بنية الاستبداد السياسي في نصب الحرية العراقي (دراسة لسانية أنثروبولوجية)

أ.م.د. جواد كاظم التميمي كليّة الإمام الكاظم (عليه السلام) للعلوم الإسلاميّة الجامعة/ العراق

dr.jawadkadhim@alkadhum - col.edu.iq

ملخص

نصب الحريــة العراقي عارضة نحتيّة، أفقيّة، كبــيرة، ذائعة الصيت، صمَّمها نحّات العراق اليســاري الشهير؛ جواد سليم، بمحتوى نصّي سيميائيّ أيقونيّ، يُقــرأ من اليمين إلى الشــمال، كأيّ نصٍّ مكتوب بالعربيّة، ليَــسرِد قصةَ معاناة العراقيــين في العصر الملكيّ، ومخاضات تحوّلاتهم العنيفة إلى (حقبة مغايرة) من الخير، والأمان، والحرية، في العصر الجمهوري.

يُضمرُ النصْبُ درساً ثقافيًّا عن فلسفة الحريّة العراقيّة، مبنيّ على رؤية النحّات، في تشــييده إياه بفرضية وجود (صيرورة تاريخية) في حياة العراقيين، أفضت إلى قيام ثورة (14) تموز، في العام 1958.

ربط النحّــاتُ قيامَ الثورة العراقية على الظلم بالقوى العســكرية المســلحة، وليس بالقوى الجماهيرية الشــعبية، من العمال، والفلاحين، والكســبة، وطلبة الجامعات، فهل نجح نحّات الفقراء العراقيين في عمله هذا؟ وهل نَحَتَ نُصْباً حقيقيًّا للحريّة، أم نحت –دون وعيٍ منه – نصباً لشيء آخر؟

تبحث هذه الدراسة اللسانية الأنثروبولوجية عن الإجابة بالكشف عن مضمرات النُّصْب الثقافية، وعن أثرها الطاغي في فعلي: الإنتاج لجواد سليم، والتلقّي لجماهير اليسار العراقي، وقواعده الشعبية.

كلمات مفتاحية: بنية، واستبداد، ونصب، وحرية، ولسانية أنثروبولوجية.

The structure of political tyranny in the Iraqi Freedom Monument (A linguistic anthropological study)

Dr. Jawad Kadhum Al - Timimi

College of Imam Al - Kadhum (PBOH) For Islamic Sciences/ Iraq

dr.jawadkadhim@alkadhum - col.edu.iq

Abstract

The Iraqi Freedom Monument for Jawad Selim, an iconic semiotic textual content, reads from right to left, like any text written in Arabic, to tell the story of the suffering of Iraqis in the royal era, and the throes of their violent transformations into a «different era» of goodness, safety, and freedom, in the republican era.

The monument includes a cultural lesson on the philosophy of Iraqi freedom, based on the sculptor's vision, in constructing it on the assumption of the existence of a «historical process» in the lives of Iraqis, which led to the July 14 Revolution, in 1958.

The sculptor linked the ignition of the Iraqi revolution against injustice to the armed military forces, and not to the popular mass forces, including workers, peasants, and university students. Did the sculptor of poor Iraqis succeed in this work? Did he carve a real monument to freedom, or did he carve - without his

awareness - a monument to something else?

This linguistic and anthropological study searches for the answer by revealing the cultural structure of the monument, and its important impact on the work of the sculptor Jawad Salim, and on the audience of the Iraqi left, and its popular bases receiving it.

Key words: Structure, despotism, monument, freedom, and anthropological linguistics.

أوّلاً: مقدمة

تنقاد الجموع البشريــة، عبر التاريخ، لبنيات ثقافية متنوعة، مسترســلة في أزمنة وجودها المتتالية في هذا العالم، مستســلمة لحتميات تأثيراتها في مرافقها الحيوية كافة، ما يعنــي أنَّ الفعل البنيوي الثقافي، بوصفه محركَ الحيــاة البشرية الدائب، قد يقترب مســتوى تأثيره أحياناً، بدرجة، أو بأخرى، من مستوى القوانين الطبيعية؛ الفيزيائية، والكيميائية، وقد لا يستطيع الخيارُ البشري الواعي نفسُه الوقوفَ بوجه قوته الجارفة. ويزداد منسوب خضوع الناس للبنى الثقافية كلما اقترب حقل البحث من الشعوب، والأمــم التي تغيب – عن أزمنــة وجودها في هذا العالم – حركــةُ التاريخ، بوصفها فعلاً جدليًّا (ديالكتيكيًّا)، وهي الشــعوب التي تعاني، في العادة، من إمســاك القوى الطاغوتية (الدكتاتورية) بمقاليد الســلطة المطلقة، وبثروات البلاد الوطنية، وتفتقر شــعوب كهذه–في هيكلها الاقتصادي – إلى طبقة برجوازيــة حقيقية كبيرة، كما أنها تتميز بغياب العدالة الاجتماعية، والسياســية، والجماعة اللغويــة (العراقية العربية) واحدة منها.

وإذا كان الأمر كذلك فإن (نُصْب الحرية) الشــهير، لنحّات اليسار العراقي البارز جواد ســليم[1]، واحد من بين تلك المنتجات النحتية السيميائية التي خضع منتِجُها؛

(1) نستعمل –في هذه الدراسة – اســم النحّات (جواد سليم)، بدون إخضاعه للقواعد النحوية، أي على

النحّـات، لضغط بنيوي ثقافي خطير، ربما لم يكن هو نفسـه على علم بشـأنه، فجاء (النصب) بتلك الصيغة السردية التي تتعذر لدينا القناعة بها شـكلاً، ومضموناً، وقد لا تتواءم وواقع تطلعات العراقيين الخلاصية، في الحقبتين؛ الملكية، والجمهورية، من تاريخ العراق الحديث.

نعرض في هذه الدراسـة أيقونات نصب الحرية، وإحالاتها السيميائية، من خلال قراءة الأسـتاذ جبرا إبراهيم جبرا، الناقد الفني المعـاصر للنصب، صاحب الكتاب الأكثر بـروزاً في التعامل النقدي مع شـكله الفني، ومضامين قضيته السياسـية[1]، لنخلـص من ذلك كلـه إلى إخضاع (النصـب)، و (القراءة) للتحليل السـيميائي الأنثروبولوجي، بقصد الكشـف عن مضمراتها الثقافية الحقيقيـة، وتقديم القراءة (اللسانية الأنثروبولوجية) البديلة، بغض النظر عن قيمة النصب الاعتبارية العاطفية في المخيال الجمعي العراقي.

ولكي نضمن الوفاء لمنهج البحث العلمي فإن الزمن الذي تستهدفه هذه الدراسة بالدرجة الأساس ينتهي بسقوط حكم الرئيس الأسبق صدام حسين، في العام الميلادي 2003. أمّا الحقبة اللاحقة، التي ننغمس في أحداثها حتى هذه الساعة، فما فتئت تترنح في أطوار مخاضاتها السياسية، ما يجعلها تتسم –من وجهة نظر نقدية لسانية أنثروبولوجية – بغياب الرؤية الواضحة، وتشـتت المآلات الثقافية غير المتبلورة، الأمر الذي يعني صعوبة تصنيفها السياسي، من حيث احتسابها حقبة ذات حركة تاريخية بالمعنى الجدلي

الحكاية، وكذلك سائر الأسماء الحديثة المشابهة.

(1) الكتاب بعنوان: (جواد سليم ونصب الحرية)، وقـد أخذنا معلوماتنا عن النصب منه. والأستاذ جبرا: مؤلف، ورسـام، وناقد تشكيلي فلسطيني، ولد في بيت لحم بفلسـطين، في العام 1920، واستقر في العراق بعـد حرب عام 1948، توفي في بغداد في العام 1994، ودُفن فيها. وتجدر الإشـارة إلى أن بعضَ معلومات دراستنا، ونصوصها، مستقى من رصدنا للمنتج اللسـاني المسموع، وهذا العمل أحد أساليب اللسانيات الأنثروبولوجيـة، بوصفها علماً يأخذ جـزءاً من عينات بحثه من الميدان، وشـاهداً على تدوين الأحداث المعاصرة، ولابد – في مألوف الحياة البشرية – من وجود (مُدوّن أول) للأحداث الثقافية اللسانية.

(الديالكتيكي)، أو استطرادة مجردة، وحلقة أخرى في سيرورة أنثروبولوجية متواصلة منذ ستة آلاف عام، من عمر العراق.

ثانياً: النصوص النحتية واللسانيات الأنثروبولوجية

يُعــدُّ نصب الحرية العراقي – من منظور لســاني أنثروبولوجيّ – نصًّا ســيميائيًّا ثقافيًّا، بصياغة فنية نحتية. وقد كان النحت البشري، عبر الزمن، وفي سائر الحضارات المسجَّلة في التاريخ، وسيلةً شائعة من وسائل التعبير الثقافي، والسياسي، وهذا ما فعله النحّات جواد سليم، عند صياغته (نصب الحرية).

أمّا اللســانيات الأنثروبولوجية: فهي علم لساني بينيٌّ، يدرس اللغة، والكلام، في سياق أنثروبولوجي، وتعدُّ الســيميائية –وفاقاً لرولان بارت– جزءاً من اللسانيات (بــارت 1987: 29)، إذ لا يمكــن فصل أنظمة العلامات الســيميائية عن النشــاط اللســاني الصوتي، وهذا ما يكســب البحــث في نصب الحرية حــق الدخول المعرفي (الإبســتيمولوجي) في الحقول اللســانية الأنثروبولوجية، وعندما نقول عن دراستنا هــذه: (لســانية أنثروبولوجية)، فإن الأمر عــلى التعميم، وعندما نقول (ســيميائية أنثروبولوجية) فإن الأمر على التخصيص، وكلاهما صحيح، ولا يخرج نصب الحرية عن أيّ من هذين المصطلحين.

خــرج النُصْب إلى العراقيــين، وإلى العالم على يد النحات جواد ســليم[1]، الذي

(1) يُعَدُّ النحّات العراقي جواد ســليم، رمــزاً فنيّاً حداثيّاً كبيراً في الحقبة الجمهوريــة من حياة العراقيين، وهــي الحقبة التي بدأت في اليوم الرابع عشر، من شــهر تموز، من العام 1958، أي في يوم ســقوط الحكم الملكي العراقي على يد (تنظيم الضباط الأحرار)، الذي قاده الزعيم عبد الكريم قاســم؛ مؤســس الحكم الجمهوري، وفاتح حقبة اليساري الاشــتراكي، التي امتدت إلى حين سقوط حكم الرئيس صدام حسين. ارتبط اسم النحّات جواد سليم في ذاكرة رجل الشارع العراقي –دون سائر أعماله النحتية – بتشييد (نصب الحرية)؛ المَعْلم الأكثر وضوحاً في قلب العاصمة العراقية. أُزيح الستار عن النصب العتيد في اليوم السادس عشر من تموز، من العام الميلادي 1961، ولم يكن النحّات حاضراً آنذاك، فقد وافاه الأجل، في ذلك العام، مساء اليوم الثالث والعشرين، من كانون الثاني. ينظر: جواد سليم ونصب الحرية (جبرا) 85.

((طلب إليه المسؤولون، بعد الثورة بأشـــهر قلائل، أن يصمم نصباً للثورة لكي يُقام في ســـاحة التحرير–أكبر ســـاحات بغداد – وأُعطي مطلق الحرية في التعبير، والحرية بالضبط هي ما كان يخشـــى ألاّ تجود به الدولة، وهـــي التي أصرَّ عليها قبل كل شيء، لقد وجد نفســـه ذات صباح يجابه موضوعه الكبير، له أن يصوغه في الشـــكل الذي يريد، بمطلق حريته، وتنفق على تنفيذه الدولـــة)) (جبرا، 1974: 75) [1]، ما يعني أن النصب واجه –كما يبدو من مضمر النصِّ، وهو للأستاذ جبرا – مشكلة في (الحرية)، منذ أن كان فكرةً تختمر في عقول (الســـادة المســـؤولين) من قادة الحكم الجمهوري؛ الجديد في حينه، وعلى الرغم من كلام الأســـتاذ جـــبرا المراوغ، فإنَّ ثمة إيحاءً لا تخطئه البصيرة، يكشـــف لنا عن وجود توجيه ســـلطوي، يقرر المضمون السيميائي الثقافي الموجِّه للنصب الملحمي، بل إن الأســـتاذ جبرا نفســـه يروي – وبتصريح مباشر – أنّ النحات الحداثي جواد ســـليم كان يعمل تحت توجيهات الزعيم اليســـاري المؤسس للجمهورية العراقية؛ عبد الكريم قاسم، في الجزء المركزي من النصب في أقل تقدير؛ يقول الأستاذ جبرا: ((يجب أن نذكر أنَّ الذي طلب إليه صنع النصب كان عبد الكريم قاســـم، وهو أراده نصباً للثورة، بل أوحى إليه أنـــه يريد وضع صورته فيه. ورغم ما أعطي جواد سليم من حرية في تمثيل ذلك، فقد كان عليه قبل كل شيء أن يمثل ثورة، أرادها الشـــعب، ولكن نفَّذها عســـكري. وهكذا جاء القسم المركزي من النصب)) (جـــبرا 1974: 133). وبقوله ((يجب أن نذكر أنَّ الذي طلـــب إليه... بل أوحى إليه أنه يريد وضع صورته فيه))، نَقَضَ الأستاذُ جبرا ما قاله عن مطلق الحرية التي حظي بها النحّات، في موضع ســـابق، من مدونته المؤرِّخة لنصـــب الحرية. وإذا فتحنا باب البحث في الإيحاءات الدلالية فإنّ كلام الأستاذ جبرا نفسه على (إيحاءات الزعيم عبد الكريم قاســـم) يبدو خاضعاً لإيحاءات أخرى من سلطات عراقية تالية، فإذا ما عرفنا أنّ كتابه؛ (جواد ســـليم ونصب الحرية)، أحدُ منشورات وزارة الإعلام العراقية، في

(1) الثورة هي ثورة 14 تموز، في العام 1958.

بغداد، في العام 1974، وهي وزارة إعلام السلطة البعثية الحاكمة بعد انقلاب السابع عشر من تموز، من العام 1968[1]، التي لم تكن على وفاق وطني، مع إرث الزعيم عبد الكريم قاسم، فإننا نستطيع أن نتّفهم ذلك التناقض، بين نصّ الأستاذ جبرا الأول، ونصِّه الثاني، الذي يشتمل على مضمرات دلالية مراوغة، لا تخطئها البصيرة، ولا تستعصي على الكشف، والاستخراج، ما يعني خضوع الأستاذ جبرا لإيحاءات (بعثية) سلطوية، كانت تروّج آنذاك لفكرة انفراد (الزعيم) بالحكم، واتسام حكمه القصير الأمد بالنزعة الفردية (الدكتاتورية).

يدفع غياب توفّر الوثائق المُعتدّ بها، التي تسعفنا في الحكم الحاسم بشأن تضارب الإيحاءات؛ (القاسمية)، و (البعثية) باتجاه تهميش هذا القضية التوثيقية، التي ليس لها أثر مهم في مسار التحليل، بالنظر إلى اشتغال المنهج اللساني الأنثروبولوجي على البحث في النصوص اللسانية، والسيميائية، من حيث كونها خطاباتٍ نهائيةً، مشتملةً على بنيات ثقافية مضمرة، منتجة للحدث، ومحركة لعجلة الحياة، وهذا هو شأن نصّ أيقونات (نصب الحرية).

1 - الوصف السيميائي لنصب الحرية

يتموضع نصب الحرية الملحمي في قلب العاصمة العراقية[2]، على مسافة قريبة من نهر دجلة، بشكل ملاصق لحديقة كانت جديدة، في أوان قيامِه، تدعى (حديقة الأمة) [3]، وفي المكان المقابل لساحة مركزية شهيرة، من ساحات العاصمة العراقية، تُدعى (ساحة التحرير) [4]، ويحمل اسما (الحديقة)، و (الساحة) دلالات رمزية، ذات

(1) وصل البعثيون إلى السلطة في 8 شباط من العام 1964، في المرة الأولى، وفي 17 تموز من العام 1968، في المرة الثانية، وأسقط الجيش الأمريكي حكمهم في 9 نيسان من العام 2003.

(2) ينظر: ملحق الصور في آخر هذه الدراسة للاطلاع على صورة النصب.

(3) وما زالت تُدعى كذلك. وينظر: ملحق الصور؛ (الصورة الثانية) لمعرفة موقع النصب في قلب العاصمة

(4) وتحولت ساحة التحرير إلى نفق يحمل الاسم نفسه.

شـــحنات وطنية، ثورية، إيجابية، عالية التردد، ومنسجمة انســـجاماً لفظيًّا لسانيًّا مع المحتوى الدلالي الثقافي للعارضة الملحمية، التي تشـــكل معهما جوًّا مفعماً بالإحالات السيميائية الدالة على عصر جديدٍ واعدٍ بالعدالة، والحرية، والمساواة بين أفراد الأمة. وينتشر النصب ((على إفريز طوله خمسون متراً، وعلوّ منحوتاته ثمانية أمتار، فهو إذن مـــن أكبر النُّصُب في العالم، وهو أضخم نصب قام به نحات فنان عراقي منذ أكثر من (2500) سنة)) (جبرا 1974: 12)، كما يقول الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا.

يحكـــي النصب –بوصفه سردية نحتية ملحمية – قصة حيـــاة العراقيين في القرن العشرين، على وفق النية الفنية الســـيميائية للنحّات جواد ســـليم، ليكون شاهداً على تحـــولات بنيوية اجتماعية، وسياســـية، واقتصادية، عميقة، وشـــديدة التناقض، على مدى عصريـــن حداثيين كبيرين هما: العصر الملكي الذي بدأ في العام 1921، والعصر الجمهوري الذي بدأ في العـــام 1958. ويتبدى النصب الكبير جدًّا، للقاصي والداني، عارضةً أفقية، متينة، تشـــبه لوحة التدريس؛ (الســـبورة)، المعلّقة في قاعات المدارس الابتدائية، والثانوية، وســـائر المؤسســـات التعليمية، كما تظهر العارضة – بركيزتيها الحاملتين لها – كأنها بوابة شبيهة بالبوابات الآشورية القديمة، لتكون – حسب القصد من التصميم – مدخلاً لـ (حديقة الأمة) [1]. وتوحي العارضة الأفقية؛ (السبورة) بهذا الحجم الكبير، وبهذا التموضع المركزي اللافت، بأنها تحمل محتوى دراسيًّا، أو خطاباً تلقينيًّا، يريد (أســـتاذٌ ما)، أو (قائدٌ عســـكريٌّ)، أو (مُتَعَسْكرٌ) [2] إيصاله إلى أكبر قدر ممكـــن من العراقيين؛ (التلاميذ). أما الدعامتان الحاملتان للنصب فقد جاءتا بنوع من الحتمية الهندســـية، المطابقة لمســـارات أنثروبولوجيا الفجيعة العراقية، بشكلٍ أيقونيٍّ، غيرِ مقصودٍ قصداً واعياً، مشـــابهٍ في الهيـــأة، والمحتوى–مع قدر من التجريد الفني –

(1) الوصف بـ (الآشورية)، وبـ (المدخل) من كلام الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا.

