلاء (لابراهيم افندي حلمي)
٧٥٧ رحلة الى المدينة المنورة (لصاحب المقتبس)
٧٦٥ معجم ما استعجم « له »
٧٧٠ مسير ومصير « قصيدة لكاظم افندي الدجيلي »

صدور المقتبس

تأخر صدور المقتبس لتنقله هذه السنة بين مصر والشام بداعي الاحوال الحاضرة وسيطرد صدوره ان شاء الله تعالى في دمشق بعد الآن ومتى تم طبع الجزء الحادي عشر والثاني من السنة السابعة نطبع الجزء التاسع الذي كنا دفعنا مواده وورقه للمطبعة في مصر فلم تصدره في حينه وبعد ذلك نسرع في طبع الاجزاء المتأخرة من السنة الثامنة بحول الله

العالم.وفي مقدمة القرارات الدولية المتعلقة بالعراق والتـــي مهدت الأرضية لتحقيق الأمال في كردســتان هو القرار (٦٨٨)،وذلك بتشــكيل الحكومة الكردية في مناطق إقليم كردســتان ،بعد إجــراء الأنتخابات الشــعبية .وقد أصبحت هــذة التجربــة التأريخية حقيقة تتعامل معها الدول على المســتوى الأقليمى والعالمــي ،كــما وقد أعــترف بها الدســتور العراقي الجديد وتتعامــل معها الأجهزة العراقية الرســمية بأعتبارها حكومة تمثل مكونات إقليم كردستان.

عند دراسة الوقائع التأريخية التي مرت على الشعب الكــردي نجد كل الأجراءات التــي أدت إلى إرتكاب جريمة الأبادة الجماعية بأحدث وأفتك أنواع الأسلحة العصرية، بما فيها الكيمياوية والفسفورية،وثم إعادة التوطــين وبناء مجمعــات قسرية والتــي أدت إلى جمع مجاميع بشرية من الشــعب الكردي وإحداث ظروف غير إعتيادية،كما أدت إلى ظهور حالات شاذة مــن الموت والقتل والأخلال العقلي وتدني مســتوى المعيشــة وإبادة شــاملة لمناطق الســكن في القرى والقصبات ثم تدمير البيئة وبالتالي تلوثها.

بالرغم من إن جريمة الأبادة الجماعية (Genoside) يرجــع تجريمها الى العرف الــدولي وليس إلى تأريخ إبــرام الأتفاقيــة الخاصة بمنعهــا وإنــزال العقوبة بمرتكبيها عام(١٩٤٨)، إلا إننا نجد توافر أركان هذه الجريمة الدولية بحق الشعب الكردي وكالأتــي:

١-الركــن الشرعي :وجود نصوص واضحة في القانون الدولي المعاصر،كمعاهدة (١٩٤٨) ومبادىء محكمة نورنبيرغ حول جرائم الحرب والجرائم ضد الأنسانية ومشروع قانون الجرائم ضد الســلم والأمن البشري عام(١٩٨٦)..... وغيرها.

٢-الركن المادي:هو التصرف،ســواء القيام بالفعل أو

جمال ناجي

في مفهوم التعددية الثقافية

التعددية الثقافية Multiculturalism هي مفهوم مركــب ومدبــب في آن معــا ، إنها وعد المســتقبل ووعيــده ، وهــي فــوق كل هذا كائــن متراكم ظل كامناً في المجتمعات منذ الأزل ، ولم يستيقظ إلا قبل بضعة عقود من الزمان ، لكنه اســتيقظ مرة واحدة وإلى الأبد ، ولا يوجد ما يشير إلى إمكانية عودته إلى مكمنه ، إنه أشبه بكائن غير قابل للفناء .

لكــن ، وعلى الرغم من هذا التوصيف الســينمائي ، فــإن مصطلــح التعددية الثقافيــة لم يحظ باهتمام الفلاســفة والمفكريــن منــذ ما قبل أرســطو وحتى باشــلار وبرتراند راســل، وحين اهتــدى الامريكي « هــوراس كولين « الى هذا المصطلــح في العام ١٩٢٤، فقد بدت المسالة اشبه بعملية توليد قسرية يمارسها مثقــف أراد انتقاد بوتقة صهر الثقافات في المجتمع الأمريكي، فابتدع مصطلح التعددية الثقافية الذي لم يلق قبولا في حينه ، برغــم انه عبر بدقة عن الواقع الثقافي والاجتماعــي الامريكي ، الذي كان بحاجة الى من يجترح التشخيص المناسب له .

الاســتخدام الفعــلي والتطبيقي لمصطلــح التعددية الثقافيــة لم يبدأ إلا في نهايات الثمانينيات من القرن العشرين ، مــن أجل التعبير عــن إمكانية التعايش المشترك بين الثقافات المتنوعة على أسس من العدالة و الاحــترام المتبــادل بمنــأى عن هواجــس الهيمنة الثقافية التي قد تمارســها الثقافة الأوسع انتشار أو الأقوى .

ولقــد وجــدت الثقافــات المهمشــة في التعدديــة الثقافية ضالتهــا ، لأنها تحقق لهــا البقاء والحفاظ عــلى خصوصياتها ، وتضفي عليها الشرعية التي ربما تكون قد فقدتها في أتون مجتمعات الهيمنة الثقافية وحساباتها المعقدة.

وقبل الخوض في الأهمية المعاصرة للتعددية الثقافية ، لا بــد لنا مــن أن نتذكر بأن الهيمنة الاســتعمارية حتى نهايات القرن التاســع عشر قامت على أســس عســكرية ، وفي القرن العشرين على أسس اقتصادية بصرف النظر عن أدواتها العسكرية التي استخدمتها لتحقيق غاياتها، أما في الألفية الجديدة فإن الهيمنة

توصل إلى أن هذا التكيف أدى إلى الاعتراف بالحكم الذاتي لبعض مناطق الأقليات في العالم .

عموماً يمكن القول بأن التعددية الثقافية لاقت نجاحات فى أمريكا وكندا وأوروبا وحتى أمريكا اللاتينية، التي أتاحت للسكان الأصليين فرص التعبير العلني عن ثقافاتهم . غير أن هذا النجاح كان مرهوناً ومشروطاً بحماية الديمقراطية، والاقتصادات الوطنية، بما يعنيه ذلك من ضوابط قانونية وتشريعية وتطبيقية، دون أن تعني هذه النجاحات أن التعددية الثقافية انتصرت أخيراً مثلما يرى بعض المفكرين المتعجلين ، إذ لا تزال بعض الدول الأوروبية ، وحتى أمريكا ذاتها ، تنظر إلى التعددية الثقافية باعتبارها نوعاً من المغامرة، التي لا يمكن الحكم عليها إلا بعد معرفة النتائج التي سترسيها مسارات البروز المتنامي للتنوع العرقي والطائفي .

في امريكا القرن الواحد والعشرين ، اتخذ الأمر بعداً جديداً قائماً على محاولة للإجهاض المتأخر، لتعددية كامنة مقيمة في قلب مجتمعها لأكثر من مئتي عام ، لأن المسألة باتت ـ حسب التفسير الامريكي الجديد ـ تهدد الأمن القومي ولا بد من محاصرتها : هذا ما حدث بعد زلزال الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١، حين جُرّد المسلمون من بعض امتيازاتهم وقيدت خصوصياتهم الثقافية .

لكن هنالك ثلاثة نماذج أكثر سخونة وقدرة على الكشف عن وجوه هذه التعددية : فرنسا وبريطانيا وكندا.

الفرنسيون ، برغم تمسكهم اللافت بحقوق الانسان وبقيم التسامح ، لم يوافقوا أساساً على أفكار التعددية الثقافية ، واعتبروا أن على من يريد العيش في فرنسا أن يكون فرنسيا حتى بالمفهوم القومي ، ما يعني أن فرنسا عملت على تذويب الثقافات ودمج أصحابها في أتون ثقافتها المهيمنة ، وما المعركة التي خاضتها الحكومة الفرنسية العام ٢٠٠٤ من أجل منع ارتداء الحجاب وسائر المظاهر المميزة للاثنيات في الجامعات الفرنسية، إلا واحدة من مظاهر مقاومة التعددية الثقافية ، التي يجد الفرنسيون فيها خطراً على مجتمعهم ، نظراً لما قد يتمخض عنها من أفكار وممارسات متطرفة قد تودي باستقرارهم.

على العكس من ذلك، فإن البريطانيين منحوا الجاليات المقيمة على أراضيهم فرص إشهار ثقافاتهم وممارسة طقوسهم وتقاليدهم ، بما في ذلك تشكيل الأحزاب والمنتديات السياسية والثقافية ، في إطار من التعددية الثقافية التي وجد البريطانيون فيها طريقاً سلساس للسلم الاجتماعي ، وللتوافق القائم على الحرية الثقافية والدينية ، برغم أن بعض الخصوصيات الثقافية تتعارض مع القوانين البريطانية : مثل قمع المرأة ، تعدد الزوجات ، شعائر السيخ والهندوس وتطبيقاتهم الدينية ... الخ.

وعلى الرغم مما ورد في الأدبيات البريطانية الجديدة من أن التعددية تمنح الثقافات المتباينة في المجتمع الواحد مساحات من الحرية التي قد يتعذر وجودها في بلدان المنشأ الثقافي ، إلا أن البريطانيين الآن يقومون بإجراء مراجعة شاملة لمدى نجاعة هذا النهج في ظل الحقائق التالية :

في المنطقــة العربيــة ، فثمــة تعدديــات ثقافية في المغرب العربي ، وثمة الأنموذج السوداني ، والسوري ، وحتى المصري.

هل التعددية خير مطلق أم شر مطلق ؟

لا بد من الإقرار بأن التعددية الثقافية التي تعد تعبيراً أميناً عن الخصوصيات الثقافية ، لا تنم عن تناقضات ثقافيــة بالــضرورة، إذ إن كل الثقافــات تُجمع على السمات المميزة لثقافة النوع الإنساني، فلا خلاف بين الثقافات عــلى الحب أو الخير أو الجمال أو الصدق ، ولا توجد ثقافة أو ديانة أو عرق أو فلســفة تجيز السرقة مثلاً أو الغدر، كما لا خلاف على القيم النبيلة التي اســتغرق بناؤها آلاف الأعوام من عمر البشرية ، ربمــا يكمن الاختلاف في طرائق التطبيق وما يرافق ذلــك من طقوس تتصل بتلــك الخصوصيات ، وهي لا تمثــل اختلافات تتصل بجوهر الثقافة الإنســانية ، وإذا كان ثمــة تناقــض ثقافي جوهــري ، فهو يكاد ينحصر بتناقض الثقافات الإنسانية مع الثقافة التي تجيز مصادرة حق الإنســان في تقرير مصيره ، وتلك التي تجيز الاحتلال ومصادرة حقوق الغير.

فضلاً عن هــذا فإن الثقافة تعد عابراً للمجتمعات ، وهي القاســم الثقافي الأعظم للوجود الإنساني ذاته ، غــير أن التعدديــة في منطقتنــا تختلــف عن تلك التي يتم الحديث عنها بكثافة في أمريكا على ســبيل المثال ، ففي منطقتنا ، ثمة ما يســند الهوية الثقافية للمجتمع ، إنها الأديان ، أما في بلد مثل أمريكا فثمة معضلــة عبر عنها أحد عتاة محــاربي الحرب الباردة ، صموئيــل هنتنغتون ، ليس قــي كتابه ذائع الصين «صــدام الحضارات» ، إنمــا في كتابه الصــادر العام ٢٠٠٤ بعنوان (من نحن ؟ تحديات الهوية الثقافية الأمريكية) حيث يطرح قضية تتعدى حدود الحفاظ على الهوية الأمريكية باســتخدام الوسائل الداخلية المتاحــة ، إنما يرى في « التصدي للحضارة الإســلامية ومعاداتها وســيلة ناجعة لتحقيــق الإجماع الوطني حــول الهويــة الوطنية الأمريكية المنشــودة « دون أن يخفــي بالطبع ، قلقه من تزايد أعداد المهاجرين إلى بــلاده من أمريــكا اللاتينية مثــلاً ، أولئك الذين يتمسكون بثقافاتهم الأصيلة ويشكلون أكثر من ١٣ ٪ من المواطنين الأمريكيين.

الأمر الذي قد يؤدي إلى نشــوء أشكال من التعصب الثقافي، الذي هــو في جوهره يمثل نوعاً من مقاومة الانصهار .

- وقد تؤدي هذه التعددية إلى نشوء ما يمكن تسميته بصراعات الوحدة عند سَــنّ الدســاتير والتشريعات الموحِــدة للمجتمــع ، وهــي صراعــات تفــضي إلى تحالفات مبنيــة على المصالح الخاصــة بالجماعات الثقافية، التي تبحث عن حقوقها في ظل تخوفها من استئثار الثقافة المهيمنة أو رموزها .

في كل الأحــوال ، فــإن أهميــة وخطــورة التعددية الثقافيــة تكمن في أنها تُطــرح الآن كبديل ليوتوبيا الأيديولوجيــة، التــي تفككــت إثر انهيــار الاتحاد الســوفياتي ، وأفــول نجم المجتمع الشــيوعي الذي بشرت به الثورة البلشفية ، وتبعاً لذلك ، فقد انهارت أيضاً ، اليوتوبيا القائمة عــلى مفاهيم الأمة الواحدة الفاضلة العادلة ، لتحل في مكانها الصراعات الثقافية ذات الغايات الحقوقية التي كانت مؤجلة فيما يبدو ، بانتظار اللحظة التاريخية الحاسمة .

إن التعددية الثقافية هي الوارث المعاصر للشمولية الثقافية ، وهي النتاج الراديكالي الأبرز لحقبة التحلل الأيديولوجي التي يعيشها عالمنا في ألفيته الجديدة ، والأمثلة على ذلك تكاد تستعصي على العد ، وسوف نطرح أمثلة سريعة توضح ما ذهبنا إليه:

فمــع انهيار الاتحاد الســوفياتي حدثــت انفصالات سريعــة ذات ســمات ثقافيــة ، إذ اســتقلت كل جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفياتي ، ألمانيا الشرقية انضمت إلى الغربية في إطار المانيا الاتحادية ، بولندا ، قرغيزســتان ، كازاخســتان ... الخ ، وحتى الجمهوريــات التي حاولت - في الوقــت الضائع - التمسك ببقايا الأمة الواحدة الموحدة، فقد واجهت مصيراً مختلفاً بسبب اســتيقاظ التعددية الثقافية ، ولعل في يوغوسلافيا السابقة خير مثال على هذا المآل ، فقــد أدى الواقع التعددي الثقافي إلى نشــوء دول جديدة أجهزت على يوتوبيا (الأمة اليوغوســلافية) التي تحولت إلى سداسية : سلوفينيا ، صربيا ، كرواتيا ، البوسنة والهرسك ، الجبل الأسود ، ومقدونيا .

التعددية الثقافية وحقوق المرأة :

من المآخذ التي يسجلها مناكفو التعددية الثقافية في أوروبا ، أن السماح بممارسة هذه التعددية ، سيؤدي إلى الانتقــاص من حقوق المرأة، ليس على مســتوى القوانــين والتشريعات الأوروبية ، إنما على مســتوى الممارســة الاجتماعيــة والأسرية داخــل الجماعات الثقافية المقيمة فيها ، فالمســلمون يسمحون بتعدد الزوجات ، ويــصرون أو تصر نســاؤهم على ارتداء النقــاب ، وبعضهــم يختنون بناتهم ، والآســيويون والشرق أوســطيون يصرون على التدخل في شــؤون أبنائهم وبناتهم ، وبعض الجمعيات النسوية تناضل مــن أجل تكريس حق المرأة في الحصول على أقراص إجهــاض مجانية من رب عملهــا الكاثوليكي الذي لا يريد الاستجابة ، وكل هذا يتنافى مع القوانين السائدة في أوروبــا ، وكل هذا أيضــا أدى إلى ازدياد مخاوف المجتمعــات الأوروبية على مــآل حقوق المرأة، التي تحمل جنسية هذا البلد الاوروبي أو ذاك ، ولكنها لا تتمتع بحقوقها الدستورية والقانونية كاملة، بسبب التعددية الثقافية ومتطلباتها.

فضـــاء الشـــارع / المدينـــة

ياسين النصير

الفنان كشخص قادر على تركيز رؤيته
على الموضوعات العادية لحياة المدينة،
وعلى فهم خصائصها المتغيرة،
ويستطيع مع ذلك أن يستخرج
من اللحظة العابرة كل
عناصر الخلود الكامنة فيها.
كأن الفنّان الحداثي الناضج
ذلك الذي استطاع العثور على الكلي الدائم،
وأن «يقطر طعم خمر الحياة المرّ،
من أشكال الجمال العابر
والزائل في حياتنا اليومية

بودلير

تجد الذات فائدتها بوجود الآخر وليس في حذفه
انني إذْ أجعله يوجد أضمن وجودي

تودوروف

دراسات	حوارات	الشعر	القصة	أطياق	تشكيل	غاليري
٤	١٣٠	١٥١	١٦٧	١٧٤	١٨٠	١٩٠

فهيمنــة قطاعات واســعة منها عــلى الأرض، يجعل الناس العاديين مهيمنين.

تاريخيا ثمة بناء للمدينة لا توقفه الهجرات الهجينية اللغة والحياة، فقد امتلكت المدينة وسائط تحديث تســبق وعي النــاس بها، فشاشــة التلفزيــون مثلا كفيلة بان تنقل ما يدور في المدينة والعالم، والسيارة تقلص المسافات بين مفاصل المدينة، والطائرة تربط بــين الأمكنــة الفضائية البعيــدة، والتلفــون يقرب البعيــد ويوصــل رســالة، والدراجة تســهل عملية التواصــل الاجتماعي بين قطاعــات ثانوية، والمقهى يلّم جماعة شــبة متجانســة،والعمل يلغي الاقتصاد الفردي،والاســواق تنظــم ضــح البضائع،والنقــد يصبح ســلعة للتداول،والســكن اثث بما هو أجمل وأنظف،والكهربــاء غيرت ســياقات العمل اليومي، هذا التنظيم الذي تؤلفة المدينة يحمل احيانا خلله أيضــاً، فالمدينــة عندنا، بالرغم من هذه الوســائط، تسيّرها قطاعات المادة والروح المتخلفة،نجد إنسانها خاصة السكن فيها يمارس الاقتصاد المشوه،و الفساد المالي والإداري، والرشوة، والحسبة الدينية، والمغالاة بالشــعائر، مثــل هــذه التكوينات المشــوهة، تولد ارتكاســات معرفية بأدوات التقنية الحديثة، وهذه مشــكلة لم نعرفها إلا بعد التغيــير عام٢٠٠٣ عندما هيمنت القوى السياســية الأســلامية عــلى مقاليد الحكم بمســاعدة القوى المحتلــة، ومعظم مكونات هذه القوى هم من سكنة المدينة وليس من سكانها الاصليــين، فتحولت المدينة إلى قريــة تابعة للتركيبة العشــائرية، وضاعت كل قســمات وجهها المديني، لتختفي وراء الطائفــة والعمامة والعقال والجراوية واليشــماغ والقانون العشــائري، والبناء العشــوائي، وممارســة ثقافة النهب والســلب، كامتــداد لثقافة التحويشــة، وسياســيا بدأت العودة لثقافة الأموات فكــرا وتنظيما لتفــرض على المدينة طرق ممارســة مغايــرة لطابــع المدينة المســتقبلي، مــما يعني ثمة لغــة جديدة تدخل قواميس النــاس اليومية لم تكن متأصلــة مدينيــا. فالمدينة عندنا قائمــة على قوائم زمنيــة ماضويــة وليس على فاعلية المــكان المديني المعاش، الــذي لو انتبه إليه لكان المســار الحقيقي لقيام مدينة حديثة، فالزمن الماضي في مرحلة هيمنة القوى المتخلفة يكون أكــثر تأثيرا من هيمنة المكان المستقبلي،ها نحن نخضع أمكنتنا لأسماء ومسميات ماضويــة، ونلغي اي تجديــد او تحديث في ثقافتها، هذا الوضع يجعل ثقافتنا تعود للمتخلف وللمتروك والمحذوف لتعيد تنشــيطه باسم الدين تارة، وباسم الجهــل والكثرة تارة أخرى. فتصميمنا الســياسي لم يســع لتكوين طبيعة روحيــة قائمة على فهم معنى المدينة الحديثة، طبيعة تتوازن فيها البنية النفســية والبنية العمرانية، مثل اســطنبول والقاهرة وبيروت ودمشــق، بل حولّنا مدننا إلى سوق عشوائي السلعة وخرجت اقتصادياته عن التنظيم والتخطيط، وأمعنا في تغريــب إنســاننا العراقي عن اللحــاق بالحداثة والتقدم، ومهما بنينا بيوتــا في المدينة تبقى الثقافة الشعبية العشــوائية تشدنا إلى الخلف. نحن أسكنا في بيوتنا الروح الريفي القلق، ولم نكن نسكنها روح المدينة التجديدي ،فحرمنا أنفســنا وبيوتنا من روح

اليوميــة تتصاهر المفارقات، وتؤلف ســياقا حكائيا، وفيهــا تنمو الصــدف والحقائق غــير المكتملة وما التغييرات التي تحدثها الأمكنة في الناس إلا شكلا من أشكال التماهي مع الأمكنة المتخيلة..هذه الديمومة الحياتيــة للمدينــة وحركتها،هــي الحكايــة وهي الرواية، ولن ينشــأ أدب حقيقــي، ورواية حقيقية، وقصة حقيقة، إلا في المدينة الناقصة التكوين، حتى قصص الأرياف التي تستدعيها حياة المدينة وتوثقها وتؤلف حولهــا حكايات جديدة تربطهــا بالمدينة.. والفرصة مؤاتية للقصاصيين العراقيين أن يســتثمروا خراب بغــداد كما اســتثمر ديسيفســكي وغوغول وبوشكين ومالدشتام خراب وتخلف شارع النيفيسكي في بطرســبورغ، وكما اســتثمر ديكنز خراب المدينة الأوربيــة، وكافكا خــراب القضــاء والمحاكم، القاص الوحيد الذي استثمر تخلف المدينة هوغائب طعمة فرمان، فــكل رواياته حكايات عن بغــداد الناقصة العمران والسياســة والثقافة والاقتصداد والمؤسسة والعمل والتنظيم والحريــة، فالمدن،لا تعاش إلا إذا كنــت في حاجة لتأليف حكاية عنهــا، أو كانت هي في حاجــة إليك لتكمل حكايتها معك، ومن هنا نجد أن معظــم الكتــاب العراقيين الذين ســكنوا المدن ينحدرون مــن الأرياف كالثورة والشــعلة والشرطة والبياع والعامل وبغداد الجديدة والشعب والمشتل وغيرها،هؤلاء الكتاب يحكــون عن مدينة مفترضة، وعن واقع لايتشكل إلا في مخيلتهم. كما فعل نجيب محفوظ في معظم روايته، القاهرة تســتنطق ابطال رواياته.. ثمة رؤية وممارســة جدلية بين مكان يولد لغة جديدة، وإنســان بحاجة إلى تجديد لسانه،ولن تكــون مثــل هــذه الفرصــة ســانحة إلا في المدينة الناقصة التكوين..فالحكاية تنتج إنســانا لا ينسجم معها ولكنها تطورالحكي، فيجد فيها فرصة عبر رواية حكايتك(ها)، لأن يؤلف صورة لمدينة المستقبل..

إن ســبب هجرتنــا مــن بغداد،هــو فقــدان هذه الجدليــة أي بقاءنــا ضمــن اطر حكايــة الريف في المدينة ،فلا المدينة قادرة على إنتاج صورة مستقبلية جديدة لنا دون حضورنــا فيها، ولا نحن قادرون أن نحيا ضمن الحكاية القديمة لها،القصص هي جدلية العيــش المتناقــض، وعندما هيمنــت ثقافة الحرب والعنف عــلى المدينة تخلخلت علاقاتهــا الداخلية، وبــدأ التنظيــم فيهــا يضطــرب، والفــوضى تفرض قانونها، والغريب ان الناس استجابت لهذه الفوضى لأنهم من ســكنتها الطارئين الــذي لا يفقهون معنى التنظيــم، حالة الفوضى التي كانت عليها بغداد ايام الحــرب العراقية الإيرانية هــي حالة متأصلة وليس طارئة،فقد تكــررت في دخول المحتل مدننا العراقية عــام ٢٠٠٣. فبغــداد فقــدت شــخصيتها وهبيتها التنظيمية،لأنها مبنية على ثقافة الساكنين وليس على ثقافة ســكانها الاصليين،لقد تقطعت أو الامر شرايين المدينة واســتولت العصابات المسلحة على الشوارع والاحيــاء، وبدت مدينتنا القديمة الهادئة والســاكنة

تفقــد الحريــة والتنظيــم، وهما العنــصران اللذان يعتمد عليهما تطور أيــة مدينة في العالم، حتى تلك المدينــة البدائية أو المبنية من الطين والآجر، كالمدن الســومرية والبابلية القديمــة.وفي عرفنا الأجتماعي أن المدينة، هي تلك التي يمكن العيش فيها، المدينة التي تنسجم معنا وننسجم معها، وبما أن «العيش في المدينة فن، كما يقول ديفيد هارفي،فنحن نحتاج إلى مفردات الفن، والموديل وسواها، لنتمكن من وصف العلاقة الخاصــة بين الإنســان وموضوعاته التي ما انفكت تتجدد في لعبة الحياة المدينية، والمدينة كما نتخيلها مدينة الوهم الناعمة، والأسطورة، والمطمح، والكابــوس،(...) وكائن ما كانــت المدينة، متاهة، أو موســوعة، أو ســوقا تجاريا للأزياء، أو مسرحا، فهي ذلــك المكان حيث لابدّ للواقــع والخيال أن يندمجا فيه ببســاطة،(...) فالمدينة هي، كذلك، المكان الذي يســتطيع فيه الأفراد أن يمارسوا نســبيا حريتهم في التصرف كما يشاؤون، وأن يكونوا بالتالي ما يشاؤون، لأن المدينــة تدعوك باتجــاه إعادة تشــكيلها كيما يســتطيع العيش فيها، ومثلها أنــت يكفي أن تقرر أنت من تريد أن تكون، وستجد المدينة التي تريدها هي بجانبك، قرر ما شكل المدينة التي تريد ، وستجد أن هويتــك قد تماهــت فيها وعلى قياســها، فالمدن وبخلاف القــرى والبلدات الصغــيرة، هي بطبيعتها متحركة، نحن نصوغها في خيالاتنا، وهي بدورها تعيد تشــكيلنا عبر المقاومة التي تبديهــا لمخاولات فرض إرادتنا عليهــا» (٣).هذا المقتبــس الطويل ضروري بالنســبة لمن لا يفكر إلا بالمدينة الغربية، وسنجده مختلفا عندما نفكر بالمدينة الشرقية،هذا يعني أننا بصــدد مفهوم»المدينة»وليس بصدد مفهوم مدينتنا أو مدينتهم،وعندمــا يكون تفكيرنا مجــردا من أية إحالة ولو بحدود،ســتنطلق الفكرة التي نريدها عن ابعاد هذه الســلطة خارج أية توصيفات إقليمية أو دينية أو جغرافية، ولكن في الوقت نفسه لا يمكننا أن نجرد تصورنا عن مثل هذه المرجعيات، فالمثيولوجيا تتلبس حتى التقنيات الحديثة،إن بنية معينة ليست خيالية وليســت واقعية كليا، هي ما يجب أن نفكر فيها،بنية مرتبطة بواقع معين، يمكنها أن تمدنا بتصور كامل عن مفهوم الحياة، لاســيما ونحن نتحدث عن المدينــة المحتملة ضمن بيئتنــا وتصوراتنا، فالمدينة التي ننشــدها هنا هــي مزيج ثقافي مــن تصورات قديمة ومســتقبيلة ووقائع يومية معاشة، بمعنى أن الزمن فيها يشــكل بنية فضائية قائمة في المرجعيات وفي الماديــات، عندئــذ نمتلك شــيئاً مــن الحرية في الذهــاب بعيداً أو قريباً في تصوراتنا عنها..من هنا،لا يمكنني القــول ألمعتمد عــلى مقتبســات وأعتبرها مقدســة،كما لا يمكننــي تجاهل هذه المقتبســات المتصلة بتصورات عن ســكان المدينة أو عن سكنة المدينــة. حقيقة الأمر «أن المدينــة حلم» كما يقول فان دايك، والحلم لا يمكن أن نتصوره شجرة كما كان يقال بشــكل ســاذج من «أن المدينة شجرة والبيت فيهــا ورقة»،بل نقول مع كرســتوفر الكســندر «ان المدينة ليست شجرة بل شبه – شبكة» (٤)،الشبكة المعنية هنا هي العلاقات،محورها الإنسان، وقد أقام المهندسون السوفيت تصوراتهم عن المدينة،على أنها

الزمــن فيهــا، أي أن يبحث في الأشــياء العادية عن صورتها المغمورة في أعماقها، هذا ما نحاول أن نوضحة في هذه الســلطة، حيث الهيمنة ليســت في العمارة وتنظيم الشــوارع فقط، إنما في الأفــكار التي يمكننا أن نســتخلصها من نفايات وزوايا وأزقة ومتعرجات ووحــل المدينة، تلك الأمكنة التي يجد الرســام فيها الأشياء وقد تخثرت في زمن المدينة واللغة، كما يشير بودلير، وقد اصبحت مشــتركا حياتيا، والعادات وقد توالــدت وتحولت إلى كرنفــالات وازياء واعياد، أنها اليومي الذي يتحول إلى حياتي ومن ثم يصاغ بشعرية تشمل ليس اللغة بل الحياة بمجملها..

