## مات فائق حسين وحيداً

# صورة فنان من الستينيات وقرينه المستوحش

سهيل سامي نادر

> في عام اعطاني الفنان فائق حسين علبة بلاستيكية محكمة الإغلاق احتوت عدداً من الشرائح الملونة وذلك بعد نقاش ساخن بعض الشيء في مقهانا العتيد. لم يقدم إيضاحاً بشأنها ولم أطلبه. جرى الأمر ببساطة كأنه ناولني شيئاً يخصني. حين فتحتها بعد عشرين عاماً (!) فوجئت بأنها احتوت على بعض الأعمال التي لم تعرض في بغداد ضمن أعمال معروضة ومعروفة له. وحتى هذه الساعة لاأعرف أين عرضت أول مرة. لكن هناك ملاحظة كتبها الفنان على العلبة ترينا بأنها نفذت في عامي و بين أسبانيا حيث درس الكرافيك، والاكوادور حيث أسس محترفاً فنياً في عاصمتها كيتو. الغريب أنه طوال هذا الزمن المخيف كنت أعرف أنني امتلكت شيئاً من فائق حسين لم أكلف نفسي عناء النظر إليه. تحججت بأنني لا أمتلك أداة عرض، ومن دونها كان عليّ أن أرفع الشرائح ورأسي إلى مصدر ضوء... فأي مجهود متعب بالنسبة لشخص اعتاد الانحناء بسبب متطلبات عمله الصحفي في تحرير المواد، أخيراً اقنعت نفسي بأنها أعمال أعرفها وكتبت عنها ولا جديد فيها.

### الداخل والخارج

لا جديد! كان ذلك هو مضمون النقاش الساخن الذي أشرت إليه. وكنت قد كتبت نقداً بشأن أعماله التي عرضها في أيلول 1976 أنهيته على هذا النحو: (أعمال فائق حسين الأخيرة أوصلت موضوعاً قديماً إلى نهايته.. أفضل ما تستطيع أن تحققه قصة طويلة جداً هي أن تنتهي بعد أن كانت قد أفرغت روحها).

لم يزعل، بل كان مقتنعاً وهو يبرر موضوعه المعاود ودراماتيكيته الأسيانة بعالمه الداخلي. قال: في الرسم فقط أستطيع أن أجلي المواقع التي أتحصن خلفها.. إنني معاود.. هذا واضح.. أمارس تأكيداً.. أريد إظهار عالمي الداخلي!

من المؤكد أن الرسم معني على هذا النحو وذاك بالتمثيل والإظهار، لكن موضوعه النفسي المكثف جعلني أعتقد أنه يظهر المواقع التي يتحصن خلفها أكثر مما يريد التحرر منها، فكأنه يعيد تمثيل التحصن والاختباء. كانت لدي فكرة متطرفة عن الشفاء بالحرية، في حين رأيت في رمزيته التي تلح على أشكال محددة ضرباً من الوسواس النفسي. من هنا تناسيت أو نسيت حقاً أن فكرة الداخل هي ستراتيجية ثقافية ستينية واصلت التأكيد على رموزها في معاركها الخفية ضد السطحية والتمثيل الخارجي الرث. كان الداخل الستيني يعني الصدق الذاتي، وفي الرسم كانت تشير إلى هذه الدلالة فضلاً عن الفردية الإبداعية. لكن ربما بالغت الستينيات في (الداخلية) إلى حد أنها أسلمت (الخارجية) إلى الامتثاليين الذين ما كانوا يعبأون لأي معنى ثقافي عميق.

كان الخارج استثماراً مريحاً لكنه حقيقي. ومن وجهة نظر ثورية كان الاستيلاء على الخارج يعني التحرر من الباطنية المسرفة في الأحزان والرموز والتعقيد. هكذا فهمت أنا الأمور على أية حال، من هنا حاججته برواية أخرى عن الداخل: نحن لا نولد بداخلية بل نولد باستعداد لكي ندخل بلعبة ما. أنا نفسي جربت أن أحدق في ظلمة دواخلي فما رأيت غير شوقي إلى الخارج. (إنهم) يقطعون الجسور بيننا والخارج فتتورم دواخلنا ونتعب من أسرارها وتوهماتنا عنها.

