

مَجَلَّةُ الْجُمُكَاتِ

2026 تموز . آب

العدد السادس

"من صفحات الرواية إلى ميادين العمل
المجتمعي.. علياء الأنصاري امرأة
جعلت من الكلمة والعمل رسالة حياة"



علياء الأنصاري من صفحات
الرواية إلى ميادين العمل
المجتمعي تحاورها ريام الربيعي



حنان النشمي
جواز الطمأنينة المفقود



شروق يحيى العمري
قراءة في سلطة الواقع الاجتماعي في رواية
(لن تنقذك أغنية) لكرار أحمد الدحبوش



د. هاني كهمر العتّابي
بلاغة المكر وسيمياء التلون في الخطاب

مِجْلَةُ الْجُمَانِ

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

٢٩١٥

المشرف العام على منتدى الجُمان الثقافي

أ.د محمد كريم الساعدي

رئاسة هيئة تحرير مجلة الجُمان

د. زهراء عباس هادي

مدير التحرير

د. علي جعفر الموسوي

الاعلام والعلاقات العامة في مجلة الجُمان

الإعلامية د. لبنى مرتضى

مستشارو المجلة

أ.م.د حميد ابولول جبجاب الماجدي
الشاعر ديار الخفاجي

د. عابس العلوي
القاصة فائدة حنون مجيد

د. بهزاد نجم زعيم
د. جاسم محمد صالح

التصميم والايخراج الفني
المهندس محمد شيخي
ناديا جبران

في هذا العدد

النقد الادبي

- ٥ بلاغة المكروسيماء التلؤن في الخطاب
- ٧ قراءة في سلطة الواقع الاجتماعي في رواية (لن تنقذك أغنية) لكرار أحمد الدحبوش
- ٩ في مؤبته.. السياب وما يخفيه قميص الشاعر

أدب الأطفال

- ١٢ الزرافة والقنفذ.. أسئلة الاختلاف والتنوع
- ١٤ الكتابة للأطفال
- ١٦ الطفل والبيئة: قراءة في الأبعاد التربوية وتكامل الأدوار المؤسسية

الثقافة والفنون

- ١٨ قراءة في كتاب النظرية الديكولوجية العنصرية المعرفي وتجاوز الحداثة الأوروبية للبروفسور محمد كريم الساعدي
- ٢٣ حين تهاجر الجذور ولا تموت
- ٢٥ رحلة قصيرة من المرسوم الى قاعة العرض
- ٢٧ النقد الموسيقي العراقي بين أزمة الخطاب وغياب الممارسة
- ٢٨ د. أنيس حمود معيدي

الشعر

- ٣١ جواز الطمأنينة المفقود
- ٣٣ المتماهي...
- ٣٤ آخر ما كتبت عنك
- ٣٥ رصيف (من وحي تجربة شخصية)
- ٣٦ اعتذار

القصة القصيرة

- ٣٧ ثلاث دقائق من الغياب
- ٣٨ شراكة
- ٣٩ بقايا الليل
- ٤٣ رقصة الفجر



رئاسة هيئة التحرير
د. زهراء عباس هادي

الكتابة في زمن الذكاء الاصطناعي: من يكتب لمن؟ شهدت الآونة الأخيرة تحولاً رقمياً مخيفاً، حتى صار الذكاء الاصطناعي جزءاً لا يتجزأ منا، ونعتمد عليه كثيراً في حياتنا اليومية، لدرجة أصبح فيها صديقاً قريباً جداً للبعض وأميناً على أسرارهم.

التطبيقات الكثيرة المنتشرة، مثل Gemini ChatGPT وما إلى ذلك من تطبيقات أخرى، أصبحت مُلازمة للإنسان، ويعتمد عليها بدرجة كبيرة في إنجاز مهامه، سواء في الدراسة أو العمل، أو في حالات الضغط النفسي الشديد، والأزمات العاطفية، والديكور، وحتى في الكتابة. فبعضهم يستعيز عن رأيه وفكرته بالرجوع إلى الذكاء الاصطناعي لصياغة نص، أو ربما فكرة بطريقة يختارها هو، ثم يسترسل بها لتصبح مقالاً. بل إن الكثير أصبح كسولاً عن كتابة تعليق في مواقع التواصل الاجتماعي، حتى يذهب جرياً إلى أحد تطبيقات الذكاء الاصطناعي ليكتب له تعليقاً مرصعاً بعجزه، ومُغَيَّباً لعقله، يأتي به وهو يجر خيبته من يدها ليضعها أمام كاتب أفنى حياته في الكتابة والتفكير طويلاً ليبتكر فكرة، فتصير نصاً يصف فيه مشاعره وتجربته الفريدة من نوعها، وهذا ما لا تملكه الآلة. لا يمكن للآلة تفتقر إلى المشاعر والأحاسيس أن تكتب قصيدة مليئة بالحب، وأخرى مشوبة بالأسى. لا يمكن للآلة أن تصف مشاعر الفقد أو الاشتياق، الخيبة والخذلان، السعادة والفرح، الوعود المؤجلة، أو ربما التي تساقطت عند شفة أصحابها وهم يقطعونها دون نية للوفاء بها. لا يمكن للآلة أن تصف القلب عندما يرتجف فرحاً عند لحظة حب، أو انشطاره إلى نصفين عند لحظة هجر، ثم تهشمه إلى حد ذرات تُشبه ذرات الرمال. لا يمكن للآلة أن تصف تحول الروح إلى فراشات تُحلق في سماء السعادة عند لحظة فرح، أو انكسارها حين تمسها لعنة الخذلان.

كيف يمكن للذكاء أن يسمع صوت الروح وهي تتكسر إلى قطع صغيرة؟

فكيف يمكن للآلة أن تصف شتات النفس، أو تجمعه في نص شعري أو نثري، لا يهم؟

كيف يمكن للآلة أن تكتب عن شعور العقل وهو يقاوم في وجه النسيان؟

كيف يمكن للآلة أن تُغَيِّب الذاكرة؟

يا لهذا العقل المتمرد على آخر الابتكارات التكنولوجية!

يا لهذا العقل الثائر ضد الثورة التكنولوجية!

حتى اللحظة، لا شيء يجعله ينسى ما يريد نسيانه.

نحن ندفع المشاعر إلى آخر الذاكرة، في محاولة بائسة للنسيان، لكن لا شيء. تعود من آخر الذاكرة وهي تعلن عصيانها على النسيان.

كيف يمكن أن يُختزل شعور الإنسان وإحساسه بكلمات من صنع تطبيقات الذكاء الاصطناعي، وهي لا تملك المشاعر والأحاسيس؟

تطبيقات لا تفقه من الشعور شيئاً.

فالكتابة ليست مجرد كلمات يُصِف بجانب بعضها البعض، أو جملاً مُنمقة.

الكتابة هي شعور يسكب على الورق، ليلاصق قلب القارئ ما إن يقرأه.

مهما شهد العالم تقدماً تقنياً وتكنولوجياً، فلا يمكننا أن نتجرد من مشاعرنا وأحاسيسنا لنستبدلها بشيء جامد يُجاري الحالة الشعورية للإنسان، وربما الفكرية.

لا يمكن أن نتخلي عن أقلامنا، لنستعيز عنها بالذكاء الاصطناعي، فيكتب هو عنا.

ثم، بعد حين، نتساءل: من يكتب لمن؟

لا بد أن ندرك حقيقة أننا نكتب للذكاء، ثم نوظف أفكاره كما نشاء، لا أن يوظف أفكارنا كما يشاء، فيُغَيِّب العقل والفكر، ويُصبح الإنسان مجرد آلة لا يمكنها أن تتحرك دون الرجوع إلى الذكاء الاصطناعي.

في هذا العدد، نترككم مع الأقلام الحية التي ما زالت تكتب وتنتج شعوراً جميلاً، يُشرق ضوءه على عين القارئ، فيزدهر الحرف وتتوهج الكلمة، لتُصبح الكتابة نبراساً يُضيء العقول، وينير درب المعرفة، ويوقظ الفكر، ويرتقي بالإنسان نحو آفاق الإبداع.

ريام الربيعي

“من صفحات الرواية إلى ميادين العمل
المجتمعي.. علياء الأنصاري امرأة جعلت من
الكلمة والعمل رسالة حياة



حين تتحول الكتابة إلى موقف، والعمل
إلى رسالة، تُصبح المسيرة الإنسانية حكايةً
تستحق أن تُروى، وفي هذا العدد من مجلة
الجُمان، نخوض حوارًا مع امرأة صنعت
تجربتها الخاصة، فمزجت بين الأدب والعمل
المجتمعي بمسيرة طويلة كانت المرأة
وقضاياها محورها الأساس، فمن صفحات
الرواية إلى ميادين العمل والتغيير، تتعدد
المحطات وتتقاطع الرؤى لتتشكل تجربة
غنية بالمعرفة والعطاء.



١. كيف بدأت رحلتك مع الأدب، ومتى اكتشفت أن الكتابة هي مساحتك للتعبير؟
أنا أعتقد أن الرحلة مع الأدب تبدأ من القراءة أولاً وليس من الكتابة.

لذلك رحلتي بدأت معه منذ كنت في أول متوسط عندما بدأت بقراءة الروايات العالمية والعربية، في ذلك الوقت كان الأهل يعطونني مصروف يومي، لم أكن أصرفه، لا اشتري شيئاً في المدرسة، أبقى جائعة حتى العودة للبيت، أجمع هذا المبلغ واشتري به كتب. كما أنني في تلك الفترة كنت أسكن في بيت عمتي، وكان لزوج عمتي الله يرحمه، مكتبة كبيرة في زاوية، كنت أجلس القرفصاء تحتها وأقرأ.

كانت هذه هي بداية الرحلة، كتبت أول رواية لي وأنا في ثاني متوسط، ولكنها لم تطبع، وكانت هذه هي الرواية الأولى لي حيث أعدت كتابتها مرة أخرى مع الاحتفاظ بالأحداث الرئيسية والفكرة الرئيسية للرواية وتم نشرها عام ١٩٩٩، كان عنوانها «تذكرة سفر».

منذ أن كنت صغيرة، اكتشفت بأن الكتابة تعويض كبير لمن لا يجد من يسمع له أو يشعر به، لم تكن طفولتي عادية ولم تكن سهلة، لذلك كنت أتخذ من الورقة والقلم أصدقائي الذين أبوح لهم بكل شيء.. فكانت الكتابة تعني لي شيئاً كثيراً، كانت لي دفاتر عديدة أكتب بها، كتبت قصائد وأنا في ذلك العمر عن الوطن وعن الوضع السياسي آنذاك.. كتبت قصص قصيرة، نصوص سردية.. لو اطلعت عليها الآن ربما لضحكت منها.. ولكنها في ذلك الوقت كانت تعني لي شيئاً كبيراً، كانت أهم ما أملك.

٢. لماذا اخترت الرواية تحديداً للتعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع؟

أنا أحب قراءة القصص والروايات، وأعتقد أنها طريقة تجذب الآخرين وخاصة الشباب أكثر من طريقة الوعظ أو النصح.. بالإمكان من خلال الرواية أن تقولي ما تريد من قوله بشكل غير مباشر، عن طريق صياغة المواقف والأحداث، تحريك الأبطال كما تريد..

الرواية تعطيك مساحة واسعة للتعبير عن ذاتك أيضاً، أفكارك.. تتحركين من خلالها بحرية أكثر من كتابة القصة مثلاً.. في الرواية ستتعاملين مع الزمن بطريقة أكثر مرونة.. وتعطين مساحة أفضل لحركة الأبطال والأفكار قد لا تعطيهما بقية الأنواع الأدبية الأخرى.

٣. تحضر المرأة بقوة في أعمالك، فماذا تمثل لك المرأة في الرواية؟

المرأة هي الحياة، لا يوجد أي تفصيل في الحياة دون وجود امرأة.. تكتبين عن الحياة المرأة حاضرة، عن الموت، المرأة حاضرة، عن الحب، المرأة حاضرة، عن الحرب، عن الانتقام.. عن التسامح، عن العطاء، عن الخيانة

في كل هذه الأمور، المرأة تكون حاضرة إما بطلة رئيسية أو ثانوية.

أخبريني عن أي تفصيل في الحياة لا وجود للمرأة فيها.

لذلك المرأة هي الحياة، فلا يمكن أن تكتبي بمعزل عنها.

ثم إنني أكتب لأجلها.. نعم أكتب لأجل المرأة، لأجل وعيها.. لأجل وجعها، لأجل همومها، ولأجل توثيق كل ما تعانيه بصمت..

الكثير من النساء يقولون لي: أنت صوتنا.. نحن لا نستطيع التعبير عن أنفسنا وعن معاناتنا، أنت الصوت الذي لا يملكه.

وهكذا رسائل تعطيني القوة أكثر وتمنحني دافعية الإستمرار.. وتجعلني أشعر بأنني حققت هدفي من الكتابة.

وهو إيصال صوت المرأة، ذلك الصوت الواهن المكبوت، المسكوت عنه..

٤. كيف أثر كونك أديبة امرأة في رؤيتك للشخصيات والقضايا التي تكتبين عنها؟

كما قلتُ آنفاً، المرأة موجودة في كل تفاصيل الحياة، لذلك من المؤكد أن لها رؤية تجاه كل الأشياء.

المرأة بطبيعتها حساسة تجاه الأمور، وربما أنا تركيبتني التي صنعتها الحياة الصعبة جعلتني أكثر حساسية من غيري.. تجاه الشخصيات أو القضايا.

دوماً ما أحلل الشخصيات من منظار المرأة العارفة بخفايا الأمور، وأحلل القضايا من زاوية كون المرأة ركن أساسي في صناعة تلك القضايا، وهذا بحث يطول.

ولكن هذا الأمر أيضًا له محاسنه، لأنني امرأة وأديبة، فدائمًا ما أضع الضعف الإنساني في المقدمة، فأسامح، أجد مبررًا للآخرين، اتغاضي، لأنه كونك أن تكوني امرأة يعني أنت عاصفة من العاطفة، ولكن العاطفة العاقلة العارفة وليست العاطفة العشوائية.. وكونك أديبة، يعني أنه لك عينًا أخرى خلف عيونك ترى ما لا يراه الآخرون، باعتبار أنك ستترجمين بهذه العين ما لا يستطيع غيرك ترجمته.

٥. في رواياتك «غضب امرأة» و«أنثى ليست للبيع»، هل كانت الكتابة موقفًا أدبيًا أم اجتماعيًا أيضًا؟
أؤكد موقفًا اجتماعيًا، أنا أعتقد أن الرواية هي مرآة عاكسة للمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب.
الأديب هو من يترجم معاناة المجتمع، ما يعيشه إلى أفكار أدبية ويصنع منها رواية تعكس واقع مجتمعه.
هذا موجود في كل الروايات وليس في هاتين فقط..
الكتابة هو فعل بشري، مهمته تجسيد الواقع المجتمعي بريشة أديبة.

٦. كيف توازنين بين جماليات الرواية والرسالة الفكرية التي تحملها؟
بمناسبة هذا السؤال، قال لي ذات يوم أحدهم من الأسماء المعروفة في عالم الأدب، (أنت لست روائية)، قلت له لماذا؟
قال: في أدبك فكر وإصلاح، الإنسان إما يكون روائي أو مصلح.
أجبت: أنا الروائية المصلحة.

لابد أن تحمل الرواية أو الأدب بشكل عام، رسالة فكرية، تغييرية إصلاحية، وإلا ما هي فائدة الكتابة إذن؟
أحاول دومًا أن تكون رسالتي الفكرية سهلة الفهم، واضحة، قريبة من الفطرة الإنسانية.. وهذه هي جمالياتها.

٧. انتقلت من الرواية إلى البحث والصحافة والإعلام، ماذا أضاف كل مجال إلى تجربتك الأدبية؟
أضاف لي الكثير.
قلت لك أن الأدب مرآة للمجتمع، لذلك تواجدي في وسط هذا المجتمع سواء بالبحث أو الإعلام ومن ثم العمل المدني، أعطاني زخمًا كبيرًا لقصص وأحداث ما كنت سمعت بها لو لم أكن في وسطه.
كل مقال كتبت، كانت نتيجة تجربة اجتماعية أو حدث اجتماعي، كل بحث، كل موقف أدبي أو إعلامي، كان وسيلة للتعبير عن رفض أو تصحيح لمسارات أنتجها المجتمع.

