

الصـ الشفـاـ بـاـحـ

رئـيـسـ الـعـدـدـ
أـمـامـ عـبـدـ الـهـنـديـ

ملـاحـ اـسـبـوـعـيـ 16 صـفـحةـ

الأـرـبـاعـاءـ 21ـ شـبـاطـ 2024ـ العـدـدـ 5876ـ

www.alsabaah.iq

Wed. 21 . Feb. 2024 Issue No. 5876

ch.editor@alsabaah.iq

مـدائـجـ المـتـبـيـ

04

معـرـضـ تـشـكـيلـيـ أـولـ لـنـصـيرـ شـمـةـ

06

خـوارـزمـيـاتـ الشـعـرـ

09

فنـ الجـونـدـ الـهـنـديـ

10

الـسيـمـيـاءـ بـيـنـ الغـزـالـيـ وـسـوسـيـرـ

13

تخـيـيلـ الأـرـزـمـةـ الـبـيـئـةـ

14

في نـقـدـ
الـعـقـلـ النـسـائـيـ





من دون شك إن الاختلاف بين مصطلحي (النساء) و(المرأة) يعتبر من أخطر المشاريع الانشقاقية الذي أحدثه اللغة (العربية هنا) في علومها المختلفة؛ الفيلولوجية والدلالية والاشتقاقية، واستقرت في اللسانيات أخيراً، خاصة في اللسانيات الاجتماعية (في اللسانيات الاجتماعية د- محى الدين محسوب في نظرية نشارلز فيرجسون ونظرية جوشوا فيشمان) وباتت القصد من ورائه ثورة ارتادية في عالم أنطropolجي غامض اصطلاح على تسميته بعالم (النساء) هو عالم مختلف ابستمولوجيًّا كذلك عن عالم (المرأة) لكن أوهمتنا اللغة ذاتها بوجود صلة ذرائعة بينهما ، كما في مصطلح (الكليات) أو (اسم المجموع)

النساء عالم أنطولوجي

مدخل إلى نقد العقل النسائي

عبد الغفار العطوي

الوقوف على الدوافع الجنسية من المأذن إلى المقاومة يتحدث ديفيد أم بابس ود سيندي أم ميستون عن السؤال الأشهر والأكثر الذي يواجهه مصطلح (النساء) في التمهيد من داخل العقل الجنسي (لماذا تدرس النساء الجنس؟) باتفاق يسبق المؤلفان

بعزل عن مفردة (المرأة) لأن مفهوم (النساء) كثيراً ما ينقطع ظاهرات ثقافية مستقلة لا يمكن أن تشير لمعنى المساواة نساء-إمرأة لهذا اعتبرت (النساء) ظاهرة لاسقلالية في تعامل المصطلحين، في الدالة لغوية التي تصفعها سلطة اللغة (نورمان فيركاف الكلينية، وأهم ظاهرة اختذلت دالة (النساء) مدوأة-اللغة والسلطنة) والتراكيز على مصطلح (النساء) لها، في العلاقة بين الجنس والنساء، من حيث ارتباط مخفة وغير مقنعة، ويكثر الجدل عن الأسباب التي تربط بين الجنس والنساء، لكن لواحدنا من جهة الجندرية المعاصرة، خاصة ما بعد الحادنة عن (الأنثى المفقودة) أمام مصطلح (النساء) فهي كتابهما (النساء

ثمة دراسة لجومسكي في (آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل) تنصب على تفسير استعمال اللغة، في ما يتعلق بعض القرارات البشرية التي يمكنها أن تتكلم اللغة، التي أهل لجانب منظورها النظري التي جعلت لمصطلحي (النساء) و (المرأة) أن يستقلان في شؤونهما الأدائية والمقاهيمية تحت نظر اللغة والعقل، مع عدم الالتباس بالرابط العضوي بينهما (المفرد والجمع) ويرد جومسكي هذا الحديث ربما بنظرى إلى بنىان اللغة أيضاً الذي يستجيب لحتمية الاستعمال، ففي كتابه (بنيان اللغة) يذهب جومسكي



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

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

الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

رئيس القسم الفني
مصطفى الريبيعي

مدير التحرير
نizar Abd Al-Satar
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد

الصـفـانـيـ مـاج
هـيـأـةـ التـحـرـير

ما تفعله غزة بشاعر

أحمد عبد الحسين

منذ بدء العدوان على غزة يلزمني شعور بالذنب. إحساس متعاظم بالقصور عن فعل شيء إزاء هذه الجريمة التي يتعرض إليها الناس كما لو أنها فilm سينمائي.. أعرف أن هذا الشعور لا يتم للمنطق بصلة، وأosi لا أملك إلا الكتابة، وباللغة العربية أي أنها موجهة من عاجز إلى عاجزين مثلني. لكن المنطق في هذه المجزرة فرضته محدودة. يلزمني شعور منذ بدء المذبحة أي ما دمت أتنفس وأieri وأسمع فانا ذنب بطريقة أو بأخرى. المفارقة هنا أي بات أنهم شعور المتلقين بالهؤول الذين شهدوا المحرقة. لقد أفهمونا مشاعرهم لأن بطريقة مأساوية.

استطع تقسيم أثر هذه الأحداث على إلى ثلاثة مستويات، تتناوب في ما بينها على رسم حياتي. المستوى الأول: الحمام الذي أتابع به أخبار خسائر العدو وبطولة المقاومين، وهذا أملت على كتابة مقالات وأمدة متأنلة في الصحيفة التي أعمل بها، وجعلني أتابع كل الأخبار التي تتعلق بغزة. المستوى الثاني: التحليل، وهو ما جعلني أتابع دراسات ومقارات رأي عالمية. وبعضاً ذو جانب عسكري استراتيجي، الأمر الذي جعلني أدخل في نقاشات مع زملاء وأصدقاء. أما المستوى الثالث: فهو الأساس من قدرة "رغبة" العالم على مواجهة هذا التوّحش الصهيوني، وهذا المستوى يظهر في كتاباتي التي تشبه المرانى، بل تشبه "المناحات" السومرية.

أعرف أن الكتابة لا تقدر شعراً على شفير الإيادة. هذه القوة الشيطانية لا تتجاهله إلا بقعة عسكرية أو بقوه سياسية تستطيع تهديد صالح إسرائيل والغرب الذي يستند لها. كل كل شيء، أهون من الصمت. إذا كنت مذبوحاً فعلى الأقل أريد لطريقك ذبحي أن تكون صاخبة. ليك هناك فرق بيسي وبيين حروف مذبوح! أكتب كل يوم تقريباً من هذه المجزرة. يربعني أن كثيرين تآلفوا معها وباتوا يرون الأمر تلقائياً "وطبيعياً". وإن من أجل أن أقدر نفسي من هذا الكابوس أكتب.

من أجل أن لا تكون إيادة شعب شبيهة بحدث طبيعى حدث ولا تستطع إيقاف اللوم فيه على أحد، كما لو أنه هزة أرضية مثلاً. أكتب لأنني أتفق على هذه جريمة وإن هؤلاء مجرمون.

لا أحب إلا أن أكون كأبي لكتابي أفعالي لا ينتهي لو أتيحت واكتبه بالعبرية، لأخاطب اليهود الذين يختلون أرض فلسطين. وفي رغباتي الأسطورية الطفولية أحببت أن يكون لدى الاسم الاعظم لاقلب عاليها سافلها وأقرب يوم اليامي!

لأنه شيفاً من العالم. كنت أعرف "والآن أنا متيقن" أن الشيطان يحكم هذا العالم ويسيره على هواه. ولهذا لام بالخلاص. أرعنى مثلاً في هذه المعمعة لأن مدحّوت التجديد وقرارات الحقوق العالمية وخطابات الإنسانية ديسّث بالقادر من قبل مفكرين وفلاسفة كبار كهبرمازان ويجيك كنا تنشر اسمائهم كتمائم ضد الإيكاسيني في بلداننا. وعما هم اليوم متدينون صهابة يسحدون سيفوف القتلة بالفلسفة والحداثة وما بعدها. هذا بالنسبة لي مرعب ويعطلني لا أتظر شيئاً من العالم. إذا أتى خلاص ما فسيكون غيبياً كظهور المسيح أو المهدى، وقد تأخراً فعلاً! إذا اليوم يفهم منها متأخران. لكن عليهم أن يأتيا مع ذلك.

أخيراً في طفولتي كنت أشاهد الجزار وهو يذبح الخراف. وكنت أرى للخرف البعد للذبح يذهب ليتشمم دم أخيه المذبوح تأثيراً تاماً، وهو يلوك لقمه الحشيش في فمه. أقول لنفسي وكل عربى: لا تنتشم دم أخيك ولا تلوك الحشيش في فمه، ولا تستسلم للذبح. قاوم ولو بالجعير!