### الرسم والمعرفة

من كانوا (هم) الذين أشرت إليهم؟ لا شك أنني اختلقت أعداء مجردين أو كنت أشير ضمناً إلى أن أخطر الأشباح يلبدون في الطرقات لا في دواخلنا. لكن أما كان هذا يعني، في شروط مخيبة، وبانعدام الوسائل، وعداوة الخارج وقسوته، أن نلجأ إلى الداخل وهذه المرة أبعد؟ لم أعرف آنذاك أن أقول بأن الداخل هو انطواء خارج، وأن ليس هناك عمق غائب، وعمل الفنان الجذري هو فك الطيات وفتح الممرات المغلقة.

(الآن.. وأنا أكتب أتساءل: هل كانت لأية فكرة صحيحة أن تغير شيئاً.. وهل كان لأي انفتاح على المفاهيم والحقائق أن يغير من مسار الأشياء في قسمتها العنيدة؟)

كان همي معرفياً وكان همه الرسم الذي أمسك بأذياله كأنه النار.. كنت بالكاد ألامس الرسم من حيث هو تنظيم خاص ذو كفاية، من هنا لم أدرك احتياجاته هو كرسام، ولم أفهم، ومن ثم، أن المعاودات والتأكيدات قد تكون دعوة لاستقبال (بطل) فردي جديد مثل فاوست أو مثل السندباد البحري. لقد جئت إلى النقد الفني متذوقاً لكن على مدرج الأفكار، فلماذا كنت منزعجاً من أفكاره هو؟ ليست الكتابة مثل الرسم. بعض الكتابات تشبه عمل إطفائي يطفيء النار ويهدم الدار!

### اللقاء الأخير

من حسن الحظ أن فائق حسين لا يستسلم للكلمات، ويبدي شبه احتقار للغة الثقافية.



من اعمال 1972-1973



من اعمال 1972-1973 بين اسبانيا والاكوادور

وكانت بيننا صداقة عميقة كأنداد معتادين على الاختلاف. وكانت هناك أحاديث أخرى، ومسافته التي كان يقطعها رواحاً ومجيئاً بين العراق وأسبانيا، بين أهله وعمله، وقد قطعناها في الكلام. وكان هناك الشاي والدخان والأصوات المتعالية من حولنا والأصدقاء القاطعون وأشياء أخرى. وكان سفره قريباً هو دائماً على وشك السفر إلى حد أنه قد يسافر في الحال. وكان علينا أن نؤجل الأحاديث كلها ونعاني من صمت قلق متعب. في تلك اللحظة مد يده إلى جيبه وأخرج العلبة وأعطاني إياها قائلاً: سنتحدث فيما بعد!

ولم نفعل، إذ لم أره إلا في عام 1994 بعد قيامه بزيارة قصيرة إلى الوطن إثر وفاة شقيقته الكبرى. رآني فأخذني إلى الأحضان وبلهفة سألني عن الشاعرين عبد الرحمن طهمازي ورياض قاسم. كنت أحدس على نحو ما أن هذا اللقاء سينتهي بعد لحظة وأنه سيغادر دون وداع. وكان أنيقاً، ناضجاً، في سترة فاخرة يعبث بأزرارها، سعيداً ببنت أخته الفتية التي قدمني إليها قائلاً: لقد كبروا.. أنت.. أنا.. الجميع.. وطوح بيده إلى مكان ضاج بمحبي الفن وزوار زيره الذين تظاهروا بشبابهم الدائم. وكان قد تغير بعض الشيء. في عينيه بحث حزين عن وجه ضاع منه وكلام مؤجل لكن فيه شيئاً من استقلالية الأمريكي في مرجحته لجسمه.. ولا غرابة فقد استقر في أمريكا.

