قـــــــــراءة في شعـــــــــــر علـــــي جـعـفـــــــــر الـعـلاق

الـــصـــــورة.. الـــنـــســق ..الـــتـــأويـل

باقر جاسم محمد

علي جعفر العلاق

تهيمن عملية خلق الصورة الشعرية على تجربة الشاعر علي جعفر العلاق لتؤسس انساقاً يمكن رصدها ووصفها عبر عملية التحليل الفني واللساني لقصائد الشاعر. ويوحي تكرار هذه الأنساق بمعان تتجمع لتشكل ملامح الرؤيا الشعرية لديه. والواقع أن الصورة الشعرية ملمح بارز في شعرية القصيدة عند علي جعفر العلاق. ولقد تنبه أكثر من ناقد إلى ذلك؛ فقال أحدهم عنه " العلاق مولد صور بارع وهو لا يحترم البياض الفاصل بين المقاطع بقدر احترامه للفواصل والنقاط ". وتشير هذه الجملة إلى صفة في شعر العلاق تلقفها النقاد وراحوا يقولون ويعيدون فيها، نعني بذلك كون الصورة الشعرية تتخلق لدى الشاعر، في الظاهر، على شكل وحدات منفصلة عن بعضها، ومستقلة بذواتها. فها هو أحدهم يذهب إلى أن الصورة الشعرية لدى شاعرنا " تتوالى.. وتتكاثر ... وتتشابك فكأن القصيدة عنده عنقود من عناقيد كروم الشام ". ولعل تشبيه الناقد للصور عند العلاق بعنقود العنب ينطوي على تقرير الصفة عينها. فالصور الشعرية أو حبات العنب تنفصل عن بعضها وفي الوقت نفسه تتصل ببعضها على نحو من الأنحاء لأنها مما تنتظمه وحدة واحدة هي وحدة العنقود. وإذا كانت هذه الصورة البيانية تعني الانفصال والاتصال معا فإن ناقداً آخر يذهب إلى أن القصيدة لدى علي جعفر العلاق تتألف من " صور لا تريد إلا أن تكون مستقلة بنفسها " فجعل من الصور الشعرية في ديوان الشاعر الأول جزائر منفصلة عن بعضها تماما ، ولذلك فقد أضاف " وإذا كان ثمة ما يربط بين الصورة والصورة فهو الموسيقى أو الغناء". وهكذا صارت الوحدة الرابطة بين هذه الصور تتصل بالإيقاع(الموسيقي) أو الوزن؛ ومعلوم أن هذا النمط من الإيقاع إنما يوصف بالخارجي. وهذا يؤدي إلى ترسيخ وصف تشكل الصور عند العلاق على وفق منطق استقلال كل صورة عن سواها. فهل كان الأمر كذلك؟

إن قراءة النقد المكتوب عن هذا الديوان تظهر أنه نقد لم يخرج كثيرا عما قالته الجملة الأولى. وأدى ذلك إلى أن يعد من درس هذا الشعر أقوال كاتب تلك الجملة حقائق لا يرقى إليها الشك، وقعد النقاد إلا أقلهم عن دراسة طبيعة بناء الصورة الشعرية لدى العلاق. ونعتقد أن النقد قد بالغ كثيراً في صفة الانفصال بين الصور الشعرية عند العلاق، وهو انفصال ظاهري حسب، ذلك أن النقد قد اكتفى بالنظر في الفواصل والنقاط على أنها حدود فاصلة ومصمتة تجعل من كل صورة عالما قائماً بحد ذاته. ولو تجاوز النقد هذا الموقف، وحاول أن يكتشف الأنساق الصياغية للصورة الشعرية في ديوان العلاق الأول لكان ذلك أكثر إنصافاً للديوان ولحقيقة البنية الفنية فيه. ولعلنا سنتمكن في هذه الدراسة من استئناف الأسئلة النقدية التي صادرها صاحب التذييل برأيه الأول في ديوان " لا شيء يحدث.. لا أحد يجئ ".