٨. وصلت رواياتك إلى الدراسات الأكاديمية، ماذا يعني لك أن يتحول الأدب إلى مادة للبحث العلمي؟
هذه من الأمور المهمة، أن يكون الأدب تحت مجهر البحث العلمي.
لأن واحد من أدوار البحث العلمي، هو تحليل المجتمع وتقديم الأفكار والتوصيات لإنتاج نسخة أفضل للحياة.
وهو أمر مفرح لكل كاتب.. أن يصل منجزه الأدبي إلى المنصة الأكاديمية، كما إن هذه الدراسات، هي مرآة تعكس وجهة نظر الباحث العلمي تجاه ما نكتب.. لذلك تكون تلك البحوث مهمة بالنسبة لنا.. وسند نرتكز عليه لتطوير الكتابة وسماع النقد العلمي الناضج بعيدًا عن النقد الموجود في واقعنا.. والذي في الأعم الأغلب لا يكون منصفًا لأسباب كثيرة.

٩. بعد عشر روايات، كيف تغيرت رؤيتك للمرأة والمجتمع كأديبة وباحثة؟
رؤيتي للمرأة لم تتغير.. أنا أكتب لأجلها.. وأعرف جيدًا ماذا أكتب.
أما للمجتمع، فكل مجتمع يمر بأدوار مختلفة بين عصر وآخر..
أنا أرى الموضوع هكذا: أنت تأخذين من المجتمع وتصنعين منه حدثًا أدبيًا.. ثم يخرج هذا الحدث ليتلقاه ذلك المجتمع.. يتفاعل معه، سلبيًا وإيجابيًا كل حسب وجهة نظره وقراءته الخاصة بذلك الحدث الأدبي.. من المؤكد أنه سيؤثر في العديد من أفراد هذا المجتمع، ربما يجعلهم يفكرون في أشياء لم يكونوا يرونها.. الآن أصبحت واضحة لديهم، ربما شعروا بأن هذه الرواية مثلاً تمثلهم، تتحدث عنهم، ثقي العشرات من النساء اللواتي قرأن رواية (وجاء متأخرًا) قلن لي هذه العبارة: (هذه الرواية تمثلني، أنت تكسبن عني)، قالتها الطبيبة والأكاديمية والمهندسة والمعلمة ورب البيت، وحتى امرأة غير متعلمة (تعلمت القراءة والكتابة

في البيت)، قالت هذه العبارة ذاتها.

هذا التفاعل وهذا التأثير في المجتمع، سيكون حافزاً جديداً، أو مولداً لفكرة جديدة نصنع منها حدثاً أدبياً آخر. وهكذا، هي دائرة تكمل بعضها.

١٠. ماذا يعني لك أن تكوني أديبة من بابل، المدينة التي تمتلك إرثاً أدبياً وحضارياً عريقاً؟
حقيقة الأمر أنا لست من بابل، أنا ولدت في العمارة عشت فيها ٣ سنوات ثم عشت في بغداد ١٠ سنوات ثم في البصرة ٧ سنوات، ثم ١٥ عاماً في المنفى خارج العراق، ثم عدت إلى الحلة لأن زوجي من الحلة، أنا لا أجد انتماي لمكان ما.. أشعر بأني عراقية أكثر من أي وصف محدد آخر.
وانا لا أفهم قيمة المكان من إرثه وتاريخه، فذلك منجز يحسب لأهله في وقتهم.
أفهم قيمة المكان من إنتاجية أهله في هذا الزمن.. وهذا بحث ذو شجون.

١١. كيف انعكس انتماؤك إلى بابل في تجربتك الأدبية واختيارك للشخصيات والقضايا التي تكتبن عنها؟ وهل كان هناك حضور لنساء بابليات في رواياتك؟
أنا عراقية بالدرجة الأولى والأخيرة، لا يوجد شيء مخصص للمرأة البابلية، بل هي للمرأة العراقية بشكل خاص والمرأة العربية بشكل عام، لأن الوجد هو ذاته..
فالمرأة في البصرة أو بغداد أو ديارى أو النجف أو بابل، هي نفسها.. نفس المعاناة نفس الواقع، نفس الوجد.. لذلك أنا أكتب عن الجميع.
ربما تجسدت بابل في رواية (علي وعائشة) أكثر من غيرها.. لأن الأحداث كانت تدور في بابل، وأبطالها كانوا من هذه المدينة.

١٢. فيما يخص العمل المجتمعي كيف بدأت رحلتك معه، وما الذي دفعك إلى تحويل الخبرة إلى مشروع مؤسسي؟
بدأت رحلتي مع العمل المجتمعي تقريباً منذ ٣٠ عاماً، من التسعينات عندما كنت في خارج العراق.. وعندما عدت في عام ٢٠٠٤، أكملت المشوار بتأسيس منظمة بنت الرافدين وهي الآن والفضل لله تعتبر منظمة وطنية ولها سمعة كبيرة على مستوى العراق.
منظمة بنت الرافدين، أعتبرها مثل الرواية، الرواية جاءت لتحكي عن معاناة النساء بشكل خاص والإنسان بشكل عام، تقرأ المجتمع بطريقة واعية لتجعله أكثر وعياً وهو ينتج نفسه من جديد.
والمنظمة، كذلك.. ولدت من أجل المرأة، من أجل معاناتها ووجعها وأحلامها.. المنظمة أيضاً تقرأ المجتمع وتحلله، لتخطط لبرامج وأنشطة تجعله أكثر وعياً وهو يعيد إنتاج نفسه من جديد.
لذلك الرواية لها مسارها والمنظمة لها مسارها، ولكنهما يلتقيان بذات الهدف.

١٣. قيد التأليف كتاب «عشرون عاماً في خدمة المجتمع من خلال منظمة بنت الرافدين»..
ما الذي دفعك إلى توثيق عشرين عاماً من العمل المدني في كتاب؟
لأنها تجربة إنسانية عظيمة، ليست لأنها منظمتي.. بل لأنها فعلاً كذلك.
عشرون عاماً من الحفر في الصخر، عشرون عاماً من التخطيط والتنظيم والعمل والعلاقات والجهد الكبير لي ولآخرين كانوا معي رفقاء وأخوة درب.. من المهم توثيق ذلك.
لنقدم للمجتمع، خلاصة تجربة رصينة قدمت الكثير لأبناء العراق في أماكن مختلفة، لم نفرق بين منطقة وأخرى، بين مذهب وآخر، بين دين وآخر.. كل من يعيش على أرض العراق، كان جزءاً من اهتمامنا وجهدنا وبرامجنا..
عشرون عاماً، من الوجد، الصبر، العمل الدؤوب، الفرح، الحزن، النجاح..
كل ذلك من حقه أن يوثق..
وإن شاء الله عندما يصدر الكتاب، ستكون هذه التجربة متاحة للجميع بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات، لعل هناك من ينتفع منها.

١٤. ماذا تريد أن يعرف القارئ عن تجربة منظمة «بنت الرافدين» مما قد لا يظهر في التقارير والإنجازات الرسمية؟
*الصبر..

نعم، صبرنا كثيراً.. على أمور كثيرة.. كل نشاط، كل برنامج، كل عمل، كل مكان ذهبنا إليه، كنا نحتاج إلى الصبر... صبر مخفي لا يراه الآخرون، وصبر واضح يمكن أن يتلمسه الآخرون.
*والحب..

كيف استطعنا أن نجتمع على الحب، حب الله، وحب وطننا..
ذلك الحب الذي جعلنا نكون عائلة واحدة وليس فريق عمل، عائلة من مختلف محافظات العراق.
*ونكران الذات.. وذلك في سجل السماء، وحدها من وثقته.

١٥. بعد هذه التجربة الواسعة، كيف ترين مستقبل تمكين المرأة وبناء القيادات المجتمعية في العراق؟ وهل هناك نساء شابات يمتلكن سمات القيادة يمكن أن يعوّل عليهن سفعلاً لقيادة المستقبل؟
للأسف مستقبل تمكين المرأة في العراق، ليس بيدي ولا بيد العمل المدني ولا الفعل الأدبي.
هذا الأمر مرهون بالسياسة.

الأنظمة السياسية والأيديولوجية السياسية التي يتبناها صانعو القرار العراقي، والذي للأسف أثبت خلال السنين الماضية، فشله وبؤسه في التعامل مع ملف المرأة وقضاياها (وإن كان هو فاشل في جميع الملفات).
مستقبل المرأة يحتاج إلى صانع قرار ومشروع واعي لذاته أولاً ومن ثم واعي لذات المرأة ويفهم دورها الحقيقي في الحياة..
لأن واقعها يزداد سوءاً يوماً بعد يوم.

أما عن النساء الشابات القياديات، فأكيد هناك العديد منهن.. وممكن التعويل عليهن في المستقبل إذا تعبّن على أنفسهن وبادرن إلى العمل والتغيير والإصلاح الحقيقي الذي يبدأ من النفس ثم المجتمع لينطلق إلى العالم.
ورسالتني هنا لكل امرأة وشابة: لا تنتظري من ميسك بيدك، لا يوجد أحد.
ثقي بنفسك وبقدراتك.. وتوكلي على الله.. وطوري من إمكانياتك ومهاراتك، أدرسي وتعلمي دوماً، وكوني واعية.. أنت من تصنعين نفسك لا أحد غيرك.
قد تجددين من يساعدك، ونحن منهم، ولكن التغيير وصناعة القيادة بيدك انت وحدك.



د. هاني كنهر العتاي بلاغة المكر وسيمياء التلوّن في الخطاب

■ تشير أطروحة عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو (Pierre Bourdieu) في كتابيه: (الرمز والسلطة) و(ما معنى أن نتكلم؟) إلى أن قوّة الخطاب لا تُستمدّ من بنيته اللغويّة وحدها (الكلام عمل)، وإنّما تستند إلى الموقع الذي يشغله الخطيب في المجتمع، وما يملكه من شرعيّة ورأس مال رمزيّ يتيحان لقوله أن يُسمّع ويصدّق ويُنفذ؛ إذ يتقاطع الفعل التواصليّ مع علاقات القوّة وموازين المكانة والتفويض الاجتماعيّ، فيصبح الخطاب قوّة رمزيّة قادرة على فرض المعنى أو إعادة إنتاج الهيمنة بحسب الموقع الذي يشغله الخطيب. غير أن هذه القدرة نفسها قد تنحرف عن وظيفتها التواصليّة، فلا تكون غايتها إظهار المعنى بقدر ما تصبح وسيلة للوصول إلى الغاية عبر الالتفاف عليها، وهنا تتشكّل ملامح ما يمكن تسميته بـ (بلاغة المكر)؛ ولفهم هذا المركّب، ينبغي أن تكون الدلالة المعجميّة مدخلا كاشفا؛ فالبلاغة تدور في أصلها حول بلوغ الغاية والوصول بالقول إلى ما يحقّق المقصود (تاج اللغة وصحاح العربيّة، ١٩٨٧)، في حين يحيل المكر إلى الخداع والاحتيال وتدبير الأمر على وجه خفيّ (مقاييس اللغة، ١٩٨٩). ومن هنا فإنّ تركيب اللفظين يشير إلى نوع من البلاغة التي تستثمر جودة التعبير في إخفاء المقصد، وتوظّف الحيلة اللغويّة لتأجيل الحقيقة أو تحويلها أو الإفلات من تبعاتها، فتظلّ العبارة محكمة، ويبقى الأسلوب مقنعا، غير أنّ الوظيفة العميقة للكلام تنزاح من الإبانة إلى المناورة، ومن هذه الزاوية يمكن أن تقترب بلاغة المكر ممّا نطلق عليه (خطاب التلوّن)؛ وهو خطاب مراوغ تتعدّد فيه الوجوه التعبيريّة بتعدّد الجهات التي تستقبله، بحيث يمكن للمتكلّم أن يعيد ترتيب موقفه بحسب مقتضيات المصلحة وموازين القوّة.

ولم يكن التكيّف مذموما في ذاته؛ فاختلاف المقامات يقتضي اختلاف الأساليب، ولكن تكمن المشكلة حين يتحوّل التكيّف من مرونة مشروعة في الأداء إلى تبديل في الموقف، ومن مراعاة للمقام إلى ارتهان لأهواء المتلقّي، وعندئذ يرتدي الخطاب أقنعة متعدّدة، ويصبح الخطيب قادرا على أن يقول لكلّ جهة ما يرضيها، من غير أن يلتزم بموقف يمكن مساءلته عنه.

وتجلى إحدى أخطر آليات هذا التلوّن في الإضمار؛ إذ لا يصرّح الخطيب بموقفه بصورة تسمح بإدانتة أو محاسبته، وإنّما يتركه معلّقا في منطقة رماديّة مضلّة بين التصريح والتلميح. وقد أشارت (أوريكيوني Orecchioni) إلى أهميّة المضمر في تحليل ما لا يقوله الخطيب صراحة، وما يتركه للمتلقّي كي يستنتجه من القرائن والسياقات (المضمر، ٢٠٠٨)، غير أنّ المضمر حين يوظف توظيفا مراوغا يكون استراتيجيّة دفاعيّة تحمي الخطيب من تبعاته؛ إذ يتيح له أن يلمح دون أن يصرّح، وأن يوحي دون أن يلتزم، وأن يفتح أكثر من تأويل دون أن يتحمّل مسؤوليّة أيّ منها. وهنا تكمن المفارقة الأشدّ إثارة في خطاب التلوّن، فكلمّا ازداد غموض العبارة، اتّسعت مساحة نجاة الخطيب، فالمتلقّي يجد نفسه أمام خطاب متعدّد المسالك، بينما يحتفظ الخطيب بإمكانية الرجوع عن المعنى أو إعادة توجيهه متى تبدّلت ظروف المشهد، وإذا اعترض عليه قيل: لم أقصد هذا، وإذا أعجب به المتلقّي أمكنه أن ينسب إلى كلامه ما لم يصرّح به، وهكذا يتحوّل الغموض من خاصيّة أسلوبية إلى نوع من الحصانة الخطابية؛ إذ يصبح الخطيب حاضرا في المعنى حين يخدمه، وغائبا عنه حين تترتب عليه مسؤوليّة. وتتخذ هذه الظاهرة في المجال الرقميّ صورة أكثر وضوحا؛ إذ أتاح تعدّد المنصّات فرصة غير مسبوقة لتبديل الخطاب بسرعة تتناسب مع سرعة تبدّل الجمهور، وقد ينقسم (اللسان) هنا إلى خطابين أو أكثر إزاء الواقعة نفسها، تبعا لهوية الجالس في جهة التلقّي، وقد رسم القرآن الكريم صورة مكثفة لهذا الانقسام في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنُوا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزَؤُونَ﴾ [البقرة: ١٤]، فالمشكلة تظهر في ازدواج المرجعية التي تجعل القول تابعا للجهة التي يُوجّه إليها.

ويمكن أن يظهر هذا التلوّن في ممارسات التزلف والمداهنة في مواقع التواصل الاجتماعيّ؛ حين يتبدّل التأييد بتبدّل هويّة صاحب المنشور، أو تتناقض التعليقات والمواقف إزاء الأفكار المتعارضة، استجابة لآتيّ القوّة أو المزاج العام، ويستعيد هذا السلوك، من منظور قرآنيّ، معنى المداهنة التي حدّر منها قوله تعالى: ﴿وَدُّوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ﴾ [القلم: ٩]، كما قد يتصل بالرغبة في تحصيل الثناء ولو انفصل عن الاستحقاق، في قوله تعالى: ﴿وَيُحِبُّونَ أَنْ يُحْمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا﴾ [آل عمران: ١٨٨].