(2) معظم زعماء العراق الواصلين إلى الســـلطة قبل الاحتلال الأمريكي في العام 2003، استندوا في حكم البلاد إلى القوة العسكرية المسلحة، بطريقة، أو بأخرى.

فردتي الحذاء العسكري الشهير، المعروف بمصطلح (البسطال).

2 - أيقونات نصب الحرية:

صاغ النحات جواد سليم سرديته الملحمية بأيقونات نحتية ذات سمات فنية عالية التجريد[1]، لا تتساوق ومعايير المستوى الفني للقوى الشعبية الفقيرة، المحدودة التعليم، المؤيدة -بسبب ضنك عيشها المستدام - لليسار الاشتراكي القومي، والماركسي، وأي يسار محتمل آخر، وهي قوى يجهل كثير منها، في وقت إنشاء النصب، ماهية أيقوناته المتتابعة، والمحمولات الدلالية السيميائية المشفَّرة فيها. ويبلغ عدد أيقونات النصب الملحمي- ويسميها الأستاذ جبرا وحدات - أربع عشرة أيقونة برونزية، في كل واحدة منها شخص، أو شخصان، أو أكثر (جبرا 1974: 12). وترمز أيقونات النصب لفئات العراقيين المتباينة في النوع، والعدد، ويحمل هذا الرقم؛ (14) قيمة رمزية كبرى، فهو يوم الثورة؛ (ثورة 14 من شهر تموز)، بل أصبح للرقم (14) قيمة تكاد تكون صوفية، كما يقول الأستاذ جبرا (جبرا 1974: 76 - 78). وتتسلسل أيقونات نصب الحرية لمن ينظر إليها من اليمين إلى الشمال على النحو الآتي (جبرا 1974، ينظر: 136 - 158) [2]:

1 - الحصان: ويسحبه ثلاثة رجال باتجاه اليسار، فقد أراد الفنان -على قول الأستاذ جبرا - التعبير عن (أمور متضاربة)، ويرمز الحصان للقوة، والأصالة، والفحولة، وهو بلا فارس يمتطيه، وذلك بسبب الإشكالية المرتبطة به صبيحة

(1) الفن التجريدي فن يعتمد في الأداء على تقويم الأشياء على أساس سماتها العامة، بغض النظر عن الوقائع العينية، فالصفات والخصائص تعزل بوصفها أفكاراً خالصة، ففي السكر مثلاً تكون الحلاوة، والبياض، والخشونة تجريدات، أما السكر فعيني مشخص. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية (إبراهيم فتحي) 77 - 78.

(2) حيث يمضي الأستاذ جبرا، في تلك الصفحات، بشرح مضامين الأيقونات الرامزة، لذا نكتفي بتوثيقها مرة واحدة.

الثورة، فقد أســقطت الجماهير يومذاك تمثال الجنرال الإنكليزي ستانلي مود وهو يمتطي حصاناً، خارج الســفارة البريطانية، كما أسقطت تمثال الملك فيصل الأول وهو على حصانٍ قرب دار الإذاعة العراقية، ويوجد رجل رابع مع (حصان نصب الحرية)، فضلاً عن الرجال الثلاثة، انتصب لينشر لافتة تعلن بدء الثورة[1].

2 – رواد الثــورات: وترمز هــذه الأيقونة لأبناء العراق الذيــن لم يقبلوا بالظلم، والاســتكانة، وهؤلاء هم الذين يرفعون (اللافتات) عالياً، وتتكون الأيقونة من رجل، وامرأة.

3 – الطفل: ويرمز للأمل، والمستقبل، وتتكون هذه الأيقونة من شخص واحد.

4 – الباكيــة: وهي رمز للغضب، والفجيعة، وتتكون هذه الأيقونة من شــخص واحد.

5 – الشــهيد: ويرمز للتضحية من أجل الوطن، ويتكون من أم تبكي على ولدها الشهيد، ومعها عدد من النسوة، وعدد الأشخاص في هذه الأيقونة أربعة.

6 – أم وطفلهــا: وهما رمــز للتضحية من أجل الحياة الجديــدة، وافتداء الحاضر للمستقبل، وتتكون هذه الأيقونة من شخصين.

7 – المفكر الســجين: وهــو رمز للمفكر المقيّد خلف القضبان، وللشــعب الذي يسانده، وقد نبتت من كيان الشعب قدم الجندي الذي سوف يأتي بالحرية، وتتكون هذه الأيقونة من شخصين.

8 – الجندي: تتكون هذه الأيقونة من شــخص واحد، وهــو جنديٌّ رامز للبطل

(1) الجنرال (ســتانلي مود) قائد الجيش البريطاني الذي احتل بغــداد في 11 آذار 1917، والملك (فيصل بن الشريف حســين) أمير عربيٌّ حجازيّ، استقدمته سلطة الاحتلال البريطاني ليكون الملك الأول (المؤسس) للمملكة العراقية، وكان التمثالان يشكلان رمزية قمعية هائلة لوجدان العراقيين الفقراء، والقوى الحزبية اليسارية الممثلة لهم.

الذي فجر الثورة الرابع عشر من تموز، فأنقذ شعبه، وبيده (غدّراة) [1]، وعلى رأسه قرص للشمـــس، الذي يرمز –بحسب قراءة الأستاذ جبرا –للحضارة، والنهار، والعدل، والشرائع، وهو مستمدّ من مسلة حمورابي. ويسحق الجندي بقدمه ترساً رامزاً لأنواع الظلم التي ذاقهـــا العراقيون على أيدي الحاكمين الأشرار. وتتصف قفزته بكونها قفزة جبارة، أما عضلاته فمتوترة، مســتعدة، وقد فجّر الثورة فأنهى المأساة، وحوَّل قوة الشعب إلى البناء والانطلاق.

9 – الحرية: وهي أيقونة بهيأة امرأة بلا قدمين، وعندما سئل النحات عن السبب، قال بأنـــه يريد لها ألّا تلتصق بالأرض، وأن تحلق عاليـــاً، لترمز إلى التحقق الفعلي للحرية، وتتكون هذه الأيقونة من شخص واحد.

10 – الســـلام: وهو رمز لانتهـــاء العنف، وتحـــول الوطن إلى عـــالم من الدعة، والاســـتقرار، وقد تحولت فيه قضبان المعتقل إلى أغصان شجر، كما يرى النحات جواد سليم، وتتكون هذه الأيقونة من شخص واحد.

11 – دجلـــة والفـــرات: وتتكون هـــذه الأيقونة من ثلاث نســـاء، واحدة فارعة كالنخيـــل، ترمز لدجلة، والأخـــرى حبلى، ترمز للفـــرات، والثالثة صبية، تحمل خيرات الأرض، ولعلها الروافد.

12 – الزراعـــة: وتتكون من فلاحـــين اثنين؛ كردي، وعربي، يقفان متماســـكين، ويرمزان للوحدة، والأخوّة.

13 – الثور: ويرمز للفحولة، والقوة، والخصب، والثروة الحيوانية، ومعه إنســـان مجـــرد من كل شيء يرمز لســـكان الأهـــوار المكافحين من أجل الحيـــاة، وفي هذه الأيقونة شخص واحد.

(1) الغَدّارة: سلاح ناري.

14 – الصناعة: ويتكون هذا الرمز من عامل يحمل مطرقة، ويقف بشموخ، وإباء، وتفاؤل، وإيمان بالمستقبل، وهو يرمز لبناء الوطن، وفي هذه الأيقونة شخص واحد.

وهنا تدرك سردية نصب الحرية الملحمي لحظة النهاية. وتحتوي الأيقونات؛ (الوحدات) الأربع عشرة بمجموعها على خمسة وعشرين شخصاً، فضلاً عن الثور، والحصان، وهما رمزان مهمان جدّاً لدى النحّات جواد سليم (جبرا 1974، ينظر: 82 – 158).

يستعمل عراقيون كُثر، ربما لا شأن لهم بالحرية، صورة النصب، ولاسيما الجزء المركزي منها؛ أي أيقونة الجندي الذي فجّر الثورة، أو (الجندي الثائر)، لتكون علامة تعريفية دالة عليهم، وتَسْعَدُ المؤسساتُ الإعلامية، بوضعها على شاشاتها في أوقات الأزمات، والنزاعات، والمظاهرات، وما أشبه ذلك، لتحرك بها الجنبة العاطفية لدى فئات كبيرة من العراقيين.

ثالثاً: القراءة التقليدية للنصب

تُعد قراءة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا الفلسطيني الأصل، العراقي الوطن، أقدم قراءة تقليدية فنية لنصب الحرية، ومن مزايا (تقليديتها) قوة حضورها في الوسط النحتي العراقي. ويُعدُّ الوجه الثقافي منها الوجه الجدير بالبحث اللساني الأنثروبولوجي، غير المهتم كثيراً بنقد الجودة الفنية، إلا بمقدار تعلّقها بالبنية الثقافية المضمرة في النصب. وتنتفع الدراسة من مزايا الأستاذ جبرا الناقد المعاصر للأحداث السياسية، المنتجِة لنصب الحرية، فتلك (المعاصرة) تجعله شاهداً على حيثيات قيام النصب، وكونه ليس عراقيًّا أصلاً، يضفي على قراءته قدراً فرضيًّا من الحياد، والنقد غير المنفعل، المُحَصَّن من الوقوع في شراك التبجيل الوطني، والنرجسية العراقية.

يقرأ الأستاذ جبرا سردية النصب قراءة فنية ثقافية، من اليمين إلى الشمال، بناءً على ترتيبه الأيقوني، كأي نصٍّ قصصي سردي، مكتوب باللغة العربية، ليكون

نصـــف النصب الأول رامزاً – ببـــؤس غرائبي مذهل – لحقبـــة القهر، والظلم، والفقر، والحرمان، وخيبات الأمل، والاستبداد السياسي، التي عاشها العراقيون في العصر الملكي، قبل إعلان قيام الجمهوريـــة العراقية، في الرابع عشر من تموز، ويمضي هذا النصف قُدُماً –كما يقول الأستاذ جبرا – حتى يصل إلى نقطة مركزية، محســـوبة بشـــكل هندسي فائق الدقة، حيث يقف مفجر الثورة؛ (الجندي الثائر)، الـــذي يتغير – بعده، وبســـببه – إيقاع الحياة في الوطـــن العراقيّ الجريح، المثخن بدوامات الخـــراب، وآهات الأمهات الباكيات، وصراعـــات التمايز الطبقي بين العراقيين، ليصبح النصف الثـــاني من النصب الممتد امتداداً أفقيّـــاً، ميداناً رحباً لأيقونات البشارة بالحرية، والسكينة، والسلام، والخير الوفير، وأسباب الأمان، الذي يحلّ على البلاد، والعباد، وهو ما أراد الجندي الذي فجّر الثورة، أو (الجندي الثائر) الوصول إليه، وقد تحقق له ذلك.

هذه هي قراءة الأســـتاذ جبرا الفنية الثقافية التقليدية للنصب، التي طمح النحّات إلى فرضها، وتأكيدها، وهي قراءة تبجيلية، تحيل –بالبناء على التسلسل الأيقوني – على وجود (صيرورة تاريخية) في الحياة العراقية، ويطرب لســـماعها العراقيون اليساريون، والمهمشـــون، الذين يعشقون هذه الملحمة النحتيّة الســـيميائية التجريدية، من حيث كونها اللوحة الســـاردة سرداً مجسَّداً لقصة حياتهم الأليمة؛ حياة الفقراء العراقيين من العمال الكادحين، والفلاحين المعذبين بســـياط جلادي العـــصر الملكي البغيض، إلى الأجيال العراقية القادمة، وإلى الشرفاء في هذا العالم، وقدّم الأستاذ جبرا هذه القراءة، بنشـــوة فنية، وانبهار شـــديد، يتجلّى في إيمانه العقائدي بتلك الرؤية المثالية الفنية التي أسقطها على أيقونات النصب الملحمي عند إفرادها في التحليل السيميائي، وفي حال تشكّلها مجتمعةً، لتكون بنية نصية متآزرة في شكلها النحتي، وفي مضموناتها الدلالية الثقافية.

1 - إشكالية القراءة التقليدية

امتدحت قراءة الأستاذ جبرا التقليدية التركيبةَ السيميائية الفنية للنصب، دون أن تعي مدى إساءتها المفرطة، غير المقصودة، للعراقيين، ولم تدرك أن جواد سليم، عندما شكّل أيقونات نصبه الرامزة، سلبهم القدرةَ على فعل أي شيءٍ مُفضٍ إلى الثورة، والتغيير، عندما أهمل صياغة أية أيقونة دالة على فعل ثوري حقيقي للشعب العراقي، في النصف الأول من النصب، لكنه عبّر في الوقت نفسه تعبيراً صادقاً عن وقائع حياة العراقيين، فهذه السردية الملتبسة التي صاغها، ما هي إلا وثيقةُ واقعِ حالِ السياسة العراقية على مدار الأزمنة المتمادّة، فليس ثمة (ثورة موحّدة شاملة) [1]، ضد أي طاغية من طغاة العراق، بل ثمة كثير من الثورات التي نشبت على أسس عرقية، ودينية، ومناطقية، ضد طغاةٍ عراقيين، لا يحسنون الانتماء إلى الوطنية العراقية الجامعة، لأنهم هم أنفسهم يقمعون العراقيين (الآخرين)، أو المغايرين، على أسس عصبية عرقية، أو دينية، أو مناطقية، وهم مؤيَّدون من فئاتهم العرقية، أو الدينية، أو المناطقية، ما يعني أن (الثورة العراقية) الوطنية الشاملة ليس لها وجود في التاريخ.

2 - النقد اللساني الأنثروبولوجي لأيقونات النصب

حشد جواد سليم في نصف السردية الأول عدداً من الأيقونات الدالة نظريًّا - أو كما أراد لها أن تكون - على اختمار الثورة، والسعي إلى التغيير، لكن هذا الحشد الأيقوني عمل فني سيميائي مضلّل، إذ ليس لمعظم العراقيين المقصودين بإحالات هذه الأيقونات، القدرة على الثورة، والتغيير.

ترمز أيقونة (الطفل) حسب إرادة جواد سليم، وقراءة الأستاذ جبرا، للأمل

(1) لم تكن (ثورة العشرين) الشهيرة ثورة بالمعنى الشعبي المدني ضد طاغية محلي، هو الوالي العثماني في ذلك الحين، بل كانت حرباً إسلامية جهادية ضد المحتل الإنكليزي (النصراني)، ولو افترضنا انتصار الثورة، مع بقاء دولة إسطنبول العثمانية، التي مارست ضروب الظلم، والتعسف على العراقيين، مئات السنين، فإن نتيجة مفترضة كهذه ستكون (كارثة) بحق العراق، لا تقل عن (كارثة) الاحتلال البريطاني.

والمستقبل، وهاتان الدالتان تشيران إلى فكرتين مجردتين، معبرتين عن حالة نفسية، وعن شكل للحياة التي يُرجى حصولها بعد الثورة، ما يعني أن هذه الأيقونة ليست ذات أثر ثوري فيزيائي مسلح، في أرض الوقائع العراقية.

ويعزز جواد سليم موضوعة مظلومية الفقراء، والمضطهدين بأيقونة (الباكية)، الرامزة إلى الغضب، والفجيعة، حسب قراءة الأستاذ جبرا، لكنها أيقونةٌ (باكيةٌ)، تحيل على شعور مفرط بالانكسار، من جرّاء قمع سلطات الحكومات الملكية، ولا فعل لها سوى البكاء الطويل الأمد، بانتظار البطل المخلص، أو (الجندي الثائر)، الذي سيقوم بكل شيء.

ومع استمرار اتجاه سردية النصب نحو اليسار، تظهر محاولة جواد سليم الدؤوب لإبراز ثقافة تقديم القرابين العراقية بأيقونة (الشهيد) المضحّي من أجل الوطن، وهي أيقونة ذات دلالة فجائعية محضة، متشكلة من تحشيد نسائي بمعايير الحزن السومرية، فثمة امرأة باكية على ولدها (الشهيد)، ومعها ثلاث نسوة يشاركنها البكاء، على طريقة المواساة العراقية. ويؤكد جواد سليم ثقافة تقديم القرابين العراقية بأيقونة (الأم وطفلها) الرامزة للتضحية من أجل الحياة الجديدة، كما يقول الأستاذ جبرا، لكنها تبقى في حدود تعبيرها عن (استعداد) العراقيين الإيديولوجي للموت من أجل الثورة، والتغيير، وكان بإمكان النحات الكبير الاكتفاء بالأيقونة الثانية؛ (الأم وابنها) للتعبير عن الثقافة القربانيّة العراقية، تحاشياً لتكرار غير ذي قيمة، في سردية مزدحمة بالأحداث، والوقائع.

ليس للعراقيين المقصودين بهذه الأيقونات الرامزة القدرةُ على المشاركة الفعلية في الثورة والتغيير، لإن مجموع الوقائع التي حصلت في أيام ثورة الرابع عشر من تموز يقطع دابر التفكير في ارتباط الفعل الثوري من حيث الحركة القتالية، والتدبير العسكري، وحركة القطعات المدرّعة بالأطفال الصغار، وبالنساء الباكيات المولولات، فضلاً

عن ارتباط ذلك العمل الثوري المسلح بالشهداء العراقيين، الذين غيَّبهم الموت في السجون، والمعتقلات، وليس في (سوحِ قتالٍ) ضد السلطات الحاكمة، أما الأفكار المجردة كالأمل والمستقبل فهي تأوّهات المثقفين وتنظيراتهم المُغرقة في المثالية، عندما يحتسون الشاي في المقاهي البغدادية، وقد اعتاد كثير من العراقيين على حُسْن تقديمها، والدفاع عنها مادامت أفكاراً غير مدفوعة الثمن.

وبذلك يخلص –من حيث المبدأ – الارتباط الفيزيائي للثورة بثلاث أيقونات (إيجابية) فقط، من السبع التي شغلت النصف الأول من سردية نصب الحرية، وهي:

1 – أيقونة (الحصان)؛ المشتملة على أربعة من الرجال الأشداء، الذين راح ثلاثة منهم يسحبونه باتجاه اليسار، أما الرابع فهو الرجل الذي أعلن بدء الثورة.

2 – أيقونة (المفكر السجين).

3 – أيقونة (رواد الثورات) المتكونة من رجل، وامرأة، وهي الأيقونة الرامزة – بحسب قراءة الأستاذ جبرا – لأبناء العراق الذين يرفعون اللافتات عالياً، ولم يقبلوا بالظلم، والاستكانة.

وإذا ما حيّدنا في هذا النشاط الأيقوني (الإيجابي) للنصب (الحصانَ) لأنه وسيلة، و (المفكرَ السجين) لأنه مفكرٌ، وسجينٌ، وظلَّ مفكراً، وسجيناً إلى حين قيام (الثورة)[1] و (رواد الثروات)، الذين – وإن كانوا (لم يقبلوا بالظلم)، و (يرفعون اللافتات العالية) –فإنهم لم يحسنوا القيام بأي فعلٍ فيزيائي مؤثر في تحقيق انتصار الثورة، فضلاً عن السعي إلى التغيير، فلا تبقى –بعد ذلك – من قطعة نحتية دالّة على الفعل الثوري للكتلة البشرية الشعبية العراقية سوى الرجال الثلاثة الذين يسحبون الحصان باتجاه اليسار، لكي يتصحح مسار التاريخ، عندما تتجه حركته الجامحة الولود الفرضية، بجوهرها الجدلي (الديالكتيكي) الفرضي أيضاً، نحو النقطة المركزية

(1) ثورة الرابع عشر من تموز.

