رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

15 تشرين الأول/ أكتوبر 2025 15 October

No. 171

# الطريق الثقافي

altareek althakafi

12

أحمد البحراني في معرضه (المُنتبّه)

**ذاكرة الزمن وإيقاظ الوعي النقدي**

**ألعاب الفيديو**
أدوات الترويج للإمبريالية
2

**صوفية الوردة**
اللغة في السرد ابتكار حدود الطبيعة
8

سينما مختلفة
فيلم **"تغطية"**
سيمور هيرش الصحافةالاستقصائية وكشف الذات
10

المختبر المسرحي
**القناع والعلامة**
الانطباعات الأولية عن الناس
14

صوت الشعر في ذروته
**ذهبُ اللغة**
وسط أنقاض العالم
18

كتاب مايا وند
أبراج من العاج والفولاذ
**الأكاديميات الإسرائيلية**
والمشروع الإستيطاني
22

4 مقتربات نقدية

# سِحر اللغة

## الرواية واستدعاء سرديات الخطاب

كتب علي حسن الفواز

تحليلُ الخطاب النقدي موضوعٌ ملتبسٌ بقدرِ ما هو ضروري، واشكاليةُ التباسهِ وغموضهِ تكمن في الخللِ المنهجي الذي يتغافل عنه البعضُ، أو في مايتقاطع مع إجراءات تحليل النصوص المقروءة، لأن فعل هذا التحليل يقوم أساسا على النص، وعلى فاعلية اللغة، وعلى الكيفية التي تقترحها القراءة، بوصفها الجهاز الفاعل للتلقي والاستثارة، والذي يعطي للتحليل أهميته وجدواه. نقرأ النص لنقاوم ما فيه من مهيمنات، أو مركزيات، مثلما نجعل من القراءة قوة نسقية، أي غير عشوائية أو اعتباطية، لأنها تقترن بوجود القارىء المنهجي، ومستوى معين من القراءة المنهجية.

بعد 65 عامًا على مصرعه
**طائر هاربر لي البرئ تلاشي الحلم الأمريكي**
16

قصة قصيرة
**جنازة بيتزا**
حسب سعدي الشيخ
19

في الظاهرة الأدبية..
**الإرستقراطية.. وتقسيم الألفاظ**
8

ليلة حب المهرجانات
**إنتشال التميمي.. جائزة السينما**
21

"في المعنى"
**قرود الشمبانزي وجائزة نوبل**
24

د. نادية هناوي تكتب عن:
**محمد روزنامجي.. إحراز الإنصاف**
6

## صيانة وترميم ضريح المتنبي في واسط

الطريق الثقافي ـ خاص

أُعلن في دائرة الآثار والتراث، عن وضع ضريح الشاعر الكبير "المتنبي" في محافظة واسط، ضمن خطة الصيانة والترميم، وأوعز مفتش آثار وتراث واسط إلى ملاكات المفتشية بالوقوف على واقع وصيانة وتأهيل الضريح والإيعاز الى الدوائر الخدمية في قضاء النعمانية بتوفير الإمدادات الخدمية اللازمة للصيانة وإعادة تصميم الحدائق المحيطة بالضريح، بما يليق بمكانة الشاعر وما يمثله من قيمة رمزيّة وثقافية وتاريخية كبيرة.

## معرض "سيرة ومسيرة" لرواد الآثار العراقيين

الطريق الثقافي ـ خاص

أقامت دائرة الدراسات والبحوث والتدريب الاثاري، في الهيئة العامة للآثار والتراث، معرضًا بعنوان "سيرة ومسيرة" لرواد الآثار العراقيين، لتوثيق جهود العلماء والباحثين الأثاريين الذين أسهموا في تطوير مجالات البحث والتنقيب والعمل الحقلي، بما يمثل خطوة مهمة في حفظ سيرتهم وإبراز عطائهم وتعريف الأجيال القادمة بمنجزهم الثر. تضمن المعرض تقديم 28 وثيقة، شملت السيّر الذاتية والأوامر الإدارية، وتشكيل اللجان، وغيرها من الوثائق التي تجسد إسهامات الشخصيات الآثارية الرائدة في مختلف مجالات العمل الآثاري.

## صيانة وتأهيل موقع ديوان القشلة والعربة الملكية

الطريق الثقافي ـ خاص

أُعلن في الهيئة العامة للآثار والتراث عن تقدم مراحل أعمال التأهيل والصيانة في موقع ديوان القشلة التاريخي الشهير في قلب بغداد، وشملت الأعمال إنشاء سقيفة خاصة للعربة الملكية مع تنفيذ واجهة عرض زجاجية للحفاظ عليها من التأثيرات المناخية والعوامل الجوية، بالإضافة إلى صيانتها بشكل متكامل يليق بقيمتها التاريخية، ونصب منظومة متكاملة من كاميرات المراقبة لتغطية جميع أرجاء الديوان لتأمين الموقع أمنيا وحماية محتوياته الأثرية والتاريخية.

نمط

للتأثير على اليافعين بالدرجة الأساس

# ألعاب الفيديو
# أدوات الترويج للإمبريالية

ترافن هيوديجر

ترجمة: الطريق الثقافي

**تشهد ألعاب الفيديو رواجًا متزايدًا في وسائل الإعلام، ففي العام 2023، بلغت قيمة صناعة الألعاب العالمية حوالي 144 تريليون دولار، وهي قيمة أقل بقليل من قيمة صناعة السينما بأكملها، وبالنظر إلى معدل نمو صناعة الألعاب، فإن قيمتها الآن أعلى من ذلك بكثير، الأمر الذي يجعلها أكبر صناعة ترفيهية في العالم.**

إنّ صناعة بهذا الحجم، كغيرها من أشكال الترفيه المُنتجة في الاقتصادات الرأسمالية، لا بد أن تُستخدم لنشر الأيديولوجية الإمبريالية، إذ تُعدّ الألعاب مُلائمة تمامًا لهذا الغرض، لأنّها تجذب جمهورًا شابًا أكبر بكثير من أشكال وأنواع الترفيه الأخرى.

لذلك، هناك روابط تاريخية طويلة بين صناعة الألعاب والمجمع الصناعي العسكري.

في هذه المقالة، سنستكشف الروابط بين الألعاب والجيوش الإمبريالية، وسنصف ونوضح أشكال عدّة من الدعاية مع أمثلة عملية، من أجل أن ندرك حقيقة بعض القصص وأساليب التوظيف والدعاية السافرة.

سنركز بشكل أساسي على الولايات المتحدة. هذا لأنّها، أولًا، تمتلك أكبر ميزانية دفاع في العالم، وبالتالي يمكنها الاستثمار بكثافة في الألعاب. ثانيًا، لأن مركز ثقل صناعة الألعاب يبقى في الولايات المتحدة، وبالتالي تُنتَج غالبية الألعاب وأكثرها شعبية هناك. لكن هذا لا يعني أن الدول الإمبريالية الأخرى لا تستخدم هذه الأساليب.

يرتبط تاريخ ألعاب الفيديو ارتباطًا وثيقًا بالمجمع الصناعي العسكري أكثر من أي وسيلة إعلامية أخرى، وتُعَدّ لعبة "حرب الفضاء!" Spacewar التي أُنتجت في العام 1962، أوّل لعبة رقمية، طوّرها طلاب معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا MIT بتمويل من البنتاغون، على كومبيوتر دقيق مُصمّم لحساب مسارات الصواريخ الباليستية. منذ البداية، ارتبطت وزارة الدفاع الأمريكية بعلاقة وثيقة مع ألعاب الفيديو، وكانت هذه العلاقة تكافلية: إذ استلهم البنتاغون لاحقًا وحدة التحكم التي طوّرها الطلاب للتحكم في لعبة Space-war لتطوير أنظمة تحكم إضافية في التكنولوجيا العسكرية.

في الواقع، أصبح إنتاج لعبة Space-war نموذجًا للتعاون بين صناعة الألعاب والجيش: إذ تستثمر وزارة الدفاع مليارات الدولارات في ألعاب الفيديو وتتوقع عوائد مجزية، ومن الأمثلة الجيدة على طبيعة عمل هذه العلاقة اليوم فأنّ إنتاج لعبة Full Spectrum Warrior في العام 2004، بدأ عندما أطلق الجيش الأمريكي برنامجًا لتمويل استوديوهات الألعاب التجارية لتطوير أجهزة محاكاة تدريبية. لم يكن هذا البرنامج أقل تكلفة من إنتاج أجهزة المحاكاة داخليًا فحسب، بل كان لدى المجندين الجدد عادةً خبرة في لعب الألعاب، وبالتالي يمكنهم التكيف بسرعة أكبر مع جهاز محاكاة تدريب يُمكن لعبه على منصة ألعاب أو جهاز كمبيوتر عادي.

لقد تبين لاحقًا أن العمل مع مستشارين من وزارة الدفاع الأمريكية مهمة صعبة بالنسبة للاستوديو الذي أنتج لعبة Full Spectrum Warrior، بسبب حسهم الرقابي وكثرة التغيرات الجذرية التي يطلبونها، فقد اضطر الأستوديو في العام 2001 إلى استبدال البيئة الأصلية للعبة، تلك المستوحاة من أوروبا الشرقية (أثناء الحرب الباردة)، ببيئة شرق أوسطية أكثر ملاءمةً للطموحات الإمبريالية الأمريكية الجديدة.

حققت لعبة Full Spectrum Warrior نجاحًا تجاريًا في المقام الأوّل، لأنه بحلول وقت إصدارها في العام 2004، كانت تكتيكات الجيش الأمريكي قد تغيرت كثيرًا بعد تجارب أفغانستان والعراق، لدرجة أن اللعبة أصبحت أداة تدريب بالية.

لا تهدف استثمارات المجمع الصناعي العسكري في صناعة الألعاب فقط إلى تحفيز تطوير التكنولوجيا وموارد التدريب، بل إن استخدام ألعاب الفيديو لأغراض دعائية لا يقل أهمية، فالألعاب، بالطبع، مثالية لهذا الغرض لأنّها وسيلة إعلامية تستهدف جمهورًا شابًا متقبلًا لرسائل الدعاية الإمبريالية.

## ترشيح فيلم "مملكة القصب" لجائزة الأوسكار 2026

الطريق الثقافي ـ وكالات

أُعلن في بغداد عن ترشيح فيلم "مملكة القصب"، املعروف عالميًا باسم: The President's Cake للمخرج حسن هادي ليمثل العراق رسميًا في جائزة الأوسكار 2025 ضمن فئة أفضل فيلم دولي (الدورة 98) المقبلة. وذكرت مصادر أن اللجنة الوطنية المشكلة لهذا الغرض بتكليف من وزارة الثقافة والسياحة والآثار، قد اختارت الفيلم المذكور بعد سلسلة من المشاهدات والتمحيصات، معتبرة أنه قادر على تمثيل السينما العراقية عالميا، ويمثل هذا الترشيح خطوة مهمة في مسيرة السينما العراقية المعاصرة، ويؤكد حضورها على الساحة الدولية. وكان فيلم "مملكة القصب" قد حظي باهتمام الأوساط السينمائية العالمية، وعُرض في أكثر من مهرجان سينمائي دولي، ونال استحسان النقاد والجمهور.

ضوء

## رمز القرد الأندونيسي
## Indonesian monkey

وهو من الرموز المتنازع عليها في بابوا الغربية في أندونيسيا، ف في العام 2019، اندلعت احتجاجات عارمة مناهضة للعنصرية في جميع أنحاء منطقة بابوا الغربية الخاضعة للسيطرة الإندونيسية. نظم طلاب بابوا هذه الاحتجاجات، التي عبّرت عن استياء سكان بابوا من القمع الذي يتعرضون له على يد الدولة الإندونيسية. أثناء تلك الاحتجاجات،

في لعبة "نداء الواجب/ الحرب الحديثة"، جنود أمريكيون يقاتلون أمام بوابة القصر الجمهوري في بغداد.

يمكن تقسيم أغراض الدعاية الإمبريالية لألعاب الفيديو بشكل عام إلى ثلاث فئات: تجنيد اللاعبين مباشرةً، وإعادة صياغة التاريخ، والتحضير لأعمال إمبريالية مستقبلية.

عندما يتعلق الأمر بالألعاب كأداة تجنيد، فليس هناك مثال أفضل من "ألعاب الجيش الأمريكي". وهي سلسلة من الألعاب الإلكترونية التي أنتجها الجيش الأمريكي نفسه في العام 2002، فقد طُوّرت هذه الألعاب المجانية متعددة اللاعبين لهدف واضح هو تجنيد مجندين جدد وإظهار الجيش الأمريكي بصورة إيجابية. ويبدو أنّهم حققوا نجاحًا باهرًا في هذا المسعى، مع أربع ألعاب في السلسلة والعديد من الألعاب الفرعية.

في سعيهم لإنتاج دعاية فعّالة، اتخذ الاستوديو بعض الخيارات المثيرة للاهتمام. على سبيل المثال، تتميز لعبة "جيش أمريكا" بواقعية عالية في استخدام الأسلحة والتكتيكات، لكن قتل الآخرين مُطهّر تمامًا وغير مُروّع على الإطلاق. من التفاصيل الغريبة الأخرى أنّ اللاعبين يرون أنفسهم دائمًا جنودًا أمريكيين والعدو "إرهابيين"، حتى في الألعاب متعددة اللاعبين التي يلعب فيها اللاعبون ضد بعضهم البعض.

اللاعبون الذين يُصوّرون الإرهابيين الذين تُطلق النار عليهم يرون أنفسهم جنودًا أمريكيين، والآخر إرهابي. وهذا أمر مثير للسخرية بشكل خاص نظرًا للتاريخ الطويل من الدعم الأمريكي للمنظمات الإرهابية.

وعلى الرغم من أن لعبة "جيش أمريكا" هي أداة التجنيد الأكثر شهرة ووضوحًا في عالم الألعاب، إلا أن هناك العديد من الأمثلة الأخرى. يشارك المجندون، بإذن من مطوري الألعاب، بانتظام في ألعاب الإنترنت ويحاولون تجنيد زملائهم اللاعبين، الذين قد يكونوا قاصرين أحيانًا، للعمل في القوات المسلحة، وتُنشر حملات إعلانية مستهدفة لتجنيد اللاعبين بانتظام في وسائط الألعاب، مثل المواقع الإلكترونية والمجلات.

منذ أواخر العام 2018، أصبح للجيش الأمريكي فريق رياضي خاص به يشارك في المسابقات الرسمية، وهي أداة دعائية سافرة أخرى لجذب الشباب إلى الجيش بمهنة لاعبين محترفين.

يُعد التزييف التاريخي نوعًا آخر من الدعاية الإمبريالية الشائعة في الألعاب. وعلى عكس تجنيد المجندين الجدد، فإن هدف هذا النوع أقل جوهرية؛ بل إنه يروّج لتاريخ زائف يُفيد دولة إمبريالية، غالبًا على حساب دول اشتراكية تاريخيًا. ويمكن إيجاد المثال الكلاسيكي على ذلك في لعبة "نداء الواجب" Call of Duty الأصلية من العام 2003، من خلال وضع اللاعب الفردي في هذه اللعبة، ليلعب دور جندي في الجيوش الأمريكية والبريطانية والحمراء أثناء الحرب العالمية الثانية.

عند لعب الحملة السوفيتية، يُصوَّر الجنود السوفيتيين مرعوبين، على عكس السلوك البطولي للجنود الأمريكيين والبريطانيين، وفي الثواني الأولى من الحملة، نرى فورًا جنديًا يفر ليُطلق عليه النار. الرسالة هي أن "جنود الجيش الأحمر لم يكونوا يقاتلون لحماية عائلاتهم ورفاقهم من غزو الجيوش الفاشية، بل لأنّهم أُجبروا على ذلك بسبب النظام الاشتراكي المُفترض استبداده".

تستعير لعبة "نداء الواجب" بشكل مباشر رسالة الفيلم الدعائي "العدو على الأبواب" من العام 2001 ولغته البصرية، بما في ذلك الأسطورة المعروفة لما يُسمى "أمر عدم التراجع": في "نداء الواجب" أيضًا، يُطلق عليك ضباطك النار فورًا إذا تراجعت بعيدًا. عمليًا، كان الهدف الأساسي من هذا الأمر معاقبة الضباط الذين تجاهلوا الأوامر وانسحبوا، وليس الجنود العاديين في الجبهة. علاوة على ذلك، لم يُعدم الضباط فورًا، بل وُضعوا، بعد محاكمة عسكرية، في ما يُسمى كتائب جزائية. لكن التاريخ الحقيقي لا علاقة له بهذه الدعاية؛ فالهدف هو تشويه الإنجازات التاريخية للدول الاشتراكية.

ليس تشويه سمعة الدول الاشتراكية هو إعادة كتابة التاريخ الوحيدة التي تقوم بها الدول الإمبريالية. بل نشهد أيضًا التقليل من شأن جرائم الحرب التي ارتكبتها جيوشها، والمبالغة في وحشية القوى المنافسة.

على سبيل المثال، لنلقِ نظرة على لعبة أحدث من سلسلة Call of Duty، Call of Duty: Modern Warfare، الصادرة في العام 2019. تشير قصة اللعبة إلى ما يُسمى "طريق الموت"، وهو هجوم مروع شنته قوات التحالف باستخدام القنابل العنقودية على رتل من الجنود العراقيين المنسحبين من الكويت أثناء حرب الخليج الأولى في العام 1991. أودى هذا الهجوم بحياة مئات آلاف الأشخاص على الأقل، بمن فيهم العديد من المدنيين العُزّل، ويُعَدّ عمومًا جريمة حرب. في لعبة "الحرب الحديثة" Call of Duty: Modern Warfare، لا تقع هذه الجريمة في الكويت، بل في دولة أورزيكستان الخيالية، وليست القوات الأمريكية أو الكندية أو البريطانية أو الفرنسية هي من ارتكب المذبحة، بل الروس بالطبع. الرسالة واضحة: ليست تدخلاتنا الإمبريالية هي التي تجلب الموت والدمار، بل تدخلات الآخرين فقط.

# مشروع رقمنة التراث الموسيقي الخاص بالراحل زياد الرحباني

الطريق الثقافي ـ خاص

أعلنت جمعية الناشرين والكتبيين في العراق، وهي جمعية غير حكومية تضم في عضويتها أكثر من 90 ناشرًا عراقيًا، عن ما أسمته "وثيقة شرف" أو "ميثاق وطني" وقع عليه غالبية الأعضاء، للبدء بحملة وطنية واسعة ضد ظاهرة قرصنة الكتب وتزويرها، وهي ظاهرة انتشرت في سوق الكتاب العراقي، بعد العام 2003 على وجه الخصوص، بسبب غياب التشريعات والإجراءات الرادعة ولجان المحاسبة والتفتيش، ويدعو الميثاق الجديد إلى الكشف عن هويّة مقرصني الكتب والمتاجرين بها، والدعوة إلى محاسبتهم قانونيًا. وتضمّن الميثاق التزامًا صريحًا بحقوق المؤلف والناشر، وتعهداً بالسعي لتوفير دعم الجهات الرسمية في مواجهة التزوير. مع اتخاذ خطوات قانونية عملية ضد المزوّرين، بما في ذلك الإعلان عن أسماء المتورّطين وكشفهم للرأي العام. وشهد سوق الكتاب العراقي في السنوات الأخيرة انتشار ظاهرة التزوير والقرنصة، حتى من دور نشر معروفة، تسببت برفع قضايا قانونية ضدها عن طريق اتحاد الناشرين العرب، بسبب قلة خبرتها، وعدم مهنيتها.

أعاد المتظاهرون استخدام رمز القرد ضحية العنصرية ، وهو نوع من السلوك العنصري يُستخدم بشكل روتيني في الخطاب الإندونيسي، لتشويه سمعة سكان بابوا باعتبارهم بدائيين ومتخلفين. وبذلك، سخّروا فطرتهم الحيوانية لدعم مطالبهم بالتحرر من الحكم الإندونيسي. في هذا السياق، قوّض القرد، كرمز سياسي، عمليات التماهي الجماعي بين الناشطين الأصليين، وشرعنها، ومكّنها. وبدوره، سلّط الحشد الرمزي للحيوان الضوء على نضال سكان بابوا من أجل السيادة، نضالٌ يتفاعل فيه البشر وغير البشر في علاقة متبادلة، كفاعلين عالميين متنازع عليهم، وصانعي عالم جديد.

## حدث في مثل هذا اليوم

# اندلاع إنتفاضة تشرين الخالدة

في مثل هذه الأيّام من العام 2019، أنطلقت تظاهرات تشرين العراقية الخالدة، بما بات يُعرف بـ"ثورة تشرين"، التي اندلعت تحديدًا في الأوّل من تشرين الأوّل/ اكتوبر في بغداد وبقية محافظات جنوب ووسط العراق، احتجاجًا على تردّي الأوضاع الاقتصادية للبلد، وانتشار الفساد المالي والإداري والبطالة. ووصلت مطالب المتظاهرين إلى حدّ إسقاط النظام الحاكم واستقالة حكومة عادل عبد المهدي، وتشكيل حكومة مؤقتة وإجراء انتخابات مبكرة. وندّد المتظاهرون أيضًا بالتدخل الإيراني في العراق، ورفعوا شعارات لا أمريكا لا إسرائيل لا سعودية لا إيران. واجهت القوات الأمنية هذه التظاهرات بالقمع والعنف الشديد، واستعملت قوات الأمن صنف القناصة واستُهدِف المتظاهرون بالرصاص الحي، وبلغ عدد الشهداء من المتظاهرين حوالي 740 شهيدًا منذ بدء المظاهرات، وأُصيب أكثر من 17 ألف بجروح، ومن بينهم 3 آلاف «إعاقة» جسدية، فضلاً على اعتقال المئات من المحتجين وقطع شبكة الإنترنت. وتُعد أعمال القمع هذهِ الأكثر فتكاً في العراق منذ الإطاحة بنظام صدام حسين

# خطة لبيع لوحات "مجموعة لايدن" الخاصة

الطريق الثقافي ـ وكالات

يستعد الملياردير وجامع التحف الهولندي توماس كابلان لطرح مجموعته "مجموعة لايدن"، وهي أكبر مجموعة خاصة في العالم للوحات فناني العصر الذهبي الهولندي، للبيع. وتضم المجموعة المتكونة من 220 عملًا، بما فيها لوحة رامبرانت الشهيرة "مينيرفا في مكتبها" 1635، بالإضافة إلى 17 لوحة أخرى له، ومجموعة من آخر أعمال فيرمير، وجيريت دو، ويان ليفينز، ويان ستين، وفرانس فان ميريس. وكان آل كابلان قد أعاروا مقتنياتهم للمتاحف العالمية، مثل متحف اللوفر، ومتحف الإرميتاج الروسي في سانت بطرسبرغ، ومتحف لونغ في شنغهاي. يقول كابلان: "أولادي لا يهتمون بالأشياء المادية. وبينما يعدون ما فعلته أنا وزوجتي بالمجموعة مذهلاً، إلا أنّهم لا يعرفون ماذا يفعلون بها. لقد طلبوا مني إيجاد حل للمستقبل".

# سحرِ اللغة
# ما تستدعيه الرواية من سرديات الخطاب

**تحليلُ الخطاب النقدي موضوعٌ ملتبسٌ بقدرِ ما هو ضروري، واشكاليةُ التباسهِ وغموضهِ تكمن في الخللِ المنهجي الذي يتغافل عنه البعضُ، أو في مايتقاطع مع إجراءات تحليل النصوص المقروءة، لأن فعل هذا التحليل يقوم أساسا على النص، وعلى فاعلية اللغة، وعلى الكيفية التي تقترحها القراءة، بوصفها الجهاز الفاعل للتلقي والاستثارة، والذي يعطي للتحليل أهميته وجدواه.**

علي حسن الفواز

نقرأ النص لنقاوم ما فيه من مهيمنات، أو مركزيات، مثلما نجعل من القراءة قوة نسقية، أي غير عشوائية أو اعتباطية، لأنها تقترن بوجود القارىء المنهجي، ومستوى معين من القراءة المنهجية، لكنها أيضا ستكون القراءة التي تقود الى الاشتباك مع المعرفي واللذوي، والى الكشف عمّا يمكن أن يضمره النص من المكبوت والمقموع والمسكوت عنه، والذي لن يكون بعيدا عن الأيديولوجيا، ولا عن السلطة.

القراءة في هذا السياق ستخترع سلطة ما، سلطة خفية تواجه سلطة النص، وتهدده بالتجاوز، حيث تجعل من رهان تفكيكه سؤالا فارقا عن الكيفية التي تتيح للناقد إجراءات المراجعة والمعالجة، وهي ثنائية تعزز من قوة التحليل، ومن إعادة توصيف مفهوم السلطة عند الكاتب وعند القارىء أيضا..

كتب الكثيرون عن الكتابة وعن القراءة، حتى بات الجامع بينهما محط اشكال دائم، لأنه يعني اشتباكا وتصادما بين سلطتين أو مركزين، ومن منطلق أن القراءة صاحبة التفكيك، فإنها تمارس نوعا من الفضح، أو التوهم بأن تلك القراءة هي إعادة تأليف ثانية، وأن القارىء فيها سيكون فاعلا في صياغة تصور جديد لمشروع "تحليل الخطاب" بوصفه مجالا للتعرف على الكيفية التي يُكتب بها النص، وما يحمله من علامات وايحاءات تخص هويته، مثلما تخص المفاهيم التي استعان بها المؤلف، وطبيعة علاقة تلك المفاهيم بالمحمولات البنائية والنفسية والأيديولوجية..

نقرأ الفلسفة لنستعين بها بتأمين المفاهيم، لكي تكون القراءة اكثر منهجية، وأكثر فاعلية، ولتتسع معها مساحة مشغلها النقدي والتحليلي، مثلما نقرأ الأدب لنستعين بالتخيّل الذي يرتبط بالحكي والاستعارة والمجاز، وهي أدوات تنمو عبرها اللغة بوصفها ممارسة في الهيمنة، وفي تشكيل علاقاتها التي تنسحب الى ما هو سياسي واجتماعي وفكري.

ما قرأناه في روايات نجيب محفوظ مثلا يكشف عن لنا عن افق لامكانية تحليل الاجتماع المصري، عبر ثيمات ما تتضمنه من مظاهر وتمثلات للصراع الاجتماعي والتاريخي والنفسي والوجودي، وعبر التعرف على تاريخ المكان والشخصيات التي تنخرط في ذلك الصراع، لكن مقاربة التحليل هو الذي سيقودنا الى كشف مواز لما تتضمنه من انساق مضمرة، أراد من خلالها محفوظ نقد التاريخ والسلطة، ومواجهة الاستبداد السياسي من خلال لعبته السردية التي رسمت لنا شخصيات تمارس الاستبداد الوجودي والرمزي، عبر العائلة والنظام الاجتماعي والسياسي والطبقي، حيث تتحول العلاقات الاجتماعية التي تطرحها الروايات الى خطابات تنمو فيها الهيمنة، وبما يجعل من الكتابة عنها نوعا من النقد الانثربولوجي والنفسي وحتى السياسي، لا سيما في روايات ثلاثية "بين قصرين، قصر الشوق، السكرية"، وروايات القاهرة الجديدة، ميرامار، ثرثرة فوق النيل، أولاد حارتنا، وكذلك الروايات الذهنية" السمان والخريف، الشحاذ، الحب تحت المصر، اللص والكلاب وغيرها.

