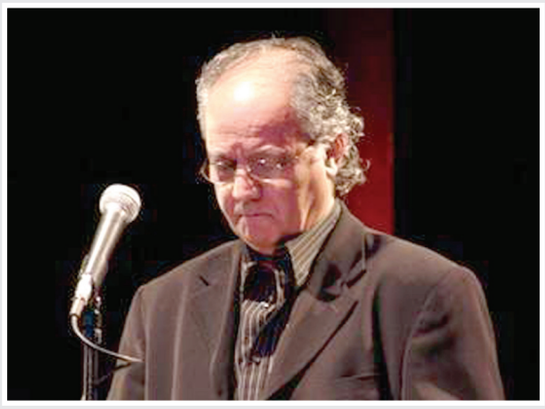
العدد (1819) السنة السابعة - السبت (12) حزيران 2010 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

أحزانُ الشاعر العراقي.. مدوَّنةٌ لشاهدٍ حرثتهُ المساحي

أسامة الشحماني

لا وجود لمعنى حقيقي في نص شعري، وإن تعددت وجوه القراءة واختلفت ستراتيجيات التلقي، ولكن هناك نصوص شعرية تشكّل وسائط نفهم عبرها و ما تحظى به من قوة مرئية أنفسَنا، وتمنحنا خصوصية انتظامها في سياقها الثقافي أدلة على وجودنا كشهود عيان على ما ورد فيها من احداث و وقائع لا تتيح قدراً كافياً من الاحتمال، لأن معانيها تنزع الى الحقيقة و حضورها في الذاكرة الجماعية يشكّل علامات يقينية ترتفع نسبة إشتراك المتلقي في إنتاج دلالته. فما الذي يحدث لتلك النصوص على مستوى بناها الرمزية والتأويلية حين توكلُ إليها مهمة التحايث المباشر مع يوميات موتٍ مجاني يتموضعُ في كلّ شيء، وكيف يعبّرُ النص، بوصفه حدثاً لا يعيدُ نفسه عن تواريخ و محن ما فتئت تعيدُ نفسها، من دون أن يتساوق معها فتحوّله الى شهادات وفاة مستنسخة؟



الشاعر خزعل الماجدي

الشاعر موفق محمد

يختلفُ فهم التراجيديا في الشعر الحديث عنه في أجناس أدبية أخرى فيبدو في بعض النصوص صيغة واحدة لدلالات متعددة، وفي نصوص أخرى دلالة واحدة بصياغات مختلفة، وإذا حصرنا ما نريده من هذا المفهوم في دائرة الموت وتجليات الغياب، ولا شك في كون هذه الدائرة هي من البنى العقلية اللاشعورية التي تشترك في التعبير عنها كل الثقافات الإنسانية بصرف النظر عما بينها من إختلاف وتباين، فسنجدُ أيضاً ما يميِّز الثقافة العراقية عن سواها، فضلاً عمّا لها من عمق زمني في التجربة البشرية، وهو أنَّ أهم محكيات المتخيَّل فيها، شعراً ونثراً، رسماً وموسيقى تأسَّسَ على أرثٍ تاريخي عتيق من سلالات حزن ثرّي وموت موجود وجوباً. الغياب والقطيعة في هذه الثقافة هو أكبر من الحضور والتواصل، ولذا تستبطن أهم نصوص المدونة الشعرية العراقية تراجيديا ذات قوة مرجعية أصليَّة تشدها لمحاكاة الفعل الواقعي المغرس في عمق الذاكرة الجمعية، على أنَّ ثخانة الحزن هذه لم تجعل الوظيفة المرجعية للنص رسالةً بارزةً تتجلى على حساب وظيفةٍ شعرية متوارية.

إذا غادرنا الجانب النظري للبحث عن نصوص شعرية كانت وسيطاً بين مقومات الموت العراقي كحدث متكرر وحكايته داخل نسائج اللغة الشعرية فسنعثر على نتاج ضخم تربط بين أجزائه ولاءاتٌ مشتركة توحِّد إشتغاله على هذه الفكرة في مداريها الذاتي والإجتماعي، ولكن وحدة ارضية هذا النتاج لا تعني عدم سعة مساحتها وتشعب جذورها، ولذا لم يؤدِ اشتراك مقومات تلك النصوص الى إلغاء فرادتها وظهورها وكأنها نسخاً مكررة. و يمكننا تلمس هذه الفرادة في نصَّين شعريين مهمين لقامتين كبيرتين في الشعر العراقي الحديث هما:

الشاعر خزعل الماجدي، المهووس بالمثيولوجيا العراقية، والذي أرَّخ فقدان ولده مروان، المُغيَّب من قبل زمر الإرهاب بملحمة شعرية كبيرة، تقسَّمت على أيام السنة ٣٦٥ يوماً/ نصّاً لم يسبق لتاريخ الأدب أن شهد نظيرها (أحزان السنة العراقية ٢٠٠٦×) إذ دوَّن الماجدي تراجيديا الإنسان العراقي بنص شعري يستدعي لوازم معرفيَّة وطاقات قرائية ترتقي الى ثراء آفاقه، وتعدد مناهله، فضلاً عن تداخل الأصوات والحوارات فيه بما يشبه مناخات المسرح حيث تحوَّل مروان الى رمزٍ لكل ما مرَّ على شعوب حضارة واديَ الرافدين من تواريخ دامية.