بين النساء والجنس من علمين متداخلين، يمثلان جنسانية النساء، والمدخل لنقد العقل النسائي إلى صعود البرجوازية في القرن التاسع عشر، حيث اكتشفت أن الوراث والعاهرات مكنوا دائمًا هواش المتخصصة في التعلم، فشعاعهم بالانحراف في الحركات الفنية والأدب الكثري، في تغيير مجرى عالم الجنس، وأن إشكال النساء ترتبط بإشكال الجنس، بدءاً من العشرين والواحد والعشرين نحو عالم خوثي، حيث تتحول (النساء) كمفهوم ومصطلح مستقلين بعمان على سيادة ننس (النساء) عبر اشاعة الثقافة الجندرية المشتركة، في تقاليدهن، وممارسات طقوسهن، وأن العلاقة بين النساء والجنس تمتد إلى عالم ما قبل التاريخ، إذ يتحدث رى تناهيل عن حقيقة أن النساء يكتشفن أن الدافع الجنسي الذي هي أقرب الدافع لهم العقل النسائي، في هذا الكتاب يتعرف المرأة على أن عالمية النساء بعالمة الجنس، وأن إشكال النساء ترتبط بإشكال الجنس، بدءاً من العشرين والواحد والعشرين نحو عالم خوثي، حيث تتحول (النساء) كمفهوم ومصطلح مستقلين بعمان على سيادة ننس (النساء) عبر اشاعة الثقافة الجندرية التي تناهيل يدمج الجنسين بجنس أحادي، تمتاز بتناولها للصفات النسائية العامة (الجنسية) وختص علم النفس التطوري بدراسة جانب من تلك الصفات الدافعية تجاه ممارسة الجنس بشغف عندهن، في دافع الإناثة الجندرية، ومردوداتها على النساء عموماً؛ في التي شاعت في عيش الكهوف، ونشوء الصلة الأسرية الأمومية بعد بداية عصر الزراعة في 1000 ق م حينما فقط الرجال تناهيل العلاقات الجندرية التي كانت تفضّل النساء بغياب الرجال في ظنها الأسرى وقام بتأثيل نسبة الأبن للرجل بعد ذلك، ولعل نظرية اللغات لهذه العلاقة الموجلة في القديم أصبحت من لوازم ابنيتها، ويزرت إشكال الثقافة الجندرية في الممارسات الجندرية التي لم يستطع الرجال تناهيلها أو تنظيمها منذ ذلك التاريخ إلى يومنا هذا، عرفت بتواريχها التي لم تناهيل النساء الجندرية وتاثيرها القوي في ما يسمى بالحب، والنظرية الأولى، واكتشف الشهوة في جمال الشخص، حتى إن انتشار القصص والروايات المصباح محبوب التي تناهيل النساء بوصفها موروثاً تارياً ماريناً مشروعًا، أما لور كاتساري في (المحققون



مدائح المتنبي ترفع المادح وتزلف الممدوح

العالبة، تهاماً كما قال فؤاد
أغرام البستاني: (حول المتنبي)
جماعات من شعراء الغزل العفيف
والوصف الدقيق والججون
المستحباج، ولكننا نراه هو وحده
شاعر العظمية، أو كما قال العقاد:
(هو حيث قلبـت من حكمته أو
فخره أو غزله أو رثائه، هو المـعـتـدـ
بـفـضـلـهـ،ـ الـذـيـ لـاـ يـنـسـيـ شـانـهـ،ـ حتـىـ
حـينـ يـعـزـيـ الـمـحـزـونـ فـيـ مـصـابـهـ).

وأما عن تكتبه بدمائه، فلا شك أنَّ ما
رواه أبو إسحاق الصابري يدحض ذلك الأداء من
أسمائه، يقول الصابري: (راسلت أبي الطيب المتنبي في
أن يمدحني بقصيدتين وأعطيه خمسة آلاف درهم،
ووصلتُ بيبي وبيني وبينه رجالاً من وجوه التجار، فقال له
المتنبي: قل لأبي إسحاق، والله ما رأيت بالعراق من
يستحق المدح غيرك، لا أوجب على في هذه البلاد
أحمد من الحق ما أوجبت، وإن أنا مدحتك تكُنْ لك
الوزير (المهتمي) وتفتيَّر عليك؛ لأنَّي لم أمدحه، فإن
كنت لا تبالي بهذه الحال فانا أحييتك إلى ما التمست،
ولا أريد منك مالاً، ولا من شعرٍ عوضاً).

فإذاً متوكِّب بالشعر هذا الذي تعرض عليه خمسة
ألف درهم مقابل قصيدتين، فيؤشر نصيحة طالب
المدح على اكتساب المال؟! ثمَّ أنَّ هذه القصة نفسها
تغير إلى أنَّ الممدودين أنفسهم كانوا يبذلون الأموال
الجزيله المتنبي ليمدحهم.. ولو قصيدة.. بل إنَّهم كانوا
يحتاجون لوسائلٍ يقبل المتنبي بذلك!

يقول عبد الدهاب عزماً: (هذه الرواية ثرينا تطلع الرؤساء
إلى مدح أبي الطيب، وأنَّ المهتمي كان راغباً في
مدحه، فغيظاً من إغفاله إياه).

وقد زعم العتالي في بنيمة الهر أنَّ المتنبي ترقَّ عن
مدح المهتمي دهباً بنفسه عن مدح غير الملوّل! وهي
قرية أخرى يكتفيَّ بها المتنبي خلاً إقامته ببغداد لم
يتعلّم حتى إلى مدى الخلية المطبع العباسية، ولا
الأمير معز الدولة البوهي، وإنما هو بمدح الوزير
المهتمي لأنَّه أدراه لها راه مستهتراً متخلاً متهادياً
في سخفة، وكان المتنبي صعب الشكيبة، مُرَّ
النفس، حاداً، فجداً، كما يقول أبو القاسم
الأسيوي.

وأما أدباء هجوه لمدحه بعد تقديرهم عليه،
فلا نجد في ديوانه هجاءً لسيف الدولة رغم
التغير الذي كان بينهما، ولا بدر بن عمار أو
أمثالهما، وإنما قد صاحب الأداء الإشارة
إلى هجوه لكافور الإخشيدى لا غير، وحصل

شاكر الغزي

المتنبي شاعر مدائح متوكِّب بشعره: قصره على غرضي
واحد فقط هو مدح الملوك والسلطانين من أجل
النواول والعطابي! هكذا أوهمنا النقاد ومفرخو الأدب
العربي من مجتربى الدسائس الأدبية التي حاكها أعداء
المتنبي والناقمون عليه.

في البدء، لا بدَّ أنْ أعترف بشيءٍ من الشجاعة أنَّ
المتنبي يذكرني بالإمام علي عليه السلام في الأفلَّ في
مظهرٍ من مظاهر شخصيته، وهو كثرة الأعداء! فكلا
هذين الرجلين قُبِضَ له من الحاقدين والحاقدين
والمبغضين ما لم يقتص لغيرهما من البشر، سواء في
حياته أو بعد ألف عامٍ من موته!.

ثمة غرضٌ شعريٌ وإنما نسجت بتفاوتٍ وفق ما تمليه
نزعات الشاعر ورؤاه وفلسفاته.
وتكلَّفي مراجعة قصائد المتنبي في المديح ليعرف
إبراهيم عبد القادر المازاني. طعنوا في نسبه، وعفنة
والدته، ونفوا فروسيته وشجاعته باقتداء حكاوى
مضحكه عن فراره خائفاً من غصن شجرة علق
بعمامته! وكثير عليهم أن يروا فضائل نفسه الكبيرة إلا
على أنها مرضٌ خلقيٌ وجنونٌ عظيم.

ومن ذلك، أيضاً، إنهم اتهموه بأنه مدائح طماع، يقصد
باطل الملوك مستجدياً بدمائه؛ فإذا لم يطع اقلبه
إلى هجاء بذيء اللسان.

لعل من الضروري بدءاً، أن الفت النظر إلى خلل
أكاديمي يقع فيه الدارسون والنقاد، وهو تغريض
القصائد؛ فهو سجدة لا أكثر، وقد ان الأولى
لحفتها من تاريخ الشعر العربي؛ فنحن لا نعرف
بها وبكرياتها

فسيدة، من أول الشعر حتى آخره – كان لها غرض
واحد، بل الذي قرأناه أنَّ النون الشعري ياعتبره
مرأة النفس الشاعرة تمتاز فيه، كما فيها – الأقواء
والمساعر المتعددة والمتناقضه. ولا أراني
أجانب الصواب إذا قلت أنه لا يوجد

بيت شعري واحد يخلص لغرضي
ما إخلاصاً تاماً، ولا سيما
في الشعر الحديث
فليس

تمثال المتنبي في نهاية شارع المتنبي بغداد

يُغَيِّرُ مَنِي الدهر - ما شاء - غيرها وأبلغ أقصى الغمر،
وهي كعبٌ
وأعلَّ سيف الدولة الحمداني كان أورفر مودودي
المتنبي نسبياً، غير أنَّ هذه الوفرة لم تكن كما صوّرها
أحمد أمين بقوله: (انصل سيف الدولة، يتبعه حينما
كان، ويدفعه في الحال والترحال)، فهي مبالغة
مفضوحة، ثُمَّ القارئ أنَّ المتنبي كان ينظم مدائحه
في سيف الدولة ليل نهار، أو على أقل تقدير قصيدة
مدح كل يوم! ولكن هذا غير صحيح أبداً؛ وقد يذهب
القارئ حين يعرف حقيقة أنَّ المتنبي لم يكن يقول في
سيف الدولة أكثر من أربع قصائد في السنة! حتى أنَّ
أبا فراس الحمداني استشاط غضباً ذات يوم، وعاتب
ابن عمه سيف الدولة قائلاً: (إنَّ هذا المتسمّي كثير
الإدلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار
على ثلاثة قصائد) كما روى صاحب كتاب الصبح
العنسي.

بل قد يُصدِّم القارئ حين يعرف أنَّ مجموعة قصائد
ال مدح الخالصة التي قالها المتنبي في سيف الدولة لم
تكن غير خمس عشرة قصيدة فقط طيلة تسع سنوات
ونصف السنة قضتها المتنبي في كنفه!.
وليس هذا بمستبعد؛ إذ أنَّ المتنبي - على شرهة - كان
مقلاً جداً ولم يكن من المكثرين؛ وهذا يدعم ما قلناه
من أنَّ الشاعر لم يكن غالباً عنده. ليس مقلاً فقط، بل
هو على إقلاله لا يُطيل قصائده) كما يقول المازني.
وقد أحسَّ الواحدِيُّيات ديوان المتنبي فكانت
(5490) بيتاً فقط، هي كل ما قاله طيلة 35 سنة هي
كل عمره الشعري الذي ملا الدنيا وشغل الناس، أي
بمعدل 13 بيتاً في الشهر!.