### الغائب الحاضر

بعد هذا الزمن الطويل، يبدو لي أن كل شيء غير قابل للتصديق. أكاد أعتقد اليوم بأن أحاديثي أنا وفائق هي من صنع خيالي. وكان زمن لقاءاتنا على قصره يغرق بفجوات لا نستطيع ملأها.. وكانت خصاله الشخصية نفسها تكرس فجوات كهذه، فهو من الصنف الذي يواصل تقطيع الزمن، والجزء الذي يقبض عليه منه هو نهاية، أما الجزء الذي تمسكه فهو بداية، فكان علينا أن نبدأ معه دائماً من جديد، وعن طريق التداعي والمماحكة يلتصق طرف بطرف. زمنه هو زمن غيمة متحجرة كان يحب رسمها معلقة فوق رأس رجل وحيد. زمن انتظار سقوط بناء، نجم، شهاب، كارثة، من هنا، كان على المستوى الإنساني يعيش تجزئة زمنية يغيب فيها الكل ويحضر فيها الجزء، كأن الحضور همهمة تدل على الغياب. ليس ثمة غير التلميحات والتوهم بأننا نعرف الغائب بدلالة ذلك الحضور الجزئي، كانت حياته مثل رسمه تماماً.

لا شك أن وجوده خارج الوطن جعل صورته تتلألأ بتناوب الحضور والغياب. كان بالنسبة إلي إما عائداً وإما مغادراً. يأتي بلا موعد ويغادر بلا موعد أو وداع. ما أن يبدو حضوره اعتيادياً يختفي. نودعه فنلقاه بعد يومين لنعرف أنه سافر حقاً لكن ليس إلى أسبانيا بل إلى الناصرية مسقط رأسه. ولا أظنه كان يتعمد، بل لأن الأمر هو (هكذا).. مع ارتفاع الكتفين وابتسامة هازلة ومحاولة احتضان. عندها تبدأ حيثاً لا ينتهي إلى شيء، كالعادة.

هو (هكذا) وأكثر.. متملص ممتاز من دون خداع. يمتلك نحوسية رجل مصاب بأكال أو ربو. مشاكله الكلامية تسبغ على الأحاديث حالة تذكر. يشرد كثيراً وما أن يستفيق يفاجئنا بأغرب الأسئلة وأكثر المواضيع بعداً عن اهتمامنا: أي ضحك! وسيعجب منا ومن نفسه. إلا أنه يعرف بالسر امتلاكه لقوة خاصة به، قوة زائر مؤقت. فما يفعله ينتمي إليه وحده، كما أن توقيتاته لا تشبه زمننا المستلقي على ظهره بين شمس وفيء.

### صورة الفنان في الستينيات

لعل صورته هذه لا تختلف كثيراً عن صورته حين كان ماكثاً معنا في مقاهي الستينيات. لكنه كان يغيب دائماً ليظهر فجأة كأنه يتفرج علينا من على بعد.

عاطفي يحب الاحتكاكات والملامسات وفيه خدر لذيذ ينقلب فجأة إلى حركات خطيرة. جريء، إلى حد أنه يستطيع أن يعارك شرطياً ويشبعه لكماً. ومن المؤكد أنه كان جريئاً في الفن، تفكري يحب الأحزان المرة. وكان قد أسس مع فنانين شباب آخرين جماعة (المجددين). اسمها يصف لونها وأهدافها، خرجت من أردان أساتذة الفن الكبار لتتبارى معهم في المسؤوليات الفنية والأخلاقية المترتبة على الحداثة. وعملياً خلقت حواراً مثمراً معهم عن طريق تحديهم. احلت الداخل محل الخارج، المغامرة محل الاتباعية.

إن الصورة الفنية لفائق حسين الستينية مشوشة، كذلك حال الإنجازات الشبابية لجماعة المجددين. فالتوثيق الفني لهذه الفترة شبه معدوم، بعكس الإنجاز الأدبي الذي يمكن الحصول على وثائقه. والحال أنه حتى في حالة الحصول على وثائق كتابية، وهي في حالة الرسم ثانوية، فلا أتوقع غير الغموض والروح الأدبية، فالكثير من الكتابات التي أتذكرها الآن كانت تؤرخ لحساسية أصحابها وتطلعاتهم، إلا فيما ندر. المجددون أنفسهم كانوا في حالة إثارة دائمة، فكانوا يتغيرون ليس بمقتضى الضرورات الداخلية الفنية بل بمقتضى التعرض للأفكار الفنية، بل وللأفكار عموماً. فليس بالإمكان الوثوق من إنجازاتهم قدر نياتهم الممتازة والفتنة التي نشروها واصطفافهم الثقافي مع روح التغيير والتمرد السائدة آنذاك. لكن فائق حسين كان من أكثر المجددين الذين اخترعوا لهم وساوس تجديدية. كانت لديه روح (آخاب) في موبي ديك، فكان يطارد شبحاً أو قريناً في رواية ذات مذاق مر. وقد ظل منتبهاً إلى عالمه الداخلي حتى وهو يتعب منه، حتى وهو يعب من لذائذ حياته الشابة في تطرف خطير أوصله إلى المرض. كان من هذا النوع الذي يجرب المذاقات الحادة ليعيد تمثيلها في الرسم. من هنا كان يلتقي بعمله كنوع من الارتطام. وكان شاخصه الوحيد قد مد متأخراً رأساً متردداً. فإذا به قريننا الغرائبي أيضاً.. الوحيد الذي يمكن أن يمثل حقبة كاملة راحت تستطلع شجن الحياة الخفي.