وفي مثل هذا السياق يفقد الخطاب وظيفته في التعبير عن الموقف، فيظهر أشبه بعملة اجتماعية يتداولها صاحبها لشراء القبول، وتجنب الخصومة، وتأمين موقعه بين الجماعات، وتبلغ بلاغة التلون درجة أشد خطورة حين تنتقل من المجال الفردي إلى المجال المؤسسي؛ إذ تدخل المراوغة في صناعة الخطاب نفسه، وهنا يمكن للمفردات اللامعة، من قبيل النهضة والتطوير والتنمية والإصلاح، أن تكون غطاء لغوياً واسعاً يسمح بإخفاء التباين بين القول والممارسة، وعندئذ يصبح الخطيب قادراً على إعادة تعريف المفهوم نفسه بما يلائم الجهة التي يخاطبها، فيتقدم الخطاب في صورة إصلاحية، بينما قد تؤدي وظيفته الفعلية إلى حماية المواقع أو تبرير الممارسات أو تحصيل المكاسب، ويستحضر هذا النموذج ما يصوره القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَمَنْ النَّاسِ مَنْ يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيُشْهَدُ اللَّهُ عَلَى مَا فِي قَلْبِهِ وَهُوَ أَلَدُ الْخِصَامِ﴾ [البقرة: ٢٠٤]؛ فالمفارقة القرآنية هنا قائمة بين إعجاب القول وحقيقة الموقف، بين الصورة التي يصنعها اللسان والباطن الذي قد يناقضها.

إن نقد خطاب التلون لا يعني أن ثبات الموقف يستلزم ثبات العبارة في جميع السياقات؛ فاختلاف الأساليب باختلاف المقامات من صميم البلاغة، وإما المقصود هو التمييز بين مرونة الأسلوب وثبات المبدأ، وبين تكييف الخطاب وتغيير الحقيقة؛ فالمشكلة تبدأ حين يصبح الخطيب أسيراً للجمهور الذي أمامه، فيتغير موقفه بتغير الوجوه، وتصبح اللغة مرآة تعكس رغبات الآخرين بدلاً من أن تكون أداة للتعبير عن قناعة مستقرة.

وفي مثل هذا السياق نقل أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) عن سعيد بن أبي عروبة البصري (ت ١٥٧هـ) نقداً بالغ الدلالة؛ إذ قال: «لأن يكون لي نصف وجهه، ونصف لسانه، على ما فيهما من قبح المنظر، وعجز المخبر، أحب إليّ من أن أكون ذا وجهين، وذا لسانين، وذا قولين مختلفين» (البيان والتبيين، ٢٠٠٢)، والمفاضلة هنا بين نقص صادق وكمال مخادع؛ إذ أثر البصري أن يكون له وجه واحد، وإن كان ناقصاً، ولسان واحد، وإن كان عاجزاً، على أن يكون ذا وجهين ولسانين وقولين، فنصف وجهه ونصف لسانه، على ما فيهما من عيب، يظللان أوفى للمبدأ من وجهين ولسانين يتبدلان بتبدل المقامات والمصالح، فتظهر (بلاغة المكر) في أخطر صورها حين يكون تعدد الخطاب تابعاً لتعدد المواقف.

إن الهدف من تعرية سلوك التلون ورفض استراتيجيات التلميح (الماكرة) هو إقرار مبدأ القول السديد في كل زمان ومكان وفي مختلف الظروف، فلا يُفهم من هذا النقد بأنه نداء لممارسة الجفاء أو افتعال الخصومات مع الآخرين، وإما هو دعوة للثبات على النهج القرآني المبين، ورعاية القول وإحقاق الحق بشجاعة ونزاهة، متجاوزين المداينة ومخاطبة الهوى للوصول إلى خطاب أصيل ينطلق من الصدق ويتسامى عن المواربة والمراوغة والتقلب.





شروق يحيى العمري

قراءة في سلطة الواقع الاجتماعي في رواية (لن تنقذك أغنية) لكرار أحمد الدحبوش

كرار أحمد الدحبوش



ممكن للرواية أن تتجاوز وظيفتها السردية لتصبح مرآة تعكس فيها تحولات المجتمع وهموم الإنسان، وتكون وسيلة للكشف عن القضايا الاجتماعية والإنسانية التي يعيشها الفرد داخل بيئته. ومن هذا المنطلق تأتي رواية لن تنقذك أغنية للروائي العراقي كزار أحمد الدحبوش بوصفها نصاً ينطلق من الواقع الاجتماعي، ويعيد تشكيله عبر قصة حب تنمو في بيئة مثقلة بالفقر والتفاوت الطبقي والقيود الاجتماعية فالرواية لا تقف عند حدود الحكاية العاطفية، إذ تجعل من الحب وسيلة للكشف عن التناقضات التي يعيشها الإنسان حين يصطدم حلمه الشخصي بواقع لا يسمح له بتحقيقه. ويبدو منذ الصفحات الأولى أن الكاتب لا يريد تقديم قصة رومانسية تقليدية، بل يسعى إلى تصوير الإنسان البسيط الذي يواجه قسوة الحياة اليومية، ويجد نفسه محاصراً بأسئلة الفقر والرزق والكرامة والطبقية لذلك تتشكل شخصية أدهم بوصفها شخصية مأزومة تحمل هموم المجتمع أكثر مما تحمل همومها الفردية، حتى يصبح الحب نفسه عبئاً أخلاقياً يخشى أن

يورثه لمن يحب، ويكشف الحوار الذي يدور بينه وبين صديقه أحمد عن هذه الرؤية حين يرفض فكرة الزواج معللاً ذلك بخوفه من أن يجبر المرأة التي يحبها إلى حياة يملؤها الحرمان ويرى أن الفقير لا يملك حق إدخال شخص آخر في معاناته. حيث يتحول الواقع الاجتماعي إلى قوة فاعلة في بناء الشخصيات وصياغة مواقفها النفسية والفكرية فالفقر يظهر على أنه حالة وجودية تؤثر في رؤية الإنسان إلى نفسه وإلى الآخرين، وتدفعه إلى الشك في المستقبل بل وفي استحقاقه للحب والسعادة، ولهذا يبدو أدهم شخصية تعيش اغتراباً داخلياً؛ إذ يشعر منذ طفولته بأنه يحمل مسؤوليات لم يخترها، ويعبر عن ذلك بقوله أنه وُلد هو ليحمل الأعباء. ومن تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية هو عامل الفقر الذي يكون أكثر تأثيراً في تشكيل شخصية البطل حين يصوره على أنه أسير لإحساس دائم بالنقص والعجز، ويتجلى ذلك في المشهد الذي يذهب فيه أدهم إلى المسجد طلباً للعون الروحي من الشيخ، فيطلب منه الشيخ أن يتصدق على أسرة فقيرة لكنه يكشف أنه لا يملك ديناراً واحداً يستطيع تقديمه، فيغادر مثقلاً بالخل والانكسار، وتكمن أهمية هذا المشهد في كشفه حجم المفارقة الاجتماعية التي يعيشها البطل؛ فهو فقير يُطلب منه أن ينقذ فقيراً آخر، الأمر الذي يعمق شعوره بالعجز ويجعله يرى الفقر بوصفه قيداً يلاحق الإنسان في كل تفاصيل حياته. والفقر يجعل أدهم ينظر إلى الحب بوصفه مسؤولية ثقيلة لا يستطيع الوفاء بها، ولذلك يردد أن الفقير لا ينبغي له أن يحب حتى لا يحرم محبوبه من حياة كريمة، وهنا ينجح الكاتب في تصويره للواقع الاجتماعي وكيف أنه يصبح حاجز غير مرئي يقف بين الإنسان وأحلامه، ويصبح الحب نفسه ضحية للفقر والحرمان. أما الطبقة الاجتماعية التي تشكل موقعاً محورياً في الرواية، إذ يجعلها الكاتب أحد أهم العوامل التي تحكم مصائر الشخصيات، حيث يقيم الشخص وفق مكانته الاقتصادية والاجتماعية، ومن هنا تصبح العلاقة بين أدهم وسارة محكومة بقيود هذه الطبقة، أدهم ابن النجار وسارة بنت التاجر.

ويؤكد الكاتب هذا الوعي الطبقي منذ اللحظات الأولى التي يعرف فيها أدهم هوية سارة، إذ يحمل في نفسه شعور مؤلم بالفارق الاجتماعي بينهما، وكأن المجتمع يفرض عليه حدوداً لا يستطيع تجاوزها مهما بلغت قوة مشاعره، وبهذا تكشف الرواية أن الطبقة تشكل بنية ذهنية تتحكم في وعي الشخصيات ونظرتها إلى ذواتها، وكذلك الحوارات التي تجمع أدهم بصديقه أحمد، إذ يحاول الأخير باستمرار تذكيره بالفارق بينه وبين سارة محذراً إياه من أن المجتمع لن ينظر إلى العلاقة بعين القبول، بل سيجعل منها سبباً للسخرية والرفض، حيث يكون أحمد بمثابة صوت الواقعية الاجتماعية التي تفرض على أدهم القيود لم يجعل الدحبوش شخصيات روايته أسيرة للعاطفة وحدها، بل أوجد في شخصية أحمد نقيضاً لأدهم، فهو صوت العقل والالتزان والوعي بحدود الواقع الاجتماعي. ومن اللافت أن الكاتب يمنح سارة رؤية إنسانية تختلف عن رؤية المجتمع، فهي تنظر إلى أدهم من خلال أخلاقه وإخلاصه في العمل وليس فقره، وتؤكد له أن المال ليس معياراً للحب وأن القلب الصادق أثمن من القصور والثروة فتكون سارة نموذجاً للوعي الإنساني الذي يحاول تجاوز التصنيفات الطبقة، في مقابل مجتمع ما يزال أسيراً لها. غير أن الرواية تكشف عن سلطة المجتمع التي تظل أقوى من رغبات الأفراد، وهو ما يظهر في موقف والد أدهم الذي يرفض فكرة زواج ابنه من سارة خوفاً من نظرة أهل القرية، وعداً هذا الزواج خروجاً على الأعراف الاجتماعية، وهنا يصدر الرفض عن الأب بدافع الخوف من المجتمع وليس بدافع الكراهية، مما يجعل السلطة الاجتماعية تتجسد في الأسرة نفسها. وكذلك سلطة والد سارة التي تنتهي بمقتله، حيث يجسد الكاتب هذه المواقف كلها بأنها قيود اجتماعية، وبذلك يعد أدهم الشخصية الأكثر تعرضاً لتأثير الواقع الاجتماعي في الرواية، إذ تتغير ملامحه النفسية والفكرية على امتداد الرواية بصورة واضحة، حيث تخلق عنده أزمات نفسية تجعل من الحب مصدراً للألم وهو ما يوحى عنوان الرواية (لن تنقذك أغنية) فالأغنية التي ترمز إلى الحب والجمال لا تستطيع أن تنقذ الإنسان عندما يقف الواقع الاجتماعي في وجه أحلامه. ومن هنا تكتسب عتبة العنوان (لن تنقذك أغنية) دلالتها الأعمق؛ فالأغنية والذكرى والفن قد تمنح الإنسان عزاءً مؤقتاً وتساعد على احتمال قسوة الواقع، لكنها لا تملك وحدها القدرة على تغيير الشروط الاجتماعية التي تحاصره، وبذلك ينجح كرار أحمد الدحبوش في تحويل التجربة الفردية إلى سؤال إنساني واجتماعي يتجاوز شخصيات الرواية وأحداثها، ليضع القارئ أمام مفارقة واضحة بين الحلم والواقع، وبين ما يتمناه الإنسان وما تسمح له به البنية الاجتماعية، وفي هذه المفارقة تحديداً تتجلى قوة الرواية في مساءلة واقع لا يكفي فيه صدق المشاعر وحده ما لم تتغير الشروط التي تجعل الإنسان قادراً على تحقيقها. إذ تكشف الرواية أن الإنسان ابن بيئته، والمجتمع ليس خلفية محايدة للأحداث، بل قوة فاعلة تسهم في تشكيل مصائر الشخصيات وتوجيه قراراتها، فأدهم يواجه منظومة اجتماعية تجعل الفقر عائقاً أمام الحب، وتجعل الانتماء الطبقي معياراً للحكم على الإنسان. وبذلك تتضح القيمة الاجتماعية لرواية (لن تنقذك أغنية) إذ تصور لنا حكاية حب تتقاطع فيها الفوارق الطبقة فيصبح الفقر أكثر من مجرد حالة اقتصادية؛ إذ يتحول إلى قوة تحدد موقع الفرد وفرصه في تحقيق أحلامه.



علي حسن الفواز
في مئويته..
السياب وما يُخفيه قميص الشاعر

مع مئوية ولادة الشاعر بدر شاكر السياب ثمة من يبحث عن الوجوه الثابته له، الوجوه التي تحمل معها قلق الشاعر والانسان والايديولوجي وصاحب الاوهام والشتائم، حيث ينكشف السياب على سيرته المحمولة الضاجة، والغريبة، والمهجوسة بروحه الآدمية الملتاثرة بأخطاء ذاته اللجوجة، والمعلولة، والمتورطة مع اصحاب العقائد، ومع الصانعين السريين لمحنة العراق السياسي المعاصر. استعادة هذه الوجوه ليست بريئة، لا نقديا، ولا نفسيا، لكنها تبقى جزءا من السياب الاثر والظاهرة الشعرية المؤسسة، فهل أن معطف السياب ما زال حقا هو المعطف العائلي للقصيد العربية الذي تخرج من ثقوبه العصافير والمناشير؟ وهل أن ظاهرتة ما زالت هي المهيمن اللاوعي الذي يمارس سطوته الابوية على توليدات القصيدة؟ وهل ان للسياب وجها اخر اختلط فيه النفسي مع السياسي مع الثقافي؟ هذه الاسئلة هي بعض وجوه السياب، لكن كثيرا منها لا يصلح ان يكون جزءا من أثره، أو جزءا من حروبه المسكونة بهوس التمرد والتجديد، رغم أنها مليئة بكثير من الفجائع الشخصية، والمراثي الاخلاقية، وبعضها مكشوف على عقد الايديولوجيات التي تحارب بعضها البعض دون هوادة. من هذه الوجوه الغامضة ما تجلى في رسائله الشخصية، تلك التي تحولت الى خيبة شخصية اكلت الكثير من أثره، وشوشت على بعض ظاهرتة في مجتمع يسيّر الثقافة، ويؤدلج الشعراء، لكنه يتركهم معزولين، وضحايا، أو منفيين، أو غارقين بأوهام الفشل والاحباط والفقد. سأحاول في هذه القراءة التعاطي مع الوجه الاخر للسياب الثقافي/الانساني/المعذب، السياب الذي اضطر تحت مهيمنات الجوع وبعض غواية الشارع العراقي، أن يمارس ادوارا تتجاوز طاقته، وأثر فاعليته الشعرية، لينخرط مأزوما في سياق ساخن من الصراعات السياسية والايديولوجية التي كانت تعصف بالحياة العراقية منذ نهاية الخمسينات، واذا كانت هذه القراءة تكشف عن بعض شحوب ذلك الوجه الآخر للسياب، فإنها بالمقابل ستكشف عن الجوانب الاضطرابية الراكزة في لاوعيه، والتي لا يمكن فصلها عن شخصيته، في قلقها، وفي انكفائها، وفي احساسه المريع بالفقد والخوف من ” المدينة الملعونة“، تلك التي اسبغت على تجربته نزوعا وجوديا، ومردا حسيا، مثلما كشفت عن أن قلقه، وشغفه بالتمرد ليس خاضعا لأسباب فنية مجردة فحسب، او لأسباب تأثره بالعوامل السوداوية التي غرستها قراءته لشعراء الحزن الانكليزي المسيحي مثل ت. س. اليوت، واديث ستويل، والتي جعلت من كثير قصائده الاقرب الى النزعة الرثائية، وانما لأسباب تتعلق بتضخم قلقه العميق، وهوسه الشخصي بالتعويض الرمزي، والنفسي، وربما بتمثيل نزوع داخلي للكراهية والسخط والكآبة، تلك جعلت من قصائده مفتوحة على اصوات، وهلاوس، واستغراقات، جمع لها الحزن الاسطوري والمثيولوجي والحكاوي بحزنه الشخصي، فكان يجمع بين المسيح وايوب والحسين، وبين ديموزي وعوليس، فضلا عما تحمله الاساطير الشعبية من حكايات في ” ارم ذات العماد“ والسندباد، وعلى نحو جعل من قصيدته كثيفة الاحتدام، شائكة في رموزها، وفي تمثيل روحه التي تواجه الفناء/ الموت عبر اللغة، حيث تستدعي تفاصيل الأسي والفقد والوحدة، مثلما ينشُد الى العاطفة الغائبة، والقسوة التي تشبه الحرمان..