في طبيعة الحال نرغب أن تكــون مدننا،بالرغم من تخلفهــا الخدمي والمعــماري والعلائقي، ضمن هذا التوصيــف،وإذا لم توجد بهذه المواصفات، ســتكون كتابتنا عن المدينة المستقبلية القادمة مجرد وهم، ربما يسعفنا تاريخ المدن الغربية بوضع تصور معاصر عن مســتقبلنا نحن في المدينة الشرقية، فقد كانت مدننا القديمة حاضنة اللغة، ومصفية للكلام من الشوائب، ومرشــحة للصور، ومنقية نفسها من ملوثات ثقافة الأجنبي المتخلف،الفــارسي والمغولي والتركي ، خاصة تلــك الثقافة التي جلبهــا معهــم المحتلون..ولكننا نلاحــظ أن مظاهر تصورنا عن المدينة أن تكون كما نريدها- مع الأسف-، غير موجودة، فالانجليز الذين احتلــوا العراق لم يأتوا مدننــا بأية تصورات حديثة، بل ســكنوا البيوت التراثية مستمتعين بروح الشرق، كما لو أنها بقايا تاريخهــم القديم !!،وعندما أرادوا تعمير بغداد اســتعانوا بخبرات المهندسين العراقيين الذيــن جاءوا بعد انتهاء دراســتهم في الغرب، ولكن تحــت إشراف المهندســين الغربيين،أمــلا في إحداث رؤية حديثــة هجينية للعــمارة، إلا أن هذه الرغبة اصطدمــت بمخلفات العقليــة السياســية القديمة مــن أن المــدن الحديثة تبنى عــلى طريقة العمارة الإســلامية فقط، بيوت أفقية واسعة تزيد من ارباك الخدمــات وقلة الســيطرة وضعف الأمــن، مانحين النزعــة العشــائرية والقبليــة والريفيــة حضورا في المدينة،مازجين بين ثقافة البلدة المتكونة جذريا من تجميــع القرى،وثقافة المدينة المتكونة من مجموعة بلــدات ببنيــة ريفية،وكلتا الطريقتــين متوفرتان في المدينة الشرقية،بينما لا نجد لذلك تأصيلا في المدينة الغربيــة، فمدننا تطــورت عن تجمعــات القرى،في حين أن مدنهــم تكونت عن طريق تجميع الصناعة والإنتاج الزراعي والأسر الأرســتقراطية والإقطاعية، فكانت مدينة استهلاك وانتاج، مما سهل لاحقا على أن تكــون مدننا عرضة لهجمــة الفلاحين المهاجرين من المحافظــات الريفية،لســهولة العيــش ولغمق الرابطة الأسرية، ومن يستقرئ مدننا يجدها عشائر بأزياء مدينية. فالعمارة العشــوائية غير المخطط لها في بغــداد مثلا ، والتي نشــأت بعد هجــرة الملايين مــن الفلاحين من الأريــاف العراقية إلى بغداد، أحد أهم الأسباب التي أخرت تقدم المدينة، بل وأغرقتها بالنفايــات التــي تتراكــم دون أن تــزال، وها أنت تصطــدم بواقع مرير مشــوه، واقع شــوارع وحياة المدن الهامشــية، كمدينة الثورة والشــعلة والعامل وغيرهــا، هذه الصــورة للمدينة هي صــورة الناس

ولا في الحديــث، ولذلك اضطربت لغتها وفســحت المجال أمام قواميســها أن تســتوعب اليومي الذي يتدخــل في تغيــير اللغــة، اليــوم أصبحــت المدينة الغربية «مدينة لإسكان الأمم، وليس مدينة للسكن المبنــي على الحاجــات العضوية للمجتمــع، مدينة يقررها المعماريــون وعلماء الاجتماع وعلماء النفس وخبراء الإســكان» (٩) ،المدينة الغربية اليوم تخضع للرأســمالية الجديدة عمرانا وتخطيطا وجمالا، كما تخضع للســوق وللبنية الإعلانية التجارية، وللهجنة اللغويــة،- ثقافة اللاجئين- بالرغــم من أنها منظمة وعصرية وتسعى لأن تنســحب إلى ضواحيها حيث اســتثمار نقــود المهاجريــن، مما تضطــر الضواحي لأن تهجــم على المراكــز، لتحطم وحداتهــا الصلبة، وتسحب القرار السياسي والثقافي من مراكزها الصلبة إلى ضواحيهــا الهشــة، فحاجة النــواب إلى اصوات المهاجرين وكبار الســن يمنــج الضواحي فرضة لأن تكــون مراكز قراروالانتخابات الفرنســية عام ٢٠١٢ شــهدت هيمنة الضواحي على المركز عندما صوتت للمرشــح الاشــتراكي، هذا المنحى هو منحى ما بعد الحداثــة، حين يتم تفتيت المراكز القديمة وتشــظي قواهــا وتوزيعها على الضواحــي والهوامش. وبذلك تكــون المدينــة الغربية قــد ســاهمت بتأكيد قوة الكلمة والقانون، ولكن بطريقة هيمنة مبدأ الرعاية الاجتماعية على تصورات المسؤولين..

أما إذا تحدثنا عن مدننا الشرقية فالأمر أكثر صعوبة، نحن لا نملك تصورا عن المدينة الحديثة القائمة على اســتيعاب ثقافة وعمارة المدينة القديمة، ثم نرفض بعناد فارغ ما لاينســجم وطبيعة تطور مجتمعاتنا، ولذلــك نبقى نتشــبث بخصوصيــة وماهية المدينة الاســلامية القديمة، حتى ونحن في المدينة المعمارية العقارية الحديثة..والسبب يعود إلى أن مدننا العربية بنيــت بناءعلى رغبة الســلطان، وليس بناءعلى قوة الكلمة أو القانون أو اجتهادات الرأسمال، أوهندسة المعمار، وهو أمر ترك اثاره المدمرة على تفكير الناس، من انهم هم أيضا خاضعون لهيمنة الســلطان،لذلك لم تمنــح المدينــة العربية الشــعر قــوة معرفية،ولا طاقة تجديــد، لأن المدينة العربية بنيت على علاقة وهــم مع الطبيعة، بنيت حصنا للســلطان ومملكة للحروب،وقلاعا للهجوم وصــد العدوان ،بنيت على أن خطاب الســلطان الذي هو خطاب الله، لذلك لا يمكن أن يكون الله/السلطان إلا وراء متاريس وقلاع بمواجهــة من لايؤمنون بهم.المدينة العربية جزء من صيانية الدين،واشتقاقها اللغوي يؤكد أن المدينة من الدين..

عندمــا تســتعير المدينــة الغربيــة صفاءهــا مــن الطبيعــة تصبح جــزءا منها،هذه رؤيــة مثيولوجية عريقة، تمظهرت في الشــعر اليونــاني والأوربي لاحقا، هــذا ما يشــير إليه هولدرين في قصيــدة له من أن «الإنســان يســكن على هذه الأرض كشاعر» (١٠) أي اســتخلاص اللغة الشــعرية من عناصر الطبيعة بعــد أن يكون قــد تداخل عاطفيا وشــعوريا معها، ويعلق هيدغر على هــذه العبارة تعليقا مهما، حين يمزج بين المدينة والشــعر» إن الإنســان يسكن على هذه الأرض كشــاعر، أي بــكل كيانه،مزودا باحلامه

نعم كانت مدينة كبيرة، ولكن كان جذرها البستاني بثقافته الرعوية، وتكوينــه وعمارته وحياته اليومية ،الريفية، يجعل منها باســتمرار مدينة رخوة تجمع بين عمارة الطين وعمارة الحجر،الســيولة والصلابة، مدينــة بحضــارة قلقة، ودينــة تتكئ عــلى تراثها العباسي،وقد حاول الفرس أمحاءها،وجاء العثمانيون لإلحاقها بالدولة العثمانية، واحتلها الانجليز لجعلها جزءاً مــن امبراطوريتهــم الكومينولفية،ثــم احتلها الامريــكان بعــد أن هيمنت عليها نزعة الاســتبداد القومي والشــمولي،وها هي تعيش هوية المقطعات التي مزقت نصها ونسيجها،فبغداد اليوم بغداديات. وطــوال القــرن الماضي وطلائــع القــرن الجديد لم تلتقط بغداد أنفاســها فكانت دائما ترمم نفســها ثــم تهدمها،وبقيــت لا هــي امتــداد للمزرعة، ولا هــي امتداد للصحراء،فأصبحــت النفايات جزءاً من بنيتها،ومن يرى شارع الرشيد الذي كان عين المدينة وناظم نصها يشهد مدى التدمير المحبب، وأصبحت عــمارة الطين لغــة في ثقافة أهلها،وهويــة للأصالة العشــارية، وبقيــت قطاعــات من ســكانها كما لو كانوا في الريــف « إن كل مدينة كبرى قد احتفظت بزوايا يعيش فيها أقســام من البشرية في أزقتهم كما في الحقول عيشــا شــبه ريفي ، وهــم يقيمون فيما بينهم علاقات شــبه قروية فيما يجاورالشارع الذي يسكنون فيه» (١٣).. وحين جعل دجلة منها مدينة حديثة لقوة تأثير الماء في اعادة توازنها البيئي، أمكن للشــعر وحده أن يتغنى بجريان زمنهــا لا فضائها، أما اليوم وبعد أن شــهدت في الأربعينات وصولا إلى الســبعينات نهضة عمرانية، تحطمــت لاحقا بفعل القوى السياســية الهوجــاء، لتعيدهــا إلى الضاحية والهامــش الخــرب، بقيت بغداد أســما أكــثر منها مدينة معــاصرة، والدليل أن حكامها الذين أتوا بعد التغيير ٢٠٠٣ازادوها خرابا، لأن جذرهم الفلاحي لا يستســيغ تعمير المدن إلا بصيغة المنهجية الفلاحية، بمعنى أن العمران لديهم وقتيا ومتحركا وهامشــيا.. من هنا لم نجد شــاعرا يتماهى مــع بغداد، إلا ذلك التماهــي التاريخــي القديم،وأغنية فــيروز واحدة من ذلك التماهي،بينما نجد كردســتان وهي مدينة القــرى الجبليــة يتماهى الشــعراء معها،ويدمجون جسدها بأجســادهم،روحهم بجبالها، هذا التماهي ليس سياسيا بل هو معماري،الصلابة تولد اتحادا بين الطبيعة والبشر، والحضــارات المائية تولد تفتتا بين الطبيعة والبشر، لذلك يكثر التجديد والإبداع والفن في المــدن الطينية والمائية، كجزء مــن بنية الفقدان المســتمر للأطمئنان، بينما يســتقر الشــاعر الجبلي عــلى قناعه أنه والحجر يتماهيان في القصيدة، يقول الشاعر شيركو بيكه س

لو مِتَّ يوماً ،وكان مضبباً
قد تتقمص روحك جسد وادٍ
لكن،كما ترون الآن،
أنا حيٌ
واقرأ الشعر؛
لكن روحي ، ومنذ أمدٍ بعيد
قد تقمصت جسد كوردستان

من تلــك التي تكثر فيها التشــبيهات بينما المشــبة مستحضر إما من التراث الديني أو الموروث المعماري، فتجد في بغداد»مجموعة خطابات على درجة عالية من الاختــلاف وبات اللســان (كمجموعــة مصادر التواصــل) على قدر من التنافــر والتنوع،وعلى نحو يفوق قــدرة المفردات على التعبــير»(١٤). إن لغة العمارة في بغداد تحولت إلى ألعاب صبيانية،كل من ملك نقــودا كثيرة، بنى بيتا مختلفاً « هذه الالعالب الصبيانيــة هي نفســها كما يصفهــا ديفيد همفري ألعابا لغوية شــديدية الخصوصية تعبر كل منها عن حاجات جماعــة متميزة تحديــداً» (١٥)، والنتيجة هي هــذه التفرقة التي عليها قطاعات بغداد والتي وجــدت الطائفية فيها أرضا ســهلة فمزقت المدينة بقطع الكونكريت لتبقــي قطاعات كاملة في وحدة انســجام مذهبي، مما مهد للعنف ان يزداد ويقوى بحكم الحماية الجماعية لمنفذي الإرهاب،إن ســياقاً لغويــاً مغايرا للســياق اللغوي الاجتماعــي، قد ولّد في بغــداد معتمدا في قوته وانتشــاره على مشروعية تمزيف المدينة وتمزيق اللغة نفسها،وبما أن مجتمعنا بطــيء التغيير، وجدت الأشــكال الثقافيــة القديمة نفســها بعد التغيير ٢٠٠٣ منتعشــة ولها مؤسسات تحميها،لعل مؤسسة النفوس الأمية وهي التي تؤمن بالغيب والسحر لحل مشكلاتها،كانت الحاضنة لهذه الفــوضى المعماريــة واللغوية، ومن يشــهد طبيعة العــمارة في بغداد يجدها من نوعين:عمارة شــعبية أفقية متشابهة وهذه تولد سكانا متشابهين، وعمارة عمودية بطوابق قليلة هي الأخرى شــعبية ، لم تكن طبيعة ســكانها مختلفة عن ســكن البيوت الطينية الشــعبية،لكن ما يميزها أن سكنة العمارات أغلبهم من فئة الموظفين الصغار،ومن الطبقة الوسطى،هذه العــمارات الشــعبية ملئيــة بالعــادي والمــوروث المكرر،والتنميطية القاتلة المتشابهة المداخل وطرق السكنى والعيش،وتدل بمجموع ثقافتها على سكونية المجتمع ، وهناك القطاعات المعمارية الغنية كالمنصور وراغبــة خاتون والوزيرية وغيرهــا،كان بناؤها أفقيا ولكن بطــرز معمارية حديثة خاصة الأطباء والتجار والمهندســين،وهذه الفئات الاجتماعيــة كانت هي التي تفكر ببــطء لبغداد جديدة، وليس الشــعراء، «كما هي اللغة المحكية تتغير ببطء»(١٦).إن فوضى العمارة وفوضى التنظيم يضيع ثقافة الشــخصية،بل ويقلل من نشاطها الأدبي ويميل النشاط الإبداعي إلى الشعر حيث الذات مركزا قارا له.فالمشكلة الأساسية «في خلــق مدينة ليــس في بناء البيوت والشــوارع إنما في إتاحة الفرصة للإنســان المتحضر بأن يحتفظ بشخصيته مع الاستفادة من أهمية المجموع،فأساس المشــكل هو إضافــة العامل الشــخصي إلى العامل المشــترك،،هو التنسيق بين الشخصي والمشترك وإزالة الخلاف الأبدي بينهما لأن شخصية الإنسان هي ثروته الكبرى» المدينة العشــوائية البناء والتخطيط تضيّع هذه الشــخصية وتبدد الثروة الوطنية،بل وتسهم في خلق نظام سياسي مليء بالفوضى..فبناء المدينة على أسس معمارية وتنظيمة حديثة هو تأسيس خطاب لغوي متكامل،ونص معرفي بنســيج متعدد ومتنوع، لقــد الح الخليل ابن احمــد الفراهيدي إلى العلاقة

تصورا عن معنى المدينة، حيث مفهومها القديم قد اصابه الشـــلل من أن المدينة هي ســـلطة الامبريالية في الغربنوهوية الحكم في الشرقنوصلة بين الســـماء والأرض في مثيولوجيـــا الرافدينية،،بعـــد ذلـــك هل تعد لدينـــا مدينة بالمعنى الفنـــي والفكري والثقافي والمعـــرفي والطوبوغـــرافي،أم أن لدينا مناطق ســـكن عشـــوائية تحاول الســـلطة عام ٢٠١٢ أن تبني آلاف الشقق لاسكان العوائل التي استولت على مساحات المدينـــة وبيوتهـــا القديمة وحدائقها،وهـــذا الإرتداد المهـــين والمخجل للمدينة يجعـــل أي إصلاح لبغداد مثلا ضربـــا من الخيال، لا بل أن التخصيصات المالية الهائلة لعمران المدينة لا معنى لها حيث تجد نفسها متسربة لجيوب مافيات المقاولين الطائفيين،وسيشهد التاريخ أن مليارات الدولارات التي خصصت لبغداد في هذا الظرف لن تجني بغداد منها ما يوازي سمعتها المتدهورة عمرانيـــا ومناطقيا..لقد ضاعت الأموال، وغيّبـــت المدينـــة، وتحولت هيكليتهـــا إلى قطاعات إسكان عشوائي.. فهل نرجو أن يكتب شعر عن هذا خراب بغداد؟ ليس الشـــعر الرديء وحده من جنى ثمار هذه اللغة الصيانية، بل الإنسان العراقي كذلك.. لذلك ســـتكون المعالجة لهذا الواقـــع المربك نظرياً مـــع القليل من التصـــورات الواقعية عن العلاقة بين المدينة والثقافة،مضطربـــة الرؤية،وما النتاج الثقافي الحالي للشعرية التي تزاوج بين العمودي والحديث إلا مـــؤشر واضح على الخراب الفكـــري الذي يدعي الحداثة.. لا شك أن اللغة اليومية في مثل هذه المدينة ستســـتولي عليها البضاعة الزائفة، ســـتكون متعلقة بالحصول على العمل والقوت والمناســـبات العابرة، مدينة تكثر من أعياد الحزن، وتمنع الرقص، والخمر، والســـينما، والأغاني، والمسرح، والأعياد، والكرنفالات، مدينة تســـهم في موت شـــوارعها، وموت الذكريات التي ولدت فيها، عندئذ لا تجد ثمة شـــعرية تتأملها، ولا لغـــة يومية منفتحة تولد فيهـــا إلا تلك المتعلقة بكيفية الحصـــول على القوت اليومـــي..إن الفنانين والأدباء لم ينســـجموا مع هذه التغييرات،بعد ٢٠٠٣ ليـــس لأنهم لا يحبـــون التغيير، إنمـــا لأن اللغة التي تولد عبر العملية السياسية كانت ضد مفهوم التغيير جوهريا، ولذلك بقوا يعتاشون على خزين معارفهم القديمـــة، هذه المفارقة أتت بســـلبية عـــلى الإبداع الفكري والفني وبقينا نعيد تشـــكيل وعينا الحداثي عبر القراءات والتصور المؤجل، وعليه فليس لحداثة المدينة الآن مـــن معنى،الحديث يجري عن ارتاكس المدينة وتخلفهـــا بعد أن توزعت مهمام الدولة على مدن الطوائف لا على مـــدن العراق..نحن لا نعرف أن نحتفـــي بالتكنولوجيا ولا نعرف ان نحتفي برموز المـــاضي، اللغة المتولد عن هـــذا الاحتفاء هي مزيج من هذا التخلف، وتشـــاهد ذلك واضحا في توظيف الفضائيـــات والانترنيـــت والتقنية الرقميـــة الحديثة لمشـــكلات غيبية وشخصية لترســـيخ ثقافة الأموات.. فأية قصيدة ســـتكتب غير قصيدة الذات المشـــتبكة مـــع موضوعـــات مؤجلة،ومن هنا لن يجـــد القارئ أي نـــص حديث استشـــهدنا به في هـــذا الكتاب،كل نصوصنا من الفترات الســـابقة،إلا ما ندر، تلك التي كانت تنبض برياح التغيير.. ربما سنتحدث ضمنا عن

لذا تبدو المسافة بيني والآخرأكثر ضبابية، وغامضة، بحكـم ضبابية وغموض ما هو خارج جسـدي، مما يشـكل انطباعا أوليـا أن الحركة في فضـاء المدينة العراقية لا تتم باتجاه الآخر بسـهولة، ولن تسـمح للآخر التوجه إليك بسهولة أيضا، ففي فضاء المدينة تتقاطع الخطوط، وتكثر الحدود، وتصبح المسـافات معلمة بالممنوعات واللافتات المحذرة ،إما بعلامات المرور،أو بتخطيط عشـوائي الشـوارع، أو بعلامات الأجسـاد المبهمة،أو باللاتنظيم، هـذا الفضاء الذي يجمـع آلاف الأشـخاص المختلفـين في مسـاحاته ومجالاته وحركته وتنظيمـه، هو الحلقة القلقة بين فضاء البيت، وفضاءالعمل أو المسرح أو فضاءالملعب أو فضاء الآثار أو فضاء المناطق السـياحية، أو فضاء المقهى، أو فضاء السـجن، فالسير في شوارع المدينة بغرض أو بدون غرض هـو قيامة صغرى للناس من أنها بضغوطها الخارجية، تسلب منك حريتك.

سـيكون شارع المدينة وفضاؤها بلا أبواب ولا نوافذ ولا ستائر، بيت الفضاء المديني هو البيت العمومي المؤطر باالفـوضى أو النظام، وهـذا البيت لا يلغي خصوصيـة البيـت / الأسرة، وإنمـا يرحـل علاقات جديدة إليه هي مـن صلب مهمات فضاء الحداثة، تلك التي تحاول تقليص وجود الكائن في بيته. ولكن حتى هـذا التصور يبقى ذهنيـا أو حصيلة القراءة، ثمة علاقات صغيرة تتكون بين الأنا والآخر في شـارع المدينـة ومحلاتها ، يمكن أن نطلـق عليها العلاقات الهامشـية،العلاقات التي تتشـكل آنيـا ثم تنفرط.. فالفضاء الخارجي/ المديني غير أليف وأصعب قسوة وصلابة من فضاء البيـت الأليف، حيث باب البيت نهاية لعالمـه، وبداية لعالم الخـارج،في هذه البقعة البيتية نتحسـس أهمية العتبـه التي تكون فاصلة قاسـية بين داخل وخارج، لارتباطهـا بمكون الأسرة، الأمومـة، الرحميـة الأرضية، المثيولوجيـة العائلية، سـيكون الجسـد في العالم المدينـي مقمطا،محميا ذاتيـا بالملابس،بالكسـاء،ولكنه عار من أية سـلطة ثقافية تحميه، تلك التي تمنع عنه العري الاجتماعي والجسدي والأخلاقي.سيكون الجسد في فضاء المدينة عرضة للتحديق والخزر ومخاطر السير،وهي العناصر البصرية المغرضة،التي تحدد العلاقة معه.. فسـلطة الشـارع الفوضوية أقدر من أية قوة لإنتزاع الأنا من وقارها إن هـي أخطأت ،كأن يتمادى في اسـتغلال فضاء الحريـة في المدينة، أويتجاوز تنظيمها..إن من يشـعر أن فضاء المدينة هو ملاذ تعويضي عن فضاء البيت ومشـكلاته، هو على خطأ جسـيم، سيواجه الجسـد بقوى عميـاء، لا يعـرف مصدرها،وبموانع سـياقية يفرضها تنظيم المدينة العشـوائي، فالمدينة كائن أخطبوطي ناعم يمارس ثقلا قامعا على الشخص الحـر، سـتكون الأنا الحـرة غير قـادرة على حماية نفسها بدون ظل، لذلك تكثر الأنا من أرتداءالاقنعة، والإنتماء للألقـاب العشـائرية،ورفع اللافتات التي تحمل أسماء القبائل على المحلات التجارية والمطاعم والأسـواق، والمهـن، إضافة إلى أقنعـة أخرى، بعض هـذه الأقنعة بصري مبني من الكونكريت، وبعضها سمعي صادر من العربات، وبعضها فضائي لا يعرف أيـن توجهاته،وبعضها بضائعي يحرك عندنا حاسـة

موحل،مستنقع، بال،عقيم،لكل ما كانت سمات الديناميكية والتقدمية أن تخلفها وراءها»(٢١) أصبح اليوم هوية وبناء لمدينتنا العراقية ، فالمدينة هي الحقيقة العارية من أية قيود حماية لإنسانها فمارست قسوتها على الناس بالعمل المؤجر، فغربته وبالسلعة المزيفة فاستغلته،فحددت انتاجه بما يأكل، التجارة المغشوشة،البناء العشوائي، الفساد، هي محصلات المدينة العشوائية، وهو ما ينتج وجوديا لغة لحياة يومية غير مترابطة، وعدا هذا لا تستطيع الأنا العيش في صلب أمكنة متقلبة وقاسية ومألوفة، وفيها الإنسان يرشي الآخرين بسهولة عندما لا يستطيع مواجهة مشكلاته.. إن صرخة ديدالوس في رواية جيمس جويس» إن الله موجود هناك في قلب صرخة الشارع» إنما كان يعني تلاقي جملة القوى المادية والروحية، في بناء منظومة تسهل على الناس الرؤية بغير أحلام مؤجلة، بينما شارعنا يخلو من الله، عندما أفرغت مليشيات الأنظمة الاستبدادية الله من الشارع واحتلت بأرديتها السود مكانه.. « الوحيد والفقير متروكان للبرد القارس؛ في حين أن اللئيم والمتوحش والسافل يتمتعون بكل الدفء الذي تستطيع السلطة أن توفره.»(٢٢). ولأننا لا نملك شعراء مثل أليوت وولوت ويتمان وبودلير وغنسبرغ ومايكوفسكي، لا نملك أن تصور عن المدينة، وليس من قصيدة اشارت إلى تاريخ الخراب.السياب وهو يطلق صرخته»بغداد مبغى كبير»لم تكن هذه الصرخة نتيجة معايشة لبغداد بقدر ما هي نتيجة تثاقف،قرأها السياب في كل أدبيات الشعراء الكبار وهم يتحدثون عن نيويورك وباريس ولندن،في حين أن بغداد لم تكن بمستوى هذه المدن ولكنها تلقت لعتنه الفارغة من محتواها الوجودي.. عندما يصف بودلير في القرن التاسع عشر باريس بأنها «مدينة الظلمات على عكس البلاد التي تدعونا إليها للسفر» ستكون مدينة يصنعها الشعراء برؤيتهم الثاقبة لما تحمله في أحشائها، هناك كل شيء ليس إلا نظاما وجمالا وترفا وهدوءا ولذة «(٢٣) فالمدينة بالرغم من هذا كله»موطن الفوضى والقبح والبؤس والضوضاء والقرف»(٢٤) ونجد فيها كما يقول بودلير»حثالة من الناس غير مميزة،متحولين إلى لعب كارتونية أو إلى اشباح»(٢٥). إن للمدينة خاصتها الغامضة،فبغداد بعد التغيير ٢٠٠٣استثمرت بغداد ما قبل التغيير،استثمرت غموضها، مخاوفها موتها البطيء،عنفها المعماري، مليشياتها، المحيط الأسود الذي يسيجها،هذه الرتابة التي يصنعها البناء المتشابه أليست هي تعبير عن الإنسان المتشابه؟ربما لا نستطيع استعارة تعابير عن باريس ولندن ونلصقها على بغداد،ولكن الشعر هو من يقودنا،إلى تبني نشيد ياسين طه حافظ وهو يتغنى بمدينة الكونكريت والرافعات والطرق الحديثة والعمال،هذه القصيدة التي رافقت صعود بغداد في السبعينيات انكفأت شعريا، لأن بغداد لم تنهض بمهمتها، بل استجابت للقوى العمياء التي قضت على ذلك النشيد العمالي الصاخب،وعندما حاول سعدي يوسف أن يبني بغدادا جديدة على اعقاب بغداد القديمة، لجأ إلى ساحة التحرير

حيث هندسة الشارع وانتظام التخطيط وتناسق العمران، وخطوط سير السابلة، والمركبات،وتنظيم الأسواق، وعمارة البيوت، وتنظيم الشوارع الفرعية،وانسيابية المماشي والعربات، والحلقات الدائرية، وتعتبركلها اللغة غيرالمألوفة في لغة المدينة اليومية والمألوفة، تحمل وتخفي في بنيتها أبجدية التغريب للحياة اليومية ، هذه اللغة مهيأة لاستقبال كلام العابرين والطارئين والتجمعات غير المقيمة،لأن المدينة اسفنجة بمسام كثيرة تستطيع استيعاب وفرز ما يضخ فيها.الضغط التي تمارسه هذه اللغة قد يكون غير مرئي، لكنه في حقيقة وجوده يشكل قوى ضاغطة كبيرة على إنسان المدينة،لاشك ثمة سحر ما في هذه المكونات اللغوية يجعل الشاعرأو الإنسان العادي منسجما وايقاعاتها اليومية، منها مثلا ما يواجهه بصريا من فراغات للنفايات قاتلة، ومناطق محتشدة البناء،وشوارع واسعة واخرى ضيقة، وأسواق متجمعة وأرصفة محتلة، شيء لا يشبه الفوضى،بقدر ما نقول أنه السحر العشوائي للفوضى المفنهة باسم المدينة ليس في هذا الواقع صورة شعرية او حتى عمرانية.اذكر عندما شيد المتحف الوطني في منطقة الصالحية / العلاوي كان ظاهرة عمرانية ملفتة، وعندما شيد ملعب الشعب، وشيد المتحف الفني في ساحة الطيران، واقيم نصب الحرية، و بالقرب منه نصب ١٤ تموز، وفي حديقة ثمثال الأم، ونظمت حديقة الأمة بالزرع والنظافة ، نظم الناس انفسه؛سيرا وجلوسا ولغة واسواقا،ووجد الناس فسحة للشعر الجديد الذي غرّب الكلام اليومي،اعني فسحة لحرية القول، والتبول، والسكر، واللقاءات العاطفية، ومن ثم المظاهرات..هذا الحس الإيقوني الذي يتمثله الناس هو وحده من يجعل الناس يتمسكون ببغداد عبر ايقونات تعودوا أن يوصلوا ما بينها وبين أنفسهم:كهرمانة والأربعين حرامي،شهريار وشهرزاد،نصب الحرية،نصب النسور،نصب الشهيد،نصب الجندي المجهول، وغيرها،المدينة التي تختزل بايقونات فنية تجرد سكانها من سكونيتهم وتؤسس لغة غير مألوفة للشعر اليومي،قصيدة سعدي يوسف جدارية فائق حسن مثلا، وعندما تتعرض المدينة إلى هجرة غير منظمة كما تعرضت بغداد تولد بنيات سكنية وطبائعية متشابهة فتولد سكانا متشابهين أيضا، هذا ما شخصه الروائي غائب طعمة فرمان في رواية النخلة والجيران وخمسة أصوات، من أن الشخصيات تبدو مختلفة في أفكارها، لكنها في سياق حياتها تعيش الظاهرة نفسها،فتنتج لغة متشابهة، لعل السبب في ضعف الرواية العراقية عندنا هو أن معظم سكان مدننا متشابهون، لا فوارق كبيرة بينهم، معظمهم من الفئات الوسطية، أما الأغنياء والبرجوازيون فقد تحصنوا في بيوتهم المرفهة، مستحضرين معنى المدينة فيها، ومختصرين حضورهم على نخبة معينة من الانتجلستيا..فالثقافة تقاليد فضائية أيضاً مادمت ممارستها تتم في فضاءات المدينة.

