مجلة الجُمان

العدد الثالث كانون الثاني 2026

أ.د محمد كريم الساعدي
الأدب يفضح السياسة من الهامشي إلى المركزي / اليهودي شايلوك أنموذجاً

د. وسن محمد جديع الجبوري
دراما رمضان بين قدسية الزمان وسطحية المعالجة

جُمان السامرائي
بين الواقع والطموح الدراما والمسرح العراقيان يصارعان من أجل البقاء

الاديب والروائي شوقي كريم:
المسرح يفقد روحه حين يتحول إلى منشور

مجلة الحمائم

٢٩١٥

رئيسة التحرير: د.زهراء عباس هادي
مدير التحرير: د.سيد علي مفتخرزاده

اللجنة الاستشارية للثقافة والأدب

د.زهراء عباس هادى/العراق
أ.د.محمد كريم الساعدي/العراق
أ.فرح تركي العامري/العراق
د.بهزاد نجم زعيم/ايران
أ.د.حسين القاصد/العراق
أ.جمان السامرائي/العراق
د.لبنى نبيل مرتضى/سورية
أ.د.رضا كامل الموسوي/العراق
أ.د.سناء الشعلان/الاردن.فلسطين
د حميد ابولول جبجاب الماجدي/العراق
د.عابس العلوي/ايران
أ.دضياء غني العبودي/العراق
أ.البشير عبيد/تونس
القاصة فائدة حنون مجيد/العراق
الأديبة وفاء عبدالرزاق/العراق لندن
د.وسن محمد جديع الجبوري/العراق
د.مريم جلالي/ايران
د.عماد عبدالرزاق/مصر

اللجنة الاستشارية للشعر والترجمة

الشاعر علي محمد القيسي/العراق
الشاعر ديار الخفاجي/العراق
الشاعر علاء سعود الدليمي/العراق
د.سهام الحكيم/سورية
د.سيد علي مفتخرزاده/ايران
الشاعرة السيدة نضال القاضي/العراق

المشاركون في هذا العدد

مجلة الجُمان

اللجنة الاستشارية للفنون

د.عايدة الربيعي/العراق

اللجنة الاستشارية للسرديات

د.جاسم محمد صالح/العراق أ.حسن الموسوي/العراق أ.د.سناء الشعلان/الاردن.فلسطين

أ.د رضا كامل الموسوي/العراق أ.أحلام حسين غانم/سورية د.جبار ماجد البهادلي/العراق

د.ريم محمد طيب الحفوظي/العراق أ.حيدر الاديب/العراق د.اسراء كاظم الشرع/العراق

العلاقات والاعلام

د.صالح الشريف/العراق

سميرة عبدالرحمن -ماجستير الادب العربي/العراق

وسام طه الدليمي طالب ماجستير -الفنون الجميلة/العراق

رانيا العيد.ماجستير اللغة الفرنسية.مترجمة/لبنان

المدير الفني (التصميم والاخراج)

المهندس محمد شيخي/ايران ناديا جبران/لبنان أمل ابراهيم المقدسي/سوريا

بدراء محمد الدليمي/العراق

تصدر مجلة الجُمان من

بغداد-وفروعه في العواصم العربية والاسلامية

اتصل بنا

m-aljuman.com

مجلة الحمائم

كلمة رئيسة التحرير

المسرح يفقد روحه حين يتحول إلى منشور / فرح تركي العامري..... ٦
من السرد إلى المشهد/ علاء احمد الشاهين ٩
وجه واحد للمراة العراقية وليس أربعين /فرح تركي العامري ١٠
أخلاقيات كتابة الدراما التلفزيونية/ محمد الميالي ١١
دراما رمضان بين قدسية/ د.وسن محمد جديع الجبوري ١٢
الدهانة: هيتروتوبيا متداخلة / كاظم ابو جويدة ١٣
الأدب يفضح السياسة /أ.د. محمد كريم الساعدي ١٧
بين الواقع والطموح/جمان السامرائي ٢٠
خيم الاعتصام في الجامعات/ د.حميد ابولول جبجاب..... ٢١
هل نعيش فعلاً ثورةً كوبرنيكية/ عماد خالد رحمة..... ٢٢
الإبداع العربي/أ.د.مصطفى عطية جمعة..... ٢٣
سِوَى الحنين/ اعتماد الفراتي ٢٤
بين كَفَّتَين/ديار الخفاجي..... ٢٥
قصتان قصيرتان/محمد جبر حسن ٢٦

كلمة رئيسة التحرير

د. زهراء عباس هادي

إن الدراما العراقية جسدت مشاهد الحياة اليومية للمجتمع العراقي منذ بدء إنطلاقها في الأربعينات والخمسينات ، إذ ركزت على قضايا الأسرة والعادات والتقاليد وأسهمت في رسم الهوية الثقافية وغرس القيم الوطنية لدى المتلقي العراقي . ومن ثم تطورت الدراما لتعكس أهم القضايا الإجتماعية والسياسية في العراق لاسيما في فترة الثمانينات ، وكانت نصوص العمل الدرامي ذات حُبكة واضحة وحوارات قوية في ذلك الحين . لكن سرعان ما تراجعت بسبب الوضع الأمني والسياسي والاقتصادي الذي مرت به البلاد جراء الحروب خلال فترة التسعينات ، مما جعلها عرضة لكثير من التحديات التي تمثلت بضعف التمويل للأنتاج وهجرة الفنانيين والكتاب . وفي العصر الحديث بدأت الدراما العراقية تعود إلى الواجهة متناولة قضايا شتى تمر بها البلاد ، منها مشكلة البطالة والفساد والقتل والمخدرات والمسلسلات التي ركزت على الحروب التي خاضها العراض ضد داعش والمجازر التي ارتكبت بحق الشباب العراقي مثل مجزرة سبايكر، وغيرها من القضايا التي نخرت جسد المجتمع العراقي وأنهكت العراق لسنوات طويلة ما بعد سقوط النظام عام ٢٠٠٣ م . وفي السنوات الأخيرة شهدت الدراما العراقية تطوراً ملحوظاً في صياغة النصوص وعرضها ، وركزت على عرض الواقع كما هو واستعراض دفء البيوت العراقية والعادات والتقاليد ونمط الحياة اليومية في العراق والصراع على المال والسلطة الذي جسده مسلسل « خان الذهب » وكذلك المسلسلات التي جسدت الواقع الذي مر به البلد من عمليات ارهابية وعدم استقرار سياسي ووجود شخصيات عسكرية بارزة كانت تسهر على حماية الوطن وجسدت قصص بطولية عظيمة تستحق أن تتجسد في عمل درامي يُصبح شاهداً على أبطالها في الواقع ، وهذا ما كشف عنه مسلسل « النقيب » ، وبعضها الاخر كشف عن مأساة العراقيات اللاتي تمتزج دموعهنَّ بالفرح ، وترتبط سعادتهنّ بالحزن جراء الحروب التي تَحرق معها خيرة شباب هذه البلاد فينقلب العرس إلى عزاء وهذا ما شاهدناه في مسلسل العشرين حلقة زهرة ، التي أخذت صدى واسعاً في المجتمع العراقي . وشهدت انتشاراً واسعاً بسبب الانفتاح على الاخر من خلال السوشيال ميديا وإنشاء بعض القنوات الفضائية ، التي ساعدت على الوصول إلى مجتمع أكبر وأصبحت المسلسلات العراقية ذات صدى أوسع في الوطن العربي . في هذا العدد سنتناول أبرز القضايا التي تناولتها الدراما العراقية مع تشخيص مواطن القوة والضعف والنقد البناء الذي يُسهم في تطور الدراما العراقية .

فرح تركي العامري

الاديب والروائي شوقي كريم:
المسرح يفقد روحه حين يتحول إلى منشور

أربعون عمل ادبياً بين الرواية والمسرح والقصص، مع جهوده النقدية والصحفية والاذاعة والاعلام ، نهر الادب المعطاء، الاديب العراقي شوقي كريم حسن، الذي يقرأ الواقع العراقي فيكتبه بأحساس قريب من الوجد العراقي، آل على نفسه ان تكون الثقافة السلاح الذي يجابه به كل التحديات التي تداهم حياة البسطاء، يؤكد بأن السياسة حاضرة ولكنها ليست الاثر، هو يرسم لنا التوجهات.. لتكون لنا قصور نختبئ فيها، كقصر النهر، هذا حديث خاص لمجلة الجمان أجاب متفضلا عن بعض من أسئلتنا، بسعة صدره كما هو متعارف عنه :

•مبارك لك حفاوة توقيع رواياتك «قصر النهر وديماس»، هل صدرتا بوقت متقارب وما هي القضية التي تعالجها فيهما؟

أشكركم على هذه المباركة. بالفعل صدرت روايتا «قصر النهر» و* * «ديماس» * * في فترة زمنية متقاربة، لكن هذا التقارب لم يكن قراراً تسويقياً بقدر ما كان نتيجة تراكم داخلي طويل. كل رواية منهما كانت تشتغل في ذهني على مسار مختلف، غير أن السياق العراقي الذي كُتبتا فيه جعلهما تتقاطعان عند أسئلة كبرى تتعلق بالسلطة، والذاكرة، والمصير الفردي داخل بنية اجتماعية مأزومة. في «قصر النهر» حاولت الاشتغال على المكان بوصفه كائناً حياً، فالسجن ليس خلفية جغرافية ، بل شاهد على التحولات السياسية والاجتماعية، وعلى انكسارات الإنسان الذي يعيش على ذاكرته او عاش احداثه المؤلمة التي اصبحت وثيقة لايمكن تجاوزها. الرواية تقارب فكرة السلطة المتحوّلة، وكيف يصبح التاريخ الشخصي للأفراد جزءاً من سردية أوسع تُدار أحياناً خارج إرادتهم...محنة قصر النهاية إنها تشكل معلماً من معالم القهر والاضطهاد وهدر كرامة الإنسان لالشيء سوى مغايرة الفكر،،محنة قصر النهاية إن الافكار والاحلام جريمة تدفع الى الادانة والموت!! أما «ديماس» فهي رواية أكثر انغلاقاً من حيث الفضاء، لكنها أكثر انفتاحاً على الداخل النفسي للشخصيات. المكان المغلق هنا يتحول إلى استعارة للذات المحاصَرة، وللخوف، وللعزلة التي يمكن أن يعيشها الإنسان حتى وهو في قلب المجتمع. كلتا الروايتين تحاولان الإجابة عن سؤال واحد بصيغتين مختلفتين: كيف يمكن للإنسان أن يحافظ على إنسانيته وسط تحولات قاسية لا يملك السيطرة عليها ولا يستطيع الخلاص منها الا من خلال دفع الثمن والثمن هنا الموت ولا شيء سواه ،ولا اجد ثمة بديل يمكنه الاسهام في التعويض والاختيار.

•هناك عدد من رواياتك مستمدة من التراث الشعبي العراقي، وهذا ما نلاحظه في عناوينها، هل تجد أن التقارب مع الإنسان البسيط حتى بلغته هو نجاح ومفتاح قلوبهم؟

أنا لا أتعامل مع التراث الشعبي بوصفه مادة فولكلورية للزينة أو للاستعراض الثقافي، بل أراه ذاكرة جمعية حيّة. الإنسان البسيط الذي نتحدث عنه هو في الحقيقة حامل لتجربة تاريخية طويلة، مشبعة بالحكمة، بالألم، وبالسخرية أيضاً. الاقتراب من لغته لا يعني التخلي عن العمق، بل العكس تماماً.حين أستخدم مفردات أو إشارات شعبية، فأنا أبحث عن الصدق، عن النبرة التي لا تفصل الأدب عن الحياة اليومية. أؤمن أن النص الأدبي الناجح هو الذي يستطيع أن يُقرأ على مستويات متعددة: أن يلمس المتلقي العادي بلغته ومشاعره، وفي الوقت نفسه يفتح أبواب التأويل أمام القارئ المتخصص. وهذا التقاطع، برأيي، هو مفتاح الوصول الحقيقي إلى القلوب. الإنسان الذي اقدمه واسعى على ديمومته هو الفاعل الإجتماعي اليومي والخالق دون أن يدري لخطوط الحكايات وشخوصها مع علاماتها ودلالاتها الفكرية،وأنا وليد هذه الإمنكة من كانون النار وحكايات الجدات حتى حكم وقصص المضائف وكشوفاتها السياسية والاجتماعية العجيبة،تلك هي السمة الوحيدة الفادرة على صنع ادب انساني حقيقي يقدم كزاد معرفي للناس!!

•«إنهم يتهامسون في رأسي»المسرحية التي تحمل رقم ثمانية في أعمالك المسرحية، هل هي تجربة تخاطب الوضع السياسي أو المعاشي وما يتلقاه العراقي البسيط، أم ماذا؟

هذه المسرحية هي محاولة للإمساك بلحظة الإنسان العراقي وهو وحيد مع نفسه. لم أرد أن أقدّم خطاباً سياسياً مباشراً، لأن المسرح يفقد روحه حين يتحول إلى منشور. السياسة هنا حاضرة بوصفها أثراً لا موضوعاً.الهمس في النص هو تراكم أصوات: الخوف، الذاكرة، الشعور بالذنب، والخذلان. هي مسرحية عن الإنسان الذي صار يعيش صراعاته الداخلية كامتداد طبيعي لوضع عام مضطرب، حيث لم تعد الحدود واضحة بين ما هو شخصي وما هو عام. إنها تجربة عن العقل حين يصبح ساحة صراع، وعن الفرد الذي يحاول أن يفهم نفسه وسط ضجيج لا يتوقف. اعمل على جعل المسرح فاعلاً مقروءاً ومؤثراً ايضا..بعد ان تحولت الخشبة المسرحية الى نزعة بعيدة عن الناس ولا تكترثون بما تقدم او تفعل،،ابتعد ما يسمونه المسرح العراقي عن الناس وصار يسعى لاهثا وراء مهرجانات لاتعنى بغير وجودها وشهادات التقدير يصرخ حملتها انها رفعت رأس العراق ولا احد يستطيع اجابتنا كيف يرفع رأس وطن عرض مسرحي بعيد عنه ولا يستمر لا كثر من ساعتين اين الناس اذا وما هي مهمة المسرح بالنسبة لهم لهذا عمدت دخول البيوت من خلال القراءة وهذا موضوع اراه مهما.