يا موت يا رب المخاوف والدياميس الصغيرة.
الآن تأتي، من دعاك؟ ومن أراك أن تزوره.
أنا ما دعوتك أيها القاسي فتحرمني هواها.
دعني أعيش على ابتسامتها وإن كانت قصيرة.
السياب.. التجربة والاحساس بالإثم

بدر شاكر السياب ظاهرة شعرية حاضرة في الذاكرة دائماً، نضعها عند كل موسم ثقافي امام المزيد من القراءات والتأويلات والاجتهادات الجديدة، حيث الكشف عن مستويات قرائية جديدة، وعن هوية المغامرة التي استفزت مركزية القصيدة العربية، والتي حملت معها مفاتيح انثربولوجية، وثقافية تخص التجربة والمغامرة. وجود القراءات الضدية لتجربة السياب تخلق بين شخصيته المضطربة سياسياً وايدولوجياً، وبين شخصية العليل الذي يعيش اوهام الجسد والحزن، وهذا ما ربط بين ترحيل ظاهرتيه من سياقها الشعري الى سياق شخصاني، وعلى نحو جعلها تحفل بكثير من الاشكالات والتقاطعات والاسئلة، لاسيما ما يتعلق بشخصيته المزاجية واشاعة (محدودية ثقافته) كما يصفها الناقد احسان عباس، حتى بثّ احسب ان هذه القراءات تحمل موقفاً قصدياً من السياب السياسي وليس السياب الشعري، وربما ذهب "البعض" بها الى افتراض أن السياب شاعر يعيش لوعة "الاثم الايدولوجي" لا سيما بعد صدور كتاب (كنت شيوعياً) الذي ضمّ مجموعة من اعترافات السياب ورسائله عن دار الجمل، كاشفاً عن بعض هذا الهوس بالإثارة، والقصدية بالبحث في زوايا عوالم السياب الشخصية عن ملفات تثير اللغظ حول شخصيته المضطربة والمزاجية ومواقفه غير الواضحة من الصراعات السياسية والاجتماعية والايدولوجية التي كانت تعتور الحياة العراقية آنذاك.. ضمّ هذا الكتاب ٢٩ حلقة من الاعترافات/الرسائل، التي كان قد نشرها السياب سابقاً عام ١٩٥٩ في جريدة "الحرية" البغدادية لصاحبها ورئيس تحريرها المحامي قاسم حمودي المعروف باتجاهه القومي المناوئ للاتجاهات الشيوعية، فكان نشرها فاضحاً، ومثيراً للجدل والخلاف حول النوايا التي وقفت وراء نشر الرسائل والاعترافات، في التوقيت، والاختيار وفي ظل الصراع السياسي المحتدم في الشارع العراقي. لقد حملت هذه الاعترافات/الرسائل نزوعاً ساخطاً ضد الشيوعيين العراقيين،

نعتهم السياب بأوصاف حادة ومشينة تكشف عن موقفه السياسي المتقلب، مثلما تكشف عن مزاجه المضطرب وانعكاس تداعيات خصومته مع الآخرين، فضلاً عما تكشف من فطرتيه وبساطته في التعاطي مع مشكلات السياسة وظواهرها، إذ إن السياب كان في وقتٍ ما ينظر لها بطريقة الرومانسي الحالم، المسكون بأمودج الشيوعي الملتزم و"المنظم حزياً" مادحاً لفكرة الثورة، ولحلم الخلاص من الاستعمار، فكان حاضراً في التظاهرات الشعبية التي كانت تعصف بالشارع العراقي تحت يافطة الثورة والاحلام والاشتراكية. وقد تحمّل ازاء هذا الانتماء كثيراً من المضايقات والمطاردات التي جعلت الحكومة الملكية بعد تخرجه من دار المعلمين العالية، تنفيه الى المدن البعيدة، حين تم تعيينه معلماً في مدينة "هيت" البعيدة جداً عن مدينته البصرة، وعن كل مظاهر العمران الثقافي وضجيج اليوميّات الثقافية التي ألّفها، حتى بدا هذا التعيين وكأنه شكل من اشكال النفي السياسي كما جرت العادة للذين يناوئون النظام السياسي.. هذه الاعترافات حملت العنوان نفسه، لأنها بدت وكأنها شبه باعلان البراءة، وطبعاً هذه البراءة تجد عند الخصوم السياسيين اهتماماً واضحاً، إذ رغم عدم اهمية هذه الرسائل/الاعترافات من الناحية التاريخية وضعف مستواها الفني وحتى "الانشائي" لكنها أيضاً كشفت عن جوانب من ازمة السياب الشخصية، ومن المخفي من معاناته، فضلاً عن حساسيته ازاء ما يجري، وعن اضطراب حياته الاجتماعية والسياسية، لاسيما مع ما تظهر في انفعاله مع معطيات الظاهرة السياسية والحزبية التي كانت ظاهرة اجتماعية، أكثر من كونها ظاهرة ايدولوجية عميقة الاثر، كشفت عن هشاشة قدرته في السيطرة على انفعالاته، وعلى علاقته بالوسط السياسي، وحتى بالأفكار التي توزعت بين مواقف مضطربة، استثمارها جماعة التيار القومي، وهم الخصوم التقليديون للحركة الشيوعية في الخمسينات والستينات، فوجدوا فيها فرصة كبيرة للتشفي، حيث سارع رئيس تحرير جريدة "الحرية" قاسم حمودي المحامي وهو الشخصية القومية الراديكالية، ووالد الصحافي سعد قاسم حمودي وزير الاعلام في السبعينات من القرن الماضي الى الاهتمام بنشرها في صحيفته وبطريقة تبدو فيها ملامح السخرية.. لا شك ان فضاء صراعيها وصاحبها وجدلاً واسعاً قد اثاره نشر مثل هذه الكتابات، لان السياب كان شخصية عامة اولاً، وكان الجدل السياسي والحزبي على أشده في نهاية الخمسينات في العراق ثانياً، فضلاً عما ماثله أيضاً على الساحة اللبنانية من اسئلة خاصة بين مريدي التيار القومي والتيار اليساري والتيار المجذوب الى اشكال الحداثة (صاحبة الريبة) ثالثاً بين اصحاب مجلة شعر بريادة يوسف الخال وادونيس، وبين مجلة الادب ومزاجها القومي والوجودي بريادة سهيل ادريس. كل هذا جعل هذه المقالات بمثابة الانفجارات التي ملأت الساحة الثقافية بالكثير من الشظايا والدخان، لاسيما وان هذه الكتابات كانت بتوقيع شاعر مهم مثل السياب، وأن غرضها واضح في الكشف عن بعض خفايا الجوانب الاجتماعية والاخلاقية والسلوكية للشيوعيين الذين يمثلون ظاهرة اجتماعية واسعة، حتى بدا واضحاً فيها وكأن السياب مهووس بفكرة التشهير والشتيمة، وانه لا يفقه شيئاً عن الشيوعية وان انتماءه اليها وطوال سنوات

الكلية (معهد المعلمين العالي) والعمل في مجالها التنظيمي كانا جزءا من الانتماء للهيجان الشعبي.. حاول السياب ان يوظف وعيه (الثقافي) في تبرير خصومته مع الآخرين من خلال استعارته رواية (١٩٨٤) لجورج اورويل المشهورة في عداوتها للشيوعية وهيمناتها، ومقابلة حيوات ابطالها مع يومياته وخصوماته، لكنه سقط في نوبات المزاج المنفعلة القلقة، اذ بدت الاعترافات فاضحة وحادة وتخلو من الشعرية طبعا! وضعت السياب في خانة صانعي الشنائم وفاضح الاسرار، واطن انها عكست جوهر شخصيته المزاجية المتقلبة، حيث لم تحمل هذه الاعترافات أي وعي بالمشكلة السياسية او حتى بالايديولوجيا،

بقدر ما حملت هوسا ساخطا، تبلبل بالتوهان اللغوي الذي تختلط فيه الشتيمة بالرغبة بالاعتراف بالسخط، إذ حاول تحت هذا التوهان ربط الظواهر قسريا مع بعضها، فهو يرى أن مظاهر الانهيار السياسي لثورة تموز (يوليو) ١٩٥٨ ارتبط بنزوع التفرد عند قوى معينة، مثلما رأى ايضا أن ازمة هذه القوى السياسية ترتبط بموقفها من الدين، فذهب السياب وبشكل فاضح الى تهويل هذه الطروحات والمواقف واستخدام التوصيفات الحادة وغير المهذبة احيانا، حتى تبدو للقراء وكأنها اشهار بالقطيعة او الكشف عن أن كتابته/اعترافاته تلك كانت بمستوى تصفية حسابات مع اصدقاء الامس! فحملت تلك الاعترافات كثيرا من التفاصيل اليومية لبدر شاكر السياب خلال وجوده داخل التنظيم السياسي وفي اسفاره وهروباته، لاسيما الى ايران وعلاقته بحزب توده الشيوعي، فبدأ وكأنه يعيش ازمة نفسية انعكست فيها رغبته العارمة في التمرد، وعدم انسجامه مع طبائع الايديولوجيا التي يحملها الحزب ودوره الشعبي في مرحلة ما بعد ١٩٥٨ وصراعاته الداخلية التي تختلط فيها مشاعر الحسد والكراهية والخوف والغيرة من اسماء معينة يعرفها جيدا كاصدقاء ورفاق، لكنها تبوأَت مراكز مهمة في الحزب، فقدمها السياب بنوع من السخرية السوداء المعبرة عن ضغائن واحتجاجات تعتمل في داخله.. ويبدو ان السياب لم يكن صادقا وحقيقيا في كل هذه الاتهامات والاعترافات والمواقف المنفعلة حيث ظل يعيش ازمة صراعية عميقة انهكت قواه مع ما كان ينهكه المرض الذي جعله جليس المستشفيات.. فقد نشرت مجلة (الاغتراب الادبي) التي كانت تصدر في لندن والتي يصدرها الشاعر العراقي صلاح نيازي وزوجته القاصة سميرة المانع في عددها (٢٥) موضوعا تحدث فيها السيد عبد

الصاحب الموسوي وهو من اصدقاء السياب القلائل، خلال زيارته للسياب في ايامه الاخيرة في مستشفى الكويت، حيث قال (كنت اكثر زائريه القليلين مكثا عنده واستمعا اليه، وكانت به رغبة شديدة للكلام عن كل شيء والتحدث في كل موضوع وخصوصا ما يتعلق بحاله وتنكر الحكومة العراقية له، وكان يشعر بندم جارح حين يتذكر مقالاته التي نشرها ايام عبد الكريم قاسم في جريدة قومية بعنوان (عندما كنت شيوعيا) وكان يشد بيده اليمنى (السليمة) على شعره الخفيف ويصرخ بكلمة شتيمة على نفسه لأنه ارتكب تلك الحماسة، ورضي أن يكذب على رفاق لا يستحقون ان يوصموا بها وصمهم به على طول تلك المقالات، وكان يقسم بأسلوب متشنج أن كل ما كتبه كذب في كذب اضطره على ارتكابه سوء وضعه الاقتصادي، كما كان يذكر بندم شديد قبوله للمساعدة التي قدمها عبد الكريم قاسم من اجل ان يتعالج في الخارج). هذه الاعترافات المضادة تكشف هول الأزمة والحرمان اللذين كان يعيشهما السياب، وهول مطروديته وجزعه من الحكومات التي تركته نهبا للجوع والمرض والموت، فضلا عن خرابه الروحي الذي جعله يشتغل في منطقة بعيدة جدا عنه، منطقة المؤامرة والشتيمة والخصومة غير الواعية مع الآخرين ومع ازمات السياسة والايديولوجيا التي تحمل بطبيعتها مزاج الهواء والهروب الدائم نحو غواية الجهات.



طارق العمراري

الزرافة والقنفذ... أسئلة الاختلاف والتنوع

الزَّرافَةُ وَالْقَنْفِذُ

الزرافة والقنفذ... أسئلة الاختلاف والتنوع

القارئ لأكثر من سبب أوله تنوع الأشكال والأحجام يغني الطبيعة والبيئة ثانيا لكل حيوان وظيفته في الحلقة الغذائية وفي التوازن البيئي.

ثالثا الله خلق فأحسن خلقه ، رابعا مع الوقت والتجربة يكتشف الحيوان والطفل أسرار هذا الشكل المعين وأهميته ووظيفته واحتياجه و هذا ماوقع مع الزرافة التي مكنتها رقبتها الطويلة من التهام الأوراق اللذيذة العالية من شجرة السنط في حين كانت الحشائش القليلة هي مصدر غذاء بقية الحيوانات، لو كانت لها رقاب طويلة مثل رقبة الزرافة إذ أخطأت الزرافة في تقديرها وحزنها والتفكير في العزلة بل وفرحت كثيرا لجمال رقبتها وفائدتها بل تفوقت بها على كل الحيوانات .

والقنفذ ذات لحظة فارقة اكتشف أهمية الأشواك التي أنقذته من مخالب وذكاء الثعلب واعتبر الأشواك بعد نجاته مصدر قوة واحترام اذ قال لولا أشواكي الحادة لكنت الآن وجبة شهية للثعلب، من اليوم لن أشكو من أشواكي فهي مصدر قوتي ولابد الجميع يحترموني بسببها. لتبادل كل من القنفذ والزرافة في حديث آخر يناقض الحديث الأول حديث الحزن والعزلة ليكون الحديث الثاني حديث الاعتزاز والفخر والاحترام والجمال والافادة والفرح.

الأشجار ومنها شجرة السنط العالية وذات الأغصان التي بها الأوراق الخضراء الشهية والحشائش القليلة النابتة . وكانت جغرافية القصة موزعة على أرض التشابه والاختلاف أرض الخصائص التي تميز الحيوانات في طرق صيدهم أو تنقلهم أو طبيعتهم وشكلهم الذي يثري عادة خيال وتصورات الأطفال مع استغراب الطفل لبعض أشكال الحيوانات أكانت في أحجامهم أو مخالبتهم أو فروهم أو سباتهم وهنا جاءت القصة طارحة رقبة الزرافة الطويلة التي اقلقتها وجعلتها حزينة وقد تكون مجال سخرية من طرف الحيوانات الأخرى

مما جعلها تفكر في اعتزال المكان ومن فيه وقد قارنت بينها وبين كل الحيوانات إذ تقول : ولماذا أنا وحدي أبدو هكذا ؟ لا بد أن الجميع يسخرون مني ويضحكون عندما يرونني لذلك سوف أبقى في بيتي ولن أخرج منه أبدا . وهذا القنفذ حس بنفسه الاحساس ربما السخرية من جسده الذي تغطيه الأشواك الحادة وقد اتخذ نفس الموقف بأن يبقى في البيت ولن يغادره ليحضر السارد بقوة هنا عبر سؤال سيغير مجرى الأحداث إذ يقول ولكن هل كانت الزرافة والقنفذ على حق ؟ هذا السؤال ربما تردد في ذهن الطفل



لسرديات القاص طارق مراد طرافة وطرح نوعي وها هي قصة الزرافة والقنفذ تراكم هذه ...

التجربة السردية وأمنت رسومات القصة الفنانة التشكيلية نعمة زيدان .وقد جلب لنا من الغابة البعيدة وذات يوم من الأيام معجما بيئيا وحيوانيا ونباتيا ساهم في اثراء القصة وإغناءها وقد حضر القنفذ والزرافة كرقمين اساسيين محركين لأحداث القصة في الزمان والمكان ثم كانت الضباء والوعول والثعلب أما عالم النبات فكانت

هامة تلامس الأشكال والأحجام والخصائص الفيزيولوجية للحيوان مع لغة جميلة سلسلة صاحبت المتن و الحوار الذي دار بين الحيوانات ومن العنوان بدأ البحث عن العلاقة بين الزرافة والقنفذ وغيرها والتي كانت مدار المتن القصصي الجميل.