مشغل نجيب محفوظ هو الأقرب الى مشغل التحليل النقدي، إذ تكشف رواياته عن عالم يمور بتعقيدات ذلك الصراع، وبتأثراته الرمزية على التحولات السياسية والاجتماعية، وعلى العقد والعاهات النفسية، وعبر اطروحات جعلت من "الهامش المديني المصري" انموذجا للدرس والتحليل، للتعرّف

نقرأ النص لنقاوم ما فيه من مهيمنات، أو مركزيات، مثلما نجعل من القراءة قوة نسقية، أي غير عشوائية أو اعتباطية، لأنّها تقترن بوجود القارئ المنهجي

مشغل نجيب محفوظ هو الأقرب الى مشغل التحليل النقدي، إذ تكشف رواياته عن عالم يمور بتعقيدات ذلك الصراع، وبتأثراته الرمزية على التحولات السياسية والاجتماعية

على ازمته الوجودية، و على علاقة هذه الازمة بالسلطة والمقدس، وبما تصنعه من مركزيات تُعطي للقراءة فرصة الاشتباك معها، من خلال ربط هذا الاشتباك بمهيمنات اللغة والسياسة، لا سيما بعد ثورة 1952 التي جعلت من نجيب محفوظ اكثر تحفظا، ليس لأنه يكره الثورة، بل لأنها اضافت لمفهوم الهيمنة بعدا آخر وتناقضات أخرى، لم يجد محفوظ سوى نقدها، والاحتجاج على سردياتها، والتقاطع مع افكارها، وعلى النحو الذي جعل من القراءة هي الخيار على التقويض، الذي يجعل من القارىء العمدة بتوصيف ريفاتير اكثر نزوعا للذهاب الى "تحليل الخطاب" بوصفه ممارسة نقدية، واجراء يكشف عن ما يحمله من معرفة وعلاقات وظفتها السلطة في صناعة خطابها الثوري والشعبوي.

### جبرا إبراهيم جبرا ونقد الذات

لم يشأ جبرا إبراهيم جبرا سوى الذهاب الى رواية نقد الذات المتعالية، من خلال إعادة توجيه لغة السرد، وتوجيه حركة الشخصيات داخل السرد ذاته، فبقدر ما كان يعيش محنة النفي الفلسطيني، فإنه وجد في اللغة خيارا مراوغا لتمثيله نفيه الداخلي ونقد العالم حوله، وربما نقد "الطبقة البرجوازية" التي لم يغادرها فلسطينيا ولا عراقيا، رغم أنه ظل مهووسا بنقد سردياتها، عبر صياغة عوالمها المضطربة والكشف عن تشوهاتها الوجودية. الذهاب الى بناء علاقات اجتماعية وسياسية مختارة، جعلته يذهب الى مسارات سردية مختارة أيضا، فشخصيات رواياته، لغتها، عوالمها الغامضة والسرية ليست بعيدة عن طبيعة تمثيلها النفسي والسياسي والطبقي، حتى توظيف فحولة البطل الجنسية، أو الخيانة الجنسية والعجز الجنسي ليست بعيدة عن هذا التمثيل، فهي تحمل معها احالات رمزية، عبر الايهام بربط التعويض الجنسي بالفقد التاريخي للأرض، مقابل الإشارة الى خيانة الذات والآخر، والى تمثيل الخواء الذي بدأت تعيشه، والى الأقنعة التي بدأت تصنعها شخصياته المعقدة، ففي روايات "السفينة، صيادون في شارع ضيق، البحث عن وليد مسعود، عالم بلا خرائط" تتبدى ازمة الوجود من خلال ازمة الشخصيات، وأن تحليلها يعني العمل على تفكيك حمولات ازماتها الوجودية في المكان القلق/ المكان الدوستوبي، وفي ما تصنعه من المتاهة، وأن الإمساك بفكرة الاختلاف في هذا التحليل يؤكد على طبيعة الخطاب الذي تستدعيه الرواية، بوصفه جزءا من لعبة السرد المعني بتدوين وجودها، وبيان مدى علاقتها بسلطة التاريخ المضطربة، ما صنعه الاحتلال من غياب، وصولا الى تمثيل سلطة الذات الشائهة، في شغفها بالبحث عن وجودها، وعن فكرة التعويض عبر استدعاء البطولة الجنسية، بوصفها قناعا للايحاء بالبطولة الوجودية الغائبة، لا سيما في رواية " السفينة" التي كشفت سرديتها عن عيوب المكان القلق، والعابر، وعن عيوب الشخصيات "البرجوازية/ المثقفة" التي تعاني من عيوب عميقة جنسية وثورية وسياسية، وحتى في رواية "البحث عن وليد مسعود" لا نجد سوى بطل متعال في "اللامكان" يمارس حضوره عبر غموضه، وعبر مركزيته الجنسية، في الوقت الذي اعطته القراءة النقدية توصيفا كاشفا، عبر تمثيله لشخصية الفلسطيني الذي يربط غيابه بحضور ثقافي وجنسي، قد يكون تمثيلا لبعض سرديات البرجوازية الفلسطينية التائهة، الباحثة عن وجودها عبر الإحساس بالتعالي، وعبر ايحاءات الجنس والوعي الزائف، وليس عبر الأرض أو عبر البطولة بمفهوم غسان كنفاني.

روايات جبرا لا تعنى بـ "موت الثورة" بقدر ما تنحاز كثيرا الى رمزية الشخصية، والى ما تصنعه من إحساس بالبطولة، ومن وعي قلق مشوب بالتورية، لا يبدو عبره ثوريا بالمعى النمطي، لكنه يجد فيه رمزية تعاليه، عبر التمثيل الوصفي، وعبر ما يصنعه من خطاب له حمولاته الرمزية، والى ما يجعله مسكونا بعلاقته مع المكان الفلسطيني/ القدس وبسيرة المكان/ البئر الأولى، وبهواجس الذاكرة البرجوازية التي تقوضت مع الهجرة/ الغياب عن المكان، والبحث عن التعويض، عبر النفي المكاني/ لندن/ بغداد، وعبر الثقافي/ الرحيل عبر سرديات الرواية وما تستدعيه من الخطاب الذي يصنعه الفلسطيني.

### حيدر حيدر
### محنة البطل الخائب

تضعنا سرديات حيدر حيدر امام إشكالية هذا البطل، وهو يبحث عن ذاته من خلال تضخم وعيه "الشقي" أو وعي اغترابه الوجودي، فينفتح "متخيله السردي" على الواقع، كاشفا عن تمرده، وباحثا عمّا يشبه الخلاص، حيث يجد في براديغما بطله الثقافي رهانا على علاقة هذا التمرد، بالخيبة، وبالعجز السياسي، والخواء الجنسي، مثلما يجد في اللغة/ الخطاب أداة لصياغة سمات ذلك الوعي، وتمثيل متاهته.

بقدر ما يعيش هذا البطل ازمته الوجودية، فإنه يبدو أكثر تمثيلا لوعي ازمته وخيبته إزاء الحرية، وازاء الانشداد الى فكرة الخلاص عبر الثورة الفاشلة، حتى يتحول فشل هذه الثورة الى اندحار داخلي، يتبدى من خلال لغة مكثفة، تحتشد بشعرية فاتنة، تجعل من أسلوبه "الاستعاري المراوغ" وكأنه تورية في كسر الممنوع، وفي استدعاء السخرية السياسية والتشفير الجنسي، وعلى نحو يجعل من ذلك الخطاب اكثر تمثيلا لنقد هزائم البطل اليساري وتعرية خيباته التاريخية والسياسية والأيديولوجية.

في روايته "الزمن الموحش" يتحول هذا البطل الى شاهد اغترابي، يرهن وعيه القلق والمأزوم في لحظة التوحش، بضياعه الوجودي في المدينة العربية/ دمشق أنموذجا، باحثا عبر اللغة عن مكوث موازٍ بتوصيف هيدغر، وعبر الجنس عن اشباعات رمزية، وعن إحساس ضدي ينزع الى مواجهة توحش الزمن السياسي العربي، زمن ما بعد حزيران 1967، وما بعد أيديولوجيا اليسار واحلامه الخائبة.. الإحساس بالمطاردة قد يكون إحساسا مركبا بتلك الخيبة، وبجحيم الآخر/ السلطة/ الأيديولوجيا، مثلما يزرع في داخل بطله إحساسا بالخوف، فلا يملك سوى أن ينخرط في لعبة الكتابة/ التفكير بصوت صاخب، لكي يدوّن عبرها اعترافاته وشهادته على زمن هزائمه.

روايته الأثيرة "وليمة لاعشاب البحر" ليست بعيدة عن ثيمات الخيبة والفشل والمطاردة، فوجدت في خيبة اليسار العراقي والفشل في معركة "هور الغموكة" في الجنوب العراقي مفتاحها السردي، لتؤسس بنية سردية تقوم على التداخل ما بين النفي الداخلي/ المطارد، والنفي الخارجي/ الاغتراب، وعلى نحوٍ جعل من هذا النفي المُركّب عالما تتبدى من خلاله مصائر شخصياته، لاسيما مصير الرئيسة "مهيار الباهلي"، وهو يعيش متاهة وجوده ونفيه، واحساسه بالخيبة والمطاردة والعجز، مقابل ما يستدعيه من مثيولوجيا التاريخ، عبر قصة مقتل الامام الحسين، والمطالبة برأس يوحنا المعمدان، بوصفها قصصا موازية لمطاردة جماعة الحزب الشيوعي الحالمين بفردوسهم.

الإفتتاحية

# الثقافة العراقية.. تكامل المؤتمرات

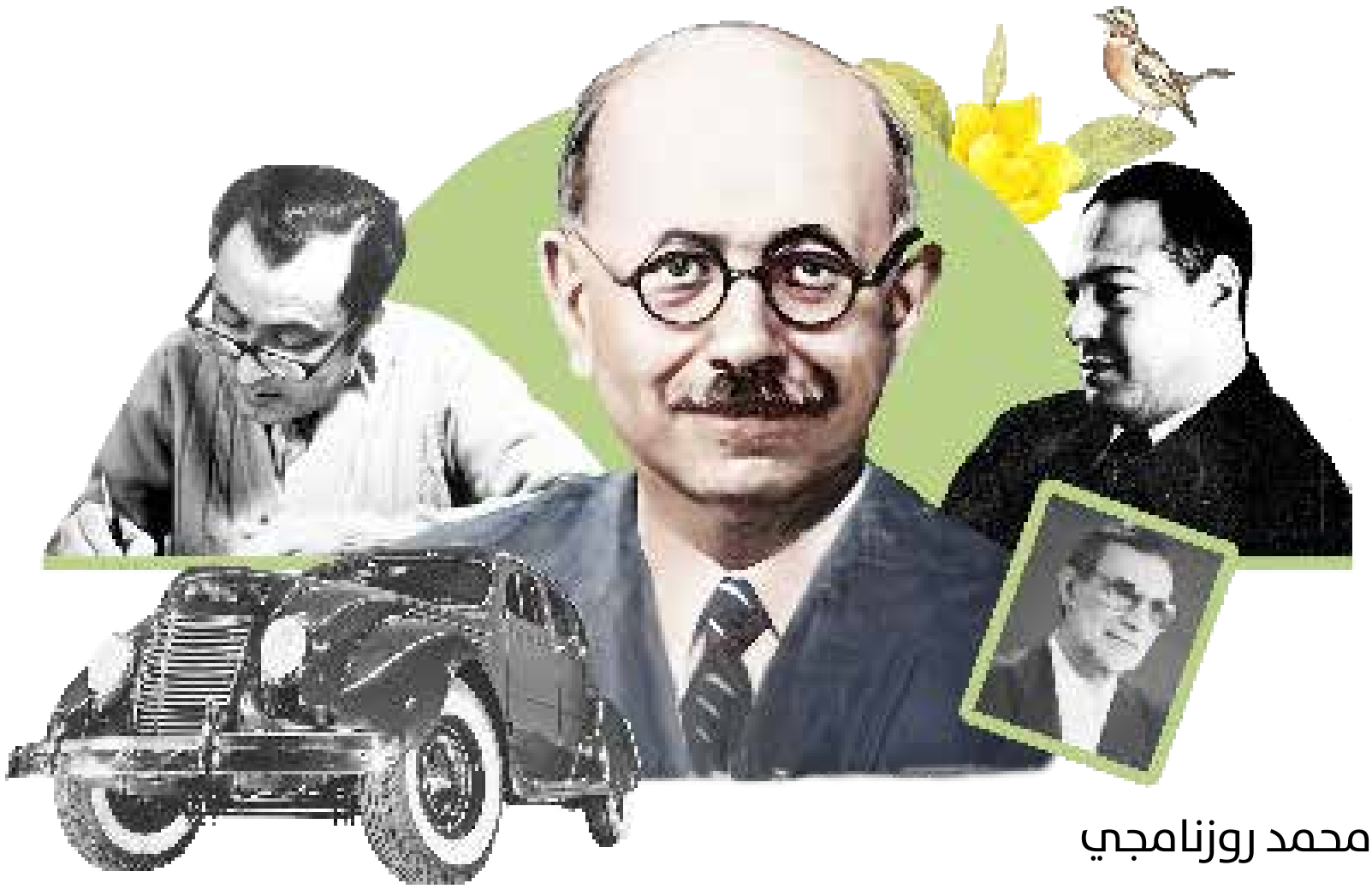
شهد الشهر الحالي انعقاد "مؤتمر المثقفين العراقيين الوطني الأول" بمبادرة من مؤسسة بابل للثقافات، حضرته نخبة من المثقفين العراقيين المقيمين خارج العراق، بالإضافة إلى زملائهم من مثقفي الداخل، ونوقشت العديد من القضايا والتجارب المختلفة، وكيفية الاستفادة منها في مجال التعريف بالثقافة العراقية وتلاقح تلك التجارب على الصعيد الإبداعي بين الداخل والخارج.

وعلى الرغم من أهمية المؤتمر وما تمخض عنه من أفكار ومراجعات وتطلعات مستقبلية، لابد من الإشارة إلى المؤتمرات السابقة التي عُقدت في فترات سابقة، تحت العنوان نفسه، لاسيما مؤتمر لندن للمثقفين العراقيين المعارضين للنظام السابق، ومؤتمر المثقفين العراقيين "الأول" الذي عُقد بعد سقوط النظام في العام 2005، والذي نظمته وأشرفت عليه وزارة الثقافة آنذاك، وصدرت توصياته ومقترحاته والأفكار التي تمخض عنها في كتاب مستقل، وُزع لحقًا على نطاق واسع، الأمر الذي يستدعي ضمه إلى أرشيف ووثائق المؤتمرات اللاحقة.

إننا في الوقت الذي نشيد فيه بالجهود الكبيرة التي بُذلت لعقد المؤتمر الأخير، واتساع حجم المشاركة فيه، والنتائج التي اسفر عنها، نجد من الضروري الإشارة إلى ما تأسس على المؤتمرات السابقة، وما تمخضت عنه من توصيات مهمة، على الرغم من الظروف الصعبة التي عُقدت فيها، لجهة اضطراب الأوضاع الأمنية، وعدم توفر الغطاء المالي المناسب، وصعوبة مشاركة الكثير من مثقفي الخارج.

وبما إننا كتبنا في مرات عديدة، هنا في هذه الزاوية، عن ضرورة عقد مؤتمر موسع للمثقفين العراقيين، ودعوة أعداد مناسبة من مثقفي الخارج للمشاركة فيه والاستفادة من خبراتهم وتجاربهم في البلدان التي يعيشون فيها، نجد من الضروري أن تُشكل لجنة مختصة تتكون من الجهات التي اشرفت على عقد تلك المؤتمرات، لدراسة التوصيات السابقة والجديدة ووضعها في بوتقة واحدة من اجل الاستفادة منها والتأسيس عليها في المؤتمرات المقبلة، تعميمًا للفائدة، وترسيخًا للنتائج التي أسفرت عنها، لاسيما أن النية تتجه لعقد المؤتمر بشكل دوري سنويًا أو كل سنتين.

إننا في "الطريق الثقافي" نرى أن فرصة حضور هذا العدد الكبير من المثقفين العراقيين في الخارج ولقائهم بزملائهم من مثقفي الداخل، والحديث عن التجارب المشتركة، وتبادل الآراء والرؤى، لابد أن تُستغل إلى أقصى مدى ممكن، خصوصًا على صعيد التوصيات والمقترحات الإجرائية التي يمكن متابعتها لاحقًا من قبل لجنة متابعة مختصة، تشرف على تطبيق ما يكمن تطبيقه منها، ومتابعة الجهات ذات العلاقة للعمل بشأن ما يتبقى منها، لتتحقق الجدوى الاجرائية منها.



محمد روزنامجي

# الرياديون.. الاحتفاء بإحراز الإنصاف

د. نادية هناوي

ظل النقد العراقي غافلا عن اسم روزنامجي الذي جسّد صورة القاص المتمرد على ما بناه مجايلوه من أسس فنية وموضوعية

**كانت عشرينيات القرن العشرين 1929-1921 عقدًا حصلت خلال سنيه مواليد عدد من المبدعين العراقيين ممن سيشكلون لاحقا جيلا انقلابيا في تحديث الإبداع العراقي وتحقيق الريادة والتميز في الحداثة الأدبية. فخلال تلك السنوات العشر وتحديدا سنة 1927 وُلِدَ الشاعر طالب الحيدري والشاعرة ابتهاج عطا أمين والشاعر كاظم جواد وكذلك القصاصين فؤاد التكرلي ومحمد روزنامجي والشاعر حسين مردان والروائي غائب طعمة فرمان.**

قد نكون ملزمين بالاحتفاء بأكثر من مئوية لجملة من أولئك المبدعين الرياديين، فتتحقق الغاية المرجوة من هذه الاحتفاءات بإحراز الإنصاف الذي لم يتأكد نقديًا لأي من روادنا الأفذاذ.

وما من شك في أهمية توجيه النقد الأدبي نحو دراسة مناطق معتمة وغير مدروسة من أدب هؤلاء لاسيما الذين لم ينالوا ما يستحقه أدبهم من اهتمام، ولنأخذ واحدًا منهم هو أديب مجدد ومختلف على مستوى الإبداع السردي السائد وقتذاك، لكنه مغيّب على المستوى النقدي هو القاص الرائد محمد روزنامجي الذي دشّن في أربعينيات القرن العشرين خطا جديدا في كتابة القصة العربية، وضعها على طريق حداثي، يتمثل في استعمال تقنيات تيار الوعي مثل التداعي الحر والمناجاة والمونتاج وغيرها. بيد أن فقر أدوات النقد الأدبي وقت نشر روزنامجي لقصصه في مجلات عربية معروفة هو ما حال دون إعطاء ابتكاره التجريبي هذا اهتماما مساويا لعطائه، يكشف عن جماليات التوظيف السردي لهذا التيار سواء في معالجة الواقع أو تشخيص أزمات الفرد الاجتماعية والفكرية.

ولقد استمر الحال على هذا المنوال على مدى عقود لاحقة، فيها ظل النقد العراقي غافلا عن اسم روزنامجي الذي جسّد صورة القاص المتمرد على ما بناه مجايلوه من أسس فنية وموضوعية. وحين نشر القاص الكبير محمد خضير مقالته( عبيد الزمن) في جريدة الصباح بتاريخ 27/5/ 2009 تفاجأ الكثيرون باسم روزنامجي. يقول الأستاذ خضير:( ضاع أثر محمد روزنامجي، لا أحد يخبرك عن المكان الذي انزوى فيه بعد تقاعده من وظيفته في دوائر الحكومة العدلية، وسمعت أنه ما زال حياً. لن تجد من يخبرك عن هذه الشخصية التي يدلّ لقبها على الوقت، وكان ديدنها أن تلعن الزمن وعبيده، فقد اختفت مع شخصيات (الجيل الضائع) في أحد الأمكنة التي حفر فيها تحت هذه التسميات (مدفن الفراغ) و(زنزانة الزمن) و(مقبرة الأيام) و(مزبلة القدر). وعلى الرغم مما في هذه المقالة من أسى يمتزج بنشوة التعريف بسيرة هذا القاص المُغيَّب وجماليات التداعي الحر في قصصه، فإن النقد الأدبي في العراق بقي على إهماله مستمرا.

وثمة مسألة أخرى ترتبط بمنجز هذا القاص وهي أن كاتبا أو أكثر يحمل اسم محمد روزنامجي؛ منهم سوري، هو أديب وشاعر وكاتب بارع مولود في دمشق. ومنهم تركي من أصل أرمني تولى منصب الدفتر دار في الادارة المالية في مصر زمن حكم الخديوي اسماعيل. وثمة روزنامجي ثالث هو من قضاة دمشق عمل ضمن الجهاز القضائي العثماني قديما. إن احتمال حصول اختلاطات في الأسماء أمر وارد عند جيل أو أكثر، يجهل من هو محمد روزنامجي العراقي. وهذا ما يحتاج من النقد الأدبي اكتراثا بالأمر، فيقوم بدوره المطلوب في التعريف بإنجازات هذا القاص مع ضرورة عمل مراجعة نقدية جادة لمصادر دراسة الأدب القصصي في العراق. مراجعة تقضي بصحة أو بطلان ما جاء في تلك المصادر من أحكام وتصورات. وكان لاهتمام كاتبة هذه السطور بنفض الغبار عن عيون القصة العراقية التي أخفاها الإهمال أو التهاون في العناية بها أو تقدير جمالياتها، أن وقفت على قصص

محمد روزنامجي في كتابها ذي الجزأين( قصة القصة) فوجدت أن الحديث عن قصة تلغي الحدث أو تقلل دوره وتهتم بالتقاط صور الأشياء الحية والجامدة، هو ما جرّبه القاص محمد روزنامجي فاهتدى إلى كتابة القصة القصيرة بنزوع سينمائي يراهن على الأشياء واعيا بها وعيا خارجيا مجسدا عبرها تجربته الذاتية برومانسية مشوبة بالسوداوية تارة والمثالية تارة أخرى، مخترعا لغة ليست غنائية ولا وصفية؛ بل هي لغة ثالثة تجمع الوصف بالسرد، والحركة بالسكون، والعتمة بالضوء، والسمع بالبصر، والدرامية بالحوارية وكذلك تلقائية التصوير الخارجي باستعمال عين الكاميرا التي لا تفلت منها أية جزئية من جزئيات المشهد الصوري، فإن كان الشيء مسموعا استعادته شريطا صوتيا، وإن كان الشيء مرئيا استعادته شريطا صوريا.

وعادة ما تكون نقطة الرصد التي يراهن عليها القاص محمد روزنامجي، مكانية تعطي في الظاهر صورة خارجية لكنها في الآن نفسه ترمز لسيرورة زمانية دائمة، ترصد الأغوار الخفية للشيء المصور ضمن فضاء بصري معين. والبغية التي يسعى إليها الكاتب هي بلوغ حقيقة الوجود سواء بالحركة التعبيرية أو بالوصف البصري أو بكليهما معا. وهذا ما نجده متحققا في أول قصة نشرت لروزنامجي عام 1945 وعنوانها (راقصة) ليستمر بعد ذلك في هذا النوع من الكتابة السردية حتى مجموعته القصصية( بشر وأرض وزمن) 1974.

إن تجريبية روزنامجي جافاها نقاد الأدب القصصي، وبعض منهم – على ندرتهم- أخفقوا في فهمهما ولذلك ضاع نتاج روزنامجي واندثر في خضم تهليل نقدي بأسماء حازت على الأضواء وصارت في الواجهة بسبب إنتاجها الكمي وحضورها الإعلامي وليس لبراعتها السردية. فمثلا احتار د. عبد الإله أحمد في كيفية التعامل مع قصص روزنامجي. وعلل حيرته بندرة الدراسات التي تناولت هذا القاص ليقرر بعدها (ولتبديد ما يحوط هذا الكاتب في تاريخ الأدب القصصي من غموض.. سنختار من قصصه قصة قطار الجنوب) وهذه القصة منشورة في مجلة الأديب اللبنانية في عددها الثالث عام 1954، وهي تبدأ بوصف خارجي مباشر للماء والليل والظلال الخفيفة الباهتة والمحطة الكبيرة والقطار السريع الذي يزعق بين حين وآخر، والزحمة الخانقة والرائحة المزرية والوجوه الكئيبة. وكان لاستعمال تيار الوعي أن كشف عن وعي الشخصية باللقطة القريبة " القطار يسير وأنت راكب فيه يضطرك أن تترك محطة وراء محطة" أو اللقطة البطيئة التي تركز على أشياء لا رابط بينها كإشارة اليغورية تدلل على الانفصال الداخلي والغربة الروحية بإزاء الوجود.

ولم ينتبه بعض النقاد – على نزرة تناولهم لقصص محمد روزنامجي - إلى التقنيات الخاصة التي أتى بها هذا القاص، ومنها التوليف السينمائي لثنائية الصوت /الصمت والتي هي بمثابة محمول دلالي يعكس حالة التأزم النفسي الذي حوّل السارد إلى ضحية للضجيج الحياتي الخارجي وصمت النفس الداخلي؛ فظل ساهما وواجما تلفه وحشة غريبة وظلمة دامسة لا يحس بوجوده أحد والحياة تمر أمام عينيه كالقطار بضجيجه وهديره فلا يكترث به قائلا: ( ليس هناك إلا ظلام ) ولا أحد يشاركه مأساته حتى صاحبه ليس معنيا به ( يدفن رأسه في كتاب) و( يغرق في صمته وقلقه) وينتهي به المطاف وقد صار صريع الكآبة والسأم.

ومن تقنيات تيار الوعي التي استثمرها روزنامجي في كتابة قصصه تقانة المونولوج الداخلي ووظفها ببراعة (ما أغرب هذا ؟ هذا غريب) أو( ما أغرب الحياة؟ أية حياة هذه التي نعيشها بصفتنا بشرا؟)، أن السمة العامة في قصص روزنامجي كلها تتمثل في استعمال علامة الشارحة في حصر المونولوجات الداخلية. وكان لتوظيف تقانة التداعي الحر أن سمح للقاص بتحريك الزمن بحرية، موظفا الذاكرة والحواس والخيال. وهي الأمور التي حددها روبرت همفري لتنظيم التداعي. مما نجده في قصة( عبيد الزمن) المنشورة في مجلة الأديب العدد الثامن عام 1949 وتتكرر فيها ألفاظ الزمن والظلام والسأم وصوت الساعة( تك تك وطرقت أذنيه حركة الرقاص كأنها وقع خطوات الزمن تدب على أديم الأرض).

والأمر نفسه في قصة (رائحة الأرض ) المنشورة في مجلة الأديب في عددها الرابع عام 1950 وفيها رؤية عدمية رومانسية بإزاء الأصوات والآهات الخافتة والحشرجات والأنات والولولة والصراخ الأجش. وهو ما تتضمنه أيضا قصة ( بشر وأرض وزمن) المنشورة في مجلة الأديب في عددها الثاني عشر عام 1952 وفيها البطل مهزوم من الناس في داخله، يشعر بالعدمية والتلاشي حيث لا عواطف ولا ألوان. فلا يكون أمامه من بُد سوى النوم الذي به ينجو من الروائح النتنة والصور المقززة والأصوات المزعجة. كذلك الحال في قصة "خيوط العنكبوت" المنشورة في الأديب العدد السابع عام 1954. أما الغاية من توظيف هذه التقنيات فهو التعبير عن رؤية فكرية، فيها السارد غير منتم، بل هو عدمي ومتمرد على المألوف. لا يني يوجه عنايته صوب الخارج المرئي، واضعا الصورة فوق الصورة في إشارة إلى ما يراه من تناقضات الحياة التي تجري كالقطار وصوته، والليل وظلامه، والحركة والسكون (سخافة أن نفكر في أمر لا ندري كنهه. تداعيات. تعيش تعيش تعيش: يوم يوم أريد ماي، يوم يوم أريد ماي). لقد كان القاص محمد روزنامجي على وعي تام بما يكتب منتهجا أسلوبا خاصا يخالف الخط الواقعي الذي كان سائدا في كتابة القصة العراقية والعربية آنذاك شأنه شأن القاص الكبير عبد الملك نوري، مؤسسا خطا سرديا جديدا موضوعه الفكري ذاتي مشوب بالرومانسية بمعناها الحالم والطوباوي مع مسحة وجودية واضحة فضلا عن توظيف الحوار العامي المفصح والذي كان جديدا في وقته. وما تمثيله الفني للأسلوب السينمائي سوى تكنيك ساعده في رصد الواقع بكل موجوداته بمنظور تشاؤمي بائس، فرأى الوجود مزريا والحياة تغص بالرذائل والموبقات. ولعل أصدق دليل على قصدية روزنامجي الفنية في تجريب تيار الوعي هو أن قصصه جميعها يلفها هذا التيار حتى لتبدو كأنها متوالية واحدة للموضوع ذاته.

