من «بغداديات» جواد سليم الى «أدعية» رافع الناصري

بغداد المدينة الرهينة بعيون أبنائها الرسامين

فاروق يوسف

■ نادراً ما كانت بغداد تظهر في رسوم أبنائها. من شيخ رساميها عبدالقادر رسام الذي نسي التاريخ اسم أبيه ليكتفي بغوايته الى عبد الأمير علوان، رسام المائيات الوحيد في العراق الذي عرف بشغفه بالمناظر الطبيعية. أتذكر لوحة صغيرة لرسام بريطاني تعود الى القرن التاسع عشر رأيتها في بيت أحد الأصدقاء الخليجيين تصور جزءاً من المكان الذي يطلق عليه اليوم اسم «ساحة الميدان» في بغداد.

سحرتني تلك اللوحة الوثيقة – لأنها كما أرى كانت بمثابة محاولة تعرف حميمي ولم تكن تسعى الى التعريف بالمكان. فالحساسية الجمالية التي انطوت عليها يد الرسام كانت أقرب الى شغف الشعر منه الى دقة الوصف. وهو أمر لا نجده في الكثير من المحاولات الفنية التي بذلت من جانب بعض الفنانين العراقيين في خمسينات القرن الماضي لاشتقاق معنى صوري لكثافة العيش في مدينة ساحرة مثل بغداد. فعلى سبيل المثال يمكنني القول ان واقعية العيش في بغداد دفعت برسام متمرد مثل فائق حسن الى أن يهجرها في أربعينات القرن الماضي ويقود حشد مريديه الى أطرافها، حيث الطبيعة كانت لا تزال تملي شروط تحولاتها على المخيلة اللونية. لذلك لم يعلق من بغداد، كونها مكاناً صلباً للعيش، شيء يصور أولئك البدائيين (وهي التسمية الأولى لجماعة الرواد) التي شكلت في حينه نقلة جديدة في اتجاه استيعاب فهم حقائق المشهد الطبيعي جمالياً. لقد انتجوا رسوماً هي غاية في الحساسية والرقة، غير أنها كانت أسيرة لخيال الطبيعة الذي بسبب شموليته لا ينجح أحياناً في الانتماء الى مكان بعينه، وخصوصاً حين يقرر أن يكون أعمى ازاء الوجود الإنساني.

وفي مدائح الطبيعة تلك لم نر على الإطلاق أثراً لإنسان. ولأن الإنسان (به وبأثره على المستوى عينه) هو المعيار الذي يمكننا من خلاله التحقق من المكان والزمان في الوقت نفسه فقد بدت لوحات جماعة الرواد التي تزعمها فائق حسن، وبدرجة أقل لوحات جماعة الانطباعيين التي تزعمها حافظ الدروبي في منتصف القرن الماضي، وكأنها خيانة مزدوجة للعلاقة بمفهومي الزمان والمكان. ولولا عتقها الظاهر (وهي ضمن النفائس الفنية التي نهبت في الأيام الأولى للغزو الأميركي للعراق) لظن من يراها أنها رسمت اليوم في ريف ما، أي ريف من هذا العالم وفي لحظة غير محددة من الزمن.

والحقيقة فإن فائق حسن وهو الذي تتلمذ فنياً في باريس وعشق اللوفر لم يكن يمتلك حساً نقدياً ازاء المكان وفكرة العيش الممكن والواقعي والمحتمل في بغداد لم تكن برأيه ترقى الى مستوى الخيال الأسطوري الذي انطوت عليه لوحات (ديلاكروا) التي شغف بها، لذلك فقد اختار ان يهاجر الى الطبيعة بأشكالها المطلقة (البساتين، الأعراب، الخيول، الصحراء) بحثاً عن جمال لا يراه في مدينة تعيش تحولاتها على وقع خطى الإنسان. هذا الأمر كان مقلوباً بالنسبة لبغدادي تنفس هواء البرجوازية في مدينة بدت كما لو أنها تنفتح على العالم في ظل الانتداب البريطاني هو جواد سليم. كان (سليم) في حقيقته الاجتماعية والثقافية ابناً أصيلاً للمدينة في حين كان (حسن) ابن فلاحين. وكما يبدو لي فإن شق الاختلاف في نظرتهما الى بغداد (وهو ما ألقى بظلاله على نظرتهما الى الفن) يبدأ من هذه النقطة الجوهرية في بنائهما النفسي والثقافي والاجتماعي، فائق حسن لم ير من بغداد ما يليق به رساماً لأنه لم يكن قادراً على رؤيتها من الداخل ذلك لأنه لم يكن يمتلك ما يؤهله لفك طلاسمها في حين لم يكن ذلك الحاجز موجوداً بالنسبة لجواد سليم، هذا الرسام الذي كرس بغداد كونها مصدر الهام لحياة تفارق الرسم في اتجاه مناطق خيال نائية في الجزء الأكبر من حياته القصيرة (مات في أربعيناته)، ولقد أخذت بغداد بين يدي جواد سليم هيئة المتاهة التي تتشكل بعيداً عن الأنظار ولا تظهر منها إلا حافات الدروب التي جسدتها خطوط حافية، مرسومة برغبة عميقة في اقتفاء أثر واقعة في طريقها الى الغياب.