سرقوك !! كيف يسرقون نهراً؟ كيف يسجنون لحناً من الهواء؟ كيف يقطفون غصناً من شجرة السدر؟ سرقوكَ !! وهل يُسرقُ الضوءُ؟ هل يُسرقُ بستان الندى؟ (خطف النسيم)

و الشاعر موفق محمد الذي غيَّبت الدكتاتورية المبادة ولده عدي في مطلع تسعينيات القرن المنصرم ليعثر على رفاته، في المقابر الجماعية في منطقة المحاويل شمال الحلَّة، بعد أكثر من عقد زمني مثقلٍ بمواسم الألم. موفق محمد الشاعرُ الذي شاكس الدكتاتور داخل العراق بنصوص تبوح وتراوغ مثل (عبديئيل، زائرالليل××)، وتحدى الإرهاب بنص شعري متميز شكلاً ومضموناً (فتاوى للإيجار×××)، مازلنا نذكرُ مطلعَهُ الخارق لكلِّ آليات التلقي (من رأى منكم عراقياً فليذبحه بيده، فإن لم يستطع فبمدفع هاون، وإن لم يستطع فبسيارة مفخخة وذلك أضعف الإيمان...) حيث كشف فيه عن وجه الموت الحقيقي المازالَ محدَّقاً بوجه العراق، باسلوب شعري خاطف ومباشر لم يعمد فيه لاستعمال إشارات مغلقة محمَّلة بمعانٍ يجب علينا العثور على دلالاتها من خارج ما تشتملُه يوميَّاتنا، لأنَّه أراد للنص أن يحاكي ذلك الموت الخاطف الذي ما انفك يطوِّقُ أعناقَ العراقيين إذ رتعت في ربوعهم الوحوش.

احرثيني أيتها المساحي، ودوري يا رياح لأهلك سراً
فقد مزقتني الذئابُ / صباحاً تجيءُ الذئابُ / مساءً تجيءُ الذئابُ / تبسمُ أنيابا في دمي، وتعوي / فأزدادُ جمراً، وأوصي/ الرياحَ التي في خطاه/عن ولد لي، ليسَ له قبرٌ، فأين هو الآن ؟؟؟ (لا نجمة للغائب)

إنَّ أيَّ قراءة متأنية لنص خزعل الماجدي (شباط، الجبّ الذي أخفوه فيه، ١/شباط خطف النسيم الذي اسمه مروان) و نص موفق محمد (لا نجمة للغائب) ستكشف عن تشاكل النصين بعناصر مشتركة ومقومات جامعة، ابتداءً من العنونة حيث جاءت كاشفة عن أهم الموجهات القرائية والخيارات التأويلية التي يقترحها النصان، ثمَّ تداخلهما بقرابة نوعية بين أفكار متجانسة ليست مبهمة ولا مخادعة تظهر غير ما تخفي. و كذا في مستوى الاشتغال على لغة ذات قيم تعبيرية ورمزية لم تكن معنية بالاحتفال بنفسها ولا منغلقة على ذاتها لأنها استهدفت اسناد موضوع الرثاء الى تاريخ الإنسان العراقي، الحدثي/السياسي، وتحويله الى حدث شعري غير مهتم بالسرد، إلا بمقدار ما يستدرج المتلقي لاقتياده الى ما هو كائن في مُناخ النص كمقدمة لاحالة ذهنه باتجاه الآخر، الغائب الذي لا يَستدلُ النصُ على حياته أو موته، فيتركه معلقاً بجملة من العلامات التي ترسلنا بحثاً عن مصاديق تأويلها. وقد ركزَ النصَّان كما سنرى على استخدام الأقنعة كاحدى أهم الوسائل الكاشفة عن بنى الغياب المهيمنة على النصوص. وجنح كلاهما الى لغة ذات وظيفة مرجعية ترتبط بما يحدث لتحوَّل ذلك الغياب من صورة متخيلة الى واقع معيشٍ لا نلمس انمحاءً في علاقتِه بنا.