مؤدى القول إن عدم فهم أسلوب القاص لا يمنح الدارس والباحث الحق في تقييم النتاج القصصي كما أن مناصرة الأفكار السائدة، وما قد تنطوي عليه من مسارات أيديولوجية وولاءات حزبية، ينبغي ألا تؤثر في فهم النصوص وتقييم إبداعية أصحابها.

إصدار..

## كتاب جديد للباحثة نادية هناوي

# الرواية التسجيلية
# اشتراطات النوع السردي

**الطريق الثقافي ـ خاص**

**الرواية التسجيلية نوع سردي محدود الكتابة على مستوى الأدب العربي والعالمي. ولعل أكثر حقبة تاريخية ظهرت فيها نماذج الرواية التسجيلية العربية، ومن بعدها انحسرت كتابتها، هي في النصف الثاني من القرن العشرين، نظرا لما في هذه الحقبة من وقائع مهولة ومفصلية عاشها العرب في ما بعد نكبة 1948 ثم نكسة 1967 وحرب لبنان 1975 والحملة على القوى التقدمية في السبعينيات في العراق.**

هذا ما تؤكده الباحثة د. نادية هناوي في كتابها الصادر حديثا عن مؤسسة أبجد للترجمة والتوزيع والنشر 2025 والمعنون "الرواية التسجيلية اشتراطات النوع السردي"، وفيه تقول:

"إننا لو قارنا عديد الروايات التسجيلية بالأنواع الروائية الأخرى، فسنجد أن الفارق كبير".

تصب أغلب الرؤى والتصورات التي تطرقها المؤلفة في هذا الكتاب في باب علاقة السرد بالزمان. وهي علاقة ذات طابع جدلي علمي وأحيانا ميتافيزيقي، يتمحور حول فلسفة التاريخ وحقيقة الوجود.

ولأن في الرواية التسجيلية تتجسد فاعلية الحياة في صورتها النسبية، تغدو واقعيتها وقائعية، فكأنها هي الحياة نفسها في اشكالياتها وتعارض مؤدياتها وتناقضاتها خيرا وشرا. وإذا كان هذا التناقض ظاهريا عاما في الفن، فإنه يشتد – بحسب المؤلفة - في تلك الأنواع التي يضطرها محتواها وشكلها إلى الظهور بمظهر الصور الحية لكلية الحياة. وفي مقدمة هذه الأنواع الرواية التسجيلية. إذ لا يؤثر تزيين الشكل في تسجيل الواقعة من ناحية تتابع الأحداث ونمو الشخصيات، بل هي تتحرك من تلقاء نفسها وبحسب ما يمليه الزمان عليها. وبذلك تتمكن من تجسيد حياة الناس تجسيدا حرفيا بكل ما في الحرفية من تفاصيل مهمة وغير مهمة.

ومن توصلات الكتاب النظرية أنه إذا كان الزمان في الروايتين الواقعية والسيرية مرويا، وكانت الرواية التاريخية تقتصر في عملية استنهاض أفول الواقعة التاريخية على تدوير ما أرشفه المؤرخون من أحداث وشخصيات داخل المجلدات والسجلات والحوليات، فإن الأمر في الرواية التسجيلية ليس كذلك، بل هو زمان تقويمي، مدعم بالوثائق بشكل قصدي. والغاية المراهنة على المعيش المحكي من خلال عد الوثائق مصادر سردية، وأن علاقة السرد بها هي علاقة تناصية، وأن الزمان السردي أوسع فاعلية من الزمان التاريخي. وبهذا الشكل يتأكد الدور المهم لعمل كل من الذاكرة الثقافية والمخيلة السردية.

والرواية التسجيلية -كما تؤكد المؤلفة - ملحمية في لا نهائيتها، ومعتادة في محليتها، وبسبب هذه الخصيصة، تغدو كتابة الرواية التسجيلية غير يسيرة المطلب، فهي تحتاج الزمان مركزا يسيِّر الأحداث والحيوات بقدرية صوب مصير غامض، ليس بمقدور أحد تغييره. فتبدو التراجيدية والملحمية سمتين تلازمان حياة الأفراد والمجتمعات ضمن واقعة ما من وقائع الحياة. ومن تبعات مركزية الزمان في الرواية التسجيلية أنها تصبح شعرية، فيها الحياة كلية وبنهاية لها بداية، تتعلق بمصير معين من المصائر البشرية وفي أية أزمة من أزماتها.

ويتألف الكتاب الجديد من مقدمة وخاتمة وأربعة فصول، تسلط الأضواء على مناحٍ مفاهيمية مختلفة ذات أبعاد نظرية فنيةً وإجرائية. فأما الفصل الأول فيشتمل على مباحث ثلاثة، اعتنى فيها الكتاب بالبحث في ابستمولوجية المفاهيم. ويتوجه الفصل الثاني صوب دراسة سرديات التسجيل والنوع الأدبي من خلال مباحث ثلاثة تدور حول الرواية التسجيلية بصفتها نوعا سرديا واشتراطات كتابتها وموجبات توظيف الوثيقة والواقعة داخلها. ويناقش الفصل الثالث مسألة السارد التسجيلي ودوره مراقبا بمنظور أخلاقي، وذلك من خلال مدخل نظري، تتبعه أربعة مباحث تدرس هذا المنظور من خلال عينات إجرائية. ويتخصص الفصل الرابع بالبحث في المسافة الإبداعية ما بين وظيفة الروائي التسجيلي ومهمة كاتب التاريخ الأدبي، بالاستناد إلى عينيتين بحثيتين سَجَّلتا أحوال المجتمعات في حقب مختلفة. وخُتم الكتاب بخلاصة استنتاجية.

جدير بالذكر أن هذا الكتاب يستكمل مساعي الدكتورة نادية هناوي في التأليف في نظرية "العبور الاجناسي"، ويأتي بعد كتابيها الأخيرين "قصيدة النثر العابرة: دراسة في مطولات منصف الوهايبي وقصائد أُخر" 2024، و"العبور الأجناسي: الأشكال ـ القضايا ـ الأنواع 2025.

# الإرستقراطية تقسيم الألفاظ نبيلة وغير نبيلة

**ما يسترعي الانتباه في مسيرة الأدب العربي الحديث، هو ظهور المناداة لمشروع الكتابة باللغة المحكية منذ ستينيات القرن الماضي، لكن هذا المشروع واجه رفضاً شديداً من قبل المعنيين باللغة العربية ما أدى إلى تراجع الآراء التي نادت به، بيد أن هذه الدعوة لاستخدام اللغة المحكية أو لغة الحياة اليومية تظهر بين الحين والآخر، كل ما ظهر جيل جديد؛ هؤلاء ربما قد تأثروا بقراءة الأدب المحكي، وهو لا يتعدى دواوين (الشعراء الشعبيين وبعض من المسرحيات الشعبية)، أو السيّر الذاتية كما يحب أصحابها أن يدونوها بلغة اليوميات العامة.**

أحمد كاظم نصيف

أوّل منْ تبنى مشروع الكتابة بالعامية، هم بعض المستشرقين، كونهم لا يجيدون اللغة العربية الفصحى

إنّ الأدب المكتوب باللغة العامية كما يطلق عليه في الأعم، لا يفهم منه سوى القليل من الذين يتكلمون بلهجات أخرى، أو لنقل بعبارة أكثر دقة، من يقرأ هذا الأدب هم من يتكلمون اللهجة المكتوبة نفسها، وهذا ما أكده أستاذ اللسانيات الباحث الدكتور محمد البكاء عبر إجابته عن سؤال يتعلق بالدعوة لمشروع الكتابة باللغة المحكية، إذ قال: "هذا بعض ما يتهدد اللغة من أخطار، وعلى فرض تمّ الأخذ به، ففي العراق مثلاً، أي لهجة تعتمد، لهجة أهل البصرة، أم لهجة أهل الموصل، أم لهجة أهل بغداد؟ وكل لهجة يصعب على غير أهلها فهم الكثير منها، وهذا تشتيت للغة وتمزيق لكيانها، ثم كيف تقرأ كتب التراث لاحقاً من الأجيال القادمة؟! ولذا لم يكتب لها النجاح وماتت في مهدها"[1]، هذا من ناحية، ومن أخرى قد يكون لوعي الكاتب واهتمامه بقضايا وواقع مجتمعه جعله يقترب من اللغة المتداولة يومياً، وقد يريد أن يؤكد التزامه بالواقعية من خلالها، بيد أن اللالتزام بالواقعية لا يدفع الكاتب (في النثر كان أو في الشعر) إلى استعارة مفردات غير فصيحة وبليغة.

هذا الأدب المحكي أو بالأحرى (الشعر العامي) اشتهر في مصر أكثر من سواها، وبرز فيه شعراء كبار، مثل فؤاد حداد، صلاح جاهين، بيرم التونسي، أحمد فؤاد نجم، عبد الرحمن الأبنودي، وآخرين، وكذلك في العراق كتب بعض الشعراء باللغة العامية وصدرت لهم دواوين، منهم: مظفر النواب، وعريان السيد خلف، وكاظم اسماعيل كاطع، وذياب كزار، وزهير الدجيلي، وناظم السماوي، وكتبوا أيضاً الأغنية، والمسرحية الشعبية؛ لكن هؤلاء بالرغم من نجاحاتهم ورواج دواوينهم لم ينادوا بمشروع الكتابة باللغة المحكية، كونهم يدركون جيداً أنهم يكتبون بلغة خاصة ولغرض خاص، هو الشعر العامي؛ أضف إلى ذلك أمر مهم للغاية، إن كل الأدباء العرب شعراء كانوا أم روائيين أو مسرحيين، وكل من ولج الكتابة، لم يفكروا يوما بالدعوة للكتابة باللغة المحكية؛ بل حرصوا على الارتقاء بها، وما ميزهم هي أساليبهم اللغوية الرصينة وحرصهم على استخلاص مصطلحات وعبارات بلاغية أنيقة (المصطلح البلاغي اللغوي)، الذي يبرز جمال لغتنا العربية التي تتصف بكونها طيعة وشاعرية.

## كيان متكامل

إن أوّل منْ تبنى مشروع الكتابة بالعامية وتناول اللغة ككيان متكامل، ونادى بها وروج لها، هم بعض المستشرقين، ذلك كونهم لا يجيدون اللغة العربية الفصحى؛ ووجد هذا المشروع صداه عند بعض الكتاب والباحثين العرب، مقابل التخفيف والتيسير على متعلمي العربية، ومنهم من طالب بالاستغناء عن حركات الاعراب؛ وبعد انتهاء دور الاستشراق في خدمة اللغة العربية، أو بعبارة أخرى، بعد اكتفاء المستشرقين بما ينفعهم فيما يعتمدون عليه بدراساتهم ويحتاجونه بعملهم، لأغراض متعددة قد تكون دينية أو تحليلات سياسية، أو أغراض إحصائية، فهم بذلك لا يتعدون كونهم مؤرخين، بمعنى إن لغتنا العربية لا تعني المستشرقين بقدر ما تعنينا؛ وهناك أيضاً من يستسيغ الحوار في القصة أو الرواية باللهجة المحكية، وذلك على أن لا نحمل القصة أكثر مما تحتمل، وكذلك في السيّر الذاتية قد يلجأ الكاتب لاستذكار حوارات أو (جملة معينة) وينقلها كما هي لأهمية الدقة المقصودة بها، وقد يندر حقاً وجود بديل لغوي لها؛ يضاف إلى هذا إن الإعلام لا يخلو من مثل هذه الاستجابات بحجة التبسيط على القارئ أو المتابع (لاسيما في المقالة اليومية) وهناك صحف كثيرة تفرد صفحات تعنى بالآدب الشعبي، بيد أن التبسيط والوضوح ليس بحاجة إلى إقحام مفردات من العامية، بل ما تحمله من دلالات قابلة للصياغة التي تمنحها كيانها الأدبي الذي يقربها من اللغة؛ إذ إن هناك فرقاً كبيراً بين اللغة التي يستخدمها الانسان في حياته اليومية وبين لغة الكتابة والشعر؛ وإن هذه المفردات والألفاظ (العامية) في حال استخدامها ستزيد اللغة صعوبة وتعقيداً وارباكاً، قد لا يكون خطأ أو خطيئة في استخدام المفردات والمصطلحات العامية، ولسنا ضد استخدامها ولسنا معها بالوقت نفسه، ولكن الناحية اللغوية والبلاغية وحتى الفنية، تكون ركيكة ومضطربة، كون المصطلح العامي قد تتعدد أنواعه ومعالمه وأغراضه، وبالتالي تنوع مفهومه، ولكونه غير محدد لغوياً، وغير عميق الدلالة، لم يترك أثراً، وقد يكون غامضاً، وليس سوى إضافة أفقية للنص قد يسيء للغة أكثر مما تنفعها، "ومع هذا كله فان عبارات مثل "الكلام المحكي" أو "لغة الحياة العادية" أو "لغة الناس اليومية" تحتاج إلى وقفة متأملة، لأنها تبدو غائمة، وغير واضحة تماماً، أيراد منها توجه الشاعر إلى لغة الناس المتداولة التي تنبثق عن حياتهم وشؤونهم اليومية؟ ليجعلها مادة قصيدته اللغوية، وكيف يأتي له ذلك، ومثل هذه اللغة ليس لها حظ كبير من الجمال، وصلتها بلغة الكتابة الفنية واهية، لأن لغة الكتابة، وكتابة الشعر بالذات لابد أن تكون أكثر اشراقاً وصفاء وذات قدرات خاصة على تحمل المعاني والرؤى التي يمتلكها الشاعر ويحاول التعبير عنها بشكل فني متميز، أم يراد بتلك العبارات لغة العصر الأدبي الجديد، الذي اتسعت فيه المفردة وتمكنت أن تكتسب مدلولات معاصرة ليست بعيدة جداً عن فهم الانسان الذي لا يمتلك ثقافة لغوية عالية، إن هذا الافتراض هو الأقرب إلى المنطق، أو إلى ما يراد لنا أن نفهمه من مثل تلك العبارات"[2].

في منتصف الستينيات من القرن الماضي برز أدباء عرب من مصر، ولبنان بالذات، في المناداة لهذه الدعوة، وروجوا لها، لاسيما يوسف الخال وسعيد عقل، فيوسف الخال أراد أن يضفي شرعية لهذا المشروع وأطلق عليه (اللغة العربية الحديثة)، بل كان يريد التخلص من اللغة العربية الفصحى على حد قوله! لكن رغم هذا لم تجد أفكاره من يدعمها، ووصفت دعوة تخصه وحده فقط، وقد أتهم على أثرها بالتمرد على اللغة، وهناك اتهامات أكثر خطورة وجهت له، منها، إنه كان يعاني من اللغة العربية؛ ومنها أيضا ليس باستطاعته التخلص من لغته العامية (المحكية)، وليس له منهج معين يعتد به؛ أما سعيد عقل صاحب مقولة (اللغة المحكية لغة حية، واللغة غير المحكية لغة ميتة) فقد قيل عنه الكثير، كونه معلم اللغة وعرابها في بلده (لبنان)، وعندما تقدم بمشروع اللغة اللبنانية معتمدة على الحروف اللاتينية، واجه معارضة شعبية ورسمية على حد سواء، ورفض ما جاء به، على كون إن اللغة هوية وانتماء.

وعند استخدام لغة الحياة اليومية ودخولها على اللغة الفصحى، ستكون مزيج لغة أشبه بالاسطورية أو السوريالية غير محددة السمات

نقد..

## "صوفية الوردة" لجاسم الفارس

# اللغة في السرد
# ابتكار حدود الطبيعة

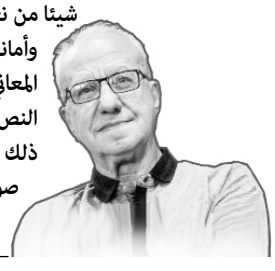
فخري أمين

**إثر لقائهما ليس ثمة بَعْدُ غيرهما، يختفي العالم تقريبا، أو يتحول كل شيء فيه إلى امتداد لذاتيهما، رؤى وصور وأشياء لا وظيفة لها غير إعادة تشكيل، أو تنغيم، أو تكريس علاقتهما في نص شعري، بوصف كونها لحظة عشق نادرة.**

لا وجود للزمن في النص تقريبا، إن الأحداث فيها تتخلق في زمن ذاتي، داخلي، ممتد. نوع من أبدية الكتابة. دوران حول مركز واحد، محاولة للاقتراب منه، والإتحاد به أو ببعضهما بواسطته إن أمكن. "من لحظة الاشتعال إلى زمن الانطفاء ليس ثمة إلا أنا وأنت". المكان الحقيقي الوحيد في الرواية، هو قونية، حيث يلتقي فارس وجُد في لحظة رقص رومية، تلتصق اصابعهما، تتحاور دماؤهما، ويتوافق نبضهما على إيقاع تلك الرقصة، فلا يعود بعدها في هذا الكون سواهما. كل الحوارات في النص تدور على هذا النحو، متناغمة كأنها تصدر عن حوار داخلي مع النفس، إنها لحظة اتحاد صوفية فائقة، ثقبان في ناي واحد، يعزف للسلام، والنفس، والعشق، والخلق، والجمال. إنها واحدة من لحظات تأبيد الحب. تشبه أغنية فيروزية عن عاشقين، يتحاوران في ليل وشتي، ذوب قلوب أو شموع، ولا حدا منهما يعطش ولا يجوع. نوع من نفي للجسد، وللزمان، وربما للمكان نفسه، ولا يبقى شيئا سوى نور الشموع في الأغنية أو الكتب في النص، بطريقة تقترب من اهتيامية رابعة العدوية في العشق، بينما في الرواية، تشديد على معنى العشق، واتصاله بالروح والجسد معا، وهي إحدى القضايا التي اشتغل عليها النص الروائي في صوفية الوردة. وهي بذلك تكون أكثر قربا من رؤية محيي الدين ابن عربي، وهواجسه، ومواجده العشقية، خصوصا في ديوانه، ترجمان الأشواق.

### شعرية النص كونية الجسد

نلمس ذلك بوضوح من لحظة البداية، من عتبة الغلاف، امرأة تؤدي رقصة ما، في انسيابية جسدها، وتناسقه، ثمة نوتة موسيقية خفية، نوع من مثال أو تجسيد لقيم الجمال الأنثوي، وهي تزيح بأناقة حركتها الظلمة، تبعدها بأمواج من نور. وهي رسالة مفهومة: إن وظيفة المرأة الأساسية في هذا العالم، هي ايقاد نار الخلق، وصناعة الجمال، وإشاعة النور، وحماية الحياة من الوحشة والوحشية والتوحش. في نعومة حواء وضع الله شيئا من نعيم الجنة. سلامها، وأمانها، وسحرها. هذه المعاني تتكرر كثيرا في النص. وهي تتمثل قبل ذلك بالعنوان الجميل، صوفية الوردة. يبدو العالم في النص، امتدادا للجسد، مندمجا به، فهو مَرئي وراءٍ في ذات اللحظة. نتلمس في النص جمالية العلاقة بين اللغة العرفانية والجسد المعشوق. تتعامل بعض الأدبيات الصوفية مع الجسد بوصفه حجابا تسعى لتجاوزه، والعلو عليه، يبدو أن ذلك تحقق في النصبطريقة مختلفة من خلال الإيغال في شعريته، في سبيل النفاذ إلى المعنى الباطني العميق، وتحويله إلى رؤية كونية شاملة. الإزاحة الناعمة لوجود الجسد تقوم هنا عبر التخيل الروائي بتسريده، جعله يتمثل الوجود ويختصره في نفس النص. فبقدر ما يتسع الوصف، وتتمدد المجازات، والتشبيهات، والاستعارات يغيب الجسد، ويختفي في مفردات الطبيعة الحية، فهو البحر، والموج، والزورق، والغابة، والوردة، والعطر، والغيمة. قطرات المطر، وأغنية الكمان، والجذر، والنبع، والغصن، والورق، والعصافير، والشلال، والصهيل، والنسور.الصحو والسكر. حتى الكتابة في النص صارت جسدا، ومكانا يلتقيان به، والكتاب بالأحرى، والحوار، والفكر أيضا. "كل قبلة كتاب، وكل كتاب افق للجمال، غرفتنا شواطيء معرفة وسريرنا كتاب". ولا غرابة لكل هذا الغنى والتخيل في مثل هذه العلاقات، حين يكون الطرفان على مستوى عال من الثقافة والتعليم. ويتمتعان بندية واضحة، وخصبة، ومنتجة. إنهما يسلكان معا معراج التوحد والجمال بأجنحة أثيرية قوية.



هل بوسع الرجل أن يحب روح المرأة بعيدا عن جسدها؟ يمكن تلخيص النص كله بحوار بين موقفين صوفيين من الجسد، تقترب صوفية وجد من الحب والجمال وفق فهم متعال، البحث عن اتصال من طبيعة أرقى، اتصال ثقافي، فكري، روحي، لكن فارس يسعى إلى ممارسة صوفيته في الحب بطريقة أخرى. إنه ينظر إلى الاتحاد الجسدي وفق تجربة العشق الإلهي على أنه رمز لاتحاد من طبيعة أخرى. وهو ضروري ولازم: إن الإحتفاء بالجسد هو احتفاء بوجود من نحب كله. نحن من جعل من الاتحاد الجسدي حقيقة بيولوجية صرفة، وجردناه من طبيعته الرمزية المتصلة بالخلق. وقدرته على محايثة تتضمن لحظات مقدسة، صلة مقدسة.وجد تختصر تاريخ النساء في تجربة فارس، هي ورقاء الصافي، وغيداء علي، وغيرهما وربما تتخطاهن جميعا بكونها امرأة كاتبة، مفكرة، محاورة صعبة، برفقتها تُشعر فارس بخصب وجمال الحياة: الكثير من الخلق، والقليل من رتابة. ثمة أكثر من إشارة في القصائد تبرز جماليات الاتصال الجسدي، لكن لا حدث في النص يقطع بحدوثه، ربما هي مجرد أحلام شعرية، وسرود متخيلة. كما أنه لم يعد يحظى، إثر تحقق أشكال الاتحاد الأخرى، الاتحاد في الأغنية، في التفكير، في المشاعر، في الكتابة، في الحوارات العميقة، في الخلق، في تجليات الطبيعة، ومكامن الأسرار، بذات الأهمية.."إننا السر والتجلي/ في توحدنا يبدأ عزف الكمان/داخل كالجذر/خارج كالنبع/وأنين لذتك يوقظ النجوم.." إنها تجربة ترتقي بالحب إلى مصافات كونية متعالية وسامية.

### هاجس غياب

في واحدة من اللحظات النادرة في النص، التي تشير إلى حدث واقعي ما، نعلم بخبر مرض وجد، ثم لا معلومة عن تطورات حالتها الصحية، لكن في الصفحات الأخيرة من الكتاب، نشعر بترنيمة حزن ورثاء تتسلل إلى قصائد النص "يا بنات الأرض هذه حبيبتي تورق مع الشمس لتملأ العالم بالسلام والعشق/ انظرن الى خصلات شعرها واحذرن أن تنحل عقد الجمال التي رتبها الحبيب في ليل عشقها" إنه يتحدث عنها لا إليها، وذلك يحدث للمرة الأولى في هذا النص الشعري الحواري، الجميل. ويتضمن إشارة إلى غياب وجد، وشعور فارس بالوحدة مخاطبا نساء الأرض.

الرواية محاولة لتخطي حدود الطبيعة، واللغة، في السرد. محاولة للوصول إلى ما هو فوقهما، وأبعد منهما."عندما تعجز اللغة عن التعبير تفسح المجال للروح أن تختار لغتها فيصبح للشفتين لغة وللأنامل لغة وللخدين لغة وللجسد لغة كلها تنبع من كتاب النار لتصب في كتاب الوهج والتوحد". إنها نوع معاصر من ترجمان الأشواق لابن عربي. وفي الحوارات بين وجد وفارس مقاربات لكثير من القضايا الفكرية والثقافية المعاصرة، والقديمة، لا يتسع المجال هنا للمرور عليها "حينما انكسرت شوكة الثقافة بوصفها السلطة الخلاقة للجمال انكسر الحب، صارت معطيات الجمال كفرا، وانحجب الإنسان وراء سحب البلادة الحضارية، وصار الحب وباء أخلاقيا". وهي أول عمل يكرس بالكامل لنوع من السرد المتمحور على البحث عن العشق والجمال. إنه يشير إلى ولادة جديدة للأدب الصوفي، في مدينة ملا عثمان الموصلي، التي كانت منارا للصوفية والتصوف، بيد أن الهواجس الصوفية تتوزع بكثرة في أعمال كتاب وفنانين معاصرين آخرين. أكرم حبيب في الموسيقى، راكان دبدوب في التشكيل، قيس عمر ومحمود جنداري في السرد القصصي، يوسف الصائغ ورعد فاضل في الشعر، وثمة كثيرون غيرهم، لم يتيسر لي الإطلاع على أعمالهم.

• الرواية صادرة عن مؤسسة عابر الثقافية المصرية

والملامح، وقد يقتصر دورها على تأدية دور ايضاح معنى ضيقاً لمجتمع معين وبسيط، والدعوة الى استخدام لغة الحياة اليومية ليست جديدة "وانما هي جزء من معطيات الحركة الرومانسية في الأدب العالمي، فعلى خلاف وجهة النظر الكلاسيكية التي تعتد بأسلوب الطبقات الارستقراطية وتقسيم الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة كما هي حال طبقات الشعب مثلاً وترى أن لغة الشعر الحق والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك والحاشية والنبلاء[3]، على خلاف هذا قبل الرومانسيون كل الكلمات، حتى التي تبدو عامية أو مهملة"[4]، وهذه المفردات (المهملة) تشوه اللغة وتجعلها واهنة وركيكة وضعيفة ومترهلة، وتفقدها الكثير من معانيها، وعلينا أن نتحاشى دقائق هذه المفردات التي يدركها واحد ويغفلها الكثير، وبما أننا لا نستطيع فهم الأدب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية دون معرفة اللغة نفسها، فقد تغيرت كثير من فنونه بعد أن تغيرت أسماؤها، نتيجة دخول مسميات وألفاظ عامية عليها، ففقدت بذلك هويتها وغرضها ومعناها، "واذ كانت الألفاظ والمفردات وحدة بناء فن القول، فاللغة لا تحمل أي صفة قبل تناولها في العمل الأدبي"[5].