صحَّ أنَّ نسبة (27%) من شعر المتنبي قاله في
سيف الدولة، أي ما مجموعه (1512) بيتاً). جاءت
في (38) قصيدة (و(31) قطعة)، ولكنَّ هذه القصائد
والقطوعات كان أغلبها في وصف معاركه مع الروم
وبعنهنَّ في الرثاء، إلا (15) قصيدة فقط قالهنَّ في
مدحه.

وعلى الرغم من علاقة سيف الدولة الوثيقة بالمتّبني،
والحفاوة البالغة التي أحاطته بها، إلا أنه حين أحسنَ
بتقديره عليه بفضل الوشاية والحسناً. عاده متقدراً لا
مستعلياً غير نفسه، ولا قابلاً لآلاهته حكاً، ولكنَّ
قبل ذلك دخل عليه وعابه عتاب اللذة قائلاً:
الاما لسيف الدولة اليوم عاتباً فداء السورى امضى
السيوف ضماراً
وما لي إذا ما اشتقت أبصرت دونه تائفة لا أشتاقها
وسباساً
وهذه المقطوعة ومفهومها المازني بأنها أشبه بالمحاسبة
منها بالمعاشرة! ثم عاتبه عانياً مُرّاً، معيناً عن مقارنته
له، في مميّته الشهير: حراً قبلة ممَّ من قلبَة شيم،
والتي يقول فيها:
إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا الا تفارقهم؛ فالراحلون
هم
والتي يقول المازني عنها:
(ليس هذا بكلام مُدحٍّ ماجور، وما كان ليصدر عنه
لولا شعوره بنفسه وبحقه، وأئمه فوق أن يُعدَّ أحدَ
الآذى!).



قبـرـ المـتـنـبـيـ فـيـ مـحـافـظـةـ وـاسـطـ /ـ عـرـاقـ

حياته، دلالة كافية على أنَّه من الشخصيات القوية
التي خلقت للكفاح والاضطلاع لا لاستخداه والتمسّح
بالآقدمات).
كما يُشيّر في ظلة، بل صدقاً وكفواً، ولم يكن جمال
واللاقت هنا أنَّ المتنبي لم يكن يختلف أصحابـ
الفنونـ والسلطانـ لم يدمـهمـ؛ حتى يُدعىـ باـئـهـ شاعـرـ
ومنطقةـ، وحولـ حـاجـبـانـ منـ مـالـيـكـ وـهـاـ بـالـسـيـوـفـ
مدحـ مـنـكـتبـ؛ بلـ أـنـ الـمـلـوكـ وـالـوـزـرـاءـ هـمـ فـنـانـوـاـ
وـالـمـنـاطـقـ!ـ وهـذـهـ غـایـةـ الشـمـوخـ وـالـكـبـرـاءـ وـالـجـبـرـوتـ مـاـ
يـشـيـ عـلـىـ سـيـفـ الدـوـلـةـ، وـيـدـوـنـ وـقـائـعـهـ وـحـسـنـاتـهـ،
وـيـمـشـيـ فـيـ ظـلـةـ، بلـ صـدـيقـاـ وـكـفـواـ، وـلـ يـكـنـ جـيـالـ
كـافـلـ الـأـكـدـلـكـ)، فـقـيـ بـلـاطـ كـافـلـ كـانـ المـتـنـبـيـ
يـقـيـ بـيـدـهـ وـفـيـ رـجـاهـ خـفـانـ، وـفـيـ وـسـطـهـ سـيـفـ
الـفـنـونـ وـالـسـلـطـانـ لـيـدـهـمـ؛ حتـىـ يـذـعـيـ باـئـهـ شـاعـرـ
وـرـاقـيـ فـيـ سـجـنـ أـسـجـدـهـ وـلـكـنـهاـ فـيـ مـفـخـ أـسـجـدـهـ
وـقـوـلـهـ:ـ وـفـوـادـيـ مـنـ الـمـلـوـلـ وـاـنـ كـانـ لـسـانـ يـرـىـ مـنـ الشـعـراءـ
وـقـوـلـهـ:ـ وـلـكـنـ قـلـبـاـيـ جـنـبـيـ مـاـلـهـ مـدـيـ يـنـتـهـيـ بـيـ فـرـادـ
أـحـدـ،ـ وـثـانـيـاـ،ـ فـسـيـرـةـ المـتـنـبـيـ تـدـلـ عـلـىـ أـنـ خـالـفـ عـادـةـ
الـشـعـراءـ الـمـدـاحـينـ فـيـ عـصـرـهـ،ـ وـفـيـ كـلـ الـعـصـورـ،ـ بـقـولـ
الـدـكـتـورـ شـوـقـيـ ضـيـفـ:ـ (ـالـأـصـلـ أـنـ الشـاعـرـ حـنـ يـمـدـحـ
لـاـ يـقـرـرـ أـلـاـ فـيـ مـدـوحـهـ،ـ أـمـاـ الـمـتـنـبـيـ فـكـانـ تـشـفـلـهـ
فـنـسـهـ وـكـانـ دـائـمـ الذـكـرـ لـهـ،ـ وـمـنـ تـمـ جـعلـ مـدـائـهـ
شـكـرـ بـيـهـ وـبـيـنـ مـدـوحـهـ،ـ وـهـوـ يـضـعـ فـيـهـ نـفـسـهـ أـلـاـ).ـ
وـبـحـسـبـ تـعـبـيرـ المـازـنـيـ فـانـ المـتـنـبـيـ كـانـ أـشـبـهـ بـصـدـيقـ
لـمـدـوحـهـ مـنـ بـيـشـاعـرـ وـطـفـلـهـ النـاءـ عـلـيـهـ،ـ وـفـيـ مـوـضـعـ
آخـرـ يـكـرـ المـازـنـيـ هـذـهـ الـفـكـرـةـ قـائـلـاـ:ـ (ـلـمـ يـكـنـ بـعـدـ شـاعـرـ



يقام المUSICي وأستاذ العود العراقي نصير شمة، بمعرضه التشكيلي الأول بعنوان "رؤية وحياة: أربعون عاماً من الألوان" الذي يجمع أكثر من 70 عملاً فنياً بمواد لخامات متعددة، أنجزها الفنان خلال السنوات الماضية. ويعرضها ضمن المعرض الذي تستضيفه "غاليري الاتحاد" بالعاصمة الإماراتية أبوظبي من 11 شباط لغاية 8 آذار 2024. يتضمن المعرض مجموعة متنوعة من الأعمال الفنية ذات الطبقات اللونية، طبقات الذاكرة والسطوح الغنية والكتيفة، يستخدم فيها المؤلفات الخام من مواد طبيعية، بالأسلوبية التي تجمع بين التجهيز والتركيب على الخشب والرسم.

يقظان التقى

فنان تحت الضوء

معرض تشكيلي أول لنصير شمة في أبو ظبي

رمزيّة ومجازات موجية أشبه بدثار الروح. من الاستثناءات الفنية أن تتوحد الثنائيات الموسيقية والشكيلية في شخصية واحدة، بمقدار ما سطع نجم المUSICي توفيق الباشا في الموسيقى وتجله عبد الرحمن، أحد كبار عازفي الموسيقى الكلاسيكيين، بمقدار ما اشتهر اسم الفنان التشكيلي العالمي أمين البasha، الذي رسم بيروت وتتنفسها في رسوماته ولوحاته مثل الهواء. سجلت خطوة أخرى للمUSICي رياض ملاب في اتجاهات تشكيلية تحديداً لمسار والده الفنان القدير جميل ملابع. الثنائيّة قد تبرز أكثر عند الشعراء، تقدّمتهم الفنانة أيتن عدنان، وانضم إلى السرب لاحقاً الشاعر أدونيس وأخرون، أو عند بعض السياسيين كجيمي كارترونجر وبش.

التقيت أول مرة نصير شمة في حفل موسيقي

تجربة فنية جديدة عبر اشتغاله على اللوحات بمجموعة من المفاهيم، وأولها الإحسان بالإنسان الذي يعاني المعاجمات والحرور والكوارث الطبيعية كفنان وكسفير اليوسكو للسلام، والسفير فوق العادة ثم وفاته وولائه للمكان الذي احتضنه وقدّم إليه الكثير خلال مسيرة الفنية الحاضنة لتسارات واتجاهات الموسيقى العربية، ودوره مديرًا لبيت العود العربي في أبوظبي، المكان الذي شهد إنجاز أغلب أعماله التي تتضمنها المعرض، مع ما يعنيه ذلك من علاقة حميمة بالعود، صناعةً وعرضاً ودراسةً وأبحاثاً.