أنظرُ إلى الروزنامة كما لو أني أنظرُ إلى كتاب ممزق يقطرُ دماً / وإلى شجرةٍ يابسةِ الأوراق / واحسرتاه.. / هذه هي أيام السنة العراقية. / وجهه ذابلٌ، طرفُ الأرضِ يهوي وحرير من الدمع يفرشهُ شجر / داخَ من بلد يتلاطمُ بالموت، أنتَ قصصتَ الوداعَ / ولم أنتبهَ، ولم استطع رفع سبّابة أو يد، انتفض / في رهينكَ، توظّأ، وقلَّ للصباحِ بأنك أجمل منهُ / وقل للطيورِ بأنك حرٌّ، قل للبساتين قومي لأجليَ ونامي على مرفقي. / يا دموعَ الفراتِ اغسليه وردّي الغبار الذي ناثروه عليه / وقصّي عليه حكايا العراق المعذَّبِ منذ الأزل. (خطف النسيم)

يُشيِّدُ النص أحداث هذه السنة على معجم لغوي مفعم بدلالات الحزن والإغتراب/الهزيمة والتصدع النفسي، و يتضح بروز ذات الشاعر حين تفتح التقويم بعد نهايته لتستفتح النص بفاعلية أنا المتكلم، و سرعان ما تتداخل ذاتية الأنا مع ذات المتلقي إذ يدخل الأخيرُ شريكاً في مدار الاحساس الجماعي بعزاء الشاعر على ولده كجزء يسير من عزاء أكبر تتشحُ به أيام السنة العراقية. وقد شكَّلَ الحضور الطاغي لمشاعر الحزن، بوصفه الموضوعة الدائرة حولها مفاصلُ النص، بنية إفضائية تواشجت مع بنى دلالية أخرى لتقدِّمَ رؤية سوداوية تنعى مصائر الأشياء و قد آلَت لغياب جماعي (طرف الأرض يهوي، الشجر يفرش الدمع، البساتين خاملة، الفرات يبكي..). مشهدٌ مرعبٌ يذكرنا بقصيدة لامارتين (البحيرة) فبعد أن غابت الحبيبة إستنطق النصُ كلَّ عناصر الطبيعة بشحنة عالية من الألم حوَّلتها الى مظاهركئيبة و غياب مطلق. مُناخ الغياب والأفول هذا هو نفسه السائد لدى موفق محمد في قوله:

أقفلوا الأفواه لتستريحَ السجون / أقفلوا الشبابيك لكي لا تدخلَ منها الشمسُ /أقفلوا المصابيح لتكتملَ الظلمة / أقفلوا الأبواب لكي لا يخرجُ منها أحدٌ / أقفلوا القرى لكي لا تفرَّ من هذا البلدْ / أقفلوا الشجر لكي لا يغني الرياح / أقفلوا الغيومَ لتموتَ متخمةً بالمطر / أقفلوا القبور حكّموا غلقَ مزاليجها، وانفخوا في ألف صور. (لا نجمة للغائب)

يوحي ظاهر النص الى خبيئه حيث يبرز على سطحه تكرار صيغة الأمر المتعالي (أقفلوا، حكّموا، إنفخوا) بحلول فاعلي جماعي يكرِّسُ أهميتهُ على مستوى التركيب الاسنادي النحوي في السياق حيث خلق طبقات دلالية متآزرة يرفد بعضها البعض للتركيز على الدلالة الإيحائية لفعل(الإقفال) الواقع في النص على كل ما حقهُ أن يفتح (الأفواه، الشبابيك، المصابيح، الأبواب، القرى، الشجر، الغيوم). ثمَّ إن تكرار الوحدات اللغوية وتعادل التراكيب النحوية الدالة على تدرج متوالية المغاليق من الأفواه الى القبور أزال أيَّ إمكانية للتشكيك بالقول، وأحدث نظاماً إشارياً تأثيرياً يندمج فيه المجرد بالمحسوس، في محاولة لتسييق وحدة الاحساس بذلك الخبيء المستورعند الشاعر والمتلقي. وإذا نظرنا للنص على أساس السياق الزمني الذي برز فيه فسنجده متمركزاً حول معنى انسحاق الذات تحت وطأة ما تعاني في واقع مأزوم خيَّمَ العقم على كلِّ نوافذه.

يا دموعَ الفرات امنحيه الندى، واجعليه طليقاً من الحزنِ، اجعليه نقياً كما ذهب / يا دموعَ الفرات اجعليه يصلّي، واجعليه ينامُ ويحلم ./مروان مثل الندى لا يفزِّزُ ورداً، ويتبعه، أينما طافَ، سربُ الفراشات /مروان كحلُ العيون ومرهمها، وحبيب الحنايا / ومروان رفرفة الفجر، مروان سبطُ النهار / ومروان لون الضحك، وقافلةَ الضوء، مروان عش الشذى / ومروان هذا النسيم الذي خطفوه / ومروان نبض من الماء، خمر من الغيم، وردُ شبابي، وتلويحة في مرايا السماوات / ومروان أهلي وقلبي الذي علَّم الحبَّ للطير.(خطف النسيم)

فمذ غبتَ عني يلملمني الذئبُ فجراً / بقايا عظام ولحم ودمْ / ولا أسألُ الذئبَ عما جناه/ أستحلفه عن ولد لي / ليسَ له قبرٌ / فأين هو الآن ؟ / أني أراه ؟(لا نجمة للغائب)