كان هناك كتّاب في الأدب العربي الحديث أرتقوا باللغة وبلاغتها، كون الكاتب مهمته تنقية اللغة العامية اليومية المحكية، ليمنحها جمالاً وخصوصية ويوظفها توظيفا أدبياً، ونالوا شهرتهم، وترجمت أعمالهم إلى لغات عديدة وانتشر نتاجهم الأدبي بفضل اللغة وتفاعلهم معها، بيد إن ترجمة اللغة المحكية قد تكون مستحيلة؛ كون الترجمة من لغة إلى لغة أخرى، وليس من لهجة إلى لغة أخرى، واللهجات (اللغات المحكية) لم ترتق إلى مستوى اللغة، ولم تمتلك مقوماتها، وليس لها كيان، ولم تخضع لقواعد النحو والصرف، وبالتالي فهي لهجات معينة لمجتمعات معينة، ولا يمكن لها أن تنقل أداب أمتها بأمانة إلى أمة أخرى، حتى إن كثير من المترجمين فضلوا عدم ترجمة نصوص من لغات حية، تجنباً للمشكلات التي لابد أن تنشأ عن الترجمة، فما بال ترجمة كلمات مهملة؟ وكيف يؤثر أدبنا بالأمم الأخرى، وكيف تتم ترجمته إن كان مكتوباً ومنقولاً بلغة مثخنة بمفردات وألفاظ ومصطلحات عامية لا يفهم منها حتى أبناء اللغة الواحدة إلا القليل؟ "إن هذا العصر الذي نعيش فيه هو عصر المقارنات فقد ظهرت علوم المقارنة في كل ميدان وحقل، فهناك علم الأديان المقارن، وعلم القوانين المقارن، والتربية المقارنة، وعلم التشريح المقارن، إذ لا يمكن فهم موضوع حق الفهم والتعمق فيه دون تسليط أضواء أجنبية عليه والنظر إليه بالمقارنة إلى مشابهاته ومناقضاته في الحقول التي تمت إليه بصلة"[6].

**الهوامش**

(1) لقاء أجراه كاتب المقال معه، نشر في جريدة الزمان، العدد (4639 في 24 تشرين الأول 2013).
(2) د . محسن اطيمش، دير الملاك.
(3) د. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده.
(4) تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة د . شكري محمد عياد.
(5) د. عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر.
(6) د. صفاء خلوصي، الآدب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة / الموسوعة الصغيرة / 189.

لقطة من فيلم "تغطية" للصحفي الستقصائي النخضرم سيمور هيرش، وإخراج لورا بويتراس.

الصورة Red point- film

## فيلم "تغطية" Cover up لسيمور هيرش

# بين الصحافة الإستقصائية وكشف الذات

أسامة عبد الكريم

**يعود اسم سيمور هيرش، الصحفي الاستقصائي الأميركي المخضرم، إلى الواجهة بواسطة فيلم وثائقي جديد أخرجته لورا بويتراس بالتعاون مع مارك أوبنهاوس. هيرش، الحائز على جائزة بوليتزر، أبدى منذ عقود جرأة نادرة في مواجهة السلطة وكشف أكثر ملفاتها قتامة.**

الفيلم الوثائقي يرسم صورة مزدوجة: بطل صحافة جريء لا يتردد في فضح السلطة، ومقاوم سلاحه السينما

في نهاية الستينيات فضح مجزرة "ماي لاي" في فيتنام، حيث قُتل المئات من المدنيين، وكشف لاحقاً استخدام الجيش الأميركي لمواد كيمياوية جُربت على الخراف قبل أن تُدرج ضمن تجاربه العسكرية. كما كان وراء تقارير صادمة عن التعذيب المنهجي في سجن أبو غريب بالعراق عام 2004، حين وضع العالم أمام صور بشعة لانتهاكات ارتكبها الجنود الأميركيون ضد المعتقلين. وفي السنوات الأخيرة، أثار جدلاً واسعًا بتقاريره عن غزة، متحدثاً عن الأبعاد الخفية للسياسة الأميركية والإسرائيلية في الحرب على القطاع.

الفيلم لا يكتفي بالاحتفاء بهذه المسيرة، بل يسعى إلى مساءلة هيرش نفسه. بويتراس وأوبنهاوس يفتشان في دفاتر ملاحظاته القديمة، ويسألانه عن حياته الخاصة، ما يثير حفيظته ويدفعه في لحظة غضب إلى التهديد بالانسحاب: "لأريد أن أنسحب"، يقول خوفاً على سرية مصادره. لكنه يعود ليجلس أمام الكاميرا، ويبوح ببعض الجوانب الشخصية، خاصة عن علاقته الطويلة بزوجته إليزابيث شتاين، المحللة النفسية ورفيقة عمره منذ أكثر من ستين عامًا. الوثائقي يرسم صورة مزدوجة: بطل صحافة جريء لا يتردد في فضح السلطة، وفي الوقت ذاته رجل يقاوم أن يكون موضوعاً مكشوفاً أمام عدسة السينما. وهنا تكمن فرادة الفيلم: مواجهة بين قوة التوثيق ورغبة صاحبه الدائمة في أن يبقى هو من يسائل الآخرين لا من يُسائل.

يأتي الفيلم الوثائقي الآسر Cover-Up، من إخراج لورا بويتراس الحائزة على الأوسكار ومارك أوبنهاوس، كرحلة بصرية وسردية في قلب مسيرة سيمور هيرش، أحد أعظم الصحفيين الاستقصائيين في تاريخ الصحافة الأميركية. لم يكن اختيار فينيسيا لعرض الفيلم لأول مرة مجرد تكريم لمسيرة ممتدة على ستة عقود، بل كان إعادة وضع هيرش في بؤرة النقاش، بوصفه الصحفي الذي هزّ أركان السلطة الأميركية مرارًا، وأربك المؤسسة العسكرية والسياسية، وأجبرها على مواجهة أبشع حقائقها. الفيلم الذي ينتقل لاحقًا إلى مهرجاني تيلورايد وتورنتو، يقدّم صورة معقدة عن هيرش: صورة الصحفي العنيد الذي لا يلين أمام السلطة، والرجل المتحفظ الذي يرفض أن تتحول حياته الخاصة إلى مادة علنية.

### مجزرة ماي لاي: لحظة الميلاد الصحفي

في صباح الثالث عشر من نوفمبر 1969، استيقظ القراء على عنوان صادم في الصفحة الأولى من صحيفة شيكاغو صن-تايمز: "ضابط متهم بقتل 109 في فيتنام". كان ذلك الخبر بمثابة الشرارة التي فجرت واحدة من أعظم الفضائح في التاريخ العسكري الأميركي. فقد كشف هيرش حينها عن مجزرة ماي لاي، التي ارتكبها جنود من كتيبة يقودها الملازم ويليام كالي الابن، حيث ذُبح مئات الفيتناميين العُزّل — رجالًا ونساءً وأطفالًا وحتى رُضّع — بدم بارد. لم يكن الأمر مجرد سبق صحفي؛ بل كان نقطة تحول في فهم الرأي العام الأميركي

في العام 2004، فجّر هيرش واحدة من أكبر فضائح حرب العراق، بكشفه التعذيب الممنهج في سجن أبو غريب وفضح صور الجنود الأميركيين وهم يعذبون المعتقلين العراقيين أمام العالم كله

لحرب فيتنام، وسهمًا مسمومًا في قلب الرواية الرسمية التي طالما بشّرت بـ"التقدم" والانتصارات الميدانية. الفيلم يعيد بناء تلك اللحظة التاريخية بدقة. يوضح كيف بدأ هيرش القصة بمكالمة هاتفية غامضة، ثم تابعها عبر شبكة من المعارف في البنتاغون، قبل أن يحصل على وثيقة اتهام سرية تركها محامي كالي أمامه على الطاولة. جلس هيرش على الجانب الآخر متظاهراً بتدوين الملاحظات، بينما كان ينسخ كلمة بكلمة ما هو مكتوب. إنها صورة مثالية لهيرش: الصحفي الذي يشبه كلب صيد يلتقط الرائحة، فلا يتركها حتى يكشف الحقيقة كاملة.

### من فيتنام إلى أبو غريب وغزة

لم تتوقف مسيرة هيرش عند فيتنام. على مدى عقود، ظل يكشف وجوهاً جديدة للسلطة وهي في أقبح صورها. في عام 2004، فجّر واحدة من أكبر فضائح حرب العراق بكشفه التعذيب الممنهج في سجن أبو غريب، حيث وُضعت صور الجنود الأميركيين وهم يعذبون المعتقلين العراقيين أمام العالم كله. لم تكن تلك مجرد فضيحة محلية، بل جرحاً أخلاقياً عميقاً فضح زيف خطاب "تحرير العراق" وأجبر المؤسسة العسكرية الأميركية على تبرير أفعالها. وفي السنوات الأخيرة، لم يتوقف هيرش عن إثارة الجدل. فقد نشر تقارير تناولت غزة، كاشفاً عن الجوانب الخفية للتنسيق الأميركي ـ الإسرائيلي في الحرب على القطاع، ومثيراً نقاشات واسعة حول حدود السلطة العسكرية والإعلامية في التحكم بالرواية الرسمية. هذه القدرة المستمرة على خرق الصمت جعلت هيرش شخصية لا تُحتمل بالنسبة لخصومه، لكنها ملهمة بالنسبة لكل من يرى في الصحافة الاستقصائية درعًا للعدالة وحرية الكلمة.

### بورتريه معقّد: الرجل خلف القلم

رغم هذا السجل المليء بالإنجازات، يصرّ Cover-Up على الذهاب أبعد من تمجيد مسيرة مهنية استثنائية. يضع المخرجان هيرش أمام الكاميرا، يفتشان في دفاتر ملاحظاته القديمة، ويسألانه عن حياته الخاصة، فيكشفان التوتر الكامن بين الرجل الذي كرّس حياته لكشف الآخرين، وبين خوفه من أن يُكشَف هو نفسه.

مشاهد أرشيفية تظهر هيرش شاباً يسير في شوارع المدينة بخطوات سريعة، حقيبته تحت ذراعه، ملامحه متحفزة، وعيناه تحدقان في هدف بعيد. هذه اللقطات تعكس عزيمته الحديدية، لكنها تتجاور مع لحظات غضبه حين يواجه أسئلة المخرجين. يقول صارخًا وهو يقلب ملاحظاته: "ما الذي يفعله هذا هنا!"، ثم يضيف محذراً من كشف مصادره: "إفشاء أسمائهم سيكون جريمة قتل". يصل به الأمر إلى إعلان رغبته بالانسحاب: "أريد أن أنسحب"، قبل أن يهدأ قليلًا ويعود للجلوس أمام الكاميرا. رغم مقاومته، يكشف الفيلم جانبًا إنسانيًا نادرًا لهيرش. يتحدث بحذر، لكن بعاطفة واضحة، عن زوجته إليزابيث شتاين، المحللة النفسية ورفيقة حياته منذ أكثر من ستين عاماً. يبتسم بخفة وهو يقول إنه لا يرغب في أن يُحلل نفسياً، وكأن في ذلك رفضاً للاعتراف بالضعف، لكنه في الوقت ذاته يشي بعلاقة حب وصداقة شكلت عمود حياته الطويلة.

### ما وراء الوثيقة

قوة الفيلم تكمن في أنه لا يكتفي باستعادة إنجازات هيرش، بل يطرح سؤالًا أعمق: لماذا ارتكبت تلك الجرائم أصلًا؟ عبر العودة إلى تصريحات الرئيس ليندون جونسون خلال فيتنام ـ " نُحقق تقدمًا.. نُلحق خسائر أكبر مما نتكبد" ـ يكشف الفيلم العقلية الرسمية التي حوّلت الحرب إلى لعبة حساب جثث. كما يوضح هيرش نفسه: "الجيش كله كان يعمل وفق عدّاد الجثث." هذا المنطق البشع كان المحرك وراء مذابح ماي لاي وغيرها، وهو ما يجعل استقصاء هيرش ليس مجرد كشف لحدث، بل فضحًا لبنية كاملة من التفكير العسكري والسياسي. الفيلم الوثائقي Cov-er-Up ليس مجرد وثيقة تحتفي بصحفي أسطوري.

إنه فيلم عن التوتر بين الصحافة كقوة لكشف السلطة، وبين السينما كأداة لكشف الذات. يظهر هيرش هنا كبطل للصحافة الاستقصائية، لكنه في الوقت نفسه رجل يقاوم التعرية، متمسكاً بأن يبقى هو من يطرح الأسئلة لا من يُسائل. هذه المفارقة هي ما يجعل الفيلم عملًا فريداً: مرآة مزدوجة تعكس الصحفي والإنسان، وتضعنا أمام حقيقة أن كشف السلطة قد يكون أسهل أحياناً من مواجهة مرآة الذات.

المخرجة لورا بويتراس

لقطة من فيلم "تغطية" يظهر فيها سيمور هيرش في مكتبه، وفي الإطار المخرجة لورا بويتراس.

الفيلم الأفغاني "كتابة حواء"

# صورة مفجعة لثلاثة أجيال من الأفغانيات

سارة محمدي ـ أمستردام

**ما كان من المفترض أن يكون فيلمًا وثائقيًا عن تحرر امرأة أفغانية فخورة، يتحول مع مرور الوقت، إلى اتهام لاذع للتعصب الديني والأبوي. إنّه خيارٌ رائعٌ لأحفادها، هكذا تفكّر البائعة حواء، البالغة من العمر خمسين عامًا، تستمع بهدوء، بعد أن اختارت كتابًا من رفّ الكتب المدرسية في مكتبة بكابول. لم تكن هناك لشراء مواد تعليمية لطفل، بل لشراء كتاب لنفسها.**

حواء نوري، بطلة الفيلم الوثائقي "كتابة حواء"، تزوجت وهي فتاةٌ هزاريةٌ في الثالثة عشرة من عمرها من رجلٍ يكبرها بثلاثين عامًا، وأنجبت منه ستة أطفال، وما زالا معًا. الآن، بعد أن أصيب بجنونٍ شديدٍ وأصبح يعتمد على رعايتها، طفح الكيل بحواء. تريد أن تخرج وتصنع شيئًا من حياتها. تبدأ أحداث الفيلم بتعلمها القراءة والكتابة أخيراً في سن الثانية والخمسين.

كان فيلم "كتابة حواء"، الحائز على جائزة نقاد السينما الدوليين في مهرجان الأفلام الوثائقية الدولي IDFA 2024، يهدف إلى سرد قصة تحرر حواء الذاتي. ابنتها، الصحفية نجيبة نوري، حاضرة عندما تكتب حواء كلماتها الأولى، وأيضًا عندما تخلع حجابها لصبغ شعرها الرمادي باللون الأسود. بينما يتولى أبناؤها رعاية والدهم إلى حد كبير، تفتتح حواء مشروعًا للنسيج يبيع تطريزات الهزارة الأنيقة. لكانت هذه مشاهد مؤثرة وحميمة لاستعادة الحريَّة، لو لم يتجاوزها التاريخ.

بدأ تصوير فيلم "نوري" في العام 2019. بعد عامين، انسحبت القوات الأمريكية من أفغانستان، وعادت حركة طالبان إلى السلطة، لتُحرم الفتيات والنساء من التعليم بشكل قاطع، ليعيشن حياة معزولة للغاية، وسط الأوضاع المضطربة التي أعقب الزلزال الأخير، حيث حُرمت الفتيات والنساء من أية مساعدة ـو دعم.

يبدأ فيلم "كتابة حواء" على متن الطائرة التي هربت بها نوري إلى فرنسا في العام 2021 من دون عائلتها، لتفكر بما ينتظر والدتها وعائلتها، من المؤلم للغاية مشاهدة حواء وهي تحاول تشكيل مستقبلها، بينما تغرق أفغانستان كلها في ظلام طالبان. حتى حفيدتها "زهرة" اليافعة التي هربت من والدها المسيء، ما أن تبدأ بالإزدهار في منزل والدتها وجدتها، تشعر بالانهيار وفقدان الأمل، ما أن تُشاهد التقارير التلفزيونية الأولى عن الانسحاب الوشيك للقوات الغربية، لتدرك أن حتى هذه السعادة الجديدة ستتحطم.

الفيلم بحق يقدم صورة مفجعة لثلاث نساء من ثلاثة أجيال، يكافحن التعصب الديني والأبوي المدمر، ويحاولن الاحتفاظ بالأمل، لكنّهن، في مرحلة من المراحل، لم يعدنّ قادرات على كبح جماح حواء في مواصلة دروسها اللغوية لتتمكن من قراءة رسائل ابنتها نجيبة التي ترسلها لها من باريس، حين تصف طالبان بالـ"الوحوش الغبية. هؤلاء الأوغاد المتوحشون غير متعلمين".

فيلم: كتابة حواء
النوع: وثائقي
إخراج: نجيبة نوري
مدة العرض: 84 دقيقة

لقطة من فيلم "كتابة حواء" تظهر فيها حواء مع أحفادها. وفي الإطار المخرجة نجيبة نوري

أحمد البحراني في معرضه "المُنبّه"

# ذاكرة الزمن وإيقاظ الوعي النقدي

**أن يعود الفنان العراقي البارز أحمد البحراني ليعرض في بلاده لأول مرة بعد مسيرة طويلة تنقّل خلالها بين عواصم الفن في الشرق والغرب فهذا حدث ثقافي يتجاوز حدود المعرض نفسه ليصبح بمثابة احتفاء بذاكرة جمالية ظلّت وفية لجذورها، وهي في الوقت ذاته ذاكرة جمالية قادرة على التكلّم بلغة بصرية عالمية؛ رغم ان البحراني، في كل ما يقدّمه، مشدود إلى محليته العراقية الأصيلة، مستلهماً منها مادته الأولى التي يحوّلها بفعل مهارته ووعيه الجمالي إلى خطاب بصري يتجاوز الحدود الجغرافية.**

أميرة ناجي

يحمل المعرض بعدًا أنثروبولوجيًا يجعل (المنبه) رمزًا جماعيًا يتقاطع مع ذاكرة الأفراد، وليس أداة شخصية فقط بل جهاز مشترك يربطنا جميعًا بالتوقيتات الحياتية المعاشة

يفتح البحراني حوارًا مع التاريخ الاجتماعي للزمن وكيف تحوّل من مجرّد تعاقب طبيعي إلى زمن صناعي يخضع لإيقاع المدن والآلات

يشكل معرض (المنبه) لأحمد البحراني، الذي أقيم في قاعة (ذي گاليري)، مغامرةً فنية ومجازا بصريا محكما يركّز فيه البحراني على ثيمة واحدة ومفردة واحدة (المنبه)، ويعيد إنتاجها بأشكال ومواد مختلفة: البرونز والرسم والسلك سكرين والسجّاد؛ مما يكشف عن جرأة فنان لا يخشى التحدي بل يؤمن بقدرة الفن على استخراج اللانهائي من الواحد والمتعدد من المفرد.

ليس (المنبه)، في هذا السياق، مجرد أداة يومية تُنظّم الزمن بل يتحول في يد البحراني إلى رمز يتجاوز وظيفته ليصبح سؤالاً فلسفياً عن علاقة الإنسان بالوقت، وعن يقظة الروح في مواجهة الغفلة، فكل عمل في المعرض يذكّرنا بأن الزمن لا يرحم لكنه في الوقت نفسه يمنحنا فرصة دائمة للوعي، وأن على الفن أن يكون هو الآخر (منبهاً) يوقظ وعينا الجمعي من سباته.

من الناحية التقنية، يبرع البحراني في استثمار المواد المتنوعة لإبراز ثراء الفكرة، فالبرونز يمنح (المنبه) ثقلاً وخلوداً بينما يفتح الرسم والسلك سكرين أفقاً جمالياً مختلفاً، ويتجلى المنبه على السجّاد وكأنه (أيقونة يومية) تعيش معنا وتحت أقدامنا، ويؤكد ذلك إن التعددية في الوسائط لم تُضعف وحدة المعرض بل على العكس عمّقت فكرة (التكرار المختلف) وأظهرت براعة الفنان في تطويع المادة لصالح الفكرة.

وإذا ما نظرنا إلى تجربة البحراني في هذا المعرض من زاوية نقدية أعمق فإننا سنجد أن (المنبه) لم يكن مجرد موضوع بصري متكرر بل كان استراتيجية جمالية لتعرية الزمن نفسه وكشف سلطته علينا؛ فالتكرار هنا ليس مجرد إعادة بل هو محاولة لخلق تنويع بصري يُذكّرنا بأن كل لحظة تختلف عن الأخرى، وأن الزمن يتشابه في شكله ولكنه يتغاير في أثره.

من جهة أخرى يحمل المعرض بعداً أنثروبولوجياً يجعل (المنبه) رمزاً جماعياً يتقاطع مع ذاكرة الأفراد، وليس أداة شخصية فقط بل جهاز مشترك يربطنا جميعاً بالتوقيتات الحياتية المعيشة؛ وبهذا المعنى يفتح البحراني حواراً مع التاريخ الاجتماعي للزمن وكيف تحوّل من مجرّد تعاقب طبيعي إلى زمن صناعي يخضع لإيقاع المدن والآلات، وهنا تتجلى براعة البحراني في الجمع بين الفكرة الفلسفية والرمز اليومي ليجعل من عمله وثيقة بصرية عن علاقتنا بالحداثة.

لم يكن اختيار البحراني للمواد الفنية اعتباطياً؛ فالبرونز بوصفه مادة خالدة يذكّر بسلطة الزمن الممتد، بينما السجّاد، بوصفه مساحة حياتية منزلية، يُعيد الفن إلى اليومي، إلى ما هو مألوف، ويحمل الرسم والسلك سكرين بعداً تجريبيا يتيح للفنان إعادة صياغة الرمز عبر وسائط مختلفة لتأكيد طاقته المتعددة، عبر جدلية تتراوح بين (الثقل والخفة) ، وبين (اليومي والرمزي)، وبين (الزمن العابر والزمن الخالد)، وهو ما يكوّن بنية المعرض البصرية والفكرية.

ان ما يميّز البحراني أيضاً أنه يرسم بروح النحات، حيث ينقل خبرته الطويلة في فن النحت إلى مجال الرسم ليبدو كل خط يرسمه وكأنه نتاج إزميل يقطع في عمق المادة؛ وهو ما يفسر تجنبه الانشغال بتزويق اللوحة بفيض من الألوان، كما يفعل معظم الرسامين، بل يختزل أعماله في فضاء ثنائي اللون حيث يتكثّف (التفكير) بالأسود والأبيض كبنية أساسية.

يمنحنا البحراني في المقابل، في معرض (المنبه) تحديدا، ألوانا من خلال تطعيم رسوم معرضه بمنحوتات تبدو (ملونة) جدا مقارنة باللوحات، وكأن اللون يتجلى في المادة الصلبة، وكأن النحت هو الحاضن للضوء واللون معاً، وبهذا

المعنى قدّم لنا البحراني اللون في النحت أكثر مما قدّمه في الرسم ليؤسس خصوصية نادرة تحوّل العلاقة بين الرسم والنحت إلى علاقة جدلية لا تنفصل.

**مختبر بَصري**

إن خصوصية البحراني لا تكمن في موضوعاته فقط، انما في طريقة اشتغاله على هذه الموضوعات، إذ يحوّل المفردة الواحدة إلى مختبر بصري يختبر من خلاله احتمالات الفن وحدوده، ويتعامل مع الفن وكأنه ساحة حوار مفتوحة مع الزمن، ومع المادة، ومع المتلقي، ومن هنا فإن (المنبه) لم يعد مجرد فكرة معزولة بل أصبح مشروعاً مفتوحاً يذكّرنا بأن الفن ليس في الصور النهائية فقط بل في العملية نفسها في التكرار والاختبار والانفتاح على تعدد المعاني.

كشف معرض (المنبه) أيضاً وعي البحراني بما يمكن تسميته (جماليات الزمن الممزق) حيث يتحول المنبه إلى استعارة عن زمن متشظٍ يعيش فيه الإنسان المعاصر بين فائض السرعة وضيق اللحظة، فاستطاع الفنان أن يلتقط هذه المفارقة ويجسّدها بأشكال متعددة ليضعنا أمام سؤال وجودي عميق: كيف نعيش داخل زمن لا يتوقف وكيف نحافظ على وعينا من التآكل وسط هذا الجريان المتسارع؟

إن القيمة الأكاديمية لمعرض البحراني تكمن في فتحه مجالاً خصباً للدراسات النقدية والنظرية حول علاقة الفن بالزمن.

فهو مثال واضح على كيفية توظيف الرمز اليومي لتوليد أسئلة فلسفية وجمالية في آن واحد؛ وبذلك يصبح المعرض مادة صالحة لقراءات متعددة سواء في ضوء علم الجمال أو النقد الثقافي أو حتى الفلسفة الزمنية، وهذه التعددية في مستويات التلقي تعطي للمعرض عمقه ومكانته.

بهذا المعنى فإن معرض (المنبه) ليس مجرد عرض أعمال بل هو بمثابة بيان بصري يضع الفن في مواجهة الزمن. فالفن هنا ليس ترفاً جمالياً بل ضرورة وجودية تذكّرنا بأن الزمن لا يمر وحسب بل يترك أثره في وعينا وأن الفن وحده قادر على أن يمنحنا لحظة يقظة نقدية وسط هذا الجريان المتسارع.

يمكن القول إن البحراني قدّم في (المنبه) واحداً من أنضج تجاربه وأكثرها تكثيفاً للمعنى حيث جمع بين مهارة الصنعة وعمق الفكرة وقدرة الفن على أن يوقظ وعينا ويمنحنا نافذة أخرى للنظر إلى الحياة. إنه معرض لا يوقظ الزمن فحسب بل يوقظ وعينا النقدي ويعيد إلينا الإيمان بأن الفن قادر على أن يحوّل التفاصيل البسيطة إلى رموز كبرى وعلى أن يفتح أمامنا أفقاً للتأمل في ذواتنا وفي العالم من حولنا. وهو بحق علامة بارزة في مسيرة البحراني وصفحة مشرقة في سجل الفن العراقي المعاصر.

# القناع والعلامة

## الغموض والانطباعات الأولية عن الناس

**قيل في الامثال "الوجه مرآة النفس" و"الوجه أصدق من اللسان" و"وجه الانسان كتاب"، وفي العامية العراقية "بالوجه مرايا وبالقفا سلّاية"، وقال الشاعر: لا تسأل المرء عن خلائقه في وجهه شاهد من الخبر.**
**عديدة إذن هي الأمثال والحكم الشعبية ذات الصلة بغموض وجه الإنسان واحتمال كونه "خؤونا". ومن منّا على يقين تام من جدوى اعتماد أحكام تتكئ على "الظاهر" المرتسم على محيّا الآخرين، أو الركون إلى الانطباعات الأولية عن الناس؟**

سليم الجزائري

إذا ما تعقبت الإيماءات المعبرة، فستجد وراءها عاملين أو منظمين أساسيين، يرتبطان بوظيفة الوجه الدلالية؛ أولهما استجابة الجهاز العصبي المرتبط بالجوانب النفسية، وثانيهما إرادة الفرد في التحكم بتعبيراته الأولية

شكوك كهذه ترى أن وظيفة الوجه الدلالية لا تخلو من تعقيد، رغم ما للوجه من قدرات تعبيرية واسعة الدلالات، تؤهله فضح الكامن والمستور داخل الذات. تأمل وجه الإنسان من هذه الزاوية، وستلاحظ أن أول وأهم ما يتميز به هو "عدم الثبات": العينان تفتح وتغلق، تلمع وتتطلع، تبدو حزينة أو مرحة، هادئة أو منزعجة، عميقة أو ساخرة .. الخ . أمّا الشفاه فتبتسم وتسترخي، تتلملم حازمة وترتعش غاضبة، تتسع متثائبة متراخية.. الخ. وكذا حال الجبين في تغضنه وانبساطه، والحاجبين في ارتفاعهما دهشة وانكماشهما تقطيبا.. الخ.