لست أدري حتى هذه اللحظة من الذي رسم لوحة (صهوة الجواد المحترق) أهو فائق حسين أم زميله غريب الأطوار (إبراهيم زاير) الذي أنهى حياته بإطلاقة في الرأس؟ (.. اللعنة على الذاكرة.. ولكن فيمن هم الستينيون الذين يجب أن أسألهم؟) هذه اللوحة كانت اختراقاً تشكيلياً، فأول مرة يجد فنان عراقي في نفسه الجرأة بإلصاق ليفة حمام على سطح اللوحة، ولعمري أنها كانت استشرافاً مبكراً لفن الكولاج في شكله البارز (اسمبلاج).

أعتقد أن الاثنين، فائق وإبراهيم، مرشحان لرسم تلك اللوحة. الإثنان كانا مرشحين أيضاً لإطلاق النار على رأسيهما، الأول بسبب جنونه والثاني بسبب حساسيته الأخلاقية وشعوره الدائم بالذنب الذي لا يخلو من أوهام. الأول أنقذ نفسه بالسفر إلى أسبانيا للدراسة، والثاني عاد إلى المقهى لكن في بيروت التي لم تستطع إنقاذه، بالأحرى سلمت إليه أدوات جارحة كثيرة.

كان الفنانون الستينيون تجريبيين عن تعمد. لكن فائق حسين وضع لنفسه منذ ذلك الحين هدف إظهار روحه، مثل زميله الستيني (علي طالب) الذي جعل من الرأس الإنساني رمزاً لشروط إنسانية تمليها الذاكرة والضجر.

الاثنان تعلما من فشل المغامرات أن المهم ليس بناء مأثرة كبير قبل تقديم اعتراف ذاتي بلغة مقتصدة.

### اكتشافات متبادلة

في أيلول من عام 1970 عاد فائق حسين إلى بغداد في زيارة قصيرة حاملاً لوحاته الكرافيكية. كان في السنة الأخيرة بجامعة سان فرناندو للفنون الجميلة التي هي جامعة قديمة ذات تقاليد، وقد حصل منها مرتين على الجائزة الأولى لفن الكرافيك، فيما اقتنى متحف الفن الأسباني الحديث أربعة من أعماله بعد عرضه الكبير الذي أقيم بصالة (رامون دوران) بمدريد في نيسان من العام نفسه. كان ذلك كثيراً بالنسبة لطالب فن. لقد فوجئنا بمجد لم نتوقعه. إلا أن الأهم من ذلك كله أنه توصل إلى كرافيك نقي يصبو إلى المثالية في زمن كان فن الكرافيك عندنا ما زال يحبو، ومبشرو الثقافة الجماهيرية أسبغوا عليه صفة النقد من خلال اللوحة الزيتية الباهظة الثمن. لقد دخل فائق حسين بغداد فاتحاً!

ثم بدأت الاكتشافات متبادلة. فقد وجدنا ماكثين في المقهى نفسه وندور في الأحياز نفسها. لم نتغير تقريباً سوى أننا كنا على عتبة احتواء الوظيفة الإدارية لأوقاتنا، ومن ثم احتواء عقولنا. ولقد خجل هو أن يبدو متغيراً بالحسابات الأوروبية، فوضع نفسه تحت تصرفنا، وأصبح خلال أيام جزءاً مما نحن عليه بعد أن استنفد أحاديثه عن أسبانيا التي لا أتذكر حقيقة أنه تحدث عنها بجملة واضحة، وبدأ يستقبل يومه متراخياً راضياً مسطولاً من الشاي الحامض والدقاشات اللاهية والذكريات التي تستحيل إلى خلاف ومن حبوب كان يتناولها من علبة كانت تخشخش في جيبه.

