

الصـفـانـجـاـبـ

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق أسبوعي 16 صفحة

الأربعاء 17 كانون الثاني 2024 العدد 5856

www.alsabaah.iq

ch.editor@alsabaah.iq

02

04

08

10

13

15

التجريد في الفن الإسلامي

هل تمثل الأدب العراقي مفاهيم الحداثة؟

عادات وتقاليـد ماورـية

وهـمـ الزـمـنـ

أسـخـيلـلوـسـ مؤـسـسـاـ لـلـمـاسـةـ الإـغـرـيقـيـةـ

الـشـيـءـ الـذـيـ دـفـعـنـاـ لـلـكـتـابـةـ فـيـ يـوـمـ مـاـ

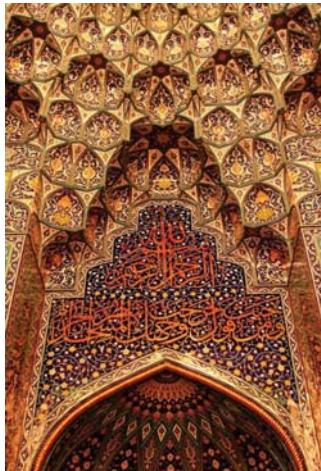


نسـوـيـةـ إـيزـابـيلـ أـلـلـينـدـيـ

التجريد في الفن الإسلامي

مرتضى الجصاني

الزنادي والسودة والورقة والترفيف، كلها تسميات مجردة يستعملها الخطاط أو الفنان المسلم من دون الانتهاء إلى أصل النسمية، حتى صارت جزءاً من فن الخط العربي، وبذلك نلاحظ أن الخط تجريدته داخلمنظومة الفن الإسلامي المجرد، وهذا يسرى على أعلى أغلب الفنون الإسلامية تطور إلى أشكال تجريدية اتخذت من النص معنى تعبيرياً تصويرياً. استمر الفنان المسلم في تطوير وتطور التعبير عن النص بالابتعاد عن الرسم المباشر، وهذا لم يمنع بعض الرسامين والخطاطين من التصوير والرسم، فأعمال الواسطي خير دليل على السمو الفني والتقني في الأعمال الفنية، إذ كان الواسطي رساماً ممزخرفاً وخطاطاً، وقد أبدع في تصوير مقامات الحبرى إبداعاً لا يمكن تجاوزه، ولا يمكن تقاضي عن منجزه الكبير. وبالعودة إلى تجريدية الفن الإسلامي، لا بد من التنبؤ باللغط الذي يثيره هذا المصطلح، فالتجريد في الفن الإسلامي غير التجريد في الفن الغربي، وذلك لأن مرجعية كل منها مختلفة تماماً عن الآخر، إذ يرتبط تجريد الفن الإسلامي بمعانيه الدينية فرضت على الفن حدوداً فنية لا يمكن تجاوزها، وهذه الحدود توفر وتعزز الحس الديني والروحي لدى الفنان، وهذا الإرتباط بالملحق والجوهر هو المصدر الأساسي لابداع الفنان المسلم، إذ تحولت كل المخلوقات إلى كائنات مجردة، وبالتالي تحول البشر والشجر والجهاد إلى جوهر أو روح يعبر عنها بشكل رمزي، إما من خلال الزخرفة أو من خلال فن الخط العربي، وإذا عقمنا أكفر في تجريد الفن الإسلامي نجده يتضمن تجريداً داخل التجريد العام له، فالخط العربي كفن هو الآخر مجرد تجريدية



الخط العربي كفن هو الآخر مجرد داخل تجريدية الفن الإسلامي

الروحاني مع الله أو المطلق بصورة عامة. توأمت هذه الأشكال وتعددت، فقد استطاع الفنان الإسلامي أن يصور الكثير من المضمون الروحانية عن طريق حركة وشكل الزخارف والمتمنمات وأعمال الخط العربي الذي كان طابعه وظيفي، ثم ما لبث أن



تطور إلى أشكال تجريدية اتخذت من النص معنى تعبيرياً تصويرياً. استمر الفنان المسلم في تطوير وتطور التعبير عن النص بالابتعاد عن الرسم المباشر، وهذا لم يمنع بعض الرسامين والخطاطين من التصوير والرسم، فأعمال الواسطي خير دليل على السمو الفني والتقني في الأعمال الفنية، إذ كان الواسطي رساماً ممزخرفاً وخطاطاً، وقد أبدع في تصوير مقامات الحبرى إبداعاً لا يمكن تجاوزه، ولا يمكن تقاضي عن منجزه الكبير. وبالعودة إلى تجريدية الفن الإسلامي، لا بد من التنبؤ باللغط الذي يثيره هذا المصطلح، فالتجريد في الفن الإسلامي غير التجريد في الفن الغربي، وذلك لأن مرجعية كل منها مختلفة تماماً عن الآخر، إذ يرتبط تجريد الفن الإسلامي بمعانيه الدينية فرضت على الفن حدوداً فنية لا يمكن تجاوزها، وهذه الحدود توفر وتعزز الحس الديني والروحي لدى الفنان، وهذا الإرتباط بالملحق والجوهر هو المصدر الأساسي لابداع الفنان المسلم، إذ تحولت كل المخلوقات إلى كائنات مجردة، وبالتالي تحول البشر والشجر والجهاد إلى جوهر أو روح يعبر عنها بشكل رمزي، إما من خلال الزخرفة أو من خلال فن الخط العربي، وإذا عقمنا

أكفر في تجريد الفن الإسلامي نجده يتضمن تجريداً داخل التجريد العام له، فالخط العربي كفن هو الآخر مجرد تجريدية الفن الإسلامي، إذ تختد الحروف صوراً تجريدية في غاية القرابة أحياناً، كتشبيه حرف الألف في خط الثلث بجسم الإنسان من صدر وعجز وخص، ويحسب بحسب نسبة الذهبية، وكذلك حرف العين، له حاجب ك حاجب العين البشرية، والبالغ في ترسو حروف الثلث لها تعبيرات مجردة عن أشكال بشرية، وهكذا نجد تسميات الحالات والتاغيمات الخطية كلها مأخوذة من معنى شري مجرد أو نباتي أو حيواني، فهناك العين الشعاعي والكاف

وبشروط المكان والزمان، عكس التعميم الذي هو إلحاد هذه الصفات المستخلصة من كل الجزيئات والأشياء التي تشتراك في تلك الصفة، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزيئات وأشياء داخل نفس المجموعة، فالتجريد الإسلامي نابع من مجموعة معقدات فلسفية ودينية، بداية من تحرير رسم ذات الأرواح إلى تجريد النص الديني، وتحرير رسم ذات الأرواح هذا اتخاذ شكلاً آخر، يعني لم يستمر كما هو، بل نتيجة ذلك انزاح الفنان المسلم إلى أشكال أخرى من المادة، حيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي،

يلتسب على كثير من القادة والفنانين مفهوم التجريد في الفن الإسلامي، ويحدث الخلط المريض بين التجريد في الفن الإسلامي والتجريد في مدارس الفن الغربية التي نشأت في بدايات ومنتصف القرن العشرين، لكن الأمر مختلف تماماً بين هذا التجريد وذلك. يمكننا القول: إن "التجريد هو القدرة على تخلص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزيئات ومعرفتها، أو هو انتزاع الكلمي من الكلمي، بتخلصه المعنوي من المادة، حيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي، وبشروط المكان والزمان، عكس التعميم الذي هو إلحاد هذه الصفات المستخلصة من كل الجزيئات والأشياء التي تشتراك في تلك الصفة، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزيئات وأشياء داخل نفس المجموعة".



التوزيع والاشتراك:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq

العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq

الإعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

رئيس القسم الفني
مصطففي الريبيعي
موبايل:

مدير التحرير
 زياد عبد الستار
 سكرتير التحرير
 وسام عبد الواحد

هيئة التحرير
 الصـفـانـ بـاحـ



لیٹاٹ

أحمد عبد الحسين

أزدراء الكامليين

منذ زمن بعيد كففت عن محنة طالبي الكمال، مذعوراً أنْ أُعدل
نسمة قُسمت للناس في حياتهم الوحيدة هي القصص، ومعه،
ليل في صميمه، معرفة أنَّ هذا القصص هو الأسم الآخر للإنسان.
وليأخذوا لأنَّ شرائع تأوِّل شرائع استعيد بها الناس قيمهم بعضاً
بعد عدواني نشاند الكمال والخروج من حدّ النقص والقصص.
طلب الكمال خديعة، وأفواح مؤمنة ركضت بجهود إلى هذا الفخَّ
منذ زمن بعيد عرفت أنَّ كلَّ من يطلب مني أنْ أكون كاملاً إنما
يطلب فريباً لآله لا وجود له، والذريحة أنا.
بعير كلامي، نادى كلامي المبشررين الذين سعوا إلى أن يظلّ مردودهم
لليلة، نادى كلامي أسواء.
في صياغي البعيد قرأت في "بخار الأنوار" أنَّ جفراً الصادق كان
يعدّ لخلص أصحابه بهذه الدعاء الجماعي: "يا جابر لا أخرجك الله
من النقص ولا التقصير"، عرفت ما لا يعلمه إلا قليل. عرفت الفرق
الدقين، لكن العظيم، بين من يريد إنساناً ومن يريد ذريحة.
في هذه الليلة الملايى بالليل، نجحني يا ربُّ من الرغبة في الكمال.
لخصني من: هذا الشَّاء

كما أحسّته

الآن، أعني في الهزيع الأخير من حياتي، أدركت أنني أعيش بتلقائية
وغير مسيطر عليها، لم يأسن قلبي طوال حياتي.
رسوبي ما لا يقع تحت إدراكه، ولم يغسلني في العقيقة إلا لافتقدي.
ها هنا أقلق ذاكري ظهرابطمن فاكتشفتُ أنني أدركت شيئاً لا
يتركته، وما عرفتُ أمراً إلا وعافته نفسى. كان معرفى شىء ما هي

هاربٍ مما أعرف إلى ما لا أعرفه. هكذا قضيت حياتي.
هرفث الليل والنهاير ولم استخر في أي منها لفط وضوهما. لكن
تعال حديثي عما بينهما، عن المغيب والفجر حدثني، حيث لا
ليل هناك ولا نهار، هناك حيث تكثّر الظلال وسيطرت الغموض
وتسرّج طلبة أشباح ما لا يفهم. هناك وطني.
ويولوك اللاعنون بعد ذلك أنك لم يبق لك إلا التفكّر بالله
والانتشال بالشعر. فليكتسروا اللوم، لأن الشعر والله وحدهما
الجدريان بأن تحملهما حسرة مفك إلى حفرتك.
الآن، في هزيعي الآخر أعن:
كما أحسته لاسم له.

الصاد

طفلات نحن، قامرتنا بالسماء وخرسناها
فرباً، نودينا من جهة الذبح فتذابحنا ثم نودينا من جهة الندم
لعلم نندم

قويقواً لكن ترتعد من حيف الألومة في عباءة سوداء
نبنيها، والأنبياء في غير أنبيئهم دمي محشوة بالشعابين
تللاخون، وإذا شئنا ملأنا الأرض بأشجار الرقوم
متسبّهون مثل طواويس في ليلة مظلمة
عاصيّون
ولكتنا

الكلات التي ستنفيث، العالمة.



البنية الغربية كانت تُعدّ الفن نوعاً من الإلحاد الراقي، وكانت الأعمال الفنية تتلألأ الإعجاب بسبب الاهتمام الذي توبيه لقصص أو الموضوع الذي مثنته اللوحة. أخذت هذه الفكرة في التغير في بداية القرن العشرين البليادي، وكان الفنانون وقتذاك سمواً لأدوات صناعة الموردة، الفرشاة واللوان والاشكال. بإن تعمّم أو تنشّه الموضوع مادة الرسم، فقد اكتشف الفنانون أن الوصفات الرسمية للرسم ممتعة بعد ذاتها.