ثمة نقطة مهمة في فضاء المدينة العراقية حيث يتم الدفاع عن النفس في مدننا عند عتبة البيت، وليس خارج البيت،كما هو شأن الدفاع في بيوت القرى،

ما شــهدناه أخيرا في الثورات العربية، حينما يرســل الحاكم الجائر عشــائره، تهتــف له وتقمع الآخرين، وإلا فمكان الشــعب هو الساحة،لأن خطابهم الذي يتشــكل هو خطاب علنــي آت من ابعــاد فضائية مكشــوفة ليوجهوا به خطاب السلطة القابعة وراء اسوارها وقراراتها وحرسها،الجميع يتخذ من الساحة ميدانا لإبلاغ صوته، فعندما يخرج الشعب من بيوته ودوائر عمله ليتظاهر ضد السلطة، يعني ثمة تجميع لأصوت الســاحات والأزفة والمدن الشــعبية،تجمع لغوي متشــابه، وعندما يخرج قطعان الســلطة من قلاعهــم وقصورهــم ليتظاهروا في الســاحات ضد الشــعب، يعني بلاغا ســلطويا آخرا، أو شــكلا من أشكال القمع اللغوي وفرّته لهم الديمقراطية بمعناها الســاذج..بمثل هذا التكوين اللغوي لا توجد جملة واضحــة للمدينــة العراقية، إلا في الســاحات،حيث الشــعرية هنا هي لغة الوثيقــة البصرية، والتكوين الكتــلي الجماهــيري لهــا، في حين تعطي الســلطة صلاحية لكاتــم الصوت المليشــياوي،أن يتكلم بدلا عنها. فحينما يتكلم الجميع في الوقت نفســه تتألف جملــة الصورة المفيــدة.. فالأمكنة المكشــوفة لغة يتداولهــا الجميع، هي شــحنات وحــدس كبير، كما يقــول إيمانوئيل كانت،(٢٨)، ترتبط فضائيا بالغرض الــذي ينســجم وطبيعتها،يمكــن تعميــم الحدوس المكانية على كل المشاركين عندما ينتقلون من موقع ســلطوي إلى موقع الشــعب،هذه اللغــة لا يفهمها الفــرد لمجرد أنه يهتف بها، بل يفهمها عندما تدخل صورها ثقافتــه البصرية كفعل مغاير، كفعل مضاد، وعندمــا نتحدث ثقافيــا عن المدينــة نتحدث عن صورها الفاعلة والمغيرة، وليس عن صورها المنسجمة وروح التخلف..مــن هنا فاللغة في ســلطة المدينة تتولد عــبر المرئي، وتســتقر في اللامــرئي، في الوعي، في الحافظــة الكبيرة للذاكرة، تلــك التي كلما ذكرت مقهــى «المعقدين» ،ذكرت طباع وســجايا وطبيعة جلســاء المقهى وارتباطهــم بحركة ثقافيــة أرادت التغيير بطريقة الفوضى الثقافية والســلوكية، لذلك يمكن للفرد في ســلطة المدينة والشارع أن يؤلف عن المجتمع سياقا آخرا للحديث الأيديولوجي عبر شواهد مكانية غير ذي تاريخ مؤثر،فعندما تستحضر جامع الحيــدر خانة، تســتحضر النوى الفكريــة التقدمية في عشرينــات القــرن المــاضي، عندمــا كانت تتخذ الجماعات اليســارية من الجامع مكان لاجتماعاتها كحلقــات ماركســية نــواة، ومنــه انطلقــت ثورة العشرين، وعندما تســتحضر أوروزدي باك في شارع الرشــيد تستحضر جمالية الســلعة والعرض وتجاور الأســواق الأوربيــة في بغداد،وتســتحضر في مقهى البرازيلي جلســات نخب الحداثة من المثقفين، إنك تستحضر لغة الصور المقترنة بحدث، وعندما تتحدث عن مقهى البرلمان أو مقهى حسن عجمي، تعيد إلى الأذهان صور الــصراع الثقافي وحوارات التحديث في المدينة، وعندما تعيد تصورك لمكتبة مكنزي في شارع الرشــيد تعيد كيفية تداخل الثقافة الغربية بالثقافة المحلية عبر احتواء المكتبة على الإصدارات الجديدة في السياسة والرواية والشعر والموسيقى، وكذلك دور الســينما وهي تقدم لك أفلام العالم..هكذا هي لغة

الهامس،»والنطق بـ أعوذ بالله» وهي إشـارة سلبية إلى ما يسـميه أراغون فوضى المدينة، أن ما يحدث في شـارع المدينة من اللا نظام، هو محاولة لتعميم **اللغة اليومية المشوهة..**

يفـرض الشـارع العراقـي عـلى النـاس التدمـير واللانظـام ففـي كل لحظـة ثمـة معـول جهنمي يحفـر الرصيف،فبغـداد التي يلفهـا الغبار وحرارة صيـف لاهبـة وجفاف أنهـره وكأن لا دجلـة فيها ولا فرات،تغـدو المدينة مدينة اشـباح في النهار. إن تطورا لقـوى جديدة لم تتضـح هويتها الاقتصادية والاجتماعية تحاصر الجسد والروح والملابس، وتنزع عنها الهالة السـاكنة التي ألبسـها البيت للناس قبل خروجهـم، ثمة خلل كبـير في بنية المدينة نفسـها. عندمـا يعـم السـواد فيها،ويـكاد يختفـي العلم العراقي بالـواه ليحل محله وبكثافة الفوضى الاعلام السود!!وحين تبدأ قوى الشـارع العراقي الغامضة ابتداء من المناخ المتقلب، إلى تبدل الجو، وسُـحب الغبار، واشتداد الحرارة، واعتباطية الأسئلة، و فوضى العربات، و عـدم النظافة، وعنـف الأرصفة، ومنع حريـة الحركة، وفوضى المـرور ،والخروقات الكثيرة، واختلاط الشـارع بالرصيف، وإلغـاء فواصل ونقاط العبـور، وعدم منح الحرية للجسـد بـأن يعبّر عن وجوده بوضوح،وأعمال التدمير وقصف المدفية..الخ، ثمة خلل في التركيبة السياسـية والقانونية واللغوية للمدينـة بحيث لا تجد كلمـة ذات معنى يمكن أن تجيب عن اسـئلة الشارع، هذا النداء المجهول الذي تعويـه الذئـاب البشرية،هذه القصديـة في امحاء ملامـح بغداد ليسـت اعتباطية، بل هي مؤسسـة على تدمير هويـة بغداد العاصمـة للدولة العربية الإسـلامية، الأمر نفسه تجده في البصرة عندما يخيم عليها الهواء الرطب الحار وشـمس الظهيرة اللاهبة وانقطاع التيار الكهربائي،وقضم الحدود واسـتباحة المياه،والمليشات السـوداء الأردية، يعود الناس إلى بيوتهم»الجهنم»ليسـتحموا في صيفها، وعكس ذلك يتم في مدن كردسـتان حيث الثلـج يغير من طبائع الناس والطرقات والعمل، ويولد لغة لانحاء القدارة من الشـارع والنفوس،ولم يحدث ان حُدِثتْ بغداد عـلى زعيـم أو حاكم، لأنهـا المدينة التـي لا تقبل القسمة إلا على نفسها، وهذا الشاعر كاظم الحجاج حين يصف الشارع العراقي، يصفه عبر حركة الأطفال والحقائب،وكلاهـما خزن، فيجدة صـورة بانورامية للتدمير الذي يحيق بالمدينة:

لماذا يحمل الأطفالُ
أعباء الحقائب،- في الصباح-
وحين يودعون البيت
يرتدون،مذعورين
- تحت القصف-؟
لماذا تحجب الأكياس الأنهار؟
لماذا تستحيل نوافذ العشاق
في «ام الدجاج» مراصدا للنار؟

.هذه الـ لماذا الصادمة تؤسس للغة اجتماعية يومية عنيفة،الغرابة أنها لا تولد لغة نقيضة كما هو شـأن اليومـي الذي يولد نقيضه،لانعدام فاعلية الرفض في

،و... ثمة رياح ستكنس الذكرى أيضا،فالساحة ممحاة اجتماعية كبيرة ، يقول البريكان:

«أجمل ما في العالم مشهده العابر»

فأنا مع الرياح

والرياح

سيدة الفراغ وكل متجه مباح،

**

رؤيــة الفرد اليومية وهو ذاهب أو عائد من عمله، تؤلــف لغة ملتفة الحــروف والصــور لطبوغرافية المدينة العشــوائية، هي لغــة التحديق المنفلت من أي إطار، وتراه وهــو يحدق بوجودها فيه، وتحدق بوجوده فيها، صناعة لفظية غير مستقرة، هي مادة غــير المألوف، الــكل يلتف على الكل وكأن إنســانها مسور، كما يرى الشاعر سامي مهدي.

البيوت مسورة

والأزقة تلتفُّ في بعضها .

هذا هو حال اللغة الشعرية التي تتولد عبر تغريب العيــش في المدينة،حــروف وصور ملتفة ومســورة موضوعــة في دائــرة مدينية كبيرة ترســم لــه يوميا خطــوط الذهــاب للعمــل والإياب..وســيكون من الطبيعــي أن تتراكم لدى الفرد وهو يمر بشــوارعها وســاحاتها ، خــبرة أعمق عــن طوبوغرافية المدينة، فيتعرف على مناطقها، وأزقتها، ومواقعها ،وأقسامها، وجهاتها،وتزداد المعرفة كلما سمح للعربة بأن تمر في هذا الشارع، أو تمنع من دخول ذلك الشارع،عندئذ تبــدأ أولى المشــاعر المضجرة بتقســيمات المدينة، - تقســيمات القصيــدة أيضا- مــن أن مناطقا منها لا يدخلهــا النــاس العاديين، وأن مناطقــا مغلقة تماما بوجه السابلة، وأخرى حدائقها مفتوحة، وثالثة أبنية عليها بوابــون وحراس، وهكذا يضــع الفرد خارطة خاصة به إلى جوار الخارطة الطوبوغرافية الأساســية للمدينة. ويضع كذلك خارطة للقصيدة، حيث بنية القلق والأســئلة تنو في أحشــائها وهــذا هو المعني بغير المألــوف في اليومي،ثم يمعن الشــارع الفرعي بتمزيــق هــذه الطوبوغرافية، فيتعــرف تبعا لنوع الــركاب الذي تقلهم الســيارة، أن بعضهم جاء من مناطق شــعبية: من مدن الثورة، الإســكان، العامل، البياع ، الشرطة، والمعالف، الشعب، أور، حي عدن، بغــداد الجديدة، المشــتل.... وغيرها، والبعض الآخر من مناطق أكــثر تقدما بالعمران،كمدن الســيدية، الجادرية، الحارثية، القادســية، اليرمــوك، والمنصور وغيرهــا، ولن يكــون من بين الــركاب إبناء لموظف كبير، أو لوزير أو لرأسمالي أو لبرجوازي،عندئذ ترسم الأمكنة خارطة أيديولوجية للركاب ، فبعض الأماكن لا يســكنها إلاّ كبــار الأرســتقراطيين والبرجوازيــين ورجال الســلطة، كالمنصور، والوزيريــة، والجادرية ،والأعظميــة ، وراغبــة خاتــون، والعرصات،وكرادة مريــم. والبعض الآخر من المناطق تســكنها الفئات الوســطى كمدن العمال والكسبة والمتقاعدين، وثمة مناطق بين بين، يســكنها الموظفون والتجار الصغار و، مناطق أخرى للعســكريين، وأخرى للمهندســين، وثالثة للقضاة، ورابعة للمعلمين، وخامســة لأساتذة الجامعات،وثامنة للمهاجرين العرب،أو من معارضي

عبر المكروفونات والإذاعات المحلية من أن الخطئية تحيق بالإنسان العراقي من كل صوب وما عليه إلا أن يعمل للخلاص منها، والطريق هو العودة إلى المرجعيات النصية، هذه هي لغة الشارع العشوائي ، لغة الشارع المقطع إلى أوصال،ولغة التهديم الذي أبقت عليه السلطات شواهد على عهد مضى، ولغة الشارع الأوساخ والأوحال،ولغة غياب المركز،ولغة تفتيت قلب المدينة، ولك أن تحصي العديد من لغات الشوارع تبعا للسعة وللضيق، للطول وللقصر، للتفرعات وللأزقة الملحقة به ،للطائفة وللقومية، وأفضل الشوارع الموصلة للعمل، تلك التي لا يسلكها أحد، تلك التي امتهنت الغموض والتعمية والغرابة والمجهولية، وكأنها تعيد مثيولوجيا الأماكن المعزولة ،الناس في هذه الأماكن المغلقة « مرايا تفزع من بعضها « كما يقول فوزي كريم..

ما يزيد المدينة العراقية تمزقا،والعاصمة بغداد في قلب هذا التصور،هو شيوع النزعة الإقليمية الجديدة لدى المحافظات،وهو أمر يضعف بغداد ويعمق إهمالها ويجعلها ثانوية في خطط التنمية والعمران، هذه النزعة أعادت تشكيلات القرية والقبيلة في المدينة العراقية، بإطار الحداثة السياسية المقيدة والمحجمة ،فهي من جانب تنمي مراكز المحافظات، وفي الوقت نفسه تدمر وتفتت المراكز الكبيرة..

تشبه المدينة العشوائية البناء، كمدينة الثورة وحي العامل والشرطة وغيرها ،أوراق الطلسم التي يكتبها المشعوذون للبسطاء من الناس،فتجد بيوتها وأزقتها،عبارة عن حروف وكلمات مبعثرة ودوائر ومربعات وكتل يوصل بينها ممرات ملتوية وأسنة مياة وأتربة،كل ما في الأمر أن تمتلئ المنطق السمراء بكتل بنائية مبهمة على من يسكنها أن يتحمل تبعات البنية العازلة التي صنعتها الطائفية المسلحة، هل ثمة نسق ديني ينظم المدينة وفق سياق القرية، وينظم المعرفة والثقافة ضمن سياق الحرز والطلاسم؟ ربما أن ذلك يحدث في مجتمعات مثل مجتمعاتنا، فالغموض المفتعل قرين الجهل، وما أكثر الغموض في المدينة العراقية،التي تتستر على المطلوبين للقضاء،والتي تضخ بضائع رديئة للناس،والتي يكثر فيها النميمة والرشوة والفساد،وتكون دائما عرضة للبغاء والتجارة المشوهة،فالمدينة العشوائية البناء ليل.. ينشد الشاعر بلند الحيدري الخطوة الضائعة في المدينة، حيث تضيع فيها البصمات وتتعثر الخطوات، ويهمين ليل القلب فيها قبل ليل المكان..

ماذا سأفعل في المدينة؟

وسألتني:

ماذا ستفعل في المدينة..»

ستضيع خطوتك الغبية في شوارعها الكبيرة.

ولسوف تسحقك الأزقات الضريرة.

ولسوف

ينمو الليل في أعماقك الصماء آمالا حزينة.

١٤- حداثة التخلف تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر منشورات عيبال ط١ ١٩٩٣ص ١٠٩

١٥- حداثة التخلف تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر منشورات عيبال ط١ ١٩٩٣ص ١٠٩

١٦- حداثة التخلف تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر منشورات عيبال ط١ ١٩٩٣ص ١١١

١٧- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، تاليف الدكتور احسان عباس، منشورات دار الامانة، بيروت ١٩٧١ ص ٤٨ نقلا عن الموشح ص ١٥-١٦.

١٨- معنى المدينة،مجموعة مؤلفين ،ترجمة الدكتور عادل العوا،منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي السورية،١٩٧٨ص ١٩.

١٩- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، ص ٧٤

٢٠- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، ص ١٦

٢١- حداثة التخلف تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر منشورات عيبال ط١ ١٩٩٣ص ٢٩٦

٢٢- حداثة التخلف تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر منشورات عيبال ط١ ١٩٩٣ص ٩٧.

٢٣- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، من ص٢١١-٢٤٤

٢٤- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، من ص٢١١-٢٤٤

٢٥- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، من ص٢١١-٢٤٤

٢٦- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، من ص٢١١-٢٤٤

٢٧- الانسان والمدينة في العالم المعاصر مجموعة مقالات صدرت عام ١٩٧٧ ترجمة منشورات وزارة الثقافة السورية، ص ١١

٢٨- الحداثة الفلسفية ،نصوص مختارة، اعداد وترجمة الدكتور، محمد سبيلا، والدكتور، عبد السلام بنعبد العالي منشورات الشبكة العربية للأبحاث والنشربيروت ٢٠٠٩ ص ٢٩

الحال ، كونه تغيير غير ممكن تصحيحه بإحداث إجراء أو تدبير باطني إرادي يساهم في إعادة اللون إلى ما كان عليه ، و الذي هو تغيير باطني مصحوب بسلسلة أحاسيس عضلية. فالقيام بهذا التغيير الباطني لا يمكنه أن يصحح التغيير الخارجي ، و بالتالي لا يمكن إستعادة الإنطباع الأولي عن الإناء الأزرق ، إنه إذن تغييرا في الحال. أما لو كنا أمام كرة نصفها أحمر و نصفها الآخر أزرق ، و تتدحرج أمامي لتخلق لدي إحساسا تعاقبيا بتساتل اللونين الأزرق و الأحمر ، عبر دورانها حول محورها الكروي، فأنني استطيع أن أصحح التغيير الخارجي بإجراء تغيير باطني إرادي ، و ذلك بالدوران حول الكرة لإستعادة الإحساس بالأزرق أو بالدوران نحو الجهة الأخرى لاستعادة الإحساس باللون الأحمر ، إنني بذلك أصحح تغييرا خارجيا بتدبير إجرائي باطني ، و ذلك إذا ما تنقل جسمي جملة واحدة حول النقطة التي يشغلها الموضوع في المكان ، و لكي أسترد الوضع النسبي لموضعة الكرة ، فعلى جميع أجزاء جسمي أن تسترد وضعها النسبي بالنسبة إلى بعضها البعض ، فالإحساس و يدي مثنية يختلف عنه في حالة اليد و هي ممدودة ، من حيث الكيفية الحسية للحاليتن . و إذا ما كانت هناك كرة أخرى غيرها ، نصفها أخضر و نصفها الآخر أصفر ، فإنني سأستعيد نفس الأحاسيس العضلية الليفية بسلوك نفس الحركات التي اتبعتها في حالة الكرة الزرقاء و الخضراء ، أي بالدوران حول الكرة لاستعادة الإحساس بالأخضر و الدوران نحو الجهة الأخرى لاستعادة الإحساس بالأصفر ، مع التأكيد على التمايز الكيفي بين الأحاسيس المتقابلة في حركاتهما، فالإحساس الذي يخلقه الأخضر يختلف كيفيا عن الإحساس بالأصفر حتى لو سلكا نفس الحركات . و لكن تغيير الشيء الخارجي لا يصحح إلا إذا استردت جميع أجزاء الجسم وضعها النسبي بالنسبة إلى بعضها البعض ، لذلك يقتصر تصحيح التغيير في الوضع الخارجي للشيء ، على التغييرات الباطنية لأن هذه التغييرات الأخيرة هي وحدها التي « تستوفي إمكانية تصحيح تغييرا خارجيا احدثه تنقل ذلك الشيء « (٢) ، فشبكية العين تستطيع أن تسترد الإحساس العضلي الليفي باللون الأزرق الموجود في طرفها ، بتصحيح تموضعه الجانبي و إعادته إلى و سط الشبكية ، و بسلوك الشبكية نفس الحركات بالنسبة إلى لون أحمر موضوع في جانبها الآخر بإعادته إلى الموضع الوسطي له على الشبكية ، فإن هذه الحركات ستعاين نفس الإحساسات العضلية في الحالتين المختلفتين المشتركتين فقط في سلوكهما الحركي . غير أن ذلك لا يمكن تحقيقه في حالة الأحاسيس اللمسية ، فتغيير الشيء بالنسبة إلى وضع إصبعي ـ كأن تكون يدي مثنية أو ممدودة ، سيغير وضع إصبعي النسبي بالنسبة إلى جسمي و بالنسبة إلى الشيء الخارجي و موقعه في المكان ، لذلك لا يمكن استرداد الأحاسيس اللمسية الأولية بالنسبة إلى وضع الشيء في المكان ، و هذا الأمر مرده الإختلاف في النمط الطبيعي للإحساسين ، فالبصر يمكن ممارسته عن بعد ، أما اللمس فلا يمكن ممارسته عن بعد. إذن التطابق

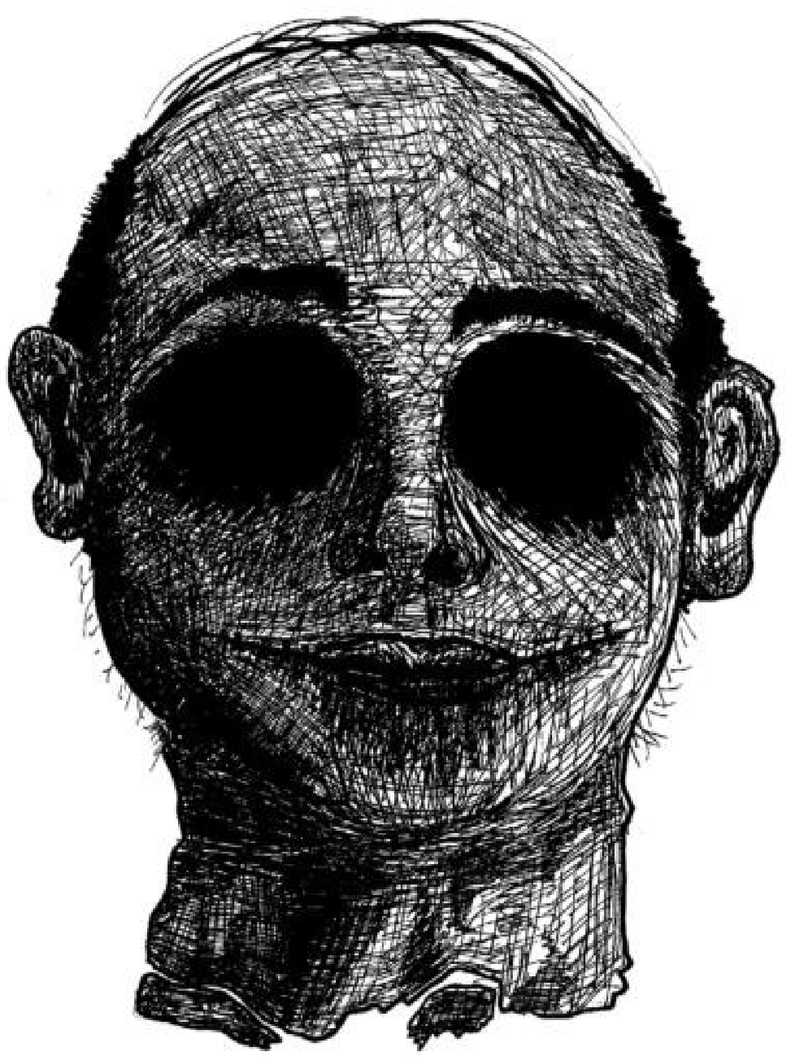
عليها ، المادة تقاوم لتمنع خواص غير خواصها من التلبس في مفهوم إدراكي يؤسسه المجال العقلي في غفلة عن خواص المادة الذاتية ، لذلك فالمادة ممتدة بتمييز خواصها ، و استقلالية هذه الخواص عن مفهوم مادة أخرى ، إننا إذن ندركها في فعلها الممكن داخل إدراكنا لها . إن طبيعة المُدرك ، هي ميل المادة للإمتداد، و هي الطبيعة الفاعلية في فعل الإدراك ذاته ، لذلك تكون الترسيمة المحددة لعملية الإدراك ، ترسيمة تفاعلية بين الذهن و المادة ، بدون دمج إحداها في الأخرى و بالتالي إقصاء الواقعة المدركة عن مجالها العقلي و وضعها في المجال الميتافيزيقي المحض أو المادي المحض ، الذين يتفقان معا على بقاء ماهية الواقعة الإدراكية موجودة في الـ هناك ، حيث لا يمكن للمكان أن يكون قبليا فيها و لا يمكن أن يكون مشيدا بالكامل داخل العقل ، إن التأسيس يستند في مادة التأسيس على الطبيعة الأولية له ، لكنه يختلف عنه ، في أنه هو الذي يخلق الشكل من عدمه ، و هذا التشكيل موجود في الطرز التي يتضمنها الوعي و ليس الدماغ ، فالدماغ شبكة كهربائية ـ كيمايوية ، تتلقى المعطيات التي يقوم العقل بهندستها ، تركيبها و ترتيبها ، لذلك يكون المفهوم الحركي للمكان متسقا و كونه التأسيسي العقلي، خلقه من عدم الشكل القبلي . إن العقل ينشىء المكان كمتصل ريـاضي تحليلي ، نتيجة الجانب الفكري للتصور البصري ، إنه ينشىء من المكان عديم الشكل ، مكافئا هندسيا ؛ أحجاما و مساحات و خطوط و نقط ، ليشييد منها متصلا رياضيا من خلقه ، تأسيسه غير المسند إلى الطبيعة الأولية للمكان ، و بإضافة ما يعرف في الفيزياء الكوانتية بـ « الترابط الكوانتي « الذي يتحدث عن وجود ترابطات غير مرئية بين جسمنا و نقاط بعيدة من المجرة ، يصبح حتى مفهوم المسافة قياسا للوهم ، أو بطريقة أخرى ، يصبح مفهوم المسافة تاسيسا عقليا خالصا لا يمكن للجانب الإحصائي من الطبيعة أن يقوم بتحديده .

إن التكون التدريجي للعقل ـ تاريخيته ، هي التي أزالة سديم المكان الفيزيائي كمتصل لا يمكن تمييز عناصره ، و أنتجت المفهوم الحركي للمكان كمتصل ريـاضي ، يمكن تلمسه هندسيا . هـذه العلاقة التضمينية الدائرية للعقل و المكان و أهمية حركات الجسم في تحديد مفهوم المكان ، تجعل من المعرفة إنتاجا تبادليا بين الخارج و الداخل ، بين ما يعرض للإدراك و بين ما يقوم العقل بإدراكه في المعطى المدرك ، إذ تاتي المعرفة من الخارج إلى الداخل ـ العقل ، و من ثم تمتن في الخارج في صيغة قوانين عقلية و اشكال منطقية ، تعالج على اساسها القضايا التي تقوم بتطوير و تغير ، بأتسيس قوالب منطقية أخرى داخل و خلال عملية المعالجة المنطقية لها، إن كل تنظيم محكوم بسلطة عليا للتنظيم . أنردد هنا مقولات المذهب العقلي المعاصر ...؟ نعم ، و ذلك تحت تأثير إغراء بيولوجي و ليس فلسفي ، فالتحليل البيولوجي لكون العقل قائم على اعتبار العقل ظاهرة فريدة يتفرد و يتميز بها عن غيره من الكائنات الحية التي تمتلك هي ايضا شبكة دماغية ،

ماضية ـ سواء اكان ذلك التداعي واعيا أو غير واعي كما في حال المنعكسات الشرطية ـ مما يحول تلك التجربة إلى معرفة إنسانية .

