

الصـفـانـجـاـحـ

رئـيـسـالـعـدـدـ
أـمـمـعـبـدـالـخـتـيـرـ

ملـحـقـاسـبـوعـيـ 16ـ صـفـحةـ

الأربعاء 27 آذار 2024 العدد 5900

www.alsabaah.iq

ch.editor@alsabaah.iq

04

06

08

09

11

14

كيف يخلق المثقفون العراقيون أبطالهم؟

الشعر والإرهاب

الهوية بين الأنسنة والشيانة

الاحتفاء بالفن

ميديولوجياً أفلام التحرير

استذكار ذئب البوادي



الجداريات المكسيكية



ولدت حركة رسم الجداريات المكسيكية في الأصل، استجابة للحاجة لتعزيز الشعور القومي في بلد يعاد بناؤه بعد الثورة. وهي تمثل إعادة إحياء لرسم الجداريات الذي كان شائعاً في تاريخ الشعوب القديمة، كشكل فني ذي أهمية وتأثير اجتماعي واسع. وكانت نشأتها يابانا بظهور لغة بصرية غنية في الأماكن العامة، جعلت الفن في متناول الجميع، وهياكل فرصة لتنقيف وجذب انتباه الرجل العادي لمضامين مهمة، مثل الهوية الثقافية والسياسية، والقمع والمقاومة، والقدم، وغيرها من القضايا المهمة في زمانها.

ترجمة: مظفر لامي

الجداريات المكسيكية.. الفن الموجه

الحكومة الجديدة فرارها باتباع خطى دكتور أتل، السياسيين الذين كان لهم تأثير كبير في تحديد مسار الثورة وفي نشأة فن الجداريات، إذ اجتمع هؤلاء مع العامة التي تعزز وتدعم القيم الأساسية للثورة، وتساعد في إنشاء هوية جديدة للمكسيك، تستلهם التقاليد التاريخية الغنية للبلد، بجانب تطلعها للماضي قديماً نحو أو ما يعرف بالدكتور أتل الذي كتب في عام 1906 بياناً يعلن فيه الحاجة لحركة فنية جديدة، تهتم بصالح الشعب الحديث. تجدر هنا الإشارة إلى أن معظم الشعب المكسيكي كان في ذلك الوقت من الأ卑ين، الأمر الذي تعدد معه الترويج لرسالة الحكومة الجديدة من خلال وسائل الإعلام التقليدية مثل المنشورات والصحف، وكان الخيار الأمثل الاستعاضة عنها بالجداريات التي

إذ تم استخدام فن الجداريات لتعريف الشعب المكسيكي بالقصص والأفكار الكاثوليكية، ومنذ تلك الانطلاقة، أصبحت اللوحة الجدارية أحد أكثر الأنماط الفنية السائدة في الثقافة المكسيكية التي تتمتع بقوة تأثير تشمل جميع أنحاء البلاد، وهذه الميزة جعلت من هذا الفن منصة جاهزة للترويج السياسي، وكانت حافزاً لولادة حركة الجداريات في هذا البلد. في عام 1910 بدأت الثورة المكسيكية بانتفاضة ضد حكم بورقيريو ديزار، وكان من نتائجها اندلاع حرب أهلية دامت عقداً من الزمن، بقيادة عدد من القادة

ذلك تميزت باستقلاليتها التامة، وقد رفض العديد من فنانيها الأوائل الإملاءات الخارجية، واستخدموها هنا للنمط الفني الجديد الرحب والحر، للتعبير عن رؤاهم الشخصية. لقد ثبتت هذه الحركة أن الفن يمكن أن يكون أداة توصيل فعالة خارج حدود قاعات العرض والمتاحف. للملكيك تراث قديم في الرسم الجداري يعود إلى فترة ما قبل الإنسان، وبالتالي لحضارة الأولمك التي أنتجت بعضًا من أقدم فنون الرسم المعروفة في أمريكا الجنوبية، وهذا التقليد استمر في ظل الحكم الإسباني،



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

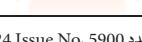
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq

الإعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

رئيس القسم الفني
مصطففي الريبيعي

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

الصـفـانـيـ مـاج
هـيـاـةـ التـحـرـير



على شفير الفجر

أحمد عبد الحسين

رأيت مناماً
رأيت مناماً وفسرته لي خالدة.

رأيت أني أحمل طفلًا مقطوع الأوصال أتعثر به بين
الانقضاض.

قال ودَّ أضفاث آباء، وقالت أحلى: بابا العالم يملاً
أحلامك بالبكاء، لكنَّ خالدة ابتسست: اكتبْ قصيدة.
اكتبها لو أنك في غزة.

يا غَرَّة
أنا ما أحبيتك خوفاً من نبوءات آبائك ولا طمعاً في نبوءات
أبنائك، لكنَّ هذا مغبتك تنشره أرامل على جبال حزنهنَّ،
أم حفاقات الثلاث مهموسةٌ في اسماع رب الجنود؟ ولماذا
كلما رتبت سريري وأغمضت عيني أغرقني الماء المعدب
في أنهارك التي لا يراها أحد.

يا غَرَّة
أيتها الشعفة الكبيرة التي ينفع عليها الشيطان ولا تنفعه،
يا طفلة ساهمة تهيل التراب على قلوبنا، أما آن لأول
أسمائنا أن ينسى، أما آن لأنّا الصارخين في فوهات
البار أن يسمعوا أصواتهم؟

يا غَرَّة
في كل ليلة أحمل أطفالك وأتعثر بهم في الانقضاض
وها أنا أكتبْ قصيدة كما لو أنني فيك
تحت نجمة زرقاء تمنعني من النوم
في كوكب أسوأ بيدًا أحلامي بالبكاء.

2
لم أولدُ قرب البحر

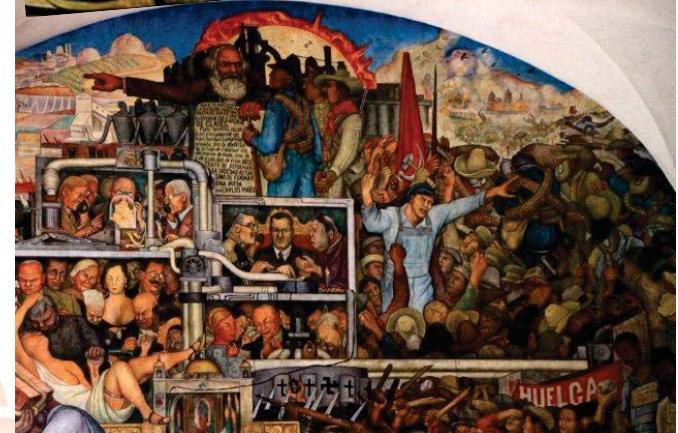
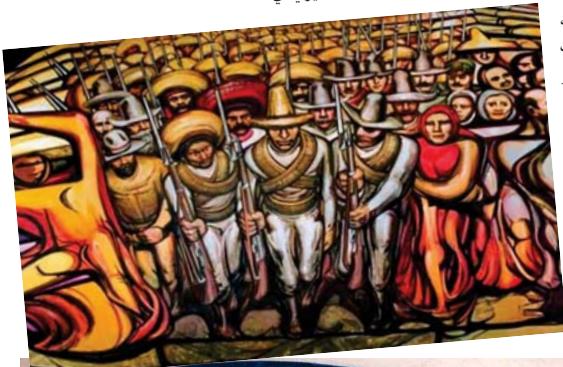
لم أولدُ قرب البحر لأعرف إليها غيرك.
بل في البرِّيز الثالث من الليل ولدُتْ، في غرفة ملائى
بريش ملائكة يقتلون، ولما كانت التواريخ مؤونة بحبر
غبائي، وكان مدیناع على الرف يبتَّ أغنية عن الموت،
كثُتْ مذكري هنا وهناك، ممدداً وسعیداً أنقُل كسو الأرقام
من الغيب إلى الشهادة، أقْنمَ قدمًا في الليل وأخر أخرى
إلى النهار وابكي خشية أن أولدُ قبل الأوان.

ابكي خشية أن أفتح عيني قبل أن تفتتح خزائن الفجر
ويهبط عنانو للأحاجم بثراهم من الشرائع الكبرى،
حيث لا مكان يتسع لاثنين أنا وغيامي،
ولا زمان يكفي لكي يشعَّل الإنسان عودَ ثقاب ويضيء
العالم. وحيث لا يحرُّ لأولدُ قريبه،
وحيث لا إله إلا أنا.



وسيكروس إلى الولايات المتحدة، بالتأثير في مشروع الأشغال العامة للفنون الذي أطلقه الرئيس فرانكلين روزفلت، والذي هدف لتوفير فرص عمل للفنانين والحرفيين خلال فترة الكساد الكبير، وإنشاء جداريات ومنحوتات ملحقة بالمباني العامة، تساهم في رفع الحالة التي تعشهما الطبقات العاملة، الأمر الذي كان له تأثير معنوي للمجتمع، وكانت الفكرة مستلهمة من برنامج الجداريات العامة للحكومة المكسيكية بعد الثورة. يبرز في الحركة ثلاثة قادة أطلقوا عليهم الأوساط الفنية آنذاك تسمية (الثلاثة الكبار)، وهو كل من ديفيد أفالو-سيكروس وخوسيه كلimenti أوروزو ودييجو ريفيرا. وكان ريفيرا الأشهر بينهم، إذ بدأ الفنانون في التعاطف والتعمير عن الحقائق المروعة في حالة الطلاق العاملة، وسعوا لتجهيز الأنظار للجفوة بين الأغنياء والفقراء. كذلك شمل تأثيرها فناني مدرسة أشكان، مثل إدوارد هوير، المعروف بتقديم منظور نبويورك للحياة، وفنانين التعبيرية الأمريكية؛ لتصوير المعاناة البشرية وأحوال الغرب ومخاوف الاهتمام المستقبلي على التكنولوجيا. أما ميسكروس فكان حينها شاباً ذا مسؤول راديكالية، تميزت جدارياته ببنية مواد عصرية، امتنجت فيها رؤى العلم والمكتسبة لتصوير مظاهر التقىد، وبالرغم من اختلاف هؤلاء الثلاثة في المثل والمعتقدات السياسية، إلا أنهما متفقين على أن يكون الفن، باعتباره أكثر أشكال التعبير تأثيراً، جزءاً جيئاً من هوية المكسيك الجديدة، وأن يستخدم لتعليم وتطوير المجتمع.

خلال أوهام قلبية،
اصبح للجداريات
المكسيكية تأثير
في الأوساط الفنية،
وخصوصاً في
الأميركيتين. فقد
سهلت الزيارات
التي قام بها
ريفيرا وأوروزو.



حينما يبني العقل الجمعي أساطيره

كيف يخلق المثقفون العراقيون أبطالهم؟

صفاء ذياب

كيف يمكن لنا أن نعيد أسطورة شخصيات ما زالت شاخصة بیننا، نحن نعيش في بيئة غير منطقية، وربما متخيلة لأنها لا تستند إلى أرض الواقع، خلقها العقل الجماعي وليس الواقع. فمنذ عصور ما قبل الإسلام، وصولاً إلى العصر الإسلامي وما بعده، أسطر العقل الجماعي شخصيات كثيرة، وألبيسها نجباً ليس لها، ومنهم الملك سيف بن ذي بنز، ومن ثم عترة بن شداد وفي ما بعد ذات الهمة وفیروز شاه، وغيرهم الكثير، وإذا قارنا صفاتهم وحياتهم في السيرة الشعبية التي كتبها العقل الجماعي، نجد أنها تختلف تماماً عن الواقع التاريخي الذي دونتها المؤرخون.



عبدالهادي سعدون

ثم الاجتماعية شرع يقود الجماعة نفسها لتحقيق ذاتها القومية والدينية والإنسانية تحقيقاً طويلاً [ملحمة] ... ليس لأن تحقيق الذات الفردية أو الاجتماعية هو البداية المنطقية لتحقيق الذوات الأخرى، فحسب، بل لأن تحقيق الذات الفردية أو الاجتماعية يصطدم هنا بما يعرف بقيم الثقافة المضادة -على مستوى المجتمع-. وهكذا يبدأ الشارع التقاوطي أو غير التقاؤطي بخلق شخصيات يدفع بها بطرق مختلفة، حتى تتمكن هذه الشخصية من أن تبني خطوطاً جمراً لا أحد يستطيع المساس بها، وهو ما يحدث اليوم في ثقافتنا العراقية، وهناك شخصيات تم النفع فيها حتى أصبحت طوططاً لا يمكن أن يتحدث أي شخص عنه، أو انتقاده حتى وإن كان النقد منطقياً.