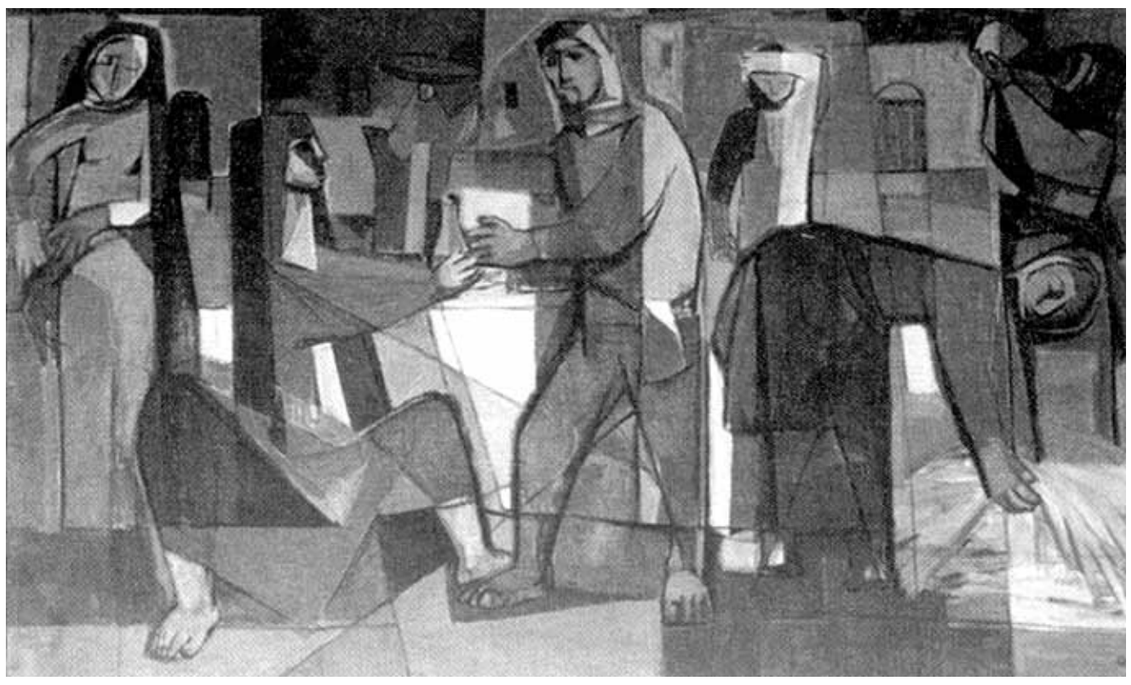
كانت هذه الخطوط بالنسبة لجواد لقية نادرة قادته الى تفاصيل تقنية مذهلة هي أقرب الى الحذف منه الى الإضافة. وكأن الرسام من طريق تلك التقنية كان يسعى الى التماهي مع ما يعصى من المدينة على النظر. هل كانت بغداد موجودة فعلاً في لوحاته؟ وأية بغداد تلك التي سعى جواد سليم الى اختراق حاجز النظر اليها ليذهب في اتجاه ما هو غير مرئي منها؟ في خطوط هذا الرسام المتقشفة والغنية بالتعبير في الوقت نفسه يمكنك أن ترى انفعال الحواس كلها لا انفعال العين وحده، بل ان انفعال العين هو آخر ما يمكن أن نراه في بغدادياته، تلك اللوحات التي رسمت أواخر خمسينات القرن الماضي.