•هل يستطيع المثقف العراقي اليوم أن يشهد الحيوية والتفاعل الحقيقي مع أعماله في المجتمع العراقي؟

المشهد الثقافي العراقي اليوم معقّد. الحيوية موجودة لكنها ليست مؤسساتية في الغالب. التفاعل الحقيقي يحدث في أماكن صغيرة: جلسات قراءة، نقاشات فردية، رسائل من قرّاء وجدوا أنفسهم في نص ما. المثقف العراقي يعمل في بيئة مثقلة بالأزمات الاقتصادية والسياسية، وهذا يؤثر على حجم وانتشار التفاعل، لكنه لا يلغي عمقه. ربما نفتقد المشهد الاحتفالي الكبير، لكننا نملك قرّاء حقيقيين، يقرؤون بجدية ويطرحون أسئلة قاسية، وهذا في رأيي شكل ناضج من أشكال التفاعل. وهذا ما جعلني شخصياً احمل كتبي واذهب الى الناس مثل جوال،،التقيهم واتحدث معهم واشاهد ردود افعالهم ازاء الكتاب،،لم اعد بعد هذه التجارب اصدق ان المهرجانات وندوات الصالونات فاعلة ومؤثرة،،ثمة فراغ بدأ يتسع بين الناس والمثقف،،الذي يلهث وراء ارتباطات مؤسساتية تجد في الثقافة فعلاً علوياً،ولا تكترث لما يرغب به الشعب،،بعد غياب المكتبات العامة وتدني مستوى التعليم و ظهور وسائل التواصل الاجتماعي التي لم تقدم سوى ماهو بسيط وربما ضحل اضر كثيراً القراءات الرصينة واهمية الكتاب والكاتب.

•الأديب في منتصف العمر هو إنسان متواصل أدبياً وبنفس الوقت محاط بالكثير من المتعلقات التي تبعثر جهده ووقته، كيف كنت تتعامل مع ذلك حسب خبرتك الأدبية والعملية؟

منتصف العمر مرحلة المراجعة. الكاتب لم يعد يطارد النشر بقدر ما يطارد المعنى. المسؤوليات الحياتية تتكاثر، والوقت

يصبح أكثر قسوة، لكن التجربة تعلّمك أن الجودة أهم من الكمية. كنت أحاول خلق طقس خاص للكتابة، حتى لو كان قصيراً، وأتعامل مع التشتت بوصفه جزءاً من الحياة لا عدواً لها. أحياناً يتأخر النص، لكنه ينضج في الداخل. الأهم هو الحفاظ على علاقة صادقة مع الكتابة، دون جلد ذات أو استعجال..،مع العمل على توسيع الصلاة النفسية مع منابع الحكمة ومعرفة اهميتها وتفحص كيفيات الافادة منها،في هذه المحطة العمرية المهمة،على الكاتب ان يتخلى كليا عن شطحاته الفكرية وان يقرا المجتمع ومباحثه بدقة العارف المتفحص الحكيم،والا فلسوف يجد نفسه مضمحلاً بالتدريج وصولاً الى الركود والخواء.

•أي الألوان الأدبية التي كتبت فيها هي الأقرب إلى قلمك وكم عدد الأعمال التي أنجزتها؟

كتبت في الرواية، القصة القصيرة، والمسرح والاذاعة والتلفاز، لكن الرواية تبقى الأقرب إلى روحي، لأنها تمنحني حرية بن أصوات، والاشتغال على الزمن والذاكرة.أنجزت أكثر من اربعين عملاً منشوراً بين هذه الأجناس، وكل عمل كان محاولة لاختبار صوت جديد أو زاوية نظر مختلفة. لا أؤمن بالاستقرار الفني، بل بالمغامرة المحسوبة التي تحافظ على هوية الكاتب دون أن تكررها. في الرواية اثرت جدلاً معرفيا مع النقد والمتلقي من خلال رواياتي لبابة السر،ثغيب،قنزه ونزه،نهر الرمان— تجربة موت..سيبندية اما ثلاثيتي المعروفة(شروكية،،خوشية..هتلية) فكانت رسائل انسانية مهمة لاتزال حتى الان محط حوارات مثيرة اذ انها ناقشت بجرأة القاع الإجتماعي لطبقات ظل ماتمربه مسكوت عنه وربما ممنوع الكشف عنه.

•هل يُعد الشعر بأي شكل أو لون هو البداية لأغلب الكتّاب عربياً أو عالمياً لأنه يفتح منافذ التعبير عن الذات؟

الشعر، حتى لمن لا يكتبه علناً، المدرسة الأولى للكتابة. إنه يعلّم الحساسية تجاه اللغة، والقدرة على التقاط اللحظة، والإنصات للصوت الداخلي. كثير من الروائيين بدأوا بالشعر، ومن لم يبدأوا به حملوه في داخلهم.الشعر يفتح منافذ التعبير الأولى، ثم يترك للكاتب حرية اختيار الشكل الذي يناسب تجربته. قد يغادره شكلاً، لكنه يبقى جزءاً من تكوينه العميق... الشعر يشكل الوجدانية الاولى التي لايمكن الخلاص منها او تجاوزها مهما حاول الكاتب الذي يعمل في غير جنس الشعر،،ثمة علاقة نفسية عميقة بين الانسان والشعر، تختلف كلياً عن تلك التي بين الانسان والرواية او القصة القصيرة،ولدينا القصة القصيرة بدأت شعراً بما يشبه المسرح الشعري،قبل التعرف على ما جاء من الاخر البعيد،،ولنرى الف ليلة وليلة وما فيها من كم شعري يسهم في البناء الدرامي للقص،واليوم ذابت الفوارق حيث دخلت روح الشعر فالنسيج الحكائي الروائي والقصصي أيضاً. مع التقدير والاحترام.

علاء احمد الشاهين
من السرد إلى المشهد: (النخلة والجيران) بوصفها رواية درامية بأمتياز

تُعد رواية (النخلة والجيران) الصادرة عام ٦١٩٦ للروائي العراقي غائب طعمة فرمان واحدة من أكثر الروايات العراقية قابلية للتحول الدرامي، هذه القابلية تجسدت بوضوح في مسلسل (النخلة والجيران) الذي عُرض عام ٢٠١٠ من إخراج جمال عبد جاسم، والذي سعى إلى نقل العالم الروائي من السرد إلى المشهد، مع الحفاظ على الجو الواقعي الكئيب الذي ميّز نص فرمان. اعتمد العمل على إيقاع هادئ، وصورة بصرية تميل إلى العتمة، مستثمرًا الأزقة البغدادية والبيوت القديمة بوصفها عناصر درامية لا مجرد خلفيات. في الرواية، ينطلق فرمان من الفضاء الشعبي البغدادي بوصفه مسرحًا مفتوحًا، حيث لا تحتل الحبكة التقليدية مركز الثقل، بل تتقدّم الشخصيات المهمّشة لتصير هي الحدث ذاته. هنا تتجلى درامية الرواية: الصراع ليس خارجيًا صارخًا، بل داخلي، اجتماعي، بطيء الاحتدام، وهو ما يجعلها أقرب إلى الدراما الواقعية ذات النفس التراجيدي الصامت. (الشخصيات بوصفها أدوات درامية) : شخصيات مثل تماضر، سليمة الخبازة، حسنة ليست نماذج سردية جامدة، بل كائنات درامية مكتملة، تتحرك وفق منطق القهر الاجتماعي لا وفق إرادة فردية حرة. هذا ما سهّل انتقالها إلى الشاشة؛ فكل شخصية تحمل داخلها صراعًا واضحًا، يمكن ترجمته بصريًا عبر الإيماءة، الصمت، ونبرة الصوت، دون حاجة إلى تعليق سردي مطوّل. في الرواية، يعتمد فرمان على الوصف النفسي الداخلي، أما في التحول الدرامي فقد جرى تعويض هذا البعد عبر: * تكثيف اللقطات القريبة (Close-ups). * استخدام الصمت بوصفه لغة. * توظيف المكان (البيت، الزقاق، النخلة) كرموز بصرية للصمود والانكسار. (الزمن والمكان: من التراكم السردي إلى الإيقاع الدرامي) : يتحرّك زمن الرواية ببطء، زمن الفقراء الذين لا يحدث في حياتهم "حدث كبير"، وهذا التحدي الأكبر في تحويلها إلى عمل درامي. إذ تطلّب الأمر إعادة تنظيم الزمن السردي، لا اختصاره، بل إعادة إيقاعه ليصبح مشهديًا دون أن يفقد ثقله الواقعي. أما المكان، فقد كان العنصر الأكثر وفاءً في التحويل الدرامي. فبغداد الأربعينيات، بأزقتها الضيقة ونخلتها الثابتة، تحوّلت من خلفية سردية إلى شخصية صامتة تشهد التحلل الاجتماعي والانكسار الإنساني. النخلة هنا ليست رمزًا تجميليًا، بل عمودًا دراميًا يقابل هشاشة البشر بثبات الطبيعة. (من الرواية إلى الدراما: كسب بصري وخسارة لغوية) : في انتقال (النخلة والجيران) إلى الدراما، جرى كسب الملموس والبصري: الوجوه، البيوت، الغبار، الضوء. لكن بالمقابل، خسر العمل الدرامي شيئًا من الشاعرية السردية الداخلية التي تميزبها أسلوب فرمان، خصوصًا تلك المسافة التأملية التي يخلقها الراوي بين الحدث والقارئ. غير أن هذه الخسارة لم تكن إخفاقًا، بل تحوّلاً طبيعيًا من لغة إلى أخرى؛ فالرواية تقول ما لا يُرى، بينما الدراما تُري ما لا يُقال. إن (النخلة والجيران) ليست رواية تحوّلت إلى عمل درامي فحسب، بل هي مثال على نص أدبي كُتب بوعي درامي مبكر، حيث تتجاور التراجيديا اليومية مع الواقعية الاجتماعية، وحيث يصبح الإنسان البسيط بطلاً دراميًا دون أن يدري. لقد أثبت غائب طعمة فرمان أن الأدب، حين يكون صادقًا في تمثيل البؤس الإنساني، لا يحتاج إلى افتعال درامي، لأن الواقع نفسه، حين يُكتب بعمق، يكون أكثر درامية من أي خيال.

فرح تركي العامري
وجه واحد للمراة العراقية وليس أربـــــعين

أنتشرت في السنة الماضية، مسلسل بعنوان «ام اربعة وأربعين» وهو أسم لحشرة مؤذية تمتلك اربع واربعون قدما، ولها أسم عامي دارج اخروهو «مشط الحية» القصة ليست في الأسم، بل في محتوى المسلسل العربي والذي تقوم به الفنانة العراقية ميس كمر، بدور (خاتون) ولكن في هذه المرة لاتتألق ميس كمر بجمالها وقامتها وأداء التمثيلي فقط، بل تجاوزت ذلك الى منطقة حرجة وهي تضع تساؤلات كبيرة وحادة حول، فيما لو كانت هذه الشخصية هي حقيقية، وان الكثير من العراقيات، اللواتي اتشحن بالسواد وفقدن الاب والاخ والابن وقدمن التضحيات، تكن هذه اخلاقهن، العراقية (الملحة) الصابرة والمجتهدة والعاقلة، أنا هنا اتحدث عن عدد من ملايين النساء اللواتي يحملن هذه الصفة التي تجعلهن فريدات ومميزات، أنا اكتب عن تلك الشريحة وأفتخر، ليس لكوني امراة عراقية، بل لكوني اقدس امي وجدتي وخالتي وأخواتي وعماتي وجاراتي وصديقاتي وكل امراة تبتسم لي في الاماكن العامة، كل سيدة وأنسة محترمة هادئة، صادقة، عفيفة ، صادقة.. تعرف كيف تحمي نفسها وعائلتها وتكون أكثر بسالة من اي رجل حينما يغيب الوالي، لتكون انثى حقيقية في وجوده... كيف تُقدم هذه الترافة والعمق والحقيقة المطلقة بأسلوب، يتضمن صراخ وتهجم واسلوب تعامل مريع، ام تدعي وتلوم وتعنف ابنائها، مكروهة، تجعل كل اللحظات سماً زعافا.. أرجوكم توقفوا عن هذه الاعمال لان الهدف واضح، هو تشوية الحقيقة، تشوية المعنى والصدق، تشوية بنات الصبر.. عندما، تحل الازمات والحروب في كل البلدان، يختفي الخبز، تقفل الافران والمخابز، يشعر الرجال بأسواد بالغ في الحياة، كيف سيدبر رغيف الخبز.. الا العراقي، فهو يرى زوجته الاصيلة، تعجن وتضع الحطب وتوقد النار وتعد أشهى خبز حار من التنور «الطين» المفخور والذي لا يحتاج لأي غاز او امكانيات أخرى سوى بساطتها في التعامل مع الأزمة وعندم تفكيرها في جمال أضافرها وأن المانكير سيزول... تلك لمحة من جمال العراقية، المراة التي لاوت الحروب والعوز، والتي تمسكت بالعلم، فكم من ام لا تجيد القراءة والكتابة الا أنها تحارب لان يتعلم ابنائها وبناتها، هي امتداد لحضارة علمت العالم الكتابة والتدوين. أن الفن هو رسالة، وأن الرسائل يجب ان تكون هادفة، ودون تجريح او اهانة او ارباك في المفاهيم المجتمعية، لانها ستتحول الى طعن وتحريف وتبديد للمصداقية، في المجتمع العربي، والعالمي، تصل هكذا اعمال وتنقل صورة لا تليق بحمامة السلام والتي تستقبل ابنائها ب«هلايمه» و «هلا بروحي» و«اروحلك فدوة» كلماتك عذبة حقيقة نابعة من قلب حنون وصادق بعيدا، عن ما تناوله المسلسل المذكور اعلاه « وجع، وسليمة تكرفك، وعابتلك» .. وبعض الالفاظ الدخيلة والمستهجنة الاخرى، اقول للجهات المنفذة للعمل، شكراً كبيرة، لان محاولتكم تلك كانت أثبات حقيقي بأن امهاتنا جبال، شامخات، وأنتم أوضحتم من خلال عملكم الفرق وزادا تمسكا ورسوخا واعتزازا بما نمتلك، وكانكم تقولون لنا، افيقوا، نعم، نحن على استعداد اليقظة، نحن على العهد، ولا زال اللبن ساخنا كسخونة يد امهاتنا وحنانهم الكبير، نعم نحن على خط التواجد بأن عوائلنا ببساطتها لا تزيفها العولمة ولا تنخر أساسها التوافه.. كلما تذكرت هدوء امي ابتهجت، ولا مقارنة بين أم اربعة واربعين، وقداستها الملكية.. قلم ملثوم يكتب، وقلب وفي يشهد وعقل واع يتذكر، وكل ذلك في مقامهن قليل..