إن أول فن تجربى انتجه فنانون صيغوا بين حركات مثل الفويفية والتغريبة والنكحية والمستقبالية، وقد شوّهت رسوماتهم بالتجربة، رغم أن موضوع الصورة يمكن ملاحظته في أعمالهم. حتف بعض الفنانين بعد عام 1910م كل موضوع الصورة لأجل الأشكال المجردة، وابتعد هنا فاغان نظريان متباين ومنتصدان لفن كامل التجريد، عمل الروميوين انطلاقاً من الاعتقاد بأن مناصر الفن يماكمها تحربى الروح مباشرة، وإن الرجوع إلى العالم الباهي قد يعيق قدرهم في نقل الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية، وكان على رأس قائمة هؤلاء الفنانين فاسيلي كاندينسكى وكازيمير ماليفيتش الروسيان ويت موردين، يان، الهلننى.

وبالتالي أصبح الفن الإسلامي فنا حرقيفياً ذا قيمة عالية، لكنه لا يرتقي إلى مفهوم الفن الحقيقي. من جهة أخرى، منح هذا التجريد اللوحة بعدراً وحالياً، ومنح الفنان القدرة على الابحاوة والتعبير ضمن هذه الحدود من دون التعبير عن ذات الفنان أو ما يجول في خاطره. مما مفهوم الفن التجريدي الغربي فهو لا يتطابق مع لمحاتي الإسلام.

المنصف امسري
تعريف المدرسة التجريدية في الفن التشكيلي على
نهائي تجربة كل ما هو محظوظ بنا عن واقعه، وإعادة
صياغته برواية فنية جديدة، يتجلّى فيها حس الفنان
للبطاعنة والتعبرية والرمزية تراهم غالباً ما ينتهيون
بأعمال فنية تجريدية، وخاصة المدرسة التجريدية
التي تقدّمة بالفن في وقتنا الحالي.

على الرغم من محاولات التجديد وكسر الأشكال الكلاسيكية

هل تمثل الأدب العراقي مفاهيم الحداثة؟

صفاء ذياب

انشغل الأدب العراقي الحديث منذ أربعينيات القرن الماضي بمفاهيم التجديد والتحول، سعياً لمواكبة التغيرات التي طرأت على مفاهيم الأدب العالمي، ورثما كانت قصيدة (أفروديت) للجوهري منطلقاً لكسر رتابة القصيدة العمودية، على الرغم من التزامها بمعايير تلك القصيدة، غير أنها حاولت الخروج عليها ولو بتجدد محدود.

وعلى الرغم من ريادة نازك الملائكة وبدر شاكر السبيّاب بكسر عمود الشعر، والخروج عن القافية فيه، فإنَّ الكثير من النقاد يرون أنَّهما لم يخرجَا بشكلٍ جديٍّ كلياً على القصيدة الكلاسيكية، وهما بشكل أو بأخر، كانا ردود فعل على ما حدث في القصيدة الإنكليزية والفرنسية، فضلاً عن غرف بالشعر المنثور، ومحاولات عديدة قبل أولئك الساعين لمواكبة العصر الأخير من الحداثة، ثمَّ ما بعد الحداثة التي جاءت كثورة على النظم الفكرية والفلسفية السائدة حينها.

من جهة أخرى، يشير نقاد ومحققون إلى أنَّما على الرغم من هذه التجارب، لم تتمكن من مواكبة المدارس الفكرية والفلسفية الغربية، حتى إنَّهم يرون أنَّ محاولاتنا في التجديد لم تكون إلا تلويناً لها قِيم في الثقافات الأخرى، فإنَّ التجارب الجديدة التي قدمتها الحداثة منذ بداياتها وسعها لكسر رتابة الأشكال الكلاسيكية للأدب، ومن ثمَّ أين ما بعد الحداثة بكلِّ ما فيها من خروج على معايير سائدة منذ قرون طويلة؟.

ومن ثمَّ، يمكننا أن نتساءل: هل تمكن الأدب العراقي من تجاوز مفاهيم الحداثة الكلاسيكية؟ وهل يمكن أن نصل لما بعد الحداثة على الرغم من تجاوزها



ولا تؤدي رسالة بعینها، بل أغرت في الإيمان والترميز والغوص أحياناً، والسداحة في كثير من الأحيان.

حاضنات فلسفية

ويحسب الشاعر الدكتور عمار المسعودي فإنَّ بيئتنا الثقافية غير جاهزة لاستقبال جوهريه ما يحصل كونياً من تغيرات عميقه على مستوى الفكر أو مستوى التدبر بشأن التصورات عامة، إنْ كانت حول ماهية الوجود أو عن جدوه الإبداع وفحواه.

ب شأن ثقافتنا التي بلا حاضنة فلسفية ماسكة بجوهريات التحركات والتتأملات؛ سبكون من الصعب تصوّر وجود حادثة، إنْ كانت كلاسيكية أو ما بعد حادثية. فالمشهد الثقافي محفوظ بالخطر الداهم عن أملأة في أصبع مجنون؛ ليكون كفيلةً بمحو أيّة حادثة، وبتذرّقائي قع خارج منظومات الاندماج البعضوث أيديولوجياً أو لمجرد إحساس بنزهة الحالفة، يكون المشروع الريادي التفعيلي مجرد عبث في الشكل مع استدعاء لعلامات ثقافية أسطورية وسواها لماء فراغات غياب القافية الموحدة. فالحداثة الكلاسيكية ظلت لعباً في الأشكال من دون تغيرات مهمة في اللغة بعدها السري، وقد تمنّكت من أجل ذلك من تقديم التجربة الصوفية مضادةً ثقافياً عرفاً يجع في الرد على بنيان المتن الثقافي بسلطة ومني وتصورات. وهذا ما يدفعنا للقول بأنَّ التجربة كانت شكلية وليس لغوية، قد تكون الأمر الحداثي مرهوناً بتجارب الشعر والنون، لم تبلغ غايتها النهائية في التحديد، إذ العقد الشامي الذي قام بتشفير آلامه، وقد أكمّلت التجربة التسعينية ذلك يانزال المشفر إلى تمثيلات أرضية، فالحداثة يحسب اعتقادياً تحتاج بعد فلسفي لم ينوج في أدبنا العراقي.

أسرى الآخر

ويختتم الفنان والكاتب هاشم تايه بيبيتاً موكداً أنَّ أدبنا وفتنا العراقيين معقلان في أشكال أدبية وفنية تنتهي إلى بنيات ثقافية غربية، وتحسن لا يعنيها إلا تقديرها والاستقواء بنيتها. ومجارتها، إنْ أدبنا لا يعنيه إلا أن يكون نسخة أخرى من أدب عربي شهير. وفتنا هو الآخر معني بالاقتراب من التكين الذي استمره فنان عربي.. نحن؛ أدباء وفنانين، أسرى نماذج وتمثيلات أدبية وفنية وضعتها الثقافة الغربية وقينها بأنظمة وقوانين محددة، ولا يعنينا إلا امتثال لها في انشاءاتنا. وإنْ نرى أحداً فينا يتخلفي مجهلة لا تسمى ولا تبني من جموع، بل هيئت إلى قياع سحبة لا طائل من ورائها. لهذا وغيره، تقول تلك الأنساق والقوانين في ما ينتجه، حتّى ينال منها إنَّ الأدب العراقي يدخل جهوداً كبيرة في التجربة والتغيير والاستهجان والتجميل، غير مدركين أنَّ كلَّ نموذج إنشائي ينافي مهما تكن وجاهته، هو احتمال شكلي من احتمالات شئٍ قائمٍ مع الزمن ومعروضة للاستثمار وتحت طائلة الخيال.

للتجارب الحديثة وحركات التطور الأدبي التي يشهدها الغرب.

غير أنَّ محاولاته المتلاحقة لم تخرجه من دائرة التقليد التي يمكن أن تلمس همتهن في طبيعة البناء الفني المستند إلى قواعد وأنظمة كلاسيكية باتت متعارضة، حتّى أنَّ سعيه إلى الانسلاخ عن القوالب الكلاسيكية القديمة والاتجاه إلى محاكاة التجارب الغربية لم يحقق له هوئته الإبداعية الخاصة، بل جعله أسيّراً لأنماط كتابية تُعدُّ كلاسيكية في القياسات الزمنية الحديثة.

ما يعني أنَّ المحاولات الأدبية التي كانت تهدف إلى ابتكار حالة من القطعية مع الماضي، عبر تشكيل بنية ذهنية تتعارض مع البنية التقليدية، لم تتسبَّب إلا في خلق حرية وجاهة إلى إيجاد نسق معياري جديد لطالما ارتدَّ على نفسه وكشف عن حقائقه التي لا تتعدى كونه لعنة صورية لم تصدِّم أمام سلطة الأسواق التقليدية وهيمتها التاريخية على الأنماط الأدبية، ما دعا الأدب العراقي إلى التحرّك تجاه الحادثة الكلاسيكية، رغبة في نعش مصر التمرّدات الحادة، لكنَّه قد ذهبنا بعيداً في مجاهدة معرفة الأدب.

الراسخة بدعوى أنها غير قادرة على مجازة الراهن واستيعابه.

الوضع في أوروبا يختلف كلياً عمّا هو عندنا بسبب وجود مفاهيم ورؤى فنية موضوعية معاصرة، فاستطاع من خلالها تأسيس خارطته الإبداعية ضمن إطار في واعٍ فتح الأفق لمحاولات جديدة يمكن لها الانتقال بالأدب العراقي إلى ما بعد الحادثة.

هواء كلاسيكي

ويكشف الدكتور كامل صالح عن أنَّ الأدب، والحداثة، وإنها بقيت مصلحات مختلّة عليها، وإذا أخذنا مثلاً مصطلح

الحداثة، تواجه بتحديات متعددة لفهمها وتاريخها، ولعلَّ أرجح الآراء في ذلك أنها بدت في العام 1436 ميلادية، وهو تاريخ ظهور الطابعة على يد كفيلاً بمحو أيّة حادثة.



المشهد الثقافي محفوظ بالخطر الداهم عن أنمّة في إصبع مجنون؛ ليكون كفيلاً بمحو أيّة حادثة، وبتذرّقائي يقع خارج منظومات الاندماج المبعوث أيديولوجياً أو لمجرد إحساس بنزهة المخالف

لأنَّنا نفقد أساساً إلى وجود المنظومات الفكريّة المنسجمة مع بعضها والقادرة على التغيير. وفي مجال الأدب، لم تبلور عندهنا فاهيمات وأوضاعه لمعظم

البيارات، وأبرزها مفاهيم الحادثة، وبالتالي لا يمكّنا الحديث عمّا هو بعدها، نحن إلى اليوم لم نتفق على

الأساس المعرفي الذي يخصنا في فاهيمات الحادثة،

وصار جلَّ اشتغالنا مجرد تغييرات في الأشكال من دون العناية بما يمكن أن تتحققه، إذا كان تغيير

الأشكال يقع حقاً ضمن مفهومي الحادثة أو ما بعدها.

ويضيف التامر: في الحياة كلها تجذب حميّة ينبعي

أن يكون بالشكل الذي يأتي إليه، إذ أنَّ قانون الطور

الطبيعي لا يعمل بالطرفيات البعيدة، واريًّا أنا تحالف

هذا الأمر في أدبنا، لكنَّ ما تكتون هناك ظفرات،

لكنهما لا تتمدد، فنعود إلى الواقع الأول لأنَّا لم نجد

أشكال حادثة جديدة من دون أن يجد لها تبريرًا،

مسقطًا الخطوة التالية، الأدب العراقي حقيقة يعيش

حالة من الانفتاح من الصعب أن نحصرها بجغرافية

من المحاولات الشعرية التي خرجت للأدب إلى نواعٍ

مجهلة لا تسمى ولا تبني من جموع، بل هيئت إلى

قياع سحبة لا طائل من ورائها. لهذا وغيره، تقول

إنَّ الأدب العراقي يدخل جهوداً كبيرة في التجربة

والتحديث، مع البالغة في كثير من الأحيان، ولكنَّ

نقفي بنتفسَّ هواء الكلاسيكية المستحدثة، وهي بلا

شاك كلاسيكية عرقاء لا تنهض بمستوى العمل المواجهة

عُدَّ العديد من المثقفين أنَّ انتقام اللغة الإنجليزية يدخلهم الحادثة، في حين أنَّ القاءة الآسيوية الهندية

والصينية والباكتستانية جعلت من تعالم اللغة الإنجليزية الذي يمكن أن تلمس همتهن في طبيعة البناء الفني المستند إلى قواعد وأنظمة كلاسيكية باتت متعارضة، حتّى أنَّ سعيه إلى الانسلاخ عن القوالب الكلاسيكية قد تعيقه معيقة على مستوى الفكرة لم يتحقق في أوروبا، لأنَّها قامت بالضبط من العادة الاستعمارية، مثل إدوارد سعيد وهو يباً واعجاز أحمد وبقى غنائري وغيرهم.