الانفتاح والأجوبة لا أن نكون سجناء سؤالنا وحالتنا التي يمكن أن تؤثر علينا سلبا وتجعلنا نفكر في العزلة القاتلة. عبر حيوانين هم الزرافة والقنفذ مما يفتح أمام الطفل القارئ عدة أسئلة حول خصائص بعض الحيوانات كيف يتنقلون وما هي وظيفة بعض الأعضاء. إن نص الزرافة والقنفذ طرح إشكالية

ليمرر الكاتب عبر الحديثين أهمية التجربة والوقت للمعرفة والتقدير وأن نتخذ مواقف إلا بعد التجربة والمشورة وأن نقتنع أن كل الأشياء والظواهر الطبيعية منظمة ومقدرة ومحسوبة فقط فبالمعرفة والعلوم نفك أسرار هذه الظواهر مع أهمية طرح السؤال لماذا أنا على هذه الحال؟ مع فتح قنوات





طالب كاظم

الكتابة للأطفال

الكتابة للأطفال
ليست تحدياً نقوم
به لإثبات وجودنا
في مشهد ملتبس
غالباً نجده يضج
بالصخب ...

الكتابة للأطفال ليست تحدياً نقوم به لإثبات وجودنا في مشهد ملتبس غالباً بنجده يضحج بالصخب، ببساطة نستطيع كتابة عشرات ومئات القصص السحرية الخيالية التي تحتشد بعشرات الأسود والنمور والديبة والرمال والماعز والخيول والعربات التي تجرها الحمير والغزلان والذئاب والفقمات والنوارس وحوث العنبر والبطريق وطائر القطرس، لأننا ندرك أن كتابة القصة ليست الحيوانات وحياتها الخاصة، قصة الأطفال ليست براري أفريقية أو استعراضاً للقوة والشجاعة التي تصنعها الساحرة العجوز بلمسة من عصاها الفريدة! طوال الوقت أقرأ قصص الأطفال التي تخاطب كل أعمارهم بدءاً من سن السادسة حتى مرحلة النضج، أكتشف أن الكاتب يتقمص دور الواعظ عبر الشخصية المحورية في قصته وهو الأمر الذي يثير ملل القارئ الطفل، فهو لا يريد واعظاً آخر ينافس الواعظ الذي يقيم معه في المنزل، أباه أو أمه اللذين يسديانه النصائح والإرشادات طوال الوقت. هذا القارئ الذي لا يداهن، فهو لا يعرف المجاملات بعد، لا يريد قصة تكشف عن نهايتها في السطر الأول فتفقد التشويق الذي يبحث عنه. علينا أن نتذكر بأنه يمتلك مخيلة تستطيع خلق عشرات العوالم الموازية، فهو يستطيع بلمحة خيال واحدة أن يحول الفراشة إلى كائن أسطوري بينما يرقة القز إلى وحش من العصور القديمة... إلخ. لا يريد قصة عن شجاعة كلب يدافع عن كتكوت ضال ضد هر جائع لا تقدم له الحياة التي يعرف، هو الآخر يمتلك التجربة برغم محدوديتها التي تتيح له إدراك العلاقات المتشابكة بين الأشياء. يمكننا أن نناور بدورنا كمرشدين وأن نموه دورنا كوعاظ باقتناصنا الفكرة التي تحقق لنا كل تلك الأدوار، لأننا في حقيقة الأمر نقدم تجربة مضافة تصقل وعيه. ببساطة، إن الأطفال ما قبل سن التاسعة ستجذبهم القصص التي تنطوي على هدف تربوي وأخلاقي، كأن نختار فكرة تتبنى مفهوماً يتمثل بالآتي: الصغير الذي لا يلتزم بنصائح الأكبر سناً، ضارباً عرض الحائط بنصائحهم، سيتعرض للخطر بكل تأكيد!

مثال على ذلك، سنروي قصة تتحدث عن البطّة التي طلبت من كتكوتها الأبيض ألا يغادر مكانه، لأنها وضعت في مكان آمن خوفاً عليه من الثعلب، ولكنه لم يلتزم بوصايا وتحذيرات أمه، إذ غادر مكانه الآمن وأخذ يعم في النهر وكان التيار شديداً بينما أفعى شريرة أخذت تراقبه. كان الثعلب يجري هو الآخر على ضفة النهر يسابق التيار العنيف الذي جرف كتكوت البطّة الذي لم يستطيع مقاومة التيار فجرفته المياه. نكتشف أن الثعلب الجائع كان يخاف العوم في المياه المتدفقة، بينما الأفعى تجيد السباحة ولكنها لم تستطع اللحاق بالكتكوت الصغير. سيفهم الطفل أن الكتكوت تلقى عقاباً لأنه غادر مكانه دوماً علم أمه التي أوصته بأن يظل في مكانه... إلخ.

عندنا مشكلة وتتمثل بمغادرة الكتكوت مكانه، وهذه المشكلة تحولت إلى عقدة: التيار الجارف، والأفعى التي تطارده دون علمه، والثعلب الذي يجري مع التيار وهو ينظر إليه كفريسة سهلة المنال ولذيذة تسد جوعه. الأحداث بتصاعدها تقودنا إلى النهاية التي وضعها الطفل في مخيلته: الأفعى ستبتلع الكتكوت!! ولكننا إمعاناً في التشويق والإثارة، نسرّد النهاية وفيها يتمثل الحل بـ: تشبث الكتكوت بالخائف بطرف غصن شجرة التين الذي لامس المياه المتدفقة. كانت الأفعى تقترب منه. كانت البطّة تبحث بقلق وخوف عن صغيرها ولكنها لم تجده، فطلبت من جاراها اللقلق أن يحلق ويبحث عنه، ولأنها كانت ترشد اللقلق إلى البرك التي تتكاثر فيها الضفادع، وكانت الضفادع طعامه اللذيذ، وجدها فرصة لكي يرد عملها الطيب معه، فحلق مسرعاً في الجو. مرت لحظات قصيرة حين لمح الكتكوت الصغير وهو يمسك بطرف غصن الشجرة، فهبط كالبرق. ما إن رأت الأفعى، التي حاولت الالتفاف حول الكتكوت، اللقلق وقد انقض عليها، هربت بالغوص في أعماق المياه، فالتقط الكتكوت الصغير بمنقاره الطويل وطار به عائداً إلى مسكنه، أما الثعلب فشعر بالحزن لأنه لم يستطع صيد وجبته الصغيرة اللذيذة!

شكراً لك صديقي اللقلق!

قالت البطّة وهي تحتضن كتكوتها بين جناحيها، بينما اللقلق وهو يقطق بمنقاره الطويل رد عليها:

لا شكر على واجب عزيزي البطّة! أنت أيضاً قدمت لي المساعدة!

طفل عمر التاسعة سيفهم المغزى من القصة بعقد المقارنات بين حياته الواقعية ومخيلته والقصة المقروءة. سيدركها كتجربة مضافة تتمثل بالآتي:

١- أن يلتزم بوصايا وتحذيرات الأكبر سناً.

٢ الطفل الذي لا يلتزم بنصائح أمه سيتعرض للمخاطر التي ستسبب له الألم.

٣- صديق الأيام قدم له المساعدة في أحد الأيام لن يبخل عليك لرد جميلك لأنك في أحد.

هنالك العديد من الأفكار التي يمكن تحويلها إلى قصص أطفال ناجحة، وأعني بأنها ستكون قصصاً مشوقة تلهم الأطفال تربوياً وأخلاقياً. بينما قصص الفتيان فهي المنطقة القلقة التي ما بين مرحلة الطفولة والنضج والتي تتطلب رعاية ومراساً خاصين من شأنها جذبهم إلى منطقة القراءة وتستحق اضاءة خاصة لأهميتها

م.م عامر هاتو الازيرجاوي

الطفل والبيئة: قراءة في الأبعاد التربوية وتكامل الأدوار المؤسسية

قبلولوج في عمق المقاربة البحثية للبيئة وأثرها في البناء النفسي والسلوكي للطفل، يتوجب علينا أولاً تفكيك مفهوم (البيئة) بعده الشامل؛ إذ يرى أهل الاختصاص والباحثون في أدب الأطفال والتربية، أنها ذلك الإطار الكلي الذي يحيط بالمخيل الإنساني للطفل، شاملاً كل ما يتصل به أو يحتك به من كائنات حية، وموجودات مادية، وأفكار وثقافات تؤثر في تشكيل وجدانه، ولكي نقف على التطور السلوكي والوجداني للطفل، غدا من الضروري تتبع مراحل نموه عبر ثلاث بيئات أساسية متداخلة ومكتملة الدور تتمثل في: أولاً: بيئة الأسرة.. النقش الأول على الصفحة البيضاء



يصوغ علماء التربية لحظة ولادة الطفل بكونها (صفحة بيضاء) ناصعة، تضع عليها البيئة محدداتها وألوانها؛ فإن شَبَّ الطفل في أسرة واعية تتسم بالسلامة النفسية والصحية، انغرست في وجدانه القيم النبيلة والسلوكيات القوية تلقائياً والعكس بالعكس، ففي بداية عهده بالحياة، يعتمد الطفل على حواسه البدائية كالنظر والسمع دون إدراك كلي للمفاهيم؛ وهنا يبرز دور الوالدين في ترسيخ (السلوكيات الصديقة للبيئة) بصورة تطبيقية، كامتناعهم عن رمي النفايات عشوائياً، وتوطيد علاقته بالكائنات الأليفة (كالقطط، والطيور، والحيوانات) عبر التفاعل المباشر أو الوسائط المصورة. ومع بلوغه العامين وما بعدها، تتسع مداركه الحركية والمفاهيمية، فيبدأ بالمشاركة الضمنية داخل المنزل وخارجه، ويكلف مهام لا تشكل خطراً عليه كجلب الأدوات البسيطة، أو التفاعل مع الألعاب التركيبية التي تنمي ذكاءه، الحركة، وتبدأ هنا مرحلة التقليد، حيث يحاكي الإخوة في مسك القلم والشخبطة العفوية؛ فتلك الرموز غير المفهومة تُعد طليعة التعبير الإبداعي لديه. تتجاوز الأسرة كونها مأوى، لتغدو المؤسسة الأولى المسؤولة عن تحويل الطفل من كائن ذاتي إلى كائن اجتماعي متكيف يُحسن التواصل بثقة وسلاسة، وتُشكل هذه الفترة التأسيسية مرحلة "الطفولة المبكرة".

ثانياً: بيئة المدرسة.. الانتقال نحو الفضاء التفاعلي
عند التحاق الطفل بالصف الأول الابتدائي في سن (السادسة أو السابعة)، يواجه في البداية رهبة الغربة والانفصال عن بيئته الأسرية الآمنة، إلا أنه يتكيف تدريجياً مع أقرانه ومحيطه الجديد لتتحول المدرسة إلى الفضاء المعرفي الأول لرحلته في الحياة. تتعدى المدرسة حدود التلقين العلمي لتكون البيئة الأمثل لتجذير الوعي البيئي والسلوك الحضاري؛ فحين تتكامل جهود المدرسة مع الأسرة، تنشأ أجيال تمتلك ممارسات بيئية واعية، سواء عبر الأنشطة والتطبيقات الميدانية (كفرز النفايات، ونظافة البيئة الصفية)، أو المشاركة في المهرجانات والمخيمات الاستكشافية التي تتيح للطفل معاينة الطبيعة من منتجات وشواطئ وآثار وبساتين؛ مما يميز سلوكه ويربط المادة الدراسية بالواقع المعاش.

ولا ينحصر الاهتمام بتشكيل وعي الطفل بين الوالدين والمدرسة فحسب، بل يمتد ليكون مسؤولية تضامنية تشترك فيها وسائل الإعلام المشاهد والمسموع، الهيئات الاجتماعية، والمؤسسات الثقافية لرفد حصيلته التراكمية وتأهيله لمواجهة التحديات التكيفية بثبات. ثالثاً: البيئة الطبيعية والتخصصية.. نحو النضج والوعي التكاملي

بعد اجتياز الطفل مرحلة الطفولة المتأخرة، تتسع دوافعه الاستكشافية نحو البيئات الكبرى، سواء كانت طبيعية (كالأرياف والجبال والغابات والأهوار) أو مؤسسية (كقطاعات العمل والمصانع والشركات)، ليتشكل لديه مع مرحلة النضج الجسمي والفكر استيعاباً شاملاً للبيئة بوصفها ركيزة استثمارية وصناعية وسياحية لحياته المستقبلية.

إن حماية البيئة من التلوث والتخريب، ومنع إلقاء المخلفات الصناعية والطبية في المجاري المائية، وحظر الانبعاثات السامة، تُعد مسؤولية وطنية وإنسانية مشتركة، ومن هنا يقع على عاتق الدولة ومؤسساتها التوسع في إنشاء بيئات صديقة للطفل، كالمحميات، والحدائق العامة، والمدن الترفيهية التي تُعيد للروح توازنها، وتُخلص النفس من ضغوط الحياة. وأخيراً، إن العناية ببيئة الطفل ليست خياراً ثانوياً، بل هي ضرورة وطنية وأخلاقية تتطلب منا جميعاً أن نكون أصدقاء حقيقيين للبيئة؛ لنحيلها إلى بيئات صحية ونظيفة تقف شاهداً حياً على رقي المجتمع وتطوره الحضاري.

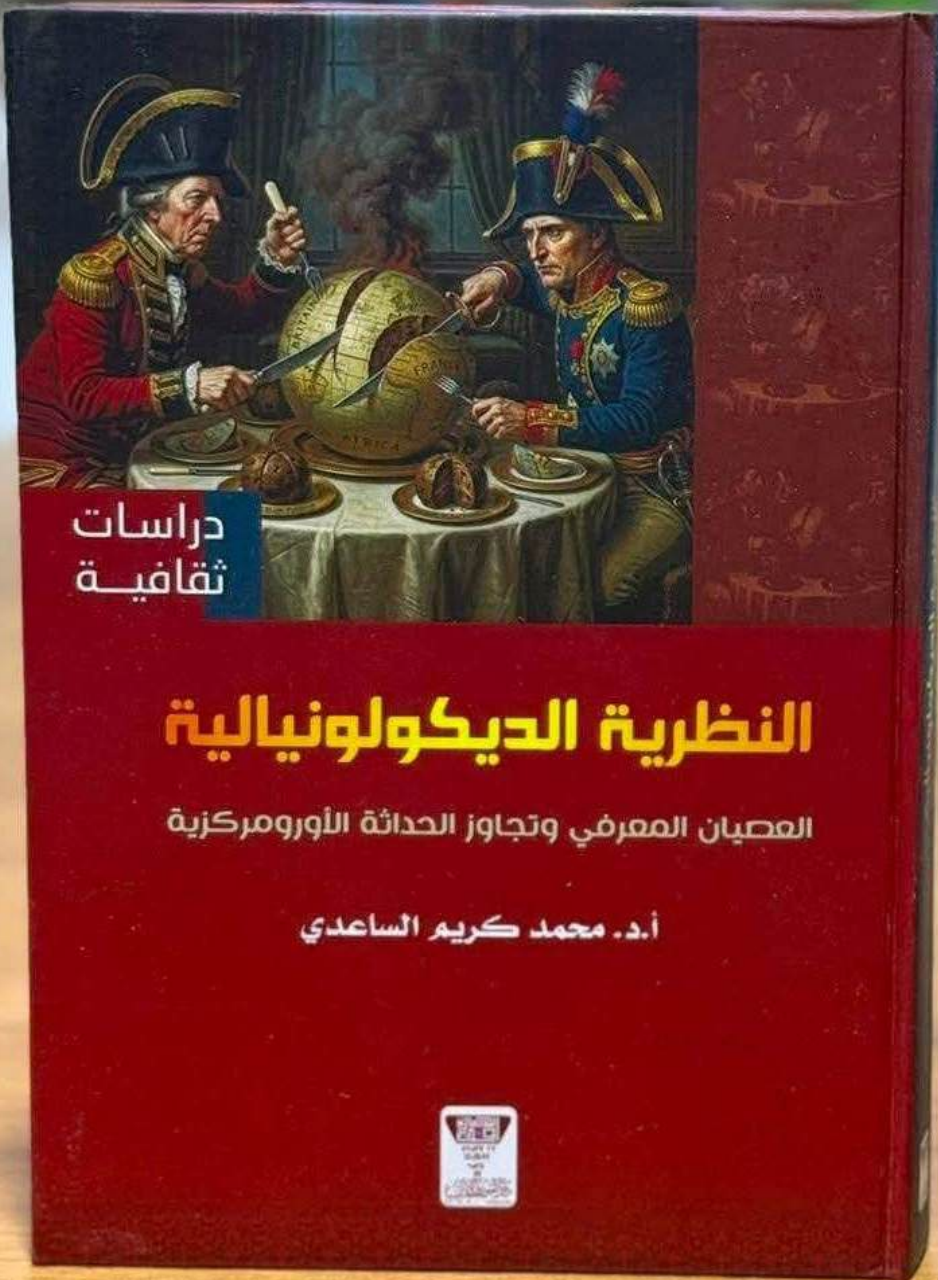


أ. م. د. حميد ابولول جبجاب الماجدي

قراءة في كتاب النظرية الديكولونيلية العصيان المعرفي
وتجاوز الحداثة الأورومركزية للبروفيسور محمد كريم الساعدي