إن أول ما يترشح من هذا التحليل هو التأكيد على ثنائية العقل ، على تكوينه التدريجي ، و المركب من ترسيمتين ، إحداهما مشتقة من التجربة و الأخرى تتعين وراثيا في بنية الدماغ ، فالعقل حسب « سلفادور لوريا « : « يحلل الإدراكات ـ إدراك العالم المحيط و عالم الذات ـ تبعا لبعض خواصها « (٥) . إن هذا التضمين الدائري للإدراك المؤلف من العقل ـ تجربة ، ينفرج على قضية أخرى ، هي قضية وعي الإختيار و حرية الإختيار بين الإمكانات المتاحة . ففعل الإختيار إن كان مسجلا وراثيا في بنية الدماغ ، لا يكون فعل الإختيار منطقيا ، متضمنا على وعي الإختيار و بالتالي سيكون إختيارا غير حرا ، اي غير إنساني . إن كل من لوريا و بوانكاري يقدمان للإجابة على سؤال وعي و حرية الإختيار الإجابة نفسها ، إذ يرى بوانكاري إنه بما أن طرز المكان موجودة في العقل المؤسس ، فإن المكان يقدم للوعي إمكان الإختيار بين طرز المكان ، فهو حر في أن يختار المكان ذي الأبعاد الأربعة أو أن يختار المكان ذي الأبعاد الثلاث . أما لوريا فهو يجد بأن دور الدماغ في منظومة القيم لا يتمثل في إتباع الحركات المسبقة المسجلة لديه في الدماغ ، أو التي تحددها و تفرضها التجربة الإختبارية ، كضرورة التصور الثلاثي البعد للمكان القائم على التساتل الناتج عن جهد الملاءمة ، إن الشبكية الدماغية بامتلاكها لمبادئ صورية قبلية للقدرة على الترتيب و المقارنة ، للقدرة على التأثير في المادة بمنحها شكلا ، تشكيلها ـ و هنا لا أتحدث عن شكل و مضمون ، بل عن إنشاء ذهني للبنى المعرفية ـ تجعل التجربة إمكانية فعل ، إمكانية إختيار ، وممارسة النشاط الواعي بالإختيار بين ما تقدمه التجربة من صدمات لا يمتصها العقل ، بل صدمات تزعزع منظوميته المغلقة و تدفعه للإختيار الحر المتثمل في رفض الإمتثال للحكم المسبق أو للإنصياع لمعيارية البرهان بالَخلف على التجربة المخلة باطمئنانه ، بما معناه ، عدم تكييف العقل سلبيا مع مضمون التجربة الجديدة المزعزعة كي لا يشكل العقل في خضوعه للبرهان الخلفي نوع من المنظومة المغلقة ، التي تحيل بالتطور إلى الحالة التجانسية المستقرة ، و التي يمكن البرهان على لاصوابيتها بالقياس على قوانين الطاقة الحرارية ، إذ أن تحول الطاقة الحرارية من الجسم الحار إلى الجسم البارد ،عمم على أنه تحول في حرارتهما نحو حـرارة وسطية معتدلة مستقرة ، بحيث لا يكون تطور الطاقة الحرارية تطورا من حال إلى حال آخر مختلف ، بل إلى حال مستقر بالنسبة إلى حرارة الجسمين المختلفين ، أي يكون التطور متجها نحو لا تطوره ، غير أن قانون الأنتروديناميك الثاني « كارنوا « أثبت أن الطاقة الحرارية لاعكوسة ، و بالتالي يكون تحول الطاقة بين الجسمين المختلفين ـ تحولا من حال إلى حال آخر مختلف و ليس إلى وضعية مستقرة مشتملة للجسمين ، ـ و طبعا مع عدم التعرض للطاقة الكامنة الداخلية و الثابتة في

المتجانسيين ، و هو التمثل الذي يعلنه برغسون كخطأ قائم أساسا في الذهن ، فهو تصور يتعارض و حركية المكان ، التي تعطي للحركة أسبقية منطقية على السكون . و يوضح بوانكاري هذا الخطأ القائم في الذهن بلغة أكثر تبسيطية ، فهو يعزو ذلك إلى أن « سلاسل أحاسيسنا العضلية مرتبة في أصناف ثلاث تقابل الأبعاد الثلاث للمكان » (٧) ، و هذا الترتيب للأحاسيس العضلية في أصناف ثلاث ، تقيس البعد الرابع للمكان بإضافته ، رده إلى أحد الأبعاد الثلاثية المرتبة ، و ههنا بالتحديد يبرز دور العقل في التدخل ، باستدعاء حدس العدد الخالص الغير مخيب ، لإنشاء المكان كمتصل رياضي و قابل لقسمة لا متناهية ، لتشييد مفهوم المكان الحركي الذي تتآنى أجزاءه في وجودها التعايشي ، دور العقل المؤنسن للمادة ، بتغييرها ، بالتأثير فيها ، تشكيلها ، وفقا لقالب مشتق من الطرز الموجودة في الذهن ، و وفقا للنمط المزعزع المقترح من قبل مادة التجربة ، و ذلك بإمكان إستبدال تصنيف بآخر غيره ، بالإختيار بين المكان الثلاثي البعد و بين المكان الرباعي البعد ، بإعادة ترتيب و تنسيق سلسلة الأحاسيس العضلية في أصناف أربعة ، على ضوء ما تقدمه التجربة من زعزعة لطمأنينته المنظومية المغلقة . هكذا تترشح ترسيمة الإدراك بأنها وضعية تفاعلية ، إحتكاك متبادل بين المجال الشعوري و المادة ، شعور ينزع نحو تقليص و تكثييف و تجميد الهنيهات المتعددة . فالقول بعدم قابلية المكان للإنقسام هو قول خاضع لشروط الحواس المذعنة لشروط المكان المتجانس ، و البقاء ضمن حدس الخيال المتكيف ضمن سلسلة أحاسيس عضلية ثلاثية الأبعاد .



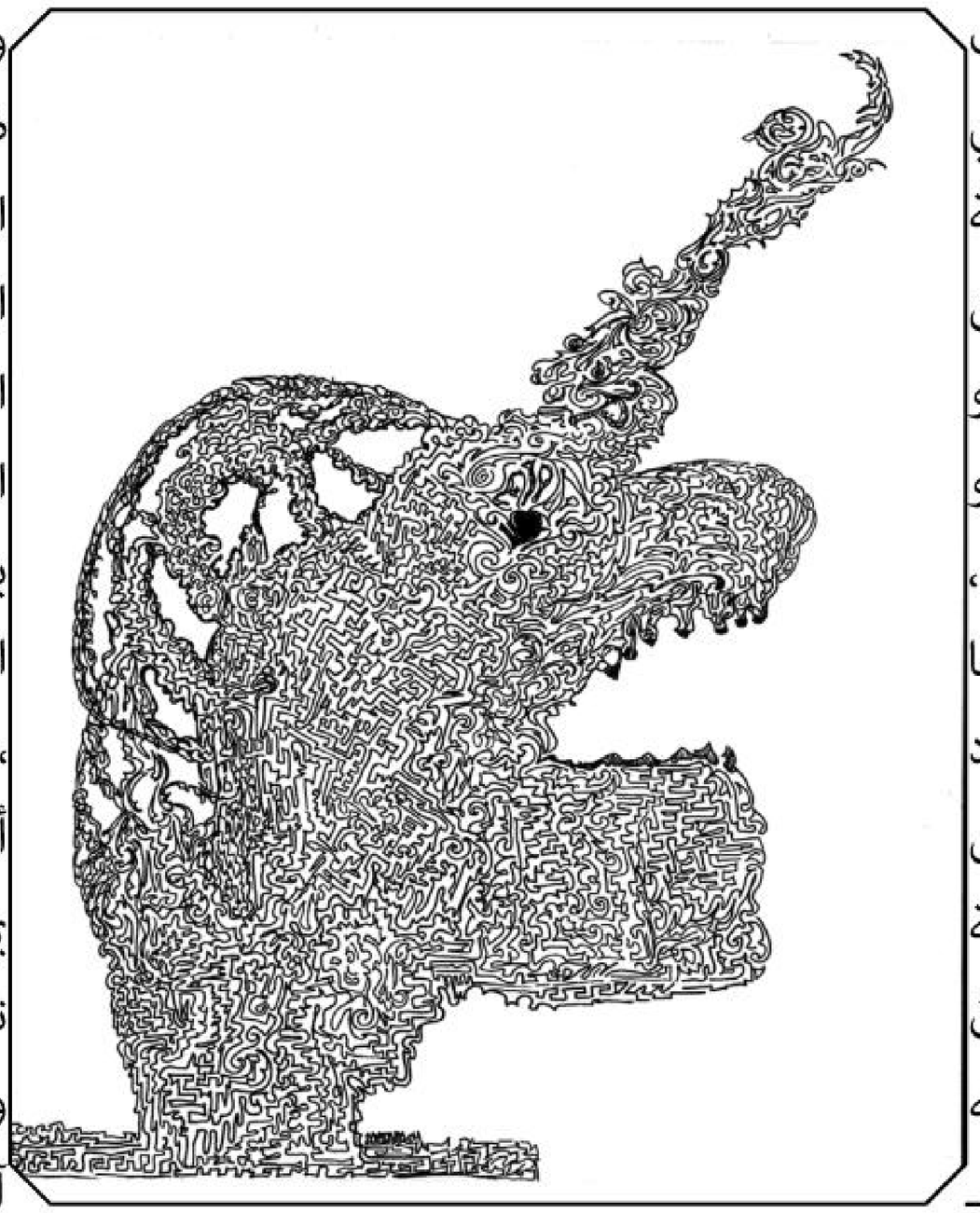
الذهن ينظر في ماهية المادة، و المادة تمتد لتشكل جزءا من طبيعة الإدراك الذي يدرك المادة ، إنهما متمايلان نحو بعضهما ، متجاذبان في طبيعة الإدراك و طبيعة المدرك .

إن الثنوية العامة المتداولة في الفكر الفلسفي الموروث

الحدس ، أي الإمتثال للبرهان بالخلِف على ما هو مزعزع ليقينية هذا الخلِف، بالإحتكام إلى الأحكام المسبقة في إدراك الزمنية ، و إلغاء الجريان المتواصل للأشياء و تجميدها عبر الذاكرة في كيفيات محسوسة مسبقة ، مدخلة الماضي في الحاضر المجمد في كل آن و ممددة أياه في في المستقبل المتماثل مع صورة الماضي ، كونه مستقبل معلب في خطة مؤسسة على أساس قوانين الماضي ، و منطقيا سيترتب على ذلك إلغاء قسري لكينونة المادة ، بإخضاعها لحكم الضرورة العمياء . إن هذه الطريقة في الرؤية هي التي جعلت من المكان البصري إمتدادا متطابقا لخواص المكان اللمسي ، و و اتختزلت الإمتداد على الحاستين البصرية و اللمسية ، إلى أن دحض ذلك تجريبيا بتوضيح الفرق بين كيفية الإحساس و بين السلسلة العضلية الليفية الحركية التي يثيرها الشيء المدرك، و بتوضيح الفرق بين إمكانية البصر عن بعد و عدم إمكانية اللمس عن بعد، و ما ترتب على ذلك من تطور للتمثل الهندسي الذي يعاين و يمكن من ملامسة المكان الهندسي كمتصل رياضي يمكن التمييز بين الفصلات الممتدة و المكونة للخط المستقيم ، و كذلك تمييز المكان الهندسي عن المكان التمثيلي الحسي ، الذي هو متصل فيزيائي يمكن توضيح الفرق بين جزئين متقاربين فيه و لكن يصعب توضيح فصلة بينهما / صعوبة توضيح الفرق بين الوزن ١١/٥ غرام و بين الـ ١١ غرام و كذلك بين وزن الـ ١١/٥ غرام و بين الـ ١٢غرام/ ، و الخلاصة التي يمكننا أن ننتهي إليها ،هي أن الإدراك يتضمن دائريا كلاً من المادة و الذهن ، و هو حصيلة الذبذبة التفاعلية بينهما ، و أن الإدراك لا يكون في داخلنا أو في خارجنا ، لا في الأشياء أو في داخل الشعور ، إنه حصيلة الميل التبادلي بينهما ، فهو غير ممكن التطور في كونه الأحادي ، ذهن أو مادة و لا ثالث لهما ، فهو غير ثابت و غير مستقر في قالب هوياتي مغلق ، كونه تحول ذاتي مستمر في تكونه التدريجي ، يؤسِّس، ينتظم استنادا إلى طرز و مبادئ صورية قبلية ، قابلة لإعادة التنظيم داخل و خلال عملية التنظيم.

إن نمط كون العقل هو تاريخيته ، و تاريخيته هي غيريته المستمرة ، و كونه كذلك ، فإنه ينتج ما يجسد موضوعيا نموه ، و ما يهيئ التقنية المسرعة لعملية النمو، دون أن يعني ذلك التطور التوالدي للإنتاج ، أي ولادة شيء من شيء آخر ، بل إبداع شيء من شيء لا يشبهه ، فاكتشاف الحصاة الألدوفية / نسبة إلى مضيق الألدوفي oldoway gorge في تانزانيا / ليس سببا لإنتاج المطرقة ، إذ أن شكل الحصاة الألدوفية المتناظر تعبير عن فهم معين مرتبط بحقبة معينة ، إنه شكل ثقافي يختلف عن الوعي الذي أنتج المطرقة ، فالمطرقة شكل تركيبي و تطور وظيفي لمستوى اليد التي أنتجت و استخدمت المطرقة ، إنها إبداع مختلف عن الطبيعة الأولى للأشكال الأولية المشرفة على وظيفة القطع و الطرق الأوليين . إن الحصاة و المطرقة إبداعان ، خلقان من لا شيء ، و هذا الخلق من العدم ، يعادل فكرة تنظيم شكل من قبل العقل الناظم في المكان عديم الشكل ، ليس إستنادا على محاكاة لنموذج خارجي في الطبيعة الأولى ، بل خلق

الفكر الموروث ، الذي يضع للزمن ، ترسيمة متطابقة و الخط المستقيم المتصل بدون فصلات ، و المتماثل مع المكان المتجانس ، مطابقا بذلك بين هويتي الزمان و المكان ، بين هوية ماهيتهما ، و كأنه بالإمكان أن يعود الـ ما بعد و الـ ماقبل إلى الـ هناك و الـ هنا ، إنه خطأ قائم على خلط التعاقب الخالص و لا آنية أجزاء الزمان ، وبين التكرار الخالص و اللانهائي و آنية أجزاء المكان ، أي العودة مرة أخرى إلى التمثل لضغط البرهان بالخَلف ، بالحكم المسبق الذي رُتبت على اساسه ، سلسلة الأحاسيس العضلية ضمن أصناف ثلاثة متطابقة و الأبعاد الثلاثة للمكان ، و بما أن أجزاء المكان متآنية ، فأنها تسمح بالتعايش معا داخل الحيز و الوجود معا ، و بما أن خواص المكان تسمح بإمكانية تكرار لانهائية ، فإن المكان يسمح بتكرار للعين ذاته بما يؤسس إختلافه ـ نتيجة تموضع الإحساس في نقطتين مختلفتين على مساحة الشبكية ، أي إختلاف الكيفية المحسوسة ، الإمتداد المشخص للمادة المائلة نحو الأمتداد ـ ، لأن المكان يمّكن العقل من إنشاء عينين متماثلين بما هما تكرار تعايشي في الحيز يؤسسان هوية مختلفة عن العين المؤسس ، فالعدد / ١١ / هو نتيجة تعايش لتكرار العين ذاته ، تأسيس للإختلاف بما هو تعايش للمتماثل . و بما أن الزمان يتضمن على الـ ما قبل و الـ ما بعد ،فإن إسناده ضمن الفكر الفلسفي الكلاسيكي إلى الخط المستقيم ، إلى أحد ابعاد المكان المتجانس ، يلغي الزمن كغيرية متجددة باستمرار ، كصيرورة الكائن إلى ما هو غير كائن ، كإنتاج لهيئات و لحظات أخرى باستمرار .



تجربة العدد (١) في حال تكرار عينه يقدم وضعا مختلفا هو العدد (١١) . و بالإمكان العودة إلى تجربة اللون الأحمر الموزع على مساحة الشبكية ، بين نقطتين مفترضتين ، (أ) و (ب) . و ما يفصلهما من فصلات متصلة ، أو الإحساس المختلف للون ذاته يمكن لترسيمة المدينة أن تترشح من ترسيمتي المكان و الزمان كما وضحناهما آنفا ، و ذلك لأن المكان يمنح الإمكانية للإشتراك و الجمع و لتحقق الوجود معا ، لإنتاج الفوارق بجمع التماثلات ، لإنتاج المختلف الغير ممكن بدون ساح ، عبر تعايش جميع الإختلافات في الحيز الذي يغدو فرجة لوحدة الفوارق . و كذلك لأن الزمان لا يمكن تصوره بوصفه

نحو لحظة مرتقبة و محدد كجهة يشتغل الإله على توجيه الأحداث في ترابط سببي نحو نهايتها الحتمية و المحددة مسبقا ، و هنا لا تختلف القراءة الماركسية للتاريخ عن القراءة الدينية ، فكلاهما يعلبان المستقبل ضمن تصورات مسبقة و حتمية الحدوث ، إستنادا إلى القوانين التي يحددون على أساسها سير المجتمع ، لذلك كانت الماركسية دينا عقائديا ، أكثر مما إعتقدت أنها تكونه كنظرية إقتصادية فلسفية للتاريخ ، فمقولاتها التاريخية تعتمد جدولا توالدينا لأنماط الملكية ، تنفي فيها ولادة جملة الشروط التاريخية لوجود طبقة تمخضت عنها ، و بالتالي تنفي جملة الشروط الإقتصادية و أنماط العلاقات الإقتصادية التي تشكل محرك العمل لتلك الطبقة ، إنه جدول مصير تاريخي لأي و لكل مجتمع . أما رؤيتها الإقتصادية ، فإنها تعتمد نمط التعامل الحتمي في المصير التاريخي لحركة المجتمعات ، و كون الحركة حتمية ، فإن قياس العلاقات الإقتصادية قابل للحساب الكمي ، و بالتالي للتنبؤ بكبسولة المستقبل.

إن الإدراك هو حصيلة إحتكاك مستمر بين الذهن و المادة ، لذلك فإن كل إدراك ، إنما هو إدراك تاريخي ، نسبي ، و المدينة هي التي تفعل هذا الإحتكاك ، و ذلك بجعلها من القانون العقلي أكثر عرضة للإختبار ، من تفعيل النظريات العقلية بوضعها محل تحقيق فعلي ، أي نفيها أو تمتينها، و كذلك بتحرير فعلنا الممكن في المادة من شوائبه الذاتية المغلقة ، بالإشتراك مع مجموعة عقول مختلفة في نمط المقولات المعرفية القابلة للنقل مفهوميا ، بتحويلها إلى الخطاب ، إلى لغة . و قبل ذلك بتفهم مفهوم المدينة ؛ ماهية ماهيتها ، على أنها خلق وجودي إنساني محض ، لأنها تقوم استنادا على ترتيب و تركيب ذهنيين ، أي على اساس المبادئ الذهنية التي تهندس المادة المدركة ، لتعود المادة من تعديل هذه المبادئ ، بإمتداد طبيعة خواص المادة نحو الطرز العقلية المعدة لقولبتها ، لمنحها شكلا ، اي لإظهارها عبر تأثير فعلنا الإدراكي لها ، و ذلك بالدخول في المستوى العلائقي للقيم العقلية .

الهوامش:

١- بوانكاري ،هـنري. قيمة العلم ـ ترجمة: الميلودي شغموم . دار التنوير للطباعة و النشر . بيروت . ١٩٨٢ . ص / ٥١ / .

٢- نفس المصدر السابق. ص / ٥٦ /

٣- نفس المصدر السابق. ص / ٥٨ /

٤- تيار ده شاردان. تقديم: جوليان هكسلي.ـ ظاهرة الإنسان ـ ترجمة: ندرة اليازجي ـ مطابع ألف باء ـ الأديب ـ دمشق. ١٩٧١ . ص / ١٧٤ /

٥- لوريا، سلفادور.ـ الحياة تجربة غير مكتملة ـ ترجمة: محمد حسن ابراهيم ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ١٩٩٤. ص / ١٥١ /

٦- برغسون، هنري.ـ المادة و الذاكرة ـ ترجمة: د. أسعد عربي درقاوي ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق . ١٩٨٥. ص / ٢١٧ /

٧- بوانكاري ـ قيمة العلم ـ مصدر ذكر سابقا . ص / ٨٠ /

٢ـ قصيدة : انا حلبجة

ان العنــوان هو جــزء من النص حيــث يتحدث الشاعر ئاوات حسن امين عن مأساة حلبجة، فقد جاء العنوان متكاملاً بهذا التوصيف (أنا حلبجة) وذلــك لأن العنــوان يمثل رابطاً اســتدلالياً يعمل على جعل التوقع توقعاً صحيحاً . واشــارتنا هذه تأتي من حيث ارتباط العنوان بالمتن بشكل صريح وواضح ومتكامل

٣ـ قصيدة الى عاشق

يســعى الشــاعر في هذه القصيــدة للتعبير عن لواعجــه الداخلية متخــذاً من الآخــر المخاطَب المحور الذي يدور حوله الحدث العام، إذ يقول:

سنبلة في حديقة العشق بارزة
أوتار قيثارة تعزف عليها فتاة بابلية

ويستمر في توصيف الآخر الى ان يوحي به بقوله:

بقصائد غزلية مات هادئاً دون ضوضاء
الحب كان آخر تراتيله
للحياة الأزلية .

٤ـ تجليات ليلية

وفي هــذه القصيدة نجد تقابلا بين روح الســياب الحالمــة والغابة وبين صوت الشــاعر الذي يلهث وراء الكلــمات . وهذا التقابل ينبــع من الاهداء المباشر للسياب من قبل آوات، فضلاً عن قوله:

رويداً رويداً
هبط الظلام .. وخلت الشوارع
الا من السكارى .

وهذه الصــورة تذكرنا بليل الســياب وهو يزحم بالمدينة الخالية.

هكــذا رأينــا وبنظرة سريعة يســمح بها البحث قيمة عتبــة العنوان عند الشــاعر العراقي آوات حســن أمين، ذلك لأننا نرى أن شــاعرنا قد حقق منزلة مهمة في الشــعر الكــردي المكتوب باللغة العربية .*

هكذا ننظر للشــاعر مســتعينين بــرأي الدكتور مصطفــى ناصيف برأيــه المبين لجودة الشــاعر بشــكل عام، إذ يقول (إن الشاعر يجنح الى نسق من الاشــياء يخالف ما نعرف مــن أجل الوصول الى حقائق مستقرة باقية، ومن أجل ارتياد دفائن واسرار) . الكتابــة، وشــاعرنا آوات لــه حصة من توصيف الدكتور مصطفى ناصيف.

المبحث الثاني: عتبة الاستهلال:

الاســتهلال هو بداية الكتابة والبدايات دائماً هي التي تحدد نجاح او فشــل العمل لانها تخبر عنه، ان الاســتهلال هــو عتبــة مهمة باتجــاه الصورة الشــعرية وهو مؤثر بها ـ أي بالصورة الشعرية ـ اذ يقدم لها ويعــرف بها ويعطينا تصورات أولية عنهــا، وهــو مؤثــر لأن (الصورة الشــعرية هي كينونة نصية متحركة تتغير مع كل جهد توليدي) والاســتهلال هو تقديم لمثل هذا الجهد القرائي ومعين له.

ومن نماذجنا التطبيقية لعتبة الاستهلال :

١ـ قصيدة جواب لسؤال:

بدء الشــاعر ئاوات حســن امين قصيدته بجملة استفهامية تألفت من همزة الاستفهام ، وعلامة الاســتفهام التــي اختتم بها الجملــة وهو بذلك رسم لنا حدود استهلاله الاستفزازي الذي يطرحه للقارئ بعد ذلك يقول الشاعر :

لأن شعري

قرأت التاريخ .. للمرة الثانية
متأنيا انظر الى
الحرب العالمية الاولى والثانية
آلان .. عندما اتسلق (شنروى)
تتبعني خمسة آلاف روقة متساقطة
وخمسة آلاف روح طائرة
انسج منها قصيدة غاضبة
واسلمها الى تاريخ العاصفة .

امـا في هذا المقطع الذي هـو على خلاف المقطع الاول الذي تتضح فيه بسـاطة وعفوية الشاعر في النظر الى الحياة والحـب والحرب العالمية الاولى والثانية / ففي هـذا المقطع الثاني الذي يظهر الم وحسرة الشاعر ومعاناته عن تلك الحادثة المروعة التي اصابت تلك المنطقة القروية الهادئة التي لا يعلو فيها سـوى اصوات الاطفال الصغار وزقزقة العصافـير وتملؤها الاشـجار ذات الخضرة الرائعة فبعد تلك الحادثة المروعة تغيرت نظرة الشـاعر في كثـير من الامور منها انه اصبح متأنيا في النظر الى الحرب العالمية الاولى والثانية لكنه اسـتمر في عيش الحياة متصوفا ورومانسيا في ممارسة الحب ولكن اصبح له رفيق عندما يتسـلق (شـنروى) فتتبعه خمسـة الف ورقة متسـاقطة وخمسـة الـف روح طائرة يسـتمد منها غضبه في نسـج قصيدة غاضبة ليسلمها الى تاريخ العاصفة .

٣- شاعر من بلادي

ان الاسـتهلال هو بداية النـص كما قلنا ومنه نتعـرف عـلى طريق او طـرق القـراءة وفي هذه القصيدة التي يسـتهلها الشـاعر بالتشـبيه او الوصف وصف شاعر اخر من بلاده في بلاد الغربة حيث يقول :

عينان واسعتان..كعيون النسر
شامخ ..على ضفاف اهوار البصرة
كقامة قصب
شعر ابيض كان السماء امطرت عليه الثلج

في هذه الجملـة الأولى يصف الشـاعر ملامح او شخصية الشاعر الاخر وهو سعدي يوسف حيث يبدأ بوصـف عينيه ويصفهـما بعيني النسر ثم يصف قوته وصلابته كأنه قامة قصب على ضفاف اهوار البصرة ثم يتحدث عن لون شـعره ويصف بياضه كأن السـماء امطرت عليه الثلج ثم يتابع الوصف
فيقول:

دائم الترحال
مسافر على ارض الغربة ..
في جيوبه التمر والشعر
إنه (سعدي)
الطائر الباكي على الصغار الجياع
إنه أوراق مبعثرة ..
لرواية الغربة ..
في منفاه...!

امـا في الجملة الثانية التي هـي امتداد للجملة الاولى في الوصف او التشبيه لكن هذه المرة وصف حال الشـاعر كيف كان يعيش في منفاه وما كان يعانيه من ترحال دائم وسـفر على ارصفه الغربة ..ومـا كان يعانيـه من فقر وجـوع حيث كان لا يحمل في جيوبه سـوى التمر والشعر انه الطائر البـاكي على الصغار الجياع بعـد ذلك يختم هذه الجملة بوصف سـعدي بانه اوراق مبعثرة لرواية

٤ قصيدة الى عاشق

يختم الشـــاعر قصيدته بوصف الحياة التي كان الشـــاعر حسين مردان يعيشـــها حيث كان الحب اخر تراتيله للحياة الازلية .

ويقول :

يروي الحياة ...
بقصائـــد غزليـــة .
مـــات .. هادئا . دون ضوضاء
الحـــب كان .. اخـــر تراتيله
للحياة الازلية .

وتكســـب عتبـــة الاســـتغلاق في هـــذه القصيـــدة قيمتهـــا مـــن كونهـــا تتواصل مـــع ما هـــو معروف _ والـــذي عرفني به أستاذي المشرف_ عن شخصية حسين مردان العاشـــقة للحيـــاة وملاذها وبذلك نرى عتبة الاستغلاق هنا تتواصـــل مـــع روح شخصية هذا الشاعر حسين مردان.

٥ تجليات ليلية

يختم الشاعر قصيدته ايضا بالوصف وهو وصف حال الشـــاعر بدر شـــاكر الســـياب كيف يعيش حياته وهو ينام على ارصفة الطريق حتى طلوع الشمس .

يقول:

رويدا ..رويدا
بزغ الفجر
وتوارت النجوم عن الانظار
وما زال يعب العرق الابيض عبا.
حتـــى نـــام بجانـــب الرصيف
((نام .. نوما .. هانئا))
وفي الصباح
قدمـــت الشـــمس تحية الصباح الاولى

ونـــرى ان هـــذه العتبة الاســـتغلاقية هنـــا جـــاءت مغايرة للمألـــوف فالمعروف عـــن الســـياب انه لم يكن من المتســـكعين بهـــذا الشـــكل الذي يجعلـــه يعب العرق عباً الى الفجر، ولكنني أرى أن الشـــاعر آوات حســـن امين أراد أن يصف لنا تأثير شـــعر السياب بنا الذي يجعلنا نسكر بمعاني كلماته.

٦ مرثية لموت صقر

يختـــم الشـــاعر ئاوات هـــذه القصيـــدة الحزينة بالترجي والتوســـل بان يعـــود الى الحياة ولكن بلا

طباعة الديوان الشعري . والاهداء الشخصي وهو الذي يقــوم بكتابته الكاتب اثنــاء تقديم كتابه الى المتلقــي شــخصيا , ويجــب ان نلاحــض هنا ان المتلقــي منتقــى ومفكر فيــه , وهنا نريد ان نؤكــد فاعليه القصيدة في كتابــة الاهداء ان لابد ان ينطــوي الاهداء هنا عــلى توصيف جانب من منطق الكتابة.

ان الاهــداء _ من تســميته _ توجيــه دعوة لمن تريد أن يكــون قارئاً خاصاً لقصيدتك وهو بمثابة أن كاتــب القصيدة يريــد أن يقول لكل القراء أنا أريدكم ان تقرأوا قصيدتي كما يقرأها هذا ..

وعلى الرغم من قلة تواجــد هذه العتبة _ عتبة الاهداء _ في هذه المجموعة الشعرية عند الشاعر آوات حسن أمين قياساً بالعتبات السالفة إلا أنناا نرى ها قيمة تستحق أن نشير إليها ولو سريعاً ومن نماذجنا التطبيقية هنا:

قصيدتا قصيرتان

١- الحلم

ان هذه القصيدة مهداة اهداء شخصيا، فالشاعر ئاوات يهديها الى شــاعر اخــر من بلاده يعاني الام غربة ابنه (عــلي) ومن الوحدة القاســية ويحلم بعودته الى الوطن وهو الشــاعر (رشدي العامل) إذ يقول :

في سهوب غربتي كـ(علي)
عدت الى وطني
على الحدود وقفت متأملاً
منظر القتال والعزاء

ويســتمر الشــاعر في وصــف لوعته حتــى يقرر بقوله:

عليَّ أن أعود الى وطني
حتى ولو للقاء الموت، مرة
أستريح في جهة من جبهتك
يا وطني

هكــذا نرى هــذا الاهداء يحمــل تفاصيل مهمة عن المهدى له فهو الشــاعر رشدي العامل وكذلك عرفنا من خلال الهامش الذي يذكره الشاعر آوات ان ابن الشاعر اسمه (علي) وعرفنا ان احد دواوين الشاعر رشدي العامل باسم ابنه علي وهذا يعني ان لعلي مكانة خاصة عنده لذا جاء الشاعر آوات بالاهداء من خلاله ليكسب قيمته ايضاً

٢- شاعر من بلادي

اماهذه القصيدة يهديها الشــاعر اوات الى شاعر اخر ايضــا هو في معانــاة مشــابهة إذ يعاني الام الغربة وهو الشــاعر «ســعدي يوسف « اذ يقول فيها:

عينان واسعتان كعيون النسر
شامخ على ضفاف اهوار البصرة
كقامة قصب ..
شعر ابيض كأن السماء امطرت عليه الثلج
دائم الترحال

وهكذا نرى مفردات القصيدة اخذت ملامحها من المهدى اليه مثل (الاهوار البصرة القصب) وكذلك في وصفه للشاعر نفســه بقوله (شعر ابيض كأن الســماء امطرت عليه الثلج) وقولــه واصفاً حال الشاعر سعدي يوسف (دائم الترحال).