محمد الميالي

أخلاقيات كتابة الدراما التلـــفزيونية

الدراما رسالة الشعوب الى العالم، وهي رسالة انسانية تمثل المجتمع، وعليه يجب أن تكون الرسالة الأساسية والرئيسية في كتابة الدراما تعكس جانب من جوانب المجتمع الإيجابية لتصل الى العالم بشكل مناسب ولائق، ويجب أن يكون هناك توازن عند إظهار شخصية سلبية واحدة يجب أن تقابلها أكثر من شخصية إيجابية حتى تكون هناك موازنة منطقية، كما أن اختيار أسماء الشخصيات حسب ما يناسبها ويكون جزء من فعلها، وأقصى حد لاختيار أسماء الشخصيات الشاذة تكون مستعارة. لا يصح وغير لائق الطعن برموز المجتمع، مثل شيخ العشيرة أو عالم أو تربوي دون خلق سبب يبرر ذلك، مع وجود من هو سوي في المجتمع، كما يجب أن يكون الكاتب ابن المجتمع، فهو أعرف بتقاليده وكل ما يتعلق به، لا أن يكون من خارجه فيقع في تيه وأخطاء كبيرة يكون محاسب عليها. التعرض الى شريحة في المجتمع ونسفها والسخرية منها، كما يحدث في الدراما الريفية، حيث أظهر معظم كتابها أن الريف مجتمع ساذج وفاسد، وهذا عكس الحقيقة، كون المجتمع الريفي مجتمع يمثل العراق، ومنه العلماء وأساتذة الجامعات والتربويين وغيرهم من الكفاءات المختلفة. ولابد من مراعاة الزمن خاصة تاريخ المنتج في استخدام السيارات والأدوات والأجهزة كالموبال والأزياء والموضة وغيرها، و لا يصح طرح الشذوذ بشكل مبالغ فيه واعتباره السمة الغالبة على المجتمع فهذا تسقيط صريح ينعكس على سمعة البلد، وعند طرح أي مشكلة أو أي حالة شاذة لا بد من معالجتها، وجعل مرتكبيها مخالفين للقانون والقيم والنواميس المجتمعية. الدراما لا تعني طرح الشذوذ دون رقيب أو محاسبة أو نبذ يبدأ من المجتمع وينتهي بالحساب من خلال القانون، كلنا شاهدنا أفلام عربية ومسلسلات كانت تعرض عصابات مخدرات وقاعات قمار ومجون، ولكن تم حصرها بأفراد، وبقيت الفضيلة والخلق في بقية المجتمع واضحة لبيان الخلل وحصره ومعالجته، وفي النهاية يتم إلقاء القبض على هؤلاء وينالون أشد العقوبات في المحاكم. لا أدري لماذا تصر الأعمال الدرامية في العراق على طرح الفاسد والشاذ فقط دون معالجته وكأنه السمة الرئيسية للمجتمع العراقي، من يقف خلف هذا الصنيع..؟ والسؤال الأكثر إثارة هو: لماذا يستهدف شهر رمضان الكريم بكل المحتويات الهابطة والموبقات والشذوذ، ألا يكون هذا محاولة إفساد رسالة هذا الشهر الفضيل الانسانية والدينية، أم إنهم هؤلاء الشذوذ أبرياء وصلحاء ويجب الدفاع عنهم من قبل الأشباه..؟

د.وسن محمد جديع الجبوري

دراما رمضان بين قدسية الزمان وسطحية المعالجة

يُعدّ شهر رمضان المبارك فضاءً روحي وقيمي تتعاظم فيه دلالات الأخلاق، والتسامح، والتأمل، وإعادة بناء العلاقة بين الفرد والمجتمع. وانطلاقًا من هذه الخصوصية، تكتسب الدراما التي تُعرض خلال هذا الشهر مسؤولية مضاعفة، بوصفها خطابًا ثقافيًا جماهيريًا يُفترض أن يحاكي عظمة الزمان وقدسيته، لا أن يتناقض معها أو يُفرغها من مضمونها. غير أنّ المتأمل في كثير من المسلسلات الرمضانية يلاحظ فجوةً واضحة بين قداسة الشهر وطبيعة الخطاب الدرامي المقدم وبما اننا مقبلين على الشهر الفضيل لابد لنا ان نذكر قدر الامكان وان نبين ما نشعر به كمتلقين للمادة الدرامية خلال الشهر الفضيل وان نتكلم بصراحة عنها دون محاولة إلإساءة , وانما نقد بناء يحاول الارتقاء بالواقع واظهاره بصورة ملفته ومفيدة للمتلقي.

أولاً: إشكالية الانفصال بين الزمن الديني والمحتوى الدرامي

تعاني نسبة غير قليلة من المسلسلات الرمضانية من انفصال واضح بين الزمان الذي تُعرض فيه والموضوعات التي تطرحها، إذ تطغى مشاهد العنف المفرط والصراعات القائمة على الإثارة والفضائح فضلا عن لغة الحوار المتشنجة أو السوقية أحيانًا. وهو ما يتنافى مع الروح العامة للشهر، ويحوّل الدراما الرمضانية من وسيلة تهذيب ووعي إلى أداة استهلاك بصري لا تراعي خصوصية المتلقي في هذا التوقيت.

ثانيًا: هيمنة الاستهلاك على حساب الرسالة

أفرز الموسم الرمضاني ما يمكن تسميته بـ «الدراما الموسمية الاستهلاكية»، حيث تُنتج الأعمال على عجل بهدف ملء ساعات البث وتحقيق نسب مشاهدة عالية والركوب على موجة مايسمى بـ(الترند) ناهيك عن جذب الإعلانات. هذا التوجّه أدّى إلى إضعاف العمق الفكري، وتسطيح القضايا الإنسانية، واستبدال الرسائل القيمية بحبكات سريعة تعتمد التشويق اللحظي بدل البناء الدرامي المتماسك.

ثالثًا: القيم الرمضانية الغائبة أو المشوَّهة

من المفترض أن تستحضر الدراما الرمضانية قيمًا مثل: التسامح والصبر والإصلاح الاجتماعي والتضامن الأسري. إلا أنّ كثيرًا من الأعمال تُقدِّم هذه القيم إما بشكل
وعظي مباشر يفتقد الفنية، أومشوَّه ومختزل لا يتجاوز الشعارات الختامية.
فتغيب المعالجة الدرامية العميقة التي تُجسِّد القيم عبر الشخصيات والصراع، لا عبر الخطاب المباشر.

رابعًا: صورة المجتمع بين الواقعية والتشويه

تسعى بعض المسلسلات إلى تبرير سوداويتها بذريعة «نقل الواقع»، غير أن الواقعية الدرامية لا تعني الاكتفاء بعرض القبح الاجتماعي دون مساءلة أو أفق حل. فالإفراط في تصوير الانحراف والتفكك الأسري والفساد الأخلاقي دون تقديم رؤية نقدية متوازنة، يسهم في ترسيخ صورة قاتمة للمجتمع، بدل أن يكون مدخلاً للإصلاح، وهو ما يتعارض مع رسالة الشهر الفضيل الذي يُفترض أن يكون شهر البناء لا الهدم.

خامسًا: نحو دراما رمضانية أكثر انسجامًا مع قدسية الشهر

إن نقد الدراما الرمضانية لا يعني الدعوة إلى تدجين الفن أو تقييده ابدا وانما الغاية المبتغية من ذلك مواءمتها مع السياق الزماني والقيمي. ويمكن تحقيق ذلك من خلال
كتابة نصوص تحترم ذكاء المتلقي وتستثمر الرمز بدل المباشرة وتقديم صراعات إنسانية عميقة تنتهي بإمكانية الخلاص لا بالانسداد , وتنويع الأجناس الدرامية (الاجتماعي، الإنساني، التاريخي) فضلا عن تقليل الاعتماد على الإثارة المجانية لصالح الجماليات الفنية. وبهذه النظره يمكن ان نحقق دراما رمضانية هادفة ومتناسبة مع قدسية الشهر فضلا عن ترسيخ القيم في ذهن المتلقي وهذا هو الهدف الاسمى .وهذه المقاله هي مطالبة حقيقه للمهتمين والعاملين في هذا المجال بأن ترتقي الدراما الرمضانية إلى مستوى هذا الشهر، لا أن تختبئ خلف ذريعة السوق والمشاهدة. فالفن، حين يُقدَّم في زمن مقدّس، يصبح شريكًا في صناعة الوعي الجمعي وعليه ، فإن إعادة النظر في الخطاب الدرامي الرمضاني تُعدّ ضرورة ثقافيةً وأخلاقية ملحة تسهم في بناء دراما تحترم الإنسان والزمان معًا.

كاظم ابو جويدة

الدهانة: هيتروتوبيا متداخلة – القانون النسبي وثقافة الثأر في قراءة تأويلية للمجتمع العراقي

رغم مرور سبعة عشر عاماً على إنتاج مسلسل «الدهانة» (٢٠٠٩)، فإن تناوله نقدياً اليوم ليس حنيناً للماضي، بل محاولة لتقصّي الجمال في تجربة درامية امتلكت قيمة معرفية وجمالية استثنائية. النقد هنا بحث عن مسار ناجح للدراما الحالية، يستعيد نماذج سردية وإخراجية متماسكة، بعيداً عن الترنح السلبي الذي يطبع كثيراً من الإنتاجات الراهنة. العودة إلى «الدهانة» ليست استدعاءً للماضي، بل تأسيس لمعايير نقدية تُمكّننا من قياس ما فُقد وما يمكن استعادته – لأن الدراما الجيدة لا تشيخ، بل تظل مرجعاً حياً يُحاور الحاضر ويُلهم المستقبل. تواجد مسلسل «الدهانة» الذي قدم من على شاشة قناة البغدادية الفضائية في (٢٠٠٩) للكاتب السيناريست حامد المالكي والمخرج الفنان علي أبو سيف كواحد من المثابات الدرامية العراقية العالية والنادرة حيث جمع المسلسل بين طموح تأريخي يضع النقاط على الحروف مقدماً حقائق وجودية تقصي كل التباس ورؤية بصرية متمرداً على السرديات الثابتة الكبرى (الوطنية والقومية والبيئية). فالمسلسل هنا أعمق من كونه مجرد محاولة لسرد حدث تاريخي محلي، إنما فعل نقدي يعيّن فضاءً آخرَ يقرأ فيه التاريخ، الذاكرة، والسياسة والمجتمع بصورة متصادمة. قدم السيناريست حامد المالكي من خلال المسلسل الدرامي «الدهانة» ما يمكن وصفه بـ «إعادة البناء التاريخي» على نحو يقترب من منهج جاك دريدا التفكيكي، حيث تتفكك الروايات الكبرى الموحدة لتعاد صياغتها عبر تجربة فردية مأساوية بطلها الهامش الملائكي بمختلف مرجعياته بتضاده التكويني مع المركز الشيطاني بتعدد توجهاته وجذوره. كذلك اختيار العنوان تشكل بما هو أعمق من كونه مرجعياً جغرافياً بسيطاً، إذ تحولت الدهانة من منطقة بغدادية محددة ومحدودة إلى ما يسميه ميشيل فوكو «الفضاء الآخر» مكان مشبع بالتناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية، المكان الذي تبنى عليه ومن خلاله حقائق حقبة تاريخية وجودية معينة. والدهانة تمثل عمومية لا خصوصية للنسيج المجتمعي العراقي فلو اخترنا عنوانا آخر للمسلسل كأن يكون (أبو سيفين) أو الحيدرخانة (الثورة) لاتسق المعنى واكتمل بالدهانة وبغيرها من مناطق بغداد الشعبية. كما إن علي أبو سيف في إخراجه لهذه الملحمة البصرية الشاهقة أدرك هذا البعد الرمزي فنقل المكان من حيز المحاكاة الفوتوغرافية إلى حالة وجودية تتقاطع فيها الذاكرة مع الحاضر، الأيديولوجيا مع العشيرة، الفرد مع السلطة، الأنا مع الآخر. وفي النهاية يسافر علي أبو سيف بك عبر الزمن لتكون ابن الزمن المجسد بصرياً. تتكشف شخصية البطل الذي تتوجه إليه الأنظار من خلال مدرس اللغة الإنجليزية «وجيه» (كاظم القريشي) كنموذج لما يسميه جورج لوكاتش «البطل الإشكالي» ذلك الكائن المنقسم على ذاته بوعي تام حيث تتعارض قيمه الداخلية مع واقعه الخارجي كما إنه تواجد بتقاطع سلوكي أخلاقي سِيَرِي مع واقعه البيئي وأقرانه الذي اعتاد الآخر على وصمهم طويلاً بتهمة الهمجية والتخلف. الفنان الممثل كاظم القريشي جسد هذا الانقسام بصمت احترافي يعتمد على ما يسميه ستانسلافسكي «الفعل الداخلي» حيث تصبح معه السكينة والجلسة الساهمة أبلغ من الحوار الصاخب. وجيه شاب قادم من الريف محملاً بثقافة ممكن لها أن تكون قدوة للشباب بشكل عام في حدود معينة لما كان يجول في فكره من فلسفة الحكماء. ومن جانبه الرومانسي الحالم هو عاشق تتقاسم روحه الشابة «وصال» (زهور علاء) جارته في الدهانة ومن جانبه الاجتماعي العائلي هروب حتمي من قضية ثأر عشائري مطالب بالاقتصاص من الآخر المتخفي وطلب الثأر هذا معلق بأذياله وبإلحاح أهله وذويه. الحوارات الطويلة التي يخوضها وجيه حول الماركسية والقانون والتطور الحضاري ليست استطرادات هامشية بقدر ما هو تشكل سلوكي يومي دفع المتفرج نحو التفكير النقدي عوضاً عن التعاطف الساذج، والاستسلام الطوعي لنظريات غربية دون تفكيك عقلاني. حين يتحدث وجيه عن احترامه للقانون باعتباره الوسيلة الوحيدة للعدالة إزاء مطالبات الأهل والعشيرة بالانتقام، يطرح المالكي هنا سؤالاً ماركسياً كلاسيكياً: هل القانون محايد أم أنه تعبير عن مصالح الطبقة المسيطرة؟ الأحداث تجيب بقسوة: القانون يسجن البريء (وجيه) بينما يفلت المجرمون الحقيقيون القادمون من نفس بيئة الأستاذ وجيه وهو رويض (خضير أبو العباس) بصحبة أبو عتيوي نحو ملاذات آمنة في الكويت وغيرها من دول الجوار. هذا النقد القانوني يستدعي أطروحات ميشيل فوكو في «المراقبة والعقاب» حول علاقة القانون بالسلطة: العدالة ليست مطلقة بل نسبية تتشكل حسب توازنات القوى الاجتماعية. شخصية «رويض» التي مثلها «خضير أبو العباس» يشكل النقيض الضروري الذي يرفع الأسئلة الأخلاقية من المجرد إلى الملموس. حامد المالكي يرفض صراحة الحتمية البيئية إذ يتشارك رويض ووجيه الأصل الريفي ذاته والعائلة المشتركة والظروف الاجتماعية المتشابهة، لكن رويض يختار السقوط الأخلاقي. هنا يحضر مفهوم جان بول سارتر عن الحرية والمسؤولية: «الإنسان محكوم عليه بأن يكون حراً» أي مسؤول تماماً عن اختياراته رغم الظروف الخارجية. جريمة رويض ليست نتيجة فقر أو تهميش بل خيار أخلاقي حر، وهذا الموقف يتعارض مع الواقعية الاشتراكية السوفييتية التي تجعل البيئة الاقتصادية محدّداً حاسماً للسلوك. المالكي ينحاز هنا إلى إرادوية أخلاقية صارمة تحمّل الفرد المسؤولية الكاملة عن أفعاله. شخصية وصال حبيبة وجيه وجارته في الدهانة والتي جسدتها زهور علاء تمثل