صدر حديثاً عن دار الفنون والآداب كتاب (النظرية الديكولونيلية : العصيان المعرفي وتجاوز الحداثة الأورومركزية) للبروفيسور الدكتور محمد كريم الساعدي، حاملاً الرقم المعياري الدولي (٩٧٨-٩٩٢٢-٨١١٧-٥-٦) يأتي هذا المنجز في سياق معرفي وثقافي تتزايد فيه الحاجة إلى إعادة النظر في الإرث الكولونيالي، ليس من زاوية آثاره السياسية والاقتصادية المباشرة فحسب،



صدر حديثاً عن دار الفنون والآداب كتاب (النظرية الديكولوجية: العصيان المعرفي وتجاوز الحداثة الأوروبية) للبروفيسور الدكتور محمد كريم الساعدي، حاملاً الرقم المعياري الدولي (978-9922-117-06-0) يأتي هذا المنجز في سياق معرفي وثقافي تتزايد فيه الحاجة إلى إعادة النظر في الإرث الكولونيالي، ليس من زاوية آثاره السياسية والاقتصادية المباشرة فحسب، وإنما من زاوية أكثر عمقاً تتصل بإنتاج المعرفة، وتشكيل الوعي، وبناء صورة الآخر، وترسيخ أنماط الهيمنة الثقافية والجمالية والإبيستيمولوجية. ويندرج هذا المنجز ضمن مشروع فكري وبحثي للمؤلف ينشغل بقضايا الفلسفة والجمال والثقافة والمسرح والخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي. والمؤلف هو استاذ جامعي وأكاديمي مرموق من مواليد العراق/ مدينة العمارة ١٩٧٤. صدر له عدد من الكتب ومنها: كتاب (المسرح والتلقي البصري)، وكتاب (البصري) وكتاب (الإشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية)، وكتاب (الرد بالجسد وخطابات أخرى)، وكتاب (التكوين الأنطولوجي، دراسة في جماليات الوجود والماهية)، وكتاب (ماذا الرسول؟ / الصورة الذاكرة التشويه)، وكتاب (آفاق التنوع / المسرح وثقافة المدينة)، وكتاب (التاريخ والهوية الجمالية)، وكتاب (الجدلية الأنطولوجية وتشكيل المعنى)، وكتاب (مسرح الشارع / مراجعات في إشكالية المصطلح بين مسرح الشارع ومسرح في الشارع)، وكتاب (مباحث في التأمل الفلسفي / الفلسفة الإغريقية ما قبل السقراطية)، وكتاب (المسرح والفكر الاجتماعي)، وكتاب (الهوامش في لعبة ما بعد الحداثة). وشارك في تأليف جماعي لعدد من الكتب ومنها: كتاب (الثقافة والفنون في زمن الأزمات)، وكتاب (اللاتوقع الحركي القصير)، وكتاب (إشكالية التلقي الرقمي). وكتب أكثر من خمسين بحثاً في مجال الثقافة والفنون والآداب، وفلسفة الجمال، والمنشورة في عدد من المجلات العلمية المحكمة. وكتب عشرات المقالات في مجالات الفن والأدب والثقافة، منشورة

في عدد من المواقع الإلكترونية. يتناول في كتابه النظرية الديكولوجية مسألة الاستعمار وتجاوزه المعرفي والثقافي، ويركز في دراساته المنهجية في هذا السياق على نمط الثقافات الخارجية المفروضة على الشعوب المستعمرة، ومن خلال قراءة عنوان الكتاب لا يبدو عنوانه عابر أو وصفي حيث جمع في هذا السياق المفهومي ليقدم مفتاح قراءة المشروع الذي يقدمه في هذا الكتاب (النظرية الديكولوجية، تجاوز الحداثة الأوروبية مركزية) متناولاً من خلاله مفاهيم تقود منذ البداية إلى سؤال جوهري مضمونه هل يكفي نقد الاستعمار وتفكيك خطاباته وآثاره؟ أم أن التحرر الحقيقي يقتضي الانتقال إلى مستوى آخر يتمثل في إعادة بناء شروط إنتاج المعرفة ذاتها؟

من هنا توضح أهمية الكتاب فهو لا يدخل إلى الديكولوجية من باب التعريف فقط وإنما يحاول تحديد موقعها داخل الخريطة النقدية التي تشكلت لمواجهة الإرث الكولونيالي ولا سيما في علاقتها بالدراسات ما بعد الكولونيالية وهذا هو اختصاص المؤلف آخر مكمل لهذا العمل الفكري.

ويهدف كتاب النظرية الديكولوجية:

العصيان المعرفي وتجاوز الحداثة الأوروبية مركزية في فصوله التسعة المتنوعة الآتية : المقدمة : استكشاف أصل مشكلة الاختلاف

الفصل الأول

تحديد المفاهيم النظرية للكولونيالية وما بعد الكولونيالية ومصطلحات أخرى

الفصل الثاني

الديكولوجية : المصطلح والمركبات المعرفية والثقافية

الفصل الثالث:

مسارات فكرية ومعرفية في النظرية الديكولوجية.

الجدور والامتداد المعرفي للديكولوجية. المنظومة الفكرية للتجربة الديكولوجية.

الهوية من المنظور الديكولوجي. شروط الاستراتيجية الديكولوجية..

ما أهمله الناقد ما بعد الكولونيالي.

الفصل الرابع

والتر د. مينولو : فك الارتباط والعصيان المعرفي.

الخيار الديكولوجي والعصيان المعرفي الجغرافيا السياسية للمعرفة

توليد المعرفة

سياسة المعرفة الجسدية.

التصنيف العرقي

الهوية الديكولوجية.

الفهم الديكولوجي

الفصل الخامس

إنريكي دوسيل : تعرية فكرة الآخر في الفكر الأوروبي

مسار العبر حدائي.

الأسس الثقافية للهيمنة.

الشروط الكونية الثلاثة للمعرفة

الديكولوجية.

سنة طروحات ديكولوجية.

الفصل السادس

رامون غروسفوغل : العنصرية والإنتاج المعرفي للكولونيالية

مفهوم العنصرية

أجساد منطقة الوجود ومنطقة عدم الوجود.

آليات الضبط والتحرير

إبادة المعرفة.

الأنطولوجيات السبعة والرؤية للطبقة العالمية والهيراركية الجمالية

الفصل السابع

أنيبال كيخانو : استعمار السلطة وإخضاع

الآخر معرفياً وثقافياً استعمار السلطة

البنية الاستعمارية للسلطة

إنتاج المعرفة الاستعمارية

كولونيالية السلطة.

نقد المعرفة الكولونيالية ديكولوجياً

فك الارتباط بعلاقات الهيمنة الكولونيالية.

مفهوم الكل وإعادة التكوين المعرفي.

الفصل الثامن

بادرو بابلو غوماز: الخيار الديكولوجي من

أجل تعددية معرفية

الخيار الديكولوجي.

أنماط الفهم الثلاثة

الجمالية الديكولوجية مقابل الجمالية

الكولونيالية.

البنية الاستعمارية للسلطة والجمالية

الديكولوجية

الجمالية والتعدد الإبستيمي

الفصل التاسع

سانتياغو كاسترو غوميز : غطرسة النقطة

الصفر في القصر المعرفي للآخر

نقطة الصفر المتغطرة

الحدثة الباروكية والحدثة .. العقلانية

التفكير الحدودي

الفكر الا استعماري الديكولوجي

الشرط الاستعماري .. للسلطة

الخاتمة

الكولونيالية وحيز الهيمنة المعرفية

الأورومركزية وفق الفهم الديكولوجي

الديكولوجية وسياق التجاوز المعرفي للحدثة

الأورومركزية

ومن المهم الإشارة إلى أن هذا المنجز

العلمي لا يأتي منفصلاً عن المسار الفكري

والبحثي للدكتور محمد كريم الساعدي،

بل يمثل امتداداً وتراكماً لمشروع معرفي

وفكري اشتغل عليه المؤلف في عدد من

إصداراته السابقة، التي تناولت قضايا

الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، والهوية،

والجماليات، والحدثة، والإعلام، وآليات

الهيمنة الثقافية والمعرفية. ومن أبرز هذه

الإصدارات الإشكالية الثقافية لخطاب ما

بعد الكولونيالية، والرد بالجدد وخطابات

أخرى، ولماذا الرسول؟ الصورة والذاكرة

والتشويه، والتاريخ والهوية الجمالية:

الغاية التاريخية في جماليات الفنون،

والهوامش في لعبة ما بعد الحدثة:

التوظيف والاستغلال في النظام العالمي

الجديد، فضلاً عن كتاب الإعلام الجديد

ووسائل التواصل: شبائك اعتراف رقمية

لصالح الكولونيالية الجديدة. وتكشف

هذه الإصدارات، في مجملها، عن تدرج

واضح في اهتمام المؤلف بمسألة آليات

الهيمنة الثقافية والمعرفية والسياسية،

وتحليل تمثلاتها في التاريخ والفن والإعلام

والهوية، وصولاً إلى بلورة رؤية أكثر شمولاً

في كتابه الجديد، الذي يضع الديكولوجية

في إطار مشروع نقدي يسعى إلى تفكيك

المرجعيات الأورومركزية، وكشف آليات

إنتاج الهيمنة، والبحث عن إمكانات

معرفية وثقافية تتجاوز المركزية الواحدة

نحو التعدد والاختلاف. عندما يلتقي

شعب استعماري لأول مرة بشعب من

الشعوب الأصلية، فإن الغرباء المستعمرين

ينظرون فوراً إلى السكان الأصليين بوصفهم

شعباً بلا ثقافة، وبلا قيم أخلاقية، وبلا أي

قيمة اجتماعية تستحق الثناء أو التقدير

ومن ثم، ينكر الشعب الاستعماري وجود

أي ثقافة ذات قيمة لدى السكان الأصليين.

أما السكان الأصليون أنفسهم، ولا سيما

أولئك الذين تنشأ بينهم وبين الوافدين

الجدد علاقات أكثر قرباً، فيبدأون تدريجياً

بالابتعاد عن ممارساتهم الثقافية الخاصة

وقد ينخرط بعضهم حتى في السخرية من

ثقافة أبناء شعبهم وإنكار وجودها وقد

يتحول هؤلاء سريعاً إلى الثقافة الجديدة،

ثم يتولون لاحقاً قيادة عملية انتقاد

المجتمعات الأصلية

من خلال قراءة المقدمة للكتاب يكتشف

القارئ أن محمد كريم الساعدي ينطلق

من تاريخ طويل للدراسات التي تناولت

الإرث الاستعماري ولا سيما الدراسات ما

بعد الكولونيالية التي نشأت وتطورت

في فضاءات ثقافية متعددة وخصوصاً في

الأدبيات الأفريقية وأمريكا اللاتينية وبعض

الحقول الأوروبية.

ويستحضر الدكتور محمد كريم الساعدي عدداً

من الأعمال التي أسهمت في تأسيس هذا الحقل أو

توسيعه ومنها أعمال جان مارك مورا وجان بيسيير

فضلاً عن المشروع النقدي الذي مثله إدوارد سعيد

في كتابه (الاستشراق) و(الثقافة والإمبريالية)،

وكذلك كتاب (الإمبراطورية) ترد بالكتابة لبيل

أشكروفت وغارث غريفيث وهيلين تيفين.

ويكشف هذا الاستحضار أن المؤلف لا يتعامل مع

الديكولوجية باعتبارها ظاهرة فكرية منفصلة عن

تاريخ النقد الكولونيالي وإنما يضعها ضمن مسار

تطوري للنقد الثقافي للاستعمار بدأ بكشف البنى

الاستعمارية وخطاباتها وتمثيلاتهما، ثم أخذ يتجه

نحو مساءلة أعمق لشروط إنتاج المعرفة التي

صاحب تلك البنى.

إلا أن السؤال الذي يطرحه الكتاب يتجاوز

حدود الكشف عن آليات الاستعمار إلى مساءلة

المرجعيات التي استند إليها النقد نفسه وهنا

تبدأ نقطة التحول الأساسية في المشروع.

تطرح أيضاً في مقدمة الكتاب سؤال بالغ الأهمية

حول إمكانية الابتعاد عن مركزية الفكر الغربي

ولا سيما أن بعض أبرز منظري النقد المناهض

للاستعمار اشتغلوا بأدوات ومفاهيم نظرية نشأت

داخل الفكر الغربي مثل إدوارد سعيد وغيرهم .

وهذا السؤال يضعنا أمام مفارقة معرفية عميقة

إذا كان الباحث يريد نقد المركزية الغربية فهل

يستطيع أن يفعل ذلك بالكامل باستخدام المفاهيم

التي أنتجتها تلك المركزية؟ وهل يمكن بناء

خطاب نقدي مستقل من داخل منظومة معرفية

تشكلت تاريخياً في سياق غربي؟

لا يقدم الكتاب هذه المسألة بوصفها مجرد

إشكال نظري وإنما يجعلها نقطة انطلاق لفهم

المشروع الديكولوجي. فالهدف ليس رفض الفكر

الغربي كله وإنما التساؤل حول تحوله من معرفة

تاريخية جزئية إلى معيار كوني مهيمن.

ومن هنا تأتي أهمية مفهوم الانزياح؛ إذ إن

القضية ليست الهروب من الفكر الغربي، وإنما

الخروج من وضعية احتكاره لموقع المركز.

أما الفصل الأول يضع الدكتور محمد كريم

الساعدي فرشة مهمة لتعريف لبعض المصطلحات

التي أجدها أهم التعاريف لهذه المصطلحات في

وقتنا الحاضر. فمثلاً يذكر الساعدي عن مصطلح

الإمبراطورية فيذكر تعريف للمفكر الفلسطيني

الراحل أدوارد سعيد الفلسطيني الذي يحمل

الجنسية الأمريكية: "هو نظام السيطرة القائم على

علاقة رسمية أو غير رسمية لدولة ما، تتحكم فيها

بسيادة سياسية فاعلة على مجتمع آخر، تخضع

فيه هذه العلاقة هذا المجتمع لشرطها في السيطرة

والتبعية وفقاً لهذه العلاقة" وقد ناقش الدكتور

محمد كريم الساعدي أطروحة أدوارد سعيد وقدم

في مقابلها تعريف آخر لها على اعتبارها "لا تعنى

فقط بالسيطرة العسكرية والاقتصادية والسياسية،

بل تتعداها إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى تشكيل

النظم الخاصة بالمجتمعات التي وقع عليها

فعل الإخضاع والسيطرة؛ ففي كل المجالات تجد

السيطرة الإمبراطورية حاضرة، من تغيير العادات

والتقاليد التي لا تتلاءم مع هذه السيطرة، مروراً

بالتعليم ومؤسساته الإمبراطورية، وصولاً إلى بناء

الهوية في مختلف مجالاتها بما فيها الملبس والمأك

والمشرب وحتى الأمور البسيطة لدى الشعوب

الخاضعة. إذ تقوم هذه السيطرة الإمبراطورية

على نشر الثقافة التي تعتقدها هي الأعلى من

الثقافة المحلية الأصلية، وهي التي تعتقد

أن بناء الهوية للشعوب الواقعة تحت الحكم

الإمبراطوري هو الأقل ظهوراً وتمثيلاً من الهويات

الحاكمة والمسيطرة، وهنا توجد تراتبية بين

الهوية الإمبراطورية الظاهرة وبين الهوية الأصلية

المحلية المشوهة والغائبة في ثنايا الهوية المسيطرة.