مقابل ذلك اكتشفنا أنه صاغ بطلاً غريباً لا يخلو من سيرة مجسدة، فهو رأس ماكث وخيال راحل. بطل يداور بين أحياز ضيقة وفضاء واسع.

لقد كان بمثابة قريننا نحن الماكثين الذين أعتدنا السفر مسمرين على الكراسي. لا شك أنه احتفظ بالسر قوياً ومركزاً مستخدماً في الرسم ذاكرة لا تفضي إلا لحياة متخيلة ومترعة بالفزع وانتظار الكوارث في آن.

إن اكتشافاتنا المتبادلة هذه، إذا أخذناها من جهة وعي متأخر، كانت استشرافاً لمستقبل يترك الرجال فيه رؤوسهم في الماضي ويذهبون إلى قبورهم بأقدام عزومة.

كانت جميع أعماله تتسارر، فكل عمل قادم يتذكر ما نسيه في عمل سابق. فإذا ما وضع الرأس في علبة زجاجية، صور في لوحة أخرى إنساناً خلف أسوار عالية. والغمامة المتحجرة التي ترتفع فوق رأس في سماء باردة ستدخل في عمل آخر إلى العلبة الزجاجية.

كانت ملامح موضوعة تشير إلى وضع بشري محاصر، فمساحاته مشدودة بوحدة تصميمية ووظيفية تعين حدود الشكل وتدفعه إلى موقع غريب، أو يحول السطح التصويري إلى فضاء طبيعي يهب للأشكال موقعاً مستحيلاً. والأشكال نفسها تصور في خطوط حرجة جرى المرور عليها مراراً فالتفت حول نفسها لنراها كتلاً منفصلة ومهترئة أو متحجرة كأنها بقايا.

### التقنية والمعنى

تمتلك أعمال فائق حسين طاقة أدبية كبيرة تدفعنا إلى الكلام وأعمال التفكير. وما دام لا سبيل إلى تفادي ذلك فقد تمنى علينا الفنان أن تحترس، فالرسم هو قبل كل شيء بناء وليس نظاماً من المعاني. لا يعنيني الكلام. هذا ما قاله لي في معرض عام 1973 وأضاف: المتكلمون مطالبون بالكلام دائماً، فماذا أفعل إذا ما قمت بالخطوة الأولى وفشلت؟ لا أحب أن أسحب إلى مواقع لا تعود لي. إن فناناً يقبل بهذا صاحب دعاوى. وقال بوضوح أكثر: أفهم أن من الممكن رد بعض العناصر مثل اللون، إلى بعض المعاني والدوافع. لكن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة للفنان. فالعمل الفني عمل تركيبي معقد لا يمكن اختزاله إلى معنى أو رده إلى دوافع. تساءلني عن الغمامة المتحجرة، ولقد رأيت في علاقاتها التصويرية فكرة عن الماكث والمسافر والمنتظر. بإمكاني القول أن لدي فكرة عن ذلك كله، لكن لاحظ أن تقنية الكرافيك، وهي في الأصل حفر، تؤدي إلى التحديد والإظهار القوي. الكرافيك يسعى إلى الجلاء، لكن ما إن أرسم الغمامة بواسطة الزيت حتى يبدو الأمر مختلفاً.

الحقيقة أن معارض 1973 و 1974 و 1976 كشفت أنه أوصل المعالجة الكرافيكية إلى مستوى تقني رفيع، حتى بدت جمالياته مسرفة، أو لعلها نازعت موضوعه الغريب. كان شيئاً من الكمال والفخامة قد تسللا إليه، شيئاً من المتع الاستغراقية شبه الدينية في العمل والتنفيذ، مما جعله يتوقف. ولقد أبان لي كيف أنه سعى إلى إتقان الكرافيك المثالي الصافي البعيد عن أي تأثيرات صناعية، ثم كيف استنفد المواد الحديثة المستعملة في الكرافيك الحديث، وكيف أضاف إليها مواد جديدة، ثم فجأة بدأ يشعر بأنه خرج من عالم الطراوة والحضور في العمل الفني. فتقنية الكرافيك تضع توسطات تستغرق زمناً مما حجبت عنه روح المواجهة المباشرة، الأمر الذي جعله ينتقل إلى الزيت.