في النصب، حيث يتسلط (الجندي الثائر) على عرش الذاكرة العراقية، وفضائها الفيزيائي، والثقافي، هذا فضلاً عن الرجل الرابع الذي يعلن بدء الثورة.

إن اليد التي كسرت قضبان السجون، والمعتقلات يد (الجندي الثائر) الذي فجَّر الثورة، والقدم التي داست على (ترس) الجور، والطغيان، قدمه الممزوجة بالقوة، والخير، والبركة، وليست قدم عراقي آخر، ما يعني أن تغيير مآلات الصراع العراقية، ومنتجاتها المستقبلية، تتعلق حصراً بالجندي المخلِّص الذي فجّر الثورة، وقلب موازين القوى في الحياة العراقية. أما الرجال الأشداء الأربعة فليس ببعيد أن يكونوا رمز جواد سليم لـ (الضباط الأحرار) المؤيدين في واقع مجريات السياسة العراقية لـ (الجندي الثائر)، بيد أنه أراد الانفراد في الذاكرة العراقية، فتمكّن من تحييدهم، أو تغييب فعلهم الثوري النضالي إلى حدٍّ كبير، كما أنهم –في نهاية المطاف – ضباط عسكريون، وليسوا عراقيين ثوريين مدنيين.

إن الجندي الثائر–بحسب أيقونات جواد سليم – هو الذي أنجز كل شيء، أما ضباطه الأحرار فلم ينجزوا شيئاً مهمًّا يُذكر، وقد حوّلهم النحّاتُ اليساري؛ (المتعسكر) إلى مجرد (قطعٍ فنيةٍ)، بَهيّةٍ، تجميلية لإتمام صورة الثورة، التي لم تكن مرتبطةً بهم، عندما أبدع إبداعاً فنيًّا واضحاً باختزال وجودهم الفيزيائي، والمعنوي، عن طريق المبالغة في صياغة حركة يدي (الجندي الثائر) الحاسمة، الحازمة، وكذلك عن طريق صياغة خطوته العريضة الجبارة الرامزة إلى قوة الفعل الثوري النضالي، فمع هاتين (الحركتين النحتيتين) لم يعد ثمة وجود فيزيائي حقيقي لأحد من العراقيين الفاعلين سوى الزعيم، فالثورة، كما يقول الأستاذ جبرا: ((أرادها الشعب، ولكن نفَّذها عسكري. وهكذا جاء القسم المركزي من النصب)) [1].

(1) جواد سليم ونصب الحرية (جبرا) 133، النص مستعمل في موضع سابق، والتكرار للضرورة. ومما له مغزى ثقافي بنيوي أن مثقفين عراقيين، من المُحللين، والمفكرين، وأساتذة الجامعات، الذين حرصوا بشدة–ولأسباب متباينة – على توثيق اشتراكهم في التظاهرات المطلبية، التي اندلعت في تشرين الأول، من

مـــا نراه –إذن – من واقع السرد النحتي في النصب ارتفاع منســـوب تجلّي الحقيقة الثقافية المحزنة للثورات العراقية، فثمة – في نصف النصب الأول، الذي هو الموضع الفرضي لاختمار عوامل الثورة، والتغيير – غيابٌ ســـيميائي أيقوني لحركة الشـــعب العراقي الثورية عن الحضور في نصّ السرديـــة النحتية، على الرغم من العقيدة الفنية اليسارية للنحات جواد سليم، فليس ثمة سوى أيقونات البكاء، والعويل، والانتظار، والاستعداد الحزين لتقديم الضحايا، والقرابين، في غياهب السجون والمعتقلات.

ومن المهم الوعي بحقيقة أن الحشـــود العراقية (المتفرجة)، أو (المترقِّبة)، تشـــكّل موضعاً واسعاً شاســـعاً لتكريس الدلالات الســـيميائية للأيقونات السلبية العاجزة عن الفعل والمواجهـــة، ومقارعة الحكام الطواغيت، كأيقونة الطفل، وأيقونة الباكية، وأيقونة الأم، وطفلها، ولاشك أن ربط تلك (الأعداد الهائلة) للعراقيين بـ(الأيقونات الســـلبية) العاجزة عن النضـــال، في السردية النحتية –بوصفهـــا موضع الإحالات الســـميائية – صوّرها حشوداً مستكينةً، بل أكداســـاً بشرية، ليست مهيأة لفعل شيء ذي قيمة تغييرية (جدلية)، ســـوى كونها مادة خصومها الحكام الطواغيت، المستهدفة بضروب القهر، والاستبداد السياسي، والاجتماعي، وهي –على كثرتها العددية – غير قادرة على تصويب مســـارات التاريخ، كما أنها من وجه آخـــر مادة (الجنود الثائرين) الأبطال، المســـتعدة لإتحافهم بالولاءات المطلقة، والهتاف المســـتعر بحياتهم الطويلة الخالدة، وشـــبابهم الدائم، غير المشـــمول بالخضوع لقوانين الطبيعة عندما يمسكون بمقاليد السلطة[1]، لتستمر الثورة – بعد ذلك كله – فعلًا غير مرتبط بالشعب العراقي،

العام 2019، حرصوا أيضاً على أن تكون أيقونة (الجندي الثائر) حصراً، الخلفيةَ البعيدة لصورهم التوثيقية، ليســـارعوا – بعد ذلك – إلى وضعها على صفحاتهم في مواقـــع التواصل الاجتماعي، وتلك غيبوبة معرفية (إبستيمولوجية) من طراز عراقي.

(1) كان الرئيس العراقي الأســـبق صدام حســـين أباً، ثمَّ صار جدًّا، ومع ذلـــك ظلَّ التلفاز الحكومي يبث أغنية: (صدام حسين يسلم عمره، وشبابه).

مهما بلغت أعداد فئـــات (الأطفال)، و (الأمهات الباكيات)، و (رافعي اللافتات إلى أعالي سماء العراق)، من أعداد غفيرة، وحشود وفيرة، ما يعني أنَّ فعل هذه (الفئات) الثوري المُرتَجى، والمتخيل يبقى حلماً عراقيًّا بعيد المنال.

إن هذا الاعتراف الثقافي الخطير الملتبس، وغير المحسوس به من جواد سليم، ناتج عن حتميات بنيوية ثقافية، تنويمية حاجبة للوعي الفردي، لكنه اعتراف مؤكد لحقيقة كون العراقيين شعباً مسلوب الإرادة، مدمناً على استمراء الفجيعة، وسادراً في انتظار الخلاص الحقيقي، على أيدي القادة الطامحين الأقوياء، أو (الجنود الثائرين) الأحرار.

كان على جواد سليم أن يضع –إنقاذاً لنصبه العتيد من وصمة الإساءة السيميائية للعراقيين – أيقونات رامزة لفئات العمال، والفلاحين، والكسبة، والطلبة الجامعيين، وهم يكسرون قضبان السجون والمعتقلات، وتحيل أيقوناتهم على وجود غليان شعبي – وإن كان مُدّعى – ووعي طبقـــي – وإن كان مُدّعى – أيضاً، لتكون (الثورة) ثورة العراقيـــين جميعاً، لكنه لم يفعل ذلك، ما تســـبب في فجوات ســـيميائية أنثروبولوجية كارثيـــة، ألحقت ضرراً فادحاً بادعاءاته الثورية الإيديولوجية، وبتحليلات الأســـتاذ جبرا إبراهيم جبرا الفنية، والثقافية، فلم يحســـن النحّات ترويج التبشـــير بمقولات متحدثة عن اختمار جدلي تاريخي، أو (ديالكتيكي تاريخي) أفضى إلى (صيرورة) عراقية على مســـاحة الوطن الكاملة، أثمرت قيام الثورة، وحصول التغيير، ولم يلتفت، أو لم يرد الالتفات الأســـتاذ الناقد لهذا الإجهار غير المقصود من جواد سليم بضعف قدرة العراقيين – بوصفهم شعباً واحداً من الناحية الفرضية – على الفعل والتأثير.

إن رهن تقلّبات الزمن العراقي بـ(الجنود الثائرين) الأبطال موقف فني صحيح إلى مديات موجعة من ناحية الواقع الســـياسي، والبنية الثقافية المتحكمة بمسارات الحياة العراقية، إلا إنه – من منظور يســـاري، ترويجي، إيديولوجي، ثائر – ســـلْب فاضح، وبالمكشوف السيميائي، وبجرأة فنية نادرة لقدرة العراقيين على الثورة والتغيير.

ولعل طاقة الشـــعور بالنشوة اليســـارية المفرطة، بعد انهيار الحكم الملكي الطويل الأمد، أوقعت النحات جواد ســـليم في معضلة تصنيع هذا الالتباس الفادح، ليُوقع -بعدوى التأثير اليســـاري - الأســـتاذ جبرا في الالتباس الفادح نفسه، فكانت تلك الإشكالية الغرائبية (الفنطازية) الداعية للإيمان بصيرورة عراقية ناجزة، وهي إشكالية مهينـــة بأوهامها - مع ســـبق الإصرار والترصد الفني الســـيميائي - لبدائه التفكير، ومبادئ التحليل النقدي.

ويبدو أنَّ الأســـتاذ جبرا كان يعاني -حتى مع القبول بقراءته التقليدية للنصب - من بعض التشتت النقدي، فلو افترضنا -من أجله - جدلاً بوجود (صيرورة تاريخية) تنتظم سير نص السردية النحتية، فإن قراءته لـ (أيقونة الحصان) الجامح، الجانح نحو اليســـار، حيث يمتد النصب طويلاً مسافة خمســـين متراً، لم تكن على حظ -وإن كان قليـــلاً - من التوفيق والنجاح، وهي الأيقونـــة التي كان يفترض به أن يوظفها لخدمة قراءته التقليدية.

وصف الأســـتاذ جبرا تلـــك الأيقونة بعبـــارة: ((أراد الفنان التعبـــير عن أمور متضاربة)) (جـــبرا 1974، 136)، وهي عبارة تنم عن إخفـــاق واضح في فهم هدف النحات جواد ســـليم الفني، والثقافي، الذي ليس هو ((التعبير عن أمور متضاربة))، بل الإشارة إلى تصحيح مسارات حركة التاريخ، بقهر الحصان الجامح، وإرغامه على الانعطاف إلى اليســـار المكتنز ببذور الثورة والتغيير، حيث تتسلسل أيقونات عذابات العراقيين، ليظهر (الجندي الثائر)، البطـــل، المتمركز في قلب سردية النصب، الجدير بركوبه، فيحصل التصويب التاريخي، بعد أن كان الحصان ملكاً -بخطيئة اســـتعمارية - للقائد البريطاني ســـتانلي مود، والملك التابع للمملكة المتحـــدة؛ فيصل الأول، ما يجعل من رمزية الحصان أكثر عمقاً، وأبعد أثراً، مما ظنّه الأستاذ جبرا بكثير، وقد حقق النحّات جواد ســـليم ذلك بحركة نحتية بارعة، ذكية، متمثلة باستدارة رقبة الحصان باتجاه اليسار، ســـاعية نحو مركز نصب الحرية، ما يعني أن أيقونة (الحصان الجامح)

واحدة من أكثر أيقونات النصب تأييداً لقراءة الأستاذ جبرا التقليدية، لكنه لم يحسن الاستفادة منها، وهي -كما نرى - أيقونة أخرى من أذكى أيقونات نصب الحرية.

هكذا تتجلى جدارية جواد سليم في قلب العاصمة العراقية، سردية ملتبسة، مضطربة، ملتاثة بتضارب الرؤى، لتقوم بتقديم الإحالات السيميائية المضللة للعراقيين، وتبثُّ لهم، وفيهم، خديعتها المعرفية، القائلة بوجود (صيرورة تاريخية) متحققة، نقلت فئات كبيرة من الفقراء، واليساريين العراقيين من حال الجور، والفجيعة إلى حال نقيضة أخرى، ممتلئة بالخير، والعدالة، والمساواة، متأتية من حركةٍ جدليةٍ للتاريخ، لكنها (صيرورة) على الرغم من قوة تصنيع (مشغل) جواد سليم النحتي لها، لم تتعدَّ حقيقة كونها حلقة أخرى في سلسلة الانقلابات العراقية المرهونة بصحوة الجنود الثائرين المستبدين، وليس بجماهير الشعب العراقي.

3 - رحيل النحّات والمسؤولية الأخلاقية

رحل النحات جواد سليم عن هذا العالم قبيل افتتاح النصب بنصف عام تقريباً، فلا علم له بسقوط بشارته (اليساريّة) الفنية الجميلة في محنة مسلسل الخراب العراقي السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، ولم تفلح أيقونات النصف الثاني من النصب؛ (الحرية، والسلام، ودجلة والفرات، والزراعة، والثور، والصناعة)، في البقاء على قيد (الإحالات السيميائية)، فاستحالت (علامات) فارغة من المعنى، وتَواصل انحدار حياة البلاد التي (حرّرها) الزعيم اليساري عبد الكريم قاسم، من نير التبعية الكاملة للإمبريالية الغربية الرأسمالية، من سيئ إلى أسوأ منه، حتى وصل بها الحال إلى خضوعها للجيش الأمريكي (اليميني) في العام 2003، فهل ثمة لوم على جواد سليم في شيء لم يحيَ ليراه على أرض الواقع؟

معضلة الحياة العراقية أشد خطراً معرفيًّا، وثقافيًّا من حصرها بلوم النحّات لوماً أخلاقيًّا بكثير، لأنها تتعالق -في وجه من وجوهها - تعالقاً مصيريًّا بوعي المثقف

العراقي؛ جواد سـليم، أو أي مثقف آخر، وبإدراكـه حقيقة الخلل البنيوي في الثقافة العراقية، وطرائق إدارتها لسـيرورة حياة العراقيين، فلـو غضضنا النظر عن ضعف مستوى الوعي لدى جواد سـليم ببنية الثقافة العراقية، أو شهدنا له بالوعي البنيوي للثقافة، لكنه اختار التبشـير بالخلاص على حساب الحقيقة، أو الترويج لـ (صيرورة تاريخية) متوهمة، على حسـاب (سـيرورة أنثروبولوجية) متحققة، ومتواصلة، فإن الأمرين لا يمنعان كليهما من كشـف حقيقة سردية النصـب، ولا يمنعان من قراءته قراءة سـيميائية أنثروبولوجية، وفيّة للنقاء المعرفي (الإبستيمولوجي)، بغية الإسهام نظريًّـا في أقـل تقدير، في محاولة التطهـير الفرضي لـ (الضمـير العراقي) من أوهام الحرية الملفّقة، وخديعتها المرتبطة بطموحات القادة العراقيين العسـكريين، والمدنيين المتعسكرين، الساعين إلى السلطة.

لا يمكننا إنكار مـا حدث في لحظة قيام (نصب الحرية)، من تحولات سياسـية، واقتصادية مهمة في حياة الغالبية السـاحقة من العراقيين الفقراء الذين مسخ العصر الملكي حياتهم مسـخاً[1]، ولكنها تحولات مؤقتة، وجيزة التحقق، ويستعصي بقاؤها على أرض الوقائع العراقية المتتالية، بشهادة سرعة انهيار البناء الجديد، وعودة مُنتِجات الخراب العراقـي البنيوية إلى العمل، عقيب قيام النصـب في العام 1963، لتتجلى – تلـك المُنتِجات – بانقلابات اليسـار القومي الناصري، والبعثي، صانعةً مسلسـلاً جديداً من حياة البؤس، والشـقاء المستدام الذي ظلَّ يصبغ الزمن العراقي بمزيد من الظلم، والاستبداد، والفقر، والجوع، والفوضى، وضغوط الخوف من الغد المجهول، والحروب الداخلية، والخارجية، التي ما إن تتوقف لسـببٍ ما، حتى تندلع من جديد

(1) من إنجازات الزعيم عبد الكريم قاسـم الكبيرة القضـاءُ على نظام (الإقطاع الزراعي) الذي دمّر حياة أعداد هائلة من العراقيين الجنوبيين، وجعلهم (المادة الخام) للحركات اليسـارية، وكان ذلك النظام يمثل (عبودية) شـبه تامّة، تقوم على منح الدولة الملكية العراقية (السلطةَ المطلقة) لحفنة من الشيوخ الإقطاعيين، على أعـداد غفيرة من مواطنيهم، بصيغ قانونية، مفتقرة إلى أي وازع وطني، أو أخلاقي، أو إسـلامي، أو إنساني، وقد لا يختلف هذا النظام كثيراً من حيث مضمونه الفعلي، عن نظام العبودية الأمريكي الشهير.

لسبب ما، لتبقى الحرية وهماً، وفكرة غير محددة المعالم في العقل الجمعي العراقي، الذي لا يستطيع حتى هذه اللحظة إعطاءنا معنى محدداً لـ (مصطلح الحرية)؛ معنى بعيداً عن (منهج التأمل، والانطباعات) السائد في نمط تفكير العراقيين. فلا توجد فئتان عراقيتان تتفقان على مفهوم محدد لمصطلح الحرية.

رابعاً: مرجعية القراءة التقليدية لنصب الحرية

يمكننا القول إن الغيبوبة الثقافية ذات السمة المعرفية (الإبستيمولوجية)، التي غشيت قراءة الأستاذ جبرا ترجع إلى إحدى فرضيتين نقديتين في التحليل، وهما: فرضية القراءة المؤدلجة، وفرضية القراءة المحايثة.

1 - نقد فرضية القراءة المؤدلجة:

تقوم هذه الفرضية على إرجاع خطأ الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا في قراءة سردية نصب الحرية إلى ضغوط إيديولوجية متسلطة، كامنة، في اللاوعي، أو الوعي، أو المساحة الملتبسة بينهما، فالأستاذ جبرا مهاجر فلسطيني إلى العراق الملكي، وهو ضحية من ضحايا (وعد بلفور) [1] الإنكليزي، والإنكليز هم المحتلون المتسلطون، الذين استقدموا العائلة الملكية الهاشمية الحاكمة، التي ثار عليها الضباط العراقيون الأحرار، مما صار يعرف فيما بعد بالمملكة السعودية، ونصّبوها على عرش المملكة العراقية الوليدة، ما يعني أنها استمدت شرعية وجودها في السلطة منهم، ومن ملكهم جورج الخامس[2]؛ ما يجعلها مدينة لهم بالولاء، والتبعية السياسية، والاقتصادية. ومن منطلق تشكّل هذه الفكرة المسبقة (الإيديولوجية) لدى الأستاذ الناقد جبرا، فإن ثورة الضباط الأحرار التي أطاحت بالملكية الهاشمية، ذات التبعيّة الإنكليزية، هي نوع من (الثأر اليساري)، الموجَّه لحكمها الرجعي اليميني، ولحاميته الإمبريالية البريطانية

(1) وعد الإنكليز لليهود، بإقامة دولة لهم في فلسطين.

(2) وهو راعي الإيمان المسيحي، والكنيسة الأنكليكانية.

الغربية، ما يضفي على ثورة الضباط الأحرار صفة الطهرية، و (الملائكية) اليسارية، وقدراً كبيراً من المثالية الفرضية المُفضية إلى حتمية تحقيق حلم المستضعفين اليساريين بالعدالة، والمساواة، والحرية.