المعرض مزيج من المواد المستخدمة في صناعة آلات العود ومخلفاتها في بيت العود في أبوظبي، إذ يستخدم نصير المخلفات لإعادة إحياء واستخدام مادة الخشب الطبيعي التي يمكن أن تحمل دلالات



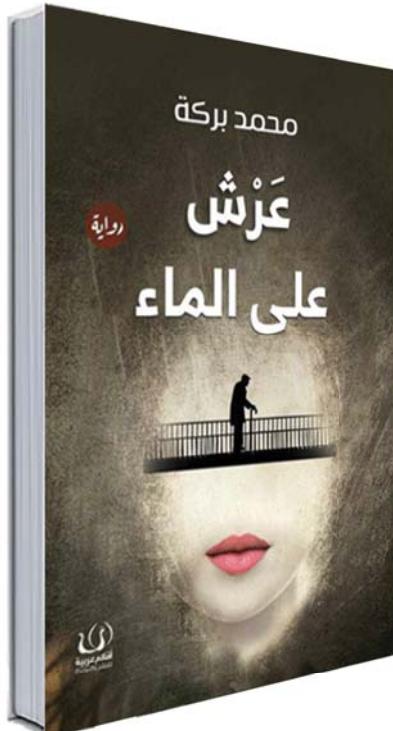


قصص غنائية. هامش جميلة من الأساطير القديمة عن سماع الصوت يتناهى إليك فيزداد المشهد والموسيقى على جدران بيها مع ساحة لعب أكبر. قصيدة تعبيرية وتصويرية وتوزيعية لفنان كبير تحت قهوة تعبيرية وتصويرية وتوزيعية لفنان كبير تحت الصوّة. ويعود إلى ذاتية غنائية، الفرح الذي يراه في الموتيفات الملونة وبساطة شاعرية يمكن تأملها في داعية إلى السلام بكل الألوان.

يذهب شمّة إلى الأولون ويختار ما يريد، بالخروج بمللة الواقع العراقي الموجع والصالخ في نصوص موسيقية تحت الرصاص والقدائف، وفي تحليل موسيقى استلهامي للبيئة العربية في تسييجها العاطفي والوجداني التاريخي والحادي، ما يقرب إلى الشّورة الموسيقية والتوصالية التعبيرية مع جيل حداثي / جدّي عبر استرالاك المسوّر وث الأكاديمي والتكني الكبير، الذي ألهم الأستاذ الموسيقي منير شمير ونجله. كان نصیر شمة صاعقاً في صوره وأغمامه وسلامه الموسيقية، التي يلعب بها مثل الأرض والأحلام في يقظة الفنان، يذهب إلى سطوح اللوحة قدر ما يستطيع التعبير. تزهر الونه كالشجر والزهور والقدائف في حياة متفرقة حزينة. يسجل هذا في انتظامية واقعية إيجابية من بين اللوحة وشماليها، مصدرًا للإضافة والدهنة بألوانها، ومستويات تحفظ من يشاهدها ومن يقف حولها. نصیر شمة يرسم نفسه، لا يفكّر في إقتساع أحد، يمارس العرف والرسم بطريقة أخرى مثل ممارسة السحر على الآخرين (غركو). فنان جميل، طوبي، عميق، لوحاته حكايات، توليفات أولية، تجريبية، تجريدية بسطوح الألوان، لا تتفصل الألوان ليصيّر شرعاً تشكيلياً صاخباً.

الرمـزـيـةـ المـذـوـجـةـ لـلـخـاتـمـ

جيـناـ سـلـطـانـ



الناس». وحين يصبح حبر الأمة الجديد يعترض على شروح الأولين»^١ المكتوبة بحبر التسطع، ويتخاذل مدخلاً لتسويق الخاتمة بذرية محاربة الشيوعية والاشتراكية وما يتفرع عنها من أفاع صغيرة تختبئ تحت وسائل الفقراء.

أثناء قصف بور سعيد يتوجه مشهور فرحاً، قبل أن يهتف جرعاً: «سألتك ألا تستنى بنار الابتلاء، فلا اعتقال سيكون خلوة ولا نفي سياحة ولا قتلني شهادة». «ومع اقتراب نكسة حربيران تعلو مناشدته الله: «اللهم أنت تعلم أن الدهش ثوب ضيق على جسدي فلا تتحمل على أصرأ كما حملته على الذين من قبلي». وحين يطئثن إلى نجاح مساعديه الخبيثة وضممن مكتسياته، يؤيد سجود الشعراوي له شكرًا على الهزيمة. ويوضحها بأنه سرحانه وتغالي نزههم عن الابتلاء. فلو انتصرت مصر في الحرب وهو في أحضان الشيوعية لاصباثهم فتنة في دينهم!

«عيـكـمـ كـمـصـرـينـ أـنـكـمـ لاـ تـوـدـونـ سـمـاعـ الحـقـيـقـةـ»؛ عبارة مفتاحية توالت بين السطور، ووردت بلسان العميل الأميركي، وصاحب إبداعية الابتهايات الملقمة والعبارات المفخخة في مواجهة ما زق النفاق المستشري داخل تلافيف المجتمع المصري. ويمثل متنبئ النفاق والتدليس باستغلال حب النبي عند المصري، فيضع المجالد حداً للنقاش معه عبر الإيمان به بأن النبي سيكون خصمه يوم القيمة: عندئذٍ «لن يتصاعد لكلمات فحسب بل سيقبل حداً له وهو الذي ينتمي إليه»^٢. وحين يسخط على أحدائه يخاطب الرّب قائلاً: اللهم لا تغفر لقومي لأنهم يعلمون. وأخفف بهم الأرض فأنهم يستحقون! وفي موضع آخر ينهي الله من أجل تحويل دار الأوبرا إلى مرابع للسيارات: «عـمـاـلـاـخـاصـاـ لـوـجـهـ الـكـرـيمـ قـدـ عـزـفـواـ مـارـاـيـرـ إـلـيـسـ وـعـزـفـناـ مـارـاـيـرـ دـاوـودـ».

تحمل رمزية الخاتم الذي نقشت عليه عبارة «عرش على الماء» المعنى المزدوج، بحيث تشير إلى المتأهله الانبعاثية من التدليس والنفاق، وفي الوقت نفسه، تشير بوعي بوظيفة ركيزة للدعوة إلى مواجهة إرت التخاذل والتبعية. إرت يتغذى من فوقية الشرطي الأميركي، الذي يخاطب كلية كل تابع بما يناسبها، فبحصص لمشهور عميلاً أشقر يعمون رزق وحصلات شعر ذهبية أنتوية وبشرة ناعمة تخبر ثباته، فيما يقتصر مكان اللقاء على قيام السيد البدوي، حيث يماليان ذكرًا أو يصمان في حضرته.

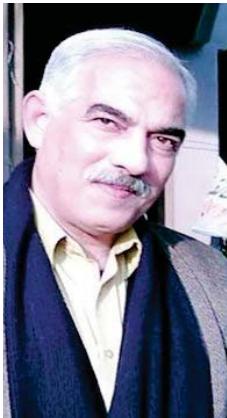
الدعاة، بينما اعتبرته المقللات اللواتي يتمسحن بجلبابه غسلة فل اوتوماتيك، تقلي بقمصان الخطايا فخرج يضاء من غير سوء. تروي الحكاية بلسان مشهور، فتساب ضفائره وشهوهات بسلامة مزوجة بالسخرية، لتنخذ شكل اعترافات قتاع، وشهادته على عصر تأبدت فيه القضايا التي تسلب الإنسان من ذاته، وتشفع في مواجهة مستترة مع غائز، فتفتـؤـلـ داخلـهـ لـتـخلـقـ لهـ وـاقـعـاـ بـدـيـلـاـ فـاهـمـ الـاتـقـانـ، وـتـشـكـلـ خـيـانـةـ الفتـاةـ ستـ الدـارـ، بـوصـفـهاـ قـدـمـتـ لـلـفـتـيـ المـراهـقـ وـعـدـاـ مـؤـجاـلـاـ فيـ مـلـكـةـ الـذـكـرـةـ المـقـوـعـةـ، حـافـرـاـ تـوجـهـ شـهـوـتـهـ الـمـنـحرـفةـ نحوـ زـوـجـةـ أـبـيـهـ، وـتـعـوـيـصـ عـرـشـ الـوـاحـادـةـ الـرـيفـيـةـ بـمـلـكـةـ الـرـيـاءـ والـفـاقـ الـتـيـ تـصـحـ سـيـدـهـاـ، وـمعـ أـنـ فـاكـهـةـ الـدـنـيـاـ أـيـ النـسـاءـ، بـهـاـ رـحـبـتـ دـانـتـ لـهـ، لـكـنـ بـقـيـ أـسـيرـ التـفـاخـهـ الـأـولـىـ.

ليمتحن بركة بطله مصداقية، يطلق لسانه في الأقباسات المتماهية مع حالاته، فالمؤسسة الدينية، وتمثل الأزهر، كتبت عليه وهي كره، وأوراقه قبلى في المعبد ليكون كاهناً لاستقىم الحياة في البلاد إلا بعد دليل بركته. والأب بعطفه في خطبة ما قبل الوداع، بآن شرف الرجل في ثأره، «اللـمـ حـامـيـ لـيـغـفـعـ مـعـ قـالـ اللـهـ وـقـالـ شـأـرـهـ، أـمـ الـمـعـتـدـ لـمـ يـغـفـلـ حـبـ النـبـيـ عـنـدـ الـمـصـرـيـ، الـرـسـوـلـ»، أما المتعة موضوع شخصي يمارسه سرأ من وراء حجاب، وأمام الناس يصبح سيدنا الشيخ الذي يمنهم ما يريدون؛ عذرية الجسد والقلب والهوى، وحين يسخط على أحدائه يخاطب الرّب قائلاً: اللهم لا تغفر لقومي لأنهم يعلمون. وأخفف بهم الأرض فأنهم يستحقون! وفي موضع آخر ينهي الله من أجل تحويل دار الأوبرا إلى مرابع للسيارات: «عـمـاـلـاـخـاصـاـ لـوـجـهـ الـكـرـيمـ قـدـ عـزـفـواـ مـارـاـيـرـ إـلـيـسـ وـعـزـفـناـ مـارـاـيـرـ دـاوـودـ».