ما تسميه إليين سيكسو «الكتابة الأنثوية» وهي نمط تعبيري يرفض الخضوع للسلطة الأبوية ويختار الرغبة الحرة. تمردها على الأم والأخ أمجد ليس تمرداً عابثاً بل اختيار وجودي يفضّل الحب الحقيقي على الطاعة التقليدية. الأداء عند علاء يتميز بالعفوية التي تقترب من «الطريقة الأمريكية» في التمثيل، حيث تبدو الشخصية حية وليست مصطنعة. المشهد الذي تخرج فيه وصال سعيدة من بيت وجيه في لحظة حميمية معه يحمل جسداً نسائياً مرئياً بجرأة نادرة في الدراما العربية، وهذا اختيار جريء من أبو سيف يقربه من السينما الأوروبية المعاصرة أكثر من التقاليد الدرامية المحافظة. نهاية وصال حين تلد ابنها بعد موت وجيه تحمل قراءتين متناقضتين: إما أن الكبار لا يموتون لأنهم يتناسلون في ذريتهم (قراءة تفاؤلية)، أو أن العراق نفسه قد مات والطفل مجرد استمرار لدورة الألم (قراءة تشاؤمية). هذا الغموض المقصود يعكس البنية ما بعد الحداثية للنص حيث المعنى الأحادي مستحيل والتأويلات المتعددة متاحة وبوفرة. الثنائية الدينية تتجسد عبر الشيخ مخلص (جمال الشاطئ) وأمجد (مرتضى حنيص) كتعبيرات عن فشل الدين المؤسساتي. جمال الشاطئ يحول الشيخ إلى نموذج من «الكاريزما الزائفة» ذلك المصطلح الذي استخدمه ماكس فيبر لوصف السلطة التي تستخدم الدين غطاءً للسيطرة الشخصية. موت الشيخ محترقاً داخل بيته على يد زوجته المجنونة ليس حدثاً عرضياً بل استعارة مركزية: الدين الزائف يحترق من داخله. وأمجد من جهته يمثل «المثقف العضوي الضائع» إنسان بلا موقع فكري محدد ينساق خلف الهالات الجذابة دون تمحيص. انتقاله من الثوب الديني الداعشي (الإسلام الهجين) إلى الملابس الغربية يصور تفككاً هوياتياً عميقاً بدلاً من نضج فكري حقيقي. الحوارات عند المالكي تحتل موقعاً مركزياً في البنية الدرامية وتمثل ما يسميه ميخائيل باختين «الحوارية الحرة» حيث تتصادم الأصوات المتعددة دون أن يفرض المؤلف صوتاً أحادياً. حين يناقش وجيه الشيوعية والقانون والتطور الغربي، لا يقدم إجابات نهائية بل يطرح أسئلة تاريخية حقيقية. الخطاب الذي يضعه الكاتب في فم وجيه عن تطور الغرب عبر التحرر من سلطة الكنيسة والثورة الصناعية والتطبيق النظري، يستحضر مباشرة ماكس فيبر ونظريته في «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية». المالكي يقلب هذه المعادلة: العراقيون بقوا عابدي شخصيات (دينية وسياسية) ومستوردي نظريات غربية بلا جذور محلية، وهذا نقد ما بعد كولنيالي يتساءل عن إمكانية الحداثة في سياق شرقي مختلف. التراجيديا النهائية حيث يموت وجيه على أيدي أهل محيسن وربما السلطة القمعية تعيد صياغة النموذج اليوناني الكلاسيكي للمأساة: البطل النبيل لا ينجو من القدر. المالكي يعدّل هذا النموذج: القدر هنا ليس إلهياً ميتافيزيقياً بل حتمية تأريخية اجتماعية. إنه منطق الدم والثأر الذي تعجز القوانين الحديثة عن كسره. موت وجيه وولادة ابنه تشكلان دورة لا نهائية، وهذا يستحضر نيتشه ومفهوم «العود الأبدي» الأحداث تتكرر في دوائر لا متناهية. عبارة «القاتل غير معروف» في النهاية لا تعني مجهولية الهوية الفردية بل تشير إلى أن كل سياسي ومجرم وانتهازي هو القاتل، وأن النظام ذاته متورط في هذه الجريمة. هنا يحضر المالكي مفهوم «المأساة البنيوية»: المأساة ليست من فعل الأفراد بل من طبيعة النظام الاجتماعي ذاته. استخدام الفلاش باك في الحلقة الأخيرة قد يبدو محاولة لملء الوقت المتبقي، لكن قراءة أعمق تقترح أنه إعادة للزمن الخطي بعد تفكيكه طوال المسلسل، عملية دائرية تناسب النهاية المفتوحة. البنية الزمنية في المسلسل ليست خطية بسيطة بل حلزونية تعود على نفسها، وهذا يعكس البنية التاريخية العراقية: التاريخ لا يتقدم خطياً بل يدور في حلقات مفرغة. الإشارات إلى عبد الكريم قاسم في المسلسل ليست محايدة بل نقدية ومعقدة. الكاتب يعرض بعض إنجازات قاسم (بناء المساكن المجانية لسكنة الصرايف والبيوت الطينية القادمين من أقاصي الجنوب) مع نقد سياساته الأخرى في آن واحد (نقل أهل الريف قسراً إلى منطقة الثورة). هذا التوازن النقدي يعكس رؤية ما بعد حداثية ترفض السرديات الكبرى الموحدة. قاسم ليس بطلاً مطلقاً ولا شريراً مطلقاً بل شخصية تاريخية معقدة تحمل إنجازات وأخطاء معاً. انتقال السلطة من قاسم إلى البعث ممثّل بمحاولة مدير المدرسة الجديد كسب وجيه للحزب، وهذه صورة واقعية لآلية الاستقطاب السياسي التي مارستها الأنظمة السلطوية العراقية. هذا المشهد القصير يكثف ما فعله البعث على مدى عقود: محاولة تحويل كل مثقف إلى أداة أيديولوجية، ومن يرفض يُقصى أو يُقتل. موت وجيه في النهاية قد يكون على يد أهل محيسن ظاهرياً، لكن الكاتب يلمح إلى تورط النظام السياسي في هذه الجريمة عبر عبارة جاسم: «سأنتقم من كل من كان له سبب في مقتله». الأعداء متعددون والدوافع متنوعة: العشيرة والنظام والحسد والخوف من الكلمة الحرة. بعض السلبيات التقنية التي راودت المسلسل: مثل اللحية الاصطناعية الرديئة في دور أمجد، أو مشهد الحريق المنفذ بتقنية الفلاش الكارتوني، تكسر الإيهام الواقعي وتذكّر المشاهد بأنه يشاهد عملاً مصنوعاً بأيد وإن كانت غير ماهرة فقط للتنبيه خوفاً من النقد اللاذع. هذه «الانكسارات الجمالية» (aesthetic ruptures) قد تكون عيوباً إنتاجية، لكنها في السياق ما بعد الحداثي تصبح كشفاً عن اللعبة الدرامية ذاتها. بعض الأخطاء الحوارية الظاهرة مثل حوارية مراد الهارب طلبا للنجاة عبر ايران كشف عن خطأ إجرائي وقع فيه المسلسل حيث إن معرفة جاسم الفلاح البسيط بـ»دون جوان» عندما وجد سبيلاً لمراد ابن بغداد للهروب مع القجقجية عندما قال له هناك ستجد الخمارات كثيرة ليجيبه مراد بسياق مختلف وهل أنا دون جوان؟ ليرد عليه جاسم الريفي يجوز. أو قول وصال إن وجيه يسكن «بصفنا» بينما هو يسكن «قبالتهم» وغيرها الكثير حيث أنّ تلك الحوارات الغير منضبطة تعتبر القشة التي تقصم ظهر الدراما العراقية في التفاوت بين الحقيقة والاجتهاد. وهذه الأخطاء لا تمثل نقائص تقنية بقدر ما تمثل «شروخاً في النسيج الدرامي» على حد تعبير إيكو، تلك الشروخ التي تذكّر المشاهد بأنه يشاهد تمثيلاً مصطنعاً وليس واقعاً حقيقياً. وهذا ما نراه واقعاً في دراما ما بعد ٢٠٢٥. أبو سيف في إخراجه اعتمد بصرياً على الحركات البانورامية الملتفة للكاميرا بدلاً من القطع المباشر السريع، وهذا يحقق ما يسمى «الواقعية الزمنية» حيث احترام

الزمن الفعلي للحدث بدلاً من تقطيعه. مشهد استغاثة وجيه بعد طعنه حيث تدور الكاميرا حول الأزقة والشناشيل والأبواب، يجسد ما يسميه جيل دولوز «الصورة الحركية» حيث أن الحركة ذاتها تحمل المعنى. الكاميرا لا تنقل الحدث فقط بل تعلّق عليه: الدوران المحبط يعكس استحالة الإنقاذ. اعتمد مسلسل «الدهانة» على بناء بصري جميل بدأ من الإضاءة الخافتة التي تسود المشاهد الليلية وتخلق أجواء من الغموض والتوتر، فيما تظهر الإضاءة الدافئة في المشاهد الداخلية لتعكس الحميمية داخل البيوت الشعبية. الإضاءة عند مدير التصوير ليست واقعية توثيقية بل انطباعية تأثيرية حيث الألوان البنية الدافئة والذهبية تستحضر الماضي والدفء الإنساني، بينما الظلال الحادة تجسد الخطر والانقسام النفسي. هذا الأسلوب يقترب من سينما الموجة الجديدة الفرنسية في ستينيات القرن الماضي، حيث الإضاءة أداة سردية وليست مجرد وسيلة تقنية. التدرجات اللونية بين مشهد وآخر ترسم التحولات الداخلية للشخصيات بصرياً قبل أن تصرّح بها الحوارات. الموسيقى في مسلسل

«الدهانة» تتبع نهجاً يعتمد على الاستمرارية حيث لا تنقطع عند القطعات بل تستمر عبر المشاهد وتتغير ديناميكياتها من الداخل دون أن ينقطع الخيط الموسيقي. هذا يحقق ما يسمى بـ «الاستمرارية الزمنية» حيث يشعر المشاهد بأن الأحداث متصلة في جدول زمني موحد رغم التقطيع البصري. الموسيقى الطربية السريعة حين خروج وصال السعيدة من بيت وجيه تعبّر عن حالتها النفسية لا عن تعليق خارجي، وهذا استخدام ذاتي للموسيقى يقترب من سينما ألفريد هيتشكوك. أغاني فريد الأطرش التي تُسمع في الخلفية تضيف طبقة من الحنين إلى الفترة الزمنية، فيما تعزز الموسيقى التصويرية المشاعر في اللحظات الحرجة وتشتبك مع الأحداث عاطفياً قبل أن تستقر عقلانياً في ذهن المشاهد. الديكور يحمل روح الفترة الزمنية بأثاثه القديم وأبوابه الخشبية والتصاميم المعمارية للمحلة البغدادية، حيث تظهر الساحات الداخلية والشوارع الضيقة وتفاصيل مثل اللوحات الفنية المعلقة على الجدران في بيت وجيه التي تشير إلى طبقته الاجتماعية. الأزياء تروي قصة أخرى لكنها صادقة عن المجتمع، فالرجال يرتدون البدلات العصرية أو الدشداشة التقليدية حسب خلفياتهم، والنساء يظهرن بملابس طويلة ومحتشمة تعكس التحفظ الاجتماعي السائد، وهناك تنوع واضح في الأزياء يكشف الفوارق الطبقية بين البرجوازية والطبقات الشعبية. كل هذه العناصر تتضافر لخلق عالم بصري متماسك يجعل المشاهد يعيش داخل الزمن الذي يحكيه المسلسل ويشعر بنبض المحلة البغدادية وتعقيدات مجتمعها. الأداء التمثيلي كاظم القريشي قدم أداءً يعتمد على «الاقتصاد التمثيلي» حيث الإيماءات قليلة والصمت بليغ. قوة أدائه تكمن في الجلسة الساهمة والنظرة العميقة التي تكشف عن دوامات نفسية داخلية دون حاجة لحوارات طويلة. هذا النمط يتوافق مع نظرية ستانسلافسكي عن «العمل الحي» حيث الفعل الداخلي أهم من الحركة الخارجية. زهور علاء تقدم عفوية تجنب التكلف، وهذا يقربها من «الطريقة الأمريكية» التي طورها لي ستراسبرغ. مهند هادي في دور مراد يجسد الشخصية بطبقات نفسية معقدة تجعل المشاهد يشعر بأنه ضحية اختياره الحر وليس مجرد شرير كاريكاتوري. الممثلة إسراء البصام في البرجوازية المتكررة حبست طاقتها التعبيرية في قالب واحد، وهذا ما يسميه بيتر بروك «الممثل المحبوس في نمطيته». البصام تمتلك أدوات تقنية متقدمة، لكن اختياراتها الدرامية المتكررة للأدوار الطبقية العليا عطّلت إمكانية التنوع التي يحتاجها الممثل الحقيقي. وهو ما جعله تغيب عن عن المشهد الدرامي. سهى سالم: طاقة وموهبة أهدرت في دور هامشي خالٍ من الانفعالات الدرامية الكبرى .الكاتب والمخرج لم يستثمرا تاريخها التمثيلي، فجاء دورها أشبه بما أسماه روبرت بريسون «الممثلون الأثاث» الذين يملؤون الكادر دون أن يحملوا ثقلاً درامياً حقيقياً. الراحل إياد الطائي يمتلك تعابير وجه قاسية استثمرها بنجاح في دور الضابط الملاحق لوجيه. الدور يذكّر بالضابط جافير في «البؤساء» لهوغو – الرجل الذي يطارد جان فالجان بهوس قانوني أعمى. الطائي استخدم إمكانيته الجسدية والصوتية لاختراق العمق النفسي للضابط المهووس. أداؤه يمثل نموذجاً للممثل العراقي الذي يحوّل شكله وصوته وبنيانه الجسدي إلى أدوات تعبيرية حيث يصبح الشكل الخارجي أداة خلاقة بدلاً من أن يكون قيداً. أزهار العسلي وعبير وفريد سولاف في أدوار «الكاوليات» قدّمن أداءً لا يرتقي للمستوى المطلوب. هؤلاء النساء يمثلن طبقة اجتماعية معقدة محاصرة بين الاستغلال والبقاء – ضحايا نظام يستهلكهن كسلعة. الأداء المطلوب هو ما تسميه لي ستراسبرغ «الذاكرة العاطفية»: القدرة على استحضار الألم الحقيقي وتجسيده. الممثلات قدّمن أداءً «نصف كم» – خارجي يعتمد على الإيماءات النمطية دون عمق نفسي. بيوت الرقص في الخمسينيات لم تكن أماكن لهو بل فضاءات تعكس الانهيار الاجتماعي، والممثلات لم يستطعن نقل هذه المأساة الإنسانية. مازن محمد مصطفى قدّم أداءً متوازناً يعكس نضج ممثل جمع بين الاستقرار الوظيفي والشغف الفني. يمتلك جرفاً إبداعياً استثمره بذكاء، معتمداً على الاقتصاد التمثيلي – لا صخب بل حضور هادئ وتفاصيل دقيقة. نجح في تجنب ما يسميه بروك «فخ الممثل الآلي محافظاً على حيوية داخلية تظهر في لحظات الصمت. مصطفى نموذج للممثل العراقي القادر على التطور دون التضحية باستقراره – توازن يمنحه أفقاً واعداً. خضير أبو العباس مع زوجته لمياء بدن، قدّما ثنائياً كوميدياً ممتعاً يعتمد على «الكوميديا الطبيعية» بدلاً من النكات المفتعلة. أبو العباس يمتلك ما يسميه شابلن «الحزن الكامن في الكوميديا» – ضحك يخفي تحته ألماً إنسانياً حقيقياً. شخصيته البسيطة تمثل الإنسان العراقي العادي الذي يحاول البقاء بكرامته رغم الفقر. بدن قدمت نموذج المرأة الشعبية القوية الصابرة، وتوازنها مع أبو العباس خلق ديناميكية درامية جميلة. سمر محمد مثّلت «ملح الأعمال العراقية» – شاركها الإبداع محمد حسين عبد الرحيم وسوسن شكري، وهؤلاء الثلاثة وازنوا الكفة بحضورهم المهم. ممثلون يفهمون أن الأدوار الصغيرة ليست أقل أهمية – الدراما الحقيقية تُبنى من تراكم التفاصيل. أداؤهم اعتمد على الاقتصاد التمثيلي والدقة في رسم الشخصية، ما جعلهم لا يُنسون رغم محدودية وقت ظهورهم. في الختام مسلسل «الدهانة»، قدّم نموذجاً درامياً تجريبياً قابلاً للتعميم في زمننا الحالي رغم انتاجه في (٢٠٠٩) في معالجة القضايا الاجتماعية السائدة للأمس واليوم والغد: استعادة لحظة تاريخية حرجة، تفكيك السرديات الرسمية، إبراز الصراعات الأيديولوجية دون انحياز أحادي، استخدام الشخصيات كأصوات متعددة تتصادم، وترك النهايات مفتوحة أمام قراءات متعددة. الدهانة عمل يجمع بين طاقات سردية وبصرية نقدية، يتجاوز الدراما التقليدية التي تقدم إجابات جاهزة نحو دراما إشكالية تطرح أسئلة حقيقية، خالقاً فضاءً هيتروتوبياً مفتوحاً للتأويل تتقاطع فيه أصوات متعددة وتتصارع، ما يجعل من الدراما أداة نقدية للتاريخ والمجتمع. «الدهانة» تهمس بأن استعادة الماضي ليست مجرد استحضارٍ للوقائع بل عملية نقدية تعيد تشكيل الحاضر وإمكانيات المستقبل – ليست فقط سرداً لحقبة، بل تجربة فنية تؤكد أن النقد يمكن أن يكون ممارسة درامية ومرئية، وأن التلفزيون قادر، حين يتوافر فيه نص وإخراج وتمثيل واعٍ، على أن يصبح مختبراً نظرياً وفضاء نزاعٍ لتخيل بدائل الحداثة في السياق العراقي.