فالإمبراطورية التي تأخذ في سياقها الكثير من

الشعوب والقوميات والإثنيات وغيرها، تكون هي

الظاهرة والموحدة لهذه الهويات المختلفة، ولكن

التوحيد هنا يكون على أساس السيطرة والإخضاع

القسري، وليس على أساس التعادل الثقافي بين

الطرفين"

ومن خلال ذلك ينطلق الدكتور محمد كريم

الساعدي من مفهوم الإمبراطورية بوصفها علاقة

سيطرة سياسية مما يوسع مفهومها ليشمل

الأبعاد الثقافية والمعرفية والهوياتية للهيمنة

الغربية بحيث لا تعود الإمبراطورية مجرد نظام

للسيطرة السياسية على الأرض والمجتمع بل تصبح

بالقوة بل تقوم كذلك على إنتاج تراتبية حضارية ومعرفية تجعل الثقافة الأوروبية معياراً للتقدم وتضع الثقافات الأخرى في موقع أدنى ومن هنا يقترب التعريف من التصور الديكولوجي الذي يرى أن الهيمنة الاستعمارية يمكن أن تستمر في أنماط المعرفة والتمثيل الثقافي حتى بعد زوال الاحتلال المباشر.

وتكتسب التعاريف أهميتها من كونها تنقل مفهوم السيطرة من الاستعمار المباشر إلى الهيمنة غير المباشرة فالقوة الاستعمارية في تصور الساعدي قد تتخلل عن الاحتلال العسكري مع احتفاظها بوسائل أخرى تضمن استمرار نفوذها على الموارد والمؤسسات والقدرات ولذلك فالكولونيالية الجديدة تمثل في هذا السياق إعادة إنتاج للعلاقة الاستعمارية بأدوات سياسية واقتصادية وقانونية أكثر مرونة وأقل ظهوراً غير أن هذه الفكرة تحتاج من الناحية النقدية إلى التمييز بين النفوذ الدولي الطبيعي أو العلاقات غير المتكافئة وبين الكولونيالية الجديدة إذ لا يصبح استمرار النفوذ استعماراً جديداً إلا عندما تقترن به آليات واضحة من التبعية والإخضاع وإعادة إنتاج الهيمنة.

وبذلك يتضح أن الساعدي يبني علاقة مفاهيمية بين المصطلحي فالكولونيالية تمثل البنية العميقة للهيمنة الاستعمارية، بينما تمثل الكولونيالية الجديدة أحد أشكال استمرار هذه الهيمنة بعد انتهاء الاستعمار العسكري المباشر. وهذا الانتقال من الاحتلال الظاهر إلى الهيمنة المستترة هو من أهم المداخل التي تسمح بقراءة الكتاب ضمن الأفق الديكولوجي. ولعد ذلك يقدم تعريفاً وافياً وكافياً لمصطلح ما بعد الكولونيالية فيرى بأنها "كشف أفعال الكولونيالية وآثارها الثقافية والسياسية والاقتصادية على البقاع التي وقع عليها الاستعمار ولم تتخلص من آثاره، وخاصة في المجال غير المباشر؛ أي أنها قد تخلصت من الاحتلال العسكري المباشر لكن الآثار غير المباشرة والسيطرة على مقدرات البلاد بقيت بيد السلطات الكولونيالية من داخل مراكز التحكم بالإرادة المحلية. لذا فإن كشف الآثار يأتي بوصفه ضرورة فعلية للشعوب المستعمرة، كون أن الخبرة الكولونيالية قد صاغت وشكلت حياة ما يزيد على ثلاثة أرباع شعوب العالم اليوم. وقد يكون من اليسير إدراك مدى أهمية هذه المسألة في المجالات السياسية والاقتصادية، لكن تأثيرها العام على أطر إدراك الشعوب المعاصرة عادةً ما يكون أقل وضوحاً"

من خلال مجموع هذه التصورات والمفاهيم والمصطلحات التي تناولها الدكتور محمد كريم الساعدي في مقارنته للإمبريالية والاستعمار والكولونيالية والكولونيالية الجديدة وما بعد الكولونيالية تتبين ملامح رؤيته الثاقبة للدكولوجيالية بوصفها استجابة فكرية ونقدية لمختلف أشكال الهيمنة الاستعمارية وآثارها

السياسية والاقتصادية التي تمارسها الإمبراطورية أثناء وبعد الاستعمار على الأراضي والمجتمعات التي تقع تحت السلطة الجديدة".

من خلال تعريف مصطلح الإمبريالية يقدم الدكتور محمد كريم الساعدي الإمبريالية بوصفها مجموعة من الممارسات والأفعال سواء كانت ثقافية اقتصادية سياسية التي تخدم أهداف التوسع الإمبراطوري وتتجسد خصوصاً في أدوات السيطرة السياسية والاقتصادية سواء خلال المرحلة الاستعمارية المباشرة أو بعد انتهائها لذلك يكمن أهمية هذا التعريف في أنه لا يحصر الإمبريالية في الاحتلال العسكري بل ينظر إليها بوصفها آلية مستمرة لإنتاج النفوذ والهيمنة على الأراضي والمجتمعات. من قبل الاستعمار

ومن الناحية أخرى، يلفت التعريف الانتباه إلى استمرارية الفعل الإمبريالي حتى بعد انتهاء الاستعمار وهو ما يفتح المجال للانتقال من مفهوم الإمبريالية التقليدية إلى مفاهيم الهيمنة غير المباشرة والكولونيالية الجديدة والتي يذكرها لاحقاً لذلك لا يمكن حصر الإمبريالية أساساً في الأفعال المكملّة للتوسع وفي السيطرة السياسية والاقتصادية قد يضيق مفهومها حيث اتسع مفهومها في الدراسات المعاصرة ليشمل أيضاً الأبعاد الثقافية والمعرفية والرمزية وهذا ما أكد عليه المؤلف. وهنا يركز على مفهوم الكولونيالية، إذ يرى بأنها: "حيث يعرفها بأنها حركة سيطرة شاملة ثقافية ومعرفية وسياسية واقتصادية وتعدّ الفاصل بين الاستعمار القديم والاستعمار الأوروبي في القرون الأربعة الماضية؛ كون هذا المصطلح يستمد وجوده من الاستغلال الذي أتت به الإمبريالية الأوروبية وفق الرؤية الحضارية التي كانت تحملها من أجل التفوق في مجالات متعددة تعتقدها هذه الحضارة الأوروبية ضد الآخر الذي يقع خارج حدودها الجغرافية والثقافية".

أيضاً من المصطلحات الحديثة في كتب محمد كريم الساعدي (الكولونيالية الجديدة) إذ يرى بأنها مرحلة من مراحل الاستعمار لأساليب المقاومة لدى الشعوب المتحررة من الاستعمار، وهي من تعدّ العدة لأساليب الإخضاع الجديدة من خلال إيجاد قوانين ولوائح تكون ممكنة التطبيق، واختيار أساليب مناسبة بيد القوى المستعمرة حتى لا يخرج من يدها مبدأ السيطرة على مستعمراتها السابقة، حتى وإن تحررت بالشكل الظاهر من الاستعمار العسكري فقط؛ لكن هذه المستعمرات تبقى خاضعة بالمضمون الفعلي للاستعمار وسيطرته على كل ما لديها من ثروات وإمكانات وقدرات بشرية وغير بشرية. ويكشف هذا التعريف عن توجه الساعدي إلى توسيع مفهوم الاستعمار من مجرد سيطرة سياسية وعسكرية إلى بنية أكثر شمولاً تمتد إلى الثقافة والمعرفة والهوية وتكمن أهميته في إبراز أن الكولونيالية لا تقتصر على إخضاع الشعوب

نظاماً لإعادة تشكيل وعي المجتمع الخاضع وصورتته عن ذاته وعن الآخر. ومن ثم ينتقل الدكتور محمد كريم الساعدي إلى تبيان مصطلح الاستعمار بأنه " العملية المتعلقة بإخضاع الآخر، منها ما هو مباشر من خلال السيطرة العسكرية والتغيير المباشر للقوانين والمؤسسات التي وقعت تحت فعل الاستعمار، أو بالسيطرة غير المباشرة من خلال ترك من ينوب عنها في هذه الأقاليم ومؤسساتها في مختلف المجالات. ومن هنا يكون الفعل الاستعماري ليس عسكرياً من خلال إحضار الجنود والآليات العسكرية فقط، بل من خلال فعل الاستيطان أيضاً، أي جلب سكان الدول الاستعمارية لاستيطان أراضي ومؤسسات الأقاليم التي وقع عليها فعل الاستعمار. ومن ثم فإن السيطرة غير المباشرة قد تستمر لفترة من الزمن أطول من السيطرة المباشرة، على اعتبار أن من يقود الأقاليم في الفترات التالية هم من أبناء دول الاستعمار ذاته، أو العملاء الخاضعين له، وليسوا أبناء الأقاليم المستعمرة المقاومين لفعل الهيمنة الاستعمارية". لذا يرى الساعدي في تعريفه من أن الاستعمار هو عملية إخضاع الآخر وهذه العبارة هي المفتاح الأساسي لفهم التعريف كله فالاستعمار ليس مجرد وجود أجنبي في دولة ما وإنما هو فعل يقوم على تحويل المجتمع المستعمر من طرف يمتلك سيادته إلى طرف خاضع لإرادة قوة خارجية. فالاستعمار من وجهة نظر الدكتور محمد كريم الساعدي ليس مجرد احتلال عسكري بل عملية إخضاع مجتمع ما وإعادة تنظيم أرضه وسكانه ومؤسساته وقد تتم هذه العملية بصورة مباشرة بواسطة القوة الأجنبية أو بصورة غير مباشرة بواسطة نخب ومؤسسات محلية تستمر في حمل آثار العلاقة الاستعمارية.

وهنا تصبح الفكرة الأكثر أهمية فلسفياً هي أن أخطر أشكال الاستعمار قد لا تكون تلك التي يظهر فيها المستعمر بل تلك التي يستطيع فيها المستعمر أن يجعل نظامه يستمر من دون حاجة إلى حضوره المباشر. لذلك يمنح الاستعمار بقايا الثقافة التي نجت ونجت من الهجوم الذي شهدته المراحل السابقة قدراً من القبول الشكلي أو السطحي ويسمح ببقائها باعتبارها مجرد عرض لينظر إلى هذه الممارسات من جانب النظام الاستعماري على أنها تعبير عن تساهله تجاه استمرار جهل السكان الأصليين وتوصف هذه الممارسات بأنها ممارسات فلكلورية، أو بأنها تعبير عن إظهار الاحترام لكبار السن وللتقاليد ومن ثم، لا تحظى إلا بقدر رمزي وشكلي من الاعتراف

ومن النقاط المهمة في هذا الكتاب أنه يضع تعريفات لعدد من المصطلحات، ومنها الإمبريالية التي يعرفها بأنها " أفعالاً مكملّة للأهداف الإمبراطورية في التوسع، ولكن هذه الأفعال تكون مرافقة للأعمال الاستعمارية، وهي ما يمكن أن تضيفه من مجالات تطبيقية ذات صبغة في السيطرة

الممتدة في المعرفة والثقافة والهوية ومن هنا ينتقل المؤلف من تشخيص بنية الهيمنة الاستعمارية وآليات اشتغالها إلى البحث في إمكانات التحرر منها وتجاوزها بما يفضي إلى بلورة مفهوم الديكولوجيا باعتبارها مشروعاً يتجه نحو فك الارتباط بالمرجعيات الكولونيالية ومراجعة مركزية المعرفة الأوروبية ومركزية وإعادة الاعتبار للتعددية الثقافية والمعرفية وفي هذا السياق يقدم محمد كريم الساعدي ثمان من المحددات والأفكار التي يرى فيها مدخلا إلى فهم الديكولوجيا وتحديد مركزاتها النظرية والمنهجية ، ويقدم لها مجموعة من الرؤى التي تعبر عن هذا المشروع ، وهي كالآتي :

إنَّ الديكولوجيا تعني التحرر وفك الارتباط ومواجهة الكونيات الغربية وجمالياتها؛ من أجل الوصول إلى تجاوز ثقافة عالمية مفروضة قائمة على مرجعيات وخطابات سلطوية، غايتها الوصول إلى الهيمنة والاحتواء للآخر قسراً، وإقصائه من الظهور ثقافياً.

إنَّ الديكولوجيا هي مواجهة للحدثة العقلانية وما بعدها، القائمة على العقل الكولونيالي الغربي المغيَّب للجنوب وثقافته عمداً، لصالح الشمال وثقافته.

الدكولوجيا ليست منظومة عمل محلية بحتة تسعى لتخليص شعب ما، أو أمة ما، بل هي منظومة فكرية هدفها الأساسي ألا تكفي بتحرير شعب ما ثقافياً من الكولونيالية، بل هي عملية ملاحقة وتجاوز لكل ما هو استعماري مهيمن على ثقافات الشعوب التي تقع خارج الحضارة الغربية. إذن، هي تيار عابر للحدود ومتجاوز للقوالب التي وضعتها الكولونيالية الغربية.

الدكولوجيا تعني أيضاً أنها نظام فكري قائم على ملاحقة المركزية الغربية لا من خلال العمل وفق منظومتها وكشف هذه المنظومة من داخلها، بل هي تشغل على ملاحقة كل ما في هذه المنظومة من أجل مغاييرته ومجاورته بعد تبيان حدوده؛ لتصبح بذلك حركة للتحديد والمقابلة الثقافية من أجل تعددية ثقافية عالمية.

إنَّ الفكر الديكولوجي هو فكر قائم على المراجعة التاريخية لأثار الكولونيالية، وهذه المراجعة في حد ذاتها تدخل في توضيح بنية الديكولوجيا؛ باعتبارها تسعى إلى البحث التاريخي من أجل توضيح الأفكار الكولونيالية حتى يتم تحديدها ومجاورتها في المنظور الديكولوجي على مستوى الثقافة العالمية.

كذلك فإنَّ الديكولوجيا ليست حركة قائمة على تجنب الذات إشكالات المستقبل الثقافية في داخل المنظومة الغربية، بل هي قائمة على فك ارتباط الذات بالثقافة الكولونيالية وحدثاتها وما بعد حدثاتها؛ أي هي عاملة على تحرير الذات ثقافياً وسياسياً وجيوستاسياً، من الأنا الغربية المهيمنة ومن كل مرجعياتها الثقافية عالمياً.

الدكولوجيا هي اليد التي تضع أصبعها على الجرح وتضغط بقوة حتى لا يشفى على عيب؛ فهي دائماً ما تذكر بإشارتها لجذور القمع والظلم والهيمنة الكولونيالية على الشعوب الأخرى التي خضعت ووصلت إلى مرحلة السكوت، فهي تحاول أن تعيد الصرخات الأولى من أجل تجاوز ألم الخضوع للكولونيالية وثقافتها التمييزية بين أبناء الشمال وأبناء الجنوب.