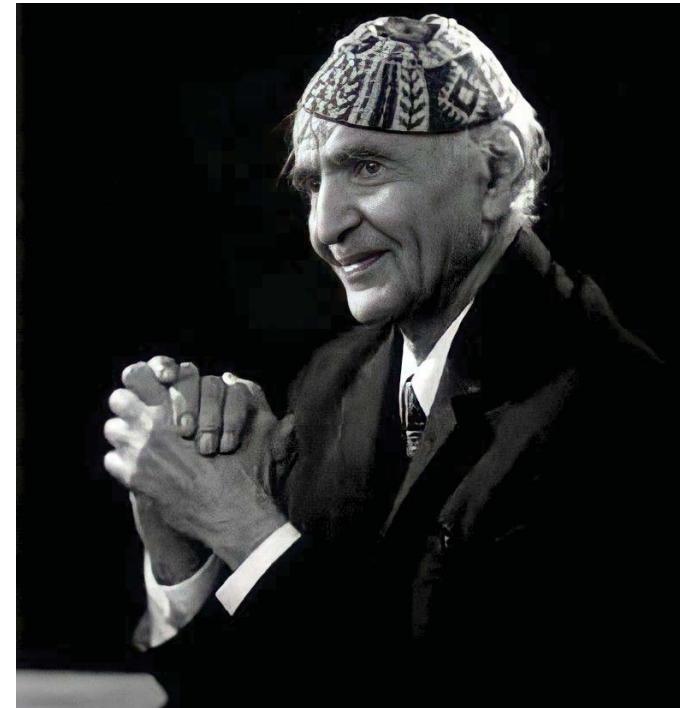
فمحظى أن يشتهر كاتب ما، ويأخذ جوائز حتى وإن كانت لأسباب غير تقافية، يدخل ضمن هذا الحصن، فكيف إذا تسمّ شاعر أو روائي أو فنان منصباً في الدولة، بينما سيطلق عليه: كما فعلها أحدهم؛ نبى الثقافة العراقيا!! وهكذا نحن نصنع أسطورياناً، ونفتح فيها، لأسباب كبيرة، أغيبها اتفاقية، لكن هذه الشخصيات بالتالي ستصبح ميقال حولها، لاستئثارها في وسائل التواصل الاجتماعي، قيضاً بيأها أمام أي منتقد لها، على الرغم من أنها يفترض أن تكون شخصية عامة، قابلة للنقد والتحليل.

الأهم من هذا ما الذي يدفع المثقفين العراقيين لأسطورة شخصيات ما، حتى يصل بهم الحال بتاليه شخصيات تقافية وسياسية ودينية لا أحد يستطيع المساس بها، وإنما تجد ذلك منطبياً في السياقات كافة، الاجتماعية منها تحديداً وبأدق تفصيلاتها.

ينطبق هذا على المثقف الذي ينبغي أن يمثل الشريحة الفاعلة والواعية في المجتمع، لأسباب كبيرة منها الوعي

البيهيات الكاذبة، فاستعملت في ذلك الوقت الكلمة في معناها التقليدي. لكنكي كنت قد اقتنعت بعد شيء حاولت بعد ذلك أن أستخلص منه جميع الاستنتاجات: فقول في مقدمته لكتابه (أسطوريات) كان منطق هذا التفكير في الغالب الأعم الشعور بفقدان الصبر أمام

هذا (ال الطبيعي) الذي تليسى الصحف والفن والحس المشترك باستمرار ليأساً ضاحكاً من الواقع، واقعاً حتى يكون ذلك الذي نعيش فيه، لم يكن أقل تاريخية في شيء..... بدلت لي فكرة الأسطورة منذ البداية شارحة لهذه



حنون مجید



قاسم السنجرى



ميمم الخرجي

تبريرات وقائية

يشير القاص والروائي حنون مجید إلى أنه لم يكن سطوة الشخصية الثقافية والسياسية والدينية، أمراً جديداً على السلوك العام للمجتمع العراقي خاصاً، والعراقي عاماً. إنما تجد ذلك منطبياً في السياقات كافة، الاجتماعية منها تحديداً وبأدق تفصيلاتها.

ينطبق هذا على المثقف الذي ينبغي أن يمثل الشريحة الفاعلة والواعية في المجتمع، لأسباب كبيرة منها الوعي

بالحاجة الملحة إلى وجود شخصية البطل، أو المخلص قادر على تغيير الأوضاع.

وهذا الأمر يتوجب على المثقفين العراقيين أن يواجهوا هذه الظاهرة بوعي ومسؤولية، وأن يُسهموا في نشر ثقافة النقد والتفكير العقلاني.

نَّ الْجَاهِيَّةَ إِلَى الْأَطْبَالِ تُدْفِعُ النَّاسَ لِلْبَحْثِ عَنْ
شَخْصَاتٍ مُكْبِتِهِمُ الْقُدْسَيَّةِ بِهَا، وَتَحْقِيقِ أَعْلَامِهِمْ
طَوْبَاهُمْ مِنْ خَلَالِهَا. فَأَسْطَرَّتِ الشَّخْصَاتُ شَاعِدَةً
عَلَى سَدِّ هَذِهِ الْفَجُوْهَرَةِ، فَضَلَّاً عَنِ الْخَوْفِ مِنِ الْجَهَوْلِ،
ذَذَبَعَانِي الْكَثِيرُ مِنْ الْعَرَبِيِّينَ مِنْ مَشَاعِرِ الْقَلْقِ
وَالْخَوْفِ بِسَبِيلِ الْأَوْضَاعِ السِّيَاسِيَّةِ وَالْإِقْتَصَادِيَّةِ غَيْرِ
الْمُسْتَقْتَرَةِ. فَأَسْطَرَّتِ الشَّخْصَاتُ شَاعِدَةً عَلَى الشَّعُورِ
بِالآمَانِ وَالْاطْمَئْنَانِ، فَضَلَّاً عَنِ الرَّغْبَةِ فِي الْخَلُودِ،
تُبَرِّيدُ النَّاسَ أَنْ يُخْلِدُوا ذَكْرَهُمْ بَعْدَ مَوْتِهِمْ. فَأَسْطَرَّتِ
الشَّخْصَاتُ شَاعِدَةً عَلَى تَحْقِيقِ هَذَا الْهَدْفِ.

سلطة مضمرة

يختتم الشاعر ميمش المخزجي حديثاً يقوله: إنه بطيء الحال، ثمة حاجـس نسقي يسـور المـنـقـفـ العـراـقـيـ، بل هـربـيـ أـيـضاـ، لـكـلـ رـوـتـهـ جـراءـ تـحـولـاتـ الـواقـعـ وـما شـوـهـهـ منـ تـغـيـراتـ سـيـاسـيـةـ كـانـتـ أـمـ اـجـتـمـاعـيـةـ، بل شـئـىـ علىـ الـمـسـتـوـيـ الـفـكـرـيـ وـالـعـرـفـيـ، فـلاـ يـسـتـطـعـ تـنـتـخيـلـ مـنـ دـونـهـ وـأـدـعـيـ ذـلـكـ فـهـوـ وـاهـمـ عـظـيمـ، يـنـعـكـشـ ذـلـكـ عـلـىـ سـلـوكـ وـعـلـاقـهـ بـالـآخـرـ وـطـرـيقـةـ قـبـلـهـ جـريـجـاتـ الـعـصـرـ، يـهـاـ إـذـ أـسـتـيـنـيـ أـفـادـ لـهـ مـشـوـعـمـ طـلـبـيـعـيـ وـرـهـامـ الـثـائـرـ مـنـهـمـكـينـ فـيـ زـعـمـ الـسـائـدـ مـنـاقـشـةـ الـعـتـبـيـ عـلـىـ وـقـقـ مـعـطـيـاتـ دـيـالـكـيـتـيـةـ تـؤـهـلـهـمـ نـكـونـواـ بـالـصـارـدـةـ، وـلـوـ أـعـمـاـ النـظرـ حـيـالـ الـدـرـسـ تـذـوـلـوـلـوـيـ مـسـقـرـيـنـ ذـلـكـ عـلـىـ بـعـضـ مـنـ الـمـقـفـيـنـ ذـلـكـ ذـيـنـ دـاعـ صـيـبـتـمـ لـجـدنـ ماـ يـشـيـ إـلـىـ وـجـودـ سـلـطـةـ ضـمـرـةـ تـسـلـلـ مـنـهـمـ عـبـرـ مـتوـنـهـ وـلـشـوـاـهـدـ كـثـيرـةـ عـلـىـ الـكـلـ، وـهـنـاـ تـبـيـانـ صـنـبـعـةـ التـابـوـسـ سـمـانـتـهـاـ كـلـهاـ الـأـدـيـةـ الـلـاـلـوـنـيـةـ، وـاعـلـاـ نـعـوتـ تـمـكـنـهـ مـنـ أـنـ يـصـبحـ كـانـثـاـ

فوقاً أنَّ المسْعَى الحقيقِي الصناعِي كارِيكتُر مذلُّه أو بزعِيبٍ هي انتبارِيَّة التكُنُوكُول والتسلُّق النَّينجَار بِهِيَّاً المُتَقَوِّفَ بِالتحفُّظ عَلَى هَذِه الصَّفَة وَلَو استَعْدَانَا تارِيخُ الْأَيْضِي عَلَى الْحَمْسُون تَوَكَّدَنَا دُشَرَاءً كِتَابَ أَسْهَمُوهُ بِشَكْلِ مِباشرٍ بِتَزْبِيفِ الْحَقَّاقَ عن بِرِيقِ التَّطْبِيلِ والتَّبَجُّلِ لِلزَّعْسَمِ الْأَوَدِ مُبَعَّدِينَ عَنْ شَأْنِيَّاتِهِمْ مُمَتَّسِّينَ الدُّورِ الْحَقِيقِيِّ لِمُشَوِّهِمِ الْجَمَالِيِّ كِرْكِسُوا اهْمَاهِيَّهُمْ حَوْلَ تَرْسِيفِ قِيمِ دُونِيَةِ وَتَأْسِيسِ سَوْنَوْنَ مَاكِرَة، وَلِعُلَيِّ أَصْنَفَ هَذِهِ الْمَسَارَنِ مِنْ ضِئَّونَ جُرْجِيَّةِ الْتَّفَاقِيَّةِ الَّتِي جَلَّتِ الْعَفَّ بِلَيَّادِهِ مَسْتَهْكَمَة، إِذَاً مِنَ الْمُغَرَّبِ عَلَيْنَا أَنْ تَعِيدَ قِرَاءَةَ الْجَدُوتَةِ الْجَاهِلِيَّةِ هُرْبَيَّةَ تَقْلِيَّاً لِاستِقرَاءِ أَسْنَافِها الْمُخْبُوَّةِ وَمَا تَكْنَةَ مِنْ جُمُولَةِ مَعْلَوَةٍ.



إن الأسطوري غير العصور والوطنيمة أولى طالع
الإيمان تكتسيز معاذل للظواهر. من هنا لا غرابة
في نزوع الفعل الجمعي للاتجاه للبطل وإن كان من
تجدد الحال لذا تنتهي في تركيبة الفعل الرافدي
يات تنتهي للنصر الموطني منها تلك الشائم التي
إلا واسعة الانتشار عند الناس منها التعودية والحرز
سر ذلك يعتقد أنه ذوثر في الحساسة... وإذا كان
أيامه بهذا المستوى، فكيف ببساطة الأفراد وأعتبارهم
مخطوط الحمر التي لا أحد يستطيع المساس بها دينياً
فأي وغير ذلك.

نيل لا ارتباط له بالواطن
يأخذ المهمون بأمسهونه، مع العلم انه مجرد
نيل تمهيد لـ

يرات هائلة في بنية المجتمع، مما يجعل الآخر يلجا
إهانات ودراود تلك العلامات الممكّنة لأنسُطريتها في أحيان
يتمّ بها في أيّام أخرى على حساب الواقع والحقيقة
أو أنّ الطبيعة الأصلية لتلك الشخصية الثاقبة أو
رسمية أو الدينية، مما يجعل منها في كتاباته وبخاله
رؤؤه رمسراً لأنّاضها ولا ينتقد أو يمس أيّ شكل
لأنّاسـكـالـ. الطاعة الكبـرى تكون في مسامـحةـ الذـانـ
فـتـةـ بيـنـ الصـبـحـ الـمـهـوـلـ، لأنـ ذـلـكـ معـناـهـ الإـاطـاحـةـ
مـمـهـ وـكـبـرـ وـحـافظـ لـمـجـمـعـ وـلـيـسـاـهـمـ تـطـوـرـهـ لـأـ
واجهـةـ الـقـافـيـةـ صـورـهـ الـمـحـمـلـةـ كـلـهاـ منـ كـتابـ
يـعنـيـ وـاخـبـيـنـ وـمـؤـخـبـيـنـ وـغـيرـهـ. هـذـهـ (الـرـدـةـ)ـ قـدـ
يـمـمـ فـيـ خـلـقـ تـشـوـعـ مـتـعـدـدـ فـيـ التـفـكـرـ، وـبـالـتـاليـ فـيـ
الـقـعـقـةـ مـنـ عـدـمـهـ، وـهـذـهـ يـتـصـوـرـ لـهـ مـخـاطـرـ لـأـ
نـ حلـلـهـ عـلـىـ الـمـسـتـوـيـ الـقـرـبـ، وـبـوـكـ سـعـدـونـ أـنـ
الـفـالـقـةـ فـيـ تـصـوـرـ الشـخـصـيـةـ وـأـسـطـرـيـتـهاـ سـتـوـدـيـ إـلىـ
لـطـ وـتـصـوـرـاتـ وـزـنـاتـ وـاحـتـدـادـ (طـائـيـةـ ثـقـافـةـ)ـ لـأـ
خـطـرـاـنـاـنـ إـنـ أيـ تـظـرفـ دـنـيـ أوـ سـيـاسـيـ. أـحـيـاـ نـظـرـ
بـفـوـصـهـ الـمـنـقـذـ وـسـاحـبـ الـكـلـمـةـ الـحـقـ، وـتـنسـيـ
لـوـسـومـ بـدـورـهـ فـيـ خـلـقـ مـجـمـعـهـ وـهـوـأـهـ وـمـنـافـعـهـ
فـتـةـ عـنـ تـرـكـسـاتـهـ وـسـورـهـ الـمـتـعـدـدـ كـلـهاـ.