أطلق سليم لحساسيته العنان من أجل أن يقيم عرساً للحواس في مواجهة رغبته في اعادة تشكيل بغداد كما خبرها، مادة خيال وليست مكاناً محصوراً بفكرة العيش. كانت بغداده مزيجاً من المرئي والمتخيل، المستعار والمستعاد، مكاناً يتخطى حدود صورته الفيزيقية وفي الوقت نفسه ينشط في القبض على لمعان الانفعال الذي تنطوي عليه الحكايات.

كانت بغداد جواد سليم تتمرى بناسها (همومهم ومهنهم وانشغالاتهم ولقاءاتهم) كما لو أنها سطر فالت من دفتر حياة معيشة مرة ثانية عن طريق الحلم. كان جواد سليم على المستوى الفكري ابن مرحلته، حيث كان الأمل يومها صناعة محلية، غير أن كشوفاته على المستوى التقني لا تزال في الجزء الأكبر منها تحتل حيزاً مهماً من المشهد التشكيلي الحداثوي على المستوى العربي. كانت تجربة جواد سليم الفنية في مرحلة البغداديات منطقة للقاء تم بصيغة ما بعد حداثوية بين الرسام العراقي القديم محمود بن يحيى الواسطي وبين الرسام العالمي بابلو بيكاسو وبتأثير أقل ماتيس.

وإذا كان الأسلوب هو الذريعة والقناع الذي نتج من هذا اللقاء الغريب فإن حضور بغداد، كونها موضوعاً كان كافياً لتفسير هذه النزعة الكونية التي تمزج الأزمنة ببعضها ولا تعترف بحدود المكان. فبغداد التي رسمها سليم هي بغداد التي عاشها وخبرها وعرفها وحلمها واستمكنها وأنصت اليها وشمها ولمسها وأولها وتذكرها وقرأها وفارقها ومشاها وحلق بها ونادمها وهجرها وشكاها. لم تكن بغداد بالنسبة اليه موضوعاً جاهزاً للرسم كما الحياة الصامتة، فهي لم تكن موجودة لترسم بل كانت الرسوم تخترعها أو تخترع جزءاً منها، لكن بمادة مستلهمة من حضورها التاريخي والثقافي والاجتماعي، بالمعنى الذي يفصح عن قدرتها على العيش وهي غائبة.

لم يكن سليم يستعيد بغداد كما لو أنها زمن ضائع، بل كان يذهب الى غيابها كما لو أنه واقعة جمالية مفترضة، واقعة تستدعي الوقوف عندها. هذه الفكرة استفاد منها رسام عراقي آخر ليصل بها الى حدود التصوف والوله الروحي. فمع رافع الناصري بدت بغداد وكأنها طالعة من خيال الكتابة الصينية.



«في السوق» لوحة للرسام العراقي فائق حسن.

يقرأها أبناؤها ويصرع جمالها الغرباء. فهذا الرسام الذي انتشى بالحرف العربي حيث وجد ضالته التي تترجم سنوات غيابه في الصين صار يرى ومنذ أن هدأت حمى التجريب الستيني في بغداد موضوعته الأثيرة. فكأن معرضه في بداية ثمانينات القرن الماضي (أدعية الى بغداد) بمثابة قراءة صوفية لمدينة في طريقها الى الخراب. لم يكن ذلك المعرض حدثاً نبوئياً، فهذا ما لم أقصده، بل كان حدثاً إشارياً.

كان رافع الناصري فيه هو المعني بصلابة العيش في مدينة أسطورية مثل بغداد. وفي الحقيقة فإن الناصري على رغم تمرده الستيني وهو تمرد لا يخالطه الشك فإن عينه كانت متجهة الى جواد سليم (الخمسيني بامتياز ريادته)، ذلك الرسام الذي وهب مدينته حياة متخيلة من خلال الصور. حياة تفرض سحرها كما لو أنها وقعت فعلاً. علاقة هي مزيج من الرهبة والحسد والانبهار، دفعت الناصري الى اقتراح بغداده جمالياً وهي كما ظهرت بغداد أخرى. مدينة لا ترى إلا من خلال أهلتها. فإذا ما كان جواد سليم قد نظر الى بغداد من موقعه كائناً أرضياً فإن رافع الناصري قد رآها من الفضاء، مدينة خلاصات، تذهب الى القول في كل ثنية من ثنيات عطائها المعماري الذي يثني على عبقرية رخائها. لقد استعرض الناصري بغداد كما لو أنها المدينة الفاضلة، مدينة الأبجدية التي لا يخطأها قمر ابن زريق البغدادي. موحشة ومنتقاة، صارمة وأنيقة. لقد صنع الناصري بغداده التي تشبهه الى حد كبير. فهل كانت هذه الـ(بغداد) صلة الوصل التي تكشف عن اعجابه بفن جواد سليم أم أنها كانت العصا التي تومئ الى مكان آخر، مكان لا تكون رسوم سليم فيه هي البوصلة الوحيدة التي تشير الى بغداد؟