لئن صح القول بأنه إذا اختلفت عبارتان وقد أفهمتا معنى واحداً فالفرق بين العبارتين منوط بالأسلوب فإن ذلك يثير أسئلة هي أسباب الاختيار بين الأساليب المتاحة أمام الشاعر. بيد أن اختلاف الأسلوب مفض لا محالة إلى اختلاف في المعنى. لذلك يمكن القول إن خلو الشعر من معان مقررة واضحة يجعل من المحال القول بالمعنى الواحد، إلا على وجه الترجيح المستند إلى قرائن مأخوذة من النص. ويفرض هذا الوضع الخاص بالشعر أن نبدأ أولاً بوصف الأسلوب وصفاً بنيوياً أو لسانياً لا يحتفي كثيرا بالمحتوى، وثانياً بتحليل المعطيات المستحصلة من هذا الوصف، وثالثاً بربط النتائج بالمغزى الكلي للنصوص الشعرية.

واستناداً إلى مبدأ الاستقراء الناقص، وبعد التحليل الإحصائي للثلث الأول من الديوان وجدنا أنه من أصل (١٣٤) جملة، وهو عدد جمل هذا الثلث، كانت هناك (٤٠) جملة اسمية دخلت النواسخ على ما مجموعه (٢٥) جملة أي بنسبة ٦٢٫٥٪ من نسق الجملة الاسمية أو النسق الأول. وهي الجمل التي تفيد الأخبار والتعريف. وكانت هناك (٨٢) جملة فعلية، وهي أعلى النسبة الأعلى التي تفوق ضعف عدد جمل النسق الأول. بينما توزعت بقية أنماط البناء وعددها (١٢) جملة على الاستفهام والشرط والنداء والطلب. ونلاحظ هنا أن النسقين الأول والثاني يقعان في باب الخبر، وأنهما ينطويان على تنويعات داخلية، فلكل نسق منهما تجليات في صوغ الصور مختلفة. وأنهما قد يتداخلان مع بعضهما أو مع غيرهما في السياق. وقد استقرت للخبر أصول في البلاغة نذكر بعضاً منها:

١- الأصل في الخبر إفادة المخاطب الحكم أو المعنى (المحتوى)، أو إفادته علم المتكلم به. والخبر قد يكون جملة اسمية أو جملة فعلية.

٢- الأصل في الجملة الاسمية، وهي النسق الثاني من حيث النسبة العددية في ديوان العلاق، أن تفيد ثبوت الحكم دون النظر إلى تجدد أو تحول في الزمان.

٣-الأصل في الجملة الفعلية، وهي النسق الأول عددياً ، إفادة التجدد في الزمن أو المكان أو كليهما.

ويلاحظ أن العلاق قد أجرى خرقاً وتحولاً واسعين على هذه الأصول على نحو ما سنبينه لاحقاً .

١ . نسق الجملة الاسمية

اتخذ العلاق هذا النسق وسيلة مهمة في كشف رؤياه للقارئ، فهو قد كان يبغي جعل النسق ينزاح دائما على مستويات عدة، ففي قصيدة (تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي)، وهي من الرجز، نقرأ:

وسادة وجهي وغصن ماء

أحمل في نعاسه وجوهكم.