مختارات الأسطورة

أ جيل الكاتب كامل الدليمي الموضوع إلى الحضارات
ل عرقية القديمة التي كانت تعتمد على أسطرة شخصيات
ل فيها مقابل إهمال شخصيات أخرى، قائلًا أنَّ الامر
ل يرتبط بالواقع الحضاري لبلاد وادي الرافدين باعتبار
و الحضارة السومرية أول منجز بشري أفاد منه سكان
أرض.
و ضيف: رافق هذه الحضارة بحث دائم عن أسطورة
ن طوفاً هاماً وجود قوة محكمة للطبيعة فبدأ البحث عن

دَّةُ ثِقَافَةٍ

ويعتقد الواعي والمترجم عبد الهادي مسعودون أنّها ظاهرة عامة ولها جذور في الثقافات كلّها، وقد تصل إلى أبعد حالاتها أو تقتصر على جزء منها وفترات من محدثة، المضلة تندّم تكون مستترّة في عظام الالحاد وتؤدي لحدّه لما يحصل في مجتمعاتنا المشوّقة في الفترات الأخيرة. وهي ما تنشأ عادة من فراغ هائل في الحياة المعاصرة نتيجة لأحداث حسام أو الكوارث أو

الشّعرُ والإِرْهَاب نظراًتُ فِي تجربتي شاعرين عراقيين



من حق الشاعر والقصاص والروائي إزاء وقائع الموت اليومي، في سنوات الإرهاب الأسود في العراق، الآية ذلك بما يكتب، أو يتفضل في الغموض، أو يغاضل الشكل مع المضمون، فتكون الأفضلية للأول على حساب الثاني، أو يجعل الثاني مسكوناً عنه، يكتشفه القارئ بحذقه.

لأن عدم في المشهد الأدبي العراقي بعد 2003 نصوصاً أفادت من "شعرة العنف وسردته"، اليومي اللامعقول، تحت حجب السور الشعرية المركبة، لذلك نعثر على تشتكيات الموت الأسود ضمن نصوص منفردة هنا وهناك، أو خلف مسارات الحدث القصصي والروائي.

باقر صاحب

"شريط صامت"
للساعر عبد الزهرة ركي
أهمية المجموعة الشعرية (شريط صامت) للشاعر السعدي عبد الزهرة، ركي تابعة من خصوصيتها، التي يؤكد لها عنوانه الثاني (نصوص عن السيارات والرصاص والدم)، عنوان يشير إلى أنه وبتفصيله واقعية/ غائية متباينة إلى مقاومة الإرهاب. العنوان الرئيس للمجموعة ربما ينبع من سينما الوثائق، حيث ينادر لنا أن غالبية عنوانين القصائد هي مداخل مشاهد فيلم تسجيلي طويلاً، عمل عبد الزهرة ركي على اختيار لقطاته المطلوبة بدقة بحسب خبرته الشعرية الطويلة، ولا يخسّ أنها هنا أهانى كل أقوانات المجموعة لفنانها واكتزارها بدلاليات كبيرة، بل البعض منها، بحسب الحيز المتاح لنا، في هذه المقالة.

يتذكر فعل الانتظار المفتوح في قصيدة (انتظار)، ص 9 مع اختلاف الشعوص، واختلاف التواشح العاطفي بينهم، تجسد الانتظار هنا روجة من سيسجع تعريفه (جثة مرمرة في مكان جهول) بعد دقائق من قوله لوجهته (انتظرني)، وهو فعل أمر دال على توقيع استمرار الحياة وسريان الجمجمة في المعاشر.

إذن يمكن القول إن ثيمة الانتظار تغير احتى المعدلات الموضوعية لهذا الموت المفاجئ غير المجرد، الذي تتبعك أجواءً السوداوية في غالبية قصائد المجموعة، شخص هو إنسان بكل معنى الكلمة، يعيّب فيما يعيّب، نحاذر الاقتراب منها ويلوّنها شعرياً خشية من أن الأداء الشعري لن يكون بالمستوى المطلوب، ومن ثم يجد مبارشاً، مرددين أن الواقع تفوق على مخيّتنا فبدؤنا عاجزين.

إيقاظ الذكريات

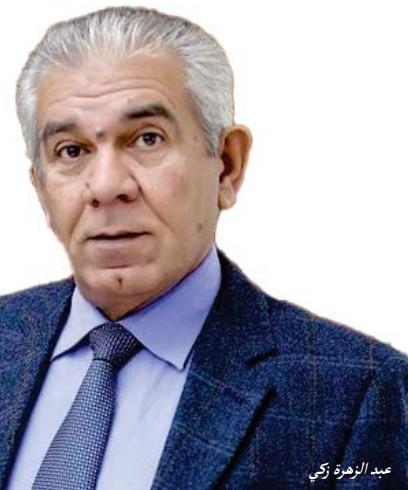
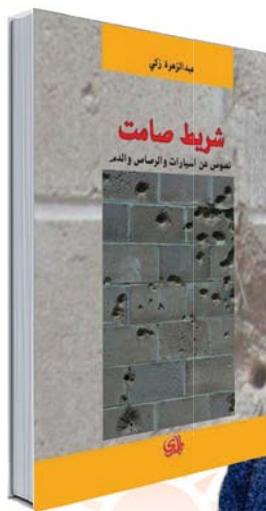
الشاعر أفراد (شريط صامت: نصوص عن السيارات والرصاص والدم) ليوميات تعدد الأشد حلاكه في تاريخ العراق المعاصر، تلك يوميات القتل على الهوية، العنوان الثاني يعدّ أوضح استهلال لمتن شعري - توثيقي لتلك اليوميات، أراد الشاعر إيقاظ ذكريات كل من عن تلك الأيام، لا بل لكل ممّا (شريط صامت) عنها، نحاذر الاقتراب منها ويلوّنها شعرياً خشية من أن الأداء الشعري لن يكون بالمستوى المطلوب، ومن ثم يجد مبارشاً، مرددين أن الواقع تفوق على مخيّتنا فبدؤنا عاجزين.

بانوراما سرد-شعرية

يقول الكاتب الراحل قاسم محمد عباس عن ثنائية الحياة إزاء الموت في (شريط صامت) في مقالة له مشورة في موقع الحوار "المتدين": "لن يكون الموت واقع الحال سوى حدث عارض يخرب ترتيب الأشياء والأحالم والمواييد ويمزق الحُسْن الإنساني في تقاصمه اليومية.. لقد أدرك الشاعر قادرية تقاصيل هذا الموت وقادعه إلى تدوين رمزية وواقعية انتظار الموت، بل تبئي تدوينها على شكل نصوص شعورية اتاحت للإعلان عن مسؤولية إنجازها ونشرها، فدبتنا كifik، وبضممتنا ذات الشاعر، للاملاسة شهادة حياتنا".

إذن هناك في نصوص المجموعة ما يسمى إرادة الحياة إزاء موت أسرع من كل شيء، أية مناوره ذكية من إنسان عراقي للإفلات من قبضة موت محظوظ هو انتصار لهذه الإرادة، وأعظم من ذلك من يضحي بنفسه كي يدراً (جزاماً ناسفاً) مثلاً، عن موت عديدين، قد يكونون أعزاء جداً للمضجع بنفسه، مره أخرى يتصافر السرد مع الجهد الشعري في تذكرنا بقصصنا العزينة المسكونة الأولى "رائحة الحب" (ص 7، الذي منها (قصة الجندي شجاع)، من يصايب بواقعة المأساة احتضن الإرهابي (حامل الحرام الناسف) كي يموت معاً،

قصص مبكية شهدناها وسمعناها مرورةً من قبل ذوي ضحايا التفجيرات الإرهابية وشهود عيان لها. أفوأ متعلقةً وعمون داعمة، ساعتنا نحن - كماهم - رد فعلنا اللحظي، تهطل دعوتنا، وتنتمي شفافتها للعنان على الإرهابيين. رد فعل إنساني أولى، يتساوى بشانه المواطن العادي والكاتب والميدع. لاحقاً تتشكل ردود أفعال أخرى، مثل أحاديث الناس في الشارع والمقهى والدائرة عن قصص القتل اليومي وعدم اقتراب ساعات الخلاص منه، ومن ثم تختلف الأحاديث تدريجياً خلال أسبوع من الهدوء النسبي إلى أن تهب عاصفة يوم دام آخر. أمر يثير إشكالية جديّة بالدرس التقافي والأدبي، هل أسلمنا سعاد ومشاهدة وقراءة أخبار القتل اليومي إلى طقس اللامباد بالموت، مثلاً نقول (لسنا أفضل من ماتوا)، أم أن الوجه الثاني من الإشكالية مجوّل على نوع التحدي المسلح بحب الحياة، بالنسبة للمواطن العادي، في حين يرسّه المتفق وعيّاً ديناميكياً بتواشح ثنائية الموت والحياة في دقائق حياننا، فضلاً عن الإيمان بتحمّيّة انتصار صناع الحياة بكل محمولتهم الفكريّة والثقافية والإبداعية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية على صناع الموت والخراب والتخلّف والارتداد السلفي المعاكس لحركة التاريخ، وهذا في هذا المقام نتناول شعرية مقاومة الإرهاب الذي اشتغل وقائعه ذروة في عام 2006، وتتجوّل إعلان الانتصار الرسمي والفعلي عليه عام 2017، نتناول هذه الموضعية بختيار أنموذجين لشاعرين عراقيين كبارين، تكتسا مجموعتين ضمن تجربتهما الإبداعيتين المتميزتين لثيمة الإرهاب، وهما عبد الزهرة ركي وخزل الماجدي .



عديدة معاً. موت البراءة واللعن، إسقاطاً غريبة القتل
والتدمر عند أطفالها هم صناع المستقبل.
إن نصوصاً يومية متباينة، لا يدع لها من يبور متضادات
يلاحق الشاعر تلبيتها إشكالاً مختلفة، وتغذيرها
أبعاداً سياسية، اقتصادية، تاريخية وجغرافية،
كما هو نصّ عيون الذئاب قرب عيون الحملان
المؤرخ في 2/كانون الثاني، تتابعها هذه المتضادات
وأتصالاتها وتطمطراها، فإنّها تلتبس، في نصّ "لماذا
يليسون حرجاً؟ المؤرخ في 3/كانون الثاني"، بشعريّة
الضوء والظلام، يرسّد فيها تحولاتنا الغربيّة وصراع
حومات حرفة في أميّاتنا.

لاشك أنّ ثباتيَّة مثل الحياة والموت تعدّ بُؤرةً رئيسيةً
لصور الماجدِي في أمرهان، احزانٌ نكل الحياة لدى
الأهمات، ونهنئ أم (هروان) داهناً. صور الماجدي
الموت فانكأ بكل تفاصيل الحياة العراقية. كما في صنٍّ
“اعيدهم إلى رحمةِ المؤخر في 4 كانون الثاني، إذ
يعشّد الماجدي كلّ مفردات الموت وصورة، مفراداً
مثل الظلام، خنزير أسود، لحم تالف، فاكهة فاسدة،
الأشباح، الأفاعي، الخفافيش، بيوض الأفاعي،
القبر، جيش أسود، ملائكة تضاغف مع هذه المفردات
صوْرَّ موجة: شجرة الضاحك ذاتُّ وشارة النوم /
أو: السقوف تثُنّ تراباً / أو: اخترت السفن وأحرقْت
النار / أو: كسوةُ سوداء تنزل على اليسرى المقدّس /
أو: عثّالب تُبحِّ في البرية حاملةً شموعاً / أو: هذا هو
الساحلُ الأبدئي لنا: رملٌ وعظامٌ / أو: سقطَ موسى يقارِبُ
الشعر في القبر. صور الموت تجاهرو وتنفّاعل بما
يسعى الشاعر إلى اكتساح العجز الشعري عن تجاوز
غرايبيّة الواقع، وبما يسعى إلى استباقي الموت بقول
كلمةٍ أخرى.

اشراقاتٌ صوفیَّةٌ

هذه الصور لا بد أن تستند على الشاعر إلى وقفات تصوّفٍ
ووجّه إليها: هو طقس جمعي.. أن يتجه البشر بأيمانهم
وقلوبهم إلى السماء، ولكن الشاعر يسمو إلى السماء
السماء، والسماء تحيط به.

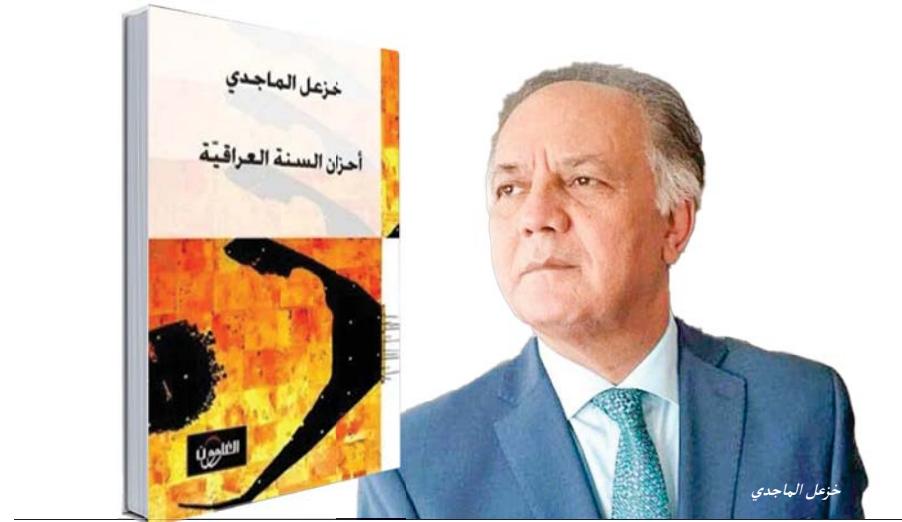
يَا أَيُّهَا الْبَيْتُ أَرِيدُ أَنْ أَدْوَرَ حَوْلَكَ مُثْلِمًا يَدُورُ طَفْلٌ بِسْتَعْيِيرِ الطَّفْسِ دَاهِ

أيتها المكان المكسو بالسواد أريد أن أتعرف بأخطائي ص.20

اسباب الموت المتعمد والمؤمن به، الموت أبغى من اعتراض الناس بخطابه في الحياة، فمن يسعى إلى الاعتدار برواية الشاعر الجعجع، يحيطها بأجل الاعتدار، ماذما فعلت في حياتها كي تفتت يوم الموت المفاجئ، وليس الموت الطبيعي بعد حياة حافلة بالجمال والعطا؟

شُعْرَيَّةُ الْيَوْمِ

كثيرية هي مداخل إضافة هذا العمل، منها إن عمل المادجي في كتابة قصيدة يومية مؤرخة على اليوم والشهر لمسدة عام، حقق به مطابع عديدة، منها، الخروج من اليومي العابر إلى الزمن الملحمي، وهذا مع المخرج الثاني من الخاص إلى العام، يشكلان سعي الشاعر إلى تحقيق انتصار واقفية الشعر على شعرية الواقع. وبالتالي نحن معشر المبدعين نستطيع القول إننا انتصرنا.