وقد اشتغلت هذه الموضوعة (الثيمة) لدى الأستاذ جبرا بقوة، وبسبب هذا المنطلق؛ ذي التأصيل المعرفي (الإبستيمولوجي)، أنتج الأستاذ الناقد قراءة سيميائية (مثالية تبجيلية) لنصب الحرية، أخفقت في الوصول إلى بنيته الثقافية المضمرة، لذا جاءت قراءة تعاني من النقص، والارتباك، وضحية من ضحايا الوقوع في فخاخ الفروض المسبقة، والأمنيات الجميلة، التي لم تكن الجنبة الشخصية للأستاذ جبرا ببعيدة عنها.

2 - نقد فرضية القراءة المحايثة:

إذا استبعدنا القول بتأثير العامل الإيديولوجي في قراءة الأستاذ جبرا السيميائية لسردية نصب الحرية، فثمة عامل محتَمل آخر، من نوع مختلف، دفعه إلى تلك القراءة (المثالية التبجيلية)، وهو سلوك تحليل السردية النحتية على وفق المنهج البنيوي المحايث[1]، الأمر الذي حال دون حصول تشكّل وعي حقيقي لديه، بما يجري من خراب مضمر في سردية النصب.

وربما لا يخرج باحث نقدي لساني آخر، عندما يَقرأ سردية نصب الحرية قراءة بنيوية محايثة، من اليمين إلى اليسار، معزولة عن سياقها الثقافي العراقي، بنتيجة مغايرة لنتيجة قراءة الناقد الأستاذ جبرا الفنية السيميائية.

إنّ مشكلة القراءة المحايثة للنصب تتكرس في كونها ناظرة إلى (النصِّ النحتي) من حيث هو نصٌّ معزول عن السياق الأنثروبولوجي، وغافلة عن حقيقة (البنية الثقافية)

(1) المحايثة: ((مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء (من حيث) هو ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها)) تعريف بالمصطلحات الأساسية، ضمن كتاب (عصر البنيوية) 391.

المحركة للحدث الفني النحتي الكبير، التي خضع لها جواد سليم، بوصفه –في النهاية – واحداً من بين هؤلاء العراقيين، العالقين بين مطرقة الوقائع الطاغوتية، وسندان الرغبة الغريزية في الحياة، التي تنتج الخيال الحالم بالحرية، ما يجعل منها قراءة فرضية ناقصة، بل قراءة مغتربة جدًّا عن وقائع الحياة العراقية اليومية، وحقيقة تعالقاتها الشائكة، المعقدة، وراغبة في ملامسة الوجدان الشعبي المتعطش لترضيات – وإن كانت فنية زائفة – مهدئة لآهات الحرمان المستدام التي ظل يكابدها على مدار السنين، والأيام، والساعات، إبّان الحقبة الملكية الطويلة.

إنّ القراءة البنيوية المحايثة تغفل حقيقة البنية، أو (الشفرة) الثقافية المحركة للحدث الفني، ويزيد من اغترابها عن وقائع الحياة العراقية وقوعها في شراك أوهام المقارنة الساذجة بين العصرين الملكي، والجمهوري، التي تَتوهَّم تقسيمَ الحياة العراقية إلى عصرين، أو زمنين متضادين، أو معسكرين متقابلين، لا ثالث لهما، ما يجعلها تقول ما تتمنى، وتتمنى ما تقول، ولا ترى ما هو واقع ملموس، في ميادين الحياة العراقية، فانقسمت بذلك عارضة سردية النصب انقساماً حاسماً، وعلى مستوى مذهل من التنافر الشديد بين ماضٍ ملكي استبدادي مرٍّ، وحاضر جمهوريٍّ مفعم بالسعادة، والخير، والحرية، لكنه انقسام وهمي، غرائبي (فنطازي) بامتياز – مع سبق الإصرار والترصد الفني – في الرؤى، والمضامين، والآمال، والآلام، والأوهام الإيديولوجية، التي يفصل بين نوعيها المتناقضين ذلك (الجندي الثائر) الصلب المتحكم بمصائر الأشياء، في لحظته الوجودية (الأنطولوجية)، والفيزيائية الهائلة، التي تجعل من فقراء العراقيين يظنون فيه القدرة الفائقة على التحكم بمجريات الأمور، والقدرة على الإمساك حتى بنجوم السماء.

خامساً: القراءة اللسانية الأنثروبولوجية البديلة

من المجازفة المنهجية أن يُقرأ نصب الحرية العراقي، المتموضع في مرتبة عليّة من

وجـــدان الفقراء العراقيين قراءة مغايرة لمألوفهـــم الجمعي الثقافي، لكنَّ توخّي تحقيق الهدف المعرفي (الإبســـتيمولوجي)، المفضي إلى الكشـــف عن الحقيقة، يتطلب كسراً للمســـلَّمات الثقافية البشرية، والقراءة اللســـانية الأنثروبولوجيـــة، بوصفها منهجاً إنســـانيًّا علميًّا، مَعْنيًّا بالبحث عن المعرفة، وغير آبهٍ بتقييم الأشياء على وفق الرغبات الإيديولوجية، لا تعبأ كثيراً بالروادع الشـــعبية المناهضة لتجريد الحقيقة، من بين ركام الأوهام الوطنية المخادعة، فليس نصب الحرية نصًّا إلهيًّا مقدساً، ولا يمكنه أن يكون كذلك، بل هـــو عمل بشري في نهاية المطاف، يتأرجح بـــين واقعية النقص، وفرضية الاكتمال، لذلك تستبعد القراءة اللسانية الأنثروبولوجية الخضوعَ لمؤثرات إيديولوجية، مســـبَّقة، فاعلة، أو منفعلة، في محاولة فهمها للنصوص، وتفســـير مستوى تأثيرها في متلقيها، ومنتجيها على حدٍّ ســـواء، كذلك لا تتأثر القراءة اللســـانية الأنثروبولوجية بانفعال اللحظة الراهنة للحكم على حدثٍ ما بوصفه نصًّا لســـانيًّا ســـيميائيًّا، لكنها تبحث –وبعمل تجريدي – عن البنى الثقافية المسترســـلة في أزمنة الجماعات اللسانية القديمة المنتجة للنصوص، فالمنتج البشري الفني اللســـاني، والسيميائي –من منظور لســـاني أنثروبولوجي – ليس نتاج لحظة واحدة، أو فرد واحد، مهما كان قدره، بل هو عملية مركبة من جملة دوافع، ورؤى، وأفعال واعية، وغير واعية، تسهم البنى الثقافية المسترسلة عبر الأزمنة المتطاولة لأية جماعة لغوية في إحضارها لحظة العزم على إظهار نتاجها الفني، أو اللســـاني إلى العالم، ما يعنـــي ضرورة الحفر في الطبقات المتراكمة من الذاكرة الجماعية، بغية الوصول إلى نقاء المعرفة.

ولمعرفة عمل القراءة اللســـانية الأنثروبولوجيـــة في فهم سردية نصب الحرية فهماً علميًّا متجـــرداً من الخضوع لانطباعات المنهج التأمـــلي، لا مناص لنا من بيان وجيز لمقولة (أطوال الزمن البشري)، اللســـانية الأنثروبولوجيـــة المهمة، وعلاقتها الوثيقة بالبنية الثقافية المُسيّرة للحدث اليومي، من حيث كون تلك (المقولة) بعضاً من أدوات اللسانيات الأنثروبولوجية في البحث، والتحليل، والوصول إلى المعرفة.

1 - الزمن البشري والبنية الثقافية[1]

يقول الدكتور عبد الوهاب المسيري: ((عادةً ما يعيش البشر داخل بنى اجتماعية، وتاريخية، واقتصادية يستبطنونها، فتؤثر في سلوكهم، وتشكِّل رؤيتهم للكون، وتُحدِّد خطابَهم الحضاري دون وعْي منهم)) [2]، ما يعني أنَّ ثمة أثراً لـ (البنية) يكاد يكون حتميًّا في تشكيل أنماط الثقافات البشرية. وتحدث أحياناً -في سلوكيات الناس - صِدامات شتى بين البنية والنية، فتنتصر البنية على النية، وقد تخلص نيّةُ إنسان ما، باتجاه فعلٍ أنثروبولوجي ما، لكنها تتعارض وسطوة البنية الاجتماعية، فيجد الإنسان المعني نفسه وقد سلوكاً مختلفاً عمَّا كان نواه (المسيري 2002، ينظر: 2/ 452) [3]، ما يعني إسهام البنى الثقافية، بل تحكمها أحياناً في تشكيل نمط عيش الجماعات البشرية، وحقيقة وجودها في هذا العالم.

وليست البنى الثقافية المسيرة للأمم، والشعوب، والجماعات وليدة مقطع زمني قصير، بل هي نتيجة أنشطة بشرية مختلفة، تترسب منصهرةً في أحقاب زمنية متطاولة؛ يقول عالم السيميائيات الإيطالي أمبرتو أيكو: ((الثقافة سلسلة من الرسوبات

(1) الثقافة بحسب عالم الأنثروبولوجيا البريطاني إدوارد بارنات تايلور (ت 1917) هي ((هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وكل القدرات، والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع)) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية (دنيس كوش) 30 - 31.

(2) العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة (عبد الوهاب المسيري) 2 / 452، والبِنية: ((هي شبكة العلاقات التي يعقلها الإنسان، ويجردها بعد ملاحظته الواقعَ في كل علاقاته المتشابكة. ويرى أنها تربط بين عناصر الكل الواقعي، أو تجمع أجزاءه. وأنها القانون الذي يضبط هذه العلاقات)) العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة (المسيري) 2/ 451. ويعني وصف البنية بـ (تاريخية) امتدادها الزمني، في حياة الفرد والجماعة، وليس صيرورتها، لأن الصيرورة مرتبطة بالتحول، والبنية مرتبطة بالثبات، ما يعني أنّ الحالين متعارضان، بل متناقضان جدًّا. والقول بالحتمية على وجه التقريب وليس القطع لأن بعض قوانين الفيزياء نفسها لم يعد يتصف بالحتمية.

(3) ومن صراع البنية والنية مثلًا الاضطرار لمصافحة خصم في محفل اجتماعي.

الموسوعية، التي تنصهر ببطء الواحدة في الأخرى، فتترك القديمة آثارها في الجديدة)) (إيكو2005: 363)، ما يعني قوة حضور العامل الزمني في بلورة بنيات الثقافة البشرية.

ولكي تحدد اللسانيات الأنثروبولوجية قيمة النصوص المقصودة بالدراسة، فلا بد لها من تحديد مضمراته الثقافية، وتستعين في عمل كهذا بتقسيم الأنثروبولوجيا نفسها للزمن، وهو تقسيم – على الرغم من كونه اجتهاديًّا – يُسهم بقدر كافٍ في فهم البنى الثقافية، وتفسير كثير من النصوص اللسانية، والسيميائية الممثلة لها، فثمة ثلاثة أطوال رئيسة للزمن البشري (تولرا و فارنييه 2004، ينظر: 52 – 53)، وهي: (الزمن القصير)؛ الذي يجري قياسه بالساعات، والأيام، و (الزمن المتوسط)؛ الذي يجري قياسه بالعشرات من السنين، و (الزمن الطويل)؛ الذي يجري قياسه بالمئات، والآلاف من السنين، وما يعنينا من هذه القسمة الثلاثية هو المتون النصية، والسيميائية المنتَجَة فيها، من حيث كونها (المادة الخام) لأي نشاط ثقافي بنيوي أنثروبولوجي، فمثال أحداث (الزمن القصير) : ارتدادات حرب إسقاط حكم الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين، وقد نتجت عنها نصوص نثرية، وشعرية، لسانية، وسيميائية متباينة من حيث النوع الفني، والثقافي، والموقف السياسي المتنوع بين التأييد والمعارضة. ولا نستطيع فهم أحداث (الزمن القصير) إلا من تتبع سلسلة أحداث (الزمن المتوسط)؛ ذي الامتداد العَشري، الذي تتحصل فيه أحداث مفصلية مهمة، من مثل تأسيس المملكة العراقية في العام 1921، وسقوطها في العام 1958، ثم سقوط حكم الزعيم عبد الكريم قاسم، وتتابع حكم الجمهوريات الطاغوتية القومية؛ الناصرية، والبعثية، ذات البنى التحتية الطائفية، والقبلية، وارتفاع أسعار النفط الخام، وما رافق ذلك من تراكم فائض الثروة لدى السلطات العراقية، المستثمر في تسليح الجيش العراقي، ما أدّى إلى شعورها الوهمي المفرط بغرور تراكم القوة الفيزيائية، الذي أفضى إلى ارتفاع منسوب رغبتها في إشعال حروب إقليم المشرق العربي، أو المشاركة فيما يشتعل منها، وقد نتجت عن هذا الوضع نصوص كثيرة جدّا؛ لسانية، نثرية، وشعرية، وسيميائية،

متباينــة من حيث النوع، والعقيدة، والتأييــد، والمعارضة، وكلها ذات علاقة دلالية، وثقافية مباشرة بالحياة العراقية، لكن سلسلة أحداث الزمن المتوسط تبقى غير مفهومة بشــكل جيد مالم يُحْكَم ربطُها بمجريات الأزمنة الطويلة، الممتدة آلافاً من الســنين؛ وهي الأزمنة المشتملة على الأحداث المكوِّنة لكبريات ملامح التاريخ البشري (تولرا و فارنييه 2004، ينظر: 53). وتدخل في هذا الحقل الزمني الأنثروبولوجي الكبير سائر السرديات الكبرى المؤسســة للشــعوب والأمم التاريخية، كنصوص الكتب الدينية المقدسة، والقصص والملاحم الأسطورية الشعرية، النثرية[1].

يعزز الامتداد الزمني لأعمار الأمم، والشــعوب التاريخية قضايا الدراسة البنيوية للثقافة، بوصفها العامل المميز للقراءة اللســانية الأنثروبولوجيــة البديلة، فالثقافة، و (رســوباتها) بنيات فاعلة في الحياة البشرية، مرتبطــة ارتباطاً حتميًّا بالحقب الزمنية المتطاولة، بل إن المنتج اللســاني، والسيميائي الذي يبدو فعلاً فرديًّا عالقاً بلحظة قائله الراهنــة، مصنَّفاً ضمن أحداث (الزمن القصير)، و (المتوســط)، يرتبط –في جوهره الثقافي – ارتباطاً بنيويًّا وثيقاً بالنصوص الكبرى المؤسِسـة للثقافات البشرية، ما يعني أن نصوص الزمن القصير، والمتوســط ذات الصبغة الثقافية البنيوية تُعدّ هي الأخرى نتاجاً متعالقاً تعالقاً حتميًّا بإحداث الزمن الطويل.

إن منتجات العراقيين اللسانية الشعرية، والنثرية، في العصر الملكي، والجمهوري، وكذلك منحوتاتهم، ورســوماتهم، ليســت وليدة عصر الدولة العراقية الحديثة، بل هي نتاج بنيــة الثقافة العراقية الممتدة عبر الحقب الزمنيــة الطويلة، وهذا –على وفق اللســانيات الأنثروبولوجيــة – ما حــدث بقضه، وقضيضه لسرديــة نصب الحرية الملحمــي، فقد خضع جواد ســليم –بوصفه مثقفاً تقليديًّا (كلاســيكيّا) من الناحية المعرفية (الإبســتيمولوجية) – لســلطة البنيات الثقافية العراقية المضمرة الممتدة منذ

(1) وفي الطليعــة منها ملحمة گلگامش؛ ملحمة العراق الســومرية الشــهيرة، ونصوص الشــعر العربي التقليدي، في عصوره الجاهلية، والإسلامية، والملاحم الإغريقية، والهندية، والصينية.

ســتة آلاف عام في الحياة العراقية، على الرغم من وَسْمِه بِسِمة الحداثة الفنية، فوقع في وهم صناعة نصبٍ للحرية العراقية، وأوقع الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا في خطأ تسويق وهم الإيمان بالصراع الجدلي (الديالكتيكي) والصيرورة العراقية التاريخية، في سردية النصب، بإنتاجه قراءةً نقدية، مبنية على نشــوة التبجيل، والأنموذج المتوهَّم، والمثالية اليسارية الحالمة بـ (جنةِ عدنٍ) عراقيةٍ ناجزة.

2 - القراءة الأفقيَّة، والقراءة الهرميَّة

لكي يُقرأ (نصب الحرية) قراءة نقدية صحيحة، بوصفه سردية ســيميائية عراقية غــير محدودة بزمن معين، من منظور ثقافي أنثروبولوجي، ولكي نتمكن من فهمه فهماً منطبقاً - كما نزعــم - على وقائع الحياة العراقية، لابد لنــا من فكّ ارتباطه الحصري بالزعيم عبد الكريم قاسم، لئلّا تكون محبةُ هذا القائد العسكري اليساري الشهير فقراءَ العراقيين معوّقاً سياســيًّا، وكافًّا دلاليًّا، مانعاً لإنتاج تجريد مضاعف لحقيقة النصب، وحائــلاً يحول دون فهمه فهماً بنيويًّا ثقافيًّا، غير مكبل بتحليل ذي طبيعة بحثية محايثة، فقراءة نصٍّ نحتي بهذه الخطورة الثقافيــة، لا يمكنها التحقق الفعلي ما لم يتحصّل لنا تحريره من ســذاجة القــراءة المحايثة التي لا تصمد -في حقيقة الحــال - أمام النقد، والتحليل السيميائي لأيقونات نصفه الثاني، المدجج بـ (أحلام يقظة) النحّات جواد سليم، ويكفينا لإدراك ذلك ما نجده من استدامة سيرورة خراب الحياة العراقية، منذ لحظة سقوط حكم الزعيم عبد الكريم قاسم، حتى يومنا هذا.

قد يبدو نصب الحرية -على مســتوى التوقيت الزمني - عمــلاً نحتيًّا فنيًّا وليداً للحظةِ سقوط الملكية العراقية، لكنه -على مستوى الحقيقة الثقافية - سردية قصصية منبثقة عن (رسوبات) ستة آلاف عام من عمر البنى الثقافية العراقية، التي تعد المصدر الثَّرّ الخفي، الذي يمد (الأيقونات الرامزة) بشحنات دلالاتها الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، ما يعني أن النصب العتيد نتاج سيميائيّ غير محصور بزمن حديث محدد،

وغير مرتبط ارتباطاً مطلقاً بـ (إرادةٍ حرةٍ) للنحات جواد سليم، وإن كان مُتَمَفْصِلاً بها تمفصلاً غير قابل للانفصام، من حيث كونها اليد المنفّذة للنصب، والواسطة التي تعمل بطاقتها الفيزيائية بنياتُ العراقيين الثقافية، ذات الأمد الطويل.

وإذا كانت قراءة الأستاذ جبرا التقليدية، التبشيرية ترى تطابق المضمَر الدلالي لنصب الحرية مع شكله الهندسي الأفقي، وتسلسل أيقوناته الرامزة لتاريخ حياة العراقيين، فليس ثمة تعارض لديها بين الشكل والمضمون، فإن القراءة اللسانية الأنثروبولوجية ترى نصب الحرية –في عميق إحالاته السيميائية – هرماً طبقيًّا ثقافيًّا، واقتصاديًّا، وسياسيًّا، على الرغم من بنائه الهندسي المحسوب باستقامة أفقية، فالعراقيون ينقسمون –على وفق مضمونه الثقافي الاستبدادي – إلى:

1 – قائد بطل، هو الجندي المفجّر للثورة؛ (الجندي الثائر)، المنبثق إلى هذا العالم بطراز رجولي فريد، يجلس في المرتبة العراقية العليا من قائمة الوجود المادي، والمعنوي.