وإذا ما تعقبت هذه الإيماءات المعبرة، فستجد وراءها عاملين أو منظمين أساسيين، يرتبطان بوظيفة الوجه الدلالية؛ أولهما استجابة الجهاز العصبي المرتبط بالجوانب النفسية، وثانيهما إرادة الفرد في التحكم بتعبيراته الأولية، وتوجيهها الوجهة المقصودة. وعبر العامل الثاني يمكن تقليص، وحتى حجب ردود الأفعال الأولية: الحركات التلقائية المعبرة بصدق، المصاحبة لخلجات الروح ـ عن طريق تعطيل عمل الوجه في عكس حقيقة ما يدور داخل الذات، أو في استبدال ما يظهر عليه أو يقرء فيه، في لحظة بعينها.

لهذا قالوا في الأمثال: "تظاهر بالجنون وافعل ما شئت."

وكما يبدو، فإن وجه الإنسان راح "يهمد" مع الزمن. يهمد برضاه وعن قصد منه، ولا "يعكس" ما يدور داخل الذات إلا في أطر تقليدية مقولبة، حتى قيل في أكثر من مناسبة، أن وجه الإنسان قد غيّر وظيفته الدلالية، وصار يعكس بدل التعبير الصريح وما يختلج داخل الروح، نوعا من الترميز، أو شكلا من التعابير المتعارف عليها، لخلق انطباع مقصود عند المتلقي. ما جعل الوجه يتحول في "مادة"، أو جلد لا غير، تكاد تقتصر مهمته في ربط الوجه ككل متكامل وتغليف مكوناته.

### أصل كلمة القناع

كلمة "قناع ـ Mask" من اصل إيطالي. أمّا الاقنعة التي استخدمت قبلها في العصر الاغريقي، فكانت تسمى "برسونا ـ Persona". وهي الصورة التي كان الانسان يعطيها عن نفسه للآخر. ولا تدل على الوجه وحده بل وعلى القناع والدور اي يمثله في المأساة. وكان الممثل يؤدي أكثر من دور بتبديل اقنعته، التي كانت ثلاثة انواع: كامل يلغي الوجه تماما، مبرزا حركة الجسد، ونصفي يسمح للجزء السفلي من الوجه بالتعبير، ومكياج كثيف يغطي ملامح الوجه الاصلية.

أول من تنكر في المسرح ملطخا وجهه بالسواد كان الممثل اليوناني "ثيسبيس". وأول من ادخل القناع الى المسرح اليوناني هو الكاتب الاغريقي "اسخيلوس" في مسرحية "ربات الانتقام".

وشهد المسرح الروماني لاحقا استخدام الأقنعة على نطاق واسع في المآسي والملاهي والبانتوميم. وكانت اقنعة ذلك العصر بهيئة قبعة تغطي الرأس كله، أو نصفية تغطي منطقة الانف والعينين.

تواصل استخدام الأقنعة في العروض الشعبية والكرنفالات في أوربا طيلة القرون الوسطى، وبتأثيرها نشأ ما يعرف بعروض الأقنعة، التي انتشرت في إنجلترا بداية القرن السابع عشر، ودخلت البلاط الملكي، كتسلية للطبقة الارستقراطية والحاشية الملكية. ومن اشهر كتابها كان "بن جونسون" الذي ترك حوالي الثلاثين مسرحية اشهرها قناع الملكات" (1610). لكن اكثر الأقنعة تكاملا، ارتبطت بعروض الكوميديا دل ارته وكانت اقنعة نصفية مضحكة.

ومع ظهور النزعة الواقعية في المسرح، تراجع استخدام الأقنعة، حتى كادت أن تختفي. لكنها عادت للظهور في القرن العشرين، كخيار واع في دعم الأداء الحركي، وفي التغريب والرجوع الى المسرح الشرقي، واضفاء طابع احتفالي على المسرحية.

أما استخدامات الأقنعة في المسرح الغربي المعاصر فترتبط بالعودة الى إعادة اكتشافه، وإضفاء المزيد من الطابع المسرحي على المسرح، وتطوير لغة الجسد: أن الممثل الذي يغطي وجهه،لاغيا التعبير "النفسي"، يتكئ على إيماءات مبالغ فيها تتطلب جهدا بدنيا اكبر تعويضا لما فقده المعنى والهوية. وعليه، فإن من اهم نتائج استخدامات القناع الجمالية هي تباين الوجه المحايد عن حركة الجسد، واستخدام أقنعة او نصف أقنعة محايدة، دعما لتعابير الوجه وتركيز الانتباه كله على جسد الممثل.

وكعنصر دخيل استلب القناع صدق الشخصية في علاقة التماهي بين الممثل والجمهور، واقتصر استخدامه في الحالات التي تتطلب خلق مسافة بين الممثل والجمهور متجنبة النقل العاطفي. وبدى أن القناع شوه عامدا ملامح الوجه البشري، وصورها تصويرا كاريكاتوريا. لكن، وفي الأحوال كافة، لا يتضح معنى القناع الا في سياق العرض.

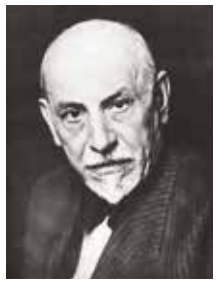
### الإنسان بلا وجه كائن مقنع

قلنا أن الوجه يعكس حالة الإنسان النفسية، (ردة فعله التلقائية)، متمثلة غالبا بهيئة "تعبير" ظاهري على الوجه، أو "ايماءة" يؤديها الجسد. ولهذا قيل عن الجسد أنه رمز للنفس وعن الوجه أنه مرآة النفس.

لكن ردود الأفعال التلقائية هذه حملت مع الزمن تعبيرات موجهة مقصودة. يقول الناقد التشيكي "كارل ماكوني"[1] في دراسته المعنّونة "حول القناع": "إن تغريب وجه الإنسان، وتغريب وظيفته الأصلية، ليس سوى توجه لجعله "شيئا" مستقلا. والتشويش على ارتباطاته العضوية بالعملية السايكوفيزيائية، يراد به جعله "شيئا" آخر أو مادة تتجه ما أمكنها لتصبح "شيئا" آخر، قائم بذاته، يتطور ضمن صيغ خاصة به، وضمن المستوى القائم فيه ..مستوى مادته". هذا التحول عنى، في الواقع، تخلي الوجه عن أي دوره فاعل له،

أوّل من وضع القناع على وجهه من البشر هو "الشامان": حكيم وساحر وطبيب ورئيس قبيلة، حماية لنفسه من قوى الشر الشيطانية، التي تحيط به من كل جانب، وكانت وظيفته خلق شخصية محددة، هي شخصية عراب الإنسان، الذي يعكس بعضا من آمال البشرية

يوجين أونيل



لويجي بيراندللو

وتحول في "مادة" تفتقد إلى الحافز الذاتي، لا تتحرك إلا بإملاءات خارجية غير ذات صلة بالتفاعلات الجارية داخل الذات ـ مثلما عنى "استقلال" عن جسد الإنسان. والإنسان بلا وجه كائن مقنع ولا ريب.

### القناع عراب الإنسان

أوّل من وضع القناع على وجهه من البشر هو "الشامان": حكيم وساحر وطبيب ورئيس قبيلة، حماية لنفسه من قوى الشر الشيطانية، التي تحيط به من كل جانب. وكانت وظيفته خلق شخصية محددة، هي شخصية عراب الإنسان، الذي يعكس بعضا من آمال البشرية، في صرف الانتباه عن الهيئة الأصلية للإنسان بارتداء قناع لا بشري، أو حيواني. على أساس أن القناع، كلما كان لا بشريا، وأكثر تكيفا مع المتغيرات الكونية الأسطورية، كلما كشف ـ من تحت السطح ـ عن معاناة الإنسان الأعزل، المثقل الروح بالذنوب والآثام.

أن الإيمان بالخرافات يعزي كثير من الظواهر إلى أسباب خارجية مجهولة. والخشية من قوى الشيطان دفعت الانسان لاتقاء شروره الملتبسة الاصول. ولئن بدا هذا غير مفهوم لنا الآن، فقد كان شأنا طبيعيا لمن عاش تحت تأثيره. ومن هنا أتت ـ على سبيل المثال ـ تسمية العرب أنفسهم وأولادهم، في أرياف العديد من بلداننا بأسماء الحيوانات والطيور والجماد.. الخ، من قبيل "غول" و"صخر" و"سيف" و"صقر" ، يرهبون بها عدوهم ويطردون بها الشر ويصرفون الانتباه عن الهيئة الأصلية للإنسان.

### رأى الكاتب المسرحي الاغريقي

"سوفوكليس": "أن عذاب الإنسان محتم ومقدر عليه، لأنه مخلوق غير كامل، ولا يرقى إلى مصاف الألهة. وهذا العذاب يطال حتى الابرياء ممن لم يقترفوا ذنبا أو جريرة، وعليهم أن يقاوموه بقوة ونبل. فالمعاناة تولد الحكمة، وتذكر الإنسان بمحدوديته، وتواضعه".[2]

تأرجح موقف بني الإنسان من القوى الغامضة هذه، بين الخوف منها وتقديم الولاء اليها. وهذا ما دعا أفراد الجوقة في المسرحيات الساتيرية[3] الى الظهور بهيئة نصف بشرية؛ شعر طويل يغطي كامل الجسد وأقدام الماعز والقرنين الصغيرين، إعلانا لولائهم إلى الإله ديونيسوس (اله الخصب والمراعي والغابات).

القناع كان إذن، أشبه برد فعل دفاعي، وتوجه دلالي يهدف إلى جعل وجه الإنسان موضوعا مستقلا قائما بذاته. وإذا كان القناع قد مرّ بكل تلك المراحل لينتهي إلى ما وصل اليه، فحري بوجه الإنسان هو الآخر أن يكون "مادة" مستقلة، ولا يبقى مترعا بالتلقائية المعبرة عن مكنونات الروح.

إن الإنسان بقدراته غير المحدودة على التكيف وتشكيل نمط حياته حسب رغبته، ولإدراكه أنه يعيش مرة واحدة لا غير، يلجأ في أحايين كثيرة خلال مسيرة حياته، إلى "التقنع" دون أن يرى في ذلك ما يحط من قدره. ولأن أمامه في العادة أكثر من شكل، من اشكال التقنع، فإنه يختار المجرب المكفول، وينتقي أكثر الأقنعة ملائمة له يظهر به. وهو إذ ينتقيه، يدرك مسبقا كيف سيبدو فيه؛ وكيف يراه الآخرون فيه. من هنا يمكن تعريف القناع بالقول: إنه "الشيء" يحل محل الشيء الآخر، أو هو الشيء يعطي معنى آخرا للشيء الآخر. وبهذا التعريف يصبح للقناع، في الواقع، الكثير المشترك مع العلامة، كما يعرفها علم الجمال البنيوي.

### القناع والمسرح

"التنكر انسلاخ عن آلية الحياة وعودة إلى "الأنا" وإمكانية تحقيق الذات. والأقنعة المستخدمة في المسرحيات العصرية تحمل معنى مزدوجا. ظاهرها ستر لصاحبها، يقي من ردود الأفعال السلبية، وحقيقتها فرصة للكشف عن مكنوناته دون مواربة، ومن غير تبعات. القناع يلغي الخجل والحياء والاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية ويؤمن بقاء صاحبه مجهولا، لكنه يفتح أمامه منفذا يكشف عن أدق الأمور خصوصية؛ إنه يعرّي التقاليد ويفضح الأسرار ويميط اللثام عن كل ما هو شخصي. القناع في "المسرح" (في أغلب الحالات العصرية) فضح وتعرية لكل من يتستر به."[4]

ورغم هذا يكتسب صاحب القناع به، قدرة آنية على الإفلات من دوره المعتاد في الحياة اليومية الروتينية، ليعود إلى سجيته ويتصرف على طبيعته، فيكشف عن حقيقته.

### الفناء ـ الخلود ، العدم ـ الوجود، الذاتي ـ الموضوعي

يقول "كارل ماكوني": "... حين يضطر الإنسان إلى ستر وجهه بشيء ما، فإلإن العالم المحيط به، يبدو له "ماديا"، وكل مساعي أحياءه، تولد وتنمو وتشيخ وتموت دون تدخل منه، وبمعزل عن إرادته؛ النتيجة تجيء بفعل فاعل، ويتقرر شأنها بمعزل عنه."[5]

ويرى الكاتب المسرحي الإيطالي "لويجي بيراندللو"، "... القناع رمز يتسق مع أكثر ثوابت الشكل جمودا، نحاول به، الإمساك والإحاطة بالحياة، بعد أن استحال بقاء الوجه جزء حي من جسد الإنسان يحافظ في الوقت نفسه علي استقلاليته. ذلك أن الوجه يفضح ـ دائما وأبدا ـ مكنونات الإنسان، في الأقل بسبب جريان الدم فيه"[6]

ويقول الكاتب المسرحي الأمريكي "يوجين أونيل" في ملاحظاته حول القناع متسائلا: "هل هناك نفاذ سايكولوجي لفهم الأسباب والنتائج، أحدث مما تقدمه دراسات التقنع والقناع؟ إن تقييم مدى نجاح تجارب التقنع، ليس بالشيء الهام. الجوهري هنا، وبلا جدال، يرتبط بكون هذا النفاذ كشف لتكريس فكرة القناع باعتباره رمزا لحقيقة ما يدور في داخل الإنسان في أيامنا. وإني لعلى ثقة أن استخدام الأقنعة في المسرح سيلقى ترحيبا كضرورة وأداة توصيل درامية حديثة، دون أن ينظر إليها كبعث جديد لإكسسوار مهجور."[7]

إن الأقنعة والكرنفالات والملابس التنكرية، أو التقنع بعامة، تتجه في المسرح ـ دون رجعة ـ نحو الدلالة ووحدة العرض التكاملية، خالقة نظما فنية للمعنى تتصل بكل جزئية، مثلما يلتحم بالموضوع الرئيس الذي ينهض عليه النص. بهذا المعنى فإن " القناع" يدلل وبما لا يدع مجالا للشك ، أنه السند الاكبر لثنائيات المعنى وازدواج التراكيب، مثلما هو طرف في تفعيل التناقضات التي لا ينهض المعنى إلّا عليها. وبالتأكيد فإن الاستخدام الواعي لأي عنصر من عناصر العرض، يشكل عاملا حاسما في عكس الفكرة النهائية، وجسرا لتوصيل الصورة الفنية بأفضل الصيغ.

(1) كارل ماكوني "حول القناع" مجلة المسرح التشيكي ـ العدد (1) 1970
(2) كتاب أرسطو ـ فن الشعر. ترجمة وتعليق د . إبراهيم حماده. مكتبة الأنجلو المصرية
(3) المسرحية الساتيرية: مسرحية قصيرة تتبع الثلاثية التراجيدية التي يتقدم بها الشعراء الإغريق للمسابقة.
(4) المصدر الأوّل نفسه.
(5) المصدر نفسه.
(6) لويجي بيراندللو: ملاحظات حول القناع ـ مجلة المسرح التشيكي. العدد (1) 1970.
(7) يوجين أونيل: المصدر نفسه.

أما بعد..

# شغف الأرشفة

منى سعيد

مثل منقب عن الآثار والباحث عن جواهر أعماق البحار ونوادر غابات الأمازون جمع الصحفي والباحث الأكاديمي والناقد السينمائي صفاء صنكور ثمانية عشر ألف اسطوانة " دي في دي" لأفلام السينما العربية والأجنبية ونحو مليون كتاب رقمي " بي دي أف" لمختلف الآداب والفنون وعلى مدى عصور متعاقبة من آرسطو وحتى الكتاب المعاصرين. وفي منفاه الاختياري بلندن حيث يعمل بوظيفة رئيس تحريرفي ال " بي بي سي" حاول خلق عالما بديلا عن غربة الوطن ووحشة الأصدقاء مكرسا أغناء ذائقته المعرفية والجمالية بكل ما هو مفيد وجاد، إذ حرص على اقتناء ورصد كل ما استجد في عالم السينما والموسيقى والكتب من نسخها الأصلية وجمعها في مكتبته الخاصة لتصبح رصيدا قيما لكل من يعنى بالفن والثقافة عموما .. كنزه المعرفي هذا لم يعيقه عن طرح فكرة تقديمه هدية بكل طيب خاطر لمن يستحقه من الفنانين والأدباء الشباب، عبر تأسيس ناد صغير غير رسمي يمكن أن يموّل نفسه بنفسه من خلال تقديم عروض مجانية أسبوعية للسينما مع توفير كافتريا يمكن أن تساهم بسد نفقات الإيجار والخدمات الأخرى. قدم صنكور هذا العرض بسخاء أثناء مشاركته في مهرجان السينما بدورته الثانية في بغداد أخيرا لمجموعة من الأصدقاء آملا تنفيذ رغبته لمن يستحقها متأملا لقاء مجموعة منهم لولا حدوث عارض صحي له في ختام المهرجان أدى لإجراء عملية جراحية لعينه ، ومن ثم عودته سريعا للندن. تألق صنكور بتقديم محاضرة قيمة أثناء المهرجان ناقشت موضوع الذاكرة والتاريخ مبينا أن الأولى تتعامل مع تماثلات الحاضر بينما يعنى التاريخ بأحداث الماضي. مشددا على أن الذاكرة هي وسيلة مقاومة للمهمشين بين الحاضر وما سيأتي. موضحا بأننا مهددون بالانقسامات وبمحو الذاكرة وتجريف كل شيء من التراث الإنساني المادي والمعنوي من آثار وموسيقى وفنون وغيرها ليتبقى من الماضي مجرد صور باهتة أو مشوهة. ولعل الهوس المعاصر بالذاكرة يتأتى من الخوف من سيطرتها على المستقبل ، فوسائل الإعلام والانفجار الرقمي وما تسبب بسرعة ورود الملايين من المعلومات، لا تُمكّن العلاقات المرئية لأن تصبح مركزا لتركيز الذاكرة بقدر ما تصبح وسيلة للنسيان ، بل وكأنها تصبح جراحة ترقيعية للذاكرة. و يعد التاريخ ملكا رسميا لكن الذاكرة هي ملك الناس المهمشين ودفاعهم الثقافي أمام قوة السلطة ، وتتجلى وظيفة المبدع في تنقية التاريخ ، في حين تنتقي السلطة ما يدعمها منه بالقوة ، كفيلم القادسية على سبيل المثال الذي بُذّل سيناريو ولقطات منه مرات بسبب وجهات نظر السلطة التاريخية وقت تصويره. أي بما يؤكد الذاكرة المستعارة عبر الميديا عبر انتقاء ما ينفع ويروج لأفكار السلطة. أكد صنكور على أن السينما مدخل لبناء الجديد لسرد الأمة ، والسينمائي هو صانع للرواية المجسَّدة ، واستعادة لذاكرة التنوير عندنا على نحو خاص ، ضاربا مثلا لاستعادة ذاكرة المخرج كاميران حسني عبر فيلم سعيد أفندي الذي أعيد ترميمه وقدم خلال مهرجان كان السينمائي أخيرا. مركزا على السعي لحفظ ذاكرتنا عبر رقمنة الذاكرة السينمائية.

بعد 65 عامًا على مصرعه

# طائر هاربر لي البريء تلاشي الحلم الأمريكي

**تجري أحداث رواية "أن تقتل طائرا بريئا" للكاتبة الأميركية نيللي هاربر لي (1926 ـ 2016)، الصادرة في العام 1960 (ترجمت أحيانا: أن تقتل طائرا محاكيًا، و: أن تقتل طائرًا ساخرا)، في مدينة ميكومب الخيالية بولاية ألاباما الأميركية في فترة الكساد العظيم. تروي الأحداث الفتاة الصغيرة جين لويز (سكاوت) فينتش. وتتابع الرواية سكاوت وشقيقها جيم ووالدهما أتيكوس فينتش، المحامي صاحب المبادىء، الذي يدافع عن توم روبنسون، الرجل الأسود الذي يتهم زورا باغتصاب امرأة بيضاء هي ماييلا إيويل.**

رضا الظاهر

تتناول الرواية موضوعات التمييز العنصري في الجنوب الأميركي في سنوات ثلاثينيات القرن العشرين، وهي فترة اتسمت بالمعضلات الاقتصادية والظلم الاجتماعي وتفاقم التوترات العرقية والطبقية. وتمثل عائلة فينتش منظور الطبقة الوسطى، بينما تجسد شخصيات مثل توم روبنسون ومايبلا إيويل صراعات الطبقات الدنيا والجماعات المهمشة. وتعتبر معاناة هذه الشخصيات انعكاسا للانهيار الاقتصادي الأوسع في فترة الكساد العظيم.

ويتفشى التمييز العنصري في مدينة ميكومب في مختلف مفاصل الحياة. وحتى عندما يبرهن أتيكوس للمحكمة بأنه لم يكن لتوم روبنسون أن يسبب أذىً لماييلا، فان هذا الدفاع لا يجد سبيله إلى التحقق، إذ أن هيئة المحلفين تتألف من رجال بيض باستثناء عضو واحد، وقد قررت إدانة توم روبنسون، الذي أصيب برصاصة ومات عندما حاول الفرار من حراسه.

### تلاشي الحلم الأميركي

لقد أصبحت المفاهيم العنصرية جزءا لا يتجزأ من ثقافة الناس، بحيث لم يعد هناك مجال للحديث عما هو صحيح وما هو خاطىء. وإلى جانب العنصرية هناك تحيزات أخرى، لاسيما في سياق قصة سكاوت، مثل التمييز على أساس الجنس، والانتماء الطبقي. وتدور الرواية حول أتيكوس فينتش، الذي يظهر كبطل غير تقليدي ونموذج يحتذى به، ارتباطا بأخلاقيته الرفيعة. ويتجلى الموضوع الأخلاقي، بوضوح، في الرواية كلها، خصوصا بالارتباط مع موضوع إدراك الخطيئة. وتركز الرواية على الحدس الفطري الذي يميز بين الصواب والخطأ. وفي الاقتباس الرئيسي: "يمكنك إطلاق النار على جميع الطيور الزرقاء التي ترغب في اصطيادها إذا كنت قادرا على اصطيادها، لكن تذكّر أن قتل طائر بريء خطيئة" يتجلى رمز الرسالة الأخلاقية للرواية. غير أنه من الطبيعي أن تحمل فكرة القيام بما هو صحيح معنى مختلفا، اعتمادا على متى وأين يقرأ المرء الرواية. فإذا كان الوقت عام 1960، فإن أميركا كانت في وضع أخلاقي يتسم بالتغلب، بحدود معينة، وبالتدريج، على العنصرية، وفي وقت بدأت فيه حركات حقوق النساء والسود تصعيد نشاطها.

وفي ثلاثينيات القرن العشرين كانت أميركا تعيش في خضم أزمة الكساد العظيم، حيث كان الحلم الأميركي يبدو أكثر تلاشيا من ذي قبل.

ويمكننا أن نعتبر أن أتيكوس فينتش كان يشعر بأن حلمه بإقامة مجتمع المساواة كان يسير، أيضا، في الاتجاه الخاطىء. وبدون تجاهل الرسالة الأخلاقية التي تحملها الرواية، أو الابداع الباهر الذي تميزت به من النواحي الجمالية، يمكن القول إن بوسع كل من يقرأ هذه الرواية أن يستخلص منها شيئا جديدا. غير أن البحث عن دروس الحياة أصبح ممارسة أقل فأقل شيوعا بمرور الزمن. ولكن دعونا أن لا ننسى أن الأدب الحقيقي مثل رواية (أن تقتل طائرا بريئا) أدب حي ومؤثر في كل حين، وأنه، في أيامنا، لابد أن تكون رسالة أتيكوس فينتش مسموعة في خضم الصراعات المحتدمة في عالمنا الراهن.

إن فكرة أن الأطفال يعانون في مختلف أرجاء العالم بسبب الحروب والاستبداد وغياب العدالة، وهي فكرة مفجعة ومحبطة، ستكون، بالتأكيد، متبناة من أتيكوس فينتش لو أنه كان يعيش في زماننا، ولا يمكن تصور أنه سيشعر بالارتياح عندما يعلم أن الأبرياء يعانون من المظالم. ولابد أن يدافع أتيكوس عن القضايا الجديدة، الراهنة، التي لم يتسنَ لهاربر لي أن تأخذها بالحسبان عندما كتبت روايتها.

وتصور هاربر لي الصراع الاجتماعي عبر روايتها مركزة على تجسيد التفاوت الطبقي. فأفراد عائلة كننغهام ينظر إليهم كمزارعي ريف، بينما جاء أتيكوس من سلالة أخرى من الرجال. ويكشف هذا عن حقيقة وجود لا مساواة طبقية في ميكومب، حيث هناك أناس، مثل أتيكوس المحامي، يتمتعون بمكانة أعلى في المجتمع. وعلى الرغم من أن أتيكوس رجل طيب، فان شقيقته ألكساندرا فينتش تزدري الطبقة الدنيا عندما تصف عائلة كننغهام بـ"النفاية". وهذا يشير إلى الكيفية التي يقسم بها التمييز الطبقي الأفراد حتى وإن كانوا من البلدة نفسها.

ومعلوم أنه قبل الحرب الأهلية كان الملايين من السود محرومين من الحرية ومن حق التصويت، ولكن الرجال البيض من الطبقة الدنيا كانوا يتمتعون بذلك الحق. وفي بدايات القرن العشرين كان السود، الخاضعون لقوانين العبودية، محرومين من حقوقهم، فقد جرى إصدار أوامر بالفصل بين الطلاب البيض والطلاب السود في المدارس، وفي النقل، وفي الأماكن المختلفة.

### آصرة العرق والطبقة

تركز هاربر لي في روايتها على الكشف عن التراتبية الاجتماعية في ميكومب، والكيفية التي يمسك فيها بالسلطة أولئك الذين يهيمنون على وسائل الانتاج، ويتحكمون بالأوضاع الاجتماعية وآيديولوجيات المجتمع. وتستخدم الطبقات ذات الامتيازات سلطتها للحفاظ على النظام الاجتماعي القائم. ويمكننا أن نرى هذا الاستغلال في التعامل الجائر مع توم روبنسون الذي يحرم من العدالة بسبب انتمائه العرقي ووضعه الاقتصادي.

وفي الجنوب الأميركي لم يكن العرق مجرد انتماء اجتماعي، وانما أداة فعالة للحفاظ على التفاوت الطبقي، حيث العزل بين ذوي الامتيازات البيض وبين السود المهمشين. ويضيء التمييز العنصري ضد توم روبنسون نقطة التقاء العرق والطبقة في النظام الاجتماعي.

في الرواية يجسد أتيكوس فينتش النزاهة الأخلاقية وتحدي الوضع القائم، وهو ما يمثل أفق التغيير الاجتماعي. فدفاعه عن توم

تتناول الرواية موضوعات التمييز العنصري في الجنوب الأميركي في سنوات ثلاثينيات القرن العشرين

إذا كان ويليام فوكنر قد وثّق تاريخ الجنوب الأميركي وتداعيات العنصرية ما بعد الحرب الأهلية في الجنوب، فإن هاربر لي تُظهر العنصرية كمؤسسة خاضعة للتساؤل والارتياب، وفق منظور أكثر مباشرة ووعيًا أخلاقيًا للقضايا الاجتماعية.

روبنسون يسلط الضوء على نقد الرواية للظلم الاجتماعي. وترمز سكاوت وشقيقها جيم إلى براءة الشباب، وإلى اليقظة تجاه حقائق الظلم الاجتماعي.

يتجسد الاغتراب في المجتمع عبر شخصيتي آرثر رادلي وتوم روبنسون وأساليب التعامل معهما. وفضلا عن ذلك تستكشف هاربر لي فكرة فقدان الهوية عبر الطفلة سكاوت فينتش، التي نجدها بريئة في بداية الرواية، ومعرضة، في نهاية الرواية، لما هو خيّر وشرير، وتواجه مسألة فقدان براءتها.