ولو حاولنا تحليل بنية هذه الصورة نحوياً لظهر لنا أنها تتألف من المكونات التالية: خبر+ مبتدأ (مضاف ومضاف إليه)+ واو للعطف+(مضاف ومضاف إليه) +(جملة فعلية تحتوي ضميراً يعود على المبتدأ أو على غصن الماء). ومن تحليل هذه البنية النحوية نستنتج ما يلي: ان الشاعر قد شوش نظام الرتبة المألوف في الجملة الاسمية في العربية، وذلك في بداية الصورة الشعرية الأولى، إذ من المعلوم أن تقديم الخبر ينطوي على غاية بلاغية أبعد من إعطاء أهمية أكبر له، فهولم يبدأ بالخبر(وسادة) لهذه الغاية، إنما فعل ذلك ليصل إلى تركيب صوري يخرج به عن الأصل الذي وضعت له الجملة الاسمية، فنحن نقرأ وسادة وجهي وهو الجزء الأول من الصورة وبعد فاصلة نقرأ وغصن ماء وهو الجزء الثاني من الصورة، ولكي نتحول من تصور الجزء الأول إلى تصور الجزء الثاني فإننا نحتاج إلى تخيل صيرورة، أي تحول وتجدد في الصورة الشعرية، وهذا هو الخرق العميق المهم الذي أحدثته هذه الصورة. فهي صورة تنطوي على علاقة مجاورة غرائبية وصارمة في جزئيها معاً ، وهو ما يشكل الخرق الثاني. فمن المعلوم أن العلاقات الاستبدالية (paradigmatic relations)لا تتحمل الإخبار عن الوجه بالوسادة أو بغصن الماء، لكن الشعر يخرق هذه العلاقات في مستواها الاستعمالي والمألوف ليؤسس قوته الادهاشية على الغريب والخارج على المألوف والاستثنائي، أي ليصل إلى المجاز، وإلى اللغة البدائية. ولو عدنا للصورة السابقة لرأينا أن العلاقة بين جزئيها تحتوي تفاصيل تثري المعنى وتفتح أفق الدلالات بشكل واسع. فالوسادة في الخبر الأول تقع في حقل دلالي (semantic field)يشمل السكون والنوم والليل معاً . وهي ظلال المعنى في هذا الجزء من الصورة بينما غصن الماء يستدعي في مجاله الدلالي الحركة والنماء والشمس أي النهار بوصف أن الغصن لا يكون ما لم تكن هناك شمس؛ وهي ظلال المعنى في الجزء الثاني من الصورة ومن الواضح الآن أن جزئي الصورة يتضادان في حقليهما الدلاليين وفي معانيهما المباشرة أيضاً .

ولقد استعمل الشاعر نسق الجملة الفعلية بعد هذه الصورة مباشرة، وهو النسق الذي يفيد التحول والتجدد في الزمن في قوله " أحمل في نعاسه وجوهكم " ومن الواضح أن الضمير في (نعاسه) قد يكون عائداً على الوجه أو على غصن الماء، وفي كلتا الحالتين فان ذلك يجعل هذه الصورة تتعالق نحوياً بالصورة الأولى. فالضمير العائد هو من روابط التماسك النصي ((cohesive ties؛ أي أنهما تتصلان مع بعضهما على مستوى البنية النحوية للخطاب، كما أنهما تتحدان على مستوى الحقل الدلالي. فالنعاس يذكر بالوسادة والليل وهو يتضمن السكون والهمود استعداداً للنوم، كما أنهما تستعملان المجاز المرسل وسيلة للكشف والإضاءة الشعرية وللانحراف بالإشارة اللغوية مما يؤهلهما معاً لتحقيق انزياح أكبر ولإنجاز بنية شعرية فاعلة وقادرة على إدهاش المتلقي: نصل من كل ذلك إلى حقيقة أن الصورة لدى العلاق لا تريد أن تكون مستقلة بنفسها، فهي تتصل فيما بينها أوثق ما يكون الاتصال على مستوى بناها النحوية والدلالية. وإن الصورة لديه تشتق دلالاتها الجديدة المنبثقة من بناء النص الشعري لتجعل للغة حياة جديدة هي حياتها في الشعر.

ولعلنا لا نخطئ طبيعة البناء النحوي النسقي الموحد لصور الديوان. ولو تجاوزنا ذلك لرأينا أنها جميعاً تنبني على مبدأ المجاز المرسل أيضا، فهي تسرف في النزعة الغرائبية الصادمة في الإسناد. ولكن ذلك لا يحول دون إمكان استحصال المعنى.إذ من الواضح أن هذه الصور تتمحور حول مشاعر الخيبة والخذلان والإحساس بالانكسار النفسي.وبذا تعبر الصور الشعرية في هذا التنويع على نسق الجملة الاسمية عن وحدة دلالية ينتجها بناء موحد، أو نسق صوري واحد، وبذلك تحقق قصائد العلاق في استثمارها لهذا النسق حقيقة كون الشعر الغنائي، والعلاق شاعر غنائي راسخ، لا يعبر عن الإحساس نفسه، أو استيعابه السلبي بل رد الفعل الداخلي للانطباع الذي يتسلم (دلالة الفعل يتسلم مقصوده) من الخارج بمعنى أن الشاعر استطاع أن يعبر عن رؤياه للعالم عبر تفجير طاقات اللغة وذلك بتجاوز آفاقها القاموسية وفتح فضائها الدلالي وربط ذلك بأنساق تتكرر لتعبر عن معان متجددة في سياق البناء الصوري عينه، ولكن ما يؤخذ على هذه الصور أنها صور معراة من التفاصيل مما جعلها تقترب من التجريد كثيراً.