تمركزت واجهة اللغة أو سطحُها وبنيتها العميقة في النصين السابقين على بؤر دلالية هدفها تقوية حجم التلاصق بين النص ومنتجِه لتشكيل صور شعرية لا تكفُّ عن الإنتقال لاستحضار صوتين، يواصل الأول فعل السرد والتداعي الحر مع مشاعر الحزن على الغائب تاركاً للصوت الثاني مساحة غيابه وصمته لتكوِّن فراغاً تقع مهمة ملئه على القارىء سواءً كان قارئاً إفتراضياً كامناً داخل ما يبطنُ النص من كلام أو قارئاً حقيقياً يقع خارجه. وقد تجلَّت علاقة النص بذاتية الشاعر في البنية اللغوية ابتداءً من القيم التعبيرية للوحدات الصوتية وما خلقته من هيكل إيقاعي واضح، ثمَّ البنى الصرفية للمفردات وظاهرة التكرار على مستوى مفردات محورية كالأسماء(الفرات، مروان، الندى، الحزن، الذئب، الفجر) وما خلقته من شدة وتمكن أقوى من الفعل في المعنى، والضمائر الإشارية والتوضيحية التي رسخت الخطاب في الواقع الظرفي، أو على مستوى التركيز على الأزمنة والتراكيب مزدوجة المعاني، كالمنادى والمستفهم عنه. إنَّ وحدة الهدف في النصين السابقين تمثلت في أكثر من موضع في الخيوط والعلاقات الدلالية التي نسجها كلٌّ منهما، ولعل أهمها أزدحام الجمل الشعرية بدلالات الحيرة والتشتت في الإستفهام عن ذلك الخفاء.

أهدهدُ في جنح الظلمة / لي ولدٌ / ليسَ له قبرٌ/ فأين هو الآن ؟؟؟(لا نجمة للغائب)

يأخذ القرآن الكريم عند الماجدي وموفق محمد دورَه البارز في التناص معه و امتصاص وتحويل نصوصه العالية ضمن عملية دلالية واسعة في تداخلها مع الشخصيتين المحوريتين في النصين، فقد شكَّلت قصة يوسف على اختلاف أبعادها وبكل ما لها في ذهن المتلقي من خزين مقدَّس يدعو للتأمل، وثقل في المعاني الغيبية و التصوير المشهدي الهائل، مهيمنة واضحة أثرت فعل القراءة، لأن النسق التاريخي التواصلي المشترك أوجد صلة رحم خاصة بين يوسف كحقيقة تاريخيَّة/النص/المتلقي، وهذه الصلة هي من حدَّدَ شكل المقروء لدى المتلقي وليس العكس. وهناك وظائف إنفعالية وتعبيرية أداها إحلال شخصية يوسف محل المفقودين وبالعكس على مستويين الأوَّل كذات مغيَّبة وجدت نفسها مضطرة للإستسلام لمصيرها، وهذا ما ينطبق على غالبية العراقيين. والثاني كشخصية مركَّبة تقلَّبت بين طرفي ثنائية الحضور/الغياب وكانت ذات وجود ناطق وغياب معبِّر عن تجربة زمنية عصيبة و مضطربة.

الليلةُ عيدٌ / وأنا في غرفتك الآن / ما زالَ كتاب الله مفتوحاً فيها / وتباعتُكَ من ذهب تلثغُ / أتهجى سورةَ يوسفَ، وأرى وجهك في المرآة. (لا نجمة للغائب)

××× ××

وآخرَ صورة وكنّا بها في الحديقة / وكان العشاءَ الأخيرا / وكنتَ صغيرا / وقميصُك أبيضُ كالنورِ / فمن يلقيه على قلبي / كي يرتدَّ بصيرا ! (لا نجمة للغائب)

××× ××

لماذا تغني الحماماتُ نشيداً حزيناً، لماذا تنوحُ؟ / ومن ذا على الأفقِ أنطرهُ؟ ولدي !! / أم قميص مدمىً ! أم البرقُ يطرقُ كوم الشتاء الطويل؟ / فمن ذا ؟ شبحٌ في دثار الهزيع الأخير من الليل . / أصيحُ على قاطعات الأيادي، ألم يك مروان يوسفكنّ الجميل؟ / إذن أين ضاعَ؟ وأيّ الذئاب سبتهُ؟ / أصيحُ على الجبِّ، كيف احتويتَ رصيعاً من الماس؟ /كيف لثمتَ مفاتنهُ؟ أيداه مقيدتان ! هل يتقيدُ نبعٌ؟ /وهل سنابلهُ انفرطت قبل حين؟(خطف النسيم)