شكل تاريخ الحزن العراقي فيها ينبع سرد الواقع
ليومية لعام كامل بعده فاتناري.

شعرنة السرد

تعريفة السرد

نبيلية، إنَّ ما حدث ينفي الآية حدث مرأة أخرى، هو إذن عمل تخدير أفاد من كلِّ اختبارها السود، ليقول لنا والأجيال العقلة: هذا ما عشناه ومرزنا به، لم تكون أبطةً ملجمين، لم تكن تخشى ما يجري. نحن واقعون: تخشى وتحلم، تكون ونهض، تكوه وتحبُّ. ولذا كانت النصوص كاشفةً للطبيعة الإنسانية، عندما تُثلي بخصائص من العياب القليل، يمكن أن تستثير في أعمالها أدبية وفنية كبيرة تضاف إلى خزان الإبداع العالمي التي نهلت من نكبات الإنسانية منذُ القديم والى الآن.

ولكن لكلٍّ منها موتاً دلالة، فالجندى يقى حيًّا فى
فوسوس كلٍّ من سمع قصته، كلٍّ من له علاقه حميمه به
في البيت، الحي، المدينة والوحدة العسكرية، يهبط
إلى هذه الأمكنته وما تختمن من أشخاص، يمارس
واجهه كما كان، في شريط شعريٍّ وتأثيقيٍّ يحيى ملايين
سيسى-ديات الموت، نعمتز في كلٍّ قصيدة فيه، على ثنائية
الحياة - الموت. وهي بورةٌ تكاد تكون مرئيةٌ فقط،
غير مرئيةٌ إيهام، أليغراً الام الشهيدة وظللها الرصيع
الشهيد أيضاً، في قصيدة (حلبها) ص. 23، ذات
مقطعتين أو أربعٍ مشهدٌ موت قاتم وتأنيتها مشهدٌ حياتيٌّ
مؤثرٌ مجسدةٌ في العلاقة الأمومية - الطفولية غير ثدي
الرضاعة، بين الجديد المشتعل وأواحة النار، وعلى

أحزان السنة العراقية

يمكن القول ان هذا العمل الشعري يمثل استئثاراً
أسطورياً لها حلٌ في عراق ما بعد 2003. على صعيد
الابداع، هناك إحسانٌ بعذر اللغة عنتجاوز غائية
الواقعي إلى الخيالي، وكيفية إعادة انتاج لحظات
متلاطمة بالدماء والوعول والقبور. لحظات مارقة، لن
 تستطيع الإنسانية بها بلوغ مخصوصية فقداناتٍ تتضاعف
 في مرآة الشاعر، ساعة تلاحم الذات بالموضوع. إباء
 ذلك، كف هو حال شاعر مثل الماجدي خطف
 الإلارهابيون ابنه مروان وبقي مصراه مجھولاً، كف
 تضاعت ذرورة السرد الملجمي، للحظات وساعات
 وأيام انتظار العودة المفترضة للغائب، كأنما عودته
 تحدد الأمل بانتصار الحياة؟ كفت تكون المعالجة
 الابداعية لشاعر غزيرٍ مثابرٍ مثل الماجدي لذلك
 الحدث؟

ماذل حانياً
بدرٌ حلبياً ورحمةً
على فيه الصغيرِ

ثيمة الصمت

في قصيدة (شريط صامت) ص 20 يدُوِّن الصمث
سيَّد الموقف، وكِمال الشاعر في توضيح بشأن
المجموعة، بأنَّه ينْقُل إفْعال الشخصيات ودُودُّ أفعالها
بِمُسْتَوْجَعَة، ولَكُنه بِرِّدَ تَحْفِيزَ القارئ على تحريٍّ
مجسَّسَانَه بشأن إنشاء احْتِفَالَة كَلِيَّة لِمَا يَدُورُ، ومن ثُمَّ
تَحْفِيزَ مَوْقِعِ إِذَا قُتْلَ مَهَانٍ بِدَارٍ بِسُوءِ مُحَرَّفينِ،
دائِمًا يَسْمِيُ القُتْلَ بِيَمْ بَارِ.
تَكْرَرُ احْتِالَات هذه التَّمَثِيلَة في قصائد عَدِيدَة من
المجموعة، في محاولة مُوضِعِيَّة ذَكِيرَةِ الشاعر
لِاستغفارِ القارئ، وجعلِه في حالة تَمَهُّدٍ نفسِيٍّ واجتماعيٍّ
وتَوقُّفيِّ لِللاحتجاجِ وَدُمُّ الرَّسْخَةِ لِوَاقِعِ الْأَرْضِ، مِمَّا
تَكْنُنُ القُوَّةُ الشَّرِيرَةُ المُقاَبِلَةُ: الصَّمِيتُ الحَمَادِيُّ هُنَا دُعُوةً
شَعُورِيَّةً لِلنُّطْقِ الإِيجَابِيِّ ضدَّ أَشْكَالِ الْمُوتِ وَمُوَارِدِه
السياسيَّةِ والاجتماعيَّةِ.

المهوية

بين الأننسنة والشيانة

كمال عبد الرحمن

وأمين معلوف مخطوط للأسباب
الآتية:

- نسي أو تناهى معرف عندهما طالب بغير هويته العربية إلى هوية غريبة(فرنسية، أن الشرط الأول في بناء هوية الإنسان هو ”مسقط الرأس“ والثاني: اللغة، الثالث : المكان، وهذه شروط مهمة لا يمكن تجاوزها.
- اعتقد معرف أن الإنسان يمكن أن تكون له أكثر من هوية، وهذا خطأ لأن الهوية تشبه فصيلة الدم لا يمكن تغييرها أو الاستغناء عنها.
- حتى لو افترضنا جدلاً أن معرفاً حصل على ”هوية هجينة أو مهجنة“ لهذا الأمر لايتحقق، فلا يمكن مثلاً تغيير هوية الإنسان العربي، مما فعل، أو سافر، أو اعتلى مناصب، أو تكلم بلغة أخرى، كلها أمور تعجز عن تغيير هوية العربي.

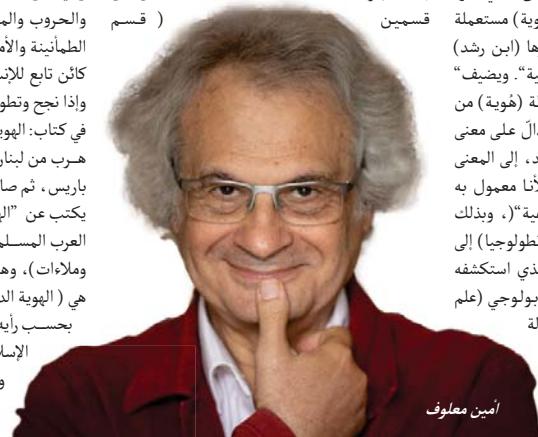
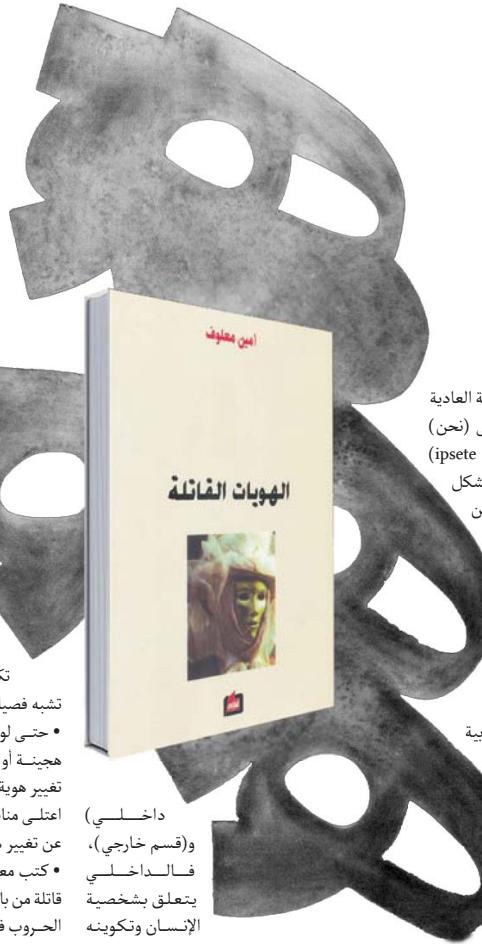
- كتب معرف عن الهويات التي افترض أنها هويات قاتلة من باب الغضب والحزن والقلق الذي ضرب نتيجة الحروب في لبنان، والتي اعتقاد لها سبباً واحداً هو المسلمين، وهذا رد فعل غير منطقى، فهو دققنا ستجد حالات عكس ذلك، فكثير من اليهود العرب الذي هاجروا إلى إسرائيل، ما زلوا يعترفون بعروتهم وبالذم العربية (التي يعتقدون أنها بادهم)، وهو لا يتنازلون عن جهتها واستذكار جهانهم فيها.
- أضف إلى ذلك كله، ما فعلته دولة قطر مؤخراً وأميرها وشعبها في كاس العالم من معجزات أدشت العالم، الذي فتح عينه على حب المسلمين والعرب واعتذر شعوب الأرض بالهوية العربية الإسلامية.

يقول أمين معرف:

(منذ أن غادرت لبنان في عام 1976 لأستقر في فنسا، سنتات في مرات عديدة، بأفضل ما في العالم من نوايا، إن كنتأشعر أولاً بأني فرنسي أو لساني، وكانتأجيء باريس، ثم صار من هناك يشتم الإسلام والمسلمين، يكتب عن ”الهويات القاتلة“ وهو يرى أن هويتنا، العرب المسلمين ليست إلا لجة طوبية، وحجاب، وملايات)، وهو يعتقد أن الأدب لا يملك إلا هوية واحدة هي (الهوية الدينية الإسلامية حمراء)، وهذه الهوية - يحسب رأيه - ليست إسلاماً من أسلحة الإرهاب الإسلامي، الذي يحاول القضاء على الإنسانية وبالذات الحضارة أو المدينة الغربية.

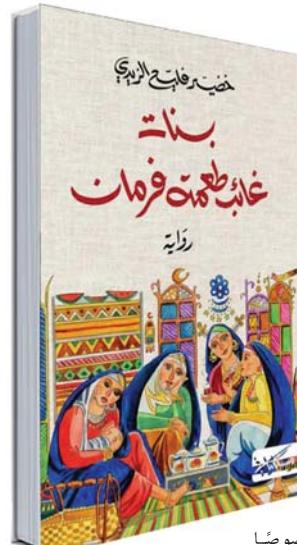
واللعبة (المكان)، فلا يمكن لأحد أن تكون له هوية بالمصادفة أو عن طريق السفر، أو الهرب من موطنها إلى مكان آخر يعتقد أنه موطنه الجديد، لا يوجد إلا الموطن واحد وهوية واحدة، تراقصه في حياته وحتى بعد مماته، فالهوية هي الشخصية والكيان والسيطرة الذاتية والوجود والمصير والتاريخ.