٣- مرثية لموت صقر

ان هذه القصيدة مهداة الى الشــاعر الكبير (بلند الحيدري) بمناســبة رحيله الابدي ويبدأ قصيدته

• الصورة الأدبية : مصطفى ناصيف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٢_١٩٨١.
• عتبات الكتابة البنية والدلالة ـ عبد الفتاح الحجري ـ منشورات الرابطة ـ الدار البيضاء ١٩٩٦
• في القول الشعري: يمنى العيد،دار الفارابي، بيروت، ط١_٢٠٠٨.
• ضد التأويل ومقالات أخرى: سوزان سونتاغ، ترجمة نهلة بيضون، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١_٢٠٠٨.
• مدخل لفهم اللسانيات: روبير مارتان، ترجمة عبد القادر المهيري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١ _ ٢٠٠٧.
• هوية العلامات -في العتبات وبناء التأويل:

ثانيا الدوريات:

• أدوات التنظيم الشعري (الغلاف التصدير الإهداء العنوان) : حمد محمود الدوخي، مجلة الآداب جامعة بغداد، العدد ٩٥ سنة ٢٠١١.
• ثائر العذاري : الحوار المتمدن - العدد: ٢١٨٥ - ٢٠٠٨ / ٢ / ٨ المحور: الأدب والفن.
• العتبات النصية في شعر سعدي يوسف: حمد محمود الدوخي، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية جامعة تكريت، عدد ٨ المجلد ١٠ لسنة ٢٠٠٨.

*** تنويه من هيئة التحرير إلى الإستاذة كاتبة الدراسة : الشاعر آوات حسن يكتب باللغة الكردية و أشعاره مترجمة إلى اللغة العربية و ليست مكتوبة بالعربية مباشرة.**

كان بين موجـات المهاجرين واللاجئين العراقيين إلى قارات العالم المأهولة بالسكان، خلال العقود الثلاثة المنصرمة، عدد غـير قليل مـن المسرحيين (ممثلين ومخرجين وكتّاب ونقاد)، خرجوا من شـمال بلدهم ووسطه وجنوبه، وفي قلوبهم غصة لاضطرارهم إلى ترك «جنة عدن»بسبب الظروف السياسيةالصعبة. وحاول بعض هـؤلاء المسرحيين مواصلـة إبداعهم المسرحي مـن خلال تأسـيس الفـرق والتجمعات المسرحية، أو الكتابة، أو المشـاركة في نتاجات فرق تلك البلدان بعد تعلم لغات أهلها. ومن بين هؤلاء المسرحيـين المخرج والممثـل الكردي شـامال عمر وزوجته الممثلة والمخرجة نيكار حسيب قره داغي، اللذيـن انتهى بهـما المطاف لاجئين إلى النمسـا في منتصفتسعينيات القرن الماضي.

بـدأ الهاجـس التجريبـي لـدى هذيـن الفنانين المسرحيين منذ أيام الدراسة الجامعية، وقد شاهدت لهما في منتصف الثمانينيـات تجربةً مثيرةً مع نص بيكيـت «في انتظار غودو» اسـتبدل فيها شـامال عمر، مخرجاً، شـخصيتي «فلادمير» و»اسـتراجون» الرجاليتين بشـخصيتين نسـائيتين، مثلتهـما نيكار حسيب وفرميسك مصطفى. وكتبت في حينها مقالاً نقديـاً عن التجربـة أشرت فيه إلى أن رؤية المخرج توحي إلى أن الكائن الإنسـاني عامـةً، وليس الرجل فقـط كما في نص بيكيت، يعاني من عبث الحروب، ويشـعر باللاجدوى. ويبدو لي الآن أن تلك التجربة لو قُرأت من منظورالنقد النسوي لتوصلت القراءة إلى اسـتنتاجات ودلالات مهمة. ثم شاهدت تجربةً أخرى عـام ١٩٨٧ في السـليمانية أخرجتها ومثلتها نيكار حسيب وميديا رؤوف هي «في انتظار سيامند» في غرفـة صغيرة يتكـون فضاء العرض في وسـطها من مرتفع خشبي مسـتطيل له ذراعان كالصليب، مغطى بشاشـة من قماش شـفاف تتحول تارةً إلى كفـن، وأخـرى إلى غطاء، وثالثة إلى شراع لسـفينة تائهـة، وإلى غير ذلك من المدلولات الحسـية التي تستحضر الممثلتان من خلالها الرمز الغائب: سيامند الرجل، الحبيب، الأمل، المنقذ، الحلم، الوطن...إلخ، بأداء جسدي شفاف، وشاعري. وكانت تلك التجربة واحدةً من التجارب العديدة التي شـهدها المسرح العراقـي في الثمانينيـات في سـياق رمـزي يقارب موضوعة الانتظار الموجع، والآمال الخائبة، والبحث عن المنقذ والمخلّص، منها: «ترنيمة الكرسي الهزاز»، و»تسـاؤلات مسرحية»، لعوني كرومـي، و»مرحباً أيتها الطمأنينة» لعزيز خيون.

في فينّا أسس شامال ونيكار عام ١٩٩٨ مختبر مسرح «لاليش»،بوصفه مركزاً للبحـث المسرحي، ولثقافة الكفاءة المسرحية. ويعني اسـم «لاليـش» الحياة المنوّرة، وهو مأخوذ عن اسـم كردي قديم يشير إلى معبـد للديانة اليزيدية. وجاء هذا المختبر، الذييُعدّ من أهم التجمعات المسرحية العراقية في أوروبا، في أعقاب فرقة المسرح التجريبي الكردي التي أسسها شامال ونيكار عام ١٩٩٢، وقدّما من خلالها عروضاً عديـدة في المدن النمسـاوية، وفي ألمانيـا وهولندا

يكون تكنيكاً بحتاً».

وهكذا، فإن «الحدث الصوتي» في هذه العملية، حسب نيكار وشامال، لا يعني أن يصبح الجسد جزءاً من الصوت، أو يصبح الصوت جزءاً من الجسد! بل يشكلان وحدةً واحدةً! لأن الوحدة هي المصدر الأصلي للتعبير، ومنبعاً للإنسان المحتفل، وعليه فهما لا يمثلان، بل يحتفلان.

ويبدو من خلال توكيد شمال ونيكار على قيمة الصوت أنهما قد ابتعدا عن مؤثرات مسرح الصورة، الذي كان له حضور طاغ عليهما في ثمانينيات القرن الماضي بفعل عملهما مع استاذهما المخرج صلاح القصب في كلية الفنون الجميلة ببغداد.

إن المسرح، في مفهوم مختبر لاليش، هو فضاء للتحول،بمعنى أنه ممارسة فنية ديناميكية تجريعلى مستويات مختلفة، لكن التنظير لهذه المستويات يشوبه القصور، فهو يقول إن المستوى الأول يحدث «من خلال عملية التمثيل، حيث يقوم الممثل بتمثيل كائنات وأشياء أخرى؛ لهذا اتجه المختبر إلى التفكيك وعملية التحول هذه». ما هي الميزة في هذا التمثيل؟ ألا يقوم الممثل في كل مدارس التمثيل بتمثيل كائنات وأشياء أخرى؟ ثم أين التفكيك هنا؟ هل المقصود عملية هدم وبناء؟ ثمة اتجاهات كثيرة تبنت هذه العملية. المستوى الثاني يتمثل في «افتراضدلالات فنية أخرى خارجة عن الفعل الجسدي؛ بمعنى أن الكائن الفاعل يصبح جزءاً من العملية الإبداعية مثل ما حدث ويحدث الآن». وهو افتراضتعميمي يدفعنا الى التساؤل عن طبيعة الدلالات الفنية الخارجة عن الفعل الجسدي، وبماذا تختلف عن غيرها من الدلالات؟ ثم أليست الدعوة إلى أن يصبح الفاعل، أي الممثل، جزءاً من العملية الإبداعية أمراً بديهياً؟ أخيراً المستوى الثالث، وهو»التحول الذي يمارسه الكائن الحي الفاعل في الفضاءات كفعل إرادي؛ من أجل إيجاد أقصى مستوى للطاقة والوصول من «الكيفية» إلى «النوعية»؛ بمعنى أن يتحول الكائن الحي إلى ذات كاملة.. ومن هنا ينهض ذلك الكائن الفاعل كنقيض وبديل كامل لفعل الممثل لأنه لا يمثل أي كائن، ولا يعرض أي شئ خارج عن ذاته؛ أي أنه يحقق فعله الإنساني كإنسان حاضر في الزمكان. ومن هنا تنتفي عملية «النصية» وعملية «التمثيلية». نفهم من ذلك أن الممثل لا يتماهى مع الدور، بل يعرض شخصيته ويقدم ذاته، وهو منهج يناقض منهج التقمص الذي دعت إليه اتجاهات مسرحية عديدة، منها المسرح الاحتفالي، لكن ما يثير اللبس والاستغراب هنا تعبير «الوصول من «الكيفية» إلى «النوعية»، أليست «الكيفية» هي «النوعية» من الناحية الاصطلاحية؟

في عام٢٠٠٤ نقل شامال عمر ونيكار حسيب أول تجربة مسرحية لهما، وهي «أرض الرماد والأغاني»، إلى العالم العربي، من خلال مشاركتهما في الدورة السادسة عشرة لمهرجان القاهرة التجريبي، وكانت التجربةتطبيقاً للمنهج الذي تبنياه، واتسمت

واستثمار وحدات وإيقاعات صوتية نادرة، بل معرضة للانقراض من مختلف الثقافات البشرية، وصهرها في صيغة جديدة عبر أنساق صوتية قابلة لتأويلات عديدة، أنساق تحاول، على حد قول الناقد والشاعر بول شاؤول، «إيجاد لغة صوتية كأنها التقاط الصوت في لحظاته المولية. إنه الصوت االينبوع، المجبول بالطقوسية، كمساحات فيزيائية، وفضاءات من الرموز والأحاجي، الصوت الإنساني الباحث عن حقائقه المقلقة».

هذه هي تجربة المسرحيين الطليعيين الكرديين نيكار حسيب وشامال عمر في عالم المنفى والاغتراب، فهل المنفى مَنْ نسج خيوطها أم أنها من نتاج الخزين الروحي والجمالي والمعرفي الذي حملاه من كردستان إلى المنفى؟ من معرفتي الوثيقة بنيكار وشامال أقول إن تجربتهما وليدة ذلك الخزين، لكن المنفى احتضنها وصقلها مثلما احتضن وصقل تجارب خلاّقة أخرى قادمة من الشرق.

* من بحوث مهرجان كلاويز السادس عشر السليمانية ١٥- ١٨ تشرين الثاني ٢٠١٢

الحــركات لغــة قائمــة بذاتهــا ، لهــا مواصفاتها ومعانيهــا ومدلولاتها الخاصة وقــد تمارس هذه اللغــة ـ لغة الجســد ـ إمــا بالتــلازم أو بالترافق مع لغة اللســان أو بالاســتقلال عنها ، ولعل لغة الجســد اصدق وأدق تعبيرا عن بواطن المعاني من لغة اللسان)

أولاً : لغة الجسد والسرد

إن كل بنية سردية تعتمد الحوار في تشــكيلها إلاّ أن ثمــة سرد لا يعتمد الاتصال اللفظي عبر الحوار ، ويكتفــي بالاعتماد على الوصــف الحركي الذي يتنامى الــسرد معه ، وبعض المــسرودات تعتمد عــلى حركة الجســد ، بوصف الجســد (خطاب معرفي فضلا عن انه دال ثقافي ومرتســم جمالي .... يخضع إلى تحليل أو تفكيك لوحاته النسقية) .

إذن فنحن (نعيش عبر جسدنا ونعبر عن وجودنا مــن خلاله . ونظهــر للغير الــذي نتواصل معه : جسدنا ، ونشهد على حقيقة ما ، وفي وضع معين بجســدنا فيحق لنا أن نقول هنــا : إننا نتواصل جســدياً) . بل (أن كل القيم ، كل أشكال الحب والكراهيــة والحقد والمحبــة والنبل والانحطاط ، يبرزها الجسد أو يبرز لها) .

هذا ما وجدناه في تحليلنا لقصة (س ص ع لعبة الأقدام) للقاصة الأردنية ســناء شعلان . إذ تنمو القصة بسردها متوســلة بذلك القاصة بالجســد كأداة للتواصل غير اللفظي ، حتى إن لعبة الأقدام هي لعبة جســدية بامتياز ، تعتمد على اللعب ، اللعــب الطفولي ، فالطفل (هــو العمق الحركي للمشــهد : يكونُه ويكوّنه ، فهو الاستثناء حيث يتحــول العالم ليس بين يديــه فقط لعبة طافحة بالبراءة .)

إذ تقــول في هامش القصة : (هي لعبة للفتيات في الأردن وفلســطين ، تمسك الفتيات فيها بأكف بعضهن ، ويدرن في حلقات بشــكل دائري ، ومن يداس على قدمها تخرج من اللعبة ، ويكون الفوز لآخر من تبقى اللعبة دون ان تداس قدمها).

ونحن لو تتبعنا الأفعال الجســدية للشخصيات لرأينا إن حدث القصة ينمو سرداً جسدياً ، إذ عدم اعتماد القاصة على الحوار (أي الاتصال اللفظي) جعلها بالضرورة تعتمد على الاتصال غير اللفظي كآلية لنمــو الحركة السردية وإلاّ فانعدام الحركة يعنــي مــوت القصة فالقصــة تحيــى بأحداثها والأحداث تنمو بتعاضد الــسرد مع الحوار ولأنها لم تعتمد الحــوار بالتالي فإنها اعتمدت الجســد بالتواصل فأصبح لدينا سرد بلغة الجسد أو قصة تنمو بتعاضد السرد والجسد .

كما إننا لا ننسى إن الفني (المبدع هو الذي يوفق إلى اســتبطان خوافي النفس الإنسانية ... وإبرازها والتعبــير عنهــا بقوة وصدق) وهذا ما ســنراه في تحليلنا لهــذه القصة ، إذ وفقــت القاصة بإبراز الخوافي الإنسانية والتعبير عنها بصدق وقوة لكن ليست بلغة اللسان بل بلغة الجسد .

ثانياً : تحليل السرد بالجسد

توطئة القصة

ثمــة صمت يبنى عليه الــسرد في قصة (س ص ع لعبة الأقدام) إذ إن القصة في كل مستوياتها تنمو أفعالهــا وأحداثها دون حوار ، ويكون الاتصال بين

الضحكات والأصوات .

تبدأ القصة بفعل (اللا معرفة) إذ (لم تعرف يوماً معنى (س ص ع) التي كانت تلوكها ضحكات أترابها) ، ثمة ضحكات تدل على فرح حرمت منه تلك العرجاء ، فرح تلوكها أترابها وهن يلعبن لعبة (س ـ ص ـ ع) هذه الأصوات التي لا تعرف لها معنى إلاّ إنها ترتبط بحزن يقابله فرح أترابها ... أصوات (متحررة من رداء الجمل والمعاني المدركة) وكأن الساردة تريد أن تقول إن أصوات اللعبة (س ص ع) هي لعبة الدال والمدلول تجمعها اعتباطية الاسم فما علاقة س ص ع بلعبة الأقدام. لكن صاحبة القدم العرجاء (تدرك) إن هذه الحروف دون غيرها من حروف كلام البشر قد ارتبطت عندها بالحرمان والعجز وبقدمها العرجاء على غير استحياء ..

الجذب الذليل والانحناء

إنها منكسرة ، ثمة عجز واستسلام في جسدها ، يتضح ذلك من حركات جسدها (...الجذب الذليل .. الانحناء) : (إذ كانت قدما عرجاء بتبجح تعجز عن ان تداريه ، فتجذبها بذل نحو الأرض وتحني عمودها الفقري ....) .

لكنها تظل تحلم باللعب ، لا تحلم بأن تكون لديها قدم كقدمها الأخرى سليمة بل تحلم باللعب ، وهذا الحلم في اللعب يؤثث انكسارات وأحزان لا فكاك منها تظل تصاحبها حتى لو تجاوزت مرحلة الطفولة ... إنها تحلم باللعب لا تحلم بشيء آخر ..

إسناد الظهر على الحائط والتلصص

ثم ترسم لنا الساردة فعلاً جسدياً درامياً حزيناً يحقق اتصالاً غير لفظي بين الطفلة ذات القدم العرجاء وبين تلك اللعبة ـ الحلم وبين الساردة والقراء .

(لطالما أسندت ظهرها المقوس على الحائط) صورة الإسناد الذي أفرزه الجسد فعل يبتنى عليه المستوى الأول كما إنه مدعوم بحركة جسدية سردية أخرى .. إذ وهي مسندة ظهرها على الحائط (تتلصص طويلاً على الأيدي الصغيرة التي تمتد بعشوائية لتمتص بتعرق ثر أكفاً أخرى وترمي بأجسادها الغضة الصغيرة المكسوة بأثواب الطفولة البريئة في دوائر الريح التي تشكلها حركاتهن البهيجة وتعلوها ضحكاتهن التي تحجب قرع وجيب قلوبهن المشتعلة بحرارة اللهو والتقافز والمتوقدة بضربات أقدامهن بالأرض).

إن فعل التلصص يعبر عن حالة من الانسحاق النفسي الذي لم تعبر عنه القاصة الا عن طريق أفعال وحركات جسدية تدلنا وتتحول إلى علامات وإشارات نتلقاها ، نتواصل معها ونتفاعل ففعل الإسناد يعبر عن انكسار في قلب الفتاة العرجاء وفعل التلصص الطويل المغطي لمشهد اللعب كله يعبر عن (سرقة) طفولية وكأنها تستحي النظر مباشرة ، تخشى أن يراها أحد وهي تنظر لتلك اللعبة ، تخشى أن يعطف عليها أحد أو تخشى أن تستدر عطف أحد لهذا فهي لا تنظر لمشهد اللعب لكي لا تُرى وهي تنظر بل هي تتلصص والتلصص في المعاجم العربية يعني السرقة يقول

تشــفع ذلك المونولــوج بابتســامة ممطوطة في صفحة وجهها ، إذ (يجد الناس أنفسهم في حالة اجتماعيــة مربكة أو غــير ملائمــة .... ولا يدرون كيف يخلصون أنفسهم بتظاهرهم بالابتسام إنما يبتاعون الوقت) .

زفير وعيون زائغة

ثم تســحق أمنيتها القلقة بالزفير الشديد المعبر عن فقــدان الأمــل أو خــروج الحلم مــع الزفير .. وآخر مشــهد في المســتوى هو مشــهد التتابع بعينــين زائغتين دلالــة على الصراع بــين اختلاس النظر إلى مشــهد اللعب وبــين غض النظر وعدم الاكــتراث لكن العيــون الزائغة دلالــة الاضطراب والحيرة كما إن التتابع الشاذ يوحي بالقلق ويدل على اضطراب روح العرجاء وعدم هدوئها وقلقها الدائم ، إنها تتابع وســتبقى إلى الأبد تتابع إلى أن يتحقق حلمها بفرصة لعب لمرة واحدة .

المستوى الثاني :

((ص) الضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام

ثمة تباين بين عتبة المستوى الأول (العرجاء تهوى لعبــة الأقدام) المعبر عن حلــم عاجز وبين عتبة المســتوى الثــاني (تتقن لعبة الأقــدام) فالإتقان والعجز فعلان جسديان .

يبــدأ المســتوى الثاني بوصف فوتوغــرافي (صبية ضفيرتاها سوداوتان تداعبان وجهها القمري الملبد بغيوم حمرة وجنتيها وتنزلقان بشبق خرافي على ردفيها الصغيرين ..) .

وهذه الصورة الفوتوغرافية يتلقاها (رجل ـ صبي) إذ يتوقــف ذلك الصبي تماماً عندما تبدأ لعبتها مع طفلات الحي .

الوقوف

فوقــوف الصبي علامــة على رفيــف قلبه وحبه الطفولي لتلــك الطفلة التي تمارس لعبة (س ص ع) فبين الوقوف والممارســة يتحقــق اتصال من طرف واحد ، يتفاعل طرف دون أن يعرف الطرف الآخر بالأمر .

اتساع حدقتي العين

(تتسع حدقتا عينيه حتى تكادان تبتلعان رذاذ ضحكاتها) واتســاع الحدقتين يــدل على الحب والعاطفــة الطافحة ، ويبقــى صامت والصمت يوحــي بالكثير من الحب والحزن إذ إنه لا يعرف الكثير من كلمات العشق وتخونه الكلمات ... كما (تذله ملابســه القديمة المنكودة بطلاء السيارات وســخام العــودام ..) فهو يحلــم أن تكون لديه يدين نظيفتين لا تجلدهــما قاذورات المحركات ، فقط ليمســك يد من يحب في لعبة الأقدام ، كما إنه حلمه اصطدم بعائق آخر أكبر من اليدين ألا وهي العنصرية فهذه اللعبة حكر على النساء ولا يجوز لأي ذكر أن يمارسها ..

لكنه يحلم كــما العرجاء ... وإن اختلفت طبيعة العوائق أن يلعب تلك اللعبة ، (أن يغزو حلقات اللعــب ويحتل كف إحدى يديها ويلاحق بقدمه قدمها ..)

والملاحظ أن الكاتبة تسند فعل (الغزو والاحتلال والملاحقة) إلى الصبي وهذه إشــارة على أن هذه الأفعال ذكورية ، إذ يحلم أن يمارسها الصبي على لعبة هي خاصة بالإناث .

المراقبة .

لعبة لا يمكن تدجينها في البيوت .. وهذه إشارة إلى ان الأطفال لا يمكن ان يسجنوا في البيوت بدعوى المحافظة عليهم ، لكن الموت يقتات جسد طفلتها ...ويبدأ الجنون متجلياً بمداعبة الأم لطيف ابنتها الميتة ، تلعب مع ذلك الطيف ، تقتحم حلقات اللعب ، تحادث الطيف بانكسار ، فالمحادثة فعل لساني دون أن نعرف بماذا تحدثن فقط سرد بلغة الجسد ، فترهب الطفلات ثم يهربن ليدعنها وحدها تلاعب طيف ابنتها ، لتغيب بعد ذلك الطفلات واللعبة والضحكات والأجساد ويحل بدلها أم مجنونة تلاعب طيف ابنتها الميتة.

لتتحول تلك اللعبة إلى رمز للانكسار والجنون ،رغم تصميم أجساد الطفلات في ممارسة اللعبة . والملاحظ إن هذا المستوى كان مكثفاً ومعتمداً على الجسد في بث إشاراته ، فالدهس يسحق الجسد والطيف جسد متخيل والأم جسد واقعي والواقعي والخيالي يلعبان لعبة الأقدام لكن أهل الحي أطلقوا على هذا اللقاء الجسدي بين جسد خيالي كما قلنا وجسد واقعي ، تسمية الجنون .

المستوى الرابع :

(من حق الأقدام أن تتمرد على الأعراف والعادات والأحزان)

من حق العرجاء أن تسحق عرف اللعبة التي لا تستقبل إلا سليمات الأقدام ، ومن حق الصبي ـ الرجل أن يسحق عادات اللعبة التي تحتكرها الفتيات ومن حق الأم أن تسحق أحزانها وهي تلاعب طيف ابنتها وإن سمي ما تفعل جنوناً . عودة العرجاء (نتخيلها منكسرة غير رتيبة) بالاعتماد على المستوى الأول ، تراقب ، تتلصص على الأقدام الراقصة وهي تلعب (س ص ع) ، وانظر إلى متتالية الفعل الجسدي في المستوى الرابع :

مراقبة العرجاء إلى اللعبة ، تلصصها عليها ...

ملاحقة جسد الأم لطيف ابنتها ... لتدخل حلقة الأيدي الناعمة

مراقبة الرجل الذي استمر بالمراقبة ... مراقبة مجنونته ـ حبيبته .

فعل الدلف والمداهمة والاحتضان ... مشهد رائع تصوغه الساردة فهما اجتمعا حول الأيدي الصغيرة ، وكأنها دائرة كبرى لتلك الدائرة الصغيرة..

الطيف يدلف ، تدخل خلفه الأم ، تحتضنه .

همهمة وزمجرة وتهرب الطفلات .

الوقوف بانكسار ومد اليدين ... وحيدة كسيرة تمد يدها للعدم .

الاقتراب ... يقترب منها ، تتصل معه اتصالاً غير لفظي بالعيون : (

أكان يحتاج إلى جنونها حتى تسمع حنينه وتقرأ أشواقه . (يحدث دهشة عينيها بصمت) تلمح كلام عينيه (تواصل غير لفظي) حب صامت ...

مد كفه بانكسار ... اللقم ... التعانق ... يمد كفه بانكسار شحاذ ..... تلقمه كفها برضا كليم ..).

يحدث الاتصال بالأيدي بعد الأعين لكنه اتصال المنكسرين ، المهزومين ، الاتصال الذي تمناه عندما كان طفلاً لكنه لم يدر أن أمنيته ستتحقق لكن بحالة انكسار ، مريعة ومحزنة وقاسية جداً . لكنه حتى وإن حدث الاتصال كان يجب أن

والإبداع ، إسـماعيل الملحم ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٣ .
تراتيل الماء ، مجموعة قصصية ، د.سـناء شعلان ، الـوراق للنشر والتوزيـع ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ ، عمان .
الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، عبد الله الغذامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الرابعة ١٩٩٨.
سـيكولوجية اللعـب ، تأليف د : سـوزانا ميلر ، ترجمة : حسن عيسى ، عالم المعرفة ، ١٩٨٧ .
علم اللغة ، الأستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن ، طبع بمطبعة التعليم العالي بالموصل .
فـن القصة ، د : محمد يوسـف نجـم ، الطبعة الأولى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٦ .
لسـان العرب ، ابن منظور، دار صادر ، بيروت ، المجلد الثاني ، ٧ ١٩٩ .
لغة الجسـد ، فؤاد إسحق الخوري ، دار الساقي ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠
موسوعة الفراسة في معرفة لغة الجسد ، ما ذكره العلـماء القدمـاء إلى العصر الحديث ، محسـن عقيل ، دار المحجة البيضاء ، الطبعة الأولى ٢٠١٠
وإنما أجسـادنا ... إلخ ، ديالكتيك الجسد والجليد ، دراسـات مقاربة ، ابراهيم محمود ، منشـورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠٠٧ .
الوعي الجسـدي ، الإشـارات الجمالية في طقوس الخـلاص الجسـدي ، منـير الحافـظ ، محـاكاة للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ٢٠١٢ .

دوريات

الجسـد في السرد والدراما ، منير الحافظ ، مجلة الموقف الأدبي السـنة ٤٠ ـ العـدد ٤٧٩ آذار مارس ٢٠١١

حوار مع الناقد العراقي
د. مالك المطلبي

حاوره : محمد سالار شيخ علي

كنــت مع كوكبة من الأُدباء العرب في المهرجــان الحادي عشر اذا لم تخنى ذاكرتي تدور بيننا احاديــث في مختلف الأمــور وان كان معظمها يتمحور حول الثقافــة والآدب .وما اتذكر جيداً ان ناصية الحديث كانت بيد الاســتاذ الدكتور مالك: حقيقةً أعجبتني ثقافته الواســعة والمامه بــالأدب الأوربي واســتيعابه للثقافة الشرقية والغربية ، وكيفيــة دخوله في الموضوعات وسردها باســلوب ســلس ممتع بعد انتهاء الجلسة اتفقنا مع الاستاذ مالك ان نحدد موعداً للقاء ولكن لم يحالفنــا الحــظ آنذاك وأخيراً التقينا في المهرجان الســادس عشر وقدمت اليه هذه الاســئلة المتواضعة وتفَضَلَ الأستاذُ بالرد على اسئلتنا مشكورا وترتبت عليها هذه الصفحات .

• بدايــات الدكتور مالك هل بدأت من الشــعر أم من النقد ؟

- لا يمكن تحديد البداية، لأنها خليط من الشــعور المتوتر بما يدور في داخلك، وحولك. هل بدأ الاهتمام بمــا أريــد أن أعرفه، أو بدأ بما أحــسّ به، أو بدأ من الأمريــن كليهــما : المعرفة والحسّ. أي من الشــعر الــذي ينبع من المجال الحــسّي، والنقد الذي يصدر عن المجال المعرفي؟

الإجابة عن تلك الأسئلة، هي التي تحدّد الإجابة عن ســؤال البداية. وكما ترى الأمــر مختلط، ومتداخل. ولكن، على نحو عام، تقودني الذاكرة إلى بداية كنتُ فيها جــزءًا من آخرين؛ نتحلّق حــول الوالد، (وهو نحوي وفقيه) يلقي علينا دروسًا في التفسير، والنحو، أو يدخل معنا في مســابقة (البيت الشــعري) عن طريق التسليم والتسلّم، في حرف الرَّوِيّ، وهو حرف قافية البيت الشــعري. وكنــا، في تواطؤ، غير مُعْلَن، نفتح دواوين الشــعراء، وهو يغضّ النظر عن ذلك، فيقارعنا، جميعًا، حتى يفوز علينا في نهاية الشــوط. ولا يزال خيط من الذاكرة يقودني إلى عناوين دواوين الشــعراء : أبي الطيب المتنبي، و الجواهري، وأحمد شــوقي، وعيناي تتقافز في أرجائها، وقلبي يدق، لكي أصل إلى القافية المطلوبــة. وأذكر من ذلك أنه حين

– نولد في طقس الطســت، ونموت فيه. المحارم هي حاشــيتنا التي تجذبنا إليها، متــى خرجنا عن نصّها. لكن مــع ذلك، فالحرية النســبية التــي نتمتع بها، جعلتني أنشر أكثر من عشرين قصيدة، وأنا أعد الآن للطبع مجموعة شعرية جديدة، أسميتها (جمادات متوعّكة). ومتجه لإنجاز مجموعة أخرى، لم أســمِّها بعد.