2 – كتلة بشرية عراقية بائسة، خَدِرة، توشك أن تكون كتلةً (مؤنثةً) تأنيثاً سياسيًّا، بغض النظر عن كثرة الذكور العددية فيها، وهي تحظى بـ (شرف) تشكيل القاعدة الشعبية المتهافتة، المتسافلة، غير المستقوية على فعل شيء، سوى كونها (المادة الاستعمالية)، التي يوظفها (الجندي الثائر)، أو (البطل العراقي) في صناعة الأمجاد العامة، والخاصة.

ما يعني أن (مضمر النصب) الثقافيّ الدلاليّ، وهو (مضمر هرميّ) بامتياز، يجعل منه بناءً تقسيميًّا، قمعيًّا، فارزاً، يحاكي بنية ثقافة الاستبداد العراقي الاستعلائية. إن الحقيقة الهرمية الثقافية لنصب الحرية تتفوق على الحقيقة الأفقية الهندسية، ولو سحبنا النصب العتيد بشكل افتراضي محض، من النقطة التي يتمركز فيها (الجندي الثائر) إلى الأعلى قليلاً، فسوف يتشكل لدينا (هرم هندسيٌّ)، بتجليات عراقية الثقافة، والوضوح،

لا يسعها إلا أن تصنع المحاكاة التامة لموقع (الجندي الثائر) في حياة العراقيين الواقعية. إن (الجندي الثائر)، بعيداً عن حصره بالزعيم عبد الكريم قاسم، هو (الملك المعظّم)، أو (القائد الضرورة)، أو (الزعيم الأوحد)، أو (السيد الرئيس)، أو (بطل التحرير القومي)، أو (خيمة العراقيين جميعاً شاؤوا أم أبوا)، وهو المركز المحصَّن بالقوات المسلَّحة، والقطب المهيب الذي تدور من حول إرادته الأشياء، كما تدور الكواكب السيارة، في حركة دائبة حول الشمس، وهو بؤرة الوجود العراقي، التي يعززها – باطّراد متواصل – التراكمُ الكميّ للقوة الفيزيائية المسلحة، و (وجبات) الإيديولوجيا المعززة بامتلاك الحقيقة المقطوع بصوابها، المقدَّمة لفئات العراقيين، الفارزة فرزاً حثيثاً بين القيمة العليا السامية لـ (الجندي الذي فجَّر الثورة)، الذي ليس له من شبيه ما دام يحكم قبضته على مقاليد الأمور، والقيمة الدنيا المتسافلة لسائر الموجودات، ويزداد هذا الفرز قوةً وتحكماً، واستمكاناً كلَّما طال أمد وجود (الجندي المفجِّر) الثائر في أعلى مناصب السلطة العراقية.

على أنّه لا ضير أبداً في أن يكون نصب الحرية عارضة أفقيَّة مادام (الجندي الثائر) يحتل –على وفق بنى الاستبداد، والاستعباد الثقافية العراقية، قمة هرم ضمير الشخصية العراقية المعيارية، المقتنعة بتقديس قيمة السلطة، وعلوّ شأن الرجال الممسكين بمقاليدها، قناعة مطلقة تتساوى –على مستوى الشعور الفطري – وقناعة الإنسان العاقل بصحة (جداول الضرب)، وبدائه الهندسة، فالنُّصْب (سبّورة مدرسية) إيديولوجية، وتتطلب السبورة التقليدية–لتحقيق الهدف من وجودها – شكلاً أفقيّا مستقيماً، فلا فرق – إذن – في موقع (الجندي الثائر) بين (القمة الهرمية)، و (المركز الأفقي المتوسط)، فكل منهما جزء من تشكيلين هندسيين معبرين عن حقيقة عراقية أنثروبولوجية واحدة، وهي انقسام العراقيين الثقافي الطبقي إلى متن، ممثّل بالزعيم الطاغية، المكتنز بالقوة، والقداسة، والمدجج بالرجولة، ومقاليد السلطات المطلقة، وهوامش مترهلة، ومثخنة بالجوع، والأنوثة، والترقب، والأمل، والدناسة،

وإجادة ثقافة التسول السياسي، والفني من الحاكمين، والخوف الغامض مما يأتي به الغد المجهول.

جاءت أيقونة (الجندي الثائر) في نصْبِ حريةِ جواد سليم قمراً بازغاً، بل شمساً ساطعة، مبرّزةً بالوضوح النحتي، الخالي من التجريد الفني، وبخطوط ومنحنيات (بسيطة)، غير معقدة، لا تخطئها العين البشرية المجردة، وتشكيلات عضلية مثالية ضخمة، تتفوق في تناغمها البايلوجي على عضلات أبطال رياضة (كمال الأجسام)، ما يجعل فهم إحالاتها السيميائية أمراً ميسوراً على الفقراء، والأميين، والباعة المتجولين، والمتسولين، والأطفال المراهقين، العاملين في المنطقة القريبة من النصب، في منطقة الباب الشرقي، ببغداد. ويحاكي وضوحُها النحتي (البرونزي) وضوحَها المعنوي السيميائي، على مستوى الحقيقة الثقافية، والسياسية، والإعلامية، فلا شيء أوضح في عقول العراقيين، وفي عيونهم، منذ فجر تاريخهم الطويل حتى لحظة سقوط (الجندي الثائر) الأخير؛ الرئيس الأسبق صدام حسين، من صورة القائد البطل، الحائزة على دعم البنى الثقافية المستدامة، فهو (خيمة العراقيين جميعاً)، وهو الأب الحاني[1]، الذي يغدق على العراقيين المطيعين الخانعين المِنَحَ، والعطايا، والمكرمات، وهو الأب القاسي الرادع الذي ((يقتل عشرة آلاف عراقيّ عاصٍ من دون أن يرفَّ له جفنٌ واحد رفةً واحدة))[2]، وهو – في حالتيه كلتيهما – القائد الحكيم الذي يستطيع تفكيك معضلات حياة العراقيين المستمرة منذ ستة آلاف عام ماضية، ويفكر بالنيابة عنهم بما يكفيهم ستة آلاف عام قادمة، وقد أسهم الفراغ الفني المقصود الفاصل بين أيقونة (الجندي الثائر)، وقضبان السجن المحطَّمة، على اليمين والشمال، إسهاماً سيميائيًّا جليًّا بمنْحها

(1) يقول نبوخذ نصر الثاني مادحاً نفسه: ((رُفعت إلى سدة الملك في البلد الذي هتف الكل فيه: والد البلد، الذي لا يساويه أحد، مثل نبوخذ نصر (الأول)، وناريغلاصر، الملكين اللذين سبقاني نبوخذ نصر، عظمة بابل (ج. ر. تابوي) 67.

(2) هذه كلمة للرئيس الأسبق صدام حسين، قالها بحق من عارضه في نمط حكمه الفردي (الدكتاتوري).

فرصة نموذجية للثبات، والرسوخ في ذهن المتلقي العراقي، وتضيع –من ثمَ – فرَصُ ما سواها من أيقونات أكداس الكائنات العراقية الأخرى، من موجودات النصب، في متاهات التجريد الفني، ومشقة القراءة، والمتابعة، واحتمالات التفسير.

ترمز أيقونة (الجندي الثائر) على قدر تعلق الأمر بـ (الشهادة الفنية الواعية) لجواد سليم إلى الزعيم عبد الكريم قاسم، كما بيّنَ ذلك الأستاذ جبرا، على أن ضخامة كتلة الجندي البرونزية لا تتلاءم والكتلة الجسدية المحدودة المتواضعة للزعيم، التي قد تحاكي –إلى حدٍّ ما – كتلة الزعيم الهندي الشهير الماهاتما غاندي، لكن البنية الثقافية العراقية يتعذّر عليها تقبّل ذلك، فلجأت –متمثلةً بجواد سليم – إلى تصوير (الزعيم) بكتلة عضلية متضخمة، ومتناسقة جدًّا، لتُرضي رغبة العراقيين الفقراء في الانصياع إلى القادة الضخام، الأقوياء، كما أن (الرقيب الداخلي السياسي) ضَغَطَ –من وجه آخر – بسلطته القمعية القاهرة على النحّات، فمنعه من ممارسة التجريد الفني على الأيقونة، خشية أن يكون هذا الإجراء نوعاً من العبث الحسي بتفصيلات جسد (الزعيم) التي ينبغي أن تكون بأبعاد هندسية مثالية دائماً، لئلا يمسي عرضة لأنماط من السخرية العدمية (النهلستية) لفئات من خصومه العراقيين، من القوميين العرب، ومن العائلات البغدادية الأرستقراطية، ذات الأصول العثمانية، المتضررة من سقوط الملكية، بلحاظ كونها –في الزمن الماضي القريب من عصر الزعيم – المادة الرئيسة للبلاط العراقي الهاشمي، والمخزن البشري الحصري لإنتاج الحكومات الملكية المتعاقبة، وهو امتياز سياسي منيف، مُنتِج لرفاهية دنيوية غير محدودة، ذهب –بسبب قيام جمهورية الزعيم عبد الكريم قاسم– أدراج الرياح.

3 - الدلالة الوجودية (الأنطولوجية) لأيقونة الشمس

لم يكتف الحكام الطواغيت العراقيون بالقوة الفيزيائية المفرطة في تثبيت دعائم الملك، وتحقيق الفوز في لعبة (السيطرة والخضوع)، بل لجؤوا إلى استحضار سلاح

(القوة الناعمة) الثقافية، التي كانت تطلقها (المؤسسات الكهنوتية الفاسدة)، التابعة لهم، والعاملة دائماً -كما هي العادة - على استثمار قوة تأثير (المقدس الديني) في الشخصية العراقية، لإضفاء دعم غيبي حصري مدّعى، على سلالاتهم الحاكمة، وعصبياتهم القبلية، والعرقية، والدينية، وهو الأمر الذي ما فتئ يحدث، في كل مفصل زمني من أزمنة العراق المديدة، وبعمل كهذا يكتسب أي (جندي ثائر) عراقي، في لحظة وجوده في السلطةِ، الشرعيةَ الدينية ببعدها الوجودي (الأنطولوجي) المطلوبة.

كان الملك العراقي السومري الطاغية شولگي مدعوماً من الإلهة السومرية (أنانا)، فهي التي تتولى مهمة إسباغ عبارات المجد، والثناء عليه؛ يقول شاعر سومري بلسان (إنانا)، لمليكها المختار: ((سوف أكون دليلك في المعارك، وحاملة سلاحك في القتال، وبطلك في مجمع الآلهة، وسوف أكون على الطرق حاميتك. أنت، أيها الراعي المختار من أجل المسكن المقدس...أنت الزينة الأكبر - كذا - في معبد (آن).)) (الشواف و أدونيس 1996، 1/ 166 - 168)، ويقول الملك العراقي البابلي حمورابي: ((أنا حمورابي، صفي الإله شمش، وحبيب مردوخ)) (روتن 1984، 150)[1]، ويتمتع الملك البابلي نبوخذ نصر الثاني؛ بصفة الرجل المستنير بالأسرار الإلهية، وهو ابن ((الإله الأعظم مردوخ)) (تابوي 1994، 67)، وهو الملك الذي ((يحتل مكانه بين الآلهة في كل روعة)) (تابوي 1994، 23). وعلى السُّنّة الثقافية نفسها درج الأخلاف؛ الطغاة؛ (المؤمنون الموحدون)، عبر الأزمنة اللاحقة التوحيدية، من الأباطرة الأمويين، والعباسيين، فهم -كما جرى التثقيف اللاهوتي - ظلال الله تعالى في الأرض، تصريحاً، وتلميحاً، وهم المتحدرون بزعمهم - وبنزعة نازيّة متطرفة - من سلالاتٍ بشريةً مقدسة، تستقي شرعية سطلتها المطلقة -كما تدّعي، وتقول - من نصوص الدين الإسلامي الحنيف.

(1) ويقدّمه اللاهوت البابلي بوصفه ((الملك الذي يعمل لصالح الإله (العلي) هو الذي ينشر القوانين. فطاعة القانون الإلهي هي في احترام هذه القوانين، وفي انتهاكها مجلبة للغضب الإلهي)) تاريخ بابل (مارگريت روتن) 32.

ولا تختص ثقافة الانتماء إلى مسند لاهوتي مقدس بطواغيت العراق السومريين، والبابليين، والأمويين، والعباسيين، بل هي في حالٍ من التجلّي الدائم، في مجريات استحواذ جميع الطواغيت العراقيين المستبدين على مقاليد السلطة، والحياة، في الأزمنة كافة، ففي القرن العشرين الميلادي؛ قَرْن تأسيس دولة العراق المدنية الحديثة، كان الحكام العراقيون جميعاً يدّعون الارتباط الروحي المقدس بمنظومة دينية إيمانية إسلامية، حتى من كان منهم ممن يرتكب الكبائر، بل إنّ الملحدين منهم، أو من الحواشي المنتفعة بهم، كانوا يفعلون ذلك، على السنة السومرية البابلية نفسها من أجل زيادة (مَرْكَزة) وجودهم من جهة، وزيادة (تهميش) المحكومين العراقيين، بقصد استمرار استعبادهم، واستبقارهم، واستحلابهم من جهة أخرى، وهو إجراء نجح دائماً نجاحاً باهراً في تجريف عقول العراقيين عبر الأزمنة، بل هو (بنية ثقافية) وظيفتها الملتاثة بالسوء، والشر المستطير، تقديمُ منفعة (التمكين) لجميع الطغاة الذين حكموا العراق عبر الأزمنة.

وبسبب هذه الصفة الأسطورية المدَّعاة يحظى –من منظور ثقافي عراقي – جميع الطغاة المستبدين التقليديين، بحق امتلاك مركز (سردية الحرية العراقية)، أو مركز الذاكرة العراقية، أو مركز (نصب الحرية) العراقي. فالعراقيون شعوب متدينة كما هي العادة، وإيكال شرعية وجود (الجنود الثائرين) على كرسي السلطة المطلقة إلى قوة (المقدس الديني)، سيفضي لا محالة – وكما هي العادة – إلى ضمان انصياع الفقراء المحرومين المعذبين، لإرادة الطواغيت الحرة، وبتسليم كامل. وقد تتغير مصاديق شرعية الانتماء المزعوم إلى بنية ثقافية لاهوتية (مقدسة)، بتغير الأديان، والمعتقدات الوثنية، والتوحيدية، لكنها تبقى ثقافةَ ادعاءِ التمسّكِ بالمقدس الديني، المُستدعَى لتسيير مجريات السيطرة على الحياة العراقية، وتحقيق الفوز النهائي في لعبة (السيطرة والخضوع).

وفي (نصب الحرية) العتيد؛ النظير السيميائي المجسَّد لثقافة الاستبداد العراقية،

ولكي تتحقق الشرعية الدينية الكونية (الأنطولوجية)، أحكم النحّات جواد سليم، عملية تبئير (الجندي الثائر)، ومَرْكزَته داخل محيط متصل، ومتواصل من فرضيات دلالات العمل النحتي الفني السيميائية، التي لا تمنح المتلقين العراقيين فرصة ما للتفكير، فوضع – وهو في غيبوبة ثقافية كاملة، من طراز بنيوي لاهوتي سومري بابلي رفيع – أيقونةَ الشمس الساطعة الرامزة لإله الشمس السومري، البابلي، على رأس (الجندي الثائر)، وقد كانت الشمس السومرية، ثم البابلية رمزاً إلهيًّا مقدساً، فهي (الإله) الذي استمد منها الملك البابلي حمورابي قوانين الشريعة المعروفة، التي أحكم بها قبضته على شعوب بلاد الرافدين.

ولما كان موضوعة (الجندي الثائر) ليست مختصة بالزعيم عبد الكريم قاسم، فإن أي (جندي ثائر) يتمكن من الفوز في لعبة (السيطرة والخضوع)، المفضية إلى امتلاك السلطة المطلقة، سيكون مستحقًّا للربط الوجودي (الأنطولوجي) بينه وبين الشمس؛ الإله، المصنَّع، بل بينه وبين أي (إله مُتَخَيَّل)[1]، على مقاس حكمته المستفيضة، ودعواته المستجابة المستنيرة، بوصفه الابن البار لمقدسات الشعوب العراقية، المخصوص بالكرامة اللاهوتية، والمهيّأ دون غيره من الناس لوظيفة الجلوس على عرش امتلاك السلطة المطلقة، بمزاياه الوجودية (الأنطولوجية)، التي لا يسبقه فيها أحد.

وإذا كان الجزم بقضية وعي جواد سليم بحقيقة هذا الرمز العراقي السومري البابلي القديم من عدم وعيه، ليس بالأمر القابل للحسم، فإن الربط السيميائي الأنثروبولوجي حاصل لامحالة، بغض النظر عن النوايا الدلالية الفنية، والثقافية للنحّات.

4 - الدلالة السيميائية لأيقونتي الترس، والغدّارة

وضع جواد سليم سلاحاً ناريًّا؛ (غدّارة) بيد (الجندي الثائر) لتأكيد مصدر سطوته الحقيقي، الذي يدحر به الأشرار، والخونة الذين يريدون السوء بالوطن، وبه

(1) لأن الإله الحقيقي؛ الله تعالى لا يرضى بما يفعله الحكام المستبدون.

يتحقق العدل، والحرية، والكرامة للجيـــاع، والفقراء، والمضطهدين. وعزَّز النحّات هـــذه الموضوعة العراقية الخطرة بأيقونة الترس المحطَّم، تلك الأيقونة الاســـتئصالية الرامـــزة للشر المقهور، تحت قدم (الجندي الثائر) القويّة، القاســـية، المدمِّرة، المحصَّنة بالحذاء العســـكري؛ (البســـطال)، لتحيل عقول الناظرين العراقيـــين إلى موضوعة اتصاف (القائد العراقي) بما يرضي نفوسهم، وهو القوة، والمنعة، والقدرة الخارقة على سحق الأعداء المتربصين في وحل الذل، والهزيمة، بلا رحمة، وبلا هوادة.

إن انتصـــار أية (ثورة) عراقيـــة، على مدى أزمنة العراق المديـــدة، بقيادة (جندي ثائر) جديد، لا بد أن يكون متبوعاً بعمليات اســـتئصال جسدي، أو ثقافي، أو بهما معاً للأعداء السابقين، الذين يتلاشـــى وجودهم تحت ضربات قبضته التاريخية، وعندما رســـم جواد ســـليم (الجندي الثائر) وهو يحصد قضبان الســـجن، رَمَزَ بفعله ذاك إلى عـــــنف الانتقام، وإرادة الإقصاء، والتطهير، التي يعشـــقها العراقيون، ويتنفســـون بشكل جيّد من خلالها، على يد زعيم قوي، يحصد عيدان الحديد، كما تُـــحصد عيدان القصب اليابســـة، ويتفجـــر قوةً، ونشـــاطاً، وتوثباً، وانفلاتاً، ويتدفق نسغ الحياة في عضلات جسده المتناسق، المفتول. وقد أفـــلح جواد ســـليم في إبراز فيض (الجندي الثائر) الجســـدي إلى الناس، وزاده شرفاً بأن ألبسه زيه العسكري الكامل، خارجاً من بين ظلمات السجون، وغياهب المعتقلات.