فإن ”لفظة الهوية- identite“ في مستوى اللغة العادية العربية الحديثة (غير الفلسفية) تشير إلى (نحن) نتكلم عن هويتها وعن اتصالها ومرجعيتها، جاء في (المجمع الفلسفى) أن مصطلح ”الهوية“ ليس عربياً في أصله ، وإنما اضطر إليها بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الذي يدل على ارتباط المحمول بال موضوع في جوهره، وهو حرف (هو). وهناك من يميز بين (الهوية- بفتح الهاء) (الهوية- بضم الهاء)، حيث يرى ”سعيد التل“ بأن معنى (الهوية- بفتح الهاء) يختلف اختلافاً يبدأ من معناها (بضم الهاء)، فالهوية (فتح الهاء) تعنى على الصعيد المعجمى العربى القديم، ”المزنة“ البئر بعيدة المهاون، والهوة، البئر أو الحفرة الفرعية كما جاء أيضاً في لسان العرب، أما كلمة (الهوية) (بضم الهاء)، فهي كلمة ”جديدة طارئة على اللغة العربية“، حيث أن مصطلح ”الهوية“ كما يزعم صاحب لسان العرب، فإننا نرى أن الهوية (هي كائن حي) انطولوجياً (وجودي)، ومن ثم إلى (هوية) (انطولوجية الفعل كما جاء إلى (هوية)، لكن المهم في كل هذا سواء جاءت ”الهوية“ من ”الهو“ الفرويدى، أو من ”المزنة“ كما يزعم صاحب لسان العرب، فإننا نرى أن الهوية كائن نرى، لذلك يرتبط ”الهوية“ ارتباطاً حميمياً بمصطلحات مثلها، وبشرح لنا (فتحي المسكيني) طبيعة التمايز والتشابه بين (الهوية والهوية) وأصلهما في اللغة العربية، فيقول: إن ”فلاغفتنا القديمي قد استعملوا لفظة (هوية) المنتهولة من الضمير المفرد المذكر (الهاء)، وبوصفه مقبلاً للفكرة (اسبنين) في اليونانية (وهيسن) في الفارسية، للدلالة على وجوه المعنى الذي أقربه أسطول لمفهوم الوجود، وإن لفظة (الهوية) مستعملة في ترجمة (مابعد الطبيعة)، التي فسرها (ابن رشد) للدلالة على معنى (الوجود) في اليونانية“، ويضيف ”المسكيني“ قائلاً: إن ”الازدواج من لفظة (هوية) من المعنى الأسطولوجى (اللوسويدى) الدال على معنى الوجود، كما استعمله الفارابى وابن رشد، إلى المعنى الاستيتوولوجى (المعرفى) الحديث لأننا معمول به منذ ديكارت إلى كانط، هو واقعة فلسفية“، وبذلك تم التحول من ”(الهوية) الوجود (الأسطولوجى) إلى (الهوية) الفينومينولوجى (الظاهراتي) الذى استكشفه المحدثون، وأيضاً إلى الطرح الإثنوبيولوجي (علم الأننسنة- الإنسانيات) والثقافي لمسألة (الهوية) كما صار شائعاً اليوم“ . فاذن حسب رأي (فتحي المسكيني) أيضاً



أمين معرف

الاحتفاء بالفن في رواية بنات غائب طعمة فرمان



أثائب: "لقد حاولت قدر المستطاع أن أرسم لك مصيراً دربياً، لكن الكتابة تخون في أحيان كثيرة". وهذا الكلام يعترض عن وجهة نظر المؤلف، الذي خير الكتابة إكراهاً منها، وكيف يمكن أن تتبين المصائر وتتحرف سارات السرد عمّا كان محظطاً له في البداية. فالكتابة تخدن الكاتب أحياناً، وربما يخطر لكتابه شيء بعيد عن قناعاته، تفرضه عليه معيقات الرواية فرضاً.

يتذكر سارود الرواية عددًا كبيراً من كتاب وأدباء وفناني العراق المعاصرلين للروائي الرجال طعمة فرمان، ويتحدث عن علاقته بهم، وبعضاً أوغلوهم وما عاشوه في تلك المدة من تاريخ العراق العصيبي. وما يذكره سبب تحول ثائب طعمة فرمان من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، فيعمل ذلك بـ"النقد على جواد الطاهر تصدى له كقصوة حين كتب مجموعته (حصاد الحرج). قال إنها أقرب إلى النداعي منها إلى السرد. ذلك مقابل الشاعر العامي بريني في أحسان الرواية، فغضب لكنه يصار على النجاح، وفعلاً حدث ما لم يكن متوقعاً من قبل الكثيرين. فقد لاقت رواية (النخلة والجيران) استحساناً عاماً بلاغع درجة التعظيم عند بعض. حتى الطاهر بارك ذلك النجاح وفاجأ الجميع بقوله استعمال العالمية في حوارات الرواية". وتلت ذلك علومات مهمة في متابعة وتحليل التحولات النوعية، واحد من أهم المداد الفارقين.

وفي الرواية أيضًا أهمية كبيرة لفعل القراءة، بوصفه من مساعي إنتاج المعرفة، وإدارتها، في ما تنتظمه عليه طعون الكتب، إذ نطالع فيها قول رياض الخاجي، الذي يسيء أحدى لحظات تجليه: «أن القراءة العميقة فعل يداعي ضاحهي الكتابة». فحقيقة القراءى، وهو سبب غور الكتاب، توأمى مشكلة الكاتب في اثناء الكتابة. تبني رارثة، فالقراءة ليست أقل شأنًا من الكتابة بما عززني بـ«نمر الرصافة». وهذا مما يؤكد أنها رواية تحتفظ بالفن الأدب والكتب وتتسعى إلى أن تعيد لها مكانتها، في من هو فوضوي تعددت فيه الوسائل التي شغلت وقت الناس والقراء، بما لا طائل منه.

تبعد القضايا الكبرى الشاغل الأهم للرواية العراقية المعاصرة، فلاتكاد تفادر قضايا الواقع والتاريخ والسياسة والإيديولوجيا والهوية والثقافة والمشكلات الاجتماعية والمركيزيات، حتى بدا اهتمامها بقضايا الفن والجمالي محدوداً أو معدوماً. ولا يدخل هذا الكلام في معيار الجودة أو عدمها، بل هو حديث في الظاهرة الأدبية لا أكثر. أما رواية خضرير فليح الزبيدي (بنات غائب طعمة فرمان) فإنها تحاول البحث عن ذلك الجمال الغائب، أو الفن الذي ضاع حتى كاد يُنسى، وعن الروائي المغيب في أتون عالم سردية مدججة بالقضايا الكبرى والساسية والمشكلات الاجتماعية والحرروب والقيود والمطارات وتهديدات الرقباء.

علی کاظم داود

مثلما أشعّ ساقياً في روايات التجرب وقصص الجيل الصانع من تسعينيات القرن المنصرم". إذ يخرج الساد عن وظيفته في عرض الأحداث والواقع، إلى تسجيل بعض ملاحظاته على الناتج السابق، وهذا تبدو شخصية الكاتب (خبير فليح الربيدي) أكثر من أي وقت آخر، فهو يحاول تعميم صوت سارود الرواية؛ لكي يكون مؤلماً ضمنياً ناطقاً بأفكاره، يقول أيضًا في موضوع آخر: "لم يكن الهراء معششاً كالحال في الروايات العراقية"، وهي ملاحظة تقويمية عن مدى مصداقية ما يقال ويذكر، ولو بشكل عرضي، في عدد كبير من روايات الكتاب العراقيين. ومن مزايا الفن الروائي عنده أنَّ ياما كانها "الإمام بتفاصيل الأماكن وأنماط العيش المختلفة من بيته إلى أخرى، فضلًا عن تعميقه لآثار العوائل العراقية المهاجرة وجذورها". كما يشير إلى بعض إشكاليات الرواية العراقية الصادرة حديثاً، ومنها أنَّ كثيرةً من إنها رواية الرواية والروايات والشخصيات الروائية وهي تستعاد في عالم جديد يختلط فيه الواقع بالمتخيل. فهي رواية احتفالية بالفن الروائي وجمالاته في زمن انحسار فيه الاهتمام بالجماليات والجوانب الفنية لمصلحة الجوانب التلقافية والتبللات السوسوبونيقافية. تتشغل هذه الرواية في إطار السرد السيريري الغيري، المتخيل، إذ تحاول انشاء سيرة متخيلة لشخصية لها مرجمعية تاريخية، معروفة ومددة باسمها الحقيقي، هي شخصية الروائي العراقي الراحل غائب طعمة فرمان. لكن ما يميز هذه السيرة الغيرية أنها تكاد تكون مختلفة بأكملها؛ إذ تصر بأنَّ غائباً قد توفى منذ زمن، في مطلع العقد الأخير من القرن الماضي، كما يقول القيد، تحضره جميع الشخصيات المتخيلة المعروفة في الروايات العربية.

يحضر الروائي الفقيه أيضًا في مجال شخصيات رواياته، فهم أهل الفن الذين هم من ورق. تأتي أيضًا شخصية العربية، الكبار الروائيين العرب، فلتشهد بذلك شهادة رمادية على مكانتها وأهميتها، وتأثيرها في الأدب العربي.

تعمل رواية (بنات غائب طعمة فر والتناس مع دوایات غائب، وتناسب

إنهم يكتبون عراق اليوم، كما لم يكتب العراق من قبل، وذلك يبرر التناول الروائي لقضايا السياسة ومشكلات المجتمع والوضع العراقي الراهن على نحو واسع، وبصعوبة على صدر اهتمامات الكتاب. يدعى الساراد أنّ (بنات غائب طعمه فوان) هي الرواية المخطوطة الأخيرة غير المكتملة للكاتب الراحل، ترتكز على طاوية الكتابة في غرفة المصانع، حيث كتب معلم روايته. وهنا تلقيع الرواية أكثر بوعي قارئها، على الرغم من شهادة المستشرق الإنكليزي المختص بأدب غائب، أنها رواية مزعومة. تستعيد الرواية بعض الوقائع المرتقبة بحياة غائب، ومنتهيات شخصيتها، في إطار فانتازيا، تحول فيه الشخصيات المستجدة إلى أشخاص حقيقيين، لهم وجود خارجي تاريخي، ثم يشاركون في بناء عالم الرواية الجديدة. تم تغيير هذا العالم ليكون في نهاية المطاف، عندما لا يُعرف المؤلف الضمني للرواية، بأنه هو من اختلق كل شيء، وأن كل هؤلاء هم شخصيات روائية الجديدة.

تحتلل الرواية موافق وتدخلات من الساراد، تبت معرفة بعض الطواهر السردية، كان يحدث أحياناً عن المجزء الروائي والقصصي، فقول: «العقبات تُعتبر عن أمزجة المفترضين الوالصلين في تلك اللحظات،

التناص وثقافة المحو



صل ولا جذر له فروع، ليكون النص الجامع محاكاً
صيحة مفتوحة الجبل على الغارب، ليست لها قوالب
وأنوثية أو قواعد، فقصة معاصرة مثلاً قد تعيد كتابة
قصة سفافنوس عبر نظام عام من الأساليب والوظائف
ليكون كل نص لاقٍ هو ببناء نص سابق قد يواافقه
أو قد يعارضه أو يتمثله لذاهن فغوا بشكل ملموس إذ
استقلاله يمنع ولا حواجز تكبح عملية البناء كما أن
الميلمية القراءة لن تتفق في وجهها عوائق فكل نص لاحق
يتفق سياقها بعمليني الكتابة والقراءة كنص وبنانٍ

أ يقوله: هو تعدد
ن مما تحاول الشعرية
أ وصفه عن طريق
ق أدوات الخلط
ف والتضليل.. فهي
و تشمل قضايا
ل التقليد والتحويل
ع وتصنيف أنواع
ي الخطاب)



ولان بارت



حیمار چینیت

طرحت جوليا كريستيفيا - وهي من أهم منظري النهاص - مفاهيمها النصية والتناصية بناءً على أطروحة ميخائيل باختين في تقانات الرواية متعددة الأصوات كالكرنفال والحوارة والتهجين والأسلبة وغيرها من التقانات التي هي بمجموعها ذات صلة وثيقة بالتشكيل الكتابي والانتظام البنائي لداخل النص الأدبي. ولا علاقة لها بالتأثير الحدي للقوالب الإجتماعية. ومن ثم تكون مفاهيم كريستيفيا في النهاص مفاهيم بنوية في مبنيتها وميتنا بنوية في مبنتها.

د. نادية هناوي

ويمكن تشبيه هذا الأمر بالشخص الذي يقوم بفعل النطق وفي إثناء ذلك يستمر ما لديه من ذخيرة كلامية سمعها وخبرها وتراكمت في ذاكرته فتستدعي منها ما تختزنه الظروف والمبنيات على تذكره. وهذا الشخص هو نفسه الجنس الذي مهمها بناؤه الداخلي بعمليات التناص، فإن ذلك لن يؤثر في أبعاده الحدية والنهائية. وكلما كانت الذخيرة غنية والتلخيص كبيراً، جاء الاستدعاء حافلاً بالتناصات على أنواعها كما أن هذا الاستدعاء مهمها كان قواً وحافلاً بالجديد، فإنه لن يغير أو يؤثر في أسلوبية النطق من ناحية الطريقة التي اعتاد المرة أن يتكلم بها وبصوغ عمارته بمقتضاه.

فالتجنّس إذن عملية قارة لكن الناتج عملية متغيرة، ويتنبّع عنها ما تسميه كريستيانينا (النص المغلق) ولا شك في أن إغلاقية النص تقدّم إلى عملية (التحويل) أي التحول من كون الكتابة رمزاً إلى أن تكون سيماء بمعنى أن الفعل الكلامي يتحوّل بالناص من كونه نصا ظاهراً phnotext إلى أن يكون نصا ملدا genotext. وفسر جراهام لأن التحويل بأنه لعبية أو مرتبة أو حالة من التلاذّ تتم على مستوى أنظمة النصي الداخلية وكممارسة دالة على العبور من نظام علامات آخر وعلى تبادلها وبديلها وعلى قابلية تمثيل الصياغة السيميائية المحددة لنظام العلامات.

ولا تغلي عملية التحويل التجيني ولا تكون بديلة عنه
البستة، لأن عملية النهاص فعل داخلي، مفادها يظهر
على المستوى العميق أو السطحي للنص حيث يتم
التبديل والتبدل وإعادة ترتيب أو تغيير العلاقات
وأنظمة العلامات من منطلق أن النص هو حقيقة
الآنا التي تتكلم بناء على ما يتوارد في ذهنيها فكريا من
استدعاء لنص أو نصوص أخرى، فتبطّق نظفها مع ما
تتكلّم به آنا سابقاً أو آنات قبلها فتحوله الآنا الناطقة
الحالية إلى نفس ينسب إليها ولا ينسب إلى غيرها.