إن قراءة رواية (أن تقتل طائرا بريئا) تثير إعجابنا بالتصوير الموضوعي الدقيق للنزعات القبلية في المجتمع الأميركي في مظاهرها الرئيسية الثلاثة: العرق والطبقة والمكان. ويمكن القول إن رواية هاربر لي تتسم بالقدرة على إضاءة القضايا الاجتماعية، وتبتعد عن مجرد الاختفاء خلف الجماليات. كما أنها لم تخلق شخصيات مقدسة، على الرغم من أن أتيكوس فينتش يقترب من هذه الحالة. إنها تجعل الشخصيات أكثر تعقيدا بحيث أنه بينما تكون سكاوت الراوية المحبوبة، التي تدين عائلتها السلوك العنصري، فإنه من غير المسموح لنا أن ننسى أنها وعائلتها يستفيدون من امتياز كونهم من البيض.

ويبقى الكلام الآسر هو ما قاله المتهم الأسود توم روبنسون في رد على سؤال حول سبب خوفه على الرغم من براءته: "لو أنك كنتَ زنجيا مثلي لشعرت بالذعر أيضا". وهذا الكلام البسيط يكشف ما يريد القارىء معرفته حول النظام الذي ترتاب به هاربر لي، والذي تكون فيه صفة اللون الأسود مرادفة للذنب.

بين فوكنر ولي

وإذا كان المؤرخ الآخر، الذي وثّق تاريخ الجنوب الأميركي هو الروائي العظيم ويليام فوكنر يكتب عن العنصرية وتداعيات ما بعد الحرب الأهلية في الجنوب، وتفشي العنف والاضطرابات التي ميزت تاريخ المنطقة، فإن هاربر لي تكتب بأسلوب مختلف تكون فيه العنصرية مؤسسة خاضعة للتساؤل والارتياب، مقدمة منظورا أكثر مباشرة ووعيا أخلاقيا للقضايا الاجتماعية. ولعله من الهام، في هذا السياق، أن نشير إلى أن الفترة بين استكشاف ويليام فوكنر الرائد للتدهور في ماضي الجنوب الأميركي، ومشاركة هاربر لي الأكثر مباشرة في عصر الحقوق المدنية، شهدت تحولا في الأدب الجنوبي بالانتقال من الموضوعات المعقدة والغريبة، غالبا، إلى مواجهة أكثر وضوحا مع العنصرية ودعوة إلى العدالة الاجتماعية. غير أن كلا الروائيين بقيا، بالطبع، متجذرين بعمق في التعقيدات الثقافية والتاريخية للجنوب. فقد ركز فوكنر على الأعباء السايكولوجية للتاريخ والإرث العائلي، مستخدما تقنيات مبتكرة لتصوير منطقة في حالة تدهور، بينما استكشفت هاربر لي موضوعات التعصب العنصري والأخلاقية من خلال منظور فقدان الطفل للبراءة، مانحة أملا لمستقبل أكثر تنويرا.

ومن ناحية أخرى فإن رواية "أن تقتل طائرا بريئا" تبدو قصة أخلاقية بسيطة للوهلة الأولى، ولكن نظرة أعمق في القراءة تجعل المرء يرى رواية أكثر تعقيدا. وفي هذه الرواية تتجلى السمات الجمالية في الرمزية التي تتجسد في الطائر كرمز للبراءة، والتوصيفات الحية لمدينة ميكومب، وتصوير بيت رادلي المشؤوم، واللغة التي تعكس منظور الأطفال المتغير بمرور الزمن، وكذلك في الأجواء المتناقضة للمدينة والتوترات في قاعة المحكمة.

وأخيرا، لابد من القول إن كثيرا من النقاد يعترفون بالرسالة الأخلاقية الملهمة للرواية، حيث يقدم أتيكوس فينتش مثالا على الشخصية الإيجابية الجريئة، بينما ينظر البعض إلى الرواية باعتبارها مساهمة في حركة الحقوق المدنية، تضيء بشاعة العرقية، وأوهام التمييز العنصري، وظلم التفاوت الطبقي.

إصدار جديد عن المركز الأكاديمي للأبحاث

# "الاختلاف بين فلسفة الطبيعة عند ديمقريطس وإبيقور"

## إطروحة ماركس للدكتوراه (1841)

سعدون هليل

**في عالم تتصارع فيه الأفكار وتتجاذب الفلسفات، يطرح سؤال محوري: هل تموت الأفكار بموت أصحابها؟ أم أنّها تحيا حياة مستقلة، تتجدد وتتطور عبر الأجيال؟ كارل ماركس، الذي رحل في العام 1883، ترك وراءه إرثاً فكريًا يشعل النقاشات حتى اليوم.**

قبل أن يصبح الثائر الاقتصادي والمفكر السياسي الذي نعرفه، كان شابًا في الثالثة والعشرين يصارع أعمق الأسئلة الفلسفية في أطروحة الدكتوراه التي تحمل بين طياتها مفاتيح فهم عبقريته. "الاختلاف بين فلسفة الطبيعة عند ديموقريطس وإبيقور"، عنوان يخفي وراءه ثورة فكرية يبحث عن إجابات لأسئلة الكبيرة التي غيّرت مسار الفلسفة الحديثة، وقد غاص ماركس في أعماق الفلسفة اليونانية القديمة بحثاً عن إجابات لمعضلة فكرية عميقة: كيف يمكن التوفيق بين المادية الميكانيكية والفلسفة المثالية الألمانية؟ وجد ماركس إجابته في صراع فيلسوفين قديمين: ديموقريطس الذي صوّر عالماً يسير وفق قوانين حتمية صارمة، وإبيقور الذي أدخل مفهوم "انحراف الذرة" ـ تلك الحركة العشوائية الطفيفة التي تكسر حلقة الحتمية وتفتح المجال للحرية والإبداع.

هكذا تمكن ماركس الشاب من ابتكار مادية جديدة، تتجاوز الجمود الآلي وتحتضن الديناميكية والإبداع كجوهر للوجود المادي، كل هذه المفاهيم ستجد طريقها لاحقاً إلى تحليله للرأسمالية والصراع الطبقي، ومن المفارقات المؤسفة فإنَّ ترجمة هذا العمل الرائد اليوم هو استدراك متأخر لما كان يجب أن يتمَّ منذ عقود لاهميته الفلسفية الاستثنائية . هذا الكتاب ليس مجرد ترجمة أو دراسة أكاديمية، بل رحلة اكتشاف حقيقية لاستكشاف الجذور الفلسفية العميقة لأحد أكثر العقول تأثيراً في التاريخ الحديث. في زمن تواجه فيه البشرية تحديات وجودية جديدة، في نجد في رؤية ماركس المبكرة عن الطبيعة الإبداعية والديناميكية مفاتيح لفهم عالمنا المعاصر؛ فالأفكار، كما أثبت ماركس نفسه، لا تموت بموت أصحابها، بل تحيا وتتجدد مع كل جيل يعيد اكتشافها.

عند مراجعتي لكتاب كارل ماركس "الاختلاف بين فلسفة الطبيعة عند ديموقريطس وأبيقور" ترجمة وتحقيق: نزار هليل، لم أكن أتوقع أن أطروحة دكتوراه في الفلسفة كتبها شاب في الثالثة والعشرين ستكون بهذا الثراء والعمق. عندما بدأت أنهي مراجعتي لمسودة الكتاب، كنت أظن أنني سأواجه نصاً أكاديمياً جافاً عن الفلسفة اليونانية القديمة، لكنني وجدت نفسي أمام عمل مختلف تماماً. هذا ليس ماركس الثائر ولا المنظّر الاقتصادي الذي نعرفه لاحقاً، بل فيلسوف شاب يحاول أن يلمس سرّ العالم من خلال ذرات اليونانيين القدماء. الموضوع يبدو تقنياً للوهلة الأولى: الفرق بين نظرة ديموقريطس وأبيقور للذرة. لكن ماركس نجح في تحويل هذا السؤال الفيزيائي إلى معضلة فلسفية كبرى حول الحرية والضرورة. ديموقريطس يرى الكون كآلة ضخمة تتحرك أجزاؤها بصرامة وفق قوانين حتمية، بينما يفتح إبيقور نافذة صغيرة حين يتحدث عن "انحراف" تلك الذرات عن مسارها. توقفت عند هذه الفكرة أكثر من مرة، وأعدت قراءة الصفحات ببطء، لأنني شعرت أن هذا الانحراف البسيط الذي لا يُرى بالعين هو الذي يفتح أمام الإنسان باب الحرية. قد يبدو الأمر تفصيلاً فيزيائياً، لكن نتائجه عميقة للغاية. شعرت وقد أوكل لي آخي (المترجم) مراجعة النص أن ماركس لا ينقل آراء فيلسوفين قديمين فحسب، بل يخوض حواراً معاصرًا حول سؤالنا الأبدي: هل نحن أسرى للضرورة، أم أن في الكون متسعاً للإبداع والتغيير؟ هنا أحسست أن الكتاب يخاطبني شخصياً، وكأن ماركس الشاب يهمس لنا أن الحرية تبدأ من ثغرة صغيرة. النص كما راجعته ليس سهلاً بكل تأكيد. في بعض المواضع يغرق ماركس في تفاصيل فلسفية معقدة، ويبدو أثر هيغل واضحاً في أسلوبه الجدلي المتشابك. وجدت نفسي أدوّن ملاحظاتي الكثيرة على بعض الهوامش حتى لا أفقد التسلسل الفلسفي. كنت أشعر أحياناً أن ماركس ينحاز إلى أبيقور أكثر مما ينبغي، لا لأنه يريد عرض فلسفته كما هي، بل لأنه يبحث في كتاباته عمّا يبرر قناعاته هو، وكأن أبيقور يصبح صوتاً مساعداً لماركس أكثر من كونه فيلسوفاً قائماً بذاته. لكن هذا الانحياز بحد ذاته يكشف عن شخصية مفكر يتشكل، ويبحث في الماضي عن إشارات لمستقبل فلسفته. وللأسف، لم يتناول ماركس في هذا الكتاب الفلسفة الأبيقورية في بعدها الأخلاقي، بما فيها نظرية الخير والشر، وكثير من القضايا التي تناولها إبيقور التي كان يمكن أن تضيف ثراء أكبر للنقاش، فظل تركيزه منصبّاً على البعد الفيزيائي والأنطولوجي وحده. دور المترجم هنا محوري. فالكتاب عمل مهماً في إعادة إحياء نص مهمل، ووضعه في متناول الثقافة العربية المعاصرة، ليغدو جزءًا من النقاش الفلسفي الراهن، وأن كان معقّداً في مصطلحاته، لكن الترجمة جاءت واضحة وأمينة، والهوامش التي أضافها المترجم ساعدت كثيراً في توضيح النقاط الغامضة. شخصياً توقفت عند مقدمة المترجم في بعض التعليقات التي ربط بين موضوع الكتاب وتراثنا العربي، خصوصاً مع إشارات إلى نقاشات كبار المعتزلة حول الذرية والحرية والضرورة، فشعرت أن هذه الأسئلة ليست غريبة عن ثقافتنا، بل هي امتداد لتلك الفلسفات القديمة. وفي النهاية، الكتاب ليس بالحجم الكبير يمكن القول إن هذا الكتاب موجهاً للجميع. إنه فقط يحتاج صبراً وخلفية فلسفية بسيطة. لمن يجرؤ على خوضه وقرأته، أشبه برحلة ممتعة إلى عقل ماركس وهو ما يزال يتشكل وينضج في تلك المرحلة.

صوتُ الشعر في ذروته

# ذهبُ اللغة وسط أنقاض العالم

**جديد للشاعر مروان ياسين الدليمي "أبحث عن الشِّعر" الصادر عن دار نشر الميثاق في الموصل 2025 يشكل تجربةً شعريةً فريدةً تتجاوز حدود التنقيب اللغوي أو الاجتهاد التقني، لتصبح استغاثة ناعمة وسط صخب العالم، كأنّ الشاعر يُنصت إلى صوت داخلي لا يكفّ عن النداء.**

بولس آدم

النص ذو طابع تأملي، فلسفي، شاعري، وسريالي، يُكثف الصور الحسيَّة والرمزية ليُقارب الشعر ككائن مراوغ، لا يُعرّف ولا يُمسك

يتألف النص من 116 مقطعًا مرقّمًا، تتخذ شكل قصيدة نثرية مفتوحة، تقوم على بنية فسيفسائية لا تسير بخط تصاعدي أو سرد تقليدي، بل تُقارب سؤال الشعر من زوايا متعددة: "ما هو الشعر؟" و"أين يمكن أن يوجد؟". كل مقطع في هذا النص قابل للقراءة كوحدة مستقلة، لكنه أيضًا جزء من نسيج نصّي كلّيّ يتسم بالتكرار والتيه والبحث الدائري، في محاكاة ذكية لفكرته المركزية: أن الشعر لا يُعرّف ولا يُمسك، بل يُقترب منه مرارًا من دون أن يُطال.

النص ذو طابع تأملي، فلسفي، شاعري، وسريالي، يُكثف الصور الحسيَّة والرمزية ليُقارب الشعر ككائن مراوغ، لا يُعرّف ولا يُمسك. يتساءل شاعرنا: "لماذا نكتب؟" من داخل التجربة التي تحترق في الجسد والذاكرة. كل عبارة في "أبحث عن الشعر" تقول ما يشبهها تمامًا: شاعر لا يرفع راية النحيب، يضع الكلمة كمرآة أمام الألم. هكذا تتحوّل الكتابة إلى طريقة في البقاء، إلى "صمت عالٍ"، كما في شعر أوكتافيو باث الذي قال: «القصيدة جرح يُغني». ما يميّز هذا النص أنه لا يبحث عن الشعر في مكانه التقليدي. لا يراه محصورًا في القصيدة أو الشكل الوزني، يراه في ارتعاش اللغة حين تلامس المعنى دون أن تروضه. يكتب الدليمي:

"ربما الشعر ليس ما كتبت، بل ما فشلت في محوه" .

بهذا التصور، يصبح الشعر أثرًا لا يُمحى، لا نصًا منجزًا. وتصبح الكتابة نوعًا من إنقاذ الروح من السقوط الكامل، أو على حد تعبير خورخي لويس بورخيس: "الشعر هو لحظة يتوقف فيها الزمن".

### خرائط الألم ومجازفة الاعتراف

في النص، لا نعثر على تنظير أكاديمي، بل نقرأ الاعتراف بكرامة مجروحة، ونلمس محاولة لتثبيت الملامح قبل أن تبتلعها الفوضى. في جملة مشهديه مرّة، كتب في نص أسبق:

"الوطن ينام على سرير صدئ في جناح مكتظ، ويُسقى بالكانيولا مثلنا تمامًا".

هنا، يصبح الوطن مريضًا سريريًا، لا ينهض ولا يُحتفى به، بل يُسقى بالمحاليل مثل جسد معطوب. لا يتعامل الدليمي مع الوطن بوصفه مكانًا للتمجيد، بل ككائن هش، مثل الشاعر، مثل اللغة، مثل المعنى نفسه.

وبدل أن يضعنا أمام سردٍ متماسك، يمنحنا شذرات متوترة، مقاطع قصيرة مكثفة، وصورًا بصرية صادمة، كأن كل جملة فيه تشكّل عتبة لباب لا يُفتح، أو صدى لجملة أعمق لم تُكتب بعد. في هذا السياق، نجد أصداء لفكر الفيلسوفة ماريا ثامبرانو، حين قالت إن الكتابة الحقيقية هي "شهادة الروح على لحظة توترها القصوى مع العالم". وهذا ما يفعله الدليمي دون تنظير: يكتب من الحد، لا من القاعدة.

القصيدة بوصفها كائنًا لا يُكتب، بل يُرتّب، هو منطق التكوّن الداخلي. فالقصيدة في هذا النص تُعامل ككائن حي:

"القصيدة تمشي،
تنام،
تتدلّى من الهواء،
ترفضُ أن أوقّع باسمها."

هنا، الشعر يملك إرادة. يُنتظر. يُنصت له وهو يتكوّن في المسافة بين الخوف واللغة. هذا ينسجم مع فكرة ماريا ثامبرانو أيضًا: أن "القصيدة لا تُقرَّر، بل تُستدعى، تُستضاف، ويجب تهدئة الداخل كي لا تهرب".

الزمن، اللغة، الذات: ثلاثية غير مستقرة في هذا النص. فالزمن دائري، لا ماضٍ ولا مستقبل، فقط لحظة شعرية تتكرر وتراوغ:

"الشعر هو ما لم يحدث بعد...
لكنه يترك أثره منذ الآن."

اللغة متشككة: تُكتب لتُخفي، لا لتُفهم:

"اللغةُ ليست وسيلتي،
بل مرضي."

والذات تتفكك داخل القصيدة، فالشاعر ليس "أنا" واضحة، بل أثرٌ في السطر، ظلّ في جملة، قلق في مفردة:

"أنا مجرد الفكرة التي نسيتها على السطر الرابع،
حين خفتَ من نفسك."

ثمة إيقاع داخلي يولّده التوقف، التوازي، والانقطاع. كثير من المقاطع تنتهي فجأة، أو تُترك معلّقة، وكأنها تخشى قول ما لا يُحتمل:

"أكتب...
لا كي أقول،
بل كي أتهجّى نفسي."

هنا، الصمت بين "أكتب..." و"لا كي أقول" هو المعنى الأثقل. هذا النوع من الإيقاع يحيل إلى ما يسميه موريس بلانشو:

"الكتابة التي تصغي لما لا يُقال، لا تملأ البياض، بل تنقّطه بتردّدات الكينونة."

حتى التكرار في هذا النص هو بناء متعمّد يشكّل موسيقى

إنّه نصّ ينقذ الشعر من الشعرية، والكتابة من الزينة. يحوّل اللغة إلى خشبة نجاة، ويحوّل المعنى إلى سؤال مفتوح

المفهوم. تكرار الجملة الافتتاحية "الشعر هو..."، أو انبثاق سؤال "ما الشعر؟"، يخلق دوّامة فكرية ـ شعرية:

"الشعر هو ما لا يحدث،
لكنه يترك ظله."
"الشعر هو ما كنتُ سأقوله،
ثم سكتُّ."
"الشعر هو ما بقي بعد أن جفّ الدمع،
وتفتّت الصوت."

هذا التكرار تفكيكي أكثر منه تعريفي: في كل مرّة يُقال "الشعر هو"، يتم نفي الإمساك به! هكذا، تتحوّل القصيدة نفسها إلى أداة تيه، يتكرر فيها الحضور لينقض ذاته.

### جمالية الانكسار وصوت الخارج من الردم

النص يسعى أن يكون صادقًا حدّ القسوة. كل صورة فيه مقلوبة: الجرح يغني، السكوت يصرخ، والانهيار يضيء.

هو مُبدع يُكتَب بالشعر. دون استعارة نبرة، يصنع صوته من ضجيج الداخل. نبرته الخاصة غير اعتذارية، لكنها أيضًا ليست بطولية، بل مزيج نادر من الاعتراف والكتمان، من الحنين والخذلان، من البسالة والانكسار.

ما يفعله في هذا النص هو تحويل القصيدة إلى مشهد، والجملة إلى لقطة، كأننا في نص سينمائي شعري. لا لأن هناك حكاية، بل لأن هناك كاميرا داخل اللغة.

الشعر في النص كائن حسيّ متعدد الحواس، وهذا أحد أعمدة بنائه: بتوظيف وتفعيل جميع الحواس في إنتاج المعنى الشعري. وهذا ينسجم مع ما يسميه غاستون باشلار "التجربة الشعرية الكاملة"، أي تلك التي تستنفر الجسد قبل اللغة:

"حين أقرأ قصيدة جميلة،
أغلق عيني،
كي لا أفسدها بالنظر."

هنا، تُعطّل حاسة البصر كي يُسمع الصمت، وكأنّ البصر قد يُشوّه الشعر لا يكشفه. يتجاوز النص المفهوم التقليدي للصورة بوصفها تشبيهًا أو استعارة. فهو لا "يصوّر" المعنى، بل يجسّده عبر انفعالات حسّية وتكوينية. الصورة هنا لا تشرح، بل تُسكن:

"أحفر الكلمات بأظافر النوم
كي أصحو داخل سطر."

تبتعد الصورة عن التزيين، وتعتمد على تحويل المفهوم إلى تجربة بدنية. بدل أن تقول القصيدة "النوم"، تصير النوم الذي يحفر الكلمات.

"أجلس قرب كلماتي
كما يجلس الأب قرب سرير ابنه النائم."

هذا تشبيه يتجاوز الوظيفة البلاغية إلى إنتاج عاطفة وظليه كاملة. الأب لا يفعل شيئًا... فقط يحرس الحلم الذي لا يفهمه. وهكذا يُفهم الشعر ـ كحلم يُحرس لا يُفسّر.

### قصيدة الوجود الخافت في ذروة التجربة الشعرية

في هذا النص، نقرأ الشاعر لا كمنظّر، بل ككائن جريح يلتقط أنفاسه بالحبر. لا نستقبل من نصه الملحمي هذا أجوبة، بل نتلقى أسئلة متعبة تمشي على عكاز الحروف. لم يدّعِ خلاصًا، بل قدّم لنا ورطة: ورطة الجمال وسط البشاعة، ورطة المعنى وسط التكرار.

ولعل ما يميّز هذه التجربة أنها لا تُطلب لذاتها، بل لأنها الوسيلة الوحيدة للنجاة من الموت الرمزي. هذه القصيدة ليست خلاصًا، بل قصيدة يقظة.

يمكن القول بثقة إن "أبحث عن الشعر" تمثّل ذروة كتابية في مشروع مروان ياسين الدليمي، لأنه نص لا يسكن في خانة، ولا يرتاح في تصنيف. إنه أدب الشهادة الشعرية بكل ما تعنيه الكلمة. عملٌ مكتوب من رماد المدن لتسمية وجعها. لا للاستسلام لغياب الوطن، بل لإعادة تعريفه بوصفه احتمالًا لغويًا، لا واقعًا سياسيًا.

إنه نصّ ينقذ الشعر من الشعرية، والكتابة من الزينة. يحوّل اللغة إلى خشبة نجاة، ويحوّل المعنى إلى سؤال مفتوح. وكأن كل ما كُتب من قبل كان تمهيدًا لهذه الشذرات: لحظة توقّف فيها الزمن، فتكلم الشعر وحده.

بولص آدم (مواليد عام 1962)، هو أديب وفنان سينمائي عراقي، يكتب الرواية، والقصة القصيرة، والقصيرة جداً والشعر والنقد. وينقش وينحت على الرخام والمرمر. خريج أكاديمية الفنون الجميلة-جامعة بغداد. اختصاص سينما، أخرج عدة أفلام قصيرة ومثل في العديد من المسرحيات. درس الفلسفة وتاريخ الفن في النمسا.

من مؤلفاته
كتاب: «ضراوة الحياة الآمتوقعة»، (القاهرة 2010).
«اللون يؤدي إليه»، (بغداد 2013).
«باصات أبو غريب»، (دمشق 2020).
رواية: «نينا تُغنّي بياف» (الأردن 2024).

قصة قصيرة..

# جنازة بيتزا

إيبانجيها
ترجمة: تسليم عبد النّور

ما أعقب خبر وفاة "بيتزا" كان صمتًا عارمًا.

من بين الوفيات المبكرة العديدة التي كانت تلوح في الأفق، كان رحيل "بيتزا" مؤلمًا وثقيلًا بشكل خاص. رنّت أسماؤهم بتردد فوق وطأة الوجود المُرهِق ـ أُضيفت كلمة "المتوفى" قبل أسمه، وهي صفة بدت لي مضحكة ورصينة أكثر مما ينبغي بالنسبة لرجل غير جدي مثله.

كان صديقًا قديمًا، بدا عليه الغموض فيما يتعلق بطبيعة حياته وسلوكه.

يوم جنازة "بيتزا"، سحبتُ نقودًا من الصراف الآلي. عندما وصلت إلى موقف سيارات الطابق السفلي، فتحت محفظتي وتوجهتُ إلى كومة الأظرف البيض وأقلام التلوين السود عند مدخل دار الجنازات.

واحد لصديقي المتوفي ، وآخر لي.

خطّ موظف الاستقبال اسم "بيتزا"، ثمّ خطّتُ اسمي. اتّجهت إلى القاعة حيث ازدهرت أزهار الأقحوان البيضاء بأعداد كبيرة، واصطفّت أسماء جميع المنظمات تقريبًا التي تُطالب بالعدالة في هذا البلد بجانب الزهور.

كان "بيتزا" يُشارك في جميع الاحتجاجات، إلى درجة أنّك قد تتساءل: "حقًا؟ هنا أيضًا؟ يا لقدرة هذا الرجل!" لذا، كان غياب "بيتزا" عن جنازته أمرًا مُحيّرًا.

بمجرد أن انتهيتُ من طقوس تقديم القرابين كخبيرٍ مُحنّك ـ وضع زهرة تذكارية على المذبح، وإشعال عود بخور، والانحناء مرتين ـ ودخلتُ الغرفة الممتلئة بالطاولات المنخفضة المغطاة بأغطية بلاستيكية رقيقة، انفجر صديقٌ يحمل صينية طعام بالبكاء، ووجد طريقه إلى ذراعيّ. أو ربما وجدتُ طريقي إلى ذراعيه.

جُلت نظري في الغرفة المكتظة، وتمنّيتُ أن أشقّ طريقي بين الحشد وأن أحشر نفسي على مقعدٍ بينهم. نظر صديقٌ إلى المجموعة المتنوعة من الناس الذين يمرّون بنا، وخلفنا، وأمامنا. وهمس: "هذا هو بالضبط المكان الذي سيكون فيه بيتزا".

لم أكن أعرف عمره إلا بعد أن مات. أربعة وخمسون عامًا. لم أستطع إلا أن أُطلق ضحكاتٍ خفيفة من سخافة هذا العدد. لقد ظهر بيتزا في عالمنا بطريقة استثنائية منذ أكثر من عشرين عامًا.

على الفور، جعلناه يتصرف كشيخٍ طريقة لنا ـ مبكرًا جدًا، ولفترةٍ طويلة. بالنسبة لحلقة أصدقاءنا الذين ينشغلون بالاطمئنان على بقاء بعضهم البعض كل عام، لم يكن هناك ما يكفي من كبار السن. كنا نُطلق على أي شخص يتقدم علينا بعشر، أو حتى خمس سنوات "الجيل الأكبر سنًا" على أمل أن يتصرف كالبالغين الحقيقيين.

كنا نعتقد أن من سبقونا، ولو ببضع سنوات فقط، سيمتلكون نوعًا من الحكمة المجربة والصادقة. كنا نلقي عليهم بكل الاستياء والشكاوى التي يتسبب بها المجتمع أو والأقارب.

كنا نتوقع منهم دعمًا غير مشروط، كما لو أنّهم وُلدوا وهم يحملون المسؤولية، وكنّا نسخر منهم عندما يُظهرون أدنى تلميح لرغبتهم في أن يُقدّروا على لطفهم.

في مواجهة الخطر، أو ارتكاب الحماقات، كنا نلجأ إليهم، متوقعين منهم أن يتقدموا ويكونوا دروعًا لنا.

بالنسبة للأصدقاء الذين ينشغلون بالاطمئنان على بقاء بعضهم البعض كل عام، لم يكن هناك ما يكفي من كبار السن.