مجاهفة القيم

ويتساءل الدكتور ضياء التامري: هل يمكن أن نعد ما بعد الحادثة مجرد تمرد على التقاليد الفكرية والثقافية؟ إذا كان الأمر بهذا الشكل فإنَّ

نعيش مصر التمرّدات الحادة، لقد ذهبنا بعيداً في مجاهدة معرفة الأدب، والراسخة بدعوى أنها غير قادر على مجازة الراهن واستيعابه.

الوضع في أوروبا يختلف كلياً عمّا هو عندنا بسبب وجود منظومات فكرية وفلسفية عاينت السادس بدقة، ثمَّ عذلت وغيّرت وطورت بما يتماشى مع تقاصيل الحياة هناك، والأدب على الأقل تأكيد جانب مهم في هذه الحياة. يمثّلون بين مراحل تشكيل ياتي من الداخل ويستوعب الأشياء كلها، حتّى إذا ما ذهب في مقدمتهم. وهذا التأثير عاطفي أيديولوجي وليس شيئاً، ما يعني أنَّا لم نقترب من الحادثة أيضاً لأنَّنا ن فقد السور التشريفي المحيطة بالشعر. لكنَّ الزعيم الإبداعية عند جيل الروّاد؛ والسيّاب في المقدمة منهم، كانت مبنية على ثلاثة عوامل: الأول تشجّعهم بالثقافة الشعبية، وهي المصدر لهم للحادثة، لأنَّها تعتمد الكلام الشفاهي المتغير، والثاني مواهب ذاتية وقراءات أسلوبية، كما أنَّ البيئة المكانية لها حضور، وهي في مفهومها الطبيعي بنيّة شعبية دينامية: فلاحة واقتصاد وتقاليد وزراعة وثقافة. العامل الثالث نفسي وذاتي مصدره النشر والرومانسية الثورية، وليس الشعر، وهو أنَّ الشاعر ثائر أول الأمر شاعر بعد ذلك، وكلُّما شاع النثر بيز الشعر في أسلوبه.

موضحاً أنَّ الشعراء لا يعترفون هل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل

الحادثة الفنية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل

الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الفنية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل

الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الفنية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل

الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الفنية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل

الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الفنية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل

الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الفنية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

الحادثة؟ وهل الحادثة الكلاسيكية مرحلة؟ وهل

الحادثة الرومانسية مرحلة؟ وهل الشكل أكثر جدوياً

. في الغرب منذ عقود؟.

جدوى الشكل والمحتوى

برى الناقد ياسين التامري أنَّ الأدب العراقي لم يتمكّن على مستوياته كلها من مجاورة أيّة مرحلة في الحادثة، فالحادثة ليست مرحلة واحدة، وإنَّها مستويات من المراحل، كلَّ مرحلة تختصُّ بجانب منها، الحادثة الشعرية في العراق بدأت خارج أيّ مدرسة، فرضتها عوامل داخلية ذاتية موضوعية عالمية، تمكّنت في هيكلها التراكمي الكيّ الهائل من الانبعاث

الشعرية التقليدية، غَدَ الخروج

عليها تهديداً، وانصَبَّ في أول الأمر على الشكل، وهذا

لا علاقة له بالحادثة الغربية، ثمَّ أنَّ هناك عوامل خارجية

تمثلت بأوضاع العالم بعد الحرب العالمية الثانية ونهاية

قوى اليسار والهامش وانهيار

الفكر القومي الشاشي في إسبانيا،

وانتعاش حركة التحرير في العالم، وهذا كلَّه لا شأن له

بمجريات منهجية الحادثة

إلى المعاوِدة لها وليُس في

الاستفادة منها، وثالثاً كانت

هناك ثورة أكتوبر السوفيتية

وتآثر شعوب عديدة بها ومنها

شعبنا والبنقوفون العراقيون

النُّسُوْيَةُ فِي مَؤْلُفَاتِ إِبْرَاهِيمِ الْبَينَدِيِّ

صاحب اقار



كثرة من الكتاب والنقاد، تناولوا صاحبة الروايات الأكثر مبيعاً في العالم، التشيلية إيزابيل الليندي، تناولوها أدباً وسيرة حياة وناشطة نسوية. ذكروا بأن ثيمة النضال ضد الذكورية المهيمنة في العالم، نمت لديها منذ الطفولة، منذ أن وُعت على والدتها بانتيستا، وقد هجرها زوجها، وهي أم ثلاثة أطفال، من ضمنهم، هي التي ولدت عام 1942، هجرها، وهي لا تمتلك مورداً مالياً، لغاية صغارها..

منذ أن أصبحت اللبندى في كامل نضجها، وعبد يعین عاماً في الكتابة الوائية، أیقت المناضلة سُسُنَوَّة العبيدة بأن القاء النظام الأبوى أو انهاء سُسُنَوَّة الذكرىوية في المجتمع، يستوجب قفزة كبيرة، تصماعد نمو حضارة مختلفة جذرياً، وهي لن ترى تلك شُورَّة الحصارية تتحقق، وهي على قيد الحياة، وفي الرواية «فوليتا»، فوليتا التي أحبتها بعنون، وأنجحت منه ولدين غير شرعيين، أدركت، بعد فوات الاوان، أن ضعف شخصيتها ازاءه، دفع حياتها مع ذلك الادراك المتأخر، تشنّت فوليتا جمعيةٍ تُعنى بضمحيا العنف الذكوري، كما تعنى بانتزاع حقوق النساء، مثل حق التصويت.

“نساء روحٍ” أندوماجاً
هذا الكتاب، الصادر عن دار الآداب، العام الماضي،
بترجمة: مارك جمال، عنوانه الرئيسي: **نساء روحٍ**،
وعنوانه الفرعي في الصفحة الأولى من الكتاب: **نساء
روحٍ / عن الحب المتألهُ، والعمر المديد، والساخرات
الطبيات، وهو فهدى إلى بانتشيتا، وبلاولا، ولوري،
ومانا، ونيكول وباقي النساء الاستثنائيات في حياتي.**
بالتأكيد أن النساء المذكورات أضمنها في إعلان شان
اليسوسية، المفهوم الذي تلوكه. هو كتاب سيريري،
مشبع بالتأملات، وعلى ضوئه، أودنا في عنوان المقالة
مفردة “مؤلفات لأنّ اليندي أصدرت خمسة كتب غير
واة، ضمنها هذا الكتاب.

من الكتاب يتشكل من فقرات لا يربطها رابط موضوعي مبين، بل كل فقرة مستقلة بذاتها، المحور الكلوي الحاضر في المتن هو حال المرأة الآن، في خضم التطور التكنولوجي وهيمنة وسائل التواصل الاجتماعي، وكيف كان حالها قبل عقود.

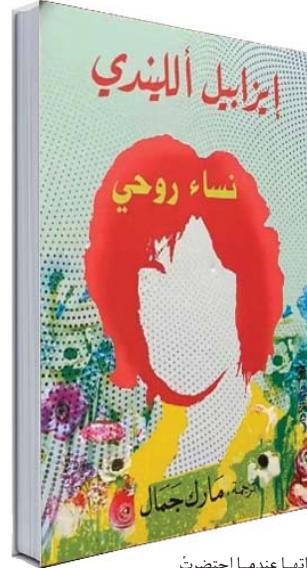
نضال اللبناني ضد الذكورية للأجل اعلاه شان التسوية، كانت بوأكيره في صياغتها، وأمامته إلى مراهقتها، ومن ثم بلوغها، وتذكر أن والدتها باشتبينا كانت تحدّرها من أنها لن تجد زوجاً ينتمي مع أفكارها هذه، ولكن تلك كانت معادلة صعبة، كانت اللبناني في حالة قلق، من أنها ستنتهي إلى طالب العانسات الطفولي، التي تلوح علاماته حين تصبح المرأة بعمر 25 عاماً.

أولى «منزل الأشباح» 1982، مرواً بالمؤلفات غير رواية الأربعه التي سبقت الكتاب الأخير، انشغلت لبنيدلي بالمرأة؛ تماماً كما فعلت على امتداد أبووار مساراتها التي بلغت بها اليوم سن الثامنة والستين، تقليليات ما شهدت من أزمات وأمكنة ورحال (لادة بيبيرو وليس التشيلي)، ورحلات في أربع رياح أرض، وثلاث زيجات بينها طلاق وقع في سن الثانية (الستين!).

نوروز هنا على سبيل المثال روايتها «قويلتا»، صادرة عام 2022، وفيها شخصية «خوليان» الذي يمثل السلطة الذكورية، وب姻از معها انحالاته الأخلاقي البحق، فيمارس العنف الجنسي مع بطلة



مجموعة من كتبها المترجمة للعربية



حياتها عندما احتضرت

تعممّ الليندي من خلال محاوارتها قضية انتهاك المرأة إلى جنسها، وهل هذا بمعناها فخر وسرور لها، وتنكر فضلياً لها في هذه القضية، بأنّ العديد النساء يعتنرن هذا الانتهاك وإنما لهم، لماذا؟ “نظراً لقدرتنا على التعاطف، وتقوتنا على الرجال في النضال والتحمّل، وبما أنها نلد الآباء، فنحن نسعى إلى رؤية واضحة للمنشور الذي تنوّي إصداره، هنّ أربع نساء شابات في أواخر العشرينيات من أميرهن، كنّ على أحبّة لرواية التشييلي”؛ ص. 28. في المجلة تشكلت ملامح الليندي في نضالها النسووي، ولأجل ذلك اختارت كتابة عمود عنوانه “ذنبي رجال البدائي” إذ أخذت السخرية من الذكورية متناءً لها في هذا العمود لتعزيز النسووية.

مهما تغيّر العالم، قد تكون إحدى نوادرتها هنا النضال النسووي، هناك هدف إذا، ومن غير ذلك سيكون غضبها الذي تسامي منه الطفولة فضلاً. تحدث الليندي عن مواصفات المرأة المثالية، وهي كثرة المحظوظات التي تسعى هي وقربيتها المناضلات إلى كسرها: “الجنس والمال والقوانين التمييزية والمختزلات والعدمية وحسن الناس ووسائل منع الحمل وإدمان الكحول والإجهاض والدعابة والغيرة”؛ ص. 29. ترى الليندي أن ذلك النضال انطلق منذ أكثر من نصف قرن، ولكن لم تتحقق أهدافه، وتذكر أنها صارت هي وزميلاتها المناضلات عجاائز، وهي لا تخلُ من ذكر ذلك “لأنّي أتفخر بكلّي عجوزاً”؛ ص. 30. تفترق الليندي مع الناشطة والشاعرة الأميركيّة الراحلة سيلفي بلات (1932-1963)، فالأخيرة ترى أن مأساتها الكبيرى بأنّها ولدت امرأة، بينما الليندي ترى أنّ ولادتها امرأة نعمة بالنسبة إليها، بل يزداد سرورها بانتهائاتها إلى جنسها كلّما تقدّمت في العمر، سرورها مبعثة لأنّها أنجّبت باولا ونيكولاوس، فكانت آنسة لحظة في

وعلى وفق شففتها العينيد، ترى أنّ الليندي تخفي خلف المعيشين خلال سني حياتها، كما أنّ الرومانسية وفق وجهة نظرها ليست مفاهيمًا أيضًا للنسوية، وتصرف نفسها بانها رومانسيةً مصيبةً على الشفاء، ولكنّ هذا لا يعني بالطبع خطورة، فهي ترى أنّ حياة هادئة لا تقدم مادةً لآمنتُكَ موهبة استاذات الرواية الرومانسية”؛ ص. 49.