أ.د. محمد كريم الساعدي
الأدب يفضح السياسة: من الهامشي إلى المركزي/ اليهودي شايلوك أنموذجاً

يعد تاريخ الأدب العالمي مجساً مهماً في كشف التحولات التي تطرأ في السياسة وغيرها من المجالات التي تستخدمها السلطة في تحقيق مآربها على المستوى التاريخي؛ كون أنّ الأدب يعد من صور الكشف الحقيقية للمتغيرات العالمية، كونه يرصدها ويبين متغيراتها على مر التاريخ. لذا، فإن في حقيقة تحول أي ظاهرة من ظواهر الحياة الإنسانية، وخاصة التي لها جذور تاريخية بعيدة راكزة في الوعي الجمعي السلبي، والتي تتحول فيما بعد إلى ظاهرة أخرى لها تأثير في العالم ونظامه، تثير هذه التحولات علامات استفهام حول هذه التغيرات التي حصلت مع أي ظاهرة على مر التاريخ. ومن خلال دراسة بعض الصور التي وثّقها الأدب المسرحي بصورة خاصة، والمنظومات الأخرى من علم الاجتماع وعلم النفس وحتى الأخلاق في القرون السابقة، يتم الكشف عن طبيعة المنظومات الإنسانية المختلفة وما لها من دلالات تبيّن طبيعة السلوكيات في السابق، والتغيرات التي حصلت على مستوى الأنظمة في العالم بصورة عامة، وفي الجزئيات المطبقة في أنظمة الشرق الأوسط بصورة خاصة في الوقت الحاضر. إنَّ من بين هذه الصور التي تمت فيها عملية التحول هي شخصية المنبوذ المهمش في كثير من القرون والعقود، وما ساقته لنا هذه الدلالات التاريخية من تصورات لواقعه فيما سبق، وبين ما هو عليه الآن، ومنها الشخصية اليهودية المؤثرة اليوم في صناعة الحدث من خلال تشكيل النظام العالمي الجديد، وما يخفيه هذا التحول من سيطرة في تكوين الوعي على مستوى الأنظمة السياسية، وخاصة عند بعض من سار في أفق هذه الشخصية وسياساتها المختلفة. ومما لا شك فيه أن ما قُدّم من خلال الأدب والفن في القرون الماضية خير شاهد على أن هذه الشخصية كانت تعيش في تهميش عالمي وفي حالة من العزلة على المستويين الأوروبي والعالمي، مما جعلها تظهر بشكل علني في أهم مسرحية تناولت مثل هكذا شخصية، وهي مسرحية (تاجر البندقية) التي ألّفها الكاتب المسرحي الشهير (وليم شكسبير)، معطية دلالة واضحة لطبيعة هذه الشخصية التي مثلت المجتمع اليهودي آنذاك، كونه مجتمعاً يقبع في درجات متأخرة في السلم البشري في النظام العالمي القديم. في هذا الجزء سنناقش هذا التحول الذي يعد من أولويات التغير في النظام العالمي الجديد، وخاصة بعد انحسار الإمبراطوريات الاستعمارية السابقة، وظهور دول عظمى حاولت أن ترسم شكل النظام العالمي الجديد. وهذه الشخصية هي من أساسيات الظهور في هذا النظام الجديد بمظهر مختلف عما سبق لها، وهي التي تصنع الحدث الجديد بشكل معكوس لصورتها السابقة. ولكن لماذا أصبح التحول في هذه الشخصية واضحاً بعدما كانت متراجعة فكرياً وإنسانياً؟ وكيف استطاع هذا التغيير أن يمحو الصورة السابقة كما هي في مسرحية (شكسبير) التي ستكون جزءاً مهماً في حديثنا عن هذه الشخصية؟ يرى (شكسبير) في هذه المسرحية أن (شايلوك) -الشخصية اليهودية التي تسكن مدينة البندقية- هي شخصية تعمل على مبدأ السيطرة على التجار المسيحيين من خلال إقراض التجار في هذه المدينة بمال الربا وبشكل جشع، كما تصور المسرحية الحدث، مما يجعل قلوب تجار البندقية وأهلها في غضب وازدراء دائم لهذه الشخصية، وخاصة الشاب الذي يدعى (أنطونيو). وهذه العداوة والبغضاء تزداد بين الطرفين (شايلوك وأنطونيو) عندما يلتقيان في السوق وتصدر من الشاب كلمات فيها تأنيب لـ(شايلوك) اليهودي ومنها: «كافر، وكلب، وسفاح». وهذه الكلمات يعيدها اليهودي عندما يريد الشاب أن يقترض المال منه بعد ظروف يمر بها (أنطونيو). وتدور الأحداث في المسرحية وتتضح صورة اليهودي (شايلوك) بكل طباعها كما يصورها (شكسبير)، وتنتهي الأحداث بانتصار الشاب الذي تحكم له المحكمة بعدم قطع رطل من لحمه، كون ذلك يتعارض مع ما كُتب في الصك الخاص بالاقتراض دون أن تراق قطرة دم واحدة؛ إذ إن إراقة الدم تعرض (شايلوك) إلى مصادرة ماله وممتلكاته بحكم قانون مدينة البندقية (١). هذه الأحداث تبيّن حقيقة الشخصية اليهودية في أوروبا في القرون الماضية، ونحن نحاول في هذا الفصل أن نتحقق من طبيعة هذه الشخصية ومدى مصداقيتها على الشخصيات اليهودية في السابق. إنَّ هذه الشخصية في مسرحية (تاجر البندقية) التي قُدمت مرات عديدة في المسارح الغربية، وخاصة في أوروبا وبالأخص في بريطانيا العظمى أيام (شكسبير)، كانت صورة طبيعية لهذه الشخصية وواقعها المصور. ثم إن هذه الشخصية وما تعانيه في السابق من انعزال وشراسة في التعامل مع كل من يحاول الاقتراب منها والمحافظة على كيانها، هي في الأصل تعاني من كونها منبوذة في المجتمعات بسبب ما تضمره تجاه الآخرين من أفعال توحي بطبيعتها. وما وصلت إليه الحالة النفسية لهذه الشخصية تتبين طبيعته من خلال تعاملها مع الوسط المحيط بها في دول أوروبا، التي تتمتع بأنها صاحبة الامتياز في النظرة الثقافية وما حملته فيما بعد من تطور علمي غزت من خلاله العالم وسيطرت على دول كثيرة. لكن هذه الشخصية بقيت على حالها، بل زادت في عزلتها بسبب العزل الذي مارسته على نفسها عن المحيط الاجتماعي من غير أبناء جلدتها. وعلى الرغم من أن عدد اليهود كان قليلاً مقارنة بعدد سكان أوروبا، لكن هذا العدد القليل كان له الأثر الاجتماعي الذي جعل أشهر كتاب أوروبا والعالم يتناولهم ويجعل من طباعهم وتعاملهم حدثه الرئيس في المسرحية؛ كون (شكسبير) وغيره من المتمعنين في هذه الشخصيات، رغم قلتها،