ولا تخفي الدواعي التقافية وراء ما تطرحه كريستيانا
حول الافتتاح التصني وانقلابه بالاتصال وتحوله من
المزمزة إلى السمبائية. فهي بصفتها وجود أي أصل هو
سابق وأحادي ومتعلم، إنما تنتصر للثقافة الغربية
اللاحقة على ثقافات شرقية سبقتها بأزمان بعيدة.
ومثلما تعاملت كريستيانا مع النصوص وصيفها ميدانياً فيه

تتمثل رفاهيات هذه الفكرة في انتهاك حقوق التفسير السيميائي لها على القارئ وما لديه من مرجحات يفيد منها في فهم النص وأدبوه، وحالفة المنظر الفرنسي لوران جيني بأن جعل فكرته قوية من فكرة جينيت أي التقليل من دور القارئ والاقتباس من فكرة كورسيفيا للناشر هو تحويل عناصر من نظم موجودة إلى علاقات دالة جديدة وأن مشكلة الناشر هي في ربط عدة نصوص معاً في نفس واحد دون تدمير بعضها ببعض دون تمييز النص كياناً بنيوبي، وبهذا تكون جواهر الناشر نصباً أي أن النص هو النواة المولدة لنص عليه يرتكز النظام السيميائي اعتماداً على ما في النص من بنية وشكلية.

ما في حالة “العبور الأجناسي” فإن سبل النهاية تتبع من ناحية ما يليق بها من عمليات تبدل وتغطوة هو أكثر من أن تتصور، وبهذا يصطفي العنصر التغييري ولكن الأساس يبقى واحد وهو العبور الذي يوجهه تحول الكتابة من ضفة متasseمة فيها يمكن لكل شكل أو نوع أو حس أن ينتقل إلى ضفة أخرى في اجتذابة حتماً ودائماً أي أن الصفحة الأولى عبارة عن تحول والصفحة الأخرى هي تحول التحول الذي يتبيّن انعطافاً جديّاً في التطور على الصعيدن الكمي والنوعي، معه يمكن القالب قد ترسخ معاشرة على حدوده الثانية على وفق مقاييس التخصص وصفتها.

جينيت لم بدل
على نجاعة تجاوز
النص للنص ودور
اصل في تصنيف النص ضمن خانة أح�性ة أو
اعترف في النهاية بعدم قدرته على تحديد هذه
سماءات النصية بشكل نهائي وأخير، مبينا عدم
وثوقاً كلياً بهذا الأمر الذي وصفه باللغة الخطيرة،
لـ: لا! توجد دوماً صعوبة أو ارتباك في إدراج صفة
عرضية ضمن جدول صنع عرض. إن تاريخ الارتباك
ما يهدىني هنا بعادة فتح فصل جديد له. إلا إذا
ك الصيغة غير العرضية لا تستطيع أن تدخل ضمن
حق بوصفه الدرجة صفر) وتقل جراهم عن جينيت
ليليات التي تجري داخل مضمار النص كممارسة
شدة وهي: 1/ تناقض بين نص وعده نصوص 2/
الممة النص ككتبات تفسير 3 / شرح النص كتعليق
غير النص بالتمثيل عبر كتابة فصول مقدمات أو
5 / محاكاة النص هابيرتيكis نص لاحق بنص
متناقض، فاوديسة هوميروس هي متناقض عظيم
ص سابق لرواية بوليسن.
خفى أن ما أراده جينيت هو نفسه ما أرادته
سطيفانا من التناقض أعني الانتصار للأدب الغربي
رسوس طبقات كتابية، بمحض بعضها بعضاً أي تعدد
باية كتابة نفسها درجة ثانية ومن ثم لا سابق هو

وار جينيت مسلسلة عمليات تبدأ بالتعالق والتناقض والتدخل المنشئي بالمحصلة التي هي (النهاية) فكذلك تعامل مد بن بارت وجبار جينيت وسواءها مع النص والبناء الذي من دون أي موقف محدد من التجنيس الأدبي من ناحية علاقة النهاية بالتجنيس. فنارات أكد في الله من العمل إلى (النص) أن نظرية النص هي عناصري الذي يفتح تحولاً، وفيه يصبح المؤلف صوت إيات متعددة مستمدّة من عدة ثقافات. وأما جبار جينيت فوضع شفهيوم (جامع النص أو النص الجامع) مددده بالطرائف / الكتابة حيث ميدان النهاية النص ممارسة شعرية بنبوية، يمعن أن النص الجامع يوجد كل مكان (فوق النص وتحته وحوله) حيث تدور حركة عن طريق تعليلها هنا وهناك انتهاء إلى النص، وبطبيعة ليس النص، بل النص الجامع أي ماء النص لنص آخر أي مجموعة كاملة من الفئات والمهمة التي يخرج منها كل نص. وأطلق جينيت على هذه العملية اسم (التجاوز النصي للنص) كرسى أي كل ما يضع النص في علاقة فالسالي، نصوص أيا كانت هذه العلاقة واضحة أو مخفية. وهو يوجد جراهام ألين فيه محاولة جينيتية لإلقاء الشعرية الكثيرة



عميل الميديولوجيا على خلق مناخ ترابطي بين الإنسان والأسطورة والقانة

تُعد ميديولوجيا الفنون ذات جاذبية وأصالة حالياً فمن خلالها نستطيع أن نجدد فهمنا للفنون المعاصرة بجميع أنواعها واتجاهاتها وفقاً لتطورات عصرنا الحالي عبر التأكيد على حضور الميديولوجيا / الواسطية كوسيلة مقاومة عبر الفنون المعاصرة وبها تحول الأفكار والمفاهيم المُراد صياغتها ضمن الخطاب الفني بوساطة ميديولوجيا الفنون إلى قوة مادية مجسدة ، وبالتالي إنتاج خطاب فني مقاوم، فضلاً عن تبيان وظيفة الميديولوجيا / الواسطية فكريًا وجماهيرياً داخل فضاء الفنون المعاصرة، من أجل إعادة فهمها وتلقيها وفقاً لمعطيات العصر الحالي.

د. بشار عليوي

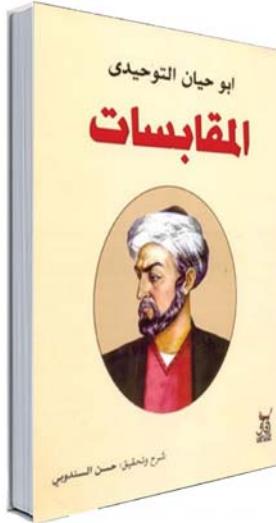
ميديولوجيا أفلام التحرير

أفعالها ورؤاها ، والأمر الذي جعل من فاعليتها مبدأً يبعدها بياناً لا يمكن الفكاك منه و موقفاً نعتبر عنه بكل المنطقات المفاهيمية لهذا العصر ، وهذا الأمر قد أسمهم في توكييد حالة الترابط الاستمولوجي بين العيادة الأساسية لما نشر به فنانون هذه المنطقات بفضل الحالية الخصبة والاستعمال المستمر لكل أفلام التحرير (الإنبيشن) وبينها أي الميديولوجيا ، فالظواهر الإبداعية قد تدررت على اعطاء استمرارية أساس فلا يمكن أن نفصل عنها ، فمرحلة السايبروغ (التحام الجسد بالآلة) هي المرحلة العليا للتواصل المعيديات الكلية . فالإنبيشنين اليوم يتربع في خانة الإنساني والتعبير كما يمكن التعبير عنه من ترابطات الميديولوجيا بوصفها المتن الجوهري لكل الانتقالات المبكرة والتي نعيشها من متعة بصرية متعددة الرؤى والطروحات فأصلًا من اختلاف بنيانها التقافية ، وهذا ما دفع مخرج أفلام التحرير العراقي إلى توسيع الخارطة الأدائية لديهم لتكون بصفتها السينما العالمية ، ويدوّي أن الوعي البكير لمفهوم أفلام التحرير والاعتماد على الترميمات المتسارعة في تشكيل اللقطة هو ما أعطانا أفعالاً واسعة النطاق ، وهذا ما تؤكد النزعة التفصيلية لكل مظلقات الأفلام اليوم .

وأضاف بالقول ، تشكل الميديولوجيا وسيلة هامة من وسائل الاتصال مع أفلام الإنبيشنين باعتبارها أنموذجًا استعماً في الحيز الإسكنافي ، وعبرها يجري تأكيد فاعلية الحركة ودبيعاً وسائطيتها بين انتقالين وهما الانتقال البصري والانتقال الواسطي وعدي تأثير هذه الحالة في العين البشرية ، فهي تتموضع مفاهيمها ضمن أنس وفرض معينة باللحظه لهذا الجو الجمالي ليأتي بسبب الحضور الانتقالي للممثل ضمن فضاءات ما بعد الحداثة وسبيلان الوعي الاشتغالى للتحول من العديد من الأفكار والانتقالات والتي لا يمكن أن تحدث إلا عبر هذا الوسيط المعرفي والتقي بالوقت عينه . وتمثل الميديولوجيا حضوراً صورياً و مفاهيمياً لتطورات داخل الحياة الاجتماعية منسجمة بذلك إلى التفاصيل المجاورة بكل الفضاء العيني .

وبعدها بياناً لا يمكن الفكاك منه و موقفاً نعتبر عنه عماً مفاهيمياً وفكرياً ومعرفياً ما بين الحاضر والماضي والمستقبل مضافاً إلى ذلك الصورة المفترضة في أفلام جميع الشعوب التي لديها لغتها المحكمة الخاصة بها والتي تميز شعب دون آخر ، إذ تتبع لغة الصورة بخاصية التعامل والوصول السهل للأفراد مما أدى إلى تكريس هيمتها على حياتنا المعاصرة وبالتالي أصبحت ذات مركبة واضحة في عموم النشاطات الإنسانية الفكرية منها والمجتمعية عموماً وهذا ما يعطي تأكيداً لأهميتها بوصفها وسيطاً يمثل مركزاً أساسياً في عملية التواصل البشري بغض النظر عن ماهية المجال الواسطي الذي يتم فيه استثمار الصورة بتنوعها كافة وتنميتها الفكرية والجمالية في الفكر الإنساني لاشتمالها على مقومات اللغة المفهومة والمتداولة ذات الانتشار السهل والسرعى بين أفراد الشعوب كافة ، وهذا ما يقودنا إلى التأكيد على أهميتها في صياغة خطاب فكري قاوم هو في متناول الجميع فهي من أبرز تطورات حضور الميديولوجيا / الواسطية في العصر الحالي وتتجدد الصورة بوصفها وسيطاً قابلاً للتواصل والتراص ، تأكيد على شيع الثقافة البصرية ، وضمن هذا السياق فقد صدر للباحث السينمائي (حسين العكلي) ، أول كتاب له حمل عنوان (ميديولوجيا أفلام التحرير) عن دار الفرات للثقافة والإعلام في بابل ، وضمن إصدارات مهرجان بابل لسينما الإنبيشن في دورته الرابعة لعام 2024 يوقع 236 صفحة من القطع الوزيري ، وهو من الكتب الرائدة في مجال السينما بشكل عام والإنبيشن بشكل مخصوص والكتاب في أصله رسالة ماجستير سبق للمؤلف أن ناقشها حديثاً .





* مقولات التحديد

(أعذب الكلام ما كان نظمًا في ظل نشر، أو نثرًا في ظل نظير)

العقوبة الستون / ص 76

(أحسن الكلام ما قام صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم)

الامتناع والمؤانسة
الليلة العشرون / ص 225



استعادة التوحيد

عبد علي حسن

وتتضمن مقولات التوحيد جزأين : الأول (أعذب الكلام ما كان نظمًا في ظل نشر)، في هذا الجزء يكشف التوحيد عن إدراكه لإمكانية تحقيق النظم -- وهذا يعني به الشعر حسبما تواضع عليه العرب من تسمية الشعر بالنظم -- في نسبي القول المثري، أي قيام الشعر بهمة تتجاوز التقرير الشري الإستهلاكي إلى الشعري في لغة النثر، ليكون ثنراً غایبه الشعر ، وهذا القول يتحقق تماماً مع الموجهات البنائية لقصيدة النثر التي ظهرت على نحو الجنس المعلن في أواخر القرن التاسع عشر، نتيجة لإيمادات سابقة لها ترعت إلى تعزيز اللغة النثر واطلاق تلقها التعبيرية، لتصل إلى مستوى يقربها من الفضاء الشعري، وبذلك سعت هذه القصيدة إلى استئثار سردية النثر بتنطلق إلى الأفق الشعري ، لذا فقد تكبت من تحقيق جمالية النثر، لتؤكد إمكانية تحقق الشعر من خارج المبنوية الشكلية وقواعد النظم في جنس الشعر، وبذلك اشتراك الروس منذ القوedo الأولى للقرن الماضي، إذ أشار ياكوبين في كتابه (الشعرية)، إلى ظهور مصطلح الشعرية الذي يعني الكشف عن القوانين الداخلية الفاعلة في ما يحصل النص أدبياً، والذي أعمد في ما بعد وحتى الآن كمعيار إرجائي في مقارنة النصوص الأدبية تقدياً من دون انتصار ل מהية الجنس الأدبي شعوا كان أم ثنراً . وبمعنى آخر، فإن البحث قد اتجه صوب المقارب الجمالية للنصوص مجذوة لكل التعريفات السابقة للشعر والنشر على غير استخدام فنون القول البلاغية من استعارة ومجاز وكناية لتحقيق أدبية / جمالية النصوص .