وفي سياق ذي صلة، تتناول الليندي الشفف الجنسي والرومانسي، فترى أن الشفف، على غير ما يُعرفه وبنيات جنسها، على عن سؤال: أيّ عالم يُرِدُّ؟ هي الآخرون، فمن يصرّونه على نحو قائم، مثلًا بورنه“ يُرِدُّ عالمًا جيّداً، ليس وفق معايير الجمال العصبي، اختلالاً أو شعورًا متناسًا“ بينما ترى الليندي أنه“ بل يتمّ إدراكه روحنا، يُرِدُّ حضارة متوانة، مستدمةً فائمةً على الاحترام التبادل بين الناس، فضلاً عن احترام الطبيعة بكلّ ما فيها من كائنات، وبنشرها الإنساني الشفف، تكتب“ فوق كلّ شيء، تُريد عالمًا مفهومًا إلى هذا تصوّر نفوستنا، نحن الساحرات الذي لا تزيد من التقدّم في السنّ أن يفسد شففها بالحياة، ومن هنا أحنت الليندي بطلة روايتها“ ابنة الحظ“ الصادرة عام 2000، ليسا سومبرز لأنّها امرأة يُمكن القول أنّ“ نساء روحي“ يُعدُّ ضمن كتب السيرة الذاتية، وقبله كان كتاباً“ بدلي المخترع“ عام 2003. بحسب، تسلّلت إلى سفينته شحن مبحة عبر المحيط الهادئ طوال أسابيع، حتى وصلت إلى كاليفورنيا، ذهبت مدفوعةً بالحب الجنوني لشاب، وظلّت تقتنش عنه في كلّ مكان .

ويمكن تحقّقه كلّاً معاً“؛ ص. 134.

يمكن القول أنّ“ نساء روحي“ يُعدُّ ضمن كتب السيرة الذاتية، وقبله كان كتاباً“ بدلي المخترع“ عام 2003، كذا أنّ إثنين من أعمالها الروائية وهما“ باولا“ 2018 و“ فوليتا“ التي أشرنا إليها آنفًا، فيما جوانب من سيرتها الشخصية والعائلية.

الليندي من خلال الحديث عن نساء روحها، ترک على وجهات نظرهن عن قضية النسوية، على سبيل المثال والدتها، فتقول عنها“ ولدت بانتشينا قبل بعشرين عاماً، فلم يسعفها الوقت للتحقّق بوجهة النسوية، ولكنّها أدركت المفهوم، بل أعتقد بأنّها كانت ترغب في ذلك لنفسها، ظررياً على الأقل.“؛ ص. 22.

تبعد الليندي كالنفس الجموج في تحقيق نصّالها من أجل النسوية، وأجرت أحاديث طويلةً مع بانتشينا بشأن ذلك، ذاكّةً أنّ غضبها البفروض من الطفولة علىّها بمرور الزمن أن تسدّد ضربتين على كلّ ضربة، واحدةً موجّهةً لها، وتصف ثورة النسوية بأنّها أشدّ عمقاً وأطول عمراً من ثورة الروسية 1917، تلك الثورة التي تعقد الليندي بأنّها أهمّ ثورة في القرن العشرين. وبخّ تعرّف الليندي للنسوية عن الأطر القالوصية إلى البساطة النثرية فتقول“ لا تكمّن النسوية بين أفاخنا، وإنما بين آذاننا، إنّه موقف فلسفيٌ وتمدّد على سلطة الرجل. إنّها طريقةٌ تسعى إلى فهم العلاقات الإنسانية ورؤيتها العالمي، رهانٌ على العدالة، كفاحٌ من أجل تحرّر المرأة“؛ ص. 15. وكتّاري شاعري للنسوية، بلغة الليندي الثرية، تذكر بأنّها انسانية، قوية، عميقة معمدة إلى مالا نهاية كالجبلة.

إحدى محطات نضال الليندي من أجل النسوية هو عملها كصحفية في مجلة“ باولا“، مجلة أنوثة / نسوية، بحسب وصفها، رئيسة التحرير ديليا غارا صحافية شابة رائعة الجمال، عاشت في أوروبا، لديها رؤية واضحة للمنشور الذي تنوّي إصداره، هنّ أربع نساء شابات في أواخر العشرينيات من أميرهن، كنّ على النصف الآخر من البشرية، ومهمّتنا منع الغداء، أما التدمير فمذكّر“؛ ص. 32. وهنا في السياق ذاته، طرحت الليندي تجربتها في تربية باولا، ثم تعمّدت الاستعانت به في تربية نيكولاوس. ماذا أردت لابتي؟“ أن تجد اختيارات متاحة، وأن تعيش في غير خوف“؛ ص. 33.

تحدّث الليندي عن مواصفات المرأة المثالية، التي تسألها إعلانات الدعاية والسوق والفنون ووسائل الإعلام والعادات الاجتماعية، وتسري بأن تلك المواصفات تقدّم إلى تنشئة المرأة، ومن ثم إلى استعدادها، وأكثر من يُفخر بها، النساء في طور الشّباب. لقد وصلت صاحبة كتاب إلى قاعة، بأنه حتى النسوية لم تحرّرها، هي وظيرات جنسها، تقدّم دربيت نفسها على أن تصبح“ عجوزاً مغوفةً، إلى الحدّ الذي لا يُفخر النساء مثلاً للنسوة، وكذلك حين تضرب النساء مأساةً كبيرة، كما حصل لها وهي في ريعان الشباب.

تقرب الليندي مع الناشطة والشاعرة الأميركيّة الراحلة سيلفي بلات (1932-1963)، فالأخيرة ترى أن مأساتها الكبيرى بأنّها ولدت امرأة، بينما الليندي ترى أنّ ولادتها امرأة نعمة بالنسبة إليها، بل يزداد سرورها بانتهائاتها إلى جنسها كلّما تقدّمت في العمر، سرورها مبعثة لأنّها أنجّبت باولا ونيكولاوس، فكانت آنسة لحظة في



عادات وتقاليد ماورية

باسم فرات

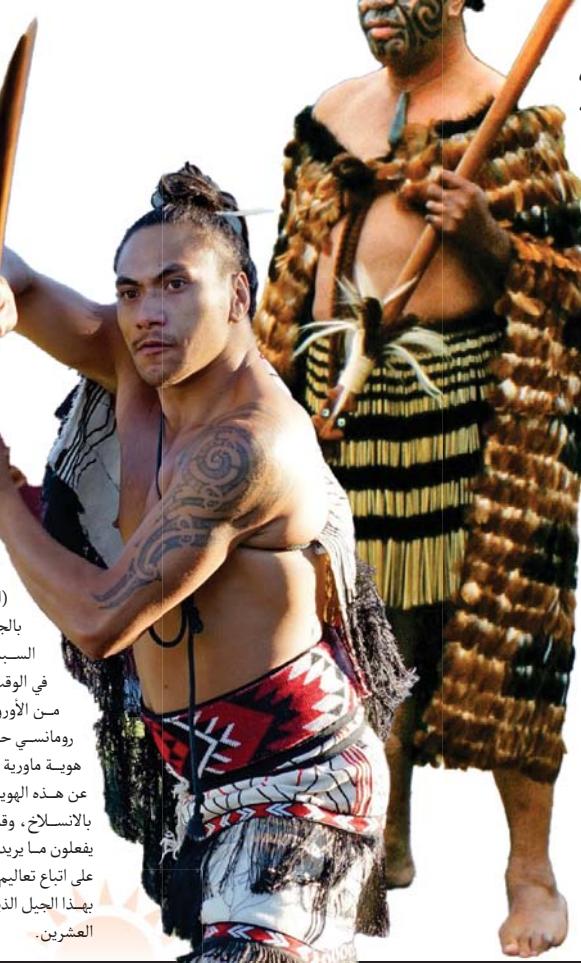
إنني حين أتأمل هذا فقد في كثير من تفاصيل الثقافة (العادات والتقاليد) الذي أصاب معظم المجتمعات في العالم بسبب هيمنة العولمة الغربية، والطراز الأولي—الأمريكي الاستهلاكي، وتنامي الفردانية على حساب العائلة والمجتمع، أشعر بالأسى والمرارة، ولكن تبقى الطريقة اليابانية التي توازن بين الحفاظ على العادات والتقاليد اليابانية العريقة، والافتتاح على الغرب، هي الطريقة الأفضل، التي تُعد بحق سبباً مهماً لنهضة اليابان وتقدمها على الرغم مما يشهدها من سلبيات دفعت علماء الاجتماع والفيزيون على الخصوصية اليابانية لدق ناقوس الخطر، ودراسة الطواهر السلبية في المجتمع الياباني.

كانت تتم معاقبة الأطفال في المدرسة حين يتحدون باللغة الماورية، والعقوبات جسدية بطبيعة الحال، ما اضطر أسر الأطفال أن يتحدون حتى في البيت مع أطفالهم باللغة الإنجليزية، حرصاً على تعجيز أطفالهم العقوبات الجسدية في المدرسة، واستمر هذا الأمر حتى منتصف القرن العشرين.

لقد أوصل البريطانيون سكان البلاد الأقدمين إلى مرحلة استغلال أنفسهم، ولون شرطتهم، احتقار هوبيتهم بوصفهم ماوريين، وقد أورد الباحث “بني إيميرسون” في كتابه (أن تتشاء ماورياً) حكاية عن سيدة ماورية، أنّ أنها كانت تخجل من كونها ماورية، ومن لون بشرتها، فنظلها بميسيض الشرة، وترسم أمام الناس أنها “إسبانية” وكانت تخرم ابنتها—أي المحدثة—من السباحة مع إخواتها، لأنّ شرطتها أقلّ بياضًا منهم، وتخشى على شرطتها من أن تزداد سمرةً، فتعجبرها على الجلوس تحت ظل شجرة، فالظفرة كانت تمrix حرمًا وأسئلة، بسبب لون البشرة والجلد منها، الخجل من كونك تنتهي لإثنية أو قومية أو ديانة أو مذهب أو بلد أو

خرس المجتمع الماوري كثيراً من أعرافه بسبب المسيحية؛ فضلاً عن عقلية الأوروبيين في القرن التاسع عشر، المؤمنة بتفوق الإنسان الأوروبي والثقافة الأوروبية على بقية شعوب العالم، فكلاهما عامل مهم في ما ألت إليه ثقافات كثير من شعوب العالم، هذه الثقافات التي هي ثراء حقيقي للبشرية.

الماوريون مثل كثيرون من الشعوب يؤمّنون بالجن، وبالخرفات، ولابدّ منهم فقدوا خصوصيتهم الثقافية، فحين يتم ذكر الثقافة (العادات والتقاليد) أمامهم يشعرون بالجزع والحدق على الأوروبيين لأنّهم السبب في ما ألت إليه عاداتهم وتقاليدهم، في الوقت نفسه، يؤمّنون أنّهم أكثر روحانية من الأوروبيين. فالإنسان الماوري لديه هوس رومانسي حول هوبيته، في حين قد لا تكون هناك هوبية ماورية واضحة تماماً، وحين يتم الحديث عن هذه الهوية، فإنّ كثيراً من الماوريين يشعرون بالاسلاخ، وقد سمعت كثيراً من هذا الجيل؛ أنّهم يفعلون ما يريدون، على عكس آباءهم الذين يحرّضون على اتباع تعاليم الأسلام وما ترکوه من صواباً، وأعني بهذا الجيل الذين ولدوا في النصف الثاني من القرن العشرين.



في هذا المقال، حاولت الآذه布 عميقاً في عادات الماوريين وتقاليدتهم، كي أبتعد عن اللغة العلمية الجافة، وأجعله فصلاً سلسلاً يليق بأدب الرحلات، ويغرس بالقراءة المحملة بالمعرفة من دون ملل، ولأنّي لم التزم صرامة الكتابة العلمية (الاكاديمية) عنونه “عادات وتقاليد ماورية” حاذفاً آل التعريف في كلمات العنوان، لأنّه نفسي هامشاً واسعاً من الحرية.



مجموعة من فناني كابا هاكا في معرض التراث الحي للتعرف بالماوري

ارتباط العربي لا سيما في الأرياف والبادىء بالأسرة ورحم، فكل من يحضر يدفع "الواسب" مبلغاً من المال، وصاحب الشأن يدون أسماءهم ومقابله رقم الأفراد أن يتواصلوا معها ويندوها واجباتهم تجاهها، وهذا النظام القبلي في كل مكان بما في ذلك جزر جنوب المحيط الهادئ.