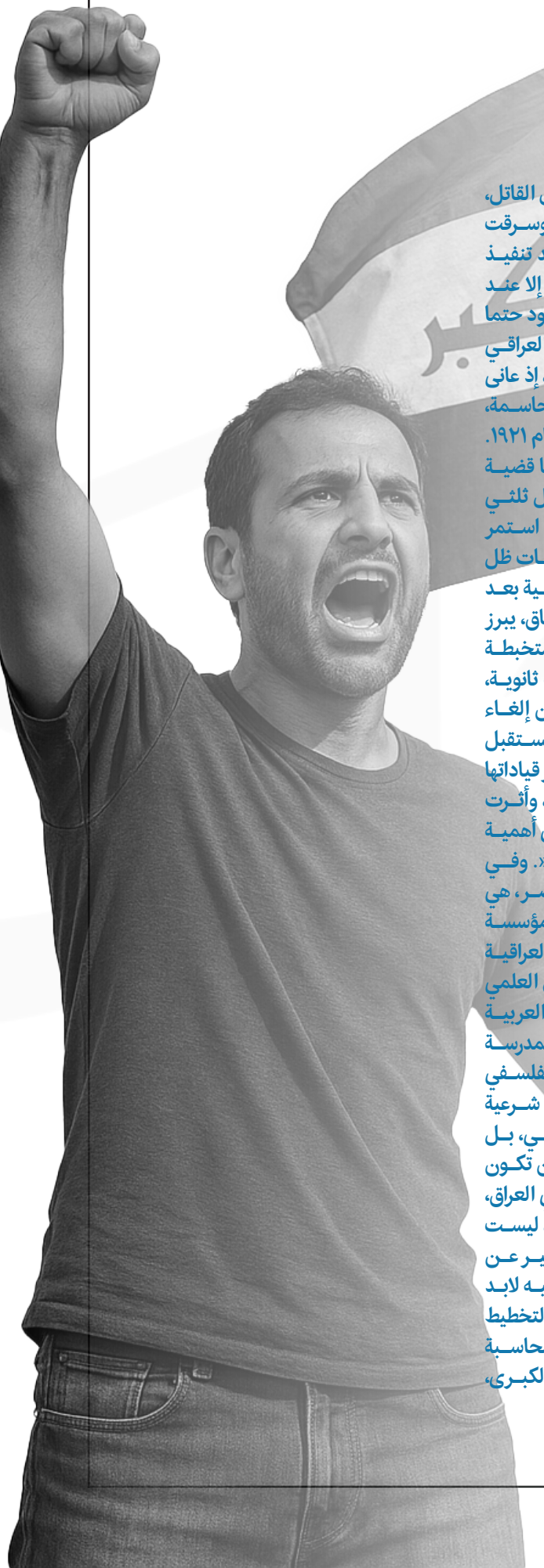
وجدوا لها أثراً واضحاً في التأثير على كشف حقيقة وطباع الأفراد والجماعات، ونقل الطريقة التي يفكرون بها، وبيان مجالهم العاطفي الذي يميزهم من خلال السلوك الواضح والمعبر عن غيرهم. هذه الأفكار العاطفية لها الأثر في تكوين شخصياتهم، وكذلك الطباع والسلوكيات التي تميزهم على الرغم من أنّها «تكون هذه النسبة المئوية من عدد السكان، الصغيرة نسبياً، أكبر من أن يعوض خطرها سائر السكان المحسوبين أسوياء. فحالتهم العقلية هي الجماعة الهائجة جميعاً، تحكمهم أفكار عاطفية وشوارد رغبية (Wish fantasies) في حالة من (الاستحواذ الجمعي) (Collective Possession)» (٢). وهذه الصفات التي تشير إلى شواردهم الرغبية ساعدتهم في استخدام طرق ووسائل وأساليب للحصول على امتيازات معينة في المجتمعات التي يسكنون بها حتى وإن كانت بطرق غير سليمة، وهذا ما يدلل على التحولات التي حصلت لديهم، وكانت هذه الوسائل التي كشفها الأدب الشكسبيري مقدمات لما سيكون عليه مستقبلاً سلوك هذه الشخصية في تحولها نحو السيطرة الاقتصادية ومن ثم السياسية. إنَّ طبيعة المدن اليهودية التي كانت مركزاً لتجمع اليهود في أوروبا، كانت تتصف بمواصفات تدل على إشكالية هذه الشخصية وصيغتها النفسية التي كانت تحاول أن تبين عكسه. ففي مسرحية (تاجر البندقية)، كانت شخصية (شايلوك) تبين أنها في ظاهرها غنية تلعب على وتر المال والربا، ولكنها كانت في داخلها شخصية مرابية وفيها الكثير من الانتهازية، وهي أيضاً شخصية تعاني داخلياً من هذه النظرة التي أوجدتها هي كنوع من الدفاع. وفي الوقت نفسه، كانت المدينة اليهودية التي يجتمع فيها اليهود تعاني أيضاً من القضية ذاتها، أي من الخراب الداخلي، ولكنها كانت تحاط بأسوار وتنعزل عن الآخرين رغم بؤسها من الداخل. وهذه الأحوال الداخلية للمدينة اليهودية في أوروبا يقدمها لنا الأديب اليهودي (شالوم عليخم) من خلال هذا التصور، إذ يعطينا مثالاً عن إحدى المدن اليهودية، وهي مدينة (كاسريلفسكي)، التي يصورها بالآتي: «المدينة في حد ذاتها خليط من البيوت الخشبية التي تضاربت حول مكان السوق عند سفح التل... وكاسريلفسكي مكتظة كاكتظاظ الأحياء القذرة، وهي في الحقيقة حي قذر.. شوارعه ملتوية كمناقشات التلمود، ملتوية على شكل علامة استفهام، وتخرج منها حوارٍ وأزقّة وزرائب خلفية. وأغنى اليهود فيها يمكن أن يكون في إحدى صور أربع: غني أو فقير أو بائع متجول أو صانع، والشتتل (*) عادة ما يكون مستقلاً أو منفصلاً حضارياً وعرفياً عن البيئة المحيطة به» (٣). هذه الصفات تبين طبيعة هذه الشخصية حتى وهي في الداخل، وأهم ما يميزها هو الانفصال الحضاري عن المحيط الذي يعيش فيه اليهود في أوروبا وغيرها من المناطق. لقد تميزت الشخصية اليهودية في أوروبا سابقاً بصفات ثابتة تدلل على أن النظرة إليها هي نظرة حقيقية وليست نظرة متخيلة، أو فيها جانب من التجني. فالأدب الشكسبيري في نص مسرحية (تاجر البندقية) اختار هذه الصفات للدلالة على حقيقتها وتطابقها مع الشخصية اليهودية؛ فهي شخصية تأتي في الدرجات الدنيا في أوروبا لأسباب جعلتها تقع في هذا المجال التصنيفي في البعد السوسيولوجي والتاريخي في هذه المنطقة التي كانت حاضرة العالم، والتي لا يسمح لغير الأوروبي أن يتصدر المشهد الحضاري، وخاصة فيما يتميز به هذا الأوروبي دينياً عن الشخصية اليهودية. ورغم قدم المجتمعات اليهودية في أوروبا، إلا أنها تتميز بالمجالات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية عن الآخرين؛ لذا كان من السهولة أن يتميز الشخص اليهودي عن الأوروبي، وخاصة المسيحي، في القارة العجوز. قدم (شكسبير) صفات عديدة توضح طبيعة هذه الشخصية، فعمل على صياغة بعض من هذه الملامح من خلال المشاهد التي تبرز كل صفة، بين الجشع والحقد والحسد ومحاولة استخدام الدين لتبرير أعماله في الحصول على المال والسيطرة على الآخرين ووضع شروط مذلّة عليهم. يسوق (شكسبير) صفة الحسد والحرص الشديد على المال في المنظر الثالث من خلال حوار (شايلوك) مع (بسانيو)، ويصور الحوار هذه الصفات على لسان (شايلوك) نفسه: «شايلوك: لا، لا، لا، ما عنيته بقولي إنه كفيل جيد، هو أن أفهمك أنه موثوق به، ولكن أمواله موضع الحدس والتخمين. فله سفينة تيمم شطر (طرابلس)، وأخرى صوب (الهند)، وفضلاً عن ذلك علمت في (الريالتو) أن له سفينة ثالثة في مياه (المكسيك)، ورابعة تتجه صوب (إنجلترا) كما سمعت عن سفن أخرى له متفرقة في البحار» (٤). ويتناول (شكسبير) صفة الحرص الشديد على الأموال على لسان (شايلوك) الذي يصف أموال الكفيل بالطائلة وأن سفنه تملأ البحار، لكنه لا يعتقد بأنها تضمن له أمواله التي يريد أن يعطيها؛ لأن الحرص الشديد لديه يقدم أحداثاً يعتقد بأنها تقضي على أموال الكفيل في البحار، ويوضحها من خلال الحوار الآتي: «شايلوك: ... بيد أن السفن ليست إلا خشباً، وما الملاحون إلا بشراً، وثمة جرذان في البر وجرذان في البحر، ولصوص البر ولصوص البحر، وأعني بهؤلاء القراصنة» (٥). ويعتقد (شايلوك) أن هذه الأحداث قد تطيح بأموال الكفيل، وهذا ما يوضح حرصه الشديد على الأموال. كما يتناول (شكسبير) صفات أخرى تعبر عن طبيعة تلك الفترة، ومنها صفة انعدام المشاعر والحقد والكراهية الدينية التي يتبناها اليهودي ضد الديانة الأخرى في أوروبا وعدم احترامه لخصوصية الآخر الدينية، ويسوق هذه الصفة أيضاً في الحوار الآتي: «شايلوك: نعم، لأشم رائحة الخنزير، ولأطعم من اللحم الذي جعله نبيكم الناصري للشيطان سكناً؟ لا.. إني أشتري منكم وأبيع لكم وأتحدث معكم، وأسير معكم، بيد أني لن آكل معكم أو أشرب أو أصلي معكم» (٦). هذه الصفة تجعل من الشخصية اليهودية قليلة الاحترام للآخرين في تعاملها معهم. ينتقل بعدها لصفة مرتبطة باستخدام الدين من أجل الحصول على المال من خلال التعامل بالربا، وفي الحوار الذي يدور بين (شايلوك) و(أنطونيو) يحاول الأخير تبيان تزوير (شايلوك) لكلام الأنبياء من أجل الوصول إلى مآربه، وكما يوضحه (أنطونيو) في حواره: «أنطونيو: لقد كانت هذه يا سيدي صفقة عقدها (يعقوب) نظير خدمته، وإنها لشيء فوق قواه هو، هيأتها له العناية الإلهية. أو هل ضربت هذا المثال لكي تقول إن الربا حق؟ (...) استمع إلى هذا القول يا (بسانيو): إن في وسع هذا الشيطان أن يستشهد بالكتاب المقدس تأييداً لمآربه. وإنَّ نفساً شريرة تسرد الشواهد المقدسة

شبيهة بشرير ذي وجه مبتسم، أو كأنها تفاحة جميلة المنظر ولكن متعفنة في الصميم. ألا ما أجمل الطلاء الخارجي للزور والبهتان!» (٧). هذه النفس اليهودية الشريرة التي تستخدم كل شيء للوصول إلى مآربها، حتى التزوير وتغيير المعاني الدينية لجعل الربا حلالاً، تجعل صاحبها يتصف بالقبح الداخلي والأناقة الزائفة والكلام المعسول الذي يغلف الباطل بكلمات الحق. وهذه الصفات تجعل من الشخصية قاسية وفاقدة للرحمة، وهو ما يسوقه (شكسبير) في حوار (أنطونيو): «أنطونيو: أرجوك أن تتذكر أنك تناقش اليهودي. إنه لأسهل عليك أن تتوجه إلى الشاطئ لتأمر ماء المحيط أن يخفض من ارتفاعه، أو في وسعك أن تسأل الذئب لمَ أبكى النعجة بافتراس صغيرها، بل وفي مقدورك أيضاً أن تمنع أشجار الصنوبر الجبلية من تحريك أغصانها العالية... إذا كان في وسعك أن تفعل كل شيء مهما صعب، فإن في وسعك تليين قلب اليهودي الذي لا نظير له في قسوته» (٨). ونلاحظ أن (شكسبير) على لسان (أنطونيو) لم يقل «شايلوك» بل جعل الصفة عامة لكل يهودي من خلال تكرار الكلمة. كما يسوق صفة انعدام الرحمة، وفي الحوار الآتي يحاول (بورشيا) طلبها من (شايلوك): «بورشيا: إذن فمن واجب اليهودي أن يكون رحيماً. شايلوك: وما الذي يلزمني بذلك؟ قل لي. بورشيا: إن الرحمة لا يلزم بها الناس إلزاماً وإنما هي كالمطر الرقيق يهطل من السماء على ما تحته... شايلوك: لتقع تبعة أعمالي على أم رأسي! إنني متمسك بالقانون ومصر على توقيع العقوبة...» (٩). بالإضافة إلى ذلك، فإنَّ الشخصية اليهودية التقليدية تتصف بصفات سلبية نابعة من ذاتها وتعاني في ذهنيتها من تصورات داخلية متمظهرة في سلوكها الخارجي، ومنها: عقدة التناقض بين الشعور بالاستعلاء والشعور بالدونية والاضطهاد. عقدة الانعزال عن البشر المتولدة من النظرتين معاً: الاستعلاء من جهة، والدونية في نظر الآخرين من جهة أخرى. تضخم الأنا من خلال التصورات المشتقة من بعض النصوص التي اعتبرت اليهود شعب الله المختار، والتي تعمقت فيما بعد من خلال ما تشكل في (التلمود) (*) اليهودي (١٠).

جمان السامرائي

بين الواقع والطموح الدراما و المسرح العراقيان يصارعان من أجل البقاء

لـم تكـن الدرامـا والمسـرح فـي العـراق يومـاً ظاهـرة عابـرة أو نتـاج لحظـة زمنيـة طارئـة بـل همـا امتـداد طبيعـي لتاريـخ حضـاري ضـارب فـي عمـق الرافديـن فالمسـرح العراقـي، بجـذوره المتأصلـة فـي الطقـوس البابليـة والاحتفـالات الدينيـة والاجتماعيـة القديمة، يُعـد واحـداً مـن أقـدم أشـكال التعبيـر الإنسـاني فـي هـذه الأرض ويكفـي أن نسـتحضر المسـرح البابلـي، ونصوصـاً خالـدة مثـل مسـرحية (السـيد والعبـد) لنـدرك أن هـذا الفـن قـد يمـرض أحيانـاً، لكنـه لا يمـوت. اليـوم، تقـف الدرامـا والمسـرح العراقيـان عنـد مفتـرق طـرق واضـح، بيـن طمـوح مشـروع بالعـودة إلـى الصـدارة، وواقـع يفـرض تحديـات قاسـية، فـي مقدمتها ضعـف الإنتـاج، وقلة التمويـل، وغيـاب التخطيـط الثقافـي المسـتدام هـذه العوامـل مجتمعـة جعلـت العمـل المسـرحي والدرامـي فـي كثيـر مـن الأحيان رهيـن المبـادرات الفرديـة، لا المشـاريع المؤسسـية، مـا انعكـس علـى حجـم الإنتـاج وانتظامـه، لا علـى قيمتـه الفنيـة بالضـرورة. ورغم هـذا الواقـع، فـإن العـراق لا يـزال يمتلـك ثـروة بشـرية فنيـة اسـتثنائية مـن فنانيـن رواد يجمعـون بيـن الدراسـة الأكاديميـة الرصينة والخبـرة العمليـة المتراكمـة عبـر عقـود، إلـى كُتـاب مسـرحيين ودراميين يتمتعـون بقـدرات فكريـة وجماليـة عاليـة، يمكـن لنصوصهم أن تبلـغ العالميـة لـو أُتيحـت لهـا الفـرص العادلـة مثـل الروائـي المتميـز الدكتـور حسـن فالـح حسـن بعيـداً عـن المحسـوبيات ومنطـق "الأقربـون أولـى بالمعـروف" الـذي أضـر كثيـراً بالحركـة الفنيـة وأقصـى طاقـات حقيقيـة تسـتحق الظهـور. ومع ذلـك، لا يمكن إنـكار النجاحـات التـي تحققـت، حتـى فـي أحلـك الظـروف فقـد اسـتطاع المسـرح العراقـي أن يحجز لـه مكانـاً فـي المحافـل الدولية، محققـاً جوائـز مهمـة، كمـا فـي مسـرحية (الجـدار) التـي قدمهـا الفنـان الدكتـور سـنان العـزاوي، إلـى جانـب أعمـال مسـرحية أخـرى أثبتـت أن الإبـداع العراقـي قـادر علـى المنافسـة حيـن تتوفـر لـه الحـد الأدنـى مـن الدعـم والحريـة. أمـا الدرامـا العراقيـة، فرغـم مـا عانتـه مـن تراجـع لسـنوات، إلا أنهـا بـدأت تسـتعيد عافيتهـا تدريجيـاً، وأصبحـت أكثـر جـدارة بالمشـاهدة مقارنـة بمرحلـة سـابقة طغت عليهـا السـطحية والتكـرار. ويبقـى الطمـوح قائمـاً بـأن تنافـس عربيـاً بقـوة، شـرط أن يُعطـى كل ذي حـق حقـه، وأن تقـوم الدولـة بدورهـا الحقيقـي فـي رعايـة الفـن والفنـان، لا بوصـف الفـن ترفـاً، بل باعتبـاره ضـرورة ثقافيـة ووطنيـة تعكس وعـي المجتمـع وتاريخه وهويتـه. إن الدرامـا والمسـرح العراقييـن لا يفتقـران إلـى الموهبـة ولا إلـى الإرث، بـل إلـى بيئـة عادلـة، ودعـم حقيقـي، وإيمـان مؤسسـي بـأن الثقافـة ليسـت هامشـاً، بـل أحـد أعمـدة بنـاء الإنسـان والوطـن