إنَّ من وسائل النحات جواد سليم التي زاد بها إقصاء الأعداء المتربصين، والخونة المجرمين الذيـــن ســـحقوا حياة العراقيين، غيابَ حضورهم شبه التامّ عن أيقونات نصب الحرية، فليس ثمـــة منها ما هو مخصص لهم، أو دال على قصة وجودهم في دنيا العراقيين المترعة بالظلم، والاستبداد سوى شيئين اثنين هما:

الأول: آثار استبدادهم التي تركوها على ضحاياهم؛ (الأنقاض البشرية) العراقية، وهي ما يشغل النصف الأول من سردية نصب الحرية.

الثاني: الترس المسحوق، وقضبان المعتقل الرامزة للعبودية المتكسرة، الزائلة من حياة العراقيين.

جعل جواد سليم من موضوعة تحطيم الترس، وحصد قضبان الحديد فعلين رامزين إلى اضمحلال الطغاة المستبدين، وزوالهم (الأبدي) عن هذا العالم. وهذا الفعل السياسي العنيف هو الممارسة المألوفة التي يقوم بها كل (جندي ثائر) جديد وصل إلى السلطة، لتطهير مؤسسات البلاد من بقايا المنتفعين الكبار، الموالين لكل (جندي ثائر) قديم أُقصِيَ عنها، فلا يعدو الأمر كونه تقليداً سياسيًّا من تقاليد سقوط أنظمة الحكم العراقية في لعبة (السيطرة والخضوع).

ويُخاطب -كما هي العادة - الطغاةُ العراقيون الجدد، أو (الجنود الثائرون) الجدد الواصلون إلى السلطة جموعاً غير متعينة من الجماهير، في كلماتهم (التاريخية)، التي يلقونها على شاشات التلفزة الرسمية، بعبارة: (أيها العراقيون الشرفاء)، ليزداد مستوى قمع (فلول) الحكومات السابقة، بمضمر نصي شديد القسوة، ملغّم بتهمة الافتقار إلى الشرف، وبالإقصاء القطعي عن دائرة العراقيين الطيبين الجديرين بنعمة البقاء على قيد الحياة.

ولمّا كان إدمانُ ربط أفعال السلطة الغاشمة بالقداسة بناءً على التراكم الزمني جزءاً رئيساً من الثقافة العراقية المعيارية، فان (المجازر) التي يفتتن بمباهجها الطغاة الثائرون الجدد، تدخل -ما داموا ممسكين بمقاليد السلطة، والثروة - في معجم السيميائية العراقية، بوصفها علامات رامزة لاستقواء الحق على الباطل، واستمطار ميازيب الرحمة على الأرض العراقية اليباب، التي لولا قيامها لضاع الوطن العظيم، وذهبت ملامحه إلى غياهب النسيان.

5 - أيقونة الحذاء العسكري (البِسْطال)

لم يقصد النحات جواد سليم جعل الدعامتين الرافعتين لسردية نصب الحرية

جزءاً من شكله السيميائي، ومحتواه الثقافي، أو أيقونة من أيقوناته الرامزة لشيء ما في حياة العراقيين، كما يبدو لنا ذلك من إهمال الأســتاذ جبرا لهما، باستثناء ذكرهما ضمناً عند الكلام على (البوابة الآشــورية)، فهما ركيزتان حاملتان للعارضة الملحمية ليس أكثر، ولكــن، وفي نوع من الغرائبية العراقية (الفنطازية)، جاءت الدعامان الكبيرتان – ربما بحتمية هندســية لا بدَّ منها، بسبب طبيعة الشكل السبوري للنصب – لتُشبها الحذاء العراقي العسكري الشــهير، المعروف بمصطلح (البسطال)، الذي كان رمزاً فجائعيًّا كريهاً في ذاكرة الرجل العراقي، وفي المتداول الشــعبي اللساني، المتحدث عن أوجــاع (الإجبار) [1] على العيش في ضنك العســكرية العراقية، طيلة ثمانية عقود من حياة الدولة العراقية الحديثة بحكميها الملكي، والجمهوري.

انتعل الجنود والضباط العراقيون، أخياراً، وأشراراً، الحذاء العسكري؛ (البسطال) [2]، منذ اللحظات الأولى لتأســيس الدولة العراقية الحديثة، في العام 1921، كما انتعله مؤســس الجمهورية العراقية الزعيم عبد الكريم قاسم، ومما له مغزى ثقافي بنيوي أن الرئيس المدني (المتعســكر) صدام حسين، حامل شــهادة البكالوريوس في الحقوق، ظلَّ يحرص على لبســه شــطراً كبيراً من مدة حكمه الطويلة، عندما كان يقود معركة (القادسية الثانية)، أو معركة (قادسية صدام المجيدة)، أي حرب الأعوام الثمانية التي درات بين العراق وإيران، في ثمانينيات القرن العشرين.

كانت الســلطات العراقية الحاكمة المتعاقبة عاكفة على (سَوْق) [3] الرجل العراقي لإداء (الخدمة العســكرية الإلزامية)، التي لا يعني الانتهاء منها انتهاء الشعور بضنك العيش، والترقب، والخشية من الغد، فثمة دائماً في الحياة العراقية خوف، وتوجس من

(1) كان المصطلح المعبر عن الخدمة العسكرية الإلزامية في المتداول اليومي العراقي هو: (إجباري).

(2) للبسطال في المتداول اللساني اليومي كنية.

(3) مادة (س، و، ق) اللغوية هي المادة المستعملة في المعجم العسكري العراقي.

(سَوْق) جديد، تحت عنوان (الخدمة الاحتياطية)، التي تشرع السلطات الحاكمة بطلب أدائها كلما اشتعلت حرب من حروب (الجنود الثائرين) التي لم تكن لتتوقف، إلا لتبدأ مرة أخرى من جديد، حدث ذلك على مدار سنوات الحكمين الملكي، والجمهوري، وقد تكون الدعوة لـ (الخدمة الاحتياطية) وسيلة إلهاء للرجال العراقيين، وآبائهم، وأمهاتهم، وزوجاتهم، وأولادهم، عن التفكير بطريقة (بشرية)، في أوقات الأزمات المعيشية التي مرَّت بها البلاد. وليست (الخدمة الاحتياطية) محددة بوقت ما، فهي لا تزول إلا بزوال أسبابها، التي من النادر أن تزول.

وعندما حكم البعثيون[1]؛ البكريّون، والصداميّون العراق اجتهدوا في (عسكرة الحياة) العراقية، ليتفاقم أمر (البسطال) كثيراً، فقد تأسست –بالقهر السلطوي البعثي – جيوش عراقيّة جرّارة، رديفة للجيش النظامي، كـ (الجيش الشعبي)، ومنظمات (الطلائع)، و (الفتوة)، و (البراعم) [2]، ولم تَدَع السلطاتُ البعثية الحاكمة أحداً من عامة العراقيين ليفلت من قبضة شقاء التدريب العسكري، ولبْس (البسطال). وصارت ساحات المدارس، والجامعات، والمنتزهات، ومقرات حزب البعث الاشتراكي أماكن مخصصة لتدريب تلاميذ المدارس الابتدائية، والثانوية، وطلبة الجامعات، والموظفين، والكسبة، والعمال غير المهرة، والمتسولين، والباعة المتجولين، وأساتذة الجامعات، والفنانين، والمطربين، والملحنين. وكانت قوى السلطات الأمنية (تقتنص) العراقيين أحياناً من الشوارع، والأزقة، والأماكن العامة، في أحياء المدن الفقيرة، وكان ذوو الإعاقة الجسدية، وكذلك رجال من فئات (عراقية منبوذة) بحسب الثقافة العراقية، غير مشمولين بالتدريب، فباتوا موضع حسد لكثير من العراقيين، بسبب ضغط الشعور بانسداد آفاق الحياة المريحة، في تلك الأجواء الكريهة

(1) من 1968 إلى 2003.

(2) البراعم: لقب لتلاميذ المرحلة الابتدائية، والطلائع للمرحلة المتوسطة، والفتوة للمرحلة الإعدادية.

الملتاثة بضنك العيش العسكري، وشقاء التدريب المتواصل[1].

أقضّت هذه العسكرة المتغوِّلة مضاجع الذكور العراقيين، وأفقدتهم الشعور بالسكينة، والأمان، وملأت حياتهم بذكريات شديدة المرارة عن ضيم العيش في ساحات التدريب العسكري، وسادت أجواء من الفهم الكئيب لمجريات الحياة، والزمن، والوجود، حتى بدا الإنسان العراقي – من وجهة نظر الإيديولوجيا البعثية العفلقية[2] – كائناً مخلوقاً من أجل التدريب العسكري، والاستعداد المتواصل للموت من أجل (الوطن)، على أن الوطن المهدّد –في ثقافة السلطة العراقية – هو (الجندي الثائر)، الذي وضعه جواد سليم في مركز الحدث، وليس (الوطن؛ العراق)، فإذا ذهب (الجندي الثائر)، ذهب العراق، و ((إذا قال صدام قال العراق)) [3]، فثمة تماهٍ منقطع النظير بين العراق والطاغية، مهما كان ذلك الطاغية، والعراقي الجيد هو العراقي الذي يقدّم نفسه (مشروعاً دائماً) للاستشهاد من أجل (العراق العظيم)، أو (السيد الرئيس)، بلا فرق يُذكر، أو يُضمر بينهما، وبناءً على هذا التهريج السلطوي المستهين بالحياة البشرية تعززت لدى كثير من الرجال، والشباب العراقيين حالة الشعور بالعدمية (النهلستية)، وصار (البسطال) بسبب ارتباطه المستدام بأيام حياتهم، وساعاتها (علامة سيميائية) مشفرة بالإحالة المؤكدة الموجعة على فكرة الاقتراب من الموت، أو الاستعداد لسنين طويلة من ضنك العيش، واندحار الحياة، في جبهات قتال متزايدة، وحروب محتملة قادمة، ومعارك (دفاع عن الأمة) ما كانت لتنتهي ما

(1) استحكمت (عسكرة المجتمع) كثيراً في أواخر عقد سبعينيات القرن العشرين، أي في نهايات حكم الرئيس الأسبق أحمد البكر، وهو وقت ما قبل نشوب الحرب بين العراق وإيران، في بدايات حكم الرئيس صدام حسين، وقد فهم كثير من العراقيين أن ذلك النشاط العسكري كان نوعاً من التهيئة لتلك الحرب الكارثية التي مازال العراق يدفع أثمانها الباهظة حتى يومنا هذا.

(2) نسبة إلى المفكّر السوري، المسيحي الأرثوذوكسي ميشيل عفلق؛ مؤسس حزب البعث العربي الاشتراكي.

(3) هذه قطعة من قصيدة لأحد الشعراء المرتزقة، في زمن حكم الرئيس الأسبق صدام حسين.

دام البعثيون في السلطة. وتحول العراق من جرّاء ذلك إلى سجن كبير بغيض، يلعنه العراقيون في صمت، وخوف، وهمس، وصيغت عنه (الطُّرَف المضحكة)، التي قد يكون مصدرها الحقيقي أجهزة السلطة القمعية نفسها، التي -ربما - كانت تريد صناعة متنفس ما للعراقيين، كما أن (الطُّرَف) نفسها كانت -من باب آخر - وسيلة من وسائل اختبارات الولاء، التي ذهب بسبب تداولها عراقيون صالحون إلى غياهب السجون، والمعتقلات، ولم يكن لهم من ذنب سوى أنهم أصغوا إلى (طرفة مضحكة)، بمحضر أحد زبانية السلطة البعثية المتخفين بهيأة جار حريص، أو صديق حميم، أو شيخ عشائري، أو رجل دين، أو زميل دراسة جامعية، أو موظفة حكومية تتاجر بالشرف النسائي. ولم يكن يفلت من آلام تلك الجحيم العراقية المستعرة سوى أبناء (العوائل السعيدة) المنتفعة باستقواء سلطات الحكم البعثي القمعية، لا سيما (العوائل) التي تتمتع بمزية الانتماء إلى عصبة السلطات الحاكمة الطائفية، والمناطقية.

ولم يعزب البسطال عن موضوعة مركزية (الجندي الثائر) العراقية، التي تُميّز بين نخب السلطة (المقدسة)، والجماهير الغفيرة (المدنّسة)، فجاء بلونين، متمايزين، مختلفين، فثمة (بسطال) بلون أحمر، مخصص للصفوة من الرجال، وهم الضباط العراقيون، الشجعان، الأبطال، الذين كانوا في سنوات معركة (قادسية صدام المجيدة) يتصرفون، كما لو كانوا آلهة سومرية معبودة، وكان يقال -في المتداول اللساني العراقي - عن الضباط العراقيين آنذاك: الضابط تحت (رب الجلالة) بقليل[1]، علمًا بأن الضابط العراقي، وكيفما كانت رتبته العسكرية، ما هو إلا مجرد سوط من سياط (الجندي الثائر)، أو السيد الرئيس، يستخدمه لضبط إيقاع حركة الجنود العراقيين، بما ينسجم وإرادته (الحرة)، الراغبة في تنميط كل شيء في الحياة، على وفق ما تراه مناسباً. أما البسطال الأسود فقد خصصته البنى الثقافية السلطوية العراقية للكثرة

(1) بالعامية العربية العراقية: (الضابط جوّه الله بشويه)، ونقلناه للفائدة البحثية، وناقل الكفر ليس بكافر.

الكاثرة من العسكريين العراقيين، وهم الجنود البائسون الخائفون الوجلون من كل شيء، ليكون (الحذاء العسكري) بذلك عاملاً تمييزيًّا آخر بين جموع العراقيين، حتى في أوقات الموت المؤكد في جبهات القتال، على أنه في الحالتين كلتيهما، كان (البسطال) يمتاز بقدرته الفائقة على اقتحام الأوحال، والنفايات، والطرق الوعرة، والمياه الآسنة، فضلاً عن إخفائه عفونة الأقدام المتسخة، وهذا كله مما يمنح العامة والخاصة من الذكور العراقيين شعوراً بالقوة، والتمكين. لتتهاوى - بعد ذلك كله - (أحلام يقظة) جواد سليم عن الحرية.

6 - البسطال ودفتر الخدمة العسكرية

كانت مراحل ارتباط حياة الرجل العراقي بـ (البسطال)، في العهدين الملكي، والجمهوري، مرسومةً بشكل مفصّل في وثيقة حكومية تسمى (دفتر الخدمة العسكرية)، وهو دفتر ليس كبيراً جدّا في حجمه، لكنه يسبب كثيراً من الضيق للرجل العراقي المجبّر على حمله في حله وترحاله، ليأمن من سطوة (نقاط التفتيش) التي تقيمها (الشرطة العسكرية) [1] في كل ناحية، وصوب، وشارع، على امتداد الجغرافيا العراقية. وتحمل صفحات دفتر الخدمة الكثيرة عنوانات مطبوعة بحروف مزركشة، دالة على تواريخ تدرّج الرجل العراقي في أداء الخدمة العسكرية. ويستلم الشاب العراقي (دفتر الخدمة العسكرية) في الثامنة عشرة من عمره، ويبقى رفيقَ دربه البغيضَ إلى أن يتم الخامسة والأربعين، أي أن الرجل العراقي لا يشعر بالراحة، والسكينة، ويعيش حالة قلق وجودي فعليٍّ دائم، من طراز مأساوي مرعب، طيلة (سبع وعشرين سنة)، هي سنوات إمكان استدعاء السلطات الحاكمة له لأداء الخدمة العسكرية، مالم يخلص منها بتوديع هذا العالم، أو بإصابته بمرض عضال، أو بالعوق المانع من القدرة على

(1) يمثل رجال (الشرطة العسكرية)، أو (الانضباط العسكري) الأداة القمعية التي استخدمتها السلطة البعثية لقمع العراقيين المشمولين - من الناحية القانونية - بأداء الخدمة العسكرية، وكانوا يفتقرون إلى أدنى مستويات الوعي بقيمة الحياة، وكرامة الإنسان، وأطلقَ عليهم ضحاياهم مصطلح (الزنابير).

الوقوف في ساحات التدريب العسكري، وحمل السلاح في جبهات القتال الداخلية، أو الخارجية.

وتبدو (حرية) النحات جواد سليم –بعد هذا وذاك – أمام (البسطال)، و (دفتر الخدمة العسكرية) تائهة، مغتربة، محكومة بالحاجة إلى مستوى عالٍ من التأويل (الهرمنيوطيقا)، لكي يمكن التحدث عن وجودها في حياة الرجال العراقيين، الذين جعلت موضوعة (الخدمة العسكرية) من وجودهم في هذه الدنيا شقاءً متواصلاً، بل جعلت منهم عبيداً أرقاءَ، تستملكهم السلطات العراقية المتعاقبة، باسم الدفاع عن الوطن العظيم، الذي لا تكف القوى الشريرة العالمية، الأرضية، والفضائية، المرئية، وغير المرئية عن حياكة المؤامرات الكبرى ضده، كما كان يشاع في وسائل (تجريف) عقول العراقيين، في أزمنة حكم القوى اليمينية، واليسارية طيلة ثمانين عاماً من عمر الدولة العراقية الحديثة.

7 - تحولات السلطة العراقية بين الجنود الثائرين

ليس (الجندي الثائر) العراقي جنديًّا حقيقيًّا، كما يسوّق نفسه، وتسوّقه –في كل زمن من أزمنة العراق – القوى المنتفعة، الواصلة بوصوله إلى السلطة، بغية إظهاره بسيميائيات التواضع، والانتماء الكامل المقطوع بصحته الحسية، والمعنوية إلى الفقراء، بل هو زعيم عراقي تقليدي (كلاسيكي)، يتمكّن –كما هي العادة – من الإمساك بمقاليد السلطة، بالقوة المسلحة، والطموح المستند إلى الإرادة الشخصية.

وتكتظ الأزمنة العراقية القديمة، والحديثة بأعداد غفيرة من (الجنود الثائرين)، الساعين إلى السلطة المطلقة بالقوة العسكرية المسلحة، فثمة سلسلة طويلة، لم تنقطع حتى لحظة إسقاط حكم (الجندي الثائر) الأخير؛ الرئيس الأسبق صدام حسين. ويكتظ تاريخ العراق القديم، والحديث بالانقلابات العسكرية، التي يقمع بها (الجنود الثائرون) اللاحقون (الجنود الثائرين) السابقين، بهدف تحقيق أكبر قدر ممكن

من تهميش (الآخر)، والسيطرة على الموجودات العراقية، بغية إنجاز النجاح في لعبة (السيطرة والخضوع)، حدث ذلك عندما انقلب الأكديون على الحكام السومريين المستبدين، المتسلطين على جماهير الشعب العراقي السومري القديم، وحدث ذلك عندما انقلب البابليون على الحكام الأكديين، وحدث ذلك عندما انقلب الحكام الآشوريون على الحكام البابليين، وحدث ذلك عندما أعاد الكرةَ الحكامُ البابليون منقلبين على الحكام الآشوريين، وحدث ذلك – عندما انقلب العباسيون – في العصور العربية الإسلامية، على ولاة العراق الأمويين، وحدث ذلك عندما تقاتل العباسيون فيما بينهم، في صراعات الاستحواذ على السلطة، والتفرد المطلق بالجلوس في مركز (نصب الحرية).