قد يرى، كان الماوريون في قراهم، يفرقون بين مكان الطعام ومكان المنام، وبين اصطدامهم بالأوروبيين، وتحمّل عادتهم على المرأة وهي في دورتها الشهرية أن تجني المائتات مثل المحاريات والأصداف وحيوان آذن البحر وسواها، لأن المرأة والحديث هنا في الماضي وقد أخرت زوجته، إنها أخرت في طقوتها أن الجلوس على طاولة الطعام مستهجن جدًا عند الماوريين، وأنَّ وضع اليد على رأس شخص بعد إهانة، يختلط دم دورتها الشهرية بالماء وهذا إعلان للجميع أنها في أيام الحيض، كما تثير رائحة الدم الممزوج بالياء اسمك الفرش وتختفي للانقضاض على المكان تمنه من إهانة في المجتمع العراقي. المجتمع الماوري ليس متباوًناً طبقياً، الكبير له مكانة أكبر من الأصغر سُناً وهذا قريب لثقافتنا العربية والشرقية.

هذه المرأة ما كان لها أن تنسى نفسها للماوريين، ولو كانوا المستحدثة التي بدأ سنتَها في عام 1974 ميلادية، حين قانون تحديد الهوية الثقافية، ثم عام 1986 ميلادية، لم يعد الحد الأدنى من صلة النسب "الدم" موجوداً في القانون.

أي أصبح الانتفاء القومي والإثنى إحساناً، لا يتطلب إثبات النسب من الآباء العشرات الإيجابي، وهو ما أدى إلى قيام كبير من التيوارنديين الذين تضخ لون بشرتهم البيضاء المطابقة للبشرة الأوروبية بعامة والبريطانية خاصة، إلى الادعاء بالماوري (أي الانتفاء الإثني) المجرد وجود نسب ضئيل يربطهم بالماوريين، وبهذا تخدمهم بشرطهم الأوروبي أمام الماوريين في البلاد، وادعائهم أمام الماوريين، وتقاض: إنَّ في ذلك منافع لا يعلمها كثير من الناس خاصة الماوريين.

يؤمن الماوريون بأنَّ عدم دفع الدفعة في ممارسة الطقوس والعادات والأعراف يجلب سوء الحظ، وحين يصبح هناك نقاش في الأكل في دعوة، إن كانت دعوة فرح أو مناسبة حزن، أو أي مناسبة اجتماعية، يلاحق الشخص أو الأسرة عازل لأعوام، ويقع في المراي للرأي أن يؤثر على الخطأ في التنظيم والخطوات المتبعه الماوريون الذين في عروقهم دماء غير ماوري، لا يهمون باتباع التقاليد الماورية بوصفها تم عن أصله، بينما قرأت لأمرأة مواليد (1974) أنها وبسبب لون مثل افتتاح بناية جديدة أو معمل جديد. احتفالية الفجر، يكون الحضور فيها كبيراً، مئات الناس تحضر، ومن فيه، بسبب العلاقات العائلية وما يشهدها من علاقات نسب وباللغة الماورية "باكيكة" في تشعر بالحزن والاستياء؛

منطقة أو ثقافة ما، فهو جرم ينتمي بحق.. إلى ما أطلق عليه "الإبادة الثقافية".

إنَّ الإبادة الثقافية هي أن تشعر بالخجل من تاريخك وثقافتك، وحين يتصدى شخص لتوضيح حقائق التاريخ وتتمس فيها إيجابية نفس ثقافتك، تتهمه بالعنصرية، والتطرف، وحين يتحدث الآفرون عن تاريخهم العريق تقلبه، وحين تعلم أنهما يبالغون مبالغات كبيرة ولا مقلالية، تكتفي بالقول وبخجل "إنَّهم يبالغون" في حين تقبل هجومهم الإلحادي والإقصائي على تاريخك وثقافتك، وجد أفالوناً من قومك يؤيدونهم!. فالإبادة الثقافية هي حين يصبح البحث عن كل شيء وقيبيح في تاريخك هو دينك ومذهبك الذي لا تجده عنه وتفتخ فيه حتى يتعملق، وتجاهل بيل تكرر كل ما هو جميل ومحظ وداعمة للفخر والسبق الحضاري والجمالي، وتنهم من يتحدث به "باشوفينية"، وتسخر منه، أو تزعم أنَّ إبطالها من المبدعين هم من أروفة أخرى، وكذلك حين تحقر لفتك فنهذب وتعلم لغة أخرى ناعتاً لفنك بالعجز الحضاري، تحاول أن تؤثر فيك بلغة المحتل عاداً هذا التصرف دليل تحضر ورقى، وهو في جوهره انبطاخ واستلباب ونشور بالدولية، لا سيما حين تكون لفتك مالكاً ترأضاً عريضاً عمروه يزيد على ألف سنة، وعرفت غارة التدوين قبل لغة المحتل.

فالكاتب (ويتي إهيمارا)، كان جده لأبيه أيضن (بريطانياً) وجده ماروية، وكانا يعيشان تحت سقف واحد بلا أفق زواج، أي ما يطلق عليه اليوم "المساكنة" وهذا التقافية الغربية والديانات الإبراهيمية، ليس زواجاً، في حين يحسب الثقافة الماورية، بعد زواجاً لا ي Garrison عليه، لأنَّ اتفاق بين طرفي العلاقة على العيش معاً في السراء والضراء، وما نراه اليوم طبعياً لم يكن في الأمس بعيد كذلك.

Time Illusion وهم الزمن

أصبحت مقتنعاً أليس أنَّ الزمن حقيقي فحسب، بل أنَّ فكرة الزمن نفسها قد تكون المفتاح لفهم قوانين الطبيعة.

”لي سمولين“



تقول امرأة عاشقة في مسلسل تلفزيوني:

كنت أحسن الوقت واقفاً قبل أن يقول لي: أتيتك، أما بعدها فصار الوقت يرکض رکضاً.
ليست هي وحدها، بل كلّنا نمرّ بحظوظ يتجدد فيها الزمن، وأخرى يمرق فيها وكأنه لمحة
بصراً أو وضمة برق.

الزمن كغيره من الأشياء الحسية المستعصية على التعریف، والتي لا ندرك من
حقيقتها غير الإحساس بها، ولا يمكن قياسها مباشرةً. كالذكاء والالم
مثلاً، ومن ثمما أنَّ لكل شخص ذكاءه الخاص، وألمه الخاص؛
فإنَّ له زمنه الخاص أيضاً.

شاكر الغزي



الزمن إذن أمر نحسّ به ولا ندرك ماهيته؛ لذلك فهو
أثير مصطلح يستعصي على التعریف.

من نقطه توقيت تم الاتفاق عليها بينكمَا، كتوقيت من أطلق سهم الزمن؟!
الأمر أشبه بان تقدّم سيارتكم ضمّن طابور طويل من
الساعة الخامسة مثلاً، وبهذا تدركان كلاكمَا أنه تأخر
ربع ساعة فور وصوله في الساعة الخامسة وخمس
إلى الثغر مثلاً. فإذا ما كانت في سيارتكم تمام الخامسة فإنَّ زمن
تأخره سيكون مفرضاً.

وكذلك السيارات التي خلفكم هي لحظات الماضي،
والسيارات التي آتكم هي لحظات المستقبل، وكلما
ابتعدت السيارات خلفك باتجاه الغرب كانت لحظات
الماضي أبعد عنك (عن لحظتك الراهنة)، وكذلك
الحال مع السيارات الأبعد أمامك باتجاه الشرق.
وهذا الفهم الراسخ في أذهاننا، عن قرب وعن بعد لحظات
الماضي والمستقبل قياساً إلى لحظة الأن الراهنة،
كاعتبار ما حدث أنس أقرب إلينا مما حدث أول
الآمس، وما سيحدث غداً أقرب إلينا مما سيحدث
بعد ذلك، وهذا يدلّ بوضوح على ارتباط مفهوم الزمن
الاثبات والقصول، وقد تخيل بعضهم الزمن على أنه نهر
يمضي في المكان، إذ أنَّ البعد والقرب مفهومان مكانتان.
جار باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل.

ويمثل آخرؤن خط الزمن على أنه شعاع طوبيل (سهم)
يبدأ من نقطه الصفر، ويتقسم إلى وحدات ثابتة تقع
عليها الأحداث، وحيث أنَّ نقطه انطلاق سهم الزمن
غير معروفة، تسألهوا بحيرة:
”لي سمولين“
ويعبر أعمّ: لكل جسم زمانه الخاص به كما يقول
آينشتاين، أو على حد تعبير برتراند راسل: لكل جسم
نظام زمني محدد للحوادث التي تقع في جسمه.
ربما حين تذكر كلمة الزمن نحسّس ساعتنا اليدوية
أو نظرنا إلى توقيتها؛ لارتباط مفهوم الزمن عندها بـ
الأرضيّن. بـساعات، وإذا كان الزمن نسبياً ومملاً لا
يمكن قياسه باشارة كالذكاء والالم كما أسلفنا، فماذا
تقيس الساعات إذن؟
لعل إجابة هذا السؤال تتعلق بجدلية الزمن، ما هو؟
ومن أين يبدأ قياسه؟
لو قلت صديقك الذي تأخّر عليك: إنني انتظرتك منذ
ربع ساعة، فكلّاكمَا يعرف أنَّ ماهية الزمن هنا هو
الوقت الذي مرّ عليك منتطرًا، وقد دار 15 دقيقة، تم
قياسها بواسطة الساعة. إذن، فالزمن الذي تدارله هو
الثوابي وال دقائق التي تمر علينا، والتي تنتهي عن تعاقب
ال أيام والقوالب الناتجة عن دوران الأرض. بمعنى أنتا
تفهم الزمن لأنَّ خلال إدراك حقيقته المزعية، بل من
خلال آلات قياس تحسّب مقدار ما يمر على الإنسان من
وقت على الأرض.
أيضاً كلّاكمَا يعرف أنَّ الربع ساعة تم احتسابها ابتداءً



الزمن أو أن الزمن يتحرك معنا. وثانياً: أن الشيغوخة تحدث نسبة إلى الزمن لا بسببيه: فقد تحدث لأسباب فزيولوجية في الإنسان والحيوان، أو لأسباب بيوكيميائية في النبات. أو بسبب نفاد الطاقة في بعض المواد، أو الإجهاد في الآلات، وهكذا، فعمر جزيئة الميونون (Muon) مثلاً 2.2 مايكروثانية، هي تشخّص بسبب التخلّل أو الأضلال الإشعاعي. شيغوخة التي نعنيها هي الفشل في إنجاز العمل، وفي ما يتعلق بالإنسان فالشيغوخة تحصل بلا فرق سواء كان الزمن يتجاهل الأداء (طفل - شاب - عجوز) أم باتجاه الخلف (عجوز - شاب - طفل) كما في فيلم الدراما الخيالية (The Curious Case) (of Benjamin Button) المأخوذ عن قصة بنفس العنوان للإديب الأمريكي فرانسيس فنترجرالد، حيث يولد بجاموساً عجوزاً يعمّر الثمانين، ثم ينموا جسده عكسياً حتى يموت وهو طفل رضيع.