كما قلت فإن رسوم الناصري تقترح بغداد أخرى. وهي بغداد شخصية الى حد كبير، لا مكان فيها للرجع الثقافي السائد. فهي لا ترى ولا تذكر ولا تستعيد ولا تستعار. فالتة من الزمن، ليس الواقع مكانها بل اللوحة. طرد هذا الرسام الناس من لوحاته كما يفعل أي تجريدي منفعل بموسيقاه المرتجلة واكتفى بآثارهم. صارت بغداد بين يدي هذا الرسام العلامة التي يمتزج عندها المكان بناسه، الزمان بذاكرته، الليالي الألف بروايتها، الحلاج بصليبه. صارت الهواء الذي يتلقف الأدعية ليبثها كما لو أنها وشاية.

كانت بغداد الناصري أقرب الى رؤيا المتصوف منها الى حكمة الشاهد. وهكذا فإن قدر هذه المدينة أن لا يراها أقرب الناس اليها، أباؤها الخارجون من لجة خيالها. أن لا تظهر إلا بصيغة الاختراع الشخصي. وكأنها لم تكن موجودة، أو أن ما يظهر منها لا يكفي للابلاغ عنها والارتقاء الى مستوى حقيقتها. مدينة كامنة، صورتها لا يمكن النظر اليها إلا من خلال عينين مغمضتين. وهي رهينة نومها الأسطوري بين دفتي كتاب هو الأشهر بن الكتب. وكما أرى فقد انتحل جواد سليم ورافع الناصري وهما الأكثر من بين الرسامين العراقيين شغفاً بأسرارها، كلاً من جهته، بغداده التي يشعر انها المكان المتخيل للعيش. مدينة مفترضة تعيش تطرفها النزق ما بين احتمالين: ترف جمالي لا يخفي شظف العيش كما لدى جواد سليم أو اشراق صوفي مطلق لا يتستر على لوعته كما لدى رافع الناصري.

وفي الحالين فإن هنالك رثاء واضحاً تفصح عنه الألوان والخطوط، على رغم ثرائها وغموضها ورخائها وصمتها. وفي بعض تفاصيل هذا الرثاء ما يعيننا على القبض على السر الذي دفع بهذين الرسامين الى الامتناع عن النظر الى صورتها، حيث اندفع كل واحد منهما الى صنع صورة للمدينة التي يستدعي سحرها الجمالي الكامن ذاكرته التقنية. صورة تحتفي بالنسيان، فلا تقع في سوء فهم فولكلوري كما حدث لمقلدي جواد سليم الذين ما زالوا حتى اللحظة يجوبون الآفاق وهم يتباكون على بغداد التي مضت الى زوالها. ان أعظم وأغرب حكمة تقولها أعمال هذين الرسامين اللذين أحبا بغداد الى درجة الوله: ان المدن تزول أما اللوحات فتبقى.

ممثلون؟ نعم... وفاشلون في تمثيلنا

الياس لحود

■ ممثلون؟ نعم ممثلون منذ البداية. وقد يكونون في الأصل ممثلَين يعرفان ويكملان بعضهما بعضاً... ويتفقان في أداء اللعبة المسرحية بإخراج براعته إخفاء أي أثر للنفاق والغش بخلق سياق يمحو أي أثر نافر فيه... والمسرحية طويلة متعبة، ولكن ممتعة ومورِّطة، كثيرة الفصول في فصل واحد يبدأ من إيهام لينتهي في إبهام، يتمشهد بتناوب «الياء» و«الباء» طائرات ودبابات وجنوداً مُتَكَنْجين بأكسسوارات بشرية يتم اشهارها وإخفاؤها على الروافع الخلفية للديكورات المتحركة حيث يتحوّل الركح الى مسرح دمى بالكامل. والمسرح، بديكوراته وأدواته الإشهارية (العسكرية وحتى الفولكلورية)، يُديره ويوجهه الى هدفه، معه أو ضده، محرك أوحد. وأخطر ما في اللعبة وأمتع أنه محرّك «ظاهر» يجهله ضده. والمسرح كنصّه طويل – عريض قد يمتدّ من أميركا الى العراق وجواراته لواحق وسوابق...