يعُدُّ الفيلسوف والأديب علي بن محمد بن العباس التوحيدى البغدادى (310 - 922 هـ / 414 - 1023 م) أحد أعلام القرن الرابع الهجرى ترجم له وأفاد الفلسفه من أبي حيان لينا في العبارة، وأصياعاً في هندسة البراهين ، وجمالاً في الصياغة جاءها من المزاوجة بين مصطلحات الفلسفه والفاظ لهذا الفيلسوف بعد أن أعطته الدنيا ظهرها وجافه العلماء وأخلوا ذكره، وعانياً من معاداة الجميع بين في مقولاته التي تتصدر ورفقاً هذه التي تضمنها كتابه المهم (المقاسبات)، يقدم التوحيدى معياراً جديداً لجمالية النصوص وعديتها، متبايناً فيه تعريفات القاسمي ومعاصريه الذين اجمعوا على أن الشعر هو ليس في نيت تقديم سرد عن حياة أبي حيان وما عاناه في حياته التي امتدت لستعين سنة، ولكن ما أردت الحديث عنه هو أن تفاصيل حياته تلك قد أسممت في بنية الشعر الذين يفترض فيها عن النثر المتعمر منها، على أن قادة بن جعفر (337 هـ) يقدم في نصوص رؤيه الفلسفية للأدب التي افرد بها، ولعل ما أوده الناقد الدكتور عبد السلام الموسى من رأي في كتابه (أعذب الشعر)، تعريفاً يضيف فيه شوط المعنى، الذي تقتصر إليه النصوص التي تهتف إلى النظم كالشعر التعليمي مثل ألقية ابن مالك وسواه من النصوص التعليمية التي يعدها قادة عن مملكة الشعر، فيعرف الشعر بأنه (قول موزون تقىً يدل على معنى). ونجد هذه الإضافة أنها تحول في مسار تعريف الشعر وشروطه الإجتماعية، واثن كان ذلك في منظمة جنس الشعر، فإن التوحيدى في مقولاته آنفة الذكر يقدر رؤية مجذوة لكل التعريفات السابقة للشعر والنشر على حد سواء، لا سيما ما يتعلق بفوائل تحقيق جماليات

مجتمع مسلم

د. يحيى حسين زامل

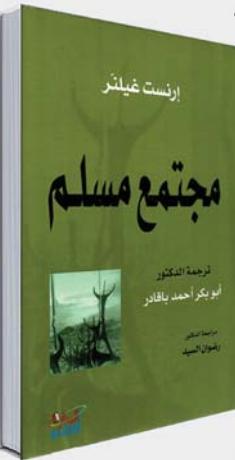
تصرفات أتباعه في نصوصه المقدسة، التي لا يمكن لکائن من کان تغييرها؛ أو تغييرها أو العبث بها. لذلك يعبرها "غلينر" أکاره بوصفها أفكراً موضوعية وخلالية من أي تجزئ أو تحامل على المجتمعات التي يدرسها، بل إن الأنثربولوجيين المسلمين كانوا يدعونه من أبرز المناصرين للرأي المسلم، أو الدافعین عنه والمتقى بهم لدوافعه في الأقل.

ولقد احتلت دراسة المجتمعات الإسلامية اليوم من المنظور الأنثربولوجي مكانة رفيعة سبب مشاركة كل من "أرنست غلينر"، و"كليفورد جيرتر" في كتابه "الإسلام ملاحظاً"، والتواصليّة المعاشرة مع الثقافة الإسلامية عن الأنثربولوجية المهمة.

وتعتبر "غلينر" دراسته إلى النقد من قبل بعض الأنثربولوجيين، أمثال "طلال أسد" في جامعة كمبريدج البريطانية؛ لتوسيع هذه المجتمعات الإسلامية دراستها وفق رؤية دينية واجتماعية وثقافية، تتحكم في تلك المجتمعات القبلية التقليدية كنظام اجتماعي مهم، يتسم بالقادسية، مبني على الأنساب التي تعطي الامتنان للموضع للوسط وقت الخلاف.

و"أرنست غلينر" هو المفكر الوحيد الذي يتجاهله الخطاب الإسلامي برمته، الأمر الذي يتجاهله "غلينر" في نظره، وصفاً للمجتمع الإسلامي الحديث، وحتى في حال وانعدمه كذلك "سامي زيبيدة" انطلاقاً من زاوية مخالفة تماماً، فهو يرى أن أنسوج أطروحة "غلينر" إن صدقت، فإنها تصدق على المجتمعات البدوية في شمال إفريقيا التي درسها ابن خلدون من قبل، والتي لم يرد عليها "غلينر" الكثير، وكذلك على نسخة متقدمة من النظرية الاقسامية لرائد الأنثربولوجيا البريطانية "إيانز بريشتراد"، على اعتبار أن إيان بريشتراد من المؤمنين بالذات "المجتمع الإسلامي العماني" في هذا السياق، وهو مجتمع ينتمي إلى نظام اجتماعي وحضري وسياسي مركب، ويتميز بيروقراطية كبيرة وحياة مركبة ومقنة.

ووفق هذا السياق يمكن تقديم مجتمعات إسلامية عده، لها خصوصيات مختلفة كما في مجتمعات الجزيرة العربية، وفي آسيا وجنوب شرق آسيا ومجتمعات الشرق الأوسط، وكل واحد من هذه المجتمعات له خصوصية إسلامية خاصة به.



تعود فراودة مؤلف كتاب "مجتمع مسلم"، إلى أنه تناول المجتمع الإسلامي من خلال الطريقة التي يتم العيش فيها مع الدين؛ أكثر من دراسته من خلال النصوص، وهذه ميزة فريدة تميز بها الدراسات الأنثربولوجية، إذ تُعدُّ الإقامة والتعايش والملاحظة بالمشاركة مع أبناء مجتمع الدراسة من شروط الدراسة التي لا بد منها، وإلا غدت غير أنثربولوجية.

وكان مجتمع دراسته في بلاد المغرب، لذلك سافر إلى منطقة شمال إفريقيا الواسعة كنوع من الممارسة التفاعلية والتواصليّة المعاشرة مع الثقافة الإسلامية عن ذاته، لتعزيز رؤاه الثقافيّة عن تلك المجتمعات العربية الإسلامية، وهو الأنثربولوجي القادم من جامعة كمبريدج البريطانية؛ لتوسيع هذه المجتمعات الإسلامية دراستها وفق رؤية دينية واجتماعية وثقافية، تتحكم في تلك المجتمعات القبلية التقليدية كنظام اجتماعي مهم، يتسم بالقادسية، مبني على الأنساب التي تعطي الامتنان للموضع للوسط وقت الخلاف.

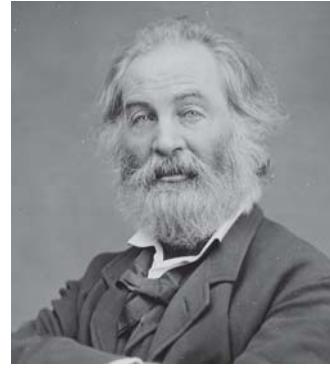
و"أرنست غلينر" هو المفكر الوحيد الذي قدم وصفاً للمجتمع الإسلامي الحديث، وحتى في حال وانعدمه كذلك "سامي زيبيدة" انطلاقاً من زاوية مخالفة تماماً، فهو يرى أن أنسوج أطروحة "غلينر" إن صدقت، فإنها تصدق على المجتمعات البدوية في شمال إفريقيا التي درسها ابن خلدون من قبل، والتي لم يرد عليها "غلينر" الكثير، وكذلك على نسخة متقدمة من النظرية الاقسامية لرائد الأنثربولوجيا البريطانية "إيانز بريشتراد"، على اعتبار أن إيان بريشتراد من المؤمنين بالذات "المجتمع الإسلامي العماني" في هذا السياق، وهو مجتمع ينتمي إلى نظام اجتماعي وحضري وسياسي مركب، ويتميز بيروقراطية كبيرة وحياة مركبة ومقنة.

الصادرة من فيسوم وماركس وفيبر ودركلاب) وسواهم في إكمال الصورة عن المجتمع المسلم. والإسلام وفق وجهة نظر "غلينر" يتميز عن غيره من الأديان بقدرته على فرض تعاليمه ومعتقداته على أتباعه، وهو ذو شخصية مستقلة عن

الصارمة، وهذا مقصده التوحيدى في الجزء الثاني من مقولته، عدوية الكلام / جماليته من الممكن أن تتحقق عبر النص العابر لقواعد النظم الشعري ليقترب من المنظومة السائبة للنشر، بابتعاده عن الالتزام بقواعد الشكل الخارجي للشعر / الوزن والقافية، إلا أنه يتوجه تتحقق الفضاء الشعري عبر فنون القول البلاغي كالبجاز والاستعارة والتشبيه، وبذلك يتحول إلى شعر غایته شعر، إلا أنه منزوع الوزن والقافية.

إن مقولته التوحيدى الألفة الذكر تُعدُّ تحدىً لرؤى والمفاهيم الأدبية في القرن الرابع الهجري، ومتجاوزة للمفاهيم القديمة التي سادت قبل ظهور كتب البلاغة الجديدة، وتحديداً (أسرار البلاغة) (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، وخاصة في ما يتعلق بالأطر الداخلية والخارجية لجنسية الشعر والنشر، كما سبق أن طرح التوحيدى رؤيته تلك في كتابه الأشهر (الامتناع والموانسة)، وتحديداً في (ليلة الخامسة والعشرين).

حيث أشار إلى أن (أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر ونشر كانه نظم) (ص 225، فالتوحيدى في مقولته هذه يضع معيارياً لحسن الكلام / جماليته، في إباحة استعارة شكل / صورة النثر بما عرف عنه من بنائية الفقرة أو الشكل السطري، ووضع النظم في صورة النثر، والعكس صحيح أيضاً، أي كتابة نثر ونواخر على أليات النظم وضخ أكبر قدر من فنون القول البلاغية، ليرتفع النص الشعري إلى مستوى الشعر، والحال هذه فإننا لآنجد اختلافاً كبيراً بين المقوله السابقة وهذه المقوله، إذ أكدت المقولتان على إمكانية المزاوجة والاستعارة والتداخل بين القوانين الداخلية للنظم / الشعر والنشر، وتحسب أن التوحيدى توصل إلى مقولته هاتين بفعل قوة النشر الموصفي ومقولات الصوفيين الذين انتهى إلى خطابهم الزاهد في عصر تفاقم فيه الفارق الطبقي الحاد بين منتم لهم، وجدير بالإشارة تأثير كل من أدوينس وأنسي الحاج بالخصوص الصوفية في مطلع ظهور قصيدة الشعر العربية في خمسينيات القرن الماضي، حتى أن أدوينس مَدَ تلك النصوص قصائد نثر مبكرة ولم يخف تأثيرها بها، نظرًا لما تمت به من قوة العبارة واقتراحها من الشعري الداخلية والخارجية، عانقاً أماماً مكانته تحقيق أقصى ما يمكن من التعبير الشعري جوهرياً من دون الحاجة إلى الوزن والقافية، وقد لقي هذا الشكل الجديد الذي ظهر في فترة مقاربة مع ظهور قصيدة النثر في أواخر القرن التاسع عشر، مقبولة لدى شعراء كبار، مثل ت.س. إليوت وسواء، وقد تأثر به من العرب في أوائل القرن الماضي أمين الرحابي وجبران خليل جبران، فهو شعر غایته شعر، أدار ظهوره لفواصل النظم الشعري الخارجي / أعلى الوزن والقافية، وبذا قد ابتعد عن الشعر قواعدناً مقترناً من النثر شكلاً، فقد تصرفت الثقافة الفرانكوفونية في إنتاج قصيدة تلك أشكال شعرية تواجه مركبة الأشكال والأحتباس المألوفة التقليدية، وإنمك العرب من تقديم مساهمة تحديدية على مستوى الوزن والقافية free verse. في ظهور المفاهيم الجديدة لمعيارية جماليات النصوص، في تجاوزها للمفاهيم الكلاسيكية