يظهر تحديد دلالة الزمن في النصوص السابقة بقرائن تتوق الى ترسيخ الحاضر إما باللفظ الصريح (الآن، العيد، العشاء الأخير، الشتاء، الهزيع الأخير من الليل)، أو بالزمانية النحوية (الفعل المضارع، الكينونة الآنية)، في محاولة للحفاظ على قيمة استمرارية الحدث والتصاقه باللحظة الراهنة المعاشة، لمنح ذلك الغائب الكامن مرجعية واقعية، فالكتاب المفتوحُ على سورة يوسف يحدث تداخلاً في الغياب بين الشخصيتين، ويوحي بنفس توقعي يبطنُ تفاؤلَ الشاعر بأنَّ ينتهي غياب ولده الى ما انتهى إليه يوسف، لتعود إليه بصيرته. وكذلك الحال في عودة القميص المدمَّى، بوصفه رمزاً لحياة الفقيد وليس لمماته. وتظهر الرغبة القوية في المطابقة بين يوسف والفقيدين في الحرص على استعمال كل رموز و عناصر السرد الحكائي في القصة (القميص، الذئب، النسوة، الجب، السنبل) ، مما يوحي برغبة لاشعورية تتوق الى إمكانية تكرار غياب يوسف في صورة معاصرة. ولكن ما ساد على النصين من قيم شعرية حاولت عبرها توحيد مصائر الغياب، سرعان ما يتعرَّض لانزياح كامل حيث ينهدم نسقهُ أمام الحقيقة الواقعية المؤلمة، تلك التي تحكي إختلاف ما آلَ إليه الإنتظار بين النصوص و القصة.

× أحزان السنة العراقية ، كتاب شعري طويل، يرصد فيه الماجدي ماحصل في العراق من دمار وخراب وموت ، ويختار سنة ٢٠٠٦ الاكثر دموية وخرابا وحزنا في تاريخ العراق الحديث ،حيث يقدم تقويماً شعرياً يرصد كلَّ أيام هذه السنة ب(٣٦٥) قصيدة في اكبر تراجيديا شعرية معاصرة ،حيث قام الشاعر بكتابتها على عدة مستويات فهناك اولا احداث الحاضر على أرض العراق وثانيا أحداث التاريخ المستعادة مع أحداث الحاضر، وثالثا الاحداث الخاصة التي مر بها الشاعر في ذلك العام. النص الذي نقرأه للشاعر(خطف النسيم الذي اسمه مروان) هو جزءٌ من ذلك الكتاب، الذي نشره موقع النور الثقافي على أجزاء تحمل تواريخ أيام السنة ٢٠٠٦. والديوان كاملا هو قيد النشر الآن في دار نشر (الغاوون (.

×× عبديئيل هو أيضاً عنوان المجموعة الشعرية الصادرة للشاعر عن دار قوس. كوبنهاجن، ٢٠٠٠.

××× فتاوى للإيجار، المدى الثقافي ٣,١,٢٠٠٥.

تلويحة المدى

عشتار المصرية

شاكر لعيبي

لمرتين متتاليتين كتبنها هنا نقول أن أصول الأغاني العُرسية الحالية وأشعار الاستحمام لدى العربيات في وقتنا مُستلهَمة في المقام الأول من الحضارة الرافدينية وامتداداتها عبر الفينيقيين والقرطاجنيين في الشمال الأفريقي، وأقلّ من ذلك من الحضارة المصرية القديمة التي لا يتوجب إغفالها.

فقد أولى الفكر في بلاد الرافدين لإشكالية الخصوبة والانبعاث، في تجلياتها الكونية واليومية كليهما، حصة جذريّة عبر أسطورة الخلق (إينانّا- دموزي، عشتار - تموز) المنتشرة على نطاق شعبيّ واسع، عبر وعي مرتبط بالتيارات النهرية والتموجات النباتية على المستوى الكوني من جهة، وبتفاصيل الحياة اليومية، بل الأيروتيكية للجنسين والحيضية للمرأة، من جهة أخرى. لذا تظهر إينانّا وتتحوّل عشتار، جماهيرياً، من ربة كونية للخصب إلى سيدة للتهتك والقصف والمرح وتصير رمزا للدعارة المقدّسة (أو الزواج المقدّس)، إذا لم نقلْ محض رمز للعروس العادية فيما بعد. أما في المخطط المصريّ فترتبط ميثيولوجيا الماء والخصوبة والإنجاب والجنس بميتافيزيقيا شاملة وبفكر أكثر قداسة وتديّناً، رسميّا في الأقل، ولعلها تأتي في مرتبات أدنى في أولويات الأرباب الفرعونيين ومن يمثلهم من الملوك والكهنة، وتلتحم هذه الميثولوجيا، تحت شكل مختلف، بالدنيوي الأكثر حسية وشبقية ويومية. لا تتجرأ الربّات المصريات الورعات غالباً على النطق بالأناشيد والقصائد ذات التلميحات الجنسية الصريحة للسيدات الرافدينيات باسم إينانّا، عشتار أو بأسمائهنَّ في معابدها:

"عليكَ أن تنقل يدكَ اليمنى إلى فَرْجي بينما تُبْقِي يدكَ اليسرى على رأسي مقرِّبا فمكَ من فمي واضعاً شفتيَّ في فمكَ: هكذا تحْلفُ لي. هذا هو قسَمُ النساء".