٢ . نسق الجملة الفعلية

تتشكل الصور عند علي جعفر العلاق على نسق الجملة الفعلية بأكثر من ضعف نسق الجملة الاسمية. وهو النسق الأول من حيث النسبة العددية. ولما كان نسق الجملة الفعلية يفيد التجدد والتحول في الزمان فانه يحتوي على متعلقات أكثر من متعلقات الجملة الاسمية ونظرا لأن الشاعر لا يجري العلاقات الاستبدالية مجراها المألوف، والمعتاد فان هذا النسق قد احتوى على مجازات مرسلة توالدت من بعضها بعضا فأوغلت الصورة في الغرابة إلى حد بعيد مما جعلها تقترب كثيرا من الأداء الرمزي في الشعر. إذ امتنع استحصال المعاني من الصور التي استحالت إلى كيانات موسيقية حسب، ففي الصورة التالية نقرأ:

والشفاه تفتحت الريح خلف صناديقها شجرا من غبار المياه

فالشاعر يسند الفعل (تفتحت) للريح، وهو إسناد يخرج به عن المألوف ثم يأتي بعبارة ظريفة (خلف صناديقها) فإذا للشفاه صناديق تفتحت خلفها الرياح شجرا، ولا يتوقف الشاعر عن توليد المجازات فيصف الشجر بأنه من غبار المياه، وهو ما يجعل الصورة تعتم ولا تفصح عن معان يمكن تأولها تأويلاً مفضياً إلى تأسيس وحدة دلالية شاملة. ولعل التمرد على منطق الوحدة الدلالية من إرهاصات ما بعد الحداثة.

ونلاحظ هنا أن الفعل (تفتحت) أفاد التجدد في الزمن وأفاد التحول أيضا وهو ما ليس من معناه القاموسي، فالريح تحولت شجرا ولسوف يتكرر إسناد معنى التحول إلى أفعال لا تفيد معنى التحول قاموسيا في صور لاحقة فنقرأ:

وينهض البكاء على فمي مئذنة من الضجر

أو

تنامين في رئتي شرفة

أو

تستيقظين نهارا من الماء

أو

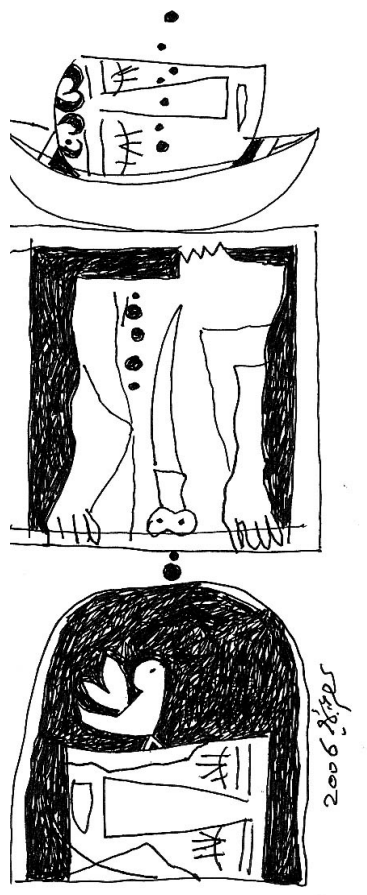
وتنثر نومي على طرقات العصافير صفصافة من مياه الكآبة