تلك عينات تاريخية مبتسرة لما حدث من صراعات مسلحة، أو (انقلابات عسكرية) دفع سكان العراق القدماء أثمانها الباهظة؛ دماءً، ودموعاً، وحسرات طويلة، وهتافات مترعة بالنفاق، وعقماً مستداماً في حركة التاريخ، ما أدى إلى امتناع (الأمة العراقية الواحدة) عن التكوّن، والتشكّل على وفق صيرورة اجتماعية حقيقية، بخلاف ما حدث لدى شعوب، وبلدان أخرى، كانت أقل تحضراً من العراق، وأحدث وجوداً زمنيًّا في هذا العالم.

أمّا الدولة المدنية الحديثة، التي أسستها المملكة المتحدة، من الناحية الفعلية، وأسسها –من الناحية الشكلية – الملك اليميني ذو الولاء الإنكليزي؛ فيصل بن الحسين الهاشمي، الذي يمثل (الجندي الثائر) المنقذ للعراقيين من حقبة الظلم العثمانية، فإنها لم تفلح في كسر حلقة هذا الخلل البنيوي، بل أمدته على يد ذلك الملك الضيق الأفق، ومع سبق الإصرار، والترصد، بِطاقةِ تخريبٍ هائلة للاستمرار الغرائبي في إنتاج مسلسل طويل متواصل من الانقلابات العسكرية، والمتعسكرة، التي شهدها القرن العشرون الميلادي، فلم يكن الملك فيصل الأول الحجازي المُسْتَعرِق، ليفكر في وضع أسس بناء دولة العدل، والمساواة، والحرية، كما هو متوقع من (ملك مؤسس)،

ذي ثقافة حداثية غربية، بل كان يسعى حثيثاً لبناء دولة السيطرة، والإخضاع، والفصل العنصري، والطائفي الأثيرة لدى الطغاة العراقيين؛ يقول الملك فيصل: ((إنني لا أطلب من الجيش أن يقوم بحفظ الأمن الخارجي في الوقت الحاضر الذي سوف نتطلبه بعد إعلان الخدمة العامة. أما ما سأطلبه منه الآن هو أن يكون مستعدًّا لإخماد ثورتين تقعان (لا سمح الله) في آن واحد، في منطقتين بعيدتين عن بعضهما[1]، فالملك المؤسس – وبغرائبية عراقية (فنطازية)، مربكة – يفكر في كيفية قمع العراقيين، على أسس عرقية، ومذهبية بـ(الجيش الوطني)، وليس في كيفية الحصول على شرعية وجوده في السلطة الملكية عن طريق البناء، والحوار، والدعوة إلى المواطنة، والمساواة، في الحقوق، والواجبات، والمساواة في فرص العمل، والتعليم، والوظائف التي كانت –في زمانه – حقوقاً حصرية لعدد من (العوائل السعيدة)، ذات الجذور العثمانية، الإنكشارية، والقوقازية. وقد أدى ذلك الفعل الملكي، المفتقر إلى شيء من حكمة الماهاتما غاندي، وقليل من براعة الرئيس جورج واشنطن[2]، إلى حصول حلقات مسلسل الخراب العراقي على وقود جديد، كان كافياً لتجميد حركة التاريخ بوصفه جدلاً مدة اثنتين وثمانين عاماً.

ولعل أشهر حلقات الانقلابات العسكرية المعلنة –في العصر الحديث – بحقبتيه الملكية والجمهورية، التي كانت ناتجاً حتميًّا لكارثية لحظة التأسيس: انقلاب الضابط

(1) مشاريع إزالة التمييز الطائفي (صلاح عبد الرزاق) 22 – 23. و (الخدمة العامة) هي التجنيد الإجباري. والثورتان: واحدة في الجنوب، وهي شيعية، وأخرى في الشمال، وهي كردية. ينظر: الشيعة والدولة القومية (حسن العلوي) 161.

(2) لا يشبه ملك العراق؛ فيصل الأول أخاه الملك عبد الله الأول بن الحسين الهاشمي، ملك المملكة الأردنية الهاشمية، الذي أسس سلالة ملكية خرّجت عدداً من الملوك، والأمراء الحكماء، الذين يُحسنون لعبة السياسة، ويفهمون كيفية قيادة الشعوب، والسبل الذكية في احترامها، والتعامل معها.

الملكـــي الكبير بكر صدقي[1]، ثم انقلاب المدني المتعكسر رشـــيد عالى الكيلاني[2]، ثم انقلاب الزعيم الثوري اليســـاري عبد الكريم قاسم، ثم انقلاب عبد السلام عارف الذي مات، فورثه أخوه عبد الرحمن عارف سلميًّا، فانقلب عليه – البعثيون المنتمون إلى تيار المفكر السوري ميشيل عفلق، ليصل بذلك إلى حكم العراق، الرئيس البدوي، الضابط، (المهيب الركن)؛ الرفيق في حزب البعث؛ أحمد حسن البكر، (الجندي الثائر) المنقذ للعراقيين مـــن حكم العائلة العارفية (الجُمليّـــة) [3]، لينقلب عليه – بعد ذلك – نائبـــه في حكم العراق، ورفيقـــه في (النضال) ضد الاســـتعمار، والقوى الرجعية، والرأســـمالية العالمية، (الجنديُّ الثائر) الأخير، الرفيق المدني المتعسكر المناضل صدام حســـين، في العام 1979، الرجل الذي امتاز بطموح إمبراطوري شديد، فشرع –حال تسلمه السلطة المطلقة – في تأسيس حكم جمهوري اشتراكي من نوع جديد، قائم على العصبية العائلية، يتمتع فيه الرئيس بسلطة جمهورية فائقة الصلاحيات، بل بسلطة ملكية مطلقة حقيقية، على الطريقة الســـومرية، والبابلية، والأموية، والعباسية، والعثمانية، ويتمتع فيه أولاده الذكور، والإناث، بمزايا أميرية مطلقة أيضاً، لا تختلف في أي شيء عـــن مزايا أولاد الملوك الأمويين، والعباســـيين، والعثمانيين، والخليجيين، حتى صار نظام الحكم خليطاً هجيناً فريداً من النزعات اليسارية، واليمنية، الجمهورية، والملكية، المستعصية معرفيًّا (إبســـتيمولوجيًّا) على التصنيف، وما أن استتب الأمر لـ (الجندي الثائر) الأخير، صدام حســـين، حتى أخذ بتحقيق نسخة حديثة من (أحلام) نبوخذ نصر الثاني، زاجًّا رجال العراق الفقراء، المساكين، المحرومين من متع الحياة الضئيلة، في محـــارق حروب عبثية متتالية طويلة الأمد، ومكلفة جدًّا في العدة والعدد، ولم تختتم

(1) بكر صدقي عسكري عراقي، عرف بانقلابهِ عام 1936.

(2) رشـــيد الكيلاني سياسي عراقي، شغل منصب رئيس الوزراء ثلاث مرات، في الأعوام 1933، و1940، و1941.

(3) ينتمي الأَخَوان عبد السلام، وعبد الرحمن، إلى عشيرة جُمَيلة.

حقبته المظلمة إلا بمجيء الجيش الأمريكـــي ليحتل العراق، في العام 2003، وتَدُول بذلـــك دُوَل (الجنود الثائرين) العراقيين. وقد يكـــون الجيش الأمريكي هو (الجندي الثائر) هذه المرة، لـــدى فئات عراقية ترى أن الديمقراطية الغربية قابلة للاســـتنبات القهري في البيئة العراقية، كما تســـتنبت الأشـــجار الدائمة الخضرة، ومنظومات الماء، والكهرباء، وتطبيقات الهاتف النقال، والشبكة العالمية.

إنَّ تغييرات الحكم في العراق لم تكن تحصل –على مدار الأزمنة – بقادة سياســـيين حقيقيـــين، ذوي طبيعة ثقافية – كما هـــو حاصل في بلدان العـــالم المتحضر، التي قاد التغيير فيها (قادة مدنيون ثقافيون) من أمثال الزعيم الهندي الماهاتما غاندي، والرئيسة الفلبينية كـــورازون أكينو[1]، والرئيس البولندي ليخ فاليســـا[2]، والزعيم التشـــيكي فاتســـلاف هافيل[3]، والزعيم الإفريقي نلســـون مانديلا[4]، بل ظل الحكم في العراق مبتغى المغامرين العراقيين الأقوياء، من ذوي النزعات الفئوية، والعنصرية، والطائفية.

ما يجري في العراق لا شـــأن له بـ (الحرية)، بل هو تحولات الإمســـاك بالســـلطة، والثروة، وهي تحولات دموية غالباً، تجري على إيقاع لعبة (الســـيطرة والخضوع)، وقد يحظى العراق بسببها، أو بسبب بعض منها– في استثناءات نادرة – بزعيم جيد مسكون بحبه الفقراء، كما هي الحال مع الزعيم عبد الكريم قاســـم، أو بحاكم ليس دمويًّا، قد تدفعه الصدفة العراقية الغرائبية (الفنطازية) إلى الإمســـاك بمقاليد الســـلطة المطلقة، كما هي الحال مـــع الرئيس عبد الرحمن عارف، ولكن الحصيلـــة الأخيرة هي إن جميع التحولات السياســـية الكبيرة يقودها زعماء عراقيون طامحون إلى السلطة المطلقة، وهم

(1) كورازون أكينو: سيدة فلبينية، ترأَّست بلادها من 1986 إلى 1992.

(2) ليخ فاليسا: سياسي بولندي، أسهم في إسقاط الشيوعية في بلاده، وترأَّسها من 1990 إلى 1995.

(3) فاتسلاف هافيل: قائد ثورة إسقاط الشيوعية في تشيكوسلوفاكيا، في 1989، وترأَّس البلاد حتى 1992.

(4) نيلسون مانديلا: سياسي مناهض لنظام الفصل العنصري في جمهورية جنوب أفريقيا، مكث في السجن 27 عاماً، ثم ترأس البلاد من 1994 إلى 1999.

ليسوا قادة تاريخيين بالمعنى الجدلي (الديالكتيكي)، يختمون عصراً من الظلم المستطير، والظلام الدامس في الحيـاة، ليبدأ من ورائهم عصر من النور، والعدالة، والمسـاواة، والحرية، يمكنه أن يسـتمر حقبة زمنية مديدة، كما توهم النحّات جواد سليم، فهذا لا يحصل في العراق عبر الأزمنة المديـدة، وما يحصل دائماً هو عودة العراقيين إلى البداية، أو عودتهـم إلى النصف الأول من سردية نصب الحرية الملحمي؛ النصف الأكثر تمثيلاً لوقائع حياتهم الغرائبية (الفنطازية)، ليبقى نصفها الثاني حلماً مسـتعصياً على التحقق، بسـبب الخلل البنيوي في التركيبة السـكانية العراقية، التي يحسـن الطغاة العراقيون اسـتثمارها لتمديد سـنوات حكمهم الاسـتبدادي إلى لحظات رحيلهم الأخيرة، أو لحظات ترحيلهم عنها بمن يأتي (جنديًّا ثائراً) لينقضّ عليهم، وعلى (ظلمهم)، ويرسل بهم –بحسب اللسـانيات المتداولة في السياسة العراقية – إلى (مكبّات قمامة التاريخ)، التي ما فتئت تستقبل بين آونة وأخرى، وكما هي العادة، مزيداً من (القمامة)، أو مزيداً من رؤوس قوى العراق السياسية؛ اليمينية، واليسارية، على حد سواء.

كانـت الفئات المحركـة للحدث السـياسي العراقي تحمـل –في أزمنته القديمة – أسـماء: الأكاديين، والبابليين، والآشـوريين، والأمويين، والعباسيين، والمماليك العثمانيين، أما في العصر الحديث فإن الفئات السياسـية الفاعلة في الحياة تحمل أسماء: الملكيين، والجمهوريين القاسميين، والشـيوعيين، والقوميين الناصريين، والبعثيين، والإسـلاميين، وهي وإن كانت في ظاهـر أمرها فئات أيديولوجيـة حداثية، لكنها في واقع الحال فئات مأزومة بالاسـتعلاء العرقي، والمذهبي، ومهووسـة بتمثيل بنية الاستبداد السياسي العراقية، على الرغم من تطاول الدهور، وتتابع الأزمنة.

8 - طريقة الجنود الثائرين في تثبيت الحكم الاستبدادي

أجاد الطواغيت العراقيون دائماً، لعبتهم الأثيرة الضالة المضلة؛ لعبة (السـيطرة، والخضوع)، مسـتثمرين –كما هي العادة الثقافية – انقسـام العراقيين انقسـاماً أفقيًّا

اقتصاديًّا طبقيًّا، على أساس الحياة المعيشـــية اليومية، وانقساماً عموديّا أنثروبولوجيًّا ثقافيًّا على أســـاس الانتماء العرقي، والدينـــي، والطائفي، ما يجعل من الصراع الأهلي صراعاً مجدباً، عدميًّا، غير ذي قيمة جدلية (ديالكتيكية)، مشـــابهاً لمباراة من مباريات لعبة (جر الحبل) الشـــاقة المعروفة، التي يُبذل فيها جهدٌ عضلي كبير، من دون الإتيان بنتيجة قابلة للاحتساب، بل من دون حراك حقيقي لمجموعتَي اللاعبينَ المتقابلينَ في المباراة.

ويســـتعمل الطواغيت العراقيون (الواصلون الجدد إلى السلطة)، في كل حقبة من حقب الحياة، الانقسام الأول اســـتعمالاً علنيًّا لتسويغ وصولهم إلى السلطة، بوصفهم (القادة المنتظرين) الذين يحررون الغالبية المســـحوقة مـــن الجوع، والفقر، والحرمان، والتمايز الطبقي، ويستعملون الانقسام الثاني استعمالاً سريًّا، أو شبه سريٍّ، ليستنفروا هِمَم أفراد طوائفهم، أو أعراقهم، استنفار الإمساك الأبدي بمنافع السلطة، فيجعلون منهم (صفوة حاكمة)، وضباط مخابرات نابهين، ورجال أمن شرســـين، لا يتورعون عن قتل أيّ مواطن عراقي، قد يشـــكل تهديداً، حتى لو كان لفظيًّا لمسألة استحواذهم الأبدي (المفترض) على الســـلطة، وهذا ما يطيح بموضوعـــة (الصيرورة التاريخية) المتوهَّمة، التي دوّنها جواد ســـليم في سرديته النحتية، وقرأها جبرا إبراهيم جبرا بنشوة تبجيلية، ملتاثة بوهم أيديولوجي، يصل إلى حدِّ ممارســـة النزق اليســـاري الجامح في فهم حقائق التاريخ. ومن الصواب القول إن العراقيين أنفســـهم –بســـبب حرصهم على استمرار ثقافة الانقســـام الأنثروبولوجي – يسهمون في منع تحقق النصف الثاني من سردية جواد ســـليم، ليبقوا منتظرين بوهم بنيوي متجذّر – كما هي العادة – قائداً مدججاً بطموحات الاســـتحواذ على الســـلطة المطلقة بالقوة المسلحة، لينقذهم –كما هي العادة – مـــن آلام الجوع، والخراب، والبحث عن الخـــلاص، ويأخذ بثأرهم – كما هي العادة – من (قائد) آخر، ســـبق له أن أنقذهم من قائدٍ ســـابقٍ ثالث، وهكذا تتوالى حلقات سلســـلة الإنقاذ من الإنقاذ، الذي أنقذهم من إنقاذ سابق، عبر الزمن،

في حركة استنساخ دائبة للنموذج، بما يشبه دورة الحياة الطبيعية السنوية لفايروسات الأنفلاونزا الموسمية.

9 - أخطاء جواد سليم السيميائية، والهندسية

ثمة أخطاء سيميائية فنية نحتية، وهندسية، وقع فيها النحّات جواد سليم، تجعل من النصب العتيد غير قادر على الصمود في وجه النقد السيميائي الأنثروبولوجي.

يقول الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا: ((يقوم نصب الحرية في ساحة التحرير، وهو مكان دائب الحركة لا يسمح للمشاهد برؤية تماثيل النصب إلا من بعيد نسبيًّا، ورغم ضخامة هذه التماثيل فإن البعد الذي يساعد على رؤية الأشكال متكاملة، ورؤية العلاقات والنسب بين الكتل النحتية، لا يسعف العين على متابعة التفاصيل الرائعة في كل تمثال، بجزئياتها المدروسة ونسجها الحسي الخشن)) (جبرا 1974، 197)، هذا تحليل الناقد الفني الأستاذ جبرا، أحد أكثر المحللين الفنيين إعجاباً بالنصب، واندهاشاً بأيقوناته الرامزة، وقيمتها الحياتية، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ من حقّ العراقيين – غير المعنيين بتقديس الأوثان الوطنية – السؤال عن حقيقة هذا النصب، وعن الأخطاء الفنية السيميائية، والهندسية، التي وقع فيها النحات جواد سليم، ومنها:

1 – مشكلة فهم الإحالات الدلالية للأيقونات:

يعسر على رجل الشارع العراقي إدراك فحوى تكديس جواد سليم هذه الأيقونات المتداخلة، المتلاحمة، المستعصية على التمييز، فضلاً عن الفهم، والاستيعاب، وإذا كان النصب مفهوماً بمجمله، بسبب تواتر أحاديثه الدلالية في النشاط اللساني التداولي للعراقيين، منذ مرحلة تأسيس العهد الجمهوريّ، فإن فهم المضمون السيميائي لكثير من أيقوناته الرامزة غير متاح – في حال انفرادها – للغالبية الساحقة من الفقراء العراقيين، الذين لا يقرؤون أصلاً ما كتبه الأستاذ جبرا عن تحليل الأيقونات، كما أنّه لا يوجد نصبٌ للحرية في هذا العالم، يستعمل أهلُه

المعنيون بشفرته الثقافية (دليلاً فنيًّا) ورقيًّا، متخصصاً بفن النحت التجريدي، لكي يتمكنوا من فهم إحالاته السيميائية، في أوقات تنقلات الحياة اليومية. وإذا كانت القــراءة المفصّلة للنصب غير متاحة لكثير مــن العراقيين الفقراء الذين لم يحصلوا على تعليم كافٍ، فما معنى إقامة جواد ســليم سردية نصــب الحرية، وهل كانت إقامة النصب الذي كلّف الدولة العراقية المال والوقت عملية محاورة محضة للذات الناحتة، أم هي حوار بين النحّات والســلطة الحاكمة، أم رســالة مبثوثة إلى العالم الخارجي الذي –ربما يرى النُّصْب – فتُســتثار لديه مكامن الدهشة، والإعجاب، والتثمين، وقد يَمنح هذا الأمرُ النحّاتَ الشهير شعوراً مزيجاً من الرضا عن الذات، والتفوق الفني.

ومما يمكن عدّه تعزيزاً لمنع التواصل الدلالي بين (نصب الحرية)، والفقراء الأحرار العراقيــين ذلك اللون البرونزي للأيقونات الرامزة، الذي هو – من الناحية الفنية البحتــة – اللون المثالي لنصب ملحميّ مســتدام كهذا، ولكن يبــدو أن الغرائبية العراقيــة (الفنطازية) فعلت فعلتها مرة أخرى، فقــد زاد هذا اللون –على جودته – من عُسْر التمييز بين عددٍ مهمٍّ من أيقوناته الرامزة، بســبب شــدة تزاحمها على العارضة السّــبوريّة، ما يحتم الاســتعانة بـ (ناظور) من نوعٍ ما لمعرفة تفصيلات النصب الدقيقة، على أنّ اقتناء (الناظور) تَرَفٌ غير متاح للغالبية الساحقة من فقراء العراق المطحونين بالجوع، والأمراض المزمنة، والبحث عن لقمة ســد الرمق، كما أنه يبقى محصوراً بمَن يملك منهم وعي التماسِّ الدلالي بالفن التجريدي.