والت وايتمان



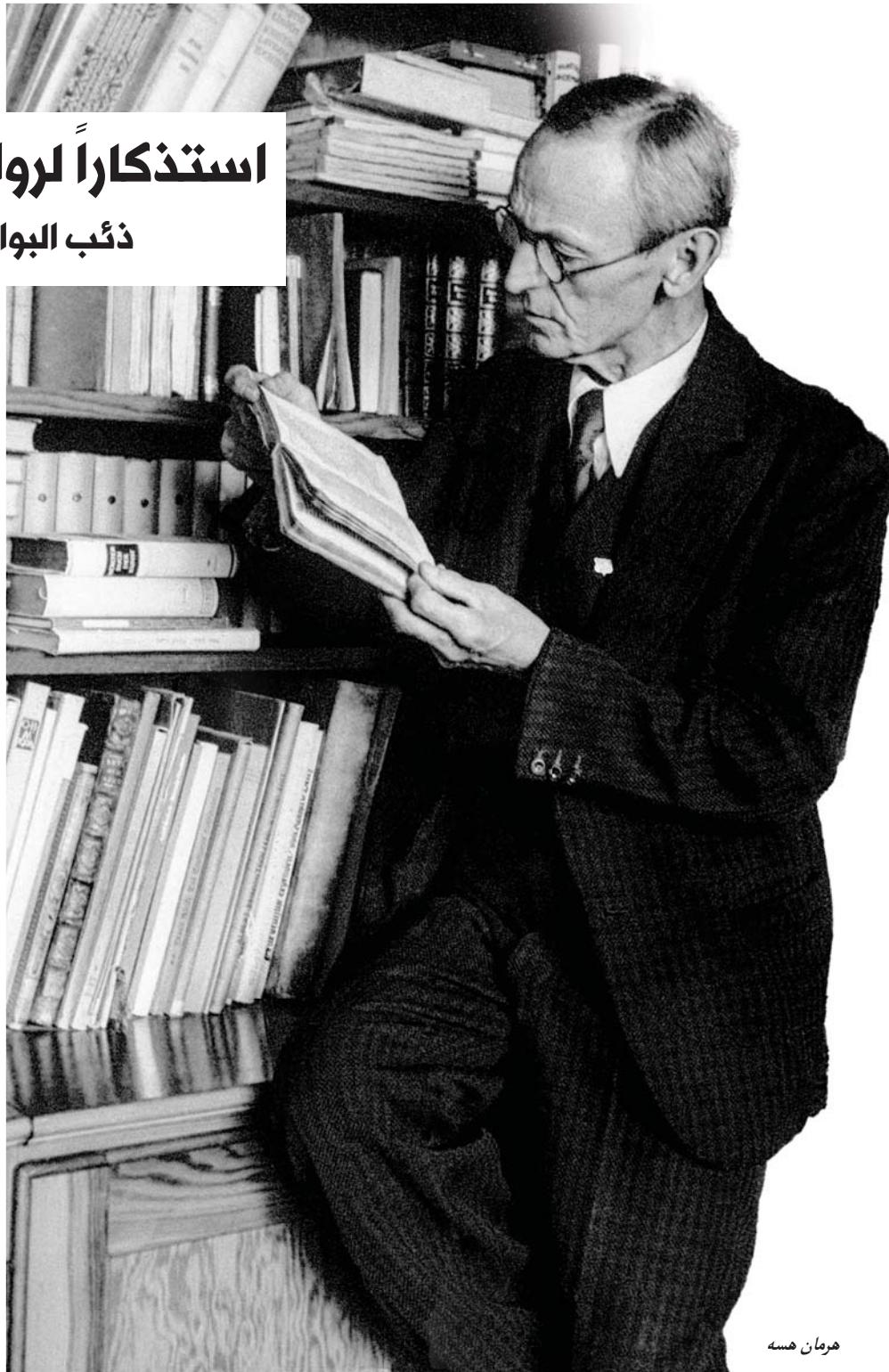
شارل بودلير

استذكاراً لرواية كلاسيكية ذهب البوادي أنموذجاً

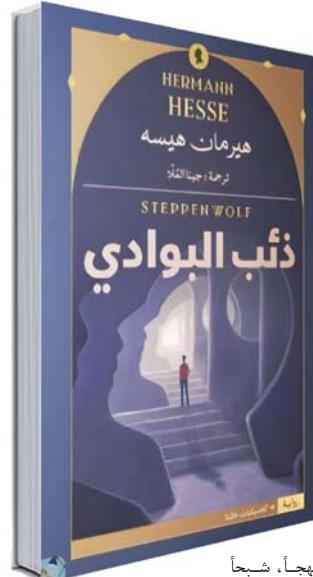
فيء ناصر



بتحريض ضمني من صديقة قارئة على أحد مواقع التواصل الاجتماعي بدأت بقراءة رواية بيتر كامنستيد أولى روايات الكاتب الألماني-السويسري هرمان هسه (1877 - 1946) التي حازت وجاح (1904) وهي رواية رومانسية شبه اتوبيوغرافية كتبها هسه بعد رحلة إلى إيطاليا عام 1901 اقتداءً لأثر القديس فرانسيسكو الأسيسي، وبعد موته عام 1902. القصة كتبها شاب تستهدف فئة الشباب غالباً الذين ينشدون الطبيعة كملاد في وقت التحول الاقتصادي والتكنولوجي بداية القرن العشرين، يقول البطل في مفتاح الرواية: "ولما كانت روحي المسكينة الصغيرة خالية ساكتة تنتظر وتتوقع، فقد كتبت أرواح الجحرة والجبال عليها أعمالها الجريئة والجميلة".



هرمان هسه



في الصفحة 107 أي بعد الثالث الأول من الرواية تقريراً. لقاوه هيرمينا هو املاه، وونغ من تدبير الفرع الذي سببته العزلة، هاري هالر أراد أن يسترجع قيد الأمل، وأراد العودة إلى حضن الأم بالاصطياع للأوامر، وانتظار موعد ما، طالما أنه مدرك أن حريرته هي موت لأنه يقف وجيناً على أرضها. لكن هيرمينا هي انعكاس آخر لهاري هالر، هي مرآته ونظيرته. وهناك شخصيات مثل غوثه وموذرت اللذين يمثلان الخلود الذي يسعى إليه هاري هالر، بينما يابلو ومسرحة السحرى يرمي إلى مازق الحياة ومحاولته تقبيلها عبر اللعب والدعابة والمسخرة. وما الدعوة إلى (تعلم الفاكهة) التي تخالل الجزء الأخير من الرواية إلا دعوة لوعي الحياة بمقارنتها وغبنائها وغرايبيتها، وعلى عدم أحدها على نحو مبالغ من الجدية، وبالحقيقة فإن الحياة عبارة عن لعبة أو مرحلة وحتى المتظار الذي نراها من خلاله ما هو إلا مرحلة أيضاً. وقد يكون المرء قادرًا على لعب كل أدوار الحياة، بجعلها واحدًا تقابلًا، سجنًا أو حقلًا للتجاذب، واديًا من دموع، أو فرصةً مجدة لاكتشاف أشياء جميلة. حفلت هذه الرواية بتدبر الأسئلة وندرة القينات، وكل مجرياتها وشوخوصها في المخطوطة هي مجرد ألعاب ذهنية ابتكرها نفنن البطل للترابيّة من لوح باب الطوارئ (الانتخار)، وهي دعوة لنبذ الواقع وسماع همس النفس الناحل: «كن كيأنت». يقول هرمان هسه في مقالاته قصة حياتي باختصار: «الواقع هو الذي لا ينبغي للإنسان وتحت أي ظرف كان أن يرضي به، ولا ينبغي له تحت أي ظرف أن يهم به ويرهيه، لأنه عرضي ولأنه فضلات الحياة».

الإنسان داخل روحه. نجد أن البطل الكهل المتفقد يعيش عذاب حصوله على حريرته وأنعزاله في طابق مع تلك المرحلة من حياة هرمان هسه في محلة فنصالص عن زوجته الثانية الذي لم يستمر ارتبط بها مسوى أشهر قليلة واستحوذ فكرة الانتخار عليه وتعزف على موسيقى الحاز لازل مرة. يقول البطل: «إن العزلة مستقلّ، ولطالما كانت أميتي لكتها باردة، أوه، ما شد بروتها». ص 51

تجلى الفن الروائي في هذه الرواية عبر ثلاثة أصوات سردية، كل صوت يكشف للقارئ جانبًا من جوانب شخصية هاري هالر. الصوت الأول: المقدمة التي كتبها رب مالكة البيت التي استأجر هاري هالر غرفة فيه، وهي أسمه مجھولاً بينما كان و月薪 للبطل تقصيًّاً في إضاءة صورة الشخص المميز الذي خلف باراه مخطوطة دُب البراري». ثم مخطوطات كتبها سارى هالر وترتها لغير رب مالكة البيت والتي قد لا يقرأها رشرها رغم معرفته أن أغلب وقائعها غير حقيقية، هذه المخطوطة وصف تقصيلي لكل ما يحدث في يوميات سارى وكل ما يدور في ذهنه. ثم أطروحة دُب البراري التي تأتي من ذات أخرى ملولة وعلمية، ربها هي ذات

لكن هذه الرواية تعرّض لسوء الفهم والتفسير من قبل الكثير من القراء الذين أخذوا ما تحدّث به الرواية من مزور واستعارات بشكل حرفي، مثل الحب غير المنشود والهلوسة الداهية. وطنّوا أنها عدوة مفتوحة للمشاركة بأوكسترا العنف، بينما روجت لها ثقافة الباب الأرت في سيناترن القرن الماضي باعتبارها تبشّر بهذه الثقافة. عام 1974 نجح المخرج الأمريكي بيتر هيمن بتحوّل ذئب الباري إلى قلم سينمائي يذات العنوان واستخدم كافة المؤثرات البصرية المعاصرة، ورغم نجاح الفلم بقليل الرواية يكافيء مستوياتها إلى السينما لكنه فشل تجاريًّا. وبعد تسعة قوّود ماتزال هذه الرواية تحفظ برجوها الفلسفية والأدبية الكاملة والمؤثرة، بشرط أن تقرأ بتأني بعيدًا عن الأحكام المسبقة أو القراءة الحرفة.

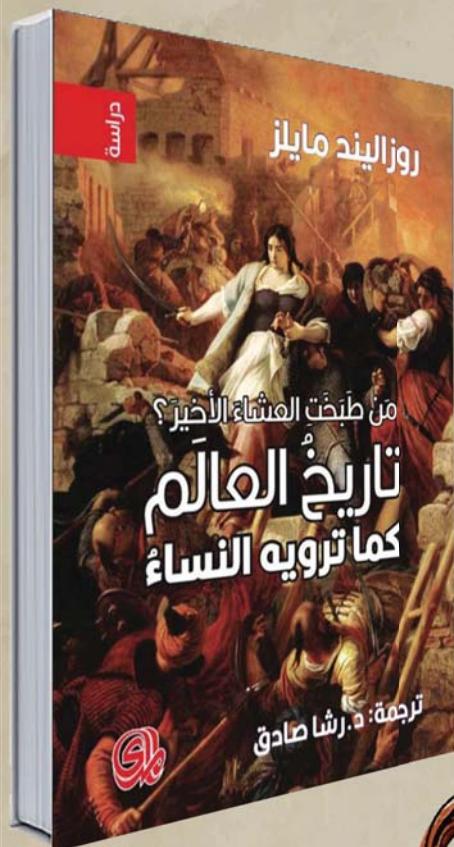
المرجعية في كل روايات هرمان هسه (إن الإنسان حلق يكتنل بعد).

مهجاً، شبيعاً
أو جيماً ملاكاً أو شيطاناً، وكان
يسير في بعض الأحيان أمامي في الـ ١١
في ساعات صحوى وهو من أنصاع
وأمي وأكثر من القفل وغالباً أكثر
القزم ذاته في رواية ذئب الوادي، و
هارل الرقم السري لدخول المسرح
يكون ذلك الفزع سوي هرمان هس
العنيد الذي لا ينبع من لأمر أحد وتأتى
المشكلات لذويه وهرب وطرد من
على الانتحار وهو لم يزل بعمر الخامسة
هرمان هسه طفولته الفاقة ومشكلاته
أطروحة ذئب البراري: "إن تنشئه"
والدين مخلصين، لكنهما فاسديان
يدأسندة متقطعين بينهم وبين المبدأ الـ ٢٠
الإرادة حجر الرواية في التفتيق والتلطف
الماء بما يفهمها موضة
الثانية، وثـ فتحـ وجـهـهـ الصـفـاةـ الـأـلـانـيـةـ لـهـ

تعد روايات هرمان هسه وعواليه
شريحة واسعة من القراء عالم الأدب
ضمنهم، لكن هسه حاز شهرة واسعة
المضادة من سينتنيات القرن العشرين
هذه الرواية بمتابهة جواز المرور إلى
أمريكا مثلاً تصح تسموي ليلى الكاتبة
الشباب الأمريكي في عقد السينتنيات
سد هارتاً وذهب البوادي. كما أن
كون ولسن أصدر كتاباً يدأبة سعيده
تناول به حياة هرمان هسه وحلل
بسبب مهانهضه للحرب، ونشرت 1927 وهو عام
بلوغه العقد الخامس من عمره وهو عمر بطل الرواية
هاري هارل، يمكنكشف أن هذه الرواية هي سيرة ذاتية
آخر لهرس بكل شخصياتها وأحداثها وليس فقط عبر
بطلها هاري هارل الذي يشتراك مع هسه في الحرف الأول
من الإسم وفي المعر وهي نفورة من الطبقة البرجوازية
وابتعاده عن حمى الحماس للحرب، بل أن باقي
الشخصيات في الرواية هي تجليات ذاتية لهرس نفسه
(هرمينا، هرمان، بايلو) واستحضار لذكرياته وهلوساته
الشخصية.

في موضع آخر من مقالة (طفولة الساحر) يصف هسه هلوسات طفولته البصرية المبكرة: «لكن من أكثر المظاهر سحرية في مظلومي كان القزم وأظن أنه آتى إلى العالم برقة، كان القزم كائناً ضئلاً أشهب اللون، استبعاً المبغزى الحقيقى من الحكاماً

مراجعة



روزاليند مايلز من أشهر المدافعتين عن النسوية في بريطانيا وهي صحافية وداعية فضلاً عن كونها نافذة أدبية. في كتابها الذي نال شهرة واسعة "من طبخت العشاء الأخير؟ تاريخ العالم كما ترويه النساء" تضعنا مايلز أمام سلسلة منطقية بشأن دور المرأة في التاريخ البشري وكيف أن كل الانجازات المبكرة التي نسبت للرجل هي في الحقيقة من صنع المرأة. وترفض روزاليند مايلز نظرية التشارك العاطفية التي تقول ان الرجل والمرأة عاشا جنب بعضهم البعض وتحملوا قسوة الحياة، وتذهب الى عمق الحقيقة وهو التغيب القسري لدور المرأة في الحياة البشرية وذلك لأن الرجل هو من كتب هذا التاريخ. ولم تكتف مايلز بتوضيح ما نالته المرأة من ازاحات عن الواجب والحياة بل تعتمدت سرد القصة من جديد مبينة كيف أن الرجل لم يسلب حرية المرأة فقط وبعدها عن النافذة وانما زور تاريخها وطمس الأدلة، واخلاق حكاية غير صحيحة. هذا الكتاب البديع هو القصة الحقيقية للبشرية.



الصـالـثـفـانـيـمـاجـ

كـلـيـنـيـتـيـزـ

آمـمـمـجـمـعـلـلـهـيـنـ