وهكذا عبرت الأفعال الحركية (ينهض وتنامين وتستيقظين وتنثر) عن صيرورة وتحول في الأشياء والأشخاص الذين أسندت إليهم بوصفهم فاعلين لها، ولعلنا جميعا ندرك أن هذه الأفعال لا تعبر عن الصيرورة أو التحول في ما تواضع لها من معان قاموسية لكن التركيب المجازي للصورة الشعرية استطاع أن يفجر فيها هذا المعنى. والواقع أن كثيرا من الصور التي ابنت على هذا النسق قد كانت تعاني من قتامة البناء الذي لم يعد يكشف عما يتخفى من معان ترشح من الصور الشعرية وذلك لتشابك المجازات وتواليها مما يهدد عملية التوصيل في الصميم. إن حجب المعنى بهذا الشكل لا يخدم العملية الشعرية عموماً . ولكن مما يثير الدهشة حقا أن الشاعر إذ يتبنى هذا المنطق الموغل في التوسع في المجاز، قد يرتد في أماكن قليلة من الديوان إلى منطق التشبيه العادي. والتشبيه على أهميته، لا يضارع المجاز المرسل ولا يتفق مع منطقه. فهو والحالة هذه لا يسعف النص كثيراً بوسائل التحليق الخيالي.أليس كذلك؟

قـــصـــيـــدتـــان

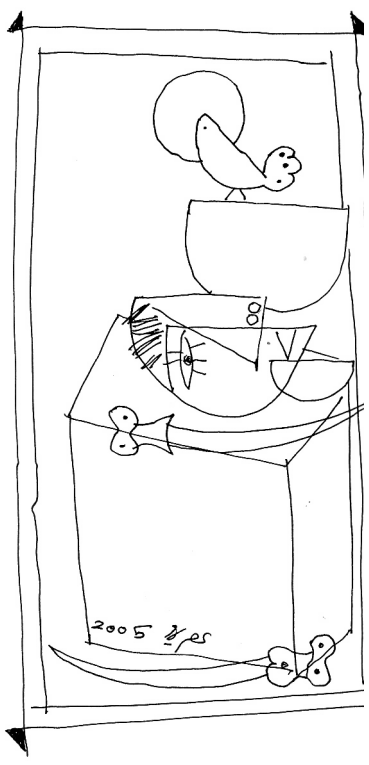
فيلم سينمائي قديم

نـصـيـر فـلـيـح



بالأسودِ والأبيضْ
يلتحم الموتى،بالشاشات
وبالأسودِ والأبيضِ
يملي الموتُ مفاتنَه..
بالأسودِ:
قد تجدُ الليل
وقد تجدُ الكلماتِ القتلى
في ذاكرةِ الليل..
وبالأبيضِ:
قد تجدُ المصباحَ المفضي
لطريقٍ
في مفرقِ غائلةٍ..
ولكن،
بالأسودِ والأبيضِ:
ستحدقُ في وجهِ ممثلةٍ
كجميعِ الأشياءِ
ذَوَتْ
من ذاكرةِ الليل
ومن ذاكرةِ الضوء.

غرفة الروح



غرفةٌ في الروح
مهجورةٌ
كأن شباكَها ، بلونِ الحجرْ
كأن الترابَ تكدّسَ فيها
حتى استمالَ إلى العتْمِ
لونَ القمرْ.
...
غرفةٌ في الروح
هي كل ما يبقى
إذا ما عششَ الوقتُ
تحت التراب
إذا ما استفاقَ الزمانُ البعيدُ
على صيحةٍ من نداء السفر.
...
لن ينقصَ الوقتُ شيئاً
من سديمِ الأثاث
سوى ملاءةٍ
تُشدُ من ليلَها
لنُبعثَ فيها
إلى حفرةٍ من قَدَرْ.

الـــرومـــانـــســيـــة تـعـود مـن جـديـد

إيـكـهـارت فـــور
ترجمة: قاسم مطر التميمي

وصف روديجر سافرانسكي، في العنوان الفرعي لكتابه، الرومانسية على أنها (قضية ألمانية) أو (شأن ألماني) deutsche Affare والصفة براقة كالموصوف وطبقاً لمعجم Dudenاللغوي فإن هذه المفردة Affareتعني واقعة مزعجة مؤلمة وموضوع نزاع. ولكنها يمكن أن تعني أيضاً الإنسجام في الحب.

عن الشأن Affareيتحدث العشاق قبل كل شئ، إذا ما عزموا على الأعتراف، أنهم فقدوا عقولهم منذ زمن طويل وتساقطوا تباعاً. في هذا المغزى المتعدد الأوجه كانت الرومانسية بالنسبة للألمان شأناً أو قضية. بعضهم يرى فيها ألماً وحيداً وآخرون سعادة عقلية رفيعة.