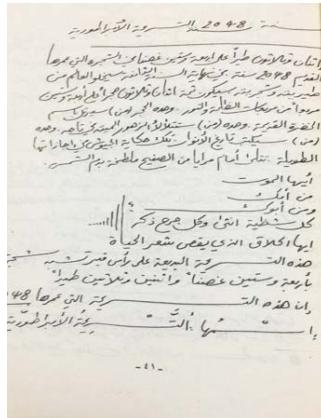
يصدر بركة روائته باعتراف مشهور بأنه سينتمي، وبأنه مذموماً يشهد له طائفة من المؤمنين. ثم ينحو باللامة على الأم التي موالته في الماضي إلى شبل ساذج تحاطه الضباب، فمهدت لابنته كي تكتب شهادة وفاتها كأسد جحور بيتواري مطرودة في القاعة السوداء. وتلك المقدمة تعفي الابتهايات الملقمية من المسألة، فتعدو مفهاماً لفهم الشخصية المصرية التي تختبئ خلف قناع السخرية لتواجه القدر الذي تفرضه التقاليд الاجتماعية البالية.

في أول ابتهاله يعرف مشهور بأن دوام الطاعة حرمه من تذلل الثنائي، أي جزءه من الواقع، وفي آخرها يبلغ به الفرور والكبر متنهاه فيطالب الدين تكتمل بهمارة إقناع الناس بأنه المحدث الرسمى. وعلى غرار عنوان الفيلم الفرنسي الشهير «وخلق الله المرأة» حام الطفل مبكراً حول فنتة النساء التي أدرك حين بلغ أنها تناهت تحت عيائب

خوارزميات الشعر



عبد القادر



شكلت مجموعة (جوائز السنة الكبيسة) للشاعر رعد عبد القادر في حينها أنموذجاً عراقياً متكملاً للنص البصري، ولا أقول إنها أولى التجارب، بل سبقتها تجربة قحطان المدفعي ونوعاً ما تجربة عبد الكريم كاصد، إلا أن تكاملها يأشى من كونها نصاً لغوياً تحول إلى مخطوطه بخط الشاعر حكمت الحاج الذي أجاد التنوع في تشكيل الكتل والخطوط، إلى جانب رسم الطفراوات والعلامات الأخرى، وربما استحضرت التجربة تجارب الشعراء المغاربة في القصيدة البصرية، وقد وظف النص أيضاً لغة الأرقام في مواضع عده:

د. كريم شغيفيل



الرقم (99) الذي يرمز إلى أسماء الله الحسني في موضوع آخر، كما يوظف ما يسمى بالرقم العسكري "إني المرقم" (33337) (33337)، ويوظف (الصفر) بطريقة تهكمية كما يوظف الأرقام في اختزال الواقع اليومية للحرب بدلالات الأمكنة: بينما الآلهة توقّد (الصفر) في طجين دامس... سبحانك أيتها المدافع في الرجل (الذات- الأنثى) المحظمة المنكسرة، التي تحيا حياة الحيوان ذلاً ووهاناً، أما الرقم (6) فهو إشارة إلى العوق، بإضافة عكازين للأطراف الأربع، وفي خاتمة يقيس (9) بالحشرات....

ويلعب النص على المفارقة الإنسانية للمفردات (طحين دامس، سبحانك أيتها المدافع) ليتبدل باختزال شديد من واقع الحصار إلى الحرب بطريقة الاسترجاع (فلاش بالك) وبدلالة المكان الذي يشير للحرب (شرق البصرة) ليجسّد حالة القدان في أتون الحرب، كما توظف بعض النصوص التسلسل الرقمي (أولاً، ثانياً.... سادساً) بنوع تعلي المستقبل، كناية عن اليأس من الحاضر الذي لا يبني بمستقبل، وتمثّل ملح وجودي يشير إلى عيشية الحياة التي يتعاقبها الإنسان أو يتناسي فكرة الزوال المرموز لها بالصفر، ويجد الشاعر سليمان داود محمد الأرقام والعمليات الحسابية في مواضع أخرى بدلالات ومزارات مختلفة:

- 1 - عمري: 37 - شطة وأمى يتكبر
 - 2 - سأعد الناس/ 1/ 987654321 وهلم سحلاً
 - 3 - رأسه به (30) حصاناً
 - 4 - أنا حاصل ضرب (الشحة × الهدنات)
 - 5 - فعل لديك 17/1 1991 ديناراً لنشرتني جريدة..؟!
- وفي التقاطع الأخير ماج الشاعر بين تاريخ بدء القصف الجوي المكثف على مدينة بغداد من التحالف الدولي في ما سمي بعاصفة الصحراء والتضخم الاقتصادي وأنهار الدينار العراقي بسبب الحصار الاقتصادي، فالرقم الذي هو تارikh الحرب قد حول ثمن الجريدة الذي كان مبلغاً زمنياً لا ينبعى الخمسين فلساً إلى رقم كبير بالدينار العراقي الذي باتت قيمته أقل من الفلس بكثير.

777 دهراً من الاغتسال لا تعيّد آدم إلى ما كان عليه... 7777 (لماذا) تكفي لرجل أدم المشي على (6) أن يتارجح في جاء تكرار الرقم (7) بطريقة الاطراد الميكانيكية، ويتمكن الشاعر أو المتلقى أن ينسّح على هذا المنوال ما لا يبعد من الجمل بتكرار الرقم، والرقم (4) مقوّناً بالمشي يشير إلى الطبيعة الحيوانية، وهي كناية عن الرجل (الذات- الأنثى) المحظمة المنكسرة، التي تحيا حياة الحيوان ذلاً ووهاناً، أما الرقم (6) فهو إشارة إلى العوق، بإضافة عكازين للأطراف الأربع، وفي خاتمة نفسه يوظف الشاعر عملية حسابية:

- رافقت غبائي كي أنسى:
(الصفر) المضرب بـ(1)
يساوي
غداً.....

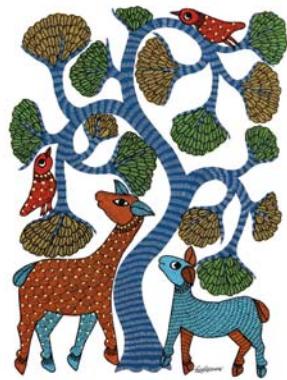
وحاصل الضرب هنا يساوي صفرًا، بمعنى آخر إن الواحد يعني الإنسان، والصفر يعني الزمن، والنتيجة تعني المستقبل، كناية عن اليأس من الحاضر الذي لا يبني بمستقبل، وتمثّل ملح وجودي يشير إلى عيشية الحياة التي يتعاقبها الإنسان أو يتناسي فكرة الزوال المرموز لها بالصفر، ويجد الشاعر رؤيته القاتمة للحياة عبر التوظيف الرمزي للأرقام:

- تزوّج رب راعٍ
من امرأة في حب سادس
فاحتشدت في أول طفل
عشر ضحايا...
وقد ومهماً بالدسائس بدل السنوات، أو استعار

ونلاحظ لغة الأرقام: (سنة 2048) (32 طبيراً) (64 غصناً) (السنة الثامنة-8) (طيرين- شجريتين) (32 حجرًا) (64 مربعًا) وتتصاعد الأرقام (64 32-4) وتتكرر، واد يتميز العدد بالمحدود يمكننا القول إن الشجرة تمثل الحياة والطير يمثل الحرية، ثم تحول الحرية إلى حجر وتحتحول الحياة إلى مربع (قد يعني السجن) ولا بد لهذه الأرقام من محولات قد تكون شخصية أو أيديولوجية، ولنلاحظ أنها أرقام زوجية، ولو قينا بعملية رياضية بسيطة بقسمي رقم السنة على عدد الأغصان أو المربعات لكن الناتج يساوي عدد الطيور أو الأشجار (64=2048=32) وإذا قلبنا المعادلة فستنجد (2048=32=64) إذ وظف الشاعر المتوازية العددية، بمعنى آخر ستكون السنة (2048) حاصل ضرب (32×64) واضحة أن هنالك قصيدة في توظيف هذه الخوارزمية أو المتوازية العددية، والرقم 2048 قابلاً لأن يؤخذ تاوياً أي بولجية، ففي هذه السنة سيكون قد مرّ قرن كامل على نكبة فلسطين، والعصافير هم رمز العرب الذين يضعون كل رجل على غصن في شجرة الوطن الذي انশطرت هويته، وتحتحول العصافير إلى أحجار ثورة أيام مرعبات النواخذة الرجاجية الواهنة التي يمكن وراها من استباب الأرض، والنّص يعكس سياقاً ثقافياً يحمل سيمات لما ساد حقبة السبعينيات من مقاومة فلسطينية سميت بثورة العجراة، وهو مجرّد من نص طوبى اشتغل فيه الشاعر على مدلولات ذاتية سيروية وأخرى موضوعية ثقافية ودرامية واستحضار لليومي والميثولوجي.