والديكولوجيا هي عملية تبيان كبيرة لكل مفاهيم الاستعمار الغربي وإمبرياليته، وكولونيالته، ومركزيته، وسلطته، وهيمنته، وثقافته، وعقلايته، وحدثاته، وما بعد حدثاته؛ فهي مبينة لهذه الهيكلية المعرفية الغربية وحدودها الثقافية، وكل هذا من أجل أن يعرف الديكولوجي ما هي هذه الهيكلية من أجل أن يصل إلى مجاورتها معرفياً. وبعد ذلك يكشف هذا التصور أنَّ محمد كريم الساعدي يتعامل مع الديكولوجيا بوصفها مشروع فكري تحرري يتجاوز مقاومة الاستعمار المباشر بالسلاح أو المجابهة العسكرية إلى تفكيك الهيمنة الثقافية والمعرفية والتاريخية ومراجعة المركزية الغربية وتمثل قوته في ربط التحرر السياسي بالتحرر المعرفي والثقافي مع التأكيد على فك الارتباط وإعادة الاعتبار للتعددية الثقافية والمعرفية ومن ثم فالديكولوجيا عنده ليست مجرد نقد للماضي الاستعماري بل محاولة لتجاوزه وبناء وعي أكثر تعديدي واستقلالي.

ومع ذلك فإن بعض ما ورد من آراء الساعدي مثل (مواجهة الغرب أو التحرر من الأنا الغربية) قد توحى للقارئ بوجود ثنائية صلبة بين الغرب والشرق وهذا قد يقود إلى تصور الديكولوجيا بوصفها صراعاً بين كتلتين متقابلتين والأدق أن تفهم الديكولوجيا بوصفها تفكيكاً لعلاقات الهيمنة أينما وجدت وليس مواجهة للغرب بوصفه كتلة واحدة إذ إن جوهرها هو مقاومة منطق المركز والهامش وفتح المجال أمام تعددية معرفية وثقافية لا تستبدل مركزاً بمركز آخر.

ومن الفصل الرابع من الكتاب إلى الفصل التاسع يركز محمد كريم الساعدي على أن يكشف بنية الكتاب عن منهج واضح في الانتقال من تحديد المفاهيم إلى دراسة أبرز المنظرين الديكولوجيين فأنة يخصص فصولاً مستقلة لعدد من أبرز ممثلي الاتجاه الديكولوجي أهمها :

والتر د. مينيلو والعلاقة بين فك الارتباط والعصيان المعرفي.

إنريكي دوسيل ونقد فكرة الآخر في الفكر الأوروبي ومركزي.

رامون غروسفوغل والعنصرية وإنتاج المعرفة الكولونيالية.

أنيبال كاخانو واستعمار السلطة وإخضاع الآخر معرفياً وثقافياً.

بيدرو بابلو غوميز والخيار الديكولوجي والتعددية المعرفية والجمالية.

سانتياغو كاسترو غوميز ونقد «نقطة الصفر» في إنتاج المعرفة.

وهذا الاختيار يكشف أن المؤلف لا يقدم الديكولوجيا بوصفها نظرية متجانسة تماماً، وإنما يعرض تعدد الأصوات والمفاهيم داخلها، وعلى الرغم من اختلاف هؤلاء المفكرين في مرجعياتهم ومفاهيمهم، فإن ثمة خيطاً ناظماً يجمع بينهم يتمثل في نقد العلاقة بين الحدثة والكولونيالية والمعرفة والسلطة.

فمنبولوجيا يركز على العصيان المعرفي وفك الارتباط ، اما ودوسيل يعيد التفكير في الحدثة والآخر، وغروسفوغل يكشف العلاقة بين العنصرية وإنتاج المعرفة، وكاخانو يركز على استعمار السلطة، وغوميز يفتح النقاش على التعدد الإقليمي والجماليات، بينما ينتقد كاسترو غوميز ادعاء المعرفة الصادرة عن نقطة صفر محايدة.

وبذلك لا تبدو الفصول مجرد دراسات منفصلة وإنما أصبحت حلقات داخل مشروع واحد يهدف إلى تفكيك احتكار المركز للمعرفة وإعادة الاعتبار إلى تعدد المواقع والتجارب المعرفية.

ومن هنا وتبرز أهمية الكتاب في تقديرنا في تأكيده أن المعركة الديكولوجيا لا تجري في المجال السياسي وحده بل تمتد إلى المعرفة والتاريخ والثقافة والفن والجماليات إذ يدعو إلى تجاوز الواحدة المعرفية الأوروبية ومركزية وبناء تعددية معرفية وجغرافية ومعرفية جديدة تتيح حضور الحداث المتعددة بدل احتكار نموذج حضاري واحد لتعريف المعرفة والتقدم.

ومع ذلك فإن القيمة النقدية للمشروع الديكولوجي تزداد حين يفهم باعتباره تفكيكاً لمنطق الهيمنة والمركز والهامش أينما وجد لا مجرد مواجهة ثنائية بين الغرب والشرق أو استبدال مركز مهيمن بمركز آخر ومن هنا تبدو دعوة الساعدي إلى العصيان المعرفي وفك الارتباط المعرفي ذات أهمية خاصة لأنها تفتح المجال أمام معرفة تعددية تشارك فيها الشعوب والثقافات دون إقصاء أو تراتبية مسبقة.

ومن خلال هذه القراءة، أدعو الباحثين والمهتمين إلى الاطلاع على هذا المنجز العلمي، الذي يمثل دراسة أكاديمية وبحثية مهمة تتناول الاستعمار وما بعد الاستعمار وكيف التخلص من الهيمنة الاستعمارية، وذلك بطرق متنوعة وبالتركيز على الدور الذي تلعبه الديكولوجيا وتجاوز الحدثة الأوروبية ومركزية.

وأسأل الله تعالى أن أكون قد وفقت في تقديم قراءة مختصرة وموجزة لهذا العمل العلمي للأستاذ الدكتور محمد كريم الساعدي.



مجيد قره

حين تهاجر الجذور ولا تموت



ليس المنفى انتقالاً من مكان إلى آخر، بل هو انتقال في معنى الوجود نفسه. فالمهاجر لا يعبر الحدود وحسب، بل يعبر صورة ذاته، ويعيد مساءلة هويته كل يوم. إنه يعيش مفارقة مزدوجة؛ فهو يحمل وطنه في ذاكرته بينما يسكن جسده أرضاً أخرى، فيصبح معلقاً بين مكانين، لا ينتمي إلى أحدهما بصورة كاملة، ولا يستطيع الانفصال عن الآخر. من هنا تتحول الهجرة من حدث اجتماعي إلى سؤال فلسفي عميق حول الهوية والذاكرة والانتماء، وهو السؤال الذي يتجسد بقوة في العمل المفهومي للفنان أمير الخطيب Amir Khatib «أستطيع أن أهاجر بجذوري الذهبية».

ينتمي هذا العمل إلى تيار الفن المفهومي، حيث لا تكون المادة غاية بحد ذاتها، وإنما تصبح وسيلة لإنتاج الفكرة. فالقيمة الجمالية لا تستقر في الشكل أو المهارة التقنية، بل في القدرة على تحويل العناصر البصرية إلى خطاب فكري مفتوح على التأويل. وهذه إحدى أبرز نقاط القوة في تجربة أمير الخطيب؛ إذ ينجح في اختزال قضية إنسانية معقدة في صورة بصرية واحدة، تجمع بين الاقتصاد التشكيلي والثراء الدلالي.

يضع الفنان أمامنا طائراً محنطاً يبدو كأنه يواصل الطيران، بينما تتحول قدماه إلى جذور نباتية مطلية بالذهب. هنا تبدأ اللغة الفلسفية للعمل. فالطائر، بوصفه رمزاً كونياً للحرية والعبور، يفقد براءته الطبيعية عندما يخضع للتحنيط، وكأن الحركة أصبحت ذاكرة، أو أن الحرية نفسها تحولت إلى أثر. أما الجذور، التي تمثل الثبات والانغراس في الأرض، فإنها تهاجر مع الطائر، فتقلب النظام الطبيعي للأشياء، وتعلن أن الإنسان قد يغادر وطنه، لكنه لا يستطيع مغادرة جذوره. ومن الناحية التشكيلية، يعتمد العمل على الاقتصاد في العناصر، وهو أحد أهم سمات الفن المفهومي. فلا توجد تفاصيل زائدة، ولا زخرفة تستدرج العين بعيداً عن الفكرة. إن كل عنصر يؤدي وظيفة فكرية دقيقة، مما يمنح العمل كثافة بصرية عالية، ويجعل الفراغ المحيط جزءاً من بنية المعنى، إذ يتحول إلى فضاء رمزي يعكس اتساع المنفى وغموض المستقبل.

كما أن العمل يستعيد، بطريقة معاصرة، إحدى أقدم الثيمات الإنسانية؛ العلاقة بين الإنسان والأرض. غير أن الفنان يعيد تعريفها بعيداً عن المفهوم التقليدي للوطن، ليصبح الوطن ذاكرة متنقلة لا تحدها الخرائط، وهوية تتجدد باستمرار من خلال التجربة الإنسانية. وهنا تتجلى القيمة الفلسفية للعمل، لأنه لا يتحدث عن مهاجر بعينه، بل عن الإنسان في زمن العوطة، حيث أصبح الجميع معرضين للاختبار الاقتلاع، سواء كان اقتلاعاً جغرافياً أو ثقافياً أو نفسياً.

إن قوة هذا العمل لا تكمن في تمثيل الهجرة، بل في إعادة تعريفها. فهو لا يصور الضحية، ولا يحتفي بالمنفى، وإنما يكشف أن الإنسان قادر على أن يحمل جذوره دون أن يتخلى عن حلم الطيران. وهكذا تتحول المنحوتة إلى تأمل بصري في معنى الحرية، ومعنى الهوية، ومعنى أن يبقى الإنسان وفيّاً لأصله وهو يفتح جناحيه نحو أفق جديد.

.....

بيانات العمل:

الفنان: أمير الخطيب.

عنوان العمل: أستطيع أن أهاجر بجذوري الذهبية.

الخامة: طائر محنط، جذور نباتية مطلية بالذهب، تجهيز فراغي

العام: ٢٠٠٥.

المدرسة الفنية: الفن المفهومي (Conceptual Art) والتجهيز في الفراغ.



صباح الأنباري

رحلة قصيرة من الرسم الى قاعة العرض

في قاعة ملائمة للحضور البهي (مرسم) لنساء كن يوما ما يملأن الفضاء بنشاطٍ وحيويةٍ، ويمنحن الحياةً استحقاقها من المودة، والطبيعة استحقاقها من الجمال، تقدم بهن العمر فازددن حكمة، وتغيرت سحنات وجوههن وشعورهن وعلى الرغم من كل ما فرضته الأيام عليهن من تغيرات كثيرة لم يردن انقطاع العطاء، والاستسلام للشيخوخة، لهذا قررت كل واحدة منهن المضي قدما في التدريب المستمر، والابداع المثمر. اجتمعن في قاعة ملائمة للرسم تحت اشراف فنان مبدع، ومعلم حكيم، ورحن يتبعن خطواته التوجيهية باندفاع حقيقي فوجدن أنفسهن غارقات في بحر الفن التشكيلي وادواته وألوانه المختلفة. عندما اقتحمت عزلهن أصبت بالدهشة المفردة وأنا أرى تعلّق كل واحدة بلوحتها الى حد صار فيه الفضول يفرض على نفسي طرح السؤال تلو السؤال عن أشياء كثيرة أولها: هل أنت يا سيدي تشعرين بالفرح في هذا المكان؟ هل انت سعيدة بعملك مع هذه المجموعة، ما مادة اللون التي تفضلين استخدامها؟ هل لك خبرة فنية في استخدام الألوان المائية (Watercolours)، الألوان الزيتية (oil paints)، الجار كول (charcoal)، أقلام الرصاص (pencils)، الأكريليك (acrylic)؟ كانت الأسئلة كثيرة جداً حتى أن الوقت لم يسعني طرح الكثير منها وباختصار شديد وجدت عاملاً فنياً مشتركاً بينهن جميعاً في تلك الغرفة الجميلة، وهن في الغالب متقدمات في السن أردن الحفاظ على ذاكرة فعالة، ودماع حيوي، وذوق متميز رفيع، وخلق مبهر لجمال الطبيعة. كان المشترك الأول ماثلاً في استخدام مادة الأكريليك، وعندما سألت إحداهن عن السبب قالت هذه المادة يمكن الحصول عليها بسعر زهيد فضلاً عن انها مادة شبه شفافة تتيح رسم الموضوعات التي نختارها بطريقة نقية وشفافة. وقالت أخرى انها تفضل الرسم باستخدام قلم الرصاص والجاركول فضلاً عن الألوان المائية والزيتية ورأيت بعض تخطيطاتها المبهرة وبدا انها اتقنت الرسم قبل التحاقها بهذه المجموعة. فهي على قدر كبير من المكنة الفنية والأدائية،



وفي طريقها لتكوين شخصيتها المتفردة في الرسم.

طلبت من كل سيدة الموافقة على تصوير لوحاتها ثم تصوير كل واحدة أثناء انغماسها في الرسم... وافقن بكرم حامي كما يقال عندنا في اللغة العربية فشرعت بالتصوير فوراً. كنت والوقت في سباق محموم، خفت الا يسمح لي اكمال مشواري المدهش مع هذه الباقية من الفنانات الأمهات أو الجدات. كنت اود ان اسأل بعض الأسئلة الاجتماعية: كيف فكرن بأسلوب اللقاء الاجتماعي هذا؟ وكيف تولدت الرغبة عند كل واحدة منهن في ممارسة الرسم؟ وهل درسن فن الرسم في مدرسة أو أكاديمية ما؟

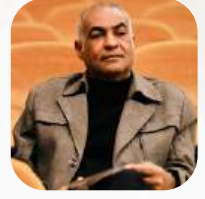
قالت احداهن نحن نملك معلماً قديراً، وناقداً حصيماً، ومرشداً لنا في كل خطوة، فما حاجتنا للدراسة في خريف العمر!

ورأيت ان الخريف كان حاضراً بألوانه الصفراء البرتقالية الجميلة، وأوراقه التي لا تزال محتفظة ببعض بريقها المشع وكأن اللوحة تعكس ما تمر به كل واحدة منهن. ورأيت في لوحة أخرى بالغة الدقة صورة العزلة التي تعاني منها المرأة الأسترالية عند بلوغها الشيخوخة حيث يكون الوقت طويلاً، والفراغ كبيراً، إلا إذا لجأت الى هذه المجاميع الفنية والاجتماعية ملء الفراغ بشيء تخدم به كل واحدة نفسها، وتخدم الآخرين بعطائهم الإبداعي الذي تقدّم من خلاله الجمال، وسحر الطبيعة الخلاب. استخدمت كيرتهن جزيرة صغيرة محاطة بالماء لتكون مركزاً للوحته. الجزيرة لا تزال جميلة بألوانها وانسجامها، وسحرها المهيمن على أجواء اللوحة كلها. لقد جعلتني هذه الفنانة أقف أمام اللوحة وقد أسرّني الدهشة، والبراعة. قالت لي: أنا ارسم كي أبقى دماغي فعالاً الى ما لا نهاية. الله.. كم هي متفائلة يطيب لها انتقال هذه العدوى الصحية لأبنائها واحفادها وكل الشباب في استراليا وحتى في العالم. هذه السيدة لم تكن أسترالية بالولادة لكنها هاجرت اليها على ما يربو على السبعين عاماً. اتقنت الإنكليزية، عاشت وانجبت وابدعت وهي تلتحق الآن بمجموعة أخرى مخصصة للتحدث باللغة الإنكليزية (Let's talk English) هي كتلة من النشاط والحيوية، حتى بدت لي وكأنها تنافس الشباب في انشطهم الفنية والمعرفية. شعرت من خلالها ان كينونة الانسان لا تتجلى بعدد السنوات التي قضاها من عمره، بل بما قدم للحياة من خدمات جليلة

هذه المجموعة كان قد أسسها الفنان الإيطالي الأصل والاسترالي الجنسية فرناندو بيناسي (Fernando Benassi) وهو أستاذ للفنون الجميلة. قضى الشطر الأعظم من حياته وهو يدرس الفنون العامة: النحت، والتصميم، والتلوين، والرسم وبعد حالته على التقاعد استثمر وقته وجهده في تأسيس مجموعة خاصة بكل