2 – مشكلة الشكل الهندسي

لا أحد يستطيع قراءة النصب من مكان قريب لأنه ضخم جدّا، والمسافة الفاصلة بينه وبين الشــارع الملتف حول ســاحة التحرير، التي باتت نفقاً فيما بعد، ليست بالمسافة الكبيرة، لكي يتمكن الرائي من التقهقر إلى الوراء، فتتشكل لديه زاوية نظر

كافية للإحاطة بمحتويات النصب. وقد أخطأ النحات جواد سليم حين اعتمد شكلَ العارضةِ الأفقيةِ الممتدةِ، ميداناً لفرضية (جدلية الحياة العراقية)، حتى لو كان محكوماً بقصدية إنتاج (لافتة جماهيرية) على شكل لوح مدرسي تعليمي، فقد أطاح هذا الخيار الهندسي بفرضية الحصول على شعور الانعتاق المطلوب من رؤية (نُصْب) مبشِّر بالحرية، وهو ما يمكن أن يكون هدفاً ناجزا متحصَّلاً في حال إقامتِه صرحاً عموديًّا شاهقاً في سماء العاصمة التاريخية، كما هو الفرض المتوقع في هذا النوع من الأعمال الفنية النحتية، ذات الإحالات الملحمية.

يتكرس -إذن - مثال الانعتاق، والحرية باللجوء إلى مجسم ضخم متطاول، قد يجنح إلى الإفراط في توخي البعد العمودي، على حساب البعد الأفقي، ويمكن ترسيخ الوعي بهذه الموضوعة الفنية الثقافية الأنثروبولوجية باستحضار عدد من أمثلة الشعوب النحتية، والهندسية الرامزة إلى الحرية، أو التحولات التاريخية، أو الرخاء المعيشي، أو ارتفاع الشأن السياسي، والتكنولوجي، والتجاري، والحضاري في هذا العالم، من ذلك مثلاً (تمثال الحرية)، أو (الحرية تنير العالم)، في ولاية نيويورك الأمريكية، و (برج إيفيل) في العاصمة الفرنسية؛ باريس، و (ساعة بيغ بن) في العاصمة البريطانية لندن، و (برج خليفة) في الإمارات العربية المتحدة، و (البرجان التوأمان) في المملكة الماليزية، وتمثال (الوطن الأم)، و (نصب ماما ييف) في روسيا الاتحادية، و (برج التحرير) في دولة الكويت؛ الإمارة الخليجية الصغيرة المجاورة للعراق.

ومن الجدير بالنظر السيميائي الأنثروبولوجي أنّ (الجندي الثائر) الأخير، الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين، اتخذ لنفسه برجاً عموديًّا شاهقاً في سماء العاصمة التاريخية[1]، وهذا هو الخيار الصائب المتوقع، لكن الرئيس الطاغية، أو (الجندي

(1) أسماه (برج صدام)، ويُطلق عليه اليوم (برج بغداد). ينظر: ملحق الصور.

الثائر) الأخير أســـاء اختيار المكان، حين شيَّد برجه المتطاول العملاق في فضاءات (حي المأمون) [1]؛ المكان الذي لا يســـتطيع فيه العراقيون الفقراء الكادحون، من الكسبة، والمتسولين، والباعة المتجولين، والعمال غير المهرة، إيجاد موطئ قدم لهم، وهم منهمكون في رتوب حياتهم اليومية، بخلاف (نصب الحرية) لجواد ســـليم، الذي لم يوفق في شيء يلامس وقائع الحيـــاة العراقية قدر توفيقه في اختيار المكان، وهو اختيار مؤسَس بموضوعة (مركزة) السلطة، ودوران حشود العراقيين الفقراء مـــن حولها، وربما لو لم يكن نصب الحرية قائماً في تلك النقطة المركزية من العاصمة لشـــيَّد فيها (الجندي الثائر) الأخير، صدام حسين بُرْجه العملاق، المتصاعد نحو السماء، ليجعل منه محاولة من محاولاته الدؤوب لتخليد ذاته في الذاكرة العراقية.

الحريـــة في الطبيعة البشرية، وكذلك في جذرها اللغوي العربي تحـــرر، وتســـامٍ، وارتفاع، وانعتاق علوي الى الفضاءات الرحبة، ويســـتعمل العراقيون في عربيتهم الدارجة عبارة: (الماء تحرر) للتعبير عن التبخـــر، والتصاعد، أما الامتداد الأفقي فنظير أيقـــوني للفجيعة العراقية الممتدة في الزمان، والمـــكان، ما يعني إن الامتداد الأفقي لـ (نصب الحريـــة) جعل من سرديته الملحمية –حين النظر إليها من حيث كونها قطعة واحدة – نقيضاً أيقونيًّا معاكساً لإحالاته السيميائية.

3 – مشكلة التجريد الفني

أخطأ جواد ســـليم عندما بالغ في اعتماد التجريد الفنـــي، الذي لا يتواءم وحقيقة المستوى الثقافي للعراقيين الفقراء الكادحين، والمتسولين المقصودين بالنصب من الناحية الفرضية، بل إن طائفة من أيقونات نصب الحرية جاءت بمستوى تجريدي عـــالٍ، ربما يتفوق عـــلى ما هو موجـــود في (جدارية غرنيكا) [2] للفنان الإســـباني

(1) حي سكني يقع في منطقة اليرموك، في الجزء الغربي من العاصمة.

(2) ينظر: ملحق الصور للاطلاع على صورة (جدارية غرنيكا) بقصد المقارنة البصرية.

بابلو بيكاســو، التي رســمها بقصد تنبيه العالم الغربي، لفظاعات الحرب الأهلية الإســبانية، مع أنَّ ثمة فارقاً كبيراً–في عالم القرن العشرين – بين مستوى العراقيين الفني، ومستوى الأمم والشعوب الغربية.

تجعــل كثرة التفصيلات الجزئية في نصب الحرية، من محاولة فهمه أشــبه ما تكون بعملية استعداد لامتحان مركزي، أو (وزاري)، في مدرسة ثانوية عراقية تقليدية، وكأن نحات اليســار العراقي لا يفهم أن الحسّ الغرائزي المجسّــد تجسيداً طبيعيًّا أصدق ربطــاً بمحرومية العراقيين الفقــراء التاريخية، من التجريــد الفني الذي يتطلب الوصول إلى مســتوى تذوقه أجيالاً عراقية، متمتعة بمستويات عالية من التعليم، ورافلة بالأمان الاقتصادي، المتأتي من وجود أحد شيئين متناقضين أساساً مع الحقيقة الإيديولوجية اليسارية الاشتراكية للنصب، وهما:

إمّا طبقة رأســمالية برجوزاية كبيرة، أو نظام ريعي اســتهلاكي تَرَفي، على الطريقة المتبعة في الممالك، والأمارات العربية الخليجية.

10 - البحث عن الحرية في نصب الحرية

يقول الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل: ((إن الشرقيين لم يتوصلوا إلى معرفة أن الإنسان، من حيث هو إنسان، حرّ بأعقل حرية، ومن ثمة، غاب عن هؤلاء القوم أنهم أحرار. وكل ما علموه أنّ هناك شخصاً معيناً حرّا بحرية نزوة وشراسة، هو الطاغية، ولا أحد ســواه)) (الشــيخ 2008، 322)، ويشــير فريدريك هيغل، بنصّه الفلسفي الخطير هذا إلى طواغيت الحضارات النهرية الشرقية، التي ما فتئ العراق – منذ الحقبة الســومرية – أحد أقدم مصاديقها، وأكثرها رســوخاً، وديمومة في التاريخ البشري، فمصطلح (الحرية) في الثقافة العراقية مرتبط بمن يمتلك السلطة المطلقة، من الحكام الطواغيت، وليســت الحرية حقّا أصيلاً للكائن البشري، من حيث هو مخلوق حرّ في هذا العالم. وتتركز (الحرية العراقية) حيثما تتركز القوة الفيزيائية، لهذا تتجلى، وتتبلور

خالصةً، بمستواها المحض، غير المشوب بتقييد ما، للطاغية العراقي، ليكون حرًّا في أن يفعل ما يشاء، وبمن يشاء، ومتى يشاء، فليس الطاغية مسؤولاً تجاه أحد من الناس، حتى لو قام –على حين غرة، أو حين رغبة – بتحشيد ملايين الرجال العراقيين المدنيين البائسين، من أجل شنِّ الحروب العبثية المدمرة، وليس الطاغية مسؤولاً أمام أحد من الناس، إذا ما دَفَنَ العراقيين الذين يختلفون معه في شيء ما، في مقابر جماعية، أو قَتَلَهم بالأسلحة الكيمياوية. ولا تحتاج القوة إلى أن تبرر نفسها، كما يقول الطاغية العراقي القديم؛ نبوخذ نصر الثاني، بل هي مبررة إزاء ذاتها، وعلى جماهير الشعب الطيبة المطيعة أن تتحملها، من دون بحث، أو نقاش، أو جدال في شرائعها وقوانينها، فسلطة القوة كامنة في جوهرها، وذاتها، وليست مستمدة من الشرائع، أو القوانين (تابوي 1994، ينظر: 20).

أما (الطبقة العامة)، أو (الطبقة الهامشية) التي وضعها جواد سليم في النصف الأول من (نصب الحرية) فقد ظلت –في مكانها – تترهل عدداً، وبؤساً، وحسرةً، واندحاراً، وانحداراً في كل شيء، ولا شأن لها بالحرية، بل هي مكتفية بأن تحيا أيّ حياة ممكنة، تحت ظل (الجندي الثائر) المديد، أو تحت رحمة (خيمة العراقيين جميعاً).

إن (سرَّ) سردية نصب الحرية العراقي مكشوفٌ إلى أقصى حدود العلن الفني، ومَكْرُهُ الثقافي الشديد ليس بالأمر الممتنع عن قراءة لسانية أنثروبولوجية، غير معنية بالدفاع عن أية أيديولوجية يسارية، متعسكرة، ويتجلى ذلك كله بقوة حضور (الجندي الثائر) في مركز الحدث النحتي، الذي جعل العراقيين المحيطين به إطاراً برونزيًّا غليظاً غير ذي قيمة حقيقية، ما يعني مرة بعد مرة، خُلو النصْب من أيّة سردية خلاصية ناجزة، أو (صيرورة تاريخية) حقيقية، أو انتقالة ما، من حالٍ إلى حال، بل ثمة رجل عراقي طموح، وقد تمكن بمزايا القوة الشخصية القيادية التي لديه من الوصول إلى السلطة، مع الأخذ الدائم بالحسبان المعرفي موضوعة فكّ ارتباط (النصّ النحتي) الحصري –في مضمره الثقافي البنيوي – بالزعيم عبد الكريم قاسم.

السردية الصحيحة في (نصب الحرية) هي بنية الاستبداد السياسي، المنتِجة للعبة (الخضوع، والسيطرة) التي يعيش على إيقاعها العراقيون منذ ستة آلاف عام، وما كان يحدث قبل (نصب الحرية)، هو عينه ما بَقِيَ يحدث بعد (نصب الحرية).

سادساً: الخاتمة

أراد النحات جواد سليم، بعد أربعة عقود من تأسيس الدولة العراقية الحديثة، تجسيد انبلاج حرية الفقراء العراقيين من ليل الاستبداد الملكي الطويل، في سردية نحتية سيميائية مركبة، وهائلة، ورامزة للحظة استيلاد (الخلاص الأبدي) من رحم (الفجيعة الازلية)، لكنه – ومن سخريات مآسي العراق المزمنة – لجأ من حيث يدري، ولا يدري إلى تشييد نصبٍ للحرية، على وفق بنية ثقافية طاغوتية عراقية؛ سومرية، بابلية، يعْلَق العراقيون من جرائها –منذ ستة آلاف عام – في أوحال تقديسِ (خلاصٍ مُتوهَّمٍ) منشود، على أيدي القادة العسكريين، والمدنيين المتعسكرين، الطامحين إلى السلطة، فوضع في مركز سرديته النحتية الكبيرة (جنديًّا عراقيًّا ثائراً)، بوصفه قائداً صانعاً لـ (جنة عدن) العراقية المرتجاة، جاهلاً، أو متجاهلاً أنَّ معضلات حياة العراقيين المزمنة، ما هي –في بعض وجوهها – إلاّ ثمرة من ثمرات صحوات أولئك (الجنود الثائرين) الطامحين إلى السلطة. ولو كان النحّات الراحل يفكر في سردية نحتية سيميائية تختصر تاريخ الاستبداد العراقي الغارق في مستنقعات توحشه الآسنة، فلن يجد أجدى، وأقوى، وأصدق في التعبير عمّا يريد من (نصب الحرية) نفسه، وهذه مفارقة، بل مغالطة ثقافية عراقية من العيار الثقيل، تضعنا في مأزق فني، وسيميائي أنثروبولوجي حَرِج، على مستوى بدائه المنطق العقلي، وغرائز حفظ النوع، ولعل تلك المغالطة هي نفسها التي صاغت حياة العراقيين مراراً، وتكراراً، وصاغوها مراراً، وتكراراً، بتشظياتهم العدمية (النهلستية)، وبغرائبية سلوكية، مسكونة بكراهة الأغيار، واندحار الحياة، وتبادل متواصل للأدوار بين الجلادين والضحايا، ما يجعل (الخلاص الأبدي) المنشود – في كل مرة – وهمَ الأوهام العراقي، وفصلاً آخر في

فصول ثقافة أنثروبولوجيا الاستبداد السياسي، ودوام سيرورة الفجيعة الأزلية.

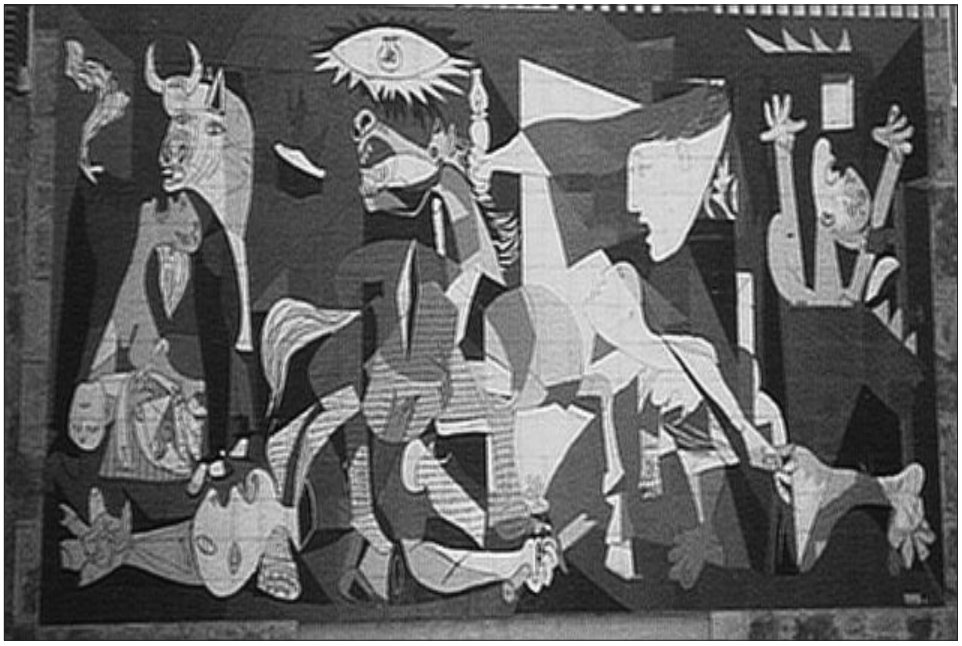
يتبدى لنا –من منظور لساني أنثروبولوجي – أنّ هذا العمل النحتي الملحمي المهم تجسيدٌ واضح للسطوة الوجودية (الأنطولوجية) لنظام العلامات السيميائية، على السلوكات الخاصة لأفراد الجماعة اللغوية، فذلك الشعور المضلل بالنشوة الفنية، المفعمُ براحةِ ضميرٍ (يساري اشتراكي)، مُستشعِرٍ لأداء الواجب التاريخي الجدلي – ولو فرضيًّا، ووهميًّا – تجاه الفقراء، شكّلَ ممراً آمناً للبنية الثقافية العراقية، الحاكمة المتحكّمة في الضمير الشخصي للنحات جواد سليم، لتفعل فعلها في إعادة فرض سطوتها على منتجه الفني النحتي، حتى لم يبق أثرٌ يذكر لإرادته الواعية، غير المتوهِّمة، التي يمكنها توظيف موهبته الفنية البارعة باتجاه آخر.

لم يصنع جواد سليم نصباً للحرية، بل صنع نصباً للاستبداد العراقي المعاد استنساخه منذ ستة آلاف عام.

نصب الحرية (الصورة الأولى)

نصب الحرية (الصورة الثانية)

برج بغداد؛ (برج صدام) سابقاً.



جدارية (غرنيكا) للرسام الإسباني بابلو بيكاسو

المراجع

إبراهيم جبرا جبرا. جواد سليم ونصب الحرية. بغداد: طبعة وزارة الإعلام، 1974.

إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. ترجمة إبراهيم فتحي. صفاقس: المؤسسة العربية للنشارين المتّحدين، 1986.

إديث كريزويل. تعريف بالمصطلحات الأساسية، ضمن كتاب (عصر البنيوية)، مستل من كتاب (عصر البنيوية). ترجمة جابر عصفور. ط1. الكويت، 1993.

أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ترجمة أحمد الصمعي. ط1. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.

ج. ر. تابوي. نبوخذ نصر، (عظمة بابل وإحراق نينوى وتدمير مملكة يهوذا)، تعريب: فيليب عطا الله. ط1. بيروت: دار الجيل، 1994.

حسن العلوي. الشيعة والدولة القومية في العراق 1914 – 1990. قم: دار الثقافة للطباعة والنشر، (د.ت).

دنيس كوش. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية. ط1. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007.

رولان بارت. مبادئ في علم الدلالة. ترجمة محمد البكري. ط2. اللاذقية، 1987.

صلاح عبد الرزاق. مشاريع إزالة التمييز الطائفي في العراق (من مذكرة فيصل إلى مجلس الحكم 1932 – 2003). ط1. بيروت: منتدى المعارف، 2010.

عبد الوهاب المسيري. العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة. ط1. القاهرة: دار الشروق، 2002.

فيليب لابورت تولرا، و بيار جان فارنييه. أثنولوجيا أنثروبولوجيا. ترجمة مصباح الصمد. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2004.

قاسم الشواف، و أدونيس. ديوان الأساطير (سومر وأكاد وآشور). ط1. بيروت: دار الساقي، 1996.

مارگريت روتن. تاريخ بابل. ترجمة زينة عازار و ميشال أبي الفضل. ط2. بيروت وباريس: منشورات عويدات، 1984.

محمد الشيخ. فلسفة الحداثة في فكر هيغل. ط1. بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2008.