والغريب أن الزيت لم يمنحه موضوعاً بل أعطاه الحيوية ليس إلا. فجميع أعماله الزيتية كانت اتصالاً بالموضوع نفسه، برغم أنه استطاع أن يبني مساحات بكلف أقل، ويمنح لأعماله عمقاً لونياً. ويبدو لي أن مفرداته الأصلية خضعت إلى مناورة جمالية، ما بين حذف واختصار بينما هيمنت المساحات. هذه المناورة سحبت إلى العناوين أيضاً، فقد أضاف إلى عناوينه القديمة كلمة جديد هكذا: صحراء جديدة، دعوة إلى حلم جديد. وأحسب أنني تمسكت بعنوان لوحة من لوحاته بدا لي معبراً عن موضوعه الأصلي في الصميم: سجون شخصية!

لقد قادني ذلك فيما بعد إلى أن أكتب ما كتبت في عام 1976.

### للفائدة والختام

لقد اعتقدت دائماً أن رسوم فائق حسين الحزينة مشتبكة بحياته هنا، وما فاض من حياتنا عليه. الشرط العراقي، الإيقاع الخاص بنا، العسف والتعصب، الفردية المزعوجة من دون أن تكون باسلة وحرة، انهيار الكفالة الاجتماعية القديمة من دون تعويض عاطفي. إزاء ذلك لم أستطع أن أتبين اشتباكها بالشرط الأسباني منذ (غويا) الذي غادر أسبانيا من دون أن يرجو منها ولها. هناك دمدمات وأحاديث عديدة منه لم أتبين روابطها في حياته وفنه، حتى إنني لا أعرف الكثير عن تفاصيل إصابته بالصرع، وعلى نحو ما أخفيت عن القراء هذه الحقيقة كما أخفيتها عن نفسي. أتذكر أننا في لحظة صفاء وأسف قال لي بأن الصالة التي يتعامل معها في مدريد لم تعد تشتري أعماله كما كانت تفعل منذ أن دخلت رياح التغيير بعد مغادرة الدكتاتور فرانكو المسرح، وقد غيرت أسبانيا مزاجها الثقافي والفني بعد أن عادت إلى أوربا الليبرالية. إن الواقعية الأمريكية بما فيها من إغراء فنون البوب والهجاء المباشر والترويج التجاري كانت قد أحكمت السيطرة آنذاك.

لا شك أن تكريسياً مثل فائق ما كان ليغير لونه العاطفي استجابة لمثل هذه التطورات وأظن أنه لم يفهمها بقدر ما فهمها الأسبان، وكان وعيه السياسي محدوداً جداً. إنه مؤمن بمفهومه عن الاخلاص الذاتي والكشف الداخلي ووحدة العمل الفني برموزه الشخصية. ولقد أفسدته تصوفيات الستينيات اللفظية. كان صعباً عليه أن يتغير، ويندمج في بناء مدني آخر، بل ظل يحل التباساته العراقية بالتباسات عراقية أخرى، ولا سيما أنه ظل مخلصاً لمفهوم ساد بين الفنانين العراقيين في تلك الفترة يتلخص بأن كل تحول لا يستند إلى حاجة داخلية هو خيانة، وهذا صحيح من حيث المبدأ، لكنه تعيس جداً في شروط حياة لا تقدم أية خبرة جديدة، بحيث أن الحاجات الداخلية تبدو واحدة من الزاعم، ولا سيما أنها في الأصل فقيرة، وقليلاً ما كان ينوشها النقد، أو يعاد تقويمها ضمن حراك اجتماعي وسياسي ملموس. إن فكرة صحيحة من حيث المبدأ ظهرت في الحياة الفنية العراقية بصفة إعادة إنتاج ومعاودات لمجموعة فقيرة من الأشكال.