"على سرّتك. يا أختي العذبة المجيدة، على ظهرك.....يا أختي المجيدة،.....يد. في فَرْجِكِ.... الحدائق. نانانيا.....في مؤخرتك..... الحقول".

"انظر الآن، ثديَيْ ينكشف، انظر الآن، الشعر ينمو حول فَرْجي معلناً نضوجي لكي أحتضن رجلاً. دعنا نكنْ جد سعيدات، ارقصي وارقصي!. أيتها [الربة] باو دعينا نبتهج بأعضائي الجنسية".

"عندما استلقتْ أيضاً الجميلة الغالية، قلبي، فإن كل منهما بدوره صار يقبل [الآخر] باللسان، كلّ بدوره، ثم أن أخي ذا العينين الجميلتين أعطاها إياه خمسين مرة، مُسْتنزَف القوَى بانتظارها، لكنها كانت ترتجف تحته، ساكتة بكماء منه. عزيزَتي الغالية أمضتِ الوقتَ مع أخي واضعة يديه على عجيزتها".

لعل المصريات القديمات سيعتبرن هذه الأناشيد، ظاهرياً على الأقلّ، فجوراً ووقاحة متناهية، ولن يفهمنَّ لماذا تعتبرها الرافدينيات تراتيلَ دينية تُقال في المعابد. وهنا يقع الفارق بين الرؤيتين للعالم، ثم في التأثير اللاحق للمَرْجعين في تشكيل الأغاني العرسية الراهنة التي يبدو أن الأناشيد العشتارية ما زالت رافداً سرّياً حقيقياً لها، بل مصدراً محتملاً، في ظننا، لتعبيرات عربية فجّة مرتبطة بالمؤخرات ولأمثال شعبية نسائية فادحة، في العراق خاصة .

لا توجد ربة كبيرة الشبه بعشتار في الحضارة الفرعونية ولا لعشيقها تموز. ليست "حاثور" رديفاً لعشتار وإنْ بَدتْ لنا هكذا عند الوهلة الأولى. خلاف ذلك ثمة في مصر القديمة، بدلاً من محوريّة الأنوثة الخصوبية لعشتار، محوريّة رب الخصوبة المصري "مين" Min الذكوريّ. إنه رب قضيبيّ كما تصفه المرجعيات الفرعونية في مصر العليا، الصعيد = مينو أي صاعقة "مين". إنه رب الخصوبة والنسل و"ثور أمه" ربّة السماء التي يخصِّبُها كل مساء لكي تُوْلدَ الشمس. إنه هنا ليس من أجل المتعة الجنسية الصرف لكن من أجل هدف أعلى. تقاليد أخرى تجعله حامي مسارات الصحراء العربية ومدن البحر الأحمر أو الفحل مخصِّب الأرض، مُعْلِن الحصاد. يُقدَّم عادة على شكل رجل واقف ذي قضيب منتصب، على رأسه ريشتان ويحمل بيده اليمنى المرتفعة سوطاً. ينتهي بأن يبتلعه آمون ليصير (أمون - مين)، ثم يبتلعه حورس فيصير (مين - حورس) القادر على إسكات المُحارب سيث الشيطاني. "مين" هو الرب راعي مدينة قبطوس، ولطقوسه مراكز أخرى في أخميم وقفط والأقصر. وهو الرب الأقدم في مصر حيث يظهر في عصور ما قبل السلالات على هيئة فيتيشية (فألية)، لكنه جُسِّدَ منذ السلالة الأولى على هيئة إنسانيّة: اليد اليمنى تحمل السوط فوق كتفه، بشرته السوداء تذكّر بلون الطمى النهري، بينما قضيبه المنتصب باستقامة تامة، كِنائيّة بالأحرى، فهو رمز للخصوبة والولادة، وثمة نبات الخسّ ذو القدرات المثيرة للشهوة الجنسية إلى جواره غالباً. جسده مشدود بكفن يمنحه شكل مومياء. في عصر الدولة الحديثة كان الفرعون يلجأ أثناء الاحتفاء به أو تتويجه إلى "مين" من أجل استعادة قواه وخصوبته. في احتفالات "مين" الكبرى أثناء الحصاد كان الملك يقطع الحزمة الأولى المهداة لـ "مين". انتهى الأمر لأسباب توفيقية بأن يتماهى "مين" مع (آمون - مين) ويحصل الأخير على قوى الخصوبة له.

كلاهما، عشتار و"مين"، مكرَّسان للخصوبة رغم ذلك، مع الفارق الذي يجب أخذه بالحسبان بين ذكورة وأنوثة. وكلاهما منذوران لوظيفة معينة في بلد نهريّ زراعيّ، تقع الصحراء على أطرافه.