د. حميد ابولول جبجاب
خيم الاعتصام في الجامعات ورمزية الاحتجـــــاج في العراق

يـروي التـراث الشـعبي قصـة شـيخ إعرابي قتـل كلـب حراسـته، فطالب أبنـاؤه بقتـل القاتل، لكنهـم اسـتهانوا بالأمـر وعـدوه غير ذي شـأن. ومـع مرور الوقـت، تتابعـت الكوارث؛ وسـرقت الإبـل والغنـم، ثـم سـبيت إحـدى بناتـه، ولـم يـدرك الأبنـاء حكمـة أبيهـم إلا بعـد تنفيـذ وصيتـه الأولـى، إذ أعـاد الآخـرون مـا سـلبوه خوفـا مـن حـزم لـم يظهـره الرجـل إلا عنـد البدايـة. ويمكـن الاسـتفادة واخـذ العبـرة فـي أن التفريـط بالانتهـاكات الصغيرة يقـود حتما إلـى خسـائر أكبـر. يمكـن تطبيـق مـا ذكرنـه فـي القصـة علـى الواقـع السياسـي العراقـي منـذ عـام ٢٠٠٣ وعلـى الطبقـة الحاكمـة بكل مسـمياتها (شـيعية ، سـنية ، كرديـة)، إذ عانى المجتمـع مـن فسـاد مستشـرٍ فـي بنيـة الحكـم، مـن دون ردود فعـل مجتمعيـة حاسـمة، فـي ظـل ازدواجيـة سياسـية واجتماعيـة رافقـت الدولـة العراقيـة منـذ تأسيسـها عـام ١٩٢١. وقـد تنـازل المجتمـع، فـي محطـات عـدة، مـن حقوقـه الأساسـية ومـن ضمنهـا قضيـة تفجيـر الإمامين العسـكريين وقضيـة سـقوط الموصـل ودخـول داعـش واحتـلال ثلثـي مناطـق العـراق، وراح ضحيتهـا اكثـر مـن مليـون شـهيد مـن دون محاسـبة ، بينمـا اسـتمر المتنفـذون فـي الإمسـاك بمفاصـل السـلطة، سـواء عبـر حكومـات معلنـة أو حكومـات ظل كمـا يطلقـون عليهـا، الأمـر الـذي يجعـل معظـم المشـاركين فـي العمليـة السياسـية بعـد ٢٠٠٣ شـركاء فـي المسـؤولية الـى مـا آل إليـه حـال البـلاد اليـوم. وفي هـذا السـياق، يبرز التعليـم العالـي كأحـد أكثـر القطاعـات تضـررا. فقـد شـهدت الجامعـات قـرارات متخبطـة مـن ضمنهـا الاعتمـاد علـى الجامعـات الاهليـة وعـد الجامعـة الحكوميـة محطـات ثانويـة، وخاصـة فـي الاختصاصـات الإنسـانية، وآخرهـا مـا صـدر مـن مجلـس الـوزراء مـن إلغـاء مخصصـات الخدمـة الجامعيـة المقـررة قانونـا، وهـو مـا يعـد مؤشـراً خطيـراً علـى مسـتقبل التعليـم فـي العـراق. كمـا أن التدخلات السياسـية فـي شـؤون الجامعـات واختيـار قياداتها مـن الكتـل السياسـية وتقاسـمها فيمـا بينهـم مـا ادى الـى أضعـاف اسـتقلاليتها، وأثـرت سـلبا فـي دورهـا العلمـي والمعرفـي. لقـد نبـه المفكـر الإيرانـي علـي شـريعتي إلـى أهميـة الجامعـة اذ قـال «إن الجامعـة إذا فقـدت قدرتهـا علـى النقـد، فقـدت روحهـا «. وفـي السـياق العراقـي، يمكـن القـول إن الجامعـات التـي تسـتعيد نقدهـا للواقـع المعاصـر، هي القـادرة علـى أداء رسـالتها فـي بنـاء أمـة مقاومـة فكريـا وثقافيـا. لذلـك تتمتـع المؤسسـة الجامعيـة فـي العـراق بمرجعيـة تاريخيـة عميقـة تتجـاوز تاريـخ تأسـيس الدولـة العراقيـة الحديثـة. فالجامعـة العراقيـة هـي وريثـة المدرسـة السـومرية التـي مثلت المحفـل العلمي التعليمـي الأول فـي تاريـخ الإنسـانية قاطبـة. كمـا أنهـا تمثـل امتـداداً للحضـارة العربيـة الإسـلامية، وتحديـداً عاصمـة المعـارف والعلـوم فـي بغـداد، دار الحكمـة، ثـم المدرسـة المسـتنصرية التـي ولـدت كأول جامعـة عراقيـة حاضـرة للعلـم والـدرس الفكري والفلسـفي والعلمـي الصـرف. هـذا الإرث السومري-المسـتنصري يمنـح الجامعـات الحديثـة شـرعية معرفيـة متجـذرة، لا تقتصـر علـى كونهـا مؤسسـات تعليميـة تتبـع النمـوذج الغربـي، بـل هـي اسـتمرار لتقليـد معرفـي دام لآلاف السـنين فـي بـلاد الرافديـن. لذلـك لابـد ان تكـون هنـاك قيـادات قـادرة علـى تغييـر الواقـع السياسـي والاقتصـادي والاجتماعـي فـي العراق، وهـذا مـا نتـج عنـه خيـم الاعتصـام والإضـراب التي شـاركنها اليـوم فـي الجامعات، ليسـت مجـرد مطالـب فئويـة مـن اجـل حجـب مخصصـات الخدمـة الجامعيـة ، بـل تعبيـر عـن وعـي متنـام بخطـورة المسـاس بالتعليـم بوصفـه ركيـزة أسـاس لبنـاء الدولـة، وعليـه لابـد ان يسـتمر هـذا الوعـي مـن قبـل موظفـي التعليـم العالـي لبنـاء وطن غـاب عـن التخطيط بسـبب سياسـة المحاصصـة التـي تتبعهـا الكتـل السياسـة. وتعلمنـا القصـة أن محاسـبة التجـاوزات الأولـى، مهمـا بـدت بسـيطة، هـي المدخـل الحقيقـي لحمايـة الحقـوق الكبـرى، وإلا فـإن مسلسـل التفريـط سيسـتمر، وسـتكون الخسـارة أشـد وأعمـق

عماد خالد رحمة
هل نعيش فعلاً ثورة كوبـــــرنيكية؟

لـم تعـد مفاهيـم عشـرات، بـل مئـات مـن المثقفيـن العـرب، قـادرة علـى تجـاوز الماضـي العربـي السـحيق؛ فمـا يـزال كثيـر منهـم رازحـاً تحـت سـلطة "ثقافـة الأمـوات" بـكل تلاوينهـا، متناسـياً أننـا نقـف علـى تخـوم الألفيـة الثالثـة، فـي عصـر الميديـا والانفجـار المعرفـي وثـورة المعلومـات. إنهـم يتعاملـون مـع الزمـن وكأنـه سـاكن، لا يتحـرك، ولا يبـدّل قوانينـه، بينمـا العالـم من حولهـم يغيّر خرائطـه كل يـوم، ويعيـد ترتيـب مركـزه وهامشـه علـى إيقـاع العلـم والتكنولوجيـا والمعرفـة.

لقـد عـاش نيكـولاس كوبرنيكـوس فـي الألفيـة الثانيـة للميـلاد ثورتـه الكبـرى حيـن أعلـن أن الأرض تـدور حـول الشـمس، لا العكس، فهـزّ بذلـك يقينـاً اسـتقر قرونـاً فـي الوعـي البشـري. كانـت تلـك ثـورة فـي الرؤيـة قبـل أن تكـون ثـورة فـي العلـم: انقـلاب فـي طريقـة النظـر إلـى العالـم ومـكان الإنسـان فيـه. أمـا نحـن، فكثيـر مـن مثقفينـا لـم يدركـوا مـن "معجـزات العصـر" سـوى التلويحات الوداعيـة لثقافـة تراثيـة كلاسـيكية، مـرّ عليهـا عشـرات بـل مئـات السـنين، فتحوّلـت إلـى ثـروات معرفيـة محنطـة، تقبـع علـى رفـوف المتاحـف الورقيـة، تُـزار ولا تُسـتعمل، وتُقـدّس ولا تُنقـد.

غيـر أن الطبيعـة، بمـا تملكـه مـن غنـى ودهشـة، منحتنـا قـدرة عجيبـة علـى الاحتمـال، فحرسـتنا – إلـى حـدّ مـا – مـن صواعـق التحـوّلات الكبـرى. ومـع ذلـك، لـم تحمِنـا مـن مشـاهد الهزائـم المتكـررة: مـن عـودة سـبعة جيـوش عربيـة ترفـع الرايـات البيضـاء، إلـى أنظمـة مـا تـزال تحكـم تحـت رايـات الـذل والخـذلان والخيانـة، مدمّـرة مـا بنتـه شـعوبها بعرقهـا وأحلامهـا. وفـي هـذا المنـاخ، صعـد "الرويبضـة" ليحكمـوا، كمـا لـو أن التاريـخ قـرر أن يسـخر مـن نفسـه، وأن يسـلّم مفاتيـح المصيـر لمـن لا وزن لهـم ولا رؤيـة. وفـي هـذا الزمـن، الـذي وصفـه محمـود درويـش بزمـن "القـرش الفلسـطيني المثقـوب"، صـدّق النـاس المنجّميـن والمشـعوذين، لا لأنهـم يملكـون الحقيقـة، بـل لأن الحقيقـة صـارت عبئـاً ثقيـلاً، ولأن الأقليـة الغالبـة طغـت علـى الأكثريـة المقهـورة، وشـرّدت ذوي القربـى ليصيـروا ذوي البُعـدى. احتـرب ورثـة الرويبضـة ووريثـة الـدم المـراق، حتـى صـارت الأوطـان حقـول اختبـار للخـراب، وصـار الدم العربـي المهـراق موسـيقى خلفيـة لازدهـار "ممالـك الطوائـف" الجديـدة، حيـث تغـدو كلمـة "تسـوية" مرادفة للخيانـة العظمـى، ويصير السـلام معنـاه الاستسـلام، والنجـاة مرهونـة بالانحنـاء.

ومـا زالـت رايـات الـذل والهزيمـة البيضـاء ترفـرف عاليـاً، بينمـا يسـبق "عفيـط الماعـز" نبيبهـا، وهـي تتعثّر فـي تهجئـة أسـماء الحكّام والزعمـاء والمتفيقهيـن والمتعالميـن والمتثاقفيـن، وزبانيـة الرويبضـة، والمناديـن بصفقـات الخـراب تحـت مسـمّيات براقـة. فـي هذا الضجيـج، تضيـع اللغـة، ويضيـع المعنـى، وتصبـح الكلمـات قنابـل دخانيـة تخفـي الواقـع بدل أن تكشـفه.

فمن بعد ذلك سيتهجّى اسم القدس وفلسطين؟
مـن غيـر الثـوّار والمناضليـن وشـرفاء الأمـة، أولئـك الذيـن مـا زالـوا يحملـون رايـة العـز والفخـار فـي مواجهـة خِـرَق الـذلّ البيضـاء البالـية؟ أولئـك المرابطـون إلـى يـوم الديـن، الذيـن يميّـزون الخشـب الـذي يصلـح مهـداً للحيـاة، أو تابوتـاً للمـوت، أو كعـب بندقيـة للمقاومة.

هل نعيش فعلاً ثورة كوبرنيكية؟
الجـواب المؤلـم: لا، ليـس بعـد. فمـا نعيشـه فـي كثيـر مـن أبعـاده ليـس ثـورة فـي الرؤيـة، بـل دورانـاً فـي الحلقـة نفسـها، حـول مركـز قديـم نرفـض التخلـي عنـه. الثـورة الكوبرنيكيـة الحقيقيـة ليسـت فـي امتـلاك التكنولوجيـا، ولا فـي اسـتهلاك المعرفـة، بـل في تغييـر زاويـة النظـر: أن نعيـد تعريـف الإنسـان، والحريـة، والعقـل، والكرامـة. أن نجـرؤ علـى نقـل الشـمس إلى مركـز وعينـا، لا أن نظل نعتقـد أن أوهامنـا هـي مركـز الكـون.

حيـن نـدرك أن التاريـخ لا ينتظـر المترددين، وأن العالـم لا يرحـم مـن يصـرّ علـى العيـش خـارج زمنـه، عندهـا فقـط يمكـن أن تبدأ ثورتنـا الكوبرنيكيـة الخاصـة: ثـورة فـي العقـل قبـل السياسـة، وفـي الوعـي قبـل السـلطة، وفـي الإنسـان قبـل الشـعارات. دون ذلـك، سـنظل نـدور حـول أنفسـنا، كمـا تـدور الأرض فـي ليـل طويـل لا شـمس لـه.

أ. د. مصطفى عطية جمعة

الإبداع العربي؛ صراع المقاومة و الهوية ضد الاستكبار والغطرسة

ثمة سؤال جدلي يطرح نفسه على الإبداع والمبدعين في العالم العربي، ألا وهو؟ ما موقف الإبداع ضد استكبار الغرب واستعلائه وغطرسته؟

ذلك، أن أقطارنا العربية عانت إبان الحقبة الاستعمارية من الهيمنة العسكرية والاحتلال المباشر، وها هي الآن تعاني بعد الاستقلال من استعمار بأشكال جديدة، قوامها استمرار الغطرسة، وفرض النموذج الغربي الحضاري، ناهيك عن السعي لإبقاء أقطارنا العربية في دائرة النفوذ، ونهب مواردها، وجعلها مجرد سوق استهلاكية لمنتجات الغرب.

ومن أجل الإجابة عن السؤال المتقدم، علينا أن ندرك أن "الصراع" هو جوهر الفكر الغربي، وهذا متجذر منذ الأساطير اليونانية وفي الآداب الرومانية، وصولا إلى العصر الحديث، والصراع يعني القوة، وقهر الخصم، أي وجود أطراف قوية، تمتلك السلاح والهيمنة، وأطراف ضعيفة تكون خانعة، وأن لجوء الغرب لهذا المنطق إنما هدفه المزيد من التسلط، وضمان استمرارية تحكمه في موارد الشعوب.

وبالطبع، فإن نظرية الصراع لها إسقاطاتها السياسية التي نراها في الأخبار، والرغبة في السيادة والغلبة من قبل الغرب، وإظهار الشعوب العربية في حالة من الانهزامية، والضعف، وليس أمامها إلا الإقرار المستمر بتفوق الآخر الغربي، وأن ليس أمامنا إلا اتباع نهجه، والترويج لثقافته، وتبني نموذجه الحضاري.

هذا، وهناك جملة من التصورات متصلة بفلسفة الصراع؛ مفادها أن الحياة الاجتماعية تولد بطبيعتها الصراع لكونها تتكون من جماعات ذات مصالح مختلفة ومتداخلة، فالنظم الاجتماعية ليست متحدة ومنسجمة فهي تتضمن أشكالا متباينة من القوة وتميل إلى التغيير سعيا لتأكيد ذاتها وضمان حقوقها والتخلص من الطبقة المسيطرة عليها، كل ذلك لن يتأتى إلا عن طريق الصراع. وتتجلى نظرية الصراع Conflict Theory في مستويات: بين الأفراد، وبين الجماعات، وفي دائرة الأفكار، والصراع الطبقي على نحو روّجت إليه الماركسية، وصولا إلى الصراع الحضاري، وتظهر أيضا بقوة في الفكر الليبرالي، خاصة ما يسمى "الليبرالية الجديدة"، التي تنتصر للقوى المحركة للأسواق وجماعات الضغط السياسية والاجتماعية، بجانب تعزيزها مفهوم قوة الأمة ضد الأمم الأخرى، على مبدأ الاستعلاء، وليس التعايش وقبول الآخر، وهو ما ظهر جليا في نظرية "صدام الحضارات" لصموئيل هنتنجتون، وأيضا نظرية "نهاية التاريخ" لفرانسيس فوكوياما، وكلتا النظريتين كانتا مواكبتين لموجات العولمة، بصيغتها الأمريكية وما حملته من حروب وصراعات.