إن فائق حسين المعجب بالأسباني (تابيس) حاله حال العديد من الفنانين العراقيين لا بد أن انتبه إلى أن هذا الفنان الكبير تحول بالخروج من النمط البدائي الرمزي إلى تقنيات المادة والنسيج الفني من دون أن يخسر لونه الدرامي العاطفي، وقد نفذ إلى عالم المواد واللامس والتلصيق اللامفاهيمي ببساطة. هذا المثال قريب من فائق، وقريب إلى تجاربه التلصيقية المثيرة التي للأسف لم نطلع عليها إلا من خلال الصور. فلماذا لم يجد في حالة تابيس شيئاً يعينه على تخطي أزمته الخاصة؟ لا أدري.

تذكر أنني أردت مساعدته فقلت له بوضوح أن بإمكاننا أن ندخل أساطيرنا في أساطير الآخرين. إن وحيدك الذي تكرر بإمكانه أن (يدلع) لسانه داخل الواقعية الأمريكية، وداخل الواقعيات كلها!

أستغرب مني ذلك، وشعرت بأنني اقترحت شيئاً سخيفاً، ولعله كذلك في بعض المقاييس الفنية، فهو على أية حال اقتراح خارجي أكثر من اللازم. لكن كيف كان يمكن أن أعين صديقي الذي ظل مأساوياً في أعياد الحرية؟

أبداً.. لقد قاد حياته..

لقد استولى عليه ذلك القرين الواحد المتوحد.

هناك جملة بليغة للشاعر (عبد الرحمن طهمازي): جرح لا يمتلئ بالدم ليلتئم. إنها جملة تصف فائق حسين.. جرح نازف لا يمتلئ بالدم.. حتى الموت.

فائق حسين

---



## إعادة النقد الى العالم

**جمال العميدي**

بين الرواية والشعر، ثمة فروق كثيرة. لكننا صرنا نتحدث، اليوم عن فرق جوهري يكمن في ان للشعر صوتاً واحداً، في حين تحوي الرواية أصواتاً متعددة. لا يهمني هنا، الكلام عن أصحاب هذا التمييز، أو تفصيلاته، بقدر ما يهمني الحديث عن هذه الظاهرة الثانية المهمة: ظاهرة تعدد الاصوات، أو البوليفونية.

ولكن.. من أين تكتسب ظاهرة البوليفونية أهميتها؟

أنبه - أولاً - على أنني أريد الكلام، هنا، عن الثقافة لا عن الرواية. لماذا؟، لانني أعتقد بوجود نمطين ثقافيين لا ثالث لهما، أولهما: الثقافة ذات الصوت الواحد، والثاني هو الثقافة ذات الأصوات المتعددة. ونحن اليوم، أمام هذين لخيارين، مدعوون لاتخاذ القرار. فأما أن يعمل المثقف على إرساء قواعد ثقافة الصوت الواحد وهذا يعني الكارثة، أو أن يقاتل من أجل ثقافة متعددة الاصوات. وإذا أردنا بناء واقعية نقدية حقيقية، فلا بد للمثقف، إذن، من أن يبذل ما وسعه في السماح لأي صوت، مهما كانت مرجعياته مختلفة أن يعبر عن آرائه ومعتقداته بحرية تامة، ويمنع قوى الاستئصال والتهميش من ان تعود ثانية. علينا ان نحرص، إذن على الحوار البناء الذي يجعل ثقافتنا محكومة بقانون الاختلاف لا قانون الائتلاف، كي نتيح لأقصى اليمين أن يتحاور مع أقصى اليسار، من غير حاكمية مطلقة ونهائية تكرس فيما للحقيقية، عصبية على النقد.

ان تجربتي المتواضعة في العمل ضمن بعض مفاصل (المؤسسات) الثقافية التابعة للنظام السابق جعلتني أحدد مشكلات كثيرة كانت تعانيها هذه الثقافة، من مثل البيروقراطية والارتجال وسوى ذلك. لكننا جميعا نعلم أن أخطر هذه المشكلات هي ثقافة الصوت الواحد. لقد كان قدر (مؤسساتنا) الاعلامية والثقافية السابقة ان تعزف في (جوقة) واحدة، لها قائد واحد، ولحن واحد، وزي واحد. ولا بد للصوت، والحال هذه، من أن يجيء واحداً، والويل كل الويل للحن (النشاز).