• إنَّ البنيوية، كمدرسة أدبية، تشابكت فيها الآراء، أواشــتدتْ حولها المناقشــات أكثر مــن غيرْها من المناهج النقدية التــي ظهرت قبلها أو بعدها، مثل الظاهراتية والتفكيكيــة. هل يعود ذلك الى طبيعة البنيوية المعقدة حيث إنها تربط النص برباط ممتد مــن العلاقات المتداخلة حتى لكأنها تطبيق لمقولة ملارميــه : إن الكتــاب امتداد للحــرف. ولعل هذا التداخــل المعقد هو ماجَعل تعريــف (البنيوية) أمرًا صعب التحديد. نرجو تسليط الضوء على ذلك.

- يحتاج هذا الســؤال لفك اشــتباك المفاهيم، كما يحتــاج إلى مســح تأريخــي، لكي نجيــب عنه. حين نكون وســط تداخل التيــارات الفكرية، والنظريات (الجهــاز المفاهيمــي لحقل مــا) والبحث المعرفي، ومناهجه، علينا أن نعمل، دائمًا، على فض الاشــتباك بين تلك العناوين. لا نقول، أو لا نسعى للتسليم بأن التشابك غير موجود، وأن النقاء هو ما يميز المفاهيم، والمناهج، والحقول، بعضها من بعض، لكن، لأغراض منهجية، إجرائية، نحــاول أن نقوم بتصنيف، وعزل، لفهم ما يدور وســط تلك الزحمة التي تكون خانقة في كثير من الأحيان. من المعلوم أن الآداب والفنون، كانتْ جزءًا من تأريخ الفلسفة، شأنها، في ذلك، شأن علم الاجتــماع، وعلم النفس، وعلــم التأريخ، حتى حدوث الانفصــالات في مفاصل تأريخيــة معروفة، فاســتقلت الفروع، المذكورة آنفًــا، أو تلك التي نُظِر إليها كفروع، عن الفلســفة. كان الفيلسوف، يتناول موضوعات الوجــود، وفعل العقــل، وقوى النفس، كما يتنــاول الدراما، وعلم الجــمال. ولعل مصطلح « الحكيــم « الذي كان يطلــق على الطبيب، آنذاك، يشير إلى شــمولية أملاك الفلسفة. غير أن انفصال (الأدب)، وبالــضرورة (الفن) لم يؤدّ إلى اســتقلاله، أو إلى ذاتيتــه، كما ســمته (الأدبية) التي ســنقف عندها، في قابل هذه الإجابة. وحين حدث الانقلاب المعــرفي الرهيب، بدخولنــا عصر الأنــوار، وهيمنة العلم، وتجريبيته، انحسرت، أو انكفأت تلك النزعة التأملية التي سُلِّطت قرونًا متواصلة على موضوعها. وبات العقل (نواة الفلســفة) عاجزًا عن لعب دور الإله، بــل مطرودًا خــارج المختبر، الــذي لا يدخله ســوى من يتحقق ولا يتكلم ! لقد حاولت الفلسفة الوضعية أن تجد لها مكانًا في هذا الجزء من التأريخ، فأحلّــت النزعة المادية، محل عبــادة العقل، ومحل أســبقية الفكر، غير أنها كانــت نزعة جديدة بثياب قديمة. كما تقدمت الفلسفة الماركسية بمشروعها في المادية التأريخية، والقول بالبنية التحتية (العلاقات الاقتصادية) التي تفسّر كل الظواهر الموجودة على السطح، اجتماعية، وثقافية، وأدبية، وفنية، وما يهمنا هنا أن الماركسية قدمت لنا، في ظل مشروعها الأممي، مــا يعرف في النقد الأدبي بالمدرســة الواقعية (التي

وكان ذلك على يد عالم النفس (بيرس)، متخذًا اسم السـيميوطيقا. وفي هذا المناخ ولدت (الشـكلانية) كمنهـج في الأدب، حـرره مـن ضغـط المقاربات التأريخية، والنفسـية، والاجتماعية التي تزدحم على سطحه، وفيها لم يعد الشكل صورة تعكس المحتوى، بل هو المحتوى ذاته في حالة شكْل. كما ظهر (النقد الأسطوري) على يد نورثروب فراي، الذي انطلق من نظرية يونغ في البحث عن النماذج العليا في الأدب.

هـذا هو المهـاد المتشـابك الذي ظهـرت البنيوية فيـه؛ في خمسـينات القـرن العشريـن، و في مُناخ الاحتجاجات الطلابية العارمة التي اجتاحت فرنسا. لكنّ جذورهـا، كما مرّ بنا، تمتد إلى أبعد من ذلك، ، بيد أنَّ قطِفها تمّ في هذا المناخ الثوري، وأشـدّد على كلمة مناخ، أو سـياق، لأن ظهـور أية حركة مرتبط بسياقها التأريخي. إنها بالضرورة تمثل نسقًا تأريخيًّا و ثقافيًّا، واجتماعيًّا. أحد المبادئ البنيوية الخمسة (الكلية، التمركز، العلاقاتية، الاكتفاء الذاتي (الانغلاق)، قوانين التحويل الداخلي، وهو (التمركز)، سيرتد، من فور تلفّظـه، إلى المركزية الغربية، بالنسـبة إلى مدار العـالم، والنظر، من ثَمَّ، إلى مـا يحيط بالمركز، بأنه ناتـج عنه، مُمَوَّل به. كـما أن قطع صلة النصّ بالخارج، على حسـب مبـدأ الاكتفاء الـذاتي، وهو تطوير للمبدأ الألسني، في اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وصدى للموضوعيـة العلمية التي تجعل نظرية الأدب « تستسلم لمقتضيات القراءة المحايثة المغلقـة، التي تحذو، في ذلك، حـذو المنهج العلمي الحديث الذي صرف نظره عن المسائل الميتافيزيقية « كـما أن إحلال العلاقة محل الـشيء، يعني تدمير الذات، وروحها الخلاقة، أو الروح المطلق، كما بحث عنها الفلاسـفة الذاتيون. وبعني هذا تدمير هويات الأطراف لصالح هوية المركز. هذا النشـاط المسموع للمـشروع الآيديولوجي للبنيويـة، أملى على بعض الباحثين أن يتكلم على المرتكزات الفلسفية للمشروع البنيـوي، ممّا أثار عليهـا تلك الحروب المسـتعرة، لاسيّما في بلادنا التي تتوجّس خيفة من المكان الذي تصـدر عنه تلك التيارات الفكريـة، بدون النظر إلى المحتوى الي تضمه تلك التيارات بين دفّتَيْها. ولسـنا، هنا، بصدد استئناف سجال قديم متكرّر، بل ما أريد التذكير به هو أن كل منتَج، فكريًّا، كان، أو ماديًّا، له عَرَض جانبي، على لغة أهل الطب. فنحن لا نتلقى، أو ينبغـي ألا نتلّقى البنيويـة، باعتبارها مظهرًا من مظاهـر الغزو الثقافي، أو عـدم اعتبارها كذلك، بل نتلقاهـا كطريقة في التفكير؛ تُنتِج لنا معرفة بالشيء القارّ، وهو (النص)، مقابل تعدّد النظر إليه. لنقل إن الجانب المظلم من القمر لا يعنينا، بل الجانب المنير. وهكـذا ينبغي لنا أنْ نفرّق، ونحـن نخضع لقوانين الآخَر، بوصفه مُنتِجًا، وبوصفنا مستهلكين، نفرّق بين الجانب المعرفي البنيوية؛ لا الجانب الآيديولوجي.

عـلى هذا النحو أكّدت البنيويـة أولوياتها المعرفية، ومرتكزاتها الفلسـفية؛ أوليّـة الداخل على الخارج، ، وأوليّة النص على السـياق، والنسـبي على المطلق، والاحتمال عـلى اليقين. وقد أتاح لها ذلك أن تتمدد عـلى، وفي، حقـول المعرفة، بـدون اسـتثناء، فصار لنا أن نقـول بوجود بنيويـات، لا بنيوية. نذكر من

النظر إلى دراستي لقصيدة السياب (في الليل) التي حملت عنوان (الثوب والجسد) والقصيدة اليائية للشاعر الإسلامي (مالك ابن الريب) المعنونة بـ « جغرافيا الذئب الحزينة « ودراستي لمجموعة القاص محمد خضير « المملكة السوداء « التي ظهرت في كتاب (مرآة السرد)، وهو كتاب اشتركت في تأليفه، مع المفكر الشاعر العراقي (عبد الرحمن طهمازي) لكننا نعترف أن البنيوية منهجًا، لم تتصدّ إلا إلى نصوص واضحة المعالم، بسيطة في تكوينها، عدا اليسير الذي أشرت إليه آنفًا. ويبقى الاختبار الحقيقي في حياة البنيوية، أو موتها، هو قراءة الأعمال الروائية ذوات التركيب، متعدد الخطوط. لأن موتها لا يمكن أن يُناط بحركة جاءت بعدها، لأن المناهج لا يمحو أحدها الآخر، إنها، بعددها الذي لا يتجاوز عدد الأصابع العليا، تسلك مدارًا دائريًّا؛ كالأجرام السماوية، قد يكون السابق هو اللاحق، والعكس صحيح.

• نحن لسنا اقل من آخرين من حيث الإبداع في جميع الاجناس الأدبية، مثل الرواية والقصة، بل نواكب، أحيانًا، أحدث التقنيات والأساليبَ في كتابة الرواية والشعر، ولكن اللافت للنظر هو عجزنا عن تبّني المناهج والآليات التي تساعدنا على التحليل والقراءة الموضوعية للنص. هل مرد ذلك، كما يقول توفيق الحكيم، هو أن عقلية الشرق عقلية وصفية، بينما عقلية الغرب عقلية تحليلية ؟

أولا، دعني أفصل، مقولة « العقل الوصفي «، المسند إلى الشرق، في مقولة الأستاذ عباس محمود العقّاد، أفصلها عن المفهوم الذي يشير إليه مصطلح (المنهج الوصفي)، فهذا المنهج لا يعني قراءة خارجية، لا تلتفت إلى التحليل، الذي يتغلغل في خبايا النص، بل هو، فقط، لا ينطلق من معايير قبلية، يُعرض عليها النص لاكتساب درجة نجاحه، أو مقبوليته، كما ينطلق، من ذلك، المنهج المعياري. أمّا في مقولة العقّاد، فيُشعر الوصفي بدلالة السطحي، أو الذي يمس سطح النص، ويعيد قوله، كما هو، متجنبًا استنطاقه، بالتفسير والتأويل. يمكن أن نستبدل بعبارة « العقل الوصفي « العقل النقلي « مقابل « العقل النقدي «. العقل النقلي، يجعل الحاضر، والمستقبل، زمنين قارّين في الماضي. سيكون التأريخ، بالنسبة إلى ذلك العقل، مجرّد تكرارات، تخضع لنموذج معرفي يتسم بالإطلاق، في حين يرفع العقل النقدي شعار القطائع المعرفية، غير مُكتشف، بتفكيك موضوعه، بل يفكك ذاته. فمنذ حلول معرفة، ما سمّي بعصر الأنوار، الذي أزاح سلطة الكنيسة، لإحلال سلطة العقل، عاد مرة أخرى، لإزاحة العقل عن تمركزه، في بنية المعرفة الغربية، بنقده هو، نشير مثلا، إلى الفلسفة الوضعية التي تمركزت في المادية « المثالية « والماركسية : في التمركز الاقتصادي، والفرودية في الدوافع اللاواعية، والداروينية في تأريخ النشوء. وليس المهمّ، هنا، أن نضع معايير تفاضلية، بين تلك القوى المعرفية، بل أن نشير فقط إلى عملية خلخلة دائمة للثابت، والمقدّس. وإن عدنا إلى سؤالك، فلا بدّ أن نفصل بين الإبداع، ونقده، أو معرفته. فالإبداع لا يخضع، كالمعرفة، لقبول سلطة الآيديولوجيا. تأريخ

نزعة سرديــة، والرجل ذو نزعة شــعرية. إن تقويم الأعمال الأدبية سيتم بين المرأة والمرأة، أو بين المرأة، والرجل، أو بين الرجل، والرجل. أما الأدب النســوي فيســنقل لنا الآثار الخاصة بفــروق الدرجة، وليس النــوع. فلا يمكن، إذا نقلنا المثال إلى الرياضة، القول بأن خاصيّة ســباق مائة متر، عَدْوًا، مرتبطة بالرجل حصرًا، بل نقــول إن الرقم القيــاسي لعدو مائة متر لدى الرجال، هو تســع ثوان، وخمســون من المائة، من الثانية، في حين يبلغ الرقم القياسي النســوي، في ســباق ١٠٠ م عدوًا، عشر ثوان، وخمسًــا من المائة، مــن الثانية. يُدرس هذا الفــرق بكونه خاصية يمكن بها قراءة التباين داخل نظام بايولوجي واحد.

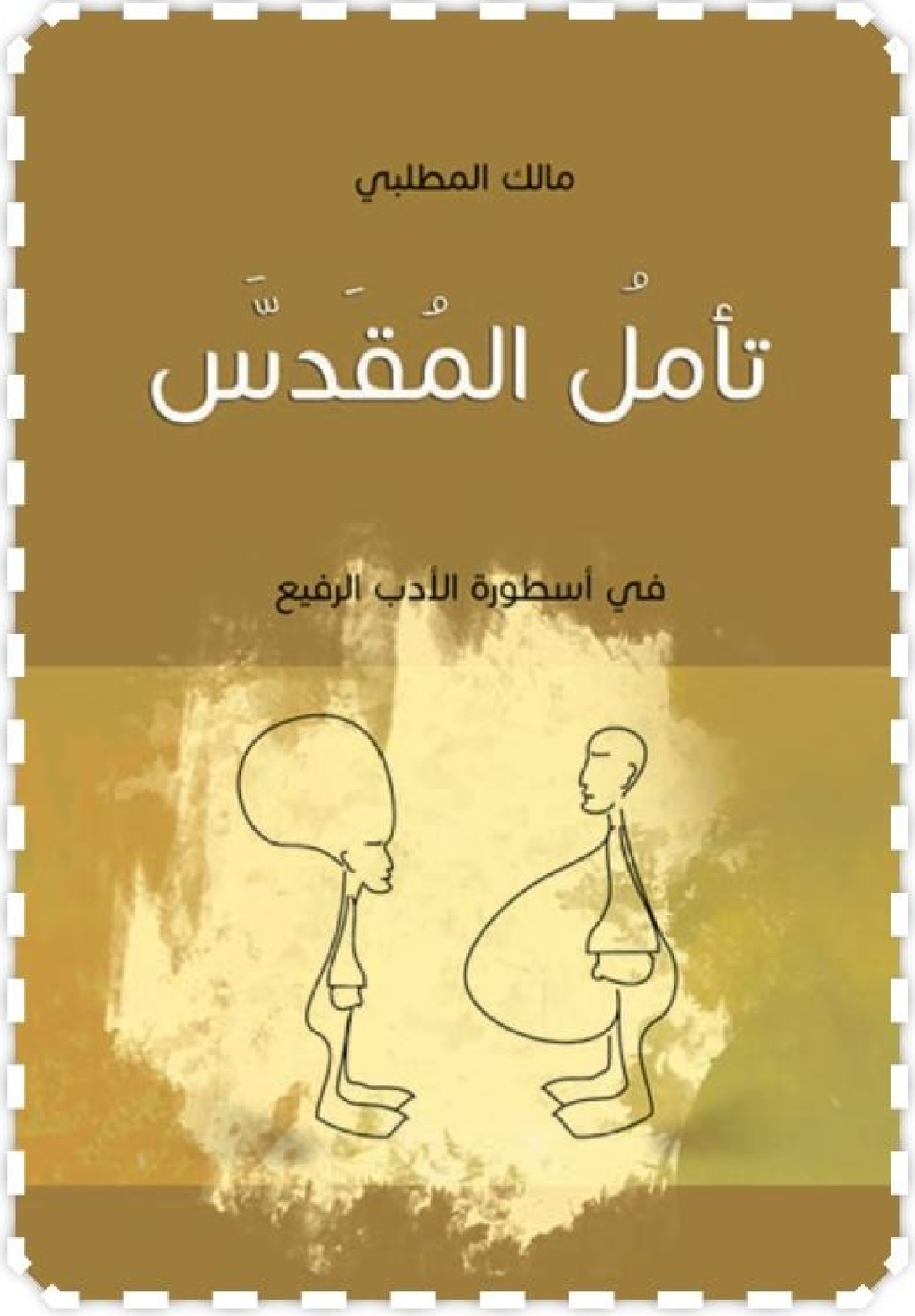
• نحــن نعلــم من خــلال متابعتنا إنعــدام الرؤية وغيــاب المــشروع على المســتوى الســياسي وَذلك يؤدي إلى مزيد من التشظي للهوية الوطنية بحيث يتحول الوطنُ إلى مَجموعة مــن كانتونات مُنغلقة هل تعتقد بأنَّ على المثقفين، والنخبة المثقفة، بلورة خطاب يكــون بديلاً للخطاب المتــأزم الذي يتبناهَ الساسة؟

- هذا ســؤال يغير تموضعنا في الأدب، إلى تموضع في قلب الآيديولوجيا (إنْ كان للآيديولوجيا قلب !) السياســة هي الوجه اليومــي للآيديولوجيا. يعرف نقــاد الدراما الصراع الدرامي بأنــه صراع بين قوتين متنافرتين متكافئتين. ســأضع خطًّا تحت (متكافئين)، لأنه بدون التكافؤ، أي التماثل، يصبح الصراع نوعًا مــن أنواع المفارقة. مثلما نقول إن هناك أسرة ترمي فائض طعامها في مكب النفايات، وهناك أسرة تتضور جوعًا. يمكن النظــر إلى صراع الخطابات في بلادنا في ضوء إنتاج المفارقة، وليــس إنتاج التحول الحقيقي. فالخطاب الثقــافي، عندنا، ليس خطابًــا حواريًّا، إنه خطاب منكفئ إلى ذاته. والثقافة، بكل بساطة، هي عملية حوار. ليس لأن المثقفين لا يسعَوْن إلى الحوار، و كيف يكون ذلك، وهم، أساسًا، سَدَنة الحوار، بل لأن بيئتنا بيئة طاردة للثقافة. أما الخطابات السياســية، فهي خطابات المؤسسات، المالكة للسلطة، والنفوذ. وهم أصحاب المشــاريع الفعلية على الأرض. وهكذا يكون الخطاب الســياسي ليس ســوى دبلجة توضع على لســان ممثلــين لا علاقة لهم بما يقــال. ولهذا فــإن الاســتنجاد بالمثقفين، لتحويــل غياب المشروع السياسي، إلى حضور فاعل، هو نوع من الهُراء، وهو النوع الذي يصف فيه الساسة خطاب المثقفين. أما الكلام عــن « الهوية الوطنية « فأســتميحك العذر، بالقــول إن العالم الديمقراطــي (الحقيقي)، قد فك العلاقة بــين « الهوية «، والوطنيــة، أي حرّرالهوية مــن رباطها الآيديولوجي، الذي يأخذها إلى التفوق، والحرب المقدسة، والمشروعية المطلقة، واستبدل بها « المواطنــة « التي لا تخضغ للتصنيف، بل للتعريف فقط. وهكذا أصبحــت الهوية مؤجّلة الظهور دائمًا، تشــير إلى نفيها، وهو الآخر، والآخــر مؤجل بلازمه النافي له، وهو الهوية. وهذا هو لب المشروع الثقافي العراقــي، كما أرى، ولا نحتاج كالسياســيين، إلى مال ونفوذ، لدفــع خطابنا إلى خطوط الصراع، بل كل ما نحتاج إليه هو أن نترجم كلمة الحرية، ترجمة أمينة دقيقــة، وتلك الترجمة هــي الديمقراطية ومحتواها

ذاتهــا بل تمثل موقعها في البرنامــج الإبداعي. وهذا هو ما أراه يتوجّه إليه القصد، في ما قاله الروائي عبد الرحمن منيف : « تأريخ من لا تأريخ له «

• أنــت من رواد البنيوية في العراق، وطبعًً لك إلمام واســع جدًا بالثقافــة العربية والغربيــة ، بالتأكيد الأمور كونت لديك انطباعًــا خاصًّا بالأدب الكردي .هل يمكــن أن تبين لنا وجهة نظرك حــول الثقافة الكردية، وكيف ترى مسيرتها؟

- أريــد أنْ أعلــق عــلى كوني مــن رواد البنيوية في العراق، فهذا الأمــر لا يحتمل توجيهه نحو الريادة.



من خلال قراءاتك للأعــمال المترجمة للأدباء الكرد، وحضــورك هــذه المهرجانــات وماتقــدم فيها من القصص والقصائد والدراســات، ومن خلال لقاءاتك مع الأدبــاء الكرد، ومايدور فيها مــن الحوارات في مختلف المجالات الثقافيــة والأدبية، بالتأكيد هذه

كل مــا فعلته هــو لفت النظر إلى اســتثمار مناهج تُعنــى بالداخــل الأدبي والفنــي، في مواجهة النقود الخارجية، النقد الشــارح، والانطباعي، والســياقي، التي لم تكن ســوى مراوحة في المكان الواحد. عملت على أن يكــون النقد متقدمًا على النــص، أو موازيًا

جلال زنكابادي:
تظل الكتابة الإبداعية أخلد مما عداها

حاورته فيسبوكيّاً: سوزان سامي جميل / كندا

جلال حسين محمد أمين (١٩٥١- كردستان العراق) : أديب ومفكّر عراقي ، يكتب باللغتين العربيّة والكرديّة ، ويترجم إليهما عن : الفارسية (= التاجيكيّة) ، الإنكَليزية ، الإسـبانية ، التركيّة والتركيّة الآذرية... وهو عصاميّ النشأة ، تثقيف ذاتي موسوعي . عمـل معلّماً في التعليـم الإبتدائي (١٩٧١- ١٩٩١) ثـمّ في الجرائد والمجلات محرراً ، مشرفـاً ثقافياً ولغوياً ، في الأقسـام والملفات الأدبية والفنية والثقافية ، وسـكرتيراً ومديراً ورئيسـاً للتحرير لبضع مجلات في كردسـتان العراق . راجع ونقّح المئات من النصوص الأدبيـة والبحثية والكتب المؤلفة والمترجمة لأدبـاء وباحثين كرد وعراقيين ومنهم أسـاتذة جامعيون . صدر له منذ ١٩٩٤ عـشرون كتاباً ورقيّاً وأكثر من عشرة كتـب مؤلّفة ومترجمة عـلى صفحات المجلاّت بمثابة (كتـاب العدد) وعلى صفحات النت ، وله قيد النشر أكثر من (١٠ كتب)...

إلتقته مندوبة موقع (سـطور) فيسـبوكيّاً وحاورته - على دفعات - بصفته شـاعراً ، مترجماً وباحثاً...ثمّ راجع الحوار (مشـكوراً) وهنـا نقدمه بدورنا إلى روّادنا الأكارم ورائداتنا الفاضلات ؛ متوخّين الإطلاع على آرائه المتميّزة :

*** لماذا تكتب ؟**

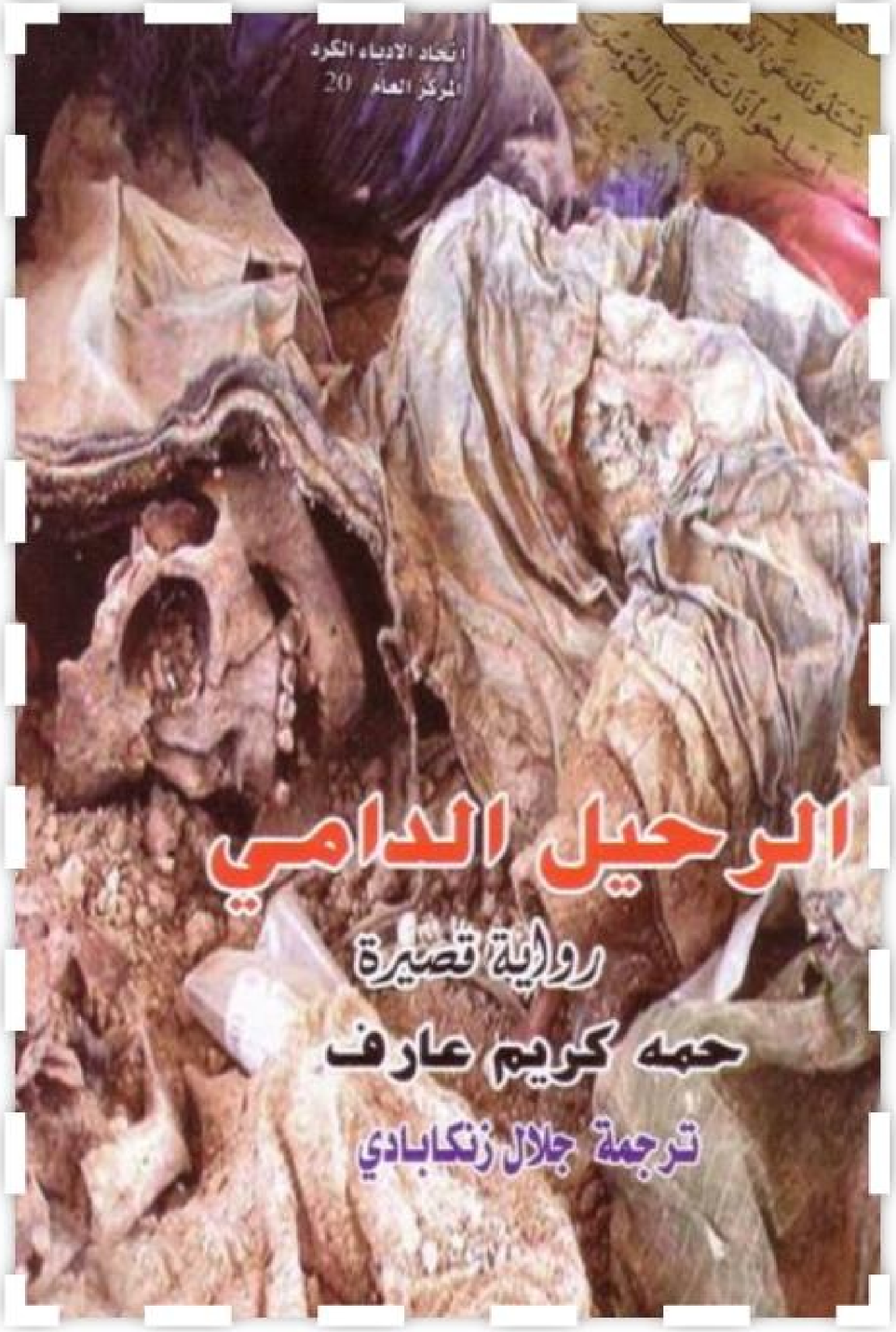
- بما أن « الإنسـان هو الكائـن الوحيد الذي يقاوم المـوت بكل أشـكاله ، وهـو الذي يواجهـه الموت بكل أشـكاله المختلفة ، ويؤكد مجد الحياة والعقل والحريـة ؛ بما يبنيه من حضـارة وما يبدعه من فن وأدب ، وكأنه كائن يتحدى الموت دائماً ، وكأنه يقول للوجود : إذا كنت سأنتهي للعدم لكنني لست عدماً ؛ وسـأترك ما يدل على وجودي « حسـب تشخيص أسـتاذ الأجيال وصديقي العلاّمة عبدالغفار مكّاوي (١٩٣٠- ٢٠١٣) ؛ فقد وعيت ذاتي واكتشـفت نفسي

أبــوح أيضاً : لولا كوني مترجماً ومراجعاً لتراجم غيري ، وخبــيراً لغويّاً ، ومقاليّاً وباحثاً ومراجعاً لدراســات غــيري ؛ لمتّ ومــات أطفالي جوعــاً...! فثمّة مفارقة عجيبــة وغريبــة في العــالم قاطبــة ، ألا وهي رغم تقديس الشعر لدى الخاصّة والعامّة ؛ غالباً ما يجب على الشعراء أن يدفعوا تكاليف طباعة مجموعاتهم ودواوينهم ، ناهيك عن كساد سوق الشعر! بل أينما يوجّه الشــاعر وجهه ؛ يســمع من الناشرين وحتى باعة الكتب : « الشعر ما يوكّل خبز !»