إذا لم تكن توجد طقوس شبيهة بتقاليد عشتار في مصر الفرعونية فقد وصل شيء منها رغم ذلك إلى المصريين القدامى. ثمة العديد من المسلات المصرية التي تُرينا مثلاً الرب "مين" منتصباً جوار الربة عشتار التي تظهر بأسماء مصرية. منها مثلاً مسلة في متحف اللوفر مرسومة بالألوان على حجر جيري تقدّمه مع الربة السورية قادش أو قادس (وفي السامية قدس أي المقدّسة) التي تبناها المصريون عبر الطريق السوري الكنعاني. وقادش ليست سوى عشتار في الحقيقة. لقد وقع "تمصير" للربة عشتار في الحقيقة، وللحديث تتمة.

فرنسا تنعش ذاكرتها بإحياء نابليون بونابرت

ترجمة:عدوية الهلالي

لم يكتب التاريخ الا من قبل المنتصرين لكن نابليون بونابرت الذي خرج من معركة واترلو مهزوما لتعيش بعدها فرنسا ضعيفة لوقت طويل كتب في مذكراته عن هزيمته وعن المغامرة الامبراطورية التي اقدم عليها ويشعر الفرنسيون بآثارها حتى الان. يدرك الكثير من الفرنسيين ان عودة بونابرت من جزيرة البا في آذار من عام ١٨١٥ كانت بداية لفترة الايام المئة التي مارس فيها الحكم للمرة الاخيرة قبل نفيه بشكل نهائي الى جزيرة سانت هيلانة ..ويذكرون كيف استقبل بشكل ايجابي من قبل السكان خاصة وان نظام حكم لويس الثامن عشرلم يكن مقبولا لديهم.

هذه الحقائق وغيرها تضمنها الجزء الرابع من كتاب (التاريخ الحديث للأمبراطورية الاولى) للمؤلف تييري لينتز الصادر مؤخرا.

مدير مؤسسة نابليون ذكر في كتابه كيف ودعت فرنسا التي نزفت دما لمدة عشرين عاما من الحروب المستمرة امبراطورها السابق الى منفاه .وكيف وافقت على مضض ودون حماس على عودة لويس الثامن عشر الى العرش رغم محاولاته التخفيف مما يكرهه الفرنسيون فيه كانانيته وجبنه وبدانته !!

كان لويس الثامن عشر قد حاول بطريقته الملكية والمتساهلة الجمع بين قيم النظام القديم وتلك الخاصة بعام ١٧٨٩ لكنه بدا بالتدريج باستخدام العنف واذلال الجيش الذي بقي مخلصا لقائده المنفي او من خلال فرض الضرائب على الشعب ..

ورغم عدم شعبيته ورفض الشعب له ، الا ان ابناءه لم يكونوا راغبين في عودة نابليون على اعتبار انهم اجتازوا فترته بكل مافيها من حلاوة ومرارة ..لكن ذلك لم يقف عائقا امام الاحتفاء بعبقرية بونابرت سواء في غرينوبل او في ليون من قبل الاقلية التي تعارض نظام حكم لويس الثامن عشر مادفع بونابرت الى مواصلة اطلاق الخطابات التي تعبر عن تعلقه بشعبه ووطنه مع اعطائها الصبغة الدينية.

لقد وصف لينتز المشهد الاستثنائي لاعتقال بونابرت ببراعة اذ واجه الامبراطور السابق الجنود القادمين لاعتقاله بناءا على اوامر الملك بشجاعة قائلا لهم وهو يفتح قميصه : " اطلقوا النار على امبراطوركم اذا كان لديكم الشجاعة الكافية " ،لكن الجنود انزلوا بنادقهم والتحقوا بقائدهم! ويظهر الكاتب هنا مدى تاثير شخصية بونابرت على افراد جيشه اذ لم يثنه المرض والتعب وبدانته المفرطة عندما تقدم في السن عن التمرن لخوض القتال مع جيشه الذي كان ينوي مواجهة البروسيين والانكليز ..

بهذه الطريقة ،ستمثل معركة واترلو الفصل الاخير في (الالياذة النابوليونية) في كتاب ليتنتز حيث تعرض لها بالشرح والتحليل الوافيين اذ رغم هزيمته في ارض المعركة من قبل خصم تفوق عليه في العدد الا انه سيظل يشغل الاجيال القادمة بقوة اسطورته.