وأمثالاً: إعادة البيض المخبوظ
إلى ما كان عليهـ نظرـاًـ حتـاجـاـ
إلى طاقة خارجيةـ فعـدـ انتـشارـ
قطـرةـ حرـقـ فيـ كـوبـ مـاءـ وـهـذاـ ماـ
يـسـمـىـ بالـإـنـتـرـبـوـبـيـ،ـ يـمـكـنـ فـصـلـ
الـحـبـرـ الـذـائـبـ عـنـ المـاءـ بـتـشـيخـ المـخلـوطـ
وـتـقطـيرـهـ مـثـلاـ،ـ وـاـذـاـ انـكـسـرـ قـدـحـ زـجاجـيـ،ـ يـمـكـنـ اـعـادـةـ
إـلـىـ هـيـئـةـ الـأـصـلـيـ بـتـجـمـيعـ قـطـعـ الرـاجـاجـ المـتـكـسـرـ،ـ ثـمـ
صـهـيرـهـ تـانـيـةـ وـصـهـيـةـ فـيـ القـالـبـ الـأـصـلـيـ لـالـقـدـحـ.
وـقـدـ كـانـ عـالـمـ الـكـيـمـيـاـ الـفـرنـسـيـ أـنـطـوـنـ دـوـ لـافـاـزـيـهـ.
صـاحـبـ قـانـونـ حـفـظـ المـادـهـ يـعـتـقـدـ أـنـ هـاـيـ فيـ حالـ اـحـرـقـ
الـشـورـيـونـ بـارـيسـ وـحـولـهـاـ إـلـىـ رـامـ دـوـ دـخـانـ فـيمـكـنـ
إـعادـةـ تـجـمـيعـ تـلـكـ المـادـهـ مـنـ جـدـيدـ وـتـحـويـلـهـاـ إـلـىـ ماـ
كـانـ عـلـيـهـ.ـ

رغم كل ما قلناه: فالشيء يبعث على الحيرة أكثر من هذه الكلمة المبهمة الغامضة.. الزمان؟ على حد تعبير الدكتور مصطفى محمود في كتابه (أينشتين والنسبية)، ولكن نعتقد أنَّ هذه خطوة ضرورية لاقتناء سلَمِ الزمن لخطي بعض الفهم المقبول. في خطوات لاحقة سنُتعرَّف على مفاهيم ضرورية أخرى مثل: الآية، الشريحة الزمنية ونسيج المكان، وكلها تستجعل ما قلناه أكثر مقبولية وأسهل فهماً.

يُعيَّن سهم الزمن يتجه دوماً
لِلأمام، أي من الماضي إلى الحاضر ثم لِلسُّبُقِيَّةِ.
ولما يمكِّن أن تتراءِ الأحداث إلى الوراء وفقاً
لنظريَّةِ الإنتروبيَّةِ (Entropy) التي تقول إن التحول
يكون من النظام إلى الفوضى ثم إلى الأكثر فوضوية.
ميريَّ أن ذلك ليس جواباً بالمعنى الدقيق، فمن يتأمل
ذين السوابِل يجدهما ينطويان على شيءٍ من التوهم
في علاقتهما بالزمن:
إذاً، كون الزمن يجري باتجاه واحد أمر مفروض منه،
لكن لا معنى لكونه يتجه من الخلف إلى الإمام أو
من الإمام إلى الخلف، فالامر نسبيٌّ كما أوضحتنا:
إن يختلف الأمر كثيراً لو كنا في الماضي وأصيحة في
الحاضر ونصير في المستقبل، عملاً إذا كانت الأحداث
في المستقبل ثم التقينا بها في الحاضر وستنتقل إلى
الماضي، ربما لذلك علاقة بكون حركتنا في مقابل مع

- سجارة! -

فالساعة – بحسب نظرية النسبية. هي (أي شيء يُؤدي عملاً دورياً منظمًا). وبالعوده إلى السؤال الذي طرحته سابقاً: ماذا تقيس الساعات؟ فالإجابة المختصرة جداً: إنها تقسيم الانتظام الدورى!. ولعل ما يميز ساعة اليد هو سهولة مشاهدتها دائمأً لا أكثر، وإنها هناك ساعات ذرية عالية الدقة. ساعة السبيزيوم وساعة الروبيديوم. مقدار الخطأ فيها ثانية واحدة لكل 30 مليون سنة تقريباً. وربما لا يعلم الكثيرون أن الساعة (h) لم تعتمد كوحدة قياس الزمن في النظام العالمي للوحدات إلا على نحو المقبولية؛ لأنها ليست دائمةً 3600 ثانية، بل قد تكون ثانية أو 3601 ثانية، بفارق ثانية قفر موجة أو سالية، تُسمى بالثانوية الكبيسة، لتعويض التباطؤ التدريجي في سرعة دروان الأرض حول نفسها بفعل تأثيرات المذ والجزر، وحيث أن معيار قياس الزمن الأرضي مطعاً. هو افتراض الثبات المنضبط لسرعة دروان الأرض، ولما انقض في منتصف القرن العشرين أن اليوم الشمسي في كل قرن أطول منه في القرن السابق بقدر 1.7 ملي ثانية (0.0017 ثا). كان لا بد من إضافة ثانية واحدة كل أربع سنوات إلى التقويم العالمي، بعد أن تمت إعادة تعريف الثانية في عام 1967 وفقاً للتذبذبات المنتظمة لذرة السبيزيوم.

قد يتتسائل البعض:

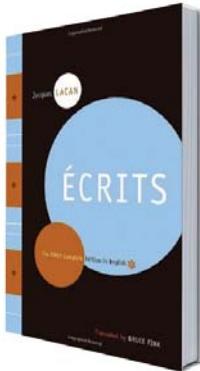
وأن الآن نقطه محددة عليه وتابته للجميع . فكهة غير صحيحة.

الأدق في هذا المثال، أن لا يقال عن السيارات أنها لحظات بل أحداث راهنة؛ فوجود الشخص في سيارته الخاصة في لحظة ما على مسار الطريق ليس زمناً محضاً ولا موقعاً محضاً، بل هو حدث ما يتدخل فيه الزمان والمكان (الزمكان Time-Space)، والأكثر منه دقةً أن يقال إن مسار الطريق السريع هو خط تمثيل المكان، وأن اللحظات الراهنة لكل سيارة في كل نقطة من نقاط هذا المسار شَمِّلَ بشكل شريحةقطع هذا الخط عرضياً شَمِّلَ بالشريحة الزمنية، ولا تتزامن الأحداث إلا إذا تعاقدم بعد هذه الشريحة مع خط المكان. وبكليك (Time.is) أن تدخل إلى موقع على الانترنت لتتجدد بعرض الزمن الآن لأكثر من 7 مليون موقع أو خط زمني.

إذا تجاوزنا اعتقاد أغلب الفيزيائيين أن الزمن ما هو إلا مجرد وهم (تصور ذاتي أو فكرة في الذهن)! وأن الاشياء تحدث بغض النظر عن اتجاه سهم الزمن، لا أقل اذن من الاعقاد أن الماضي والحاضر والمستقبل مجرد اوهام متخيلة بسبب اختلاف فهوم الآية (التزمان بين الأحداث من شخص (راصد) إلى آخر، أو حسب عبارة آينشتاين: الفاصل بين الماضي، الحاضر، والمستقبل هو وهم عينه مستمر.

رمياً لي سولوبين في كتابه ((Time Reborn)) وقتة آخرون فقط هم الذين يعتقدون أن الزمن حقيقي، وأنه أعمق مؤشر على طبيعة الوجود الأساسية.

الساعة، على هذا الفهم، ليست ما يليس في اليد أو يعلق على الحائط فقط، بل إن تسرب الرمل



ثمة صعوبات جمة ستواجه كل من يتصدى لهذا الموضوع (عالم الجندر المهاجر)⁽⁴⁾ إذا أراد الحديث عن هذا المصطلح الغريب بما يراه من جانب ثقافي صرف، فعليه أن يعرف الآمور التالية: ما الجندر المهاجر؟ وقيل هذا وذلك ما علاقته بنسوية التحليل النفسي اللاكانية وما بعد اللاكانية المرتبطة بفلسفية عالم النفس الفرنسي جاك لakan (1901 - 1981) من ناحية ما عرف عنه من نقل نظرية التحليل النفسي من نمطها الفرويدي التقليدي نحو مرحلة جديدة ومتطرفة.

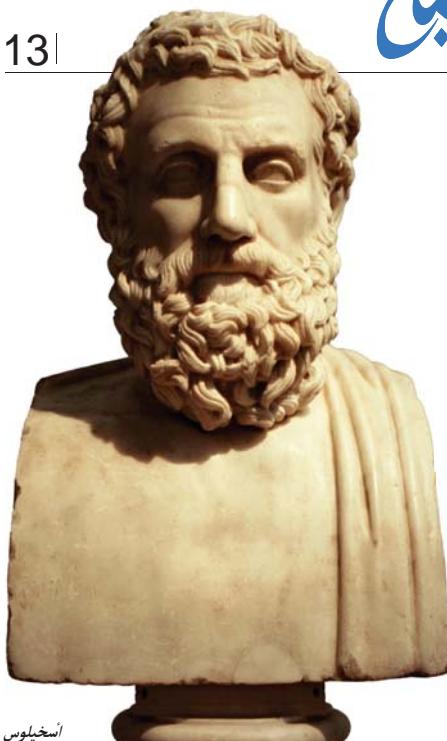
عبد الغفار العطوي

في النسوية الakanية وما بعد الakanية

A black and white portrait of Jean Lacan, a middle-aged man with dark hair and glasses, wearing a suit and bow tie. To his right is a vertical column of Arabic text. The text discusses Lacan's work on gender and language, mentioning figures like Foucault, Bourdieu, and Bourriaud, and their theories on power relations and discourse.

الدلالة التي تبحث عنها ثقافة الأنثى المفقودة، طرق تغيير اللغة لصالح الأنثى بموضعيتها الثقافية، فتخرج نحو نوياً الفقد، والدراسات الجندرية بدورها تطرح أسئلة غير مسوقة بشأن جنسية المرأة، فيجريها كاثة لا محالة وفق تجدها من تعريفات اللغة (الفرق بين الأنثى والنساء) وبينما كاد المجال بين الفرويدية التقليدية وما بعد الفرويدية أن تستقر على ما سماه فرويد (خلاصة التحليل) لولا انصراف الفلسفى الذى ابتكره لakan بنظرية التحليل النفسي فقد قدمت الالاكانية التى تطورت فى ستينيات القرن الماضى، فى ذروة ما بعد الحادىء باعتمادها إعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية، وتبيّن بأنها كانت ترى أن اللاؤaci منى مثل اللغة وأن اللاؤaci كذلك هو خطاب الآخر، لذا اهتم لakan باللغة بشكل منظور وصاخب، فتحولت اللغة من وسيط بين اللاؤaci والعالم العلاجي إلى شيء عرف باللاؤaci نفسه، جان بيلمان- نوبل يكشف أن تطور تلك النظرية في مرحلة الالاكانية من قيامها كقراءة نصية اندحرت من قراءة فرويد في أهم نظرياته (القدرة الأدبية) إلى قراءة اللغة، قراءة اللاؤaci كما يقرأ الأدب من خلال الذات (سلامي جيجك كف نقرأ لakan الذات الخاملة) وهذه التقلة الالاكانية التي أوجدت نظرية المرأة وعلاقتها بالنظام الرمزي، أسهمت في بروز نسنية لاكتانية التي جاءت على إثر تبنيه بعض نظريات فرويد في ما بعد الفرويدية بما تمحور حول التالوث الفرويدى (الهوية- أنا- الآنا العلية) يواجه أنا مثالية من قبل محاوالتنا تشكيلها بتعصيم لakan مستقرة طوال حياتها، وأضافة إلى عدم الإبقاء على نظرية التحليل النفسي يقتصر على دراسة الرغبة، لذا كشف التحليل النفسي والأدب جان بيلمان- نوبل (جاناً مهماً منه، وما هي النسوية الالاكانية التي اهتمت بعاملين مهمين: اللغة والثقافة في النسوية الفرنسية تحدّيد؟ وما علاقتها بالفرويدية في حد علمنا أن الصلة التي تربط بين فرويد ولاكان في كونهما على نفس عرف التحليل النفسي على بديهيما تطغوا وأسعاً وتقلّة نوعية في ما يتعلق بانعكاس نظرتيهما على ما يسمى نسوية التحليل النفسي في الحركة النسوية تعودى إلى بروز مرتلتين متفاوتتين من تطور الفرويدية نحو ما بعد الفرويدية، والالاكانية نحو ما بعد الالاكانية، اتسمت في مرحلة الالاكانية خاصة في إعادة طرح نظريات لakan في الذاتية وال العلاقات الاجتماعية من منظور النسوية، إذا ما اقترنت تلك الأمور بما بعد النسوية في (الجندر والجندرية) وظهور نظرائيتها في ما بعد الحادىء) في القرن العشرين شهد التحليل النفسي تقلة نوعية على بد لakan، ببروز واضح لتفاوت مفهوم الجندرية (الجندر) خاصة في حقل علم النفس الاجتماعي للجندر، والاختلاف بالتعريف بين مفهوم النساء والنوع، إلى (نفع المساواة) تأثير الرجل وتنذير المرأة، في كتاب (الجندر الحزبين) يتناول فتحي السسكنى الفرق بين المرأة والنساء، في استشكال اللغة في ما يضع العلاقة اللغوية المعجمية والمعنى والدلالة في جذر- المرأة- الأنثى- والنساء) وما تصنّعه من تراكيب غير منصفة لكونية المرأة، فتخرّجها من تركيبة رمز المرأة إلى رمز جندر، فاللغة تواظب بالمحاكمة المعجمية دلالة (الهجرة) من مفهوم نحوي نحو نوع فقي في خصومة

أَسْخِيلُوسْ مُؤَسِّسًا لِلْمَأْسَةِ الْإِغْرِيقِيَّةِ



أَسْخِيلُوسْ

بعد أَسْخِيلُوسْ الرائد التراجيدي الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، فهو واحد من رواد كتاب المسرح اليوناني البارزين. لم يقتصر دوره على كونه مؤلفاً للمأساة فقط، بل كان له الفضل في أن يظل خالداً في ذكرة الناس كمبتكر لا يقل أهمية عن عباقرة عصره. استطاع أَسْخِيلُوسْ في مسرحياته الحفاظ على جمالية وبساطة الأغانى الباكخوسية والدينيون بطرقه استثنائية، مما جعل أَرِيسْتوفانيس المسرحي الشهير يلقبه بـ "الأمير الباكخي". اتسمت أعماله بروح الملائم بشكل ملحوظ، وقد قام بابتكارها بأسلوبه الخاص، محتفظاً في الوقت نفسه بروح الملائم والتفرد. وقد اتسمت مسرحياته بالتميز في السرد، وهذا ما جعله يبرز عن سواه من الكتب.