بالطبع، كان هذا سلوكًا غير مفاجئ ومفهوم. إنه ديناميكية بين الأجيال ودافع عاطفي موجود في جميع المجتمعات. لكن أحيانًا ننسى أنّه لا يمكن لأحد منّا أن يكون ذكيًا أو مستقيمًا في كل لحظة من حياتنا.

كشخص قدوة كبير السن، ستقضي عامًا بعد عام تطالب المجتمع بالاعتراف بك كإنسان، على الرغم من سيرفض ذلك بغض النظر عن عمرك.

ثم تستدير لترى حشدًا من اليافعين الذين ليسوا بتلك الوسامة، ينادونك "بابا"، ويطالبونك بإظهار حكمة وصبر يتجاوزان حدود الزمن والقدرة البشرية.

في الأماكن التي كان من المفترض أن تُعَدّ فيها بالغًا، كنت تُعامل باستمرار كطفل صغير ساذج. في السياقات التي أردت فيها أن تكون واحدًا من الفتيان، كنت تُمنح عباءة كبار السن أضعاف عمرك الحقيقي. باختصار، كونك كبيرًا في السن أمرٌ سيء للغاية.

مع أنني أعرف هذا، لا يسعني إلا أن أرغب في الاعتماد على هؤلاء الأشخاص ذوي التجاعيد والشعر الأبيض الكثيف، الجالسين إلى الطاولة المقابلة لطاولتي، وهم يشربون قنابل السوجو بثقة. إلى هذه المجموعة القليلة من الناس، أردتُ أن أصرخ: "استمروا في التقدم في السن، اللعنة عليكم ـ إياكم أن تموتوا!"

اليوم، ولو اليوم فقط، أريد أن أجد كل شخصٍ أكبر مني سنًا، حتى لو بسنة واحدة فقط. أريد أن أحتضنه، وأتصرف بلطفٍ معه، كأنّني نجوتُ من الموت بسببه. أريد أن أعلن أن موتهم سيأتي مبكرًا جدًا، تمامًا كما سيأتي شخص جاحد لا يُسهّل حياتهم.

على طاولةٍ أخرى مُقابل طاولتي، أرى أشخاصًا لا يُمكن تمييز جنسهم من خلال نشيجهم، أولئك الذين أعادهم "بيتزا" من حافة الموت.

أشخاصٌ كبروا بما يكفي ليأتوا إلى جنازة "بيتزا".

أنظر إلى موكب الشرائط السوداء وأسماء المعزين الصالحين التي تطول على الحائط، فأتبادل عهودًا مع الجالسين على طاولتي بأن لا أصبح بالغًا أبدًا. ثم أبدأ لعبة ضد الجميع في الجنازة. من منا سيموت أولًا؟

أيبانجيها
(سو يون كيم)
كاتبة وفنانة كورية متعددة التخصصات تتفاعل مع الحركات الاحتجاجية ضد النظام الأبوي.
تستخدم للتعبير عن أفكارها مختلف الوسائط، بما في ذلك الرسم والتلوين والرسوم المتحركة ثنائية الأبعاد والواقع الافتراضي.
ألّفت ثلاث مجموعات قصصية.

تسليم عبد النّور
كاتبة ومترجمة سودانية تدرس وتقيم في لشبونة.

## قاموس اللادينيين: العالم العربي

# العلمنة.. عملية لا رجعة فيها

بيير جون لويزار
ترجمة: د. جواد بشارة
(مدير أبحاث فخري
(GSRL/ CNRS/ EPHE/ PSL

**تُعدّ الأحزاب السياسية أذرعًا للعلمانية. وينطبق هذا حتى على الأحزاب الدينية والإسلامية**

**يبدو أن حجابًا دينيًا يلف العالم العربي. إلا أن التحليل الدقيق للجوانب الدينية وغير الدينية يُثبت أن الأخيرة تسود إلى حد كبير في مختلف المجالات التي تُشكل المجتمع.**

في ظل نظام شاه إيران (1925 ـ 1979)، كان من الشائع سماع عبارة "يجب حماية السياسة من الدين". ورغم ادعائهم بأنهم ورثة مصطفى كمال في بلاد فارس، إلا أن سلالة بهلوي لم تجرؤ قط على إعلان علمانية الدولة بدلاً من الإسلام الشيعي. واليوم، نسمع بشكل متزايد العبارة معكوسة "يجب حماية الدين من السياسة". ويبدو أن ما يقرب من نصف قرن من حكم الجمهورية الإسلامية قد عزز فكرة فشل رجال الدين الشيعة الخمينيين في نظر عدد متزايد من المؤمنين. لدى هؤلاء المؤمنين رد فعل دفاعي يتخذ شكل معاداة متزايدة الشراسة لرجال الدين، كما لو أن رجال الدين جميعهم مسؤولون عن فشل حزب واحد فقط في السلطة. لطالما لعبت إيران دورًا رائدًا للشيعة في العالم العربي. كان لفشل ولاية الفقيه في طهران تداعيات فورية في العالم العربي، حيث يُعتبر الشيعة أو يُتّهمون بأنهم الجناح المسلح لإيران.

سواء في إيران أو في العالم العربي الشيعي، تجري عملية علمنة تتجلى على مرحلتين: وصول رجال دين متشددين إلى سدة الحكم (1978، الثورة الإسلامية)؛ و"تسليح" النظام السياسي الطائفي، متمثلًا في وكلاء إيران في المنطقة (حزب الله اللبناني، والميليشيات الشيعية العراقية، والحوثيين في اليمن). في إيران، أصبح النظام السياسي دينيًا بالاسم فقط منذ استيلاء الحرس الثوري على السلطة، مسيطرًا على جميع مؤسسات الدولة مع إصلاحات العام 2016. في العراق تحديدًا، لعبت الميليشيات دورًا قياديًا، تحت مسميات مختلفة، الحشد الشعبي، فصائل المقاومة الإسلامية المسلحة، على غرار استيلاء الباسداران على السلطة في إيران منذ عام 2016، حيث أُنشئت مجالسٌ يسيطر عليها الحرس الثوري إلى جانب مؤسسات الجمهورية الإسلامية. أما حزب الله، فهو دولةٌ داخل دولة في لبنان. الحوثيون في اليمن هم سادة اليمن الشمالي السابق.

وهكذا، في الأوساط الشيعية، تبدأ العلمانية بالدين، وهو ما قد يبدو متناقضًا لشخص فرنسي لا يمكنه أن يربط الدين بالعلمانية. على عكس الدول الغربية، لا تسير الدنيوية المدنية جنبًا إلى جنب مع العلمانية، بل تُحوّل الدين إلى أيديولوجية علمانية بحد ذاتها. ماذا يحدث للدين عندما يتحول إلى أيديولوجية؟ كلاهما يشير إلى رؤية عالمية للعالم. لكن الأيديولوجية هي نتاج علمانية تُهم اليوم العالم الإسلامي بأسره. إن هذا الدخول المفاجئ إلى الحداثة هو ما يميز الإسلام ما قبل الإصلاحي (انطلقت الإصلاحية الإسلامية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر) عما يُسمى "الإسلاموية" في الغرب، أكثر بكثير من مجرد علاقة وثيقة بين الإسلام والسياسة. إنه يُبرز جانبًا من الهوية خالٍ من الروحانية. وهكذا، استطاع الإسلام أن يصبح إسلاموية، وأن يُعزز فكرة أن الإنسان ليس مُقدّرًا، أو مجبراً في سلوكه واختياراته( من الجبرية) وبالتالي فهو مسؤول عن أفعاله. تُؤدي العلمانية إلى ظهور جهات فاعلة متنافسة من رجال الدين والمثقفين والأحزاب السياسية الإسلامية.

ما حدث مع التحوّل الديني لدى الشيعة يتجلى أيضًا لدى السنة، حيث يرتبط رجال الدين الأقل نفوذًا بالدولة تقليديًا، ويتجلى أيضًا في أزمة السلطة الدينية وظهور جهات فاعلة ومثقفين وأحزاب إسلامية جديدة. أولاً، المثقفون، ثم شخصٌ عشوائيٌّ يسعى لاستبدال رجال الدين، العلماء، أيتام الخلافة التي ألغاها مصطفى كمال عام 1924. وأنموذج الإخوان المسلمين خيرُ مثالٍ على ذلك. فبينما بدا الإصلاح الإسلامي وكأنه يُوفق بين الإسلام وحركة إحياءٍ دينيةٍ راسخة (جمال الدين الأفغاني 1838 ـ 1837، محمد عبده 1849 ـ 1905)، مُستهدفاً استبداد القادة المسلمين وعبادة الأولياء كسببٍ لضعف العالم الإسلامي في مواجهة هيمنة أوروبا، فإنّ غزو الدول الاستعمارية في جميع أنحاء العالم العربي على مدى بضعة عقودٍ أشعل فتيلَ انفصالٍ بين المُثُل الليبرالية والدين الإصلاحي. يُجسّد رشيد رضا السوري (1865 ـ 1935) هذا القطيع، إذ تحوّل من مدافع عن شكل من أشكال الديمقراطية العربية في المؤتمر القومي العربي بدمشق عام 1920 إلى أصولية حرفية، عدوها غزو أوروبا وهدفها إعادة تأسيس الخلافة. وقد أدى هذا إلى تفاقم الانقسام بين الإسلام الشيعي والسني، وأدى إلى انقسام متزايد بين الإسلام الصوفي، الذي يُشكّل التقوى الشعبية، والإسلام السني. وتُعدّ جماعة الإخوان المسلمين الوريثة في السياق السني لهذه المصادرة بالإساءة. حقبة استعمارية شهدت حداثة ليبرالية مزعومة.

في سياق كهذا، حيث أصبحت الإصلاحية الإسلامية هي الأيديولوجية السائدة، زُيّنت المظاهر غير الدينية بزخارف دينية. وبدا الإسلام، مع فشل القومية العربية والاشتراكية، المورد الرئيسي في النضال من أجل استقلال الدول المستعمرة.

هذا هو حال دساتير الدول العربية. فباستثناء المملكة العربية السعودية وقانونها الأساسي هو تطبيق الشريعة الإسلامية الحرفي، لجميع الدول العربية دستور ونظام برلماني. تُحدد هذه الدساتير الدين الإسلامي باعتباره دين الدولة (باستثناء لبنان وسوريا الطائفيتين، اللتين لا تذكران إلا الدين الإسلامي لرئيس الدولة)، والطابع العربي للغة المنطوقة، وتشير إلى تاريخ عربي. يحكم النظام القائم مجتمعات حديثة

لم تُذكر أعرافها في النصوص المقدسة. يسود الغموض، لأن جميع هذه القوانين والمعايير مُلزمة قانونًا، استنادًا إلى شرعية القرآن الكريم أو السنة النبوية. وتضمن السلطات الدينية السنية الرسمية الالتزام بالشريعة الإسلامية في المجالات التي يتجاهلها القانون الديني. لذا، يتعلق الأمر بتفسير الممارسات الدينية واستغلالها لإضفاء الشرعية على قوانين وضعية غالبًا ما تكون مستوحاة من نماذج فرنسية أو بلجيكية أو أمريكية. حتى المملكة العربية السعودية تستخدم مفاهيم مستوحاة مباشرةً من القوانين الأمريكية لإدارة النظام المصرفي والعمل، على الرغم من رفضها للدستور. يؤدي هذا إلى شكل من أشكال التهجين، مع بُعد ديني مختلف حسب المنطقة.

المجال الوحيد الذي يُلهم فيه الدين القانون بشكل مباشر يتعلق بالأحوال الشخصية للأديان المعترف بها في الإسلام الرسمي (المسلمين وأهل الكتاب والمسيحيين واليهود). أما الطوائف المشتقة من الإسلام، مثل الطائفة الشيعية، فهي غير معترف بها وتُدمج في التيار الإسلامي السني السائد. الاستثناء الوحيد هو لبنان، حيث تحكم 18 طائفة دينية نظامًا طائفيًا سياسيًا أثبت أنه سجن جماعي يصعب على المواطنة المشتركة الهروب منه. وقد طالبت دعوة المجتمع المدني اللبناني إلى اتباع النظام"المدني" بإنهاء الطائفية دون جدوى. فالمدني يعني إذًا اللاطائفية، وأحيانًا اللاعسكرية، كما هو الحال في مصر وتونس. كلمة "أهلي" تشير إلى الجانب المدني المتمثل في النأي بالنفس عن الدين. منذ العام 2005، لم يعترف العراق بالطائفية السياسية على الطريقة اللبنانية رغم محاولات قوى الإسلام السياسي الشيعية والسنية على السواء. غالبًا ما تُشكّل الجيوش العربية بوتقةً لمفاهيم تُفضّل شكلًا ضمنيًا من الفصل. ولا يزال مثال مصطفى كمال أتاتورك في تركيا إرثًا لجميع الجيوش العربية. غالبًا ما تدربت هذه النخب العسكرية وفق معايير غربية أو سوفيتية، وهي تُفضّل نظامًا غير ديني دون المطالبة بفصل علماني.

في هذا السياق، تُعدّ الأحزاب السياسية أذرعًا للعلمانية. وينطبق هذا حتى على الأحزاب الدينية والإسلامية المُسجّلة قانونيًا، والتي تُؤسس عملياتها على معايير وأنظمة لا علاقة لها بالدين. تُجسّد جماعة الإخوان المسلمين، التي تأسست عام 1928 في مصر، وضعًا وسيطًا بين الحركة الدينية والحزب السياسي. ينطبق هذا أيضًا على حزب الدعوة الإسلامي الشيعي في العراق، الذي لطالما سعى لإيجاد صيغةٍ لإثبات شرعيته الدينية في مواجهة المرجعيات الدينية الكبرى لآيات الله العظام. ولكن يُمكننا الاستشهاد بأحزاب إسلامية سنية مثل حزب الحرية والعدالة (مصر)، وحزب النهضة (تونس)، وحزب العدالة والتنمية (المغرب)، وهي واجهات سياسية لجماعة الإخوان المسلمين، التي وصلت إلى السلطة بعد فوزٍ انتخابي، على غرار حزب العدالة والتنمية التركي. سرعان ما نُظر إلى هذه الأحزاب الإسلامية على أنها تُشكل تحديًا للسلطات الدينية، مما مهد الطريق لظهور نشطاء ومثقفين جدد، يفتقر عددٌ متزايدٌ منهم إلى التدريب في العلوم الدينية. وقد مهد فشل هذه الأحزاب في الحكم، غالبًا في مواجهة الجيش، الطريق للتيار الجهادي المُعادي للانتخابات.

أعلنت الأحزاب الرئيسية بوضوح عدم تدينها، بل وحتى التزامها برؤية علمانية وغير دينية، بل وحتى إلحادها. وكان الحزبان الأكثر أهمية في هذا الصدد هما الأحزاب الشيوعية العربية (ولا سيما في العراق ولبنان والسودان) وحزب البعث (في سوريا والعراق). مع أحزاب مستوحاة من القوميات الأوروبية، مثل الحزب السوري القومي الاجتماعي، المعروف باسم حزب الشعب السوري (SPP)، الذي تبنى علمانيةً شديدةً لدرجة أنها اعتُبرت معاديةً للإسلام (لبنان، سوريا). ولكن يمكن الاستشهاد بحركة القوميين العرب (ANM)، التي جمعت بين القومية والاشتراكية، وكانت أصل النظام الماركسي اللينيني الوحيد في العالم العربي، مع جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية في جنوب اليمن من عام 1967 إلى عام 1990.

ولكن سرعان ما سيطرت الاستراتيجيات الطائفية، وأفقدت دعوات هذه الأحزاب إلى المواطنة المشتركة معناها. وهكذا، اعتُبر الحزب الشيوعي العراقي نسخةً حديثةً من المذهب الشيعي، بينما أصبح حزب البعث سنيًا*. وقد عزز هذا التوجه تنامي تأثير العلمانية القائم على الهوية. عبّرت أحزاب أخرى عن مواقف أكثر اعتدالاً: حزب النخب الليبرالية المستنيرة، مثل حزب الوفد، الذي تأسس عام 1919 في مصر للتفاوض على الاستقلال، أو الحزب الوطني الديمقراطي العراقي، الذي أسسه رجل أعمال ثري من بغداد عام 1946.

* وهذا غير دقيق لأن الحزب الشيوعي ضم الكثير من الشيعة والسنة والعرب والأكراد وباقي القوميات (المترجم).

انتهت حقبة التحالف بين القومية العربية والاشتراكية، ممثلةً بعبد الناصر وحزب البعث، وفسح المجال لأسلمة واسعة النطاق. ويتجلى ذلك في التجارب الشخصية للعديد من النشطاء الشيوعيين الذين انضموا إلى حزب إسلامي شيعي، كما هو شائع في العراق ولبنان. ومع ذلك، فإننا لا نشهد عودة إلى حقبة ما قبل الإصلاح، بل إسلاماً جديداً، يُشار إليه غالباً بالإسلاموية نظراً لخطابه السياسي الحديث، مُتحرراً من قيود الدولة لدى السنة، وآيات الله المتسلطين ذوي النفوذ لدى الشيعة.

أظهر الربيع العربي عام 2011 ظهور مجتمع مدني نشط بشكل متزايد، من المغرب إلى البحرين. لم تكن الشعارات دينية، رغم أن الإسلاميين كانوا من بين المتظاهرين الذين نجحوا في الإطاحة بأنظمة استبدادية مثل نظام حسني مبارك المصري.

نددت الشعارات بالطبيعة الاستبدادية للقوى الحاكمة، وطالبت بحرية التعبير، ونددت بالفساد، الذي غالبًا ما يرتبط بنظام طائفي رسمي (كما في لبنان) أو غير معترف به (كما في العراق). كما طالب الشعب بإنهاء سلطة الجيش، مما وضع المدنيين في مواجهة العسكريين.

لم تترجم هذه الحركات العفوية إلى تعبير سياسي، ولا شك في أن ذلك يعود إلى صعوبة الانتقال من المجتمع المدني إلى السياسة، الأمر الذي يتطلب قائدًا ومنظمة. ومع ذلك، فمن بيروت، مع جمعية "بيروت مدينتي"، إلى الجزائر مع حركة الحراك، يبدو أن عملية لا رجعة فيها جارية ومستمرة.

في حين تتجلى العلمانية بوضوح وبشكل متناقض من خلال الأحزاب الطائفية المنخرطة في السياسة، فإن جانبها العلماني لم يختف تمامًا. تجلى ذلك في عام 2014 بمحاولة حزب الفضيلة الشيعي العراقي، المنشق عن التيار الصدري، إقرار قانون في البرلمان يُلغي المكاسب التي تحققت في مجال حقوق المرأة منذ عهد قاسم (1959)، ويفرض طائفية كاملة في قانون الأحوال الشخصية.

سمح رئيس الوزراء الشيعي آنذاك، نوري المالكي، المسجون في دائرته الانتخابية الطائفية، بإجراء نقاش في المجلس حول مشروع قانون أيده حزب الفضيلة الشيعي، والذي كان رجعيًا بشكل خاص فيما يتعلق بحقوق المرأة والطفل. تضمن مشروع القانون، المسمى "جعفري" (مرادفًا للشيعة)، ترسانة حقيقية من التدابير التي تخنق الحريات، جاهزة "لتشريع عدم المساواة"، وفقًا للناشطة في مجال حقوق المرأة بسمة الخطيب. في الواقع، لن يقتصر الأمر على السماح للأطفال البنات دون سن التاسعة بالزواج، بل سيُضمن الاغتصاب الزوجي ببند ينص على وجوب طاعة المرأة لمطالب زوجها الجنسية. كما نصّ مشروع القانون على تفويض تعدد الزوجات، ومنح الرجل حق الوصاية على المرأة، ومنح الحضانة تلقائيًا للآباء في حالات الطلاق التي تشمل أطفالًا فوق سن الثانية. في الأول من نوفمبر/ تشرين الثاني 2017، فشل نقاش جديد في مجلس الأمة يهدف إلى تسييس قانون الأحوال الشخصية وتعديل القانون رقم 188، الصادر عام 1959، والسماح بالزواج بين أتباع المذهبين من خلال توحيد الأحوال الشخصية الشيعية والسنية. بدعم من الحزب الشيوعي وجمعيات حقوق المرأة، أدت هذه التعبئة إلى رفض المقترحات الإسلامية.

لا يزال المجتمع المدني غير الطائفي قائمًا في العراق، ولكنه يفتقر إلى القدرة على الإطاحة بالنظام الطائفي القائم أو فرض نفسه في وجه الأيديولوجية الإسلامية السائدة.

مقابلة...

## ليلة في حب المهرجانات

# إنتشال التميمي جائزة لاهاي للسينما

الطريق الثقافي ـ لاهاي ـ سينماتوغراف

أُعلن في العاصمة الهولندية لاهاي الأسبوع الماضي عن تكريم الخبير السينمائي ومبرمج المهرجانات السينمائية انتشال التميمي، ومنحه "جائزة لاهاي للسينما" تقديرًا لمسيرته الحافلة وإسهاماته البارزة في دعم الفن السابع عربيًا ودوليًا.

وشهدت قاعة حفل الافتتاح التي أُطلق عليها "ليلة في حب انتشال التميمي"، حضورًا نوعيًا كبيرًا حيث قوبل صعوده إلى منصة الحفل عاصفة من التصفيق، فيما وقف الجميع تقديرًا لمسيرته واسهاماته الكبيرة، بينما شهد الحفل حضور زوجته السيِّدة فادية سامي وابنه الوحيد هادي.

من جانبه، أعرب انتشال التميمي، عن سعادته بمنحه "جائزة لاهاي للسينما"، موجهًا الشكر لأصدقائه ممن حضروا حفل تكريمه، ومنهم الفنان العالمي مارسيل خليفة، والناقد السينمائي المعروف إبراهيم العريس والناقد أندرو محسن.

كما وجه الشكر لجميع المشاركين في الفيلم التسجيلي الذي عُرض قبل تكريمه وتضمن جوانبًا من مسيرته الفنية والنظيمية، وتوجه بالشكر أيضًا إلى الرسام علي المندلاوي والنحات قاسم السعدي لتقديمهما أعمالا فنية خصيصا له بمناسبة التكريم.

من جهة أخرى قدّم المنتج محمد حفظي كلمة تكريم وشهادة في حق انتشال التميمي، قال فيها إنه تعلم منه الكثير، وهو ما ساعده في إدارة مهرجان القاهرة قبل سنوات، مؤكدًا أن انتشال التميمي شخصية منظمة وملمة بجميع التفاصيل الفنية الخاصة بالسينما ومهرجاناتها، ويعمل بعيدًا عن ما أسماه "أنانية الاستحواذ على الأفلام لصالح المهرجان الذي يعمل معه"، ويسعى لمساعدة صانعي الأفلام في عرض أعمالهم في المهرجانات المختلفة، وهو داعم ومحب للجميع.

من جانبه وجه الفنان العالمي مارسيل خليفة الشكر على تكريم الخبير السينمائي ومبرمج المهرجانات السينمائية انتشال التميمي، وقال في كلمة ألقاها في الحفل: "إن كل حلم وكل قصيدة وكل نوتة موسيقية وكل فيلم هو شمس تعيد لنا الحب والكرامة والحريَّة، وتشعرنا بالانتصار على الموت، وتدفعنا لنقول إن هناك أملا في هذا الزمن"، ووجه مارسيل خليفة التحية إلى غزة والضفة والجنوب ولبنان، مختتماً حديثه بترديد كلمات أغنيته "منتصب القامة أمشي".

يذكر أن انتشال التميمي، مدير مهرجان الجونة السينمائي، عراقي الجنسية، ولد في بغداد في العام 1954، وتخرج من كلية الصحافة في جامعة موسكو في العام 1986، وحصل على درجة الماجستير في الصحافة منها، وأسس مهرجان الفيلم العربي في روتردام في العام 2001. شارك في العديد من المهرجانات السينمائية، وعمل فيها كعضو لجنة تحكيم ومبرمجًا.

## رواية "مَن منا" غوص آسر في أعماق النفس البشرية

صدرت عن دار ممدوح عدوان السورية، رواية "مَن منا" للكاتب الأوروغوياني الكبير ماريو بينيديتي، وترجمة علي إبراهيم أشقر.

يجمع بينيديتي في هذه الرواية بين 3 أشخاص ربطتهم صداقة في سن المراهقة، هم ميغيل وآليثيا ولوكاس، بعد مرور 11 عاماً على المرة الأخيرة التي التقوا فيها.

يغوص الكاتب في أعماق النفس البشرية في روايته هذه، متأملاً مثلث حبٍّ معقّد بين شابّين وفتاة، تاركاً لكل واحدٍ منهم مساحةً لرواية الحكاية من وجهة نظره، عبر اليوميات والرسائل، لتبدو بذلك الحكاية مختلفةً في كل مرة، كما لو أنها 3 أنهار صغيرة تصبّ في النهاية في البحيرة ذاتها.

## رواية "جنون" التنقيب العميق في أغوار اللاوعي

عن منشورات حياة السعودية، صدرت رواية "جنون" للروائي والكاتب النمساوي أرتور شنيتيلر، ترجمها عن الألمانية أحمد الزناتي.

وهي رواية نفسية من طراز فريد وظف فيها الكاتب النمساوي أرتور شنيتسلر خبراته الفنية والإبداعية كروائي ومهتم بالتحليل النفسي لنسج خيوط حكاية محبوكة، وبرغم نشرها متأخرا نالت الرواية استحسان النقاد والقرّاء على حد سواء بسبب تنقيبها العميق في أغوار اللا وعي البشري، مازجة بين التشريح الداخلي العميق للشخصية وبراعة السرد الروائي.

درس شنيتيلر الطب في جامعة فيينا، وتخصص بالطب النفسي والتنويم المغناطيسي، وظف خبراته السايكولوجية في الأدب.

## رواية "عشاق فرانز ك" كافكا ومخاطر الهوس بإرثه

صدرت عن دار روايات في الشارقة رواية بعنوان "عشّاق فرانز ك"، للكاتب الكُردي التركي برهان سونميز، ترجمتها عن الكردية الكاتبة السورية هيفا نبي. وهي الرواية الأولى التي يكتبها سونميز بلغته الأم، الكُردية، بعد خمس روايات سابقة نشرها بالتركية.

وهي روايته عن التاريخ المتخيّل بتأمل جريء حول إرث كافكا وما تبقى من أرشيفه. تدور أحداثها على خلفية اضطرابات العام 1968 في برلين واسطنبول وباريس، حيث يقود هوس فردي كابلان وحبيبته آماليا بكافكا إلى مسار محفوف بالمخاطر. في محاولة يائسة للدفاع عن ارث الكاتب تنتهي بمأساة، فتتشابك حياتهما في استجواب ومحاكمة وصراع أدبي بشأن الذاكرة والحقيقة والخيانة.

كتب

كتاب "أبراج من العاج والفولاذ" للباحثة مايا وند

# الأكاديميات الإسرائيلية ودعمها المشروع الإستيطاني

عرض: نادية أبو الحاج
ترجمة: الطريق الثقافي

**تُسلط مايا وند، الأكاديمية اليهودية الإسرائيلية المقيمة حاليًا في كندا، في كتابها الرائع "أبراج من العاج والفولاذ"، الصادر حديثًا عن دار فيرسو الضوء على تاريخ الجامعات الإسرائيلية، وهي مؤسسات تُعنى بالتواصل مع جامعات أخرى حول العالم، وتُضفي الشرعية على دولة إسرائيل، وتُظهر الكاتبة كيف أن هذه المؤسسات لعبت دورًا أيديولوجيًا وعمليًا حيويًا منذ النكبة في إدامة نظام الفصل العنصري.**

يبدأ كل فصل من فصول الكتاب بتفصيل معاصر، يُمثل نموذجًا للطبيعة الاستعمارية الاستيطانية للجامعات الإسرائيلية. الأمر الذي يُعطينا نظرةً آنيةً وحديثةً قدر الإمكان على ما يواجهه الفلسطينيون.