ويوظف الشاعر سليمان داود محمد لغة الأرقام بطريقة مختلفة لتشكل علامات شخصية دالة على الذات الشاعرة، في سياق قصائده السيروية:

منذ ثلاثين ديسسة
وشبهائي لم تبلغ سن الرشد
ألف طلام من
ولم يستنقش عباد الشمس
أتوة البعض

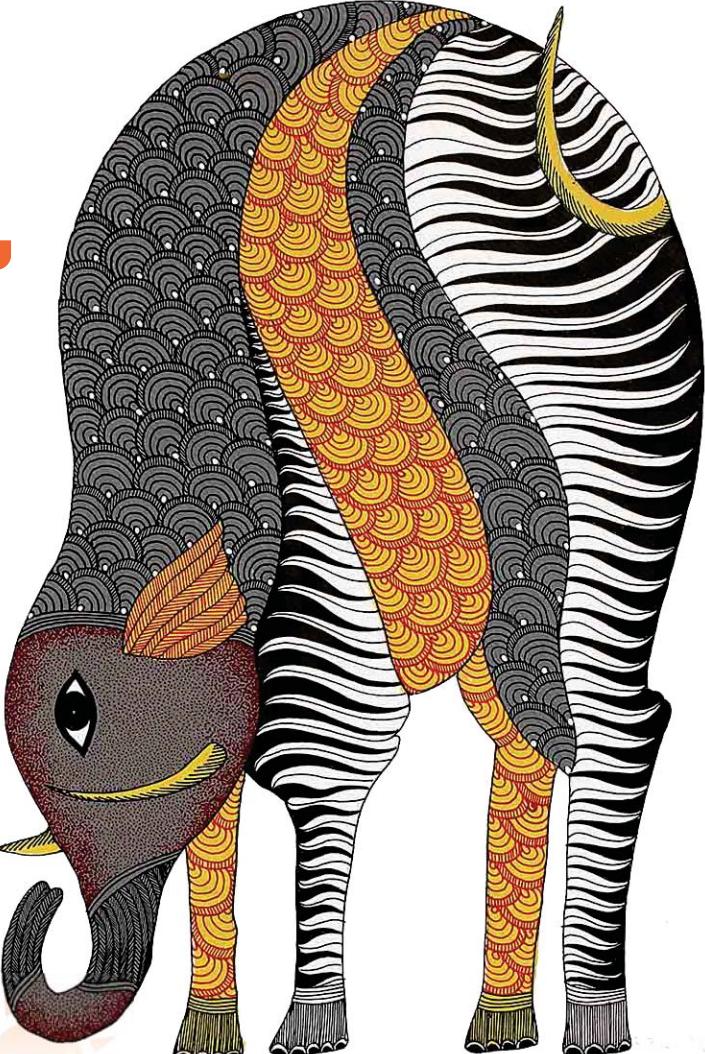


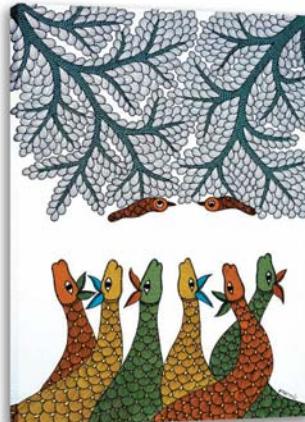
فن الجوند الهندي الطبيعة بألوان مشرقة

يعتبر فن الرسم الهندي الجوند نمطاً من الفنون التشكيلية القبلية الجذابة والحيوية التي تكرر التراث الثقافي لقبيلة جوند *Gond* الهندية من خلال الاحتفاء بعجائب الطبيعة. ولعدة قرون، انتقل هذا الفن التقليدي من جيل لآخر بين السكان الأصليين لهذه القبيلة ليعكس تقاليدهم الفنية العميقه الجذور. وقبل الخوض في سمات هذا النمط الفني لأزيد من التعرّف بحاضنته التي تعد من أكتر وأقدم قبائل الهند التي عرفت بتاريخها الغني وتقافتها الفريدة، وشهرتها العريضة التي اكتسبتها بفضل حرفها الفنيه والتصنيعية التي تطورت على مر قرون.

ترجمة: مظفر لامي

وخطوطاً دقيقة تصوّر حكايات بصرية مذهلة. وهم ينخرّون العديد من الموارد الطبيعية في لوحتهم مثل عصارة البتلات والوحش وروث البقر التي تستخدم في الرسم على الجدران والأرضيات وأسلوبات عديدة غيرها. وأعمالهم الفنية تستحضر من خلال هذه الأساليب المتواترة، أجواء الحياة القطرية في الطبيعة والريف. واستمدوا هذه الممارسة التي توتوّرها منذ عهود سابقة. ومن العادات ذات العلاقة بهذا الفن، واستمدوا منها من النباتات والحيوانات المحلية والمشاهد الطبيعية التي تُحصد في لوحتهم بتصاميم راقى والحظ الجيد بروبة لوحه مباركة. وهذا الاعتقاد أشعّ بينهم تزيين جدران وأرضيات لفنن الجوند فكرة مركبة تتمثل في شجرة الحياة، إذ يظهر هذا الشكل مراراً وتكراراً ليصور الترابط بين جميع الكائنات الحية، وهو يعتمد زمراً لاسجام النباتية بالحياة، وهو شكل من أشكال الفن القلي التقليدي الذي يمارسه الرسامون الهنود المهرة، مستخدمين أصباغاً طبيعية والنقوش المعقدة التي يبتكرها الرسامون ليجسدوها





نماذج من فن الجوند الهندي

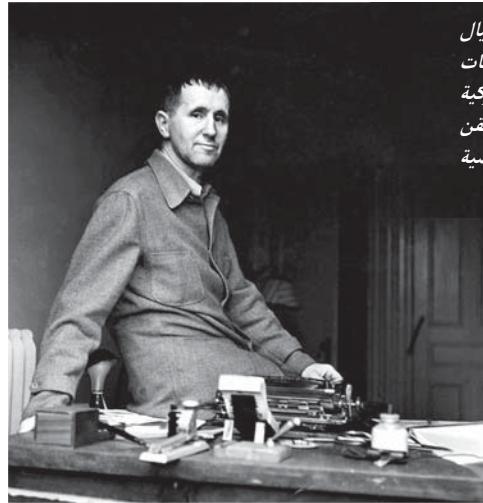
أثار الفرصة للعديد من الرسامين الهنود المهرة، لعرض أعمالهم الفنية المميزة في صالات العرض، على الصعيدين المحلي والعالمي. بالإضافة لإدخال أعمالهم الفنية في المنتسوجات والملابس والتصاميم الداخلية، الأمر الذي ضاعف من نسبة الإشادة والتقدير التي تقابل بها موهبهم وبراعتهم الفنية.

لابد من الإشارة أيضاً دور الاحتراف والتقدير الذي قوبل به فن قبيلة الجوند في ديمومة تاريخها القافتالي الرايسخ، وهو أمر لم يقتصر على دعم الفنانين فحسب، بل ساعد أيضاً في الحفاظ على أساطير هذه القبيلة وتقاليدها، وعزز الشعور بالخبر والهوية بين أفرادها. بالإضافة لذلك، ساعد هذا النمط الفني في تبديد الأحكام المسبقة والمفاهيم الخاطئة في ما يتعلق بالثقافات القبلية الهندية. ومن ثم تمكن الفنانون في الماضي من دعم أنفسهم بهذه الممارسة الفنية، نجد أن الترويج لفن الجوند والتعریف بماضي الهند وتراثها المتعدد، يساعد في زماننا الحاضر، في بناء مجتمع أكثر شمولاً وتنوعاً، ويعيد تذكيرنا بأهمية وجمال علاقتنا بالبيئة، وضرورة الحفاظ على التراث الثقافي للشعوب.

المباركة من الآلهة. وهذا النمط الفني ما هو إلا ممارسة تعود بالصلة للطقوس والمهرجانات التي كانت تعقد عليها الأعمال في جلب الثروة والوفرة، والملحوظ أن فن الجوند قد اكتسب مؤخرًا اعترافاً، وشعبية واسعة

اللطاق في صناعة الفن العالمية، مما يتجسد فيها مختلف عناصر الطبيعة. يشتهر فن الجوند بالاستخدام المذهل للألوان، ولوحاته تعبّر عن الحماسة والسعادة من خلال الألوان أساسية حيوية تبيض بالحياة. كذلك يستخدم الفنانون أشكالاً وخارف هندسية؛ لإضفاء الحركة والحيوية في اللوحات التي تبدو مثل عروض ساحرة يتجسد فيها الإبداع والخيال. ومن بينهم يبرز الفنان دافات سينغ الذي تكشف محاولاته في الاستكشاف والتجريب عن رغبة في تجاوز الأطر التقليدية لهذا الفن، رغم أن أعماله تتضمن جوانب من التقليد الفنية لشعب الجوند. فنراه يصور بخبرة الحكايات الشعبية التي سمعها في طفولته، ويدمج الأساليب التقليدية، القائمة، الرموز الأيقونية مع العناصر الفنية الحديثة والثقافة البصرية. وهو يتلاعب كذلك بألوان وأشكال عناصره ليتخرج لوحات وخطيطيات مدهشة. يقدم دافات سينغ نفسه كفنان معاصر، يستخدم الأساليب التقليدية، مع افتتاحه الدائم على التجارب والأفكار الجديدة. وفي لوحاته نجد اهتماماً ملحوظاً بأساطير قبيلته وحكاياتها الموروثة عن المخلوقات التي تعيش في الغابات.

يرى رسامو الجوند مثل دافات سينغ وغيره أن لإبداعاتهم فوائد علاجية وروحية. وهو أمر راجع لتوظيف هذه القبائل لفن كوسيلة للتواصل مع الطبيعة، وطلب



برخت

المسرح بطبيعته وسيلة تربوية وتعلمية مهمة، وذلك لما يكسبه هذا الفن للإيجابيات من قدرات على مختلف المستويات. وقد ثبت ذلك عبر مجموعة من الدراسات المخصصة في علوم التربية أو المجال النفسي لمعالجة بعض الاضطرابات السلوكية أو الحس الحركي، مثلاً المسرح المدرسي شأنه شأن أي مادة دراسية أخرى تلقن في الصد أو تعرض في ساحة المدرسة. وهي وبالتالي تعمل على تربية شخصية المتعلّم عبر قيم الفن الجمالية.