مؤيد أَعْجَبِي



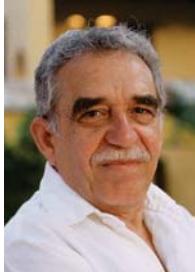
الأولمبية. يعلمهم التجارة والزراعة والطب والملاحة، ويفتح لهم أفق المدينة، مساعديه تهدى إلى إنقاذهن من براثن البوس والشقاوة. وبالتالي، يثير غضب الإله زيوس وينال قوبته القاسية، حيث يأمر بربطه بصخرة صلبة وتعرضاً للتعذيب. رغم معاناته، يظل برومبيوشوس صادماً، ويؤكد على يقينه بأن زمن وسيطرة القدر. يظهر في أعماله توجهاً دائياً قوياً للقضاء التي تجبر البشر وألهتهم في النهاية على قبول زيوس نسراً حارحاً ليneath لحم برومبيوشوس، ثم تنبع الأرض وتبتلع الصخرة معه في أحضانها. تتكامل مصيرتهم، حيث يظهر الناس والألهات ملائكة العزة والشرف، بينما يذهب برومبيوشوس فكراً الثالثية بشكل نهائي عندما يذهب برومبيوشوس العناية والتمدد إلى زيوس. في ذروة القصاص، يرسل زيوس نسراً حارحاً ليneath لحم برومبيوشوس، ثم تنبع الأرض وتبتلع الصخرة معه في أحضانها. تتكامل فكرته الثالثية، حيث يظهر عندما يذهب برومبيوشوس زيوس بصموده، مما يجر الإله العظيم على الاعتراف بخطئه. وبهذا يتتحول زيوس من طاغية جبار إلى حاكم حكيم يظهر صادع صدقته مع البشر، وهذا يجعل برومبيوشوس دمزاً صمود وعذان الإنسان أمام الألهة، لقدرته على تغيير إرادة الألهة وتحسين علاقتها مع البشر، وهنا انترك قبة المسرحيات لمراجعة القارئ.

توفي أَسْخِيلُوسْ خلال رحلته الثانية إلى صقلية، حيث أقام بها لمدة عامين تقريباً، تنتهي هذه الفترة نحو عام 446 ق.م. في أحد الأيام، كان أَسْخِيلُوسْ يجلس على سفح جبل قريب من مدينة جيلا في صقلية. وفي تلك اللحظة، كان هناك سور يحمل سلحفاة، يأخذ من صخرة ليعطم عليها فرسنته، فطعن أنَّ رأس أَسْخِيلُوسْ صخرة وأنَّ السلحفاة عليه، مما أدى إلى تحطم رأسه. وبهذا الحادث المأساوي تدور مسرحية "رومبيوشوس مقيداً أو مغلولاً" حول العقوبة التي يتلقاها برومبيوشوس، الإله الثائر، على يد الإله الأعلى زيوس، نتيجة لتدخله في خطأ الأخير التي كانت تهدف إلى القضاء على الصعيد اليوناني وإنما أمنَّ تأثيره بعمق في وجه الأرض. يظهر هنا برومبيوشوس حللاً للإنسان، حيث يمنجهم سر النار، الذي كان يعد ممثلاً للألهة مجال الدراما.

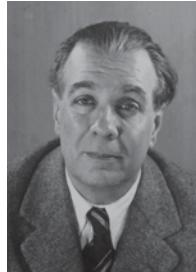
بعد أَسْخِيلُوسْ مؤسساً للمأساة الإغريقية، وبعد أحد أهم كتابها، إذ يُنسب إليه الفضل في وضع أساس هذا النوع الأدبي من الناحية الفنية. وقد قام بتحديث العروض المسرحية بالسماح للممثل الثاني بالدخول في أدوارهم على خشبة المسرح. صاغ أَسْخِيلُوسْ نحو تسعين مسرحية لكن لم تبق منها سوى سبع مسرحيات كاملة، وهي "الفرس" التي كتبها عام 472 ق.م، "سبعة ضد طيبة" عام 467 ق.م، "رومبيوشوس مصفداً" عام 465 ق.م، "الضارعات" عام 463 ق.م، وكذلك "اجامنون وحاملاط القرابين" عام 458 ق.م، و"الصافحات" عام 458 ق.م. تمت ترجمة هذه الأعمال إلى اللغة العربية على تجسيده شخصيته. كما ألقى اهتماماً خاصاً على الأقنعة التي كان يرتديها الممثلون على وجوههم،



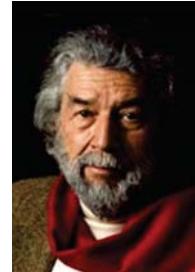
مشهد من إحدى مسرحيات أَسْخِيلُوسْ



مارکیز



درخس

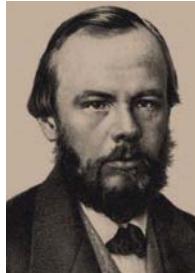


ن روپ غریبہ



بُوكوف

د. نادية هناوي



وستویفسکی



۱۰۷

لم يحظ مذهب أدبي بالاهتمام، وكان له دوره في تطوير النظرية الأدبية، مثل المذهب الواقعى، والى اليوم لم يستقر هذا المذهب على رؤية نقدية محددة يمكن من خلالها وضع تعريف جامع مانع للواقعية كمفهوم معقد وغامض من جانب، واضح ومتناهى بكل يسر من جانب آخر. وهذا ما يجعل الواقعية ملائمة لاي تحول ابداعي بوصفها فنا صيفا بعالم الأدب عاملا وعالم السرد خاصة. وإذا كانت الواقعية بهذه الدرجة من التأثير في ابتكار الجديد وثبات العقبرية، فإن الرواية الواقعية ستخدو هي الرهان في تأكيد تميز الكاتب زمنيا وفنيا. والتمييز يعني الاختلاف في قراءة أعماله، وكلما كان الاختلاف حادا، كان في ذلك الدليل على تميزه، ولكن متى تكون واقعية الرواية مدعاة للتتجدد ؟

بوریس بورسوف: ما له وما عليه

ما قاله في خاتم دراسته المهمة: (لم يكن تشخيص ممتهناً لتقاليد الرواية الكلاسيكية في طرورها التاريخية الجديدة، فقد عدلت قصصيه الطريق إلى رواية من طراز جديد، لاغية بذلك الدور نفسه الذي لعبته الرواية من قبل. ومن الصعب أن نتصور وجود رواية غوركي دون قصة تشخيص، ونعني تلك الرواية التي يقف في مركبها أشخاص عاديون يبطوأو مسيرهم بالحركة الفكريّة المثلثة للعصر).

ولن نجاذب الصواب إذا قلنا إن بوسوف في دراسته
اللاإغريقية - شأنه شأن النقاد الغربيين - اهتم بمحاضر
الرواية ومستقبلها، فلم ير لها تاريخا سريدا فيه أصول
أو جذور تعمددي حدود العصر الحديث أو حدود
الأدبيين اليوناني والروماني، وتجاهل بشكل شبه تام
المرويات التراثية العربية. ليس ذلك حسب، بل قلل
من أهمية المؤلفات الأدبية والثقافية التي غرفت في
العصور الوسطى.

إن شديدة على ضرورة تعمّق التاريخ السردي يأتي من أهمية ما يهدى التاريخ من مراحل وتحولات، لاسيما في العصور الوسطى التي فيها فقدت تقاليد السرد القديم فتحددت أنماط كتابته، بدءاً بالخبر والحكاية وصولاً إلى أنواع سردية ممددة. وما كان للتقليد أن تغدو إلا وهناك قاعدة، عليها تبني تفروعات تمتد ثم تتسرّع فيستقر بنيانها. وهذه القاعدة هي اللاوقيّة التي تشكلت على حلقة ما كان في العصور القديمة من حكايات خرافية وأساطير، فكان التخييل مشتملاً على اليمكن والمتحتم معاً.

الأديب جيدي إلى ما أضافه العابرة قبله من دون أن تقلل هذه الإضافة بأي حال من الأحوال من مخراجهما، كما يقول بوريس بورسوف صاحب أطروحة الواقعية في اليوم وأبداً. ومفاد هذه الأطروحة أن الواقعية من السعة في التجديد مما يجعل أي تحديد لإبعادها مستحيلاً، وأخذ بورسوف على النبويين خطاطفهم الرياضية وقوانينهم الأدية، مؤكداً أن (الفن بعد ذاته هو دائمًا شيء ما، فالفن كالحياة ي يكن التعرف

عليه ولكن لا يمكن معرفته حتى النهاية أبداً)، ولا يعني هذا أن بورسوف ينحاز إلى وجهة نظر سياسية، وإنما هو يرى أن الواقعية نظرية التخييل، فغوغول حين كتب رواية *(النفوس الميتة)* كان واقعياً مع أن أبطاله (باشكالهم المباشرة لم يكونوا موجودين ضمن الأحياء آنذاك) هم لا يوجدون ضمن الأحياء اليوم، ومع هذا هم موجودون في كل مكان)، ولأن الواقعية هي التخييل، فإنه لا يحساً لأنّ نجاحاً، في

بعاد الواقع ولهذا فضل بوروسوف الموديذين على الديكادанс، فأما الأول بتجاوُز الواقعية ويرتقي فوقها، في حين ينخلص الثاني من مسيطرة الواقع فيجاوز حدوده وبخلق قوانيين مختلفتين لهذا الواقع، ومناته على الديكادانس بلخالق الذي حدد جواب فهمه لمبادئ الفن الواقعى انتلاؤها من ظروف عصره، وعلى الرغم مما قدمة بوروسوف للنظرية الواقعية من تطوير، فإنه في تمثيلاته على السرد الروائي لم يذهب إلى أبعد من دوستويفسكي مع دفاع متطرف عنه وعن الحركات التحررية الروسية. وبدل على ذلك