ممثلون؟ نعم – هكذا على الأقل نشعر ونُحس ونصرخ مُيأسين بالمعرفة الجارحة لأدوات بثّنا وبثّهم بتلقين أحادي النتيجة، حتى ولو ظهر في قناعات بعضه متعدداً، لأن كل منسوب أعلى للمعرفة يعني تعذيباً أكثر وعذاباً أشدّ لصاحبه قد يبلغ به تدمير الجسد والحركة والإيماءة في كل حيّز من الساحة – المسرحية المتاحة، مفرقاً أو جسراً أو مجالاً في النخيل والصحراء، وأعني اختصاراً تدمير الطاقة المعرفية للاستخلاصات المؤكدة في خلاصات الأحداث وعيناتها الكارثية، أو الملحقة بها في خلاصات الجدال الحاد (الجَلْد الحاد) بين الذات وذاتها (إذا صح التعبير الفلسفي هنا) في حال ذاتية – جماعية، لا سوسيولوجية ولا نفسية ولا أخلاقية، ندّعي فيها عربياً وعي السوسيولوجي والنفسي والأخلاقي.

نعم ممثلون أمامنا قد يخدعوننا قصفاً بلغة الحوار السجالي المتبادل، المتعادل؟ بل غالباً اللامتكافئ إلا في التصريح والتغضيب. اللغة التي كُتبت لكي تُمثَّل من جانب أشخاص يحاولون، بل دورهم، أن ينجحوا تماماً في جعلها أكثر من لغتهم ولهجتهم بارعين في إلغاء مسافة الشك (بين «أم قصر» و«أبو سنبل» مثلاً) بين ممثل النص والنص الذي هو كاتبه. والمدهش في نهاية مبهمة انك تكتشف في اللحظات الكارثية الأخيرة، واضعاً يدك وعينيك على حقيقة تعيسة، ان الممثلين غالباً (في هذه الصالة الكونية الوسيعة، الكارثية بالذات) هم أصحاب النص الذي يحاول وينجح في اقناعنا بأن الأحداث ذات منبعين واتجاهين متصارعين أو أكثر، بينما هي في الحقيقة ذات منبع واتجاه واحد: إقناعنا بالأحداث الواضحة للسيناريو المعقد قصداً ان هذا السيناريو ليس أصحابه الممثلين في الصالة الكونية المتفرّجة معنا، أفكاراً وعواطف وثرثرات مطلوبة كأكسسوارات تبليغية نفسانية في خطابات البث والاستقبال. انها قاعة الأمم والشعوب المملوءة حتى التخمة بـ«جماهير» بدأت منذ القرن ١٨ تحضر وتشاهد (بأعدادها الرومانسية الهائلة ولا نقول قطعانها ورعاتها)، عيوناً صاغية وآذاناً رائية، النصوص العسكرية تلك المسرحة خصيصاً لأحالمها المعاقة منذ السيد نابوليون الانكليزي الأميركي قبل الفرنسي والإسلامي الأعجمي قبل العربي، ومنذ السادة ممثليه وعملائه، إخراجاً وتمثيلاً وسينوغرافيا وديكورات لحم حيّ معروضة لا للدروس الأخلاقية الاجتماعية وحسب بل أيضاً للمتعة السمعية بداية من أواخر القرن المذكور، وللمتعة البصرية – السمعية بدءاً من اللحظة الأولى للألفية الجديدة: تلك «الطفلة» الصغيرة الرافعة اليدين ارتجافاً وركوعاً كجميع أفراد عائلتها أمام «المحررين أعداء الإرهاب»... حيث تندلع فجأة في المشهد الديموقراطي الممتد أشباح وأرواح أيقظت قوة السلب والنهب من أحداث تاريخ جاهلي تيمورلنكي مقبور في اللاوعي ومنهور في المزالق، مغتصَب (بالفتح) لأنه مغتصِب (بالكسر)... والفتح والكسر هما حركتا النص/ النصر الثاوي، اللتان ستتكرران في مسرحيات لاحقة بتقديم الواحد وتأخير الآخر في «حرب مجتمع المشهد» عبر البث الحي المباشر بالكاميرا وروبوتها الإنساني المحلوم بالعين المفتوحة.