د. علاء كريم

الأثر التربوي للمسرح المعاصر

الجدل، منها: مسرحية (القرار) فهي من أكثر مسرحيات برخت التعليمية حدة وأكثرها وضحاً و المباشرة. وهناك من يؤكد أن المسرحية التعليمية (التربوية) تعمّد وبقصد دوره كونه مفسراً مسرحياً عند طرحه لذلك الأسلوب الملجمي، الذي يهدّف إلى بعث الوعي بمشاكلات العصر لدى طبقة اجتماعية معينة وإشراك المتلقين في المسرح شكلاً ومضموناً، بل أصبح رجلاً مجدداً لتفاقه أجيال كاملة، ومواكباً لحركة التقدّم، فقد أصبح برخت عملية التغيير الاجتماعي. فقد اهتم برخت بعلاقة المسرح معلمياً ببعض أفكاره إلى كل المسرحيين، فمن وجهة نظره أصبح المسرح من شأن الفلسفات الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب، بل أولئك الذين يرغبون أيضاً في تغييره، من أجل خلق الوعي والصفات التربوية، التي جاءت وفق أنس حقيقة، كما استمدّ مادته المسرحية التعليمية من مصادر قديمة ترجم باسمها إلى تعاليم دينية نابعة أبداً من المسيحية أو البيانات الشرفية، وتزوج أصول المسرحيات التعليمية إلى أمنية بعيدة، حتى أيام اليوسوفيين الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعابة الكاثوليكية، وكذلك تجسدت التعليمية في مسرحيات (الاهواه) عام (1929) بعنوان (طيران لينينبرك). وهناك مسرحيات تعليمية أخرى أثارت أنواع المسرحيات في فترة الكنيسة أو المسرح الكنيسي، استخدمتها الكنيسة لأغراضها الدينية الدعائية، والتي كانت تهدف أولاً إلى تمسّك قلوب المشايخ وحواسهم عارضة أمام أعينهم صوراً من الآهاء البشرية فقد كانت هذه المؤلفات تشكّل في الواقع تمارين تربوية حقيقة. أما في التعليم الشفوي فقد جاء عن (بيارتا) مؤلف مسرحي هندي، بأن المسرح هو آداة تعليم وخلق حالة انفعالية، والمسرح يعني عن التعرض للعداء الديني، بل أنه يحظى بالبركة الإلهية. ويؤكّد (برياتا) وهو المخرج في الهندوسية، الذي اعتمد المعرفة المقدّسة، على أهمية المسرح كوسيلة تعليمية.

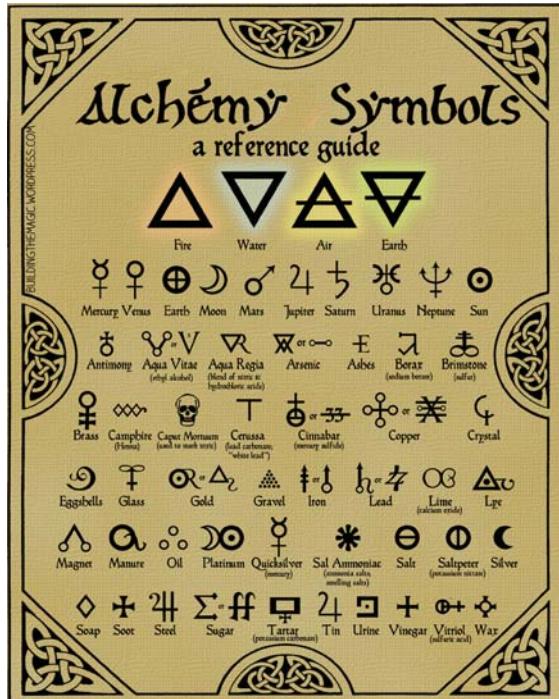
وعليه، أعتقد بأن الصورة البصرية في المسرح التربوي، تعمّد المتغيرات التقنية الحديثة، فعدما كانت الصورة تأخذ شكل الجمود والاطر التقليدية، أصبحت أكثر حيوية وإنماً وتشوهناً نتيجة الوسائل التقنية، التي غيرت من شكل العرض المسرحي، الذي اعتمد على التقنيات والشكل الحركي التقني الجاذب للجمهور، وبالتالي قد تتحقق الصورة البصرية في المسرح التربوي التعليمي نتيجة المتغير التقني المتأقلم والمسجم والمتواءن مع الخلق الإبداعي المعاصر، الذي له أثر كبير وفائدة في المسرح التربوي.

المسرح الملجمي (البرختي)، الذي هو أحد المحطات الحديثة التي ترتكز أولاً في حركة المسرح العالمي والعربي. كما أنّ أهم ما تمتاز به مكانت المسرح اليوم هو مخاطبته العقل والضماء التعليمية والتربوية ومدى تأثيرها في المجتمع، وأيضاً إيصال هذه القيم إلى الجمهور من أجل إغنائهم معرفياً وفكرياً وجماهرياً.

وعمل التربة حسب رأي (جان جاك روسو) على تهيئة الفرد الإنسانية كي ينمو الفرد وخاصة الطفل على طبيعته وتحذير الأعصاب واستنزاف العواطف، نجد أنه قد ضمن أعماله الإبداعية ابعاداً تلتقي مع الطروحات الفورية في علاقتها بالفن بشكل عام والمسرح بصورة خاصة، وهذا ما تجسّد في أعماله التعليمية الملجمية، التي يؤكد من خلالها إمكانية المسرح أن يلعب دوراً مهمّاً في مسألة إعادة بناء المجتمع. تطور التعليمية عند برخت، بعد عرضه على المجتمع. كل عرض مسرحي الذي يتضمن أفعالاً مسرحية متعددة، والإبداع، كل عرض مسرحي يحمل في توكياته عناصر سمعية وبصرية تتفق في بنيتها الداخلية والخارجية مع أسس وتكوين مذهبها الفني، وهذا قد يلامس اشتغالات



تحدي مسرحيات برخت



السيمياء هي علامة أو إشارة أو رسالة، فهناك من النقاد من يرى أنها تختلف من (دال ومدلول) وغيره يقول إنها (دال ومدلول ودلالة) وغيرهم يرى أنها (كتابة وقراءة وتصور ذهنی ثم تصوّر عینی)، فيما الدال؟ الدال هو كملة مثل (باب) والمدلول هو تحول هذه الكلمة إلى صورة باب، والدلالة هي أي نوع من الأبواب وما هو بالضبط؟ هل هو (باب بيت) أو (باب سيارة) أو (باب قاعة) وهكذا، فنلاحظ أنَ الدال (الباب) كيف جرت عليه تحولات وتغييرات حتى نصل إلى الباب المطلوب في هذا اللفظ أو الكلام، وهناك من يرى غير ذلك من النقاد، وكل يلتزم رأيه.

كمال عبد الرحمن

اللهـمـاـعـ

بين الغزالى وسوسير

(الترميز) ذاهباً إلى أن الصبرورة الأولى هي استدعاء الدال المدلول، في حين أن الصبرورة الثانية (صبرورة الترميز) هي رمز الدال الأول إلى مدلول ثان في الملفوظ داخل التركيب) وتسعى السيميائية البنوية إلى النظر في ما وراء سطح المدروس، أو تحته، لاكتشاف تنظيم الطواهر النحتي، وكلما بدا التنظيم البنوى للنص أو للشيفرة بينا ((زاد اهتمال وجود صعوبة في رؤية ما يقع ما وراء سطح المسطوح)) كما يرکز التحليل السيميائي على الخطاب باعتباره نظاماً لانتاج القوال.

ولابد لنا أن نبين نوعين من العلاقة بين (الدال) (المدلول) الأول عند أبي حامد الغزالى فالشيء لدى الغزالى له وجود العيني (كالشجرة نباتة في الأرض)، ثم يكون لها وجود ذهنى، وهو أن ينشأ في ذهن الإنسان صورة قوم في الذكرة، وباتى الوجود النظري وهو كلمة (شجرة)، وهذه لا تشير إلى الوجود العيني بل إلى الوجود الذهنى، لأنَ نظرنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض وإنما يثير صورتها التي في الذهن، فالدال هنا يثير الذهن، واللفظ يجلب الصورة، ثم يتحوال الوجود النظري إلى كتابة، والكتابية تثير فينا للحظة لأنَ أول ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن تقوم بخطه، (هذا النطق يجعل في الذهن صورة ذلك المخطوط)) أما عند سوسير فالعلاقة بين الدال والمدلول لا تمر عن ثنائية (دال، مدلول) (دلالة) كما عند الغزالى، وعلم العلامات لا يتتجاوز هذه العلاقة الثنائية (دال ومدلول) أو (دال ودلالة) (دلالة) وإن كانى العلاقة عند أبي حامد الغزالى هي توسيع (بتبيهه بين (صبرورة الدالسة) (صبرورة الأبسط والأوضض والأدق).