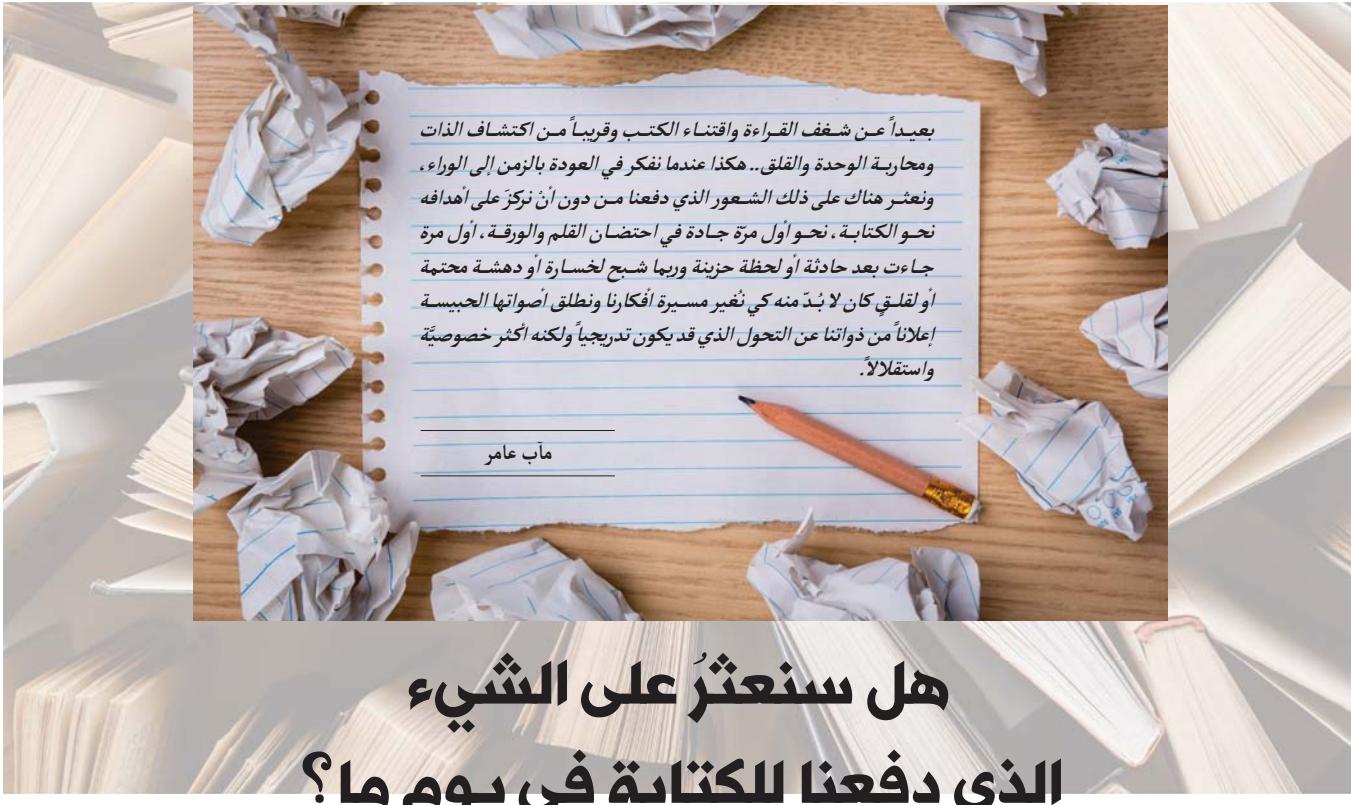
إن التجديد في كتابة الرواية الواقعية لا يعني المفوض والشطح عن التقليد في تصوير الواقع، وإنما التجديد يمكن في اكتشاف طرق تغيير هذا الواقع، ولا يكون هذا الاكتشاف متاحاً ما لم تكن الحقيقة في عملية التغيير تلك هي المطلب والمعنى. والروائي العقري هو الذي يبحث في الواقع عن الحياة وفي الحياة عن النفس البشرية. وهذا ما فعله وبحث فيه المجددون الواقعيون مثل بورخس وكافكا والآن روب غريبيه وتاباكوف وماركز وبغريم. وهو نفسه ما يبحث الفلسفة عنه محاربون بلوغ حقيقة الوجود والحياة. والروائي مثل فيلسوفون معنى بمعرفة حركة الحياة، هذه المعرفة التي تتطلب منه أن يكون مؤللاً لكل العلوم بأذن من كل علم بطريف، يقف عند التاريخ والاجتماع والبيولوجيا والطب والهندسة والسياسة وغيرها من أجل الإحاطة بالواقع، جاعلاً من النفس البشرية مشروعاً يختبر فيه آراءه ومكملاً ل موضوع يجسد فيه قدراته. ويندل ت تكون أطرافاً معادلة التجدد محددة بائنها الواقع والإنسان.

وعلى وفق هذه المعادلة تكون صور الواقعية، ويخلط من يتصور أنها تعود إلى زمن نشوء المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر، بل هي تتدنى إلى جذر قديم قدم الإنسان، هو الواقعية التي عليها أقامت الواقعية عمادها ونمث تقراراتها شيئاً فشيئاً. ولقد قدمت النظرية الأرسطية أبعاد الواقع وحدته ببعض المحددات الجملة والزمان والمكان، ولم تخرج النظريات الحديثة مدعياً عن تلك التجديدات،

بعيداً عن شفف القراءة واقتاء الكتب وقرباً من اكتشاف الذات
ومحاربة الوحدة والقلق.. هكذا عندما نفكري في العودة بالزمن إلى الوراء،
ونشعر هناك على ذلك الشعور الذي دفعنا من دون أن نرکز على أهدافه
نحو الكتابة.. نحو أول مرة جادة في احصان القلم والورقة.. أول مرة
جاءت بعد حادثة أو لحظة حزينة وربما شبح لخسارة أو دهشة محتملة
أو لقلقي.. كان لا بد منه كي تغير مسيرة أفكارنا ونطلق أصواتها الجبisa
إعلاناً من ذواتنا عن التحول الذي قد يكون تدريجياً ولكنه أكثر خصوصية
واستقلالاً.

ماب عامر

هل سنعثر على الشيء الذي دفعنا للكتابة في يوم ما؟



افتتحي الوطن لأطفاله المساكين
نامي آليونرا.. نامي).

يُبيّن النص الشعري بدأ الشاعر علي فرحان حديثه وهو يقول: كثيراً ما أدركث أن المسرح امرأة، وهكذا تعرفت على اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

وقول: هنا عدت لكتابية عمود الشعر.. وخطوتي

الأولى والحقيقة على أرض الواقع تكشفت في نهاية عام 2021، عندما تم تجويفي في مسابقة سوق

الشعر الدولية في المعهد الفرنسي ومهدوت غوثا الالياني

في بغداد من بين 8 شعراء من أصل 90 مشاركاً

لكل الكلمات كانت دريمتي وقشتند..

قلت لها إنك قارئة ماءمة وسوف،

قلت لها الجهات سَتْ لك وحدك.

ويضيف فرحان: كثيرون من الجنون كان لذذاً معها، وهي تذهب ثالج الصالات وتتعجلني استحث في نعمة

الظيق الشمسي: (مهدت / لاجمعي سماء لاحكمها

نحو مرافقه / ومهدت سماء تستسغ لاحتتها / بنوادف

مفتوحة / على قصيدة تمضي مع النهر والعشب).

المرأة بحسب فرحان هي بنت قصيدة ما، هذا ما

تعرف عليه حين تتألفني بنداء حضورها وندى إشراقها

المريم، وبعد هذه السفين وبعد فقدانات لسعن الروح

بالوجود أستشعر طمأنى يصرولي يقين يلهثن في

حياتي كطبارات ورقية تأخذ الأسرار إلى موجات تمضي

مع الريح.. وإلى أين؟ أمشي متغمراً بقواف مجددة خروح

الشاعر تقفين امرأة تركت القصائد مزدهرة خلفها.. خلفها

شاركت ناظم في كتب مع مجموعة من المؤلفين لمajahem، موضحاً: «واما من جدو في النظر في صورة

للشعر.. وتابع: لقد كتبت أصغر شاعرة مع أسماء كبيرة من اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

وقول: هنا عدت لكتابية عمود الشعر.. وخطوتي

الأولى والحقيقة على أرض الواقع تكشفت في نهاية عام 2021، عندما تم تجويفي في مسابقة سوق

الشعر الدولية في المعهد الفرنسي ومهدوت غوثا الالياني

في بغداد من بين 8 شعراء من أصل 90 مشاركاً

لكل الكلمات كانت دريمتي وقشتند..

قلت لها إنك قارئة ماءمة وسوف،

قلت لها الجهات سَتْ لك وحدك.

ويضيف فرحان: كثيرون من الجنون كان لذذاً معها، وهي تذهب ثالج الصالات وتتعجلني استحث في نعمة

الظيق الشمسي: (مهدت / لاجمعي سماء لاحكمها

نحو مرافقه / ومهدت سماء تستسغ لاحتتها / بنوادف

مفتوحة / على قصيدة تمضي مع النهر والعشب).

المرأة بحسب فرحان هي بنت قصيدة ما، هذا ما

تعرف عليه حين تتألفني بنداء حضورها وندى إشراقها

المريم، وبعد هذه السفين وبعد فقدانات لسعن الروح

بالوجود أستشعر طمأنى يصرولي يقين يلهثن في

حياتي كطبارات ورقية تأخذ الأسرار إلى موجات تمضي

مع الريح.. وإلى أين؟ أمشي متغمراً بقواف مجددة خروح

الشاعر تقفين امرأة تركت القصائد مزدهرة خلفها.. خلفها

ولها..

وعمي وبذلت أصواتهم تغيب، وشيئاً فشيئاً تغيب

النار إلى كاتب روایات معروف بعد أن دمرت كل لوحاته أو بالطبع أحرقت عشرة أعوام من حياته الفنية، وكيف

سعى بهذه الحادثة أن يكتب رواية عن فنان شهير

كان لوحاته داخل هذا المعرض الذي احترق بالكامل

في محاولة ذاتية لقول شيء ما عبر الكتابة. من هنا

أتسائل لو عدنا بذكرياتنا هل سنعثر على الشيء الذي

دفعنا للكتابة؟

تعليق الزمن

ويذكر الناقد الدكتور نصیر جابر تلك اللحظة تماماً، ويقول في مسأله يوم بارد من العام 1986 حينها تجرأت

وكتبت على الورقة الأولى من دفتر سميك جداً (رواية) وبدأت أسطر أحذاناً وفكرة سمعتها من جدي، حكايات

حصلت معه قبل قعود طوبيلة، ولأن جدي مات كان يجب أن أمسك بالكلام وما من طريقة إلا الكتابة.

ومن هنا ويسن الثالثة عشرة أدرك جابر أن الحال الوحيدة لتعديل فضاء من داخل الكتابة هو هو الكتابة.

كما يضيف "فوحدها هي التي تتمكن من أن تجعل الأشياء مكرونة من دون ملل، ومستعادة ومن دون رتابة ومعروفة من دون ضجر، لذا هي مستعدة دائمًا

بنكهة أعمق في كل قراءة لأننا مستعدون لها جدي في كل مرة".

ويسرى أن فقدان الحادثة الأهم، قائلاً: "مات أبي

عزلة وضعف

الشعر امرأة

تقول تبارك ناظم التي تعشق قراءة كتب أدب الأطفال
منذ صغرها: "كان أحضانهم أقرب من حقيقة ميتة
شغولة بأيات البنفسج الحال
منتنة لصهييل الشاب وعفريتة
الإزار وهي تفتلت بالشقرة على آناء الجسد
نامي ايتها الجحولة البیول
واغتني للعنست باب النهر
افتخي للنهر باب البطر
افتخي للمطر باب الوطن
عزنها وغضفها، كما تقول: "لقد كتبت في حيرة من
أمري في التفكير آنذاك".

مراجعة

عاش فرانز كافكا غامضاً حتى
مع نفسه لكن ما ان ظهرت
ملياناً ابنة الثالثة والعشرين
الموهوبة والخجونة الى درجة
كبيرة في حياة كافكا حتى
سلبته تحفظاته العاتية
وجعلته يشتعل شفقاً ويأمل
في نيل قلبها: ملياناً التي
ترجمت اعمال كافكا الى
التشيكية كانت عوناله في
عمريرته الفندة وكانت قادرة
على الهمامه المزدوج من الابداع
ملياناً هدية بادحة الحلم

ليس في حياة كافكا القصيرة
فحسب وانما في كابوسية
تطلعاته الى الحياة . لقد احباها
كافكا لكن ذلك لم يكن كافيا

الصلافة في جل

رئيسي
أحمد عبد الحسين



فراينز كافكا

رسائل إلى مليانا

ترجمة: هبة محمد