ممثلون؟ نعم، و«جماهير» مسرح وطني – قومي – إنساني؟ أية جماهير؟ بقايا كلمة عاطفية منسوخة بالشاي المخفف لا بالحبر المكثف، رومانسية متقاعدة دخلنا بها يأسنا ولم نخرج منه أمام قدر السلطان (العثماني الفارسي العربي بامتياز) الفاتح فينا حتى أسوار فيينا (يا ويل لو اخترقها). نعم يأسنا وأيضاً بؤسنا أمام قدر المكتوب على الجبين اللازم ان تراه العين تلك الثرثارة هي أيضاً أمام مصارعة الأحناك بالأحناك والجلادين المتحاورين بالجلادين، منذ السيد معاوية وأصهرته وبطونه وأفخاذه وذويه من زياد الى الحجاج المتبارك من تلمُّسه وابن تاشفين (لئلا ننسى أندلسنا الغالية مفتوحة – مكسورة...)، الى أولاد أمجد وأحمد وفرقد وسواهم كثير كما يورد ابن خلدون نقلاً عن ابن هشام والطبري والمسعودي وابن عساكر وأزود من ثلاثة عشر «زرنيخاً» بارعاً من كُتّاب الأنساب وسير القرامطة والحشاشين والجزارين... الخ. نعم بؤسنا ويأسنا الرومانسيين أمام قدر نحن صنّعناه وسلّطناه وقدّرناه وسيّدناه علينا. قدر لا نعرف منه مهرباً إلا إليه واتكاء إلا عليه، سلطاناً نعمّره بتَمْرنا الحديث وتيننا المعاصر وعنبنا المُصبّر لا لنأكله وقت الحاجة كأسلافنا بل لنُوسطره علناً ونُدستره (انتخاباً وديموقراطية وحرية) حاكماً وحكماً مؤبداً ونرفع اسمه في أعلى ناقة (شجرة) العائلة... نحن جماهير المعتصم بالله والمقتدر بالله والمعتضد والمعتمد والواثق إلخ بالله حتى الحاكم بأمر الله، متفاصحين على الشاشات متشدقين على الآخر بالتناطح والتماضع مفتخرين مدعين حتى بتفوّق تكنولوجيا السلف، متناسين أنه إذا كان أجدادنا «قبل ألف سنة» أفضل منا «بعد ألف سنة» فبئس الأحفاد و... بئس الأجداد: «شعبي هو المسؤول وليس سلاطينه» / عرّابي...

ممثلون أخيراً: نعم... فاشلون في تمثيلنا؟ نعم إنه الـ«هو» و«ظله». اثنان على المسرح: الخائن في السلطان والخائن في الإنسان. كيف؟ لا أعرف كيف، حيث أدّعي انني أحسست وشعرت ورأيت وسمعت ومتُّ... وعشتُ منذ أشباح تلك الأفعى الجاحظية، التي تنساب نحو جنوب هذا الجسد المتعكز على صحارى وحواضر برأس، وتشدّ بعكسها نحو مدن الأطراف برأس. وعيني عينان للدمعة ونقطة الحبر وأعني عيني ذات العينين اللتين تشاهدان وتشعران وتسمعان لا لشيء الا لتصمتا مثلي. نعم الصمت الوسيع. مسرحٌ للصمت. إبداعُهُ نصه المصمّت؟ بلى. فالصمت ما تلزمه هذه اللغة الغزيرة الحكي وهذا التاريخ الكثير الكلام والطعنات والإبادات غير الضرورية، وهل أقول هذه الأمة البارعة بثرثرة الأحياء – الأموات على هواها وهوى سواها. بل هذا المسرح الفارغ، منذ مئات المجازر والتصفيات، إلا من الممثلين الدائمين.

«مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية»

○ *القاهرة – «الحياة»*

● صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية كتاب «مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية» للباحثة المصرية شيرين أبو النجا.

ينطلق الكتاب «محاولاً قراءة رؤية المبدعة العربية للوطن من داخل الخاص الذي هو بالضرورة جزء من العام والسياسي. بل إن هذه الإشكالية تظهر في صورتها الأولية في الكثير من المؤلفات والروايات التي تعلن بوضوح معاناة المرأة من جراء الفصل بين الخاص والعام».