تُصوّر الجامعات الإسرائيلية نفسها في كتيباتها ومواقعها الإلكترونية كمساحات مفتوحة سعيدة، حيث يجلس الطلاب اليهود والفلسطينيون على العشب يضحكون مع بعضهم البعض. لا شيء أبعد عن الحقيقة من ذلك، حقيقة الإقصاء والقمع المستمرين، وهي حقيقة موثقة بدقة في الحواشي الأكاديمية العديدة للكتاب؛ كل ادعاء مدعوم بالأدلة، والصورة المُلوّنة والمقابلات.

شاركت أقدم الجامعات فيما يُعرف الآن بإسرائيل بفعالية في النكبة، مقدمةً الدعم للقوات العسكرية الصهيونية التي طردت الفلسطينيين، ومحتفيةً بهذه الحقيقة. في هذا السياق، كان هناك بالضرورة ازدواجية تفكير غريبة في تاريخ هذه المؤسسات، وهي سمةٌ مميزةٌ أيضًا لهيئات الدولة الإسرائيلية الأخرى.

توثّق مايا ويند أيضًا كيف بُنيت الجامعات الإسرائيلية نفسها على أرضٍ فلسطينية مصادرة، وفي كثيرٍ من الحالات، تحتل قرىً أُفرغت من سكانها. في مثالٍ مُفصّلٍ لجامعة تل أبيب، تُظهر كيف يتّخذ الحرم الجامعي "صفات القاعدة العسكرية". في غضون ذلك، كتبت:

"تعمل الجامعة العبرية كحصن محاصر، وإن كان مسيطرًا، يخدم شريحة مختارة من سكان المدينة، وقاعدة عسكرية لـ"تهويد" القدس الشرقية الفلسطينية".

هذا جزء لا يتجزأ من "نقل الملكية المُقنن قانونيًا وأحادي الاتّجاه، حيث أصبحت 93 % من الأرض مُلكية للدولة الإسرائيلية، وهي الآن ملك قانونيًا ودائمًا لـ"الشعب اليهودي بأكمله"، وهذا يُمثل بناء دولة فصل عنصري استعماري استيطاني.

لعل من أبرز سمات كتاب مايا ويند استخدامها لوثائق مكتوبة بالعبرية، والتي لا تُنشر عادةً، وهذا يُعطينا نظرة ثاقبة على البنية الداخلية لتخصصات أكاديمية مُحددة، إذ تستند ويند إلى هذه الوثائق لإظهار الصلة الوثيقة بين ممارسات الدولة والممارسة الأكاديمية. التخصصات الثلاثة التي تصفها هي علم الآثار، والدراسات القانونية، ودراسات الشرق الأوسط.

على سبيل المثال، يلعب علماء الآثار في أقسام الجامعة دورًا فعالًا في تسليط الضوء على أنواع معينة من "الأدلة" على التاريخ اليهودي في أجزاء من الأرض ومحو التاريخ الفلسطيني، وهو أمر فاعل في تطويق الأرض والسيطرة عليها؛ "تؤسس الممارسة الأثرية الإسرائيلية" أرضًا إثباتية "لإثبات هويّة الأرض كمساحة يهودية جوهرية". لذلك، "تتعاون جميع الجامعات الإسرائيلية مع ضابط أركان الآثار لإجراء حفريات أثرية في الأراضي الفلسطينية المحتلة".

تُعد المشورة القانونية من أقسام الجامعة جزءًا أساسيًا من الدعم المستمر للعمليات العسكرية، حيث تُصنف، على سبيل المثال، الفلسطينيين الذين يقفون في طريق الاحتلال كأهداف مشروعة، على أنّهم ما يسمى "السكان الثالثون"، أي "الأشخاص الذين يبدو أنهم غير مقاتلين ولكنّهم قد يتدخلون في عمل الجيش الإسرائيلي". في الوقت نفسه، تُصنف دراسات الشرق الأوسط بشكل منهجي "العرب"، على أنّهم آخرون؛

## كتاب "ضوء في النظرة الحانية" قراءات لؤي حمزة عباس المغايرة

الطريق الثقافي ـ كريمة الربيعي

ضمن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، صدر كتاب "ضوء في النظرة الحانية" للقاص والروائي لؤي حمزة عباس، ضم أكثر من 20 قراءة في مختلف صنوف الثقافة والمعرفة، بواقع (168) صفحة. الكتاب حسب المؤلف، يبحث في القراءة متسائلاً عن ضوئها، متطلّعاً لتحقيقها ممارسةً حرّةً لا تحكمها موجهات الدرس النقدي ولا تحدّدها آليّاته، وإن اعتمدتها دليلاً وهادياً، إنها ممارسة قراءة أوّلاً وقبل كل شيء. يقول عباس: "الكتاب فيه من انطباع القارئ وتأويله ما يعوّض لإقامة صلة مع المقروء لإدراك بنيته وجلاء معناه، وتبديل طفيف على ما يذهب إليه جورج بوليه في النقد والتجربة الداخليّة، تكون القراءة ممارسة تسمح للمقروء أن يسبق الحدود القائمة بينه وبين القارئ، ليكون القارئ في داخله، وهو في داخل القارئ، مع القراءة الحرّة لا وجود للحدود ولن يعود النص خارجاً أو داخلاً بممارسة قرائيّة خاوية.

ضوء

## التحالف الأسود من أجل السلام BAP

يسعى التحالف الأسود من أجل السلام BAP إلى استعادة وتطوير المواقف التاريخية المناهضة للحرب والإمبريالية والمؤيدة للسلام. من خلال الأنشطة التعليمية والتنظيم ودعم الحركات و المنظمات والأفراد للتحالف ضد القمع الداخلي المُسلّح للدولة، وسياسات زعزعة الاستقرار والتخريب وأجندة الحرب الدائمة للدولة الأمريكية عالميًا.

يُعد هذا الكتاب الجديد مرجعًا قيّمًا لمقاطعة الجامعات الإسرائيلية وسحب الاستثمارات منها وفرض العقوبات عليها. إيان باركر

يُطلق على هذا النوع من التخصص اسم "مزراحانوت" (الاستشراق، بترجمته الحرفية)، وبالتالي تُعامل اللغة العربية كلغة أجنبية يجب فك شفرتها، لا التحدث بها، وهي ليست مجالًا للحوار إطلاقًا.

قليلٌ جدًا من اليهود الإسرائيليين يتحدثون العربية، والوضع ليس أفضل حالًا داخل الجامعات. وهكذا، "أصبحت اللغة العربية "متجمدة" في إسرائيل ـ لغة يجب فك شفرتها وفهمها، تُقرأ لا تُتحدث ـ وتُدرّس غالبًا باللغة العبرية"، وبالتالي فإن الهدف هو "فهم أو فك شفرتهم (العرب) من دون معرفتهم أبدًا". باختصار، تُظهر لنا وند أن "الجامعات الإسرائيلية ليست مستقلة عن الدولة الأمنية الإسرائيلية، بل هي امتداد لعنفها".

ترتبط هذه التخصصات بشكل غير مباشر بعملية "الهسبارا" الصريحة (التفسير على شكل مبادرات دعائية تستهدف منتقدي الدولة الإسرائيلية) التي استنزفت عمدًا وقت وجهد غير الصهاينة والمناهضين للصهيونية.

إنّ التهجير الجسدي للفلسطينيين والتعاون مع الممارسات الإجرامية لدولة إسرائيل منذ ما قبل العام 1948، ومع تأسيس الدولة، ثم على مدى العقود التالية، يُكلّف الفلسطينيين الذين لا يزالون يعيشون حول حرم الجامعات تكاليف باهظة، وتصف مايا ويند بالتفصيل تعدّي المؤسسات على الأراضي المجاورة. ما يعنيه هذا أيضًا هو أن حياة الطلاب الفلسطينيين أصبحت لا تُطاق، وأنّ العدد القليل جدًا من المُحاضرين والأساتذة الفلسطينيين المُعيّنين للتدريس والبحث في الجامعات يتعرضون للمضايقة، وللعقاب عند التعبير عن آرائهم.

يتضمن الكتاب رواية تاريخية مُرعبة عن كيفية تسهيل الإدماج المحدود للطلاب "العرب" كجزء من جهاز "تحديد النسل"، بحجة أن تعليم عربي يعني منعه من الإنجاب. تُولي مايا ويند اهتمامًا خاصًا لوضع الطالبات والأكاديميات الفلسطينيات، مُوضحةً الطبيعة المتداخلة للقمع؛ فعلى سبيل المثال، نادرة شلهوب كيفوركيان أكاديمية نسوية، وقد طالبتها الجامعة العبرية بالاعتذار عن تصريحاتها بطريقة تُضعف مكانتها كفلسطينية ونسوية.

كل هذا يُسخر من مبادئ "الحرية الأكاديمية" المُتفاخر بها، والادعاءات الواردة في مواقع الجامعات الحكومية وكتيبات المقررات الدراسية. وكما هو الحال مع أشكال أخرى من الفصل العنصري، هناك ادعاء بـ"الإدماج" يُكذبه التعامل الفعلي مع السكان الأصليين المُحاصرين في مناطق مُحددة خاضعة لسيطرة مُشددة. إذن، ثمة قيود عديدة مفروضة على ما يُسمى "الجمعيات غير المرخصة"، وقد اعتبرت الدولة الإسرائيلية، عند نشر الكتاب، أكثر من أربعمائة جمعية طلابية "غير قانونية".

الرسالة التي يتكرر ذكرها في كتاب "أبراج العاج والفولاذ" هي أن الرد الجذري الأنسب على نظام الفصل العنصري هو، كما حدث في جنوب أفريقيا، مقاطعة إسرائيل وسحب الاستثمارات منها وفرض العقوبات عليها. تُذكرنا وند بأنّه "في العام 2005، اجتمعت 170 منظمة من منظمات المجتمع المدني الفلسطيني ـ بما في ذلك النقابات العمالية، وجمعيات حقوق اللاجئين، والمنظمات النسائية، واللجان الشعبية، وشبكات المنظمات غير الحكومية ـ لإطلاق حركة مقاطعة إسرائيل وسحب الاستثمارات منها وفرض العقوبات عليها، وهو ما بات يُعرف بالمختصر BDS.

يتطلب التضامن الفعال في هذه الحالة أن تُفضح ادعاءات الجامعات المنافقة بشأن الحريّة الأكاديمية، وأن يُصرّ على حوار حرّ ومفتوح يكشف القيود الصارخة التي تفرضها الدولة الإسرائيلية على هذا "الحوار".

إنّ الجامعات الإسرائيلية في الواقع أبراج من "الفولاذ"؛ وكما تشير وند، فإن "توصياتها تتضمن تشويه سمعة نشطاء حركة المقاطعة وسحب الاستثمارات وفرض العقوبات على مجموعة BDS وتجريمهم لارتباطهم بمنظمات تُصنّفها إسرائيل على أنها "إرهابية" أو منتهكة لحقوق الإنسان، والكشف عن تاريخهم الشخصي".

ومن بين الارتباكات الشائعة والمتعمدة التي تُروّج لها برامج التدريب "الهسبارا" وخريجوها، هي أن حركة المقاطعة وسحب الاستثمارات وفرض العقوبات، تعني استبعاد اليهود الإسرائيليين من الحوار؛ ونسمع مرارًا وتكرارًا الادعاء بأن حركة المقاطعة وسحب الاستثمارات وفرض العقوبات تُمثّل إهانة شخصية، وهجومًا على الأكاديميين الإسرائيليين كأفراد.

يُعدّ كتاب مايا وند أيضًا ردًا على هذا المفهوم الخاطئ. ففي الواقع، تُمكّن حركة المقاطعة وسحب الاستثمارات وفرض العقوبات BDS من إجراء "حوار" أكثر جذرية وإنتاجية مع كل أكاديمي إسرائيلي يرغب في المشاركة فيه، ولكن بطريقة تُلفت الانتباه إلى القيود المؤسسية على الحوار المُترسّخة في ممارسات الدولة الإسرائيلية. إنّ حركة المقاطعة وسحب الاستثمارات وفرض العقوبات لا تستهدف الأفراد، بل المؤسسات. يشهد قطاع غزة الآن، بطبيعة الحال، تدميرًا ماديًا مستمرًا للنظام الجامعي، وهو ما تُظهره لنا مايا وند بشأن المنطق الكامن وراء القصف الإسرائيلي.

وحسب وند دائمًا، فأنّ الجميع يعلم أن "مختبرات رافائيل، والصناعات الجوية الإسرائيلية، طُوّرت بالتعاون مع الجامعات الإسرائيلية، وهي في معظمها شركات عسكرية رائدة في إسرائيل ومُصدّرة عالميًا لتقنيات الحرب".

تسعى أكاديمية "إلبيت" التكنولوجية الإسرائيلية على سبيل المثال، لتقديم نفسها على أنّها "رائدة عالمية في تصميم وتصنيع الطائرات بدون طيار"، وتستغل التجنيد الذي يجعلها تبدو ودودة، وغير متحيزة جنسيًا، ومثيرة في الوقت نفسه. وهكذا، "تُعدّ الجامعات الإسرائيلية عقدًا أساسية في المجمع الصناعي العسكري للدولة، حيث تُديم نظام الفصل العنصري الإسرائيلي".

إنّ هذا الكتاب سلاحٌ يُمكّننا من "إنهاء استعمار الأراضي العربية وتفكيك الاحتلال العسكري؛ ثانيًا، الاعتراف بحق المواطنين الفلسطينيين في إسرائيل في المساواة الكاملة؛ وثالثًا، احترام وتعزيز حق اللاجئين الفلسطينيين في العودة".

مايا وند عالمة أنثروبولوجيا، باحثة، ومؤلفة إسرائيلية، متخصصة في دراسة العسكرة، ومجتمعات المستوطنين، ودور التعليم العالي في الصراعات. اشتهرت بانتقادها لتواطؤ الجامعات الإسرائيلية في الإبادة

## كتاب قصائد "فنّ الطيور" فهم نيرودا للطيران والهجرة كرموز للحريَّة

الطريق الثقافي ـ وكالات

بمناسبة ذكرى رحيله، صدر حديثًا عن دار روايات في الشارقة مجموعة قصائد بعنوان "فنّ الطيور"، للشاعر التشيلي الكبير بابلو نيرودا، بترجمة غسان الخنيزي . كتب نيرودا قصائد ديوان "فنّ الطيور" بعد جولات ربيعية عدّة قام بها على شواطئ الساحل التشيلي رفقة زوجته ماتيلدا، وهي قصائد خاصّة ومغايرة تمامًا عن النمط الشعري الذي عُرف به نيرودا، إذ يتناول فيها شعريا أكثر من 30 نوعًا من الطيور التشيلية الساحلية. لم تكن تلك القصائد سجلا عن الطبيعة اللاتينية وجمالها فحسب، بل تعكس فهم نيرودا للطيران والهجرة كرموز للحريّة الروحية واكتشاف مكامن الجمال اليومي.

ينظر التحالف، في علاقة السود في الولايات المتحدة من منظور مختلف تمامًا عن الروايات الخيالية لأساطير الأصل الأمريكي. ويحتل الواقع الصارخ لتجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي الوحشية، وسرقة أراضي السكان الأصليين، وسياسات الإبادة الجماعية الوحشية مركز هذا المنظور. إن استراتيجية الحرب الاستعمارية، والعنف المنهج من قِبل الدولة والأفراد، هي ما يَعده التحالف جوهر منهجية تأسيس الولايات المتحدة الأمريكية والتصديق على دستورها في العام 1789 كأوّل جمهورية عنصرية بيضاء في تاريخ المجتمعات البشرية.



## حريَّة المعرفة

الوصول العادل إلى لموارد الفكرية

تأليف: مونيكا كيرلوسكار-شتاينباخ

يتساءل الكتاب عن كيفية بناء مجتمع (عالمي) يتيح للأقليات الهيكلية الوصول العادل إلى الموارد الفكرية والمادية. يرفض كتاب مونيكا كيرلوسكار-شتاينباخ هذا التواطؤ مع قيود الفلسفة الغربية. تقرأ مونيكا دو بوا إلى جانب بهيمراو أمبيدكار، وباندیتا راماباي، ورابندراناث طاغور، ومحمد إقبال، كمفكرين يسعون لاستعادة الكرامة الإنسانية التي حُرمت منها الأعراق السوداء في العالم بسبب التفوق الأبيض. يُمثل هذا الكتاب تحولاً مثيراً في دراسات دو بوا، وتدخلاً جديداً في نظرية مناهضة الاستعمار. يُعد الكتاب إضافةً مُرحباً بها إلى الأدبيات المُتعلقة بالفلسفة الهندية في فترة ما قبل الاستقلال، والعلاقات بين الفلاسفة الهنود وزملائهم خارج الهند خلال تلك الفترة.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 90.00 جنيهًا إسترلينيًا
الناشر: جامعة أدنبره
عدد الصفحات: 232 صفحة
الرقم الدولي 9781399550536

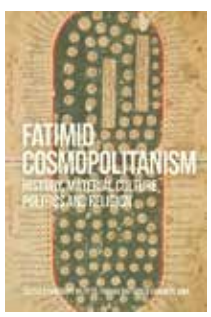
## الكوزموبوليتانية الفاطمية

التاريخ والثقافة المادية والسياسة

تحرير: غريغوري بيلوتو وفرهاد دفتري

حكم الخلفاء الفاطميون (909 - 1171)، وهم أيضًا أئمة الإسماعيلية، دولةً شاسعةً امتدت من شمال إفريقيا (بما في ذلك مصر) إلى صقلية وسوريا والحجاز. وفي ظل رعاية الفاطميين، ازدهرت الفنون والعلوم جنبًا إلى جنب مع الفكر والأدب الإسماعيلي. تمركزت شبكة تجارية واسعة في عاصمتهم القاهرة، مما سهّل التبادل العالمي عبر خلافتهم، في البحر الأبيض المتوسط، وبلدان أخرى. وقد أدى ذلك إلى ابتكار في إنتاج الفنون الزخرفية، وبرامج بناء المعالم الأثرية، والتجارة الدولية، والتبادل الفكري الهام. ينقسم البحث الأصلي لـ 22 باحثًا إلى أربعة أقسام تتناول جوانب عالمية الفاطميين، وتغطي الدين وفن الحكم، والإرث الفاطمي، والاحتفالات الرمزية، والفن وعلم الآثار.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 29.99 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 375 صفحة
الناشر: دار آي. بي. توريس
الرقم الدولي: 97800006106



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 171
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
15 تشرين الأول/ أكتوبر 2025 15 October 2025

”فتاتان في دور القديستين أغنيس ودوروثيا“ للفنانة ميكايلينا واتييه 1650. الصور ة GT photo

## الانتباه للتفاصيل

لقد شغل الكثير مما نفعله ونشعر به الفنانين لقرون عدّة فرسموا ومحوا وخبأوا

ميكايلينا واتييه (1604 ـ 1689)

هو الرسامة ميكايلينا واتييه، التي تجري الاستعدادات لإقامة معرض لها في متحف كونستيستوريشس في فيينا هذا الخريف، وهو متحف مختلف كليًا عما هو سائد من متاحف، بسبب ما يتمتع له من طابع طقوسي يجعله أشبه بالضريح، أو مستودع للموتى المُبجّلين.

يبدو هذا الأمر مُريبًا بعض الشيء. لكنّه آسر أيضًا. ففي هذه المؤسسات، لا يزال التاريخ حاضرًا بجلاء، أكثر بكثير مما هو عليه في متاحف هولندا الحديثة التي ترحب بالزوار على مدار العام.

ترتبط الأختان "أغنيس ودوروثيا" أيضًا بالأختين "إليزابيث ودورا أرنتزينيوس" بطريقة ما، فهما أيضًا مجسدتين بلوحة فنية، حيث تنغمس كل منهما في كتاب مصور كبير على مقعد. رُسمت لوحة "الأخوات" بعد قرنين من الزمان على يد الرسام الهولندي ويليم باستيان تولين (1860 ـ 1931)، وهي معروضة بشكل دائم في متحف غودا. ومثل "أغنيس ودوروثيا"، جُسدت "إليزابيث ودورا" في مساحة ضحلة ذات خلفية حمراء، أشبه بخيمة، مما يعزز الشعور بالألفة. تعيشان في عالمهما الصغير الخاص، وستستمران في ذلك بعد رحيلنا إلى الأبد. تتشاركان نوعًا من الألفة التي لا يمكن إلا للأخوات أن يتمتعن بها، وشعورٌ مألوف ومليء بالحياة يُحسدن عليه.

معرض الرسامة ميكايلينا واتييه متحف تاريخ الفنون ـ فيينا لغاية 22 شباط/ فبراير 2026

بين اللوحة والعرض المسرحي

# رسامة القرن السابع عشر في متحف الموتى المبجلين

ماريت هافمان
ترجمة الطريق الثقافي

**تبدو الفتاتان في لوحة رسامة القرن السابع عشر ميكايلينا واتييه (1604 ـ 1689) "فتاتان في دور القديستين أغنيس ودوروثيا" منغمستين في مسرحيتهما الخاصة، حيث لا يكون للمشاهد أي دور. لذا، فهو مشهد حميمي، على الرغم من حجم وفخامة لوحة القرن السابع عشر تلك.**

رأيتُ لوحة "أغنيس ودوروثيا" لأوّل مرّة في العام 2017 في متحف موريتشويس. بعد خمس سنوات، التقيتُ بهما مجددًا في متحف أنتويرب، بعد افتتاح المتحف الملكي للفنون الجميلة KMSKA المُجدَّد بفترة وجيزة. هما موجودتان فقط كلوحة بعنوان "فتاتان في دور القديستين أغنيس ودوروثيا"، وقد طغى أسم القديستين على الفتاتين أيضًا، فصارتا تُعرفان ب "أغنيس ودوروثيا" بمرور الوقت. ترتدي الكبرى، على اليمين، شالًا شرقيًا وتضع يدها على رأس حمل، في إشارة إلى القديسة "أغنيس" العفيفة. أما دوروثيا، على اليسار، فترتدي ملابس ولآلئ فتيات بروكسل الثريات من العام 1650، وتحمل سعفة نخيل، يبدو أنّها تحجبه عن سلة التفاح والورود، وهما من سمات القديسة دوروثيا.

إنّهن يرتدين ملابس قديساتهن، مما يجعل هذه اللوحة نموذجًا لنوع فني أنيق من القرن السابع عشر: البورتريه التاريخي. لكن ما يجعل هذه اللوحة الكبيرة (90 × 120 سنتيمترًا) ساحرة ومثيرة للاهتمام هو أن هاتين الفتاتين، بتجسيدهما الرسمي للقديستين، تعطيان انطباعًا بأنّهما منخرطتان بدورهما في عرض مسرحية. بالنسبة لي، يبدو أنّهما على خلاف. تشير "أغنيس" إلى حملها وتبدأ بمداعبته، بينما تراقب "دوروثي" بحسد. أتخيل أنّهما تتحدثان الفلمنكية، لكنّهما على الأرجح تتحدثان الفرنسية. فتاتان أنيقتان ثريتان. لكن أيضًا: طفلتان، منذ أربعمائة عام.

على الرغم من أن اللوحة تبدو حميمة ووثيقة، إلا أنه لا يُعرف عنها الكثير. حتى نسبة اللوحة تغيرت ثلاث مرات. إذا بحثت في غوغل عن اسمي "أغنيس ودوروثيا"، فإن ويكيبيديا لا تزال تذكر اسم توماس ويلبويرتس بوسشارت على أنه الفنان. أحيانًا أيضًا، يُصوّر الرسام الباروكي من بروغ، جاكوب فان أوست. لكن المبدع الحقيقي لهذه اللوحة

لوحة "الشقيقتان" لوليم باستيان تولين (1860 ـ 1931)

في المعنى

محمد حيّاوي

## قارعو الطبول من قرود الشمبانزي وجائزة نوبل

في غابات أفريقيا المطيرة يحدث أمرٌ لافتٌ، حيث تقرع قرود الشمبانزي البرية جذور الأشجار برتم إيقاعي لافت. وفي الوقت الذي اعتقد فيه السكان أنه مجرد صخب عشوائي، تبين لحقًا، على ما يبدو، وحسب العلماء، أنه شكل من أشكال التواصل. إذ تُظهر أبحاثٌ جديدة أن قرود الشمبانزي تستخدم إيقاعاتٍ فريدةً لإيصال صوتها عبر مسافاتٍ شاسعة، ولإيصال رسائل معينة ربما، أو للإعلان عن وجودها، أو بث شوقها لمن يسمعها من الإناث في الغابات المجاورة، وبهذه الطريقة، يعرف أعضاء المجموعة من هو القريب، من دون الحاجة إلى رؤية بعضهم البعض. والأهم من ذلك، يكشف الإيقاع عن هوية قارع الطبول، إذ يبدو أن لكل شمبانزي شفرة قرع طبول خاصة به.

إن هذا الأمر يثير سؤالاً محيراً، يتعلق بقدرة بعض المؤسسات الغربية على تقليد قرود الشمبانزي في التواصل والردح وتبادل الأدوار، والضحك على ذقون المجتمع الدولي، إذ أُعلن في الأخبار عن منح جائزة نوبل للسلام هذا العام لزعيمة المعارضة الفنزويلية ماريا ماتشادو المعروفة بمواقفها اليمينة المتطرفة، وتورطها في خطط التآمر على بلدها فنزويلا للسعي من أجل إسقاط الرئيس الشرعي مادورو، الذي أغضب الغرب ولم يذعن لإملاءات الرئيس الأمريكي دونالد ترامب واستفزازاته، وعلى ما يبدو فأن قرود الشمبانزي عندما تفرع الطبول في واشنطن، تُسمع أصداؤها في أوسلو وهلسنكي وحتى ستوكهولم، لأن القرد القارع هذه المرة كبير القردة وشيخ طريقتهم، الذي لطالما تمنى، بل وطالب علنًا منحه جائزة نوبل للسلام، تقديرًا لجهودة في إبادة فلسطينيي غزة وأطفالها، ولأن مجاميع قارعي الطبول في اسكندنافيا لا يرغبون بأن يبدوا شمبانزي حقيقيين وبطريقة سافرة، تفتق عقلهم عن حيلة لتفادي غضب ترامب، تتلخص بمنح ربيبته، ونسخته الأنثوية في فينزويلا جائزة نوبل للسلام بدلا عنه، ظنًا منهم بأنه لن يغضب عليهم، لأن الجائزة لم تذهب بعيدًا.

ولأن الإيقاعات لابد أن تتكامل، ليظهر اللحن النشاز مقنعًا، أعلنت ماتشادو، حال إعلان فوزها، عن إهدائها الجائزة للرئيس ترامب، على الرغم من أن الأخير، عبر على الفور عن غضبه واستهجانه لعدم منحه الجائزة شخصيًا وبشكل مباشر، وفي جميع الأحوال، فأن جوقة القرود من عازفي الطبول السكندنافية، لن تتوانى على الإطلاق عن ارتكاب الحماقات والفضائح المعروفة، في بحثها الدائم عن خائني أوطانهم، من أدباء هامشيين، أو ساسة ضالعين في مخططات أجهزة الإستخبارات الغربية، أو ناشطين وناشطات ينتمون لحركات راديكالية أو رجعية متعفنة، كما حصل مع توكل كرمان وغيرها، ومهما يكن الأمر فأن العالم اعتاد مثل تلك الفضائح من لجنة نوبل التي جعلت مؤسسها يتقلب في قبره وهو يصغي لقرع طبول الشمبانزي.