سوسير



الغزالى

في الزمن وله خصائص يقتبسها من الزمن فهو:

1. يمثل فترة زمنية يرتبطن بالاعتياط ذهنياً، وهذا الارتباط يحيى المفهوم.
2. تقاس هذه الفترة بعد واحد هو ((بعد الخطى، بنيته مبنية على شكل متتابلة أو سلسلة)) كما أنَ العلامة باعتبارها الوحدة المكونة من الدال والمدلول، يمكن أن تشكل مجرد عنصر (دال) في حال دخولها في (نظام مركب) وتمثل العلامة في حالتها الأولى.
3. أي قبل الدخول في النظام المركب ((نظام التقرير)، وما أن تدخل في النظام المركب حتى تتشكل (نظام الإحياء) بحسب بارت، وهذا أيضاً ما يوضحه (ترفييان توودروف) بتبيهه بين (صبرورة الدالسة) (صبرورة الثنائية: الطبيعة الخطية للدال، بما أنَ الدال يحدث

السيمياء: علم العلامات (semiology/semiot) (ics)، افترض وجوده (فردينان دوسوسير) محدداً إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض والذى أداء إلى هذا النصور اعتباره اللغة نظاماً من العلامات قبل كل شيء، وتنطلق المنهجية السيميائية في رويتها ((من الشكل في فهم الإنسان، ولا تقطع إلى أكثر من وصف وجوده)) على النحو الذي يكون بواسطتها الكشف عن حيوية هذا الفهم وحركاته وشفله داخل كيان الشكل، ومن ثم وصف فعاليته العالية التي تصور حساسية ذلك وتنتج معناه من خلال الكيان الوجودي للإنسان، ومن (الحالات فلسفة التوجه نحو صوغ النظام الدالى في الأشياء والروى المكونة لهذا الوجود داخل المدلول ونظم تشكيلاتها)). والعلامة أعمى المدلول ونظم تشكيلاتها)، العلامة (اللغوية) عند سوسير كائن مزدوج الوجه، يمكنون من (دال) (مدلول) ((تميل هذه العلامة على توصيل الدلالة)) وهذا العنصر، أحدهما (الدال) عبارة عن صورة موصية أو سمعية أو بصرية (صورة مادية)، أما الآخر (المدلول) فهو تصور (مفهوم) ذهني غير مادي، وبذلك تصبح العلامة اللغوية لديه كياناً مسيكلولوجياً له جانبهان، يتحددان في دماغ الإنسان بأصوات النداعي، وللعلة اللغوية لدى سوسير صفاتان جوهريتان: فتلغى الاعتياطية بذلك (التاريخية) وتختدو العلامة ((أنها ابتداء مصغر من أي حمولة، فتخضع لشبكة العلاقات المسؤولية عن تأسيس المعنى)), ومن هذه العلاقة لقوتين منطقية، إنَ مبدأ الاعتياطية أحدها تحولاً كبيراً في الدراسات اللغوية اللاحقة، فقد عمل على تفكك (مكونات) الذات وإياحتها بوصفها فاعلية لها الأولوية في تشكيل المعنى)، وعملت (الاعتياطية)

تخيل الأزمة البيئية

أنياس بولار *

ترجمة: رضا الأبيض



كريستيان شيلبوج
أستاذ في الدراسات الثقافية

يمكناً أولاً أن نتساءل عن حضور الأدب في مجال يهدو مختصاً بحوث من نوع آخر مثل العلوم الطبيعية والجغرافية والأنثropولوجيا. من المهم، بل من الضروري للغاية، في رأي الباحث الكندي نيل إيفرندين Neil Evernden. الجمجمة بين منهج العلوم "المتحدة" والمقاربة الجمالية والإبداعية للإجابة عن الأسئلة البيئية المعاصرة. ويؤكد إيفرندين أيضاً، في شيء من الدعابة، ضعف النهج العلمي الذي يتجاهل المنظور الفني والأدبي. يقول: "من المفارقة أن المجتمع، عندما يكتشف متاخرًا التناقضات في العالم من حوله، يلجأ إلى العلم بحثاً عن الحل. وهكذا يستمر عالم البيئة في التقدم [...]. من خلال الإدعاء بأنَّ الاكتشاف الوشيك لضمادة معجزة جديدة وانتشارها سيعيد الانسجام إلى المحيط الحيوي. في الواقع، لن يكون من المفهود القاء اللوم على علماء البيئة، فالدافع عن البيئة يقتضي الوعي بالقيم، والقيم هي جوهر الفنون. وعليه، فإنه دون جماليات لن تكون حماية البيئة أكثر من تهيئة للأقلام والمساطق".¹ ومن ثمة فإنَّ الأدب حين يعرض مظوره الجمالي، فإنه يكمل مناهج العلوم الأخرى.

ويذهب شيلبوج Chelebourg إلى أبعد من ذلك في ملاحظته تأثير الأدب على التخصصات العلمية. يقول: "ليس للعلم القدرة على حمايتنا من بيئتنا خطيرة إلا إذا حرز نفسه من ادعاء القوة، وكان حالماً وخليطاً، بل أكاد أرغب في أن أقول: شعراً".²



إنه لم

المثير للاهتمام أن نلاحظ

أنَّ الأدب لم يتناول دائرةً وشكل فعالاً قضايا البيئة، أو في الأقل لم يتناولها كموضوع إشكالي. لانه وإن كانت الطبيعة ووصف مناظرها من العناصر الأدبية المهمة، فإنَّ موقف البشر من البيئة المهددة يbedo قليل الشيوخ وحديثاً. لذلك يbedo من المهم أن نعود إلى طرائق إقحام الأدب في النقاش البيئي من أجل إثبات مشروعية هذا النقاش، والتتساؤل أيضاً عن إمكانات الأدب في أنْ يعدَّ أو يشرِّي الخطاب الراهن حول البيئة.



الدافع عن البيئة يقتضي الوعي بالقيم، والقيم هي جوهر الفنون

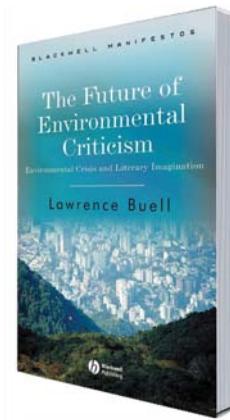
cité et traduit dans Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, février 2008, p. 7 Christian Chelebourg, *Les écofictions. Mythes de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexion faites », 2012, p. 127

Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some 3-Emerging Trends », Qui parle, vol. 19, no 2, Spring/Summer 2011, p. 87-115
Ibid., p. 93-4

5-Ursula K. Heise, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *PMLA*, vol. 121, no .2, 1er mars 2006, p. 503-516
Christian Chelebourg, op. cit., p. 8-6

Ibid., p. 117-
Nathalie Blanc, op. cit., p. 5-8

Anais Boulard *
متخصصة في الأدب المقارن.
جامعة أنجيه، فرنسا



ولذلك، يمكن للأدب أن يستثمر في مجال الإيكولوجيا لغاية أن يوفر لها القوة الإبداعية والشعرية اللازمة للتغلب على القلق الذي تثيره.

إن المجال التخصصي للنقد البيئي *écocritique*، وهو تيار أكاديمي ديناميكي بشكل خاص منذ السبعينيات، يميل على وجه التحديد إلى الاستجابة إلى الحاجة إلى الدراسة الأدبية للأزمة البيئية. هذا المجال الأدبي، الذي يجمع جماعيات مثل (جمعية دراسة الأدب والبيئة، الولايات المتحدة) و(ALECC) (جمعية الأدب والبيئة والثقافة في كندا) و(EASLCE) (الرابطة الأوروبية لدراسة الأدب والثقافة والبيئة)، من شأنه أن يخلق تقليدياً عالمياً بين الباحثين المهممين بمسألة البيئة في الأدب. وإذا لم يكن النقد البيئي معنىًّا بشكل خاص بالمخاوف البيئية، فإننا نرى أنه يتطلع في هذا الاتجاه.

وفي مقال له نشر سنة 2011 يذكر بويل Buell «الموجات» المختلفة لحركة النقد البيئي، مشيراً إلى تحول في المواقف التي تم تناولها، إذ خلال «الموجة الأولى» (من 1990 إلى بداية القرن الحادي والعشرين) كان الأمر يتعلق بالكتابة عن الضياءات الريفية والبرية وليس عن الضياءات الحضرية. أما «الموجة الثانية» (من العقد الأول من القرن الحادي والعشرين حتى اليوم) فقد اهتمت بالاهتمام بالفضاء الحضري، ولكن كيف يعالج الأدب، على وجه التحديد، الأزمة البيئية المعاصرة؟

للقىام بذلك، على الأدب أن «يفعل» (القلق البيئي في مسار «التخييل». إن الأعمال الأدبية، في رأي شيلبيوج، تلك التي تستثمر في مجال البيئة، والتي يسمّها «خيالات بيئية»، ecofictions، تجربة بمثابة تحويل الواقع إلى تخيل سريدي. يقول: «فعَّقَ تقطيم المطابعات في شكل سيناريوهات، وبالتالي يقع تحويلها إلى تخيل [...]». تظل نقطة البداية صادقة، ولكن التأويل الذي تحيي به، والصورة التي تثيرها، أدب مسهب ومتمدد التخصصات وهجين.

يعلاجها تخيلاً سريدياً.⁶

وبحسب رأيه أيضاً، فإن «الغاية ممّا يسمى عمّالاً» بيئية هي أن توفر للعالم العملي «خرائط» في تحليل اللغات والعلامات والرموز، وقدرته على كشف دلالات المثلات التي يعني تداولها القليلات.⁷ وبالتالي فإنّ الأمر لم يعد مسألة صورة عن الأزمة، وإنما مسألة مخيال. يقول ناتالي بلان Nathalie Blanc، أستاذة

مراجعة

ما يميز سوزان سونتاغ أنها كثيرة الأسئلة ودقيقة الملاحظة. تبحث في معنى الصورة الفوتوغرافية وتتأثيرها وقدرتها على النقاد في الواقع مشكلة الاحساس وال فكرة. الصور الفوتوغرافية ليست تخليدا للذكرى وإنما هي توقف زمني لمدة لحظة. إنها إعادة تشكيل المغزى من الحياة وكيف نراها.