*** معلــوم أن الشــعر ثمرة موهبة (قبــل كلّ شيء) والتجــارب الحياتية بما فيهــا العاطفيّة ، ثم الصّقل والممارسة ، وسيرتك طافحة بها ، لكن هلاّ علّلت لنا كيف صرت مترجماً ، خبيراً لغويّاً وباحثاً ؟**

- لقد شــغفت بالحكاية والشــعر حتى قبل دخولي المدرســة ، ورحت ألتهــم كلّ مايقع تحت يدي من قصص الأطفال والجرائــد والمجلات وكتب الصفوف المتقدّمــة ؛ فمثلاً : كنت أقرأ كتــب الصفين الثالث والرابــع وأنا في الصف الثاني الإبتــدائي ، وأقرا كتب الصفين الخامس والســادس وأنــا في الصف الثالث ، بل رحت أقرأ كتب المنفلوطي وجبران وسلامة موسى منذ الصف الرابع الإبتدائي ، وبرزت في درس الإنشاء بروزاً مشهوداً ، ثمّ بدأت كتابة الشعر الموزون المقفى في الصف السادس الإبتدائي ، ثمّ راحت دائرة قراءاتي تتوسّــع وتتنــوّع ، واختزلت العديد مــن المراحل.. ثــمّ بدأت نشر قصائدي في النــشرات الجداريّة منذ ١٩٦٦ في دار المعلمــين ومعهد المعلمــين بكركوك ، وفي جريدة كركــوك وملحق جريدة الجمهوريّة منذ ١٩٦٧ وفي السنة نفســها بدأت قراءة الشعر باللغة الإنكليزيّــة ، ثمّ الترجمــة عنها في ١٩٦٩ وفي خريف ١٩٧١ تعلّمت قراءة اللغة الكرديّة (الأدبيّة) وكتابتها والترجمــة عنها في أقل من ثلاثة أشــهر ، ثمّ تعلّمت اللهجات الكرديّة الرئيســة خلال ســنة ، وسرعان ما قادتنــي الكرديَــة إلى تعلّم الفارســيَة في بحر ثلاثة أشهر ، وبعدها تعلمت التركيّة (لكنها ظلّت أدنى من إجادتي للفارســيّة) وحاولت تعلّم الأرمنيّة والألمانيّة والروســيّة والسريانيّــة ، لكنني أخفقــت ، ومن ثمّ تعلمت الإســبانيّة في (خريف ١٩٩٥- صيف ١٩٩٦) علماً باني علّمت نفسي بنفسي اللغات المذكورة وبضعاً اخرى (حدّ القراءة والفهم والإستفادة المعرفيّة دون التمكّــن من الترجمــة الدقيقة) ولأننــي كنت أركز على دراســة قواعد اللغات المذكــورة وطرق إملائها ، بل قــراءة عــشرات القواميس (كما لــو انني أقرأ روايات !) ؛ صرت مترجماً ، بل وخبيراً لغويّاً كتحصيل حاصل..أمّــا ممارســات كتابة المقالات والدراســات ؛ فقد جــاءت نتيجة لتراكم قراءاتي الموســوعيّة من أقصى العلوم الإنسانيّة مروراً بالآداب والفنون حتى الســحر والشــعوذة ، وهذا يعني أن التراكم الثقافي (الكمّــي) يتحوّل ديالكتيكيّاً إلى حــال الكيفيّة ، أي يتحــوّل القاريء إلى باحث . وقد أنجزت العديد من الدراســات عن ثقافات الشعوب : الأرمن ، البلوج ، التاجيك ، التركمان والباســك...بالإضافة إلى مايتعلق بثقافات الشعوب الإيرانية والتركية الأخرى...فمثلاً : ســيبلغ عدد كتبي عن الخيّام وأعماله (وحده) نحو (١٥ كتاباً) باللغتين العربيّة والكرديّة .

السابع قبل الميلاد ، والذي ترقى بواكيره الناضجة إلى مطلع القرن التاسع الميلادي ؛ ليس أقل عراقة وأصالة من أكثر وأقدم آداب الأمم الحية في العصر الحديث ، وللبرهـان على ذلك ؛ لاندحة هنا من الإشـارة إلى بدايات نشوء أوسع الآداب العالمية إنتشاراً في عصرنا الحديث (علماً أن التواريخ الآتية تقريبية ، وتختلف نوعـمّا من مصدر إلى آخـر): الأدب الصيني (القرن ١٤ق.م)/ الأدب اليونـاني (القـرن ١٠ق.م)/ الأدب الفـارسي (القـرن٧ ق.م)/ الأدب الهنـدي (القرن ٦ ق.م)/ الأدب العـربي (القـرن ٥ م)،/ الأدب الأرمني (القـرن ٥ م)/ الأدب الإنكليزي (القرن ٨ م)/ الأدب اليابـاني (القـرن ٨ م)/ الأدب الفرنسي (القرن ٩ م)/ الأدب الـتركي (القـرن ٩ م)/ الأدب الألمـاني (القرن ١٢م)/ الأدب الإيطالي (القرن ١٣م)/ الأدب الإسـباني (القرن ١٣م)/ الأدب الدانماركي (القرن ١٥م)/ الأدب البرتغالي (القـرن ١٣م) الأدب الروسي (القرن ١٦م)/ الأدب الأمريـكي (القـرن ١٨م)/ الأدب السـويدي (القرن ١٨م)/ الأدب الشـيلاني (القرن ١٨م)/ الأدب المكسـيكي (القـرن ١٩م)/ والأدب النرويجي (القرن ١٩م).....



ورغم قـدم الأدب الكردي وغناه بنصوص إبداعية كثيرة يضاهـي بعضها عيـون الآداب العالمية ، ظل

الجدليّ ، سـلاح ذو حدّيـن ؛ مادامت أنظمة الغرب منافقة تبطن نواياها الحقيقيّـة الرامية إلى تحقيق مصالحهـا الأنانيّة عبر فـرض إمبرياليّتها الإقتصاديّة والثقافيّـة على الشـعوب المسـتضعفة واسـتغلال بلدانها بمثابة مناجم مجانية وشـبه مجانية ، ناهبةً ثرواتها المعدنيّة بالأخص ، واسـتغلالها أيضاً كأسواق رائجة لبضائعها الكاسـدة وغير الكاسـدة ، لاسـيّما لبيع أسـلحتها إلى أنظمة الحكـم والقوى المعارضة في آن واحـد ! والأنكى مـن ذلك انها تتشـدّق ليل نهـار بدعمها للقـوى الوطنيّـة العلمانيّة وإرسـاء الديمقراطيّـة والعدالة والمسـاواة وتتظاهر بترويج الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، بينما نجدها أقوى ظهيرة لقـوى العماء الأصولي الرجعي ، ولنا في أدوار اسـتحالة (الربيع العربي !) أسـطع مثـال وبرهان ؛ حيث نشـهد دعمها الهائل (مـن خلف الكواليس) للقوى الأصوليّة المتأسلمة الرجعيّة الإرهابيّة ؛ لشراء ذمـم وأصوات الناس الجياع (كما حدث ويحدث في مصر) ؛ لتسـتولي على كـراسي الحكم ، وتعيد عجلة التاريخ إلى الوراء قرناً ، بل قروناً ؛ لكي تظلّ الشعوب المنكوبة المسـتضعفة بقـرات حلوبة تـدرّ الفوائد العظيمـة لأوربـا وأمريكا...حتى بنزيـف أدمغتها المبدعة المضطرّة إلى الهجرة واللجوء للغرب بصفتها كوادر جاهزة للإستغلال...

أمّـا النت ، بما فيها الفيسـبوك وغيرها ، فهي أيضاً سـلاح ذو حدّيـن ، ولهـا سـلبيّاتها الكثـيرة كمثل إيجابيّاتها ؛ فباسـتخدامها المنحرف ؛ تساهم في نشر دعـوات الإنفلات الجنـسي بما فيه الشـواذ ، الذي يسـعى الغـرب إلى شرعنته وقوننته تحت تسـمية (المثليّـة...) وجـليّ أن الإنفلات المقصود سـيطغى طارداً الحب الإنسـاني الحقيقي ؛ مادامت « العملة الرديئة تطرد العملة الجيّدة من السّـوق « ومن ثمّ يهدم بنية العائلة المتماسـكة التي هي لبنة مدماك صرح المجتمع السوي ...

وهنا لابدّ من تشخيص بعض آثار النت السّلبيّة على الإبداعـات (الأدبيّة ، الفنيّة ، البحثيّـة والعلميّة) ؛ فقد أدّت سهولة النشر إلى تكاثر (الذباب الطفيلي) بنسـبة ٩٠٪ مقابل (النحل المنتـج) النادر أصلاً، بل أرى الكثير مـن النحل المبدع يلـوذ بالنت (الفيس خاصّـةً) طوعاً ، والقليل منه كرهاً ويهدر الكثير من وقتـه الثمين (بل مـن عمره) في ممارسـة الحضور الفيسـبوكي ، مختـزلاً الإبـداع إلى نـشر المزيد من الصور وتبادل جمل وعبارات المجاملة (سواء أكانت صادقة أو نفاقيّة زائفة) ممّا يفضي ذلك إلى تضحيل الثقافة وتسطيحها ، وطغيان النفاق المتبادل ، ورواج الجدالات السفسطيّة والتفاهات...

* حسـناً..وأنت ايضاً تنشر على العديد من سايتات النت ولك صفحة فيسيّة وتكتب التعليقات والردود ؛ فما الفرق بينك وبين الآخرين والأخريات ؟!

- لكون فسـحة النشر الورقي ضيّقة جدّاً في العراق لأكثر من سـبب ، وتعذر انتشـار المطبـوع الورقي عمومـاً على مسـتوى العالم ؛ فإن أديبـاً مثلي غزير العطاء ومتنوّع الإهتمامـات بأمسّ الحاجة لإيصال مسـاهماته إلى أكبر عدد مـن القـرّاء والقارئات... لكنني نادراً ما أكتب تعليقات أو ردوداً ، وإذا كتبت أتحاشى عبارات المجاملات المألوفة وأسعى إلى تقديم معلومات مفيدة ..وقد دخلت (كَازينو الفيسـبوك)

الشعر

أين أنا

أربعة عشرة عاماً
أنا هنا
ولستُ هنا
أربعة عشرة عاماً
في حيٍّ
لا اعرف ،
وربما لن أعرف ابداً
إسمُ جاري .
أربعة عشرة عاماً
وأنا في حيٍّ
لم أتبادل الحديث
فيه إلى الآن ،
مع جارى الذي عن يمينى
و أتبادل مع الذي عن يساري ،
كل عام ثلاثة مراتٍ ،
كلمتين

إذا كان الفصلُ صيفاً ،
والشمس في الخارج ،
فكل منا على عجلٍ !
(قبل عودة الشتاء الى (ئيدمنتون)
وغالباً ماتكون عشرين درجة
تحت الصفر)
فنقول :
إنه يوم جميل
وكلمتنا الثانية ،
في الشتاء ،
أمام الباب ،
واثناء جرف الثلج:
(الثلج ثانية!)
وكلمة العام الاخيرة
قبل عودة الخريف
حين يسير كل منا

في صباحات الأحد ،
في ممشى الحيِّ ،
هو ليعيش اكثر في وحدته ،
وأنا ،
لــكي يكفي عمــري للعــودة الى
البيت ،
نمشي في اليوم نصف ساعة
كلانا يقول:
هَلاو
أربعة عشر عاماً
أنا هنا ولست هنا
والجميل في أمري
هو :
حيثما أكون
تكون الحياة...

الآن
على ضفة نهر،- يكلؤ فيه الضوءُ.

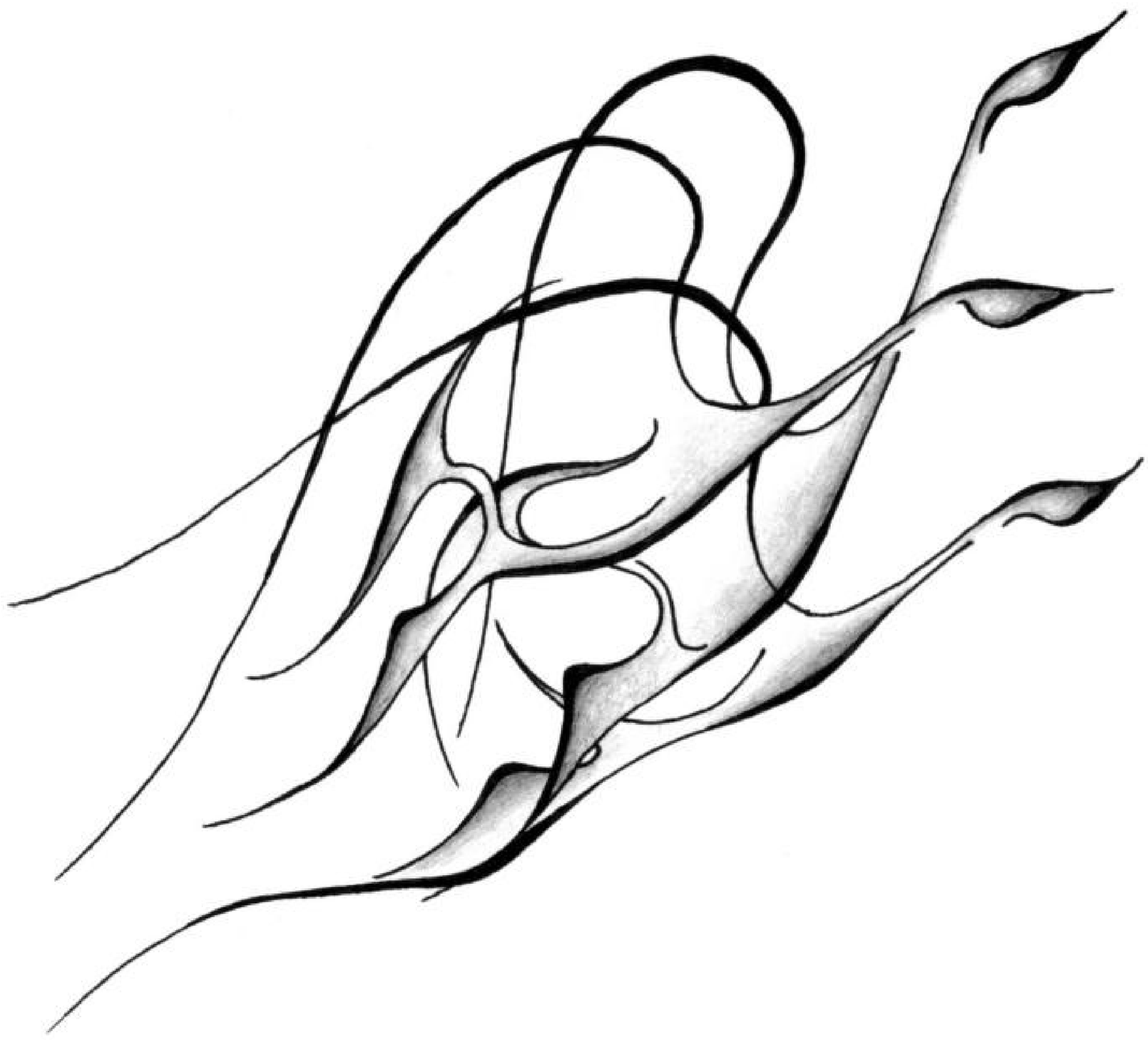
على ضفة النهر أنا.
أُمسكُ الإوزَّ عن إحراق مناقيرها..
لا أقول هكذا لها، لذا
هي رجائي.

الإوزُّ تنقرُ عينَ الشمس
أنْ تُودي بأبصارها.
كَوني لا أصادفها، دائماً، فلا أقول

إنها إوزّي.
كَوني على ضفة النهر
إذاً، لستُ مَيْتاً.

فتاة ألمانية قالت:
الإوزّ تقتله الوَحدةُ !!.

الآن، أنا
على ضفة النهر.
الريشةُ التي في عيني
تمسكني عن مشاهدة الإوزّ.



ترفرفُ عن ذهني.

الآن

لا أحدَ سواي يرى الطفلَ ذاك..

والاصفرارُ المغطّي أُنمُلتيَّ قد انتشر

على جسدي برمّته.

الآن

كُلّي أصفرُ

أستحيلُ خفيفاً

كأنما تأمُّلُ الطفلِ ذاك قد حطّ على يدي

يدي التي كانت على فراغ الغرفة

مخفِّفةً من ثقلها.

أغنيةٌ ما، في صدري، كأنها سكنتْ للتوّ.

لا مناصَ من الضياع إنْ تلمسِ الفراغَ.

هو الاصفرارُ لونٌ أحاديٌّ

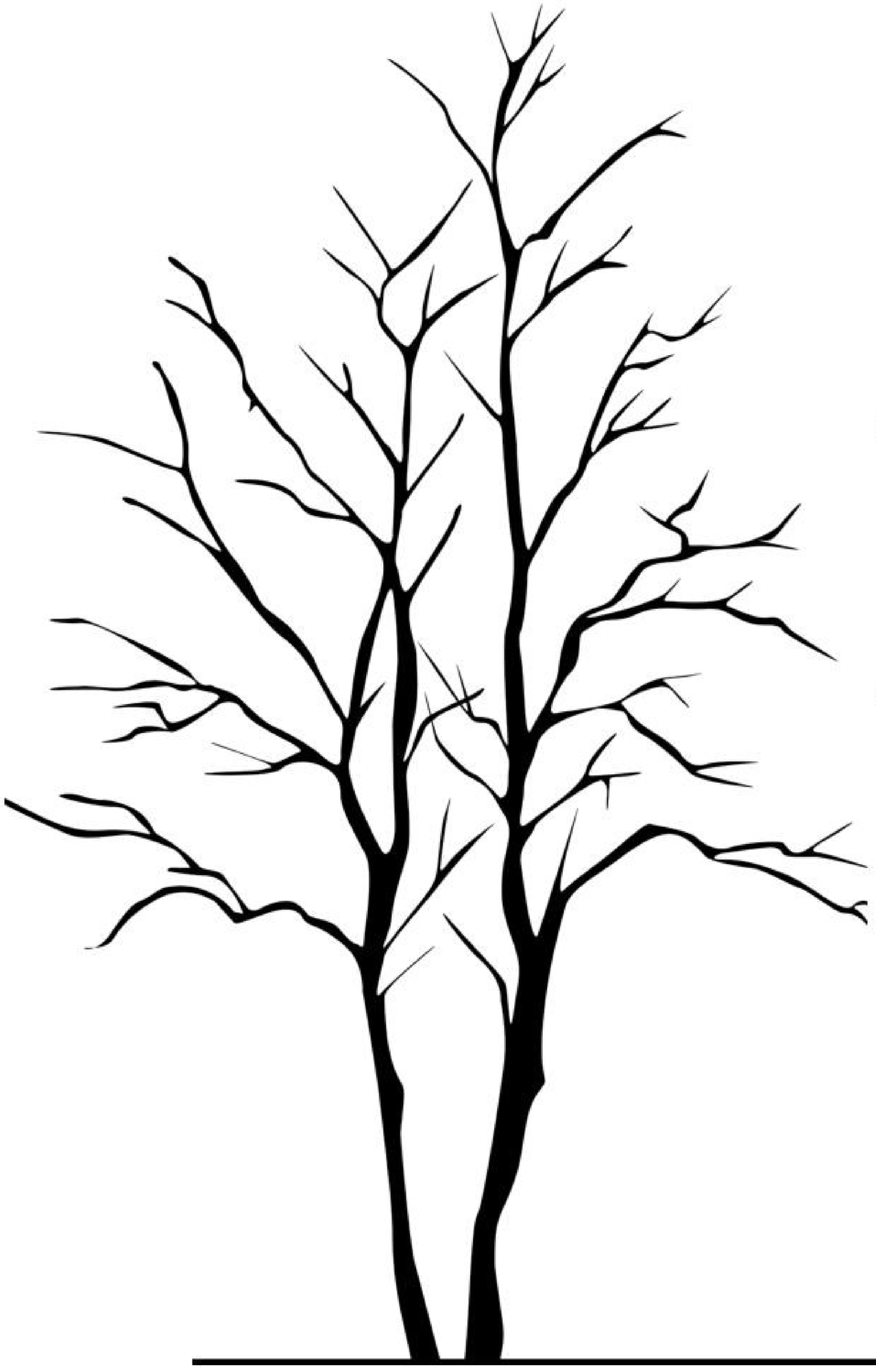
لذا، كتبتُ ذلك كلّهُ.

لو أنّ في حوزتي كاميرا

ما كنت لأكتب عمّا يمكن مشاهدته.

لو كنتُ في مكان آخر - مكانٍ أصفرَ

حيث المرءُ يلمسُ الموتَ



أصيص عشيبات جافة

مقداد خليل

للبقّــال الصبيّ في ذمّتي ديــنٌ : خمسٌ وعشرون ليرةً ثمناً لليمونٍ مهجَّنٍ . أرادَ . لم يكُ بدُرْجه وعلى الرُّفوف الضئيلة مالٌ مجزوءٌ حين ناولْتُهُ عملةً باليةً , ذات الرقم : (٥٠) . فردَّها إليَّ , وأبى تجنيدَ اســمي في مذكَّرة الحانوت . وثِقَ بي الولدُ النحيفُ , وأوشكَ يحملُ قسماتٍ يابانيّةً عبقرية . ربَّما سأحوزُ نقوداً لامعةً لم تُتَداوَلْ مراراً . أخجلُ أن أعودَ إليه بالورقة المجهَدة ذاتِها , المقضومة عند الحاشية . دفْعُ الليرات هو ما عليَّ . وذلكَ غــيرُ مَعقودٍ ليومٍ بعينه . ولذا فأنا ســعيد . الديونُ الكبرى أصمَــتُّ طلّابها . جُلُّها مترتِّباتُ ضرائب الكهرباء والماء , استخدمْتُ مُسدِّداتِ فواتيرها لإطعامِ غريزةِ الإنفاق . عادةٌ رُميتُ بها (عصرُ الليمون في سائل الشاي) . تكادُ عيناي تترقرقان لمَّا أتلمَّسُني مدمِناً هذا الصِّنفَ المزيجَ . الكوبُ يَفرغُ مرَّاتٍ بين أصابعي ويُستعادُ مليئاً . رأسي أصيصَ عشيباتٍ جافَّةٍ يُرى للعابر بجوار شبَّاكي الخفيض .

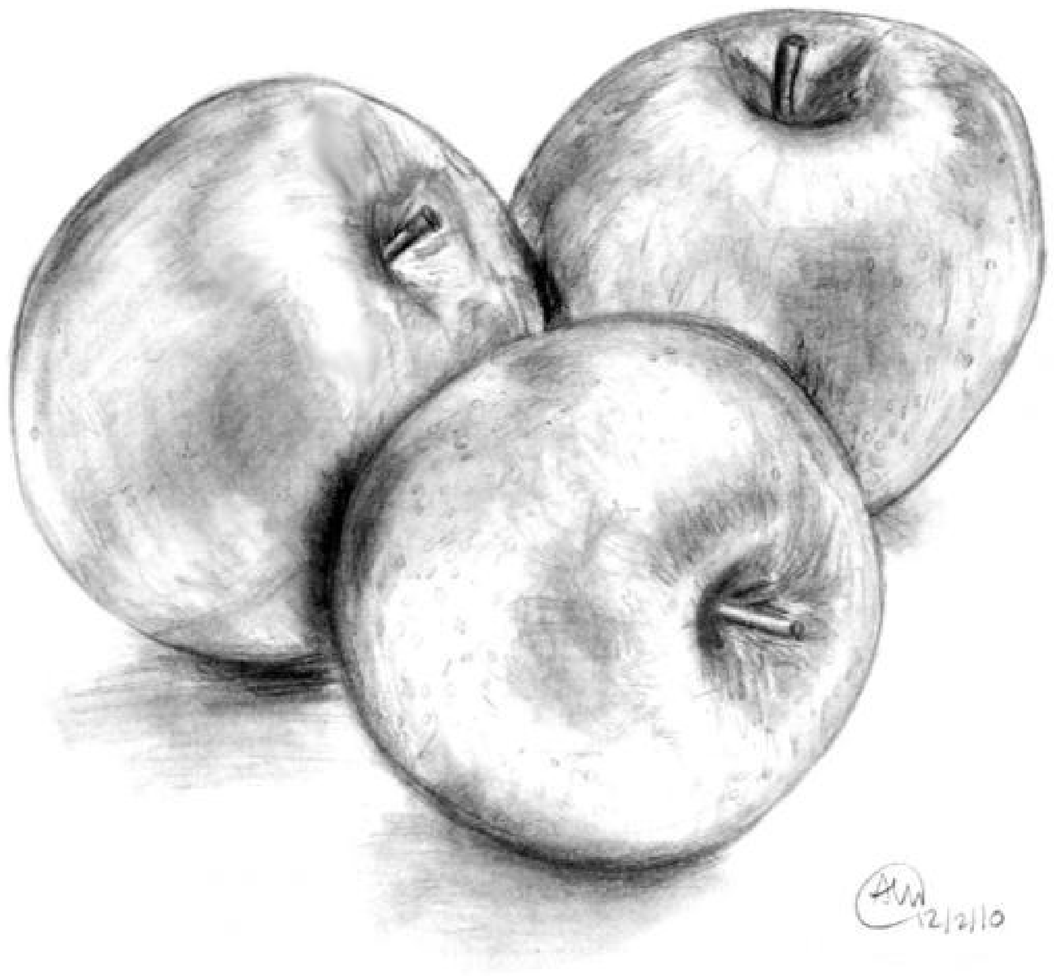
وفي وجهك سفرٌ للجوع والحقائب
وعيونكِ تقتل صهيل الصبح
وعيوني لا تقتلها النواح
أنا يا صغيرتي
أنا يا حبيبتي لستُ /للأنا/
ولستُ بمن لا يكون /للهوَ/
وأتهجى في ليليَ اسمكِ
وحيداً أغني شفتكِ الطهور الطفل
حانة الرحيقِ
حانة الأشياء البسيطة
وحانة الأشياء السهلة مثل الدموع
ومثل موت الأطفال وموتي
يا للبسيطة
يا للطفلة
وشفتكِ تناغم شفتي
وحين أريد أن أراك بهيةً
أجوع أكثر من أيام الشتاءِ
وجوعي شتائي، وشتائي دائماً ما يكونُ جوعي

*

لستُ أرى حين أراك سوايَ
ولستُ أرى حينَ أراكِ إلاّكِ
فيا أنتِ أنا
لستُ مثلما الحجر ينطق حين يجوعُ
أنا جوعٌ أنطق حجراً حين أجوعُ
رأيتك مرةً... أحببتكِ مرتين

يا ذات السؤال البسيط
كم تكون الأشياء حلوةً حين تكونين
وكم يكون الطقس أنتِ
وكم يراد بي الرقصَ معي
فأرقص مع حديد النخل.. مع حديث المطر
أتيتكِ مرةً برداً فكنتِ دفئي
أتيتكِ طفلاً فكنتِ نغمي
أتيتكِ جوعاً فكنتِ خبزاً وطين
أتيتكِ عارياً فكنتِ جلباباً يلفني إلى لا نهاياتي
أنا اللانهايات
فهل أنتِ سفر الأشياء
وهل أنتِ وقود الأشياء
يا الطفلة... يا وردة الأشياءِ
أحبكِ.. لكني أخافُ بعثرة شرياني
رأيتكِ مرةً.. أحببتك مرتين
يا الصغيرة لو قالوا: طاغيةً... أكون
وأمزق الجسد المقدس وآكل من لحم أمي
ابيعُ أصدقائي وإخوتي
أن أكونُ ما أكون
ربيعاً ربما تكونين فيه أنتِ كل شيء
وحتى ينتهي الاخضرار
وإن قالوا: زال الربيع وها هي تنتهي
قلتُ: أنا الاخضرار
رأيتك مرةً... أحببتكِ مرتين يا ذات الاخضرار.

أفكّرُ في تلك الأُمّ الآن..
في الأخاديدِ التـــي حفرتْها التقاويم بيــدِ الغفلةِ، في
الجسدِ المتهالكِ والوقفةِ الواهنةِ، في الحروقِ الصغيرةِ
مِنْ زيتِ مطبخها الفائر، في السكاكينِ التي توسدتْ
راحتيها أكثر ما توسدتْها يداي، في القدورِ التي تعتني
بها، سجادة الصلاة، عطورها وبخور المساءات، مرآتها
المكســورة، رعدات خوفها وغيرتها، سقمها ومعناه،
ألوانها بِداخلي، لغتها التي كانت،
أفكّرُ في قاموسِ الأيامِ،
فيما عرفتهُ سابقاً وما لم أعرِفه.
الّليلُ نصــفُ تفاحةٍ خضراء مهــدورة للفجر، الّليل
يلتبــس عليّ الآن..يصير نهاراً أو ســديم وقت، أفكّرُ
في كلِّ الأمهاتِ، سريعات المرور ومُعَمَّرات الظلّ، مَنْ
تملكْنَ أطفالهنَّ ومَنْ يشتري أمومتهنَّ العابرون.
أنــتَ أيضاً في داخلــكَ أمٌّ كالتي تخفقُ في داخلي، في
قلــبِ كلّ منا أمّ كاملــة يا صاحبــي، أمّ نفرّطُ فيها
لنكون بيادق حروب، فابحثْ عن أمّكَ فيكَ،
في ظلامِ روحِك الخاسرة.
ماذا بعد؟ يقول صاحبي
-لم تعرف بشــأن دفاتري التي رســمْتُ فيها أمّهات
كثيرات: مَنْ أحببتُ ومَنْ فشــلتُ في ذلك فتجاهلتُ
الأمر
رسمتُهنَّ يصنعنَ الصباح بِأصابعِ عازفِ العود
رسمتُهنَّ يصبغنَ رأسي بالأبد
رسمتُهنَّ لا يبصقنَ
رسمتُهنَّ مِنْ دونِ سكاكين نار لأننا نبولُ بغيرِ إرادتنا
رسمتُهنَّ لا يُمزقّنَ كِتابَ القِراءةِ دون سبب
رسمتُهنَّ مِنْ دونِ حبالٍ
ومِنْ غيرِ أعمدةٍ خشبيةٍ تصلح للحبس.
كنتُ رسّاماً جيّداً
وكانت
الريح
عمياء.
يقول صاحبي :
لا معنى لهذا الآن. جائع أنا، فهاتِ ما في ثلاجتك.
_ ليسَ سِوى تفاحةٍ خضراء.