أما اليوم، ونحن نواجه هذا الانفجار في المطبوعات المتنوعة، كيف يمكن أن نحقق ثقافة الأصوات المتعددة؟. إن هذا السؤال المشروع يحمل مخاوفه معه، ولا سيما حين نرى ان هذه المطبوعات، من صحف ومجلات، تمتلك في الغالب، مشروعها الإيديولوجي والسياسي الخاص، وإذن: صوتها المؤلف الذي تصدر عنه. لكنني أرى ان امتلاك أي مطبوع صوتا خاصابه، لا يؤدي -بالضرورة- الى الوقوف بوجه تحول هذا المطبوع الى منبر يفتح لشتى القوى الثقافية باب الحوار على صفحاته، هذا إذن كان يؤمن بأن للحقيقة صوراً متعددة. أما إذا تحولت منابر الثقافة الى بؤر الاحتكار الحقيقة، فإن الأمل بالتغيير سيتلاشى، مؤذنا بعودة قوى الظلام من جديد.

من هنا أرى أن مسؤولية المثقف مزدوجة اليوم. فعليه، أولاً، أن يقوم بنقد الماضي، في الوقت الذي يؤدي وظيفته الرئيسية الحالية بوصفه معارضاً، ومشاركاً فاعلاً في تكوين جماعات الضغط التي تأخذ على عاتقها فعل المقاومة الثقافية لكل القوى التي يمكن أن تكرس الظلم والتهميش وامتهان كرامة الانسان، مهما كانت صفتها، وأيا كانت قوتها. ان الدرس الكبير الذي يمكنني استخلاصه من نيتشة، يحسب - أولاً- في تحديد مسؤولية المثقف من الماضي، إذ عليه أن يقوم بفعل النقد الحقيقي: الكشف عن أصل السوء القابع في هذا الماضي، وفضح القيم السلبية التي عضدت هذا السوء، القيم التي يجب أن يوجه لها ضربات مطرقته. من جهة ثانية: ليس على المثقف أن يكون قاضيا في محكمة على طريقة كانت، ولا ميكانيكيا ينظر في آلة على الطريقة التكنوقراطية. بمعنى آخر: النقد فعل، لا رد فعل. النقد ليس انتقاما أو حقداً أو ضغينة، إنه يعبر عن نمط من الوجود الفاعل، المهاجم والمقاوم. علينا، قبل أن نفكر في البناء، أن نتقدم ونرتقي، على أن نقوم، ونحن نرتقي، بتحطيم كل درجات السلم التي نتركها وراءنا، بشكل جذري، علينا أن نصل، في كل لحظة، الى نقطة اللا رجوع.

على ان النقد، من حيث هو وسيلة، لا يجب أن يحلول الماضي فحسب، بل أن يدخل في صلب التخطيط للحاضر والمستقبل. من هنا ينبغي للممارسة النقدية أن لا تقتنع، اليوم، بالمنهجيات الثابتة، بالعلم والنظرية المؤطرة، بل لا بد من ان تتحول الى فعل سياسي واجتماعي، يتسم بالصيرورة، ويرفض أية دوغمائيات يمكن ان تجمد في حدود ثابتة. ان خطورة النظريات تكمن في عدميتها، ونزعتها الكمية المفرطة، وتجريديتها العالية التي يمكن ان تعزل الفعل النقدي عن الواقع. على الفعل النقدي، إذن، ان يكشف لنا عن عالم صلد لا جوهر فيه، ولا خارج له.

ان وعي الدرس النيتشوي العظيم يسعى، في النهاية، الى إعادة النقد الى العالم، هذا العالم الواقعي المتجسد الذي نحياه ونحسه، عالم رفاهيتنا وحريتنا، أو عالم تسحقنا وعبوديتنا.

ولكن.. لماذا الوعي النقدي؟

لأنه حصن الاختلاف والتعددية الذي يحول دون احتكار الحقيقة.

ولماذا الاختلاف أصلا؟

لان الاختلاف قدرنا، نحن نتنفس، ونحن نختلف. لا فرق بين القانونين، لأننا بهما معا نعيش.

إذن:

((لنشن الحرب على الشمولية

لنكن شهودا على ما يستعصي على التقديم

لننشط الاختلافات

وننقذ شرف الأسم...))