وقراءة الروايات التي يقدمها هذا الكتاب «هي قراءة بالضرورة متمردة على الإطار الفكري والسياسي لمجتمع أبوي طالما دفع النسويات الى تقديم أطروحاتهن مغلفة بنبرة اعتذارية. وهذه المواجهة المعرفية تتطلب بداية إطاحة الهيمنة الكاملة لأي خطاب لأنها مواجهة تهدف في النهاية الى إحداث تغيير اجتماعي». يحتوي الكتاب على مقدمة وسبعة فصول. الأول: المحو والكتابة في «أوراق النرجس». الثاني: البحث عن الفردوس المفقود في «الفردوس اليباب». الثالث: النيل يصب جنوباً في «صهيل النهر». الرابع: الالتزام بالحدود في «نساء على أجنحة الحلم». الخامس: صندوق «بنت الخان». السادس: «الاحتفاء بالذاكرة في «مريم الحكايا». السابع: الرغبة والمقاومة في «البدد».

«فكر»: «العراق / فلسطين»

○ *بيروت – «الحياة»*

● صدر العدد «الثمانون» من مجلة «فكر» الفصلية وهو عبارة عن عدد خاص يقع تحت عنوان «عراق فلسطين»... فيه كتابات وموضوعات مختلفة في المناحي والشؤون الفكرية والثقافية.

احتوى العدد على ملف «الفكر السياسي» وعنوانه: «عولمة أميركا وأمركة العالم» كتب فيه: جبران عريجي، عصام نعمان، هشام شرابي، عاطف عطية، توفيق مهنا، نزار سلوم، بلال شرارة، صقر أبو فخر، جهاد نصار، وفيه معالجة لعولمة الولايات المتحدة الأميركية وإمبراطوريتها الزاحفة الى كل أنحاء المنطقة والعالم من النواحي السياسية والقانونية والثقافية والاقتصادية، وسبل الرد على اعادة قيام مثل هذه الامبراطورية وانبعاثها مرة أخرى.

وكتب في التاريخ والنقد الأدبي كل من: فرحان صالح، ذكاء الحر، خالد زهر، محمد ماضي، مروان فارس، كلوديا أبي نادر، محمد علي فرحات، هنري زغيب، باسم عباس، سليمان بختي، زهير غانم، جميل جبر وحسن عجمي، صورة المأساة الحقيقية لمجتمعاتنا العربية انطلاقاً من فلسطين والعراق وتحفيز سبل المواجهة، وأطر النقد عبر المصالحة الحقيقية بين المثقفين وأنظمتهم، وإزالة اللغم التوراتي التاريخي في الفهم والقراءة، والانطلاق الى تبديد المخاوف المزروعة باتجاه إنهاء حضارتنا عبر تدمير المعالم التاريخية والحضارية للعراق والمنطقة.

ملف الرواية والمسرح كتب فيه كل من: أحلام مستغانمي، الياس العطروني، زهير جبور، منير كسرواني وموريس موصللي، راسمين في سيناريو الحدث، احتلال العراق وأحداث فلسطين وأثر ذلك في الإنسان العربي عموماً.

أما في زاوية الشعر والفن التشكيلي فكتب كل من: فايز خضور، غسان مطر، محمد علي شمس الدين، لامع الحر، محمد العبدالله، أحمد فرحات، نعيم تلحوق، عقل العويط، الياس لحود، هدى ميقاتي، خالد أبو خالد، عبدالقادر الحصني، محمد زينو شومان، قصائد معبرة بالعراق وفلسطين، وما يكتنز دواخلهم من مشاعر مرهفة وغضب عارم. وقدم كل من حليم جرداق، عبدالحميد بعلبكي، حسن جوني، جميل ملاعب، محمد الشاعر، نرمين أبو خليل، محمد علي الخطيب، شربل فارس، وهيب البتديني، عصام خيرالله، ديانا الحوراني وشوقي دلال، كلمات معبرة مزينة العدد بلوحات تعبيرية رائعة عن الحدث، «عراق فلسطين».

ملف الموسيقى والغناء كتب فيه كل من: زكي ناصيف، توفيق الباشا، الياس سحاب، أحمد قعبور، جمال أبو الحسن وسحر طه، معبرين عن خلجات ذاتية وتاريخية تؤكد عمق أو حقيقة الصراع الثقافي والفني الأزلي مع الاستعمار والاحتلال.

العدد من ١٧٢ صفحة، والغلاف للفنان شربل فارس.

«أسطورة الاطار» للفيلسوف كارل بوبر بالعربية

□ *الكويت – «الحياة»*

■ «أسطورة الإطار: في دفاع عن العلم والعقلانية» هو الكتاب الجديد في سلسلة «عالم المعرفة» (الكويت) ومؤلفه هو كارل بوبر. وترجمته الى العربية يمنى طريف الخولي.