صناعة الدكتاتور موسيقياً .. وكاظم الساهر

احمد مختار

يؤكد علماء النفس والاجتماع على عدمِ إطلاق صفات التمجيد المبالغ بها على الأشخاص خصوصاً الأطفال، لأنها ستؤدي للاستبداد والتزمت وعدم تقبل رأي الأخر، وسترسخ لديهم القناعة بان ما يطلق حقيقة كامنة وجزء من حقهم الشرعي. ويتمعن قليل نجد ان الموسيقى من الوسائل الإعلامية الأكثر فعالية لمن يريد استغلالها لإغداق صفات التمجيد والمبالغة والتهويل في صناعة البطل الوهمي. التأثير الموسيقي يكمن في الإيقاع المتسق مع الإيقاع الشعري والنغمات التي تولحن الشعر، لذا وصف العرب شعراءهم المنشدين، بأنهم يلحنون قصائدهم، وذلك لزيادة التأثير أثناء الإلقاء بإضافة تعبير صوتي مموسق على معنى القصيدة، فيسهل حفظ القصيدة، ليصبح التحلين بالإلقاء أكثر تأثيرا من اللقاء الغير ملحون، و التأثير الأكثر فعالية هو في الأغنية التي يغلبُ فيها اللحن على الشعر، والتي تعيش معنا فترات طويلة زماناً ومكاناً. لذا فقد أكدت الدكتاتورية على إقامة مهرجانات للأغنية الحربية كل شهر تقريباً، وأنفقت الأموال الطائلة لتنتج الآلاف من الأغاني الزائفة، فمثلاً مطرب يغني للدكتاتور(من تحكي والله نعوف (نترك) كل شي و نستمع ماء و هواء ومنك ابد ما ينشبع) وحين قامت انتفاضة شعبية، كان المداحون أول الهاربين، فاكتشف الدكتاتور بأنه ليس سوى مجرم يعيش وحيدا ولا يسمعه احد. اليوم وبعد سقوط الصنم وذهاب الخوف من بطشه وهي حجة يتحجج بها اغلب المداحون، رغم ان المغني كاظم الساهر يقول في برنامج "العراب" : لم يُجبر اياً من المطربين على الغناء لصدام، و يكذب من يقول انني مجبر، انا اغني لأي رئيس يرفع شعبه للسماء!!!!. بمعنى ان الساهر غني لصدام برغبته وربما بحب. أو ربما يقصد انه غنى لصدام لانٍ الأخير رفع شعبه إلى السماء، الأكثر دهشة إننا لم نسمع ردا على هذا التصريح من أي مطرب غنى لصدام، فهل السكوت علامة الرضى؟ نقول ما نراه اليوم معاكس للمطلوب فعله حيث ادهشنا مشهد ممثل عراقي يعتبره البعض معلم كبير في المسرح، شهدناه يقدم عمل مسرحي في الأشهر الأولى من السقوط فيه انقلاب في الطرح من أقصى الدكتاتورية إلى أقصى التشدد ويوشي بانتهازية واضحة، فهل يا ترى يفكر الآن بتقديم عمل توفيقي لكي يضمن مصالحه في حال عودة أعوان الدكتاتور ومع الوضع الجديد.

الحالة الثانية هي مغني غنى اخر اغنية للدكتاتور العراقي بعنوان " فوت بيها وعلى الزلم خليها " وكان اول الهاربين الى دولة عربية بعد السقوط، واليوم يغني لرئيس كتلة عراقية سياسية ليعيد تجربة الامس، واخر يغني لصاحب نفس القائمة العراقية ويقول (نحب الذي يحبك نظل والمايحبك نرفضه).

يقول كونفويوس حكيم الصين ورائد الفكر الانساني: ترتقي الشعوب حين يرتقي مثقفوها الى ناصية الصدق مع الذات.!

صناعة الدكتاتور تمت بأياد عراقية ومنهم" شعراء و مطربين وموسيقيين واعلاميين بلا اخلاق" فأن اراد رئيس الكتلة تلك ان يصبح دكتاتورا فما عليه الا ان يبدأ بالسماح لمن مجد صدام بالامس ان يمجده اليوم ويمجد تكتله، فهي البداية الصحيحة على طريق الدكتاتورية.وحين يسمح السياسي بهذه الممارسات الدكتاتورية فانه يريد الأخرين في محاولة اعادة ظاهرة استغلال الموسيقي بعد ان اعتقدنا انها ولت مع الدكتاتور السابق، و من حقنا ان نقف بوجه هذا الرياء مستقبلاً وادانته الان، ومن حق اي سياسي وطني منع المداحيين من باب المحافظة على سمعته ومشروعه السياسي من التشويه ولا يغرنه التبرير المجافي للواقع، وليتذكر من نسي من السياسيون ان زمن الحاكم المطلق قد ولى في العراق. ومن هنا ادعو الى رفع دعوة قضائية ضد كل من غنى لصدام ولتقبل حجة الغناء بالاجبار (يُستثنى من ذلك كاظم الساهر باعتباره غير مجبر على الغناء لصدام على حد قوله) وليقدم المطرب المُجبر إعتذاراً للشعب وللضحايا وغرامة مالية رمزية بأعتبار الفنان والمثقف قدوة في الاعتذار، ولابد من سن قانون جديد ضد كل تمجيد ومديح منافي للحقيقة لاي سياسي او قائمة او كتلة او ائتلاف او منصب حكومي حتى لو كان رئيس الجمهورية، كي لا نكرر مأساتنا و نعود الى مربع النظام السابق و نصنع دكتاتورا بداءاً بالغناء والموسيقى من جديد.