أخذ عليها أنها " مدمرة العقل " وإحتفى بها على أنها انتصار على إنحراف الإنسان. وأخذ عليها الهروب من الحقيقة وظن المرء أنها قادرة على تخطي حدود العقل. واشتملت الرومانسية على حقبة الثلاثين سنة الممتدة من سنة ١٧٩٥م الى سنة ١٨٢٥م التي وصفت بحقبة التاريخ الفكري الأدبي الفني. ولكن تأثير الرومانسية بإعتبارها موقفاً فكرياً ما زال قائماً حتى اليوم، يحط من جزء أساس من الثقافة الجماهيرية فيحيلها الى الإبتذال. حديث سافرانسكي عن تيارات الفكر الرومانسي تعرض هذه المادة المغرية. يلاحظ المرء، كيف أنه ذاته يدعو مضطراً دائماً الى النظام لكي لا تكتسح الأفكار والتخيلات والأوهام الراقصة، ثم تناول غليونه على مهلٍ ودعا متفضلاً الى أن تبقى الرومانسية في نطاق الفن والفلسفة وأن لا نبحث عنها في السياسة.

الرومانسيون المتأخرون؛ يوسف فون آيشندورف Joseph von Eichendorffو هوفمان E.T.A. Hoffmannأحدهما كان يعمل مستشاراً أدارياً والآخر مستشاراً في محكمة الإستئناف، أبرزا نشوة القوة الثورية للرومانسية بأعتبارها النموذج الذي يحتذى للسياج الشعبي. (ليلة القمر) Mondnachtأو (إكسير الشيطان) Elixiere des Teufelsما هما سوى أعمال تعنى بالمصطلحات اللغوية لفناني الإثارة. غير أن هؤلاء كانوا على " ارتباط من جانب آخر " كما يقول سافرانسكي. ترى ما مقدار الرومانسية التي جاد بها الألمان؟ في مطلع الألفية الثالثة أعترف المؤرخ هاينرش أوغوست فينكلر أن الألمان قطعوا أخيراً طريقهم الطويل نحو الغرب وكل الألمان حادوا عن طريقهم الخاص. هذا الطريق الخاص لا يكاد يذكر دون الرومانسية وتبعاتها.

نعم سيعرفون الرومانسية حسب - إيجابياً، إذا كان توماس مان في كتابه (تأملات غير سياسية) قد عارض الثقافة الألمانية - الرومانسية للمدنية الفكرية التي تبناها معارضو حرب ١٩١٤م الغربيون؛ وسلبياً، إذا ما رأى بعض المؤلفين من أمثال جورج لوكاش Georg Lukacsأو آسياه برلين Isaiah Berlinفي هذا الفكر الرومانسي السبب في الإنشقاق المدني لجرائم الأشتراكية الوطنية (النازية). ويبدو أن قدوم الرومانسية الى الغرب والحنين إليها لم يجد مانعاً. مطالعات سافرانسكي تقدم دائماً نظرات متكرر على توازيات مباغتة بين تلك الحقبة التي بدأت حوالي سنة ١٨٠٠م وبين زماننا هذا. قد يكون القرن الحادي والعشرين أكثر شبهاً بالقرن التاسع عشر منه بالقرن العشرين.. متعة الخوف نظراً للتسارع وإزالة الحدود، التي كان يصدح بها بوق البريد في ذلك الحين شعراً وأنشودة دونما ملل أو كلل، يشعر بها اليوم من يقف وجهاً لوجه أمام إمكانيات الإتصال التي يوفرها الأنترنت. وأنتظاماً مع الحداثة التقنية والسياسية التي بدأت، أستجاب العقل الرومانسي مع استرجاع الوعي الى التاريخ والمأثور الشعبي. (برنتانوز) و (آرنمز) و (جريمز) جمعوا الأساطير والأناشيد. اليوم يجيب الكثيرون مع الشوق الى الوطن وترسيخاً للإساءة الى العولمة Globalisierung .

تعتبر الثقافة - أمس كما اليوم - وسيلة خلاص ضد الفردية وفقدان الهوية الجماعية في طاحونة الحداثة. وفي الثقافة يتقارب الفن والعقيدة من بعضهما ثانيةً. وعلى أية حال تذكرنا أدبيات الكنيسة الكاثوليكية المعاصرة، التي جادلت مت أجل القدّاس اللاتيني - لأسباب جمالية وليس لأسباب لاهوتية - تذكرنا جداً بمشروع شلاير ماخر الجمالي اللاهوتي.