قدم بوبر بعض أهم الاسهامات في النقاش الدائر في القرن العشرين حول العقلانية. وهذا الكتاب هو مجموعة من المقالات التي تتضمن أهم آراء بوبر عن هذا الموضوع. فهو رسم أو تلخيص لمعالم فلسفته ورؤاه العامة للقضايا الحضارية والإنسانية. ومن الممكن ايجاز ما بين دفتي الكتاب بأنه نقد كارل بوبر لفكرة ان «المناقشة العقلانية المثمرة مستحيلة ما لم يتقاسم المساهمون فيها إطاراً مشتركاً من الافتراضات الأساسية»، وهي ما أطلق عليها بوبر «أسطورة الإطار».

الفصل الأول «عقلانية الثورات العلمية»، يناقش المؤلف موضوعين أساسيين هما: التقدم في العلم، والعقبات الاقتصادية والإيديولوجية التي تواجه هذا التقدم، مبيناً الفارق بين الثورة العلمية والثورة الايديولوجية من حيث عقلانية الأولى مقارنة بالثانية.

في الفصل الثاني، الذي يحمل عنوان الكتاب، يشرح المؤلف ما يعنيه بـ«أسطورة الإطار» والنقد الذي يقدمه لهذه الأسطورة. ويشير الى بعض المعوقات التي عززتها، ومنها على سبيل المثال صعوبات الترجمة من لغة الى أخرى، مؤكداً أهمية النقاشات النقدية حتى لو بدت في كثير من الأحيان صعبة المراس، وفي أحيان أخرى غير مجدية.

«العقل أم الثورة»، عنوان الفصل الثالث، وفيه ينادي بوبر بالثورة العلمية والفكرية. ويفرد في هذا الفصل مساحة لانتقاد «علم اجتماع المعرفة»، ومدرسة فرانكفورت الديالكتيكية في شكل خاص.

في الفصل الرابع «العلم: المشكلات... الأهداف... المسؤوليات» يتناول بوبر حركة فرنسيس بيكون، منتقداً منهجه للملاحظة والاستقراء ورؤيته للعلم، وينتقل بعدها الى رؤيته الخاصة للعلم التجريبي، مركزاً على معيار القابلية للتكذيب، أو ما يطلق عليه معيار الاختبار. ثم يتناول المشكلات ودورها في العلم وأهميتها بالنسبة الى علم مناهج البحث أو نظرية المعرفة العلمية، ويبين أن ثمة تناقضاً صميماً يواجه نظرية المعرفة، وهو معرفتنا الشاسعة والنافذة والتفصيلية لوقائع لا حصر لها، في مقابل جهلنا غير المحدود للكثير من جزئيات المعرفة.

«الفلسفة والفيزياء» هو عنوان الفصل الخامس الذي يوجز فيه المؤلف العلاقة بين الفلسفة وعلم الفيزياء، موضحاً اثر التأملات الفلسفية لديكارت وكانط وغيرهما من الفلاسفة في عمل العلماء الفيزيائيين مثل ماكسويل وأينشتاين وغيرهما.

الفصل السادس عنوانه «المسؤولية الخلقية للعالم»، وفيه يتناول المؤلف هذه الإشكالية، مشيراً الى ان الإغريق كانوا أول من التفت اليها، ومقدماً اعادة مبدئية لصوغ قَسَم ابقراط. ويطرح الفصل الموضوع الأكثر إلحاحاً، وهو مسؤولية العالم تجاه الحروب، وفي شكل خاص الحروب النووية والبيولوجية.

في الفصل السابع «مقاربة تعددية لفلسفة التاريخ»، ينتقد بوبر ما يطلق عليه «النزعة التاريخانية» أو القول بوجود خطة للتاريخ. «النماذج والأدوات والصدق» هو عنوان الفصل الثامن، الذي يتضمن رؤية بوبر الى منهجية البحث في العلم بصفة عامة.

الفصل التاسع والأخير، «الإبستمولوجيا والتصنيع»، يبدأه بوبر بالحديث عن علاقة الفلسفة بالسلطة، طارحاً بعض الأمثلة عن القوة السياسية للأفكار الفلسفية. ويقر بوبر بأن هذه الأفكار لا تكون دائماً جيدة أو إنسانية، وبالتالي فإنه يقترح تقويم الأفكار الفلسفية بعقل نقدي انتقائي.