قبلات تعيد رسم خارطتك

اشتاق اليكم

ولخريف الياسمين

حيث الهواء الحر

يصطدم بباب كنيسة مهجورة

وجامع يأس المصلون منه

لكن هلاله يلمع من بعيد

الان

أعترف بأخطائي الكثيرة

لن تستطيع منع الوردة من التفتح

لن تمنع بكاء طفل ولد حديثا

حتما ستشرق الشمس من الشرق

وستكون بخير

هناك المقابر وهنا

تصطف الفراشات بانتظام

بنحيب لا ينتهي

تتبادل وجوهنا الصفراء

وفوضى حواسنا

تتساقط في ايدينا

نرميها في الهواء

لا هواء بعد اليوم

يسكن الرئتين

مجرد فراغ يلمع برعب ازرق

هي السماء تدون كل ما حصل وما سيحصل

بشتات نرتجف

غادرنا أنفسنا

بصمت , أو بموت

أتسائل

كيف ينكسر الجسد ويتناثر وحيدا ؟

كيف للعيون أن تتدحرج ككرة

رمتها الاقدار ؟

لا متسع من مكان

يلوح من بعيد

لا متسع لأغنيات جريئة

ولا مكان

يفتقد لحزام الامان

لنكون بخير

تبا» لأستبداد الطغاة

لن تخطفوا تضاريس العينان

كل شي قابل للانكسار

الا

زجاج العينين

يرفض الانكسار

ايها الغرباء

اشتقت لشمس المغيب في سهول بعيدة

ولعصافير تطير في سماء نظيفة

الان الصق القطع المتناثرة من روحي

على لوح خشبي عتيق

كطفل يلعب ويجن

القصة

أمي الروح بالروح.

فإذا أراد أحدهما الذهاب لقضاء الحاجة بقي الآخر يحرس له بضاعته وأمتعته حتى يعود بعد حلول دوره لقضاء الحاجة في الجامع الكبير. وكان هذا حالهما عند تناول الطعام والقيام بأمور أخرى. وبعيداً عن كل هذا كان الرجل العجوز يمتلك آذاناً كبيرة وحساسة تصغي بعمق لثرثرات أمي عند غياب الزبائن أو عند اشتداد الحرّ أو في أي وقت آخر. حيث كانت أمي تخبره بكل ما تريد إخباره من الأمور.

كان العجوز يبيع التبغ المحلي وألياف الاستحمام المنسوجة حديثاً. وبإستثناءالمساومة البسيطة وامتداح البضاعة. لم يكن ينبس ببنت شفة طيلة النهار ولم يكن يسترسلُ عند الحديث أو يزيد. أما أمي فقد كانت ترغب كثيراً أن ترى كل ما يمر أمامها من الناس و الألوان والحركات الجارية والأمعان في النظروالتأمل، كان الرجل العجوز يحني رأسه صامتاً ويريد أن يصغي بعمق يضاهي ما تراه أمي وترويه له وأن يتشرب بكل الأشياء التي تمر هناك.

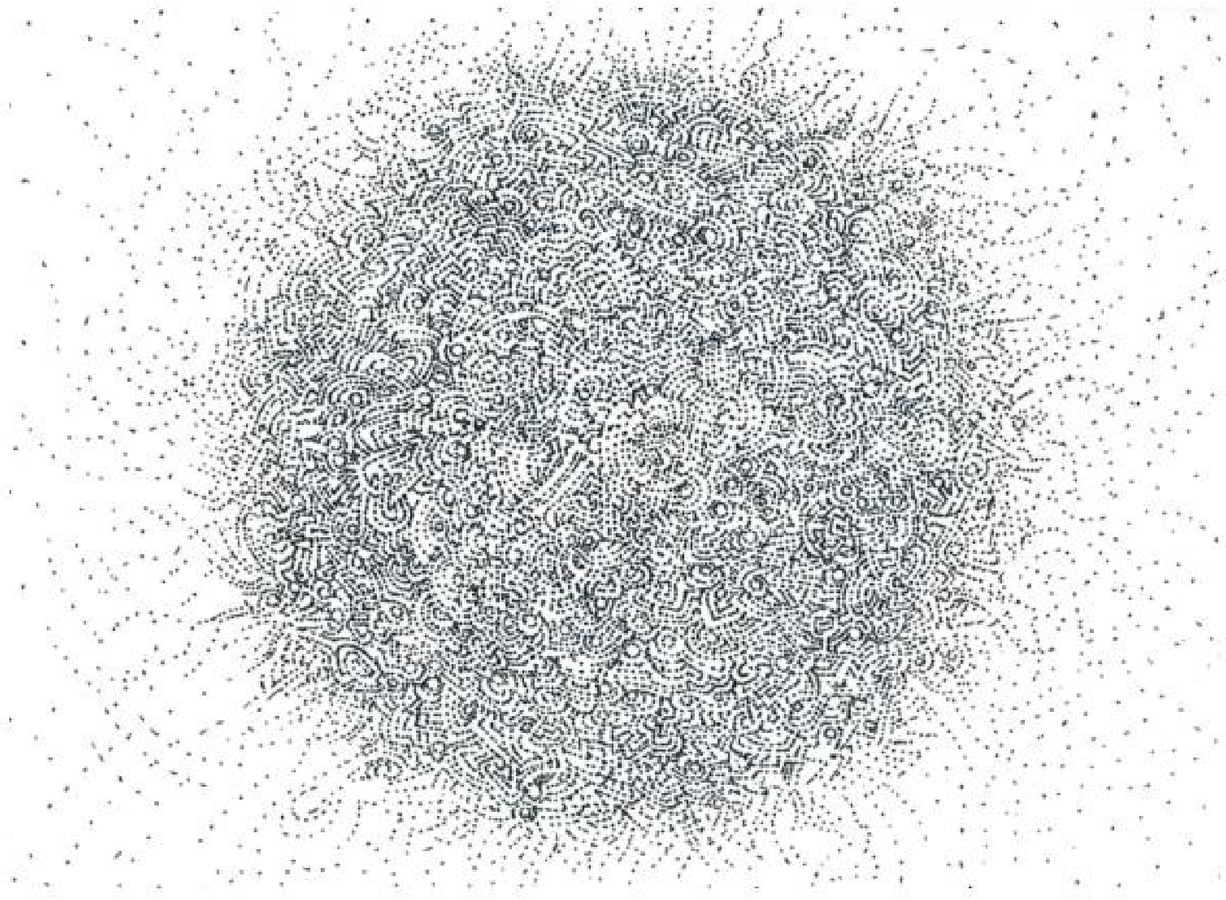
خلال العامين اللذين جلست خلالهما أمي بجوار الرجل العجوز كانت تزداد تألقاً يوماً بعد آخر وتنعكس بهجة الحياة بوضوح في عينيها. حيث صارت كالزهور التي لا تنمو ولا تتفتح وتتألق إلا في أصيص السوق. وبدلاً من شعاع الشمس والماء والهواء المذاب كانت تستمد من خلال رؤية أكبر عددمن الناس غذائها ورائحتها وجمالها.

في إحدى الأمسيات عادت أمي إلى البيت حاملة معها بالإضافة إلى علبة علكة السهم.. كمية من التبغ تعادل ما يتبقى عادة في قاع الجوال. وثلاثة قطع من ألياف الاستحمام الصوفية العريضة الخشنة. وبدت عليها منذ ذلك المساء أعراض إضافية وأكثر غرابة للمرض.وكما ذكرت في ذلك المساء أيضاً. أنها حين كانت جالسة بجوار الرجل العجوز وخلال مرور حشد الناس ذهاباً وأياباً وتاملهم بنظراتها الثاقبة. أخذت تتحدث وتروي للعجوز بصورة مفصلة ما حدث في أيامها قبل الزفاف وخلاله وبعده. ولكن لم نكن نحن ولا أمي ولا أي إنسان آخر يعرف هل أن العجوز مات في بداية عرس أمي أو في نهايته.

إستمرت أمي في الذهاب يوماً بعد آخر إلى السوق والجلوس في نفس المكان حيث تضع أمامها علكة السهم والتبغ ذو الرائحة الزكية في قاع الجوال.

خلال عاميها الأخير نالَ منها الوهن والهرم وكثرت التجاعيد حول عينيها وزاويتي فمها وضعف نظرها. على أية حالٍ بعد معارك واتفاقات كثيرة مع الفايروس الكامن في روح أمنا توصلنا إلى نتيجة مفادها أن الحل هو أن تبقى أمي بعد الآن في البيت. وأن ننقلها في الأيام المشمسة إلى الطابق الثالث ونضع أمامها بضاعتها ونتركها تفتح حنفية خيالها وتملأ كل أكواز حياتها وصفائحها وقدورها وأوانيها وتسقي أصص ذكرياتها الواحدة بعد الأخرى.

مهما كانت الأمور فأنها دعتنا يا صاحبي الخطاط قبل ثلاثةِ أيامٍ وقالت لا أريد منكم سوى أن تنفذوا



بانوراما

للقاصة الراحلة: أحلام منصور

ت/سوران محمود

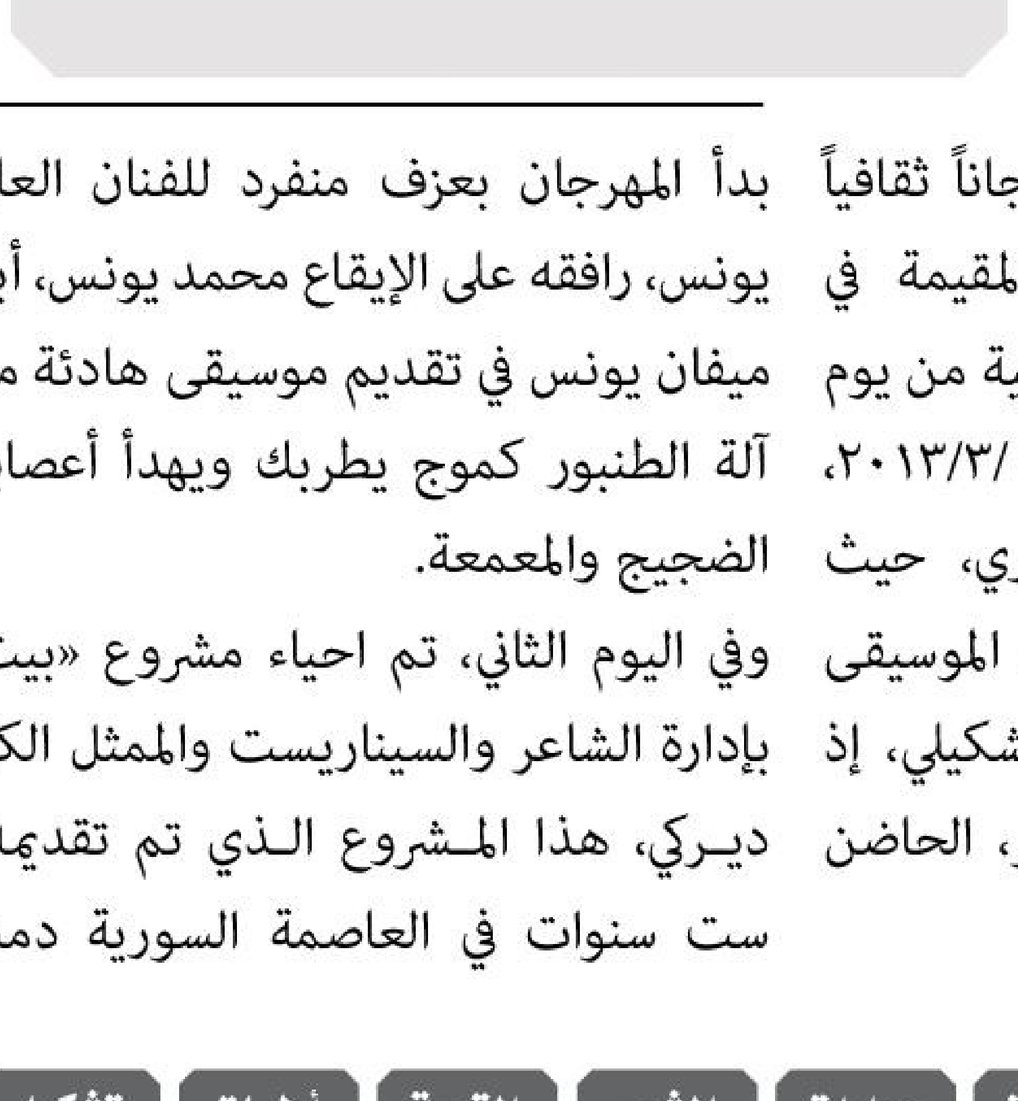
لملم الاله عرشه وقرر أن يُسلم الكون للشيطان. فقرر الشيطان خلافاً لقواعد الكتب المقدسة وآياتها بأن لايصغي لأحدٍ وأن يترك كما يهوى أعماق الذوات وان يتخلص من ذلك الانشطار، فوضع لنفسه خطة كريستالية، طويلة الأمد ليبقى دائماً كما كان في الماضي عاصياً وان لايخضع لأحدٍ. في خطوته الأولى امتطي حماراً مجنحاً. وهو يأمل القيام برحلة فضائية. أخذت النجوم ترتجف وعاد القمر خوفاً إلى حجمه الحقيقي. وسار_هو أولاً نحو الشمس، وكان معتمداً بِحماره لأنه يتحمل الحرَّ وعظامه لاتذوب، فقطع بالـ(ديخ ديخ) والنهيق في ثانية المسافات الطويلة وأعمى عيون الشمس. أظلم الكون، وتداخلت المحيطات وابتلعت اليابسة واختفت. بقيت أنا ونظاراتي وعلبة سجائري. صرت محور الكرة الأرضية. ولم أكن أرى سوى المقابر وأرجو متلهفة أن يُبعَث ميتٌ حياً لكي أئد نفسي وأحل في قبره، كانت المقابر تسبح في السراب، استطالت سيقاني وصارت رفيعة وامتدت رقبتي بمرور الوقت حتى بلغت المحيط المنجمد الشمالي. ولكي لايخيب أملي فيها، لَمستُ كثيراً من المقابر، ترى أين خبأت جهنمُ نفسها وأين أبواب الجنة وكيف تُفتح. أغمضت عينيَّ وحلمتُ بكون جديد... جدع الشيطان أنف القمر وصف النجوم على كتفيه وقرر أن يصلبَ الإنسان.

«ترى هل أنا الأم حواء واخدع مرة أخرى زوجي ؟!

للعادة الشهرية. انتشر العقم في جسدي، فاضطررتُ لأن أغرس في رحم أمي بذور الخديعة. انفجرت في جسدي الألغام المزروعة في أعماقي وتركت لي آلاف الليرات المزيفة. لمحت أشباح حقائبي أيضاً. وصارت آثار وطني صفحة سوداء. امتطت الغربان المرتدية السراويل جيادها المخصية وحلقت نحو الأنفاق السماوية حيث تردد العناكب دائماً أغنية «يا عين لماذا تبكين.. إذا كان الليل بلا نهاية» وبقيتُ أنا في نفق رحم أمي الذي كان شديد الضيق دفعني التردد لامتطاء حمامة رحمي الأخيرة ومغادرة محطتي الدائمة وان أعد المقابر ذكرى للغربان وأصلب زوجي الشيطان المتمرد واجلس فوق ذلك العرش المطوي.

مؤسسة Gelawej الثقافية تحتفي بالإبداعات الكردية السورية في مهرجان خاص

شاهين برزنجي



نظمت مؤسسة Gelawej الثقافية مهرجاناً ثقافياً للقدرات الإبداعية الكردية السورية المقيمة في إقليم كردستان، على مدى ثلاثة أيام متتالية من يوم الخميس ١٤/ ٣/ ٢٠١٣ الى يوم السبت ٢٠١٣/٣/١٦، استذكاراً وحنيناً للإبداع الكردي السوري، حيث توزعت فعاليات ونشاطات المهرجان بين الموسيقى والقاء القصائد والغناء التراثي والفن التشكيلي، إذ كان متحف «أمن سوركه» الأمن الأحمر، الحاضن الأوحد لفعاليات المهرجان المختلفة.

بدأ المهرجان بعزف منفرد للفنان العازف ميفان يونس، رافقه على الإيقاع محمد يونس، أبدع العازف ميفان يونس في تقديم موسيقى هادئة مختلفة على آلة الطنبور كموج يطربك ويهدأ أعصابك في زمن الضجيج والمعمعة.

وفي اليوم الثاني، تم احياء مشروع «بيت القصيد» بإدارة الشاعر والسيناريست والممثل الكردي لقمان ديركي، هذا المشروع الذي تم تقديمه لأكثر من ست سنوات في العاصمة السورية دمشق، حيث

كتاب
مولد الكلمة

الكتاب يهدف تقديم دراسة علمية عن اللغة الكردية من المناحي الصوتية والمفرداتية والدلالية والصرفية والإيتمولوجية وذلك تطبيقاً على الكلمة التي هي الوحدة الرئيسة للغة . وأن الدكتوربعد توضيح هدفه من البحث يسلط الضوء على الكلمة وتأريخ نشأة الفكر والمفهوم وكيفية بلورة الكلمة وتعبيرها عن الفكر والمفهوم ،مبيِّناً وجهات نظر العلماء المتخصصين في اللغة والالسن . وينقل تعاريفهم المختلفة للكلمة واصلها ، حيث يقول:

أن متخصصي اللغة متفقون على أهمية الكلمة ، لأنها هي الوحدة الرئيسية للغة . ولكن هذا الاتفاق لم يمنعهم عن الاختلاف في تعريفاتهم للكلمة.

ولذلك نرى لكل منهم رؤية خاصة للمسألة كما يبدو من وجهات نظرهم ، وهذا ليس غريباً لأن الموضوع في ذاته صعب ومتشابك وتبعاً لذلك اختلفت حولها الاراء وتعددت لها التعاريف.

إن الدكتور من خلال حديثه عن الكلمة ، يلقى الضوء على كثير من الامور المتعلقة بها. نذكر منها:علامات الكلمة، المعنى والمفهوم . حيث يتحدث عن المفهوم وكيفية بلورته في الذهن والتعبير عنه بالمفردة والتلفظ والجدير بالذكر ان الكاتب يضع اسئلة حول الكلمة ومكوناتها ومايتفرع منها من الكلمات المركبة وانواعها والمفاهيم التي تعبر عنها المفردات وفي الوقت نفسه انه يجيب عن تلك الاسئلة اجابة موضوعية موقنعة مستنداً على حُجج لغوية متنوعة.

إن المؤلف في كل قسم من اقسام كتابه يقدم نماذج توضيحية، وذلك لتثبيت مايريد بيانه في ذهن القارئ.

مثلاً : في القسم الاول من الكتاب يسلط الضوء على مفهموم الكلمة المفردة والكلمة جديدة الصنع في اللغة الكردية . كما يقدم مجموعة من الاسماء مثل: با ، كا ، ئاو، سه ر، شه و، شير، به فر...»

(الريح، التبن، الماء، رأس ، ليل ، أسد ، ثلج»

ثم يعلق عليها سائلاً؟ كيف وردت فكرة هذه الاسماء ثم عبرت عنها الكلمات؟

وبعد الاجابة عن الاسئلة وتحليلها، يلقى الضوء على طرق صياغة الكلمة الجديدة في اللغة الكردية، مستعملاً

الفارسية ، و(برات) الروسية من حيث تصويغها على اسا مفهموم الاعمال التي يقوم بها والامور التي فوضت اليه مثل:

الصناعة ونقل الامتعة من مكان الى آخر والزراعة وغيرها من الاعمال الشاقة التي تحتاج الى القوة والجهد والتعب

وهذا دليل على تقسيم الاعمال والوظائف في العائلة الكردية على افرادها لم يكن اعتباطياً بل كان ذلك على اساس قابلية الفرد واستعداده الجسدي وقوته. ونستنتج من ذلك على ان المجتمع الكردي كان مجتمعاً واعياً منتجاً ونشيطاً وكان ينظم الاعمال والوظائف بعد التدبر والتفكير ليحدد لكل فرد من افراد المجتمع عملاً يلائم مع طبيعته الجسدية وبذلك تمشي الاموربصورة جيدة.

واخـيراً ان هذا الكتاب فريد من بابه وجدير بالقراءة والامعان لكل من يروم ان يتعرف على اللغة الكردية واصولها وكذلك اللغات الاخرى التي تتوحد مع اللغة الكردية أو أتتْ معها من أرومة واحدة.

عبد الكريم مجدل البيك

- مواليد سورية – الحسكة ١٩٧٣
- عضو نقابة الفنون الجميلة بدمشق
- خريج كلية الفنون الجميلة – قسم التصوير الزيتي - دمشق – سوريا ١٩٩٨ – ١٩٩٩
- امتياز شرف دبلوم دراسات عليا في التصوير الزيتي (العملي) كلية الفنون الجميلة دمشق ٢٠٠١

المعارض الفردية :

- المركز الثقافي العربي – الحسكة ١٩٩٨
- صالة السيد بدمشق ٢٠٠١
- نادي شل الثقافي - بالتعاون مع غاليري قزح – دمشق ٢٠٠٥
- غاليري ايام - دمشق ٢٠٠٨
- غاليري ايام - بيروت - لبنان ٢٠١٢

المعارض المشتركة :

- معرض ٦ تجارب إبداعية في (دار المدى للثقافة والفنون) – دمشق ٢٠٠١

الخبرات العملية والجوائز :

- جائــزة وشــهادة الخريــج المتفوق الاول , قســم التصويــر الزيتــي كلية الفنون الجميلة - دمشــق ١٩٩٩
- الجائزة الاولى في معرض (مرآة التعاون الســوري البريطــاني) في المركز الثقافي البريطاني - دمشــق ٢٠٠٠
- الجائــزة الاولى في التصويــر الزيتــي – معــرض الشباب السوري الثاني – دمشق ٢٠٠١
- الجائــزة التقديرية في مســابقة (فكر مع يدك) المركز الثقافي الاسباني (ثربانتس) دمشق ٢٠٠٠
- الجائــزة الفضية في (بينــالي المحبة الدولي)– اللاذقية – سوريا ٢٠٠٣
- الجائزة الثانية في مسابقة كاليري أيام للفنانين الشباب ٢٠٠٧
- وعدة جوائزاخرى .

. قماشــة . أو صفائح خشــبية « بلاكية») أو ضمن منهج النحت الغائر (أو الملصقات النافرة) ، وذلك عــن طريق العجائن الكثيفة من مشــتقات اللدائن (مثــل الأكريليك أو برادة الرخــام أو الحجر وغيرها) . هــي التــي نحصل عليها اليــوم جاهزة . بعكس الفنان الاســباني الذي اختص بها وبادر بنحتها مائعة قبل جفافها وهو « انطوني تابييس «) ســبقه خلال الحرب الجــراح والفنان الإيطــالي « البرتوبوري») . استلهم تابييس في انطلاقته الموادية شيخوخة الجدر والبوابــات المعمرة في الاندلس . ثم اســتعار المعلم العراقي شاكر حســن آل سعيد في السبعينات هذه التقنية بصيغة تصوفية ، ساعياً بلوغ عدمية جدران بغــداد ، وما تعانقه من كتابــات عبثية مهملة . ثم استمر تلميذه كريم رسن في نحت السطوح وكشط الإشــارات في جســدها الجداري الســحري أما تأمل اختلاف «لوحة ،جدار» مجدل بيك عن هذه النظائر يقودنا إلى أصالة خصائصة على مســتوى الحســاية «الغنائية»LE LYRISME

فعلى جدار لوحته استجمع الصور المتخيلة و الذاكرة المسـجلة لديه من قريته الصغيرة موريك , شـقوق جدرانها منازلها , الكلمات العربية الكوردية ,شقوق كأنها جـراح نازفة بذكريات الأزمنـة المتعاقبة على سكان الحارات ....

عن فلسـفة العمل يجد مجـدل البيك بأن الجدران تختلف عن بعضها و لهـا خصوصيتها المكانية التي اكتسـبتها من تعرضها للشمس و العوامل الجوية و عبث من رسم و كتب عليها...

فجـدران دمشـق القديمة لا تشـبه جـدران قريته موريك , كما لكل مكان فلسفة جدرانه الخاصة...

أثناء تجوالـك في المعرض الطقـس غريب و المكان يصبح حارة ....

مـن العبارات التـي كتبت على اللوحـات « انتقل محلنا إلى هنا» , إشـارات الجمع و الضرب و الأرقام وعمليـات حسـابية معقدة من جذر و تقسـيم و النتيجة النهائية سـتبحث عنها لاشـك لأنه الفضول الذي سينتج ...

خربشـات طفولية في لوحة أخرى فيها رسم إنسان على شـكل دائرة و مثلث أمام زوبعة مرسومة بقلم رصاص و السهم سيدلك إلى اللوحة التالية .....

اللوحـة التالية جدار مشـقق و أثار عفونة ورطوبة ...مستطيل صغير بداخله إشارة احتجاج ...

أحـرف أجنبيـة و مجموعة من الأطفال يمسـكون بأيدي بعضهـم البعض ...يعاود هذا الرسـم لنفس الأشخاص بشكل طولي ...

الله أكبر ... ثمة حاج في الحارة يدلك الرسم إلى منزله.

رقـم هاتف حاول أن تجربه ... لقد عرفت بأنه رقم الفنان نفسه ... ...

لوحات مجـدل بيك تقدم تصوراً للواقع في مشـهد تشكيلي خال من الجمود ....

قلد الأطفال والكبار و العشـاق عندما يتركون الأثر على الجدران كل بانفعاله الخاص .

نحن نعلـم المثل القائل « الجدران دفاتر المجانين « لكن الفنان يضيف إليه « المجانين هم أساتذتي «

المــارة، والفضوليين، والرســامين ومنهم مجدل بيك الذي أراد أن ينقل، عبر لوحته، تلك الوثيقة بصورة فنية نجحت في منح الجدار قوة تعبيرية أحالته إلى مرآة تعكس تحولات الزمن المضطربة، العبثية التي تشهدها مدينة دمشق على نحو تدريجي؛ بطيء.

لا تقتــصر «ملاحظاتــه الفنيــة» هذه عــلى مدينة دمشق التي يعيش فيها، ونال إجازة الفنون الجميلة من جامعتها نهاية التسعينات، فمجدل بيك ينحدر من أسرة كردية في الجزيرة السورية، وعاش طفولته في تلك الأنحاء الغارقة في الحزن، والفقر، والخيبات، والســخية، في الآن ذاته، بتشــكيلات بصرية؛ آسرة تمتــد من حقول القمح الذهبيــة، المترامية على مد النظر، ولا تنتهي عند النقوش الجميلة التي تطرزها الجدات والأمهات على البســط والسجاجيد بصورة فطرية تلقائيــة، تعجز الأكاديميات عن تفســيرها.

مجدل بيك يفتش، الآن، في دفاتر الذاكرة البعيدة، إذ يستحضر في لوحاته جدران البيوت الطينية في تلك المنطقــة بكل حميميتهــا، ودفئها عبر ثلاث لوحات أطلق عليها اســم قريته «موريــك» (وهي مفردة كردية تعني الخرز). جدران مزدحمة ببراويظ صور العائلة، بتعاويذ وتمائم صغيرة، بقطع قماش ومزق أوراق صفراء، بكتابات غامضة، و»قلوب محترقة»، وهي مجبولة برائحة «الطين»، والسعال، والدخان، ومصبوغة بكلس ابيض، متآكل استطاع مجدل بيك، آنــذاك، أن يجد فيها بعيني الطفل الغض، عصافير، وانهــارا، وغيوما، وغــزلان شــاردة...جدران غائبة، منســية توقظ في نفــس الفنان الحنــين إلى ألعاب الطفولة، والى ســنوات الشغب البعيدة، فالخطوط التي حفرتهــا الأنامل الصغيرة على جــدران القرى تمهيدا للعبة بســيطة، «وجدت طريقها إلى القلب، فظلت كوشم ابدي على صفحة الذاكرة»، كما يقول مجدل بيك.

يســتخدم مجدل بيك أدوات مختلفة في لوحته من التــبن إلى الجبصــين إلى الفحــم إلى الكولاجات إلى الألــوان، والأتربة، والأقلام، وبرادة الرخام، والحجر، والملصقات النافرة وســواها من المواد التي تشــكل خلطة قريبة إلى حساســية الجــدار، إذ تنجح هذه «الخلطــة الفنيــة» في إبراز خصوبــة الجدار، وفق تعبير الناقد اسعد عرابي، وسيرته وجماليته الشائخة.

يقــول الفنان بان «الجــدران الإســمنتية الكتيمة، خالية من العاطفة، ولا تعني لي شــيئا، أما الجدران اللينــة؛ الرخــوة، والتــي تحتفظ بخطــوط الزمن وحكاياته وقصصه ووقائعه...، فهي التي تجذبني».

ورغــم لجوئــه إلى كل هذا المواد لكنــه يعمد دائما إلى التركيز على اللونين الأبيض والأسود، مع ضربات ريشــة خجولة تترك أثرا للون الأحمر هنا أو التركواز هنــاك، وهو يرى بــان هذا «التقشــف اللوني أكثر ملائمة للتعبير عن بلاغة المشــهد، وعن روح المكان، إذ تغيــب الألوان الزاهية عن جدران المدن المغبرة؛ والكالحة والتي يطغى عليها اللون الرمادي».

Mixed media \ canvas 120 x 120 cm

Mixed media \ canvas 180 x 180 cm

Mixed media \ canvas 55 x 50 cm

Mixed media \ canvas 180 x 180 cm

Mixed media \ canvas 180 x 180 cm

Mixed media \ canvas 150 x 140 cm