الجو الأدبي يعبق بكثير من الرومانسية التي باتت تشغل الأذهان. وعلى المرء أن لا يبادر في الحال الى الوشوشة كما لو أن هناك فتنة تحاك خيوطها. فربما كانت الرومانسية أيضاً تدل على طريق يخرجنا من الأفق الضيق الذي تتسم به العقلية التقنية والاقتصادية. أكثر التعاريف شهرةً للرومانسية يعود الى نوفاليس، التعريف الذي أعتمده سافرانسكي ليطلق على موزارت لقب (الرومانسي القديم) لأنه كان الطفل المعجزة الخالد. كتب نوفاليس: " بها أعني الإحساس المرهف، أتطلع الى الأشياء الاعتيادية بنظرات خفيّة، فيغدو المعروف غير معروفٍ وأمنح الأشياء النهائية صورة لا نهائية، فأجعلها رومانسية ".

في المقابل من العالم التجريبي يقف العقل والخيال طليقان، ولهما السلطة، وقد جاوزا الحد في حب الجمال. إن تاريخ الرومانسية والأدب الرومانسي يقدم آمالاً لمحاولات أنفجار مختلفة.

لم ننته بعد من هذه القضية. نذكر من ذلك أهم فضل لسافرانسكي. أما أن صورة المرحلة التي رسمها لرومانسيته كانت ناقصة وقاصرة وخصوصاً في مجالي الرسم والموسيقى، حيث أهمل هذين المجالين أهمالاً فاحشاً، فإن ذلك لا يؤثر سلباً على مطلب الكتاب الأساسي. لقد أراد سافرانسكي أن يتحدث عن مغامري الفكر الرومانسي، فأقتصر لذلك على الفلسفة والأدب دون غيرهما.

من هنا... وهناك

اختتام الملتقى الفكري والثقافي الفصلي الثالث في ميسان

الوكالات
ميسان

اختتم، الجمعة، في ميسان، الملتقى الفكري والثقافي الفصلي الثالث، الذي أقيم برعاية المجلس العراقي للسلم والتضامن فرع ميسان، ومؤسسة الهدى، ورابطة حوار الثقافية، بمشاركة العديد من مفكري ومثقفي ميسان، وأمتد لثلاثة أيام.

وقال حسين جلوب، مدير مؤسسة الهدى للدراسات الإستراتيجية، إن "هذا المؤتمر يقام فصليا، وتقدم فيه العديد من الدراسات والبحوث، لطرح الرؤى والأفكار في مواضيع محددة، تتم مناقشتها من قبل الحضور." مشيرا إلى أن هذا الملتقى يعتبر الملتقى الأخير خلال هذا العام، بعد إقامة ملتقيين سابقين خلال عام,٢٠٠٧

وأوضح جلوب "تضمن اليوم الأول طرح ثلاث دراسات، الأولى للناقد حسن سلمان بعنوان (الديمقراطية على صفيح ساخن)، والثانية بعنوان (معوقات الديمقراطية في العراق) لحسين جلوب، أما للناقد صادق ناصر فكانت دراسته بعنوان (هل ينبغي للمرء أن يكون ديمقراطيا.؟)."

وأضاف " وتضمن منهاج اليوم الثاني دراسات حول الاقتصاد والتنمية، شارك فيها المهندس موحان ماهي، والمهندس سامي ناجي."

وتابع" وقدم علي حسين هذيلي في ختام الملتقى دراسته الموسومة (الصدر والهرمونيطيقيا)."

من جهته قال الناقد صادق ناصر الصكر إن "الدراسات التي قدمت في الملتقى، تباينت في طبيعة وآليات مقاربتها لقضية الديمقراطية، إذ تحدث الناقد حسن سلمان في دراسته عن المشاكل المحلية العراقية التي تنتظر الديمقراطية بوصفها رؤية واحدة."

وأضاف أن "حسين جلوب سلط الضوء في دراسته الموسومة على معوقات الديمقراطية، وتعالقها مع الأحزاب العراقية."