أين دور الأديب العربي؟ الإجابة لابد أن يكون الإبداع العربي حاضرا في هذه المعركة، وأن يتخلص الأدباء العرب من عقدة تقليد النماذج الأدبية الغربية، في فلسفاتها وبنياتها وتوجهاتها الإنسانية، وأيضا القيم والأخلاقيات التي يضعها أدباء العروبة وهي مستنسخة من الحياة الغربية بكل ما فيها من مضادات لهويتنا الثقافية.

أيضا، لابد من التركيز على استنهاض الذات العربية، والعودة إلى أيام الفخر والعزة والقوة الحضارية للأمة، والبحث في أزمنة التاريخ العربي وشخصياته الرائعة، التي واجهت كل أشكال القهر، وحاربوا ببسالة، بعيدا عن الصورة السلبية التي يُقدَّم بها تاريخنا بوصفه تاريخ حروب ودماء ومنازعات، فما أكثر الحقب التاريخية التي كان العرب والمسلمون فيها يتسيدون العالم، ويكفي أنه في القرون الوسطى كان البحر الأبيض المتوسط بحيرة إسلامية، وأن اللغة العربية كانت لغة التعامل بين سكانه على شاطئيه الجنوبي وشماله.

على المبدع العربي أن يلوذ بالقيم والثقافة العربية الأصيلة، وأن ينظر دائما إلى أن الأيام دول، وأن الهزيمة النفسية تأتي من داخلنا، عندما نكون بلا جذور، أو هوية، وأن الانتصار لا يتحقق إلا بوجود وعي بأهمية النهوض الحضاري، الذي يبدأ من لحظة الاعتزاز بالذات الحضارية والثقافية، وتصحيح البوصلة من اتخاذ الغرب نموذجا، إلى الاستفادة منه ومن غيره، وتعزيز الندية الحضارية

اعتماد الفراتي

سِوَى الحـــــــنين

لا بَحْرَ فيما وَراءَ البَحْرِ
أَيُّهَا الأَرَقُ
لَكَ قَطَعْتُ عَهْدًا
أَلاّ أُحَرِّكَ ساكِنًا
لِفَجْوَةٍ بَيْنَ أَضْلُعٍ تُرْدِيني
عَلى حافَّةِ الغَبَشِ
مَفْتوحَةً، تَرَكْتُها
يَتَلَفَّتُ إِلَيْها جُرْحٌ
كُلَّما ناداها صُبْحٌ
أَنْجَبَتْ...
فَجْرًا لا يَأْتي، لا يَنامُ
وَإِنْ أَرْهَقَتْهُ الأَحْلامُ
قَلَقٌ عَلى قَلَقٍ
أَعْصِرُهُ...
أُحَبِّئُ لَهْفَتَهُ في صَدَفَةٍ
أُعلِقُها في عُنُقي
لَعَلَّها تَحْرُسُني
مِنْ أَضْغانٍ أَرَّقَتْني
تُتْقِنُ يَقِظَتي قَذًى
كَوَقْعِ السَّكاكين
وسادَتي، أُسائِلُكِ عَبَثًا:
أَما سَئِمْتِ صُحْبَتي
شُرودَ فِكْري؟
لي بَيْنَ ثَناياكِ
عُيونٌ تَنْبِشُ الأَمس البعيد
وَأَطْيافٌ
مَمْسوسَةٌ بِجُنونٍ عَتيدٍ
يَخالُها المَدى
وَهَجًا عَنيدًا،
لا يَعْلَمُ كَيْفَ يَنْسى
يَضْرِبُ بِحَوافِرَ مِنْ حَديدٍ
يُثيرُ غُبارَ اليَمِّ
يُزاحِمُ الغَيْمَ
يُغَنّيني بِلا لَحْنٍ، بِلا نَغَمٍ
وَأَنا...
عَلى فَيْضانِ قَلَقي
أَسْري...
تُجَلِّدُني سِياطُ غُرْبَتي
أُحاوِلُ الإِمْساكَ بي
أُلَمْلِمُ ما تَبَقّى مِنّي
كَشَمْسٍ مُهاجِرَةٍ
تُضيءُ بِفَيْضِ دَمي
تَلُوذُ بِالصَّمْتِ...
كُلَّما سَقَطَتْ في لُجَّةِ الأُفُقِ
تَتَفَتَّتُ كَفَخّارٍ يُؤْذيني
يُكَسِّرُ بَعْضُهُ بَعْضًا
صَدًى لِأَنينِي
لِفَجْرٍ لا يَأْتينِي
لِأَرَقٍ يُعادينِي
أَيُّهَا الحُلْمُ
أَلَمْ أُرَبِّكَ وَلِيدًا
وَلَبِثْتَ في فُؤادي سِنينًا؟
قالَ: بَلى
وَسِوَى الحنين
لا بَحْرَ ما وَراءَ البَحْرِ
إِلَيْكِ يَأْخُذُني
مِنْ حينٍ إِلى حينِ

ديار الخفاجي

بيـــن كَفَّـتَين

فغارَ نورُ وجهك وزال.
كنتَ غيثًا
فمذ رفعَ الوردُ كفوفَهُ للسُّقيا
سطا الصيفُ عليه متمرّدًا.
كنتَ خبزًا،
حتى تناسلَ الفقراءُ
من رحمِ البليّةِ بشراهةٍ.
كنتَ حلمًا
في يقظةِ إحداهنَّ
فأوهموها بكذبةِ الأضغاث.
عداكِ متيمتي،
لم أعرفْكِ إلا بغشٍّ.
فمذ علمتُكِ
أكوامُ الحزنِ تبدّدُ شَملَها،
ونارُ الشيبِ
أطفأها نَديُ عناقِكِ
وأكبحَ جماحَها
وألثمُها...

ما بالُكَ أيُّها المنسيُّ
بينَ مرأى ومسمعٍ
تجوبُ الدجى...
لا يدَ لليلِ،
لا تتحرّى عن القمرِ
خلفَ مناديحِ الغيومِ.
الأذرعُ التي أتقصّى وجودَها
ترتدي من الدُّجنةِ أقنعةً،
كي لا تطولَني للمعونةِ يدان.
أيُّها المركونُ في زوايا النسيانِ تيهًا،
أيها المتدلّي من سقفِ الوحشة،
المعترشُ بجدرانِ الوحدة...
خَوّانٌ،
يمتهنُ الزيفَ مُدّعي النور.
لا نجاةَ لكَ
من تودُّدِ الأدعياءِ
وفخاخِهم.
سمعتُ أمي تقول:
هكذا يفنى العظماء.
سألتُها: كيف؟
فأفاضت بحقائقٍ كنتُ أجهلُها.
كنتَ ضيّاً وضعَهُ الليلُ بينَ فكيهِ.
قصيدةً كنتَ،
لاقَتْ من الإهمالِ
ما صيّرَها مغبرّةً داكنة.
كنتَ نجمًا
وربُّ البيتِ غيمًا

محمد جبر حسن

قصتان قصيرتان

١) قَمِيصٌ أَبيَضُ

الصباحُ ملبّدٌ بالشائعاتِ، هناك جنود يقتربون، بيوت ستُفتَّش، وأبواب ستُكسر. أسرع الناس يخبّئون أبناءهم في السراديب، يطفئون المصابيح، يختبئون خلف الصمت. وفي قلب الزقاق، خرج شاب بقميص أبيض، كأنه خرج من صميم الحلم لا من بيت ضيّق، لم يرفع سلاحًا، لم يلوّح بِعصا، بل وقفَ في الساحة، جسدهُ رايةٌ لا تنحني. سألهُ صديقهُ وهو يركض هاربًا: – لماذا لم تختبئ؟ صاح عليه بصوت هادر: – إذا اختبأتُ اليوم، سيختبئ غدًا كل الذين يأتون من بعدي. ارتجّت الجدران بخطوات الجنود، الأطفال صرخوا، النساء بكت، الأبواب أُوصِدت.. لكنه بقي في مكانهِ، يوزّع نظره على النوافذ، كأنه يحرس أرواحًا لا تُرى. ضربوه، أسقطوه، انسكبت دماؤه على القميص الأبيض، لكن ابتسامته بقيت. قال جندي: هذا جنون. وقالَ آخر: عنادك هذا بلا فائدة. غير أن عجوزًا من نافذتها تمتمت: هذا ليس عنادًا.. هذا وصية معلّقة في السماء سترون نتائجها لاحقًا. انسحب الجنود بعد لحظات، لم يفتشوا بيتًا واحدًا. كان القميص الملطخ بالدم كافيًا ليشبع عطشهم المؤقت للعنف. في اليوم التالي، اجتمع أهل الحي في الساحة. حملوا القميص ورفعوه على سارية وسط المكان. لم يكتبوا اسمًا ولا تاريخًا؛ تركوه بلا علامات، ليكون للجميع، وللأبد. ومنذ ذلك اليوم، صار الأطفال يشيرون إليه قائلين: – هنا وقف رجل في وجه الجنود، لم يخف، ولم يختَر لنفسه النجاة. ومع كل ريح تمرّ، يرتجف القميص كأنه حيّ، يلوّح لهم بأن التضحية ليست موتًا، بل ميلاد جديد، حياة طويلة تُعاش بأسماء كثيرة لا تُحصى.

٢) نهاية حرب

منذ أن توقّفت المعارك، صار يخاف الصمت أكثر من القذائف. جلسَ قرب النافذة، في غرفته الباردة التي غدت تشبه تابوتًا مكسوًّا بالغبار. تخيّل صوت الباص يغادر كراج النقل «النهضة»، فارتجف جسده كأنه آخر راكبٍ تأخر عن موعد الرحيل. لم يكن الصوت حقيقيًّا، لكنه كان واضحًا بما يكفي ليوقظه من سباتٍ داخليٍّ امتدّ منذ آخر معركةٍ خاضها. على الجدار المقابل، شهادته الجامعية تتدلّى مائلةً، كأنها هي الأخرى أدّت واجبها الوطني وانتكست. تأمّلها طويلاً، ثم همس بصوتٍ لا يسمعه أحد: ما نفعكِ حين صار الدم بديلاً عن الحبر؟ تخرّج في عامٍ لم يعد يتذكّره بدقّة. تسلّم أمرَ التحاقه بالخدمة بعد أسبوعين فقط من استلام الشهادة. يومها ودّع حبيبته دون أن ينطق بكلمة؛ دموعها وحدها قالت كلّ شيء. ثم ودّع أمه عند باب البيت، وهي تبكي بصمتٍ يشبه خوف الأمهات من المجهول، وقالت له بصوتٍ خافتٍ كي لا يسمعها الآخرون: أريدك يا جاسم أن تعود حيًّا.. لا أريد وسامًا، ولا نوطَ شجاعة. لكنه حين صعد الباص المتهالك، أحسّ أن شيئًا يُسحب من صدره، شيئًا يشبه روحه، وأن العودة لن تكون كما كانت. خلال الطريق إلى الجبهة، التصقت الأجساد ببعضها كأن الخوف يوزّع نفسه بعدالة. الجنود صامتون، يحدّقون في المجهول ذاته، وكلّ واحدٍ منهم يخبّئ في جيبه رسالةً مؤجّلة. قال أحدهم بصوتٍ مرتجف: يقولون إن الحرب ستنتهي قريبًا. خفض رأسه، مدركًا أن لا أحد سيردّ عليه. كلمة «قريبًا» صارت حروفًا بلا معنى. المدن تبتعد رويدًا رويدًا، وقلبه يتقلّص مع كل قريةٍ نائيةٍ تلوح في الأفق، كأنهم يغادرون الحياة خطوةً خطوة، وكلّ خطوةٍ تُطوى مثل صفحةٍ صفراء في كتابٍ لم يُكتَب بعد. وكان سؤالٌ واحدٌ يهمس في رؤوسهم: لماذا؟ لا أحد يملك الجرأة لطرحه، ولا الشجاعة للإجابة عليه. الليلة الأولى كانت الأصعب. سقطت قذيفةٌ قرب الخندق، تطاير الرمل، وامتلأت السماء بصوتٍ لا يشبه الأصوات. شعرَ أن الأرض تبتلعه، وأن جسده صار غريبًا عنه. وحين هدأ الغبار، اكتشف أن زميله الذي كان ينام إلى جواره صار بلا رأس. أراد أن يمد يده ليغلق عينيه قبل أن يستوعب المشهد. تراجع مذعورًا... لم يكن هناك رأس ولا وجه، ومع ذلك، ظلّت ابتسامة رفيقه تلاحقه في كل زاوية من ذاكرته.. منذ تلك الليلة، لم يذق طعم النوم. باتَ يسمع خطواتٍ خلفه في كلّ خندق، ضحكاتٍ خفيفة تأتي من جهةٍ لا يعرفها، وظلالاً تمشي فوق التراب بلا أجساد. ذات مساءٍ، رأى ظلاً يتحرّك أمامه. أطلق النار عليه، فارتدّ الصوت داخله.. ظلٌّ آخر سقط في أعماقه ولم ينهض. مرّت الحرب مثل سباتٍ طويل، كحلمٍ من الطين والدم والرصاص. وحين انتهت، لم يشعر بالنهاية. كانت الجثث تُسحب من الخنادق، والجنود يضحكون لأنهم لم يموتوا بعد.. لا لأنهم انتصروا. عاد إلى بغداد على باصٍ آخر يشبه الذي حمله قبل سنواتٍ، لكن المقاعد كانت أكثر فراغًا، والوجوه أقلّ. المدينة لم تعرفه، وهو لم يعرفها. الناس يمشون بخطواتٍ مسرعةٍ خائفة، كأن أحدًا يطاردهم. المقاهي بلا روّاد، السماء بلا طيور، والليل بلا نجوم.داخل غرفته، وجد شهادته الجامعية في مكانها، مغبّرةً، وحيدةً مثله. جلس أمامها طويلاً، أشعل سيجارةً بعد سنواتٍ من الانقطاع، وكتب على الجدار بقلمٍ أزرق جافّ: خرجتُ من الحرب لم أُصب بإطلاقةٍ ولا بشظيّة.. لكنني ممزّق بما يكفي، لكي تمرّ من خلالي كلّ الأصوات التي سكتت، وكلّ الوجوه التي لم تُدفن بعد. عند أسفل الجدار، سطرٌ واحدٌ واضح: هذه الحرب لم تُخرجني منها حيًّا. وفي نهايته توقيعٌ بخطٍّ ثابت: الجندي المكلّف الخريج جاسم العراقي. ثم أسند رأسه إلى الحائط، أصابعه ملطّخةٌ بالحبر الأزرق، وبقيّة الجدار أمامه مغطّاةٌ بجملٍ متقطّعةٍ لم تُكتمل. انتهت.

مجلة الجُمان

مجلة "الجُمان" تؤمن بتلاقح الافكار والرؤى فترى في الاختلاف الازدهار والنمو الفكري والادبي والثقافي لهذا تستقبل صفحات "الجمان" كل ريشة ترسم على لوحة الادب والفن والثقافة وتتأمل وتستنطق لوحة الآخر برؤية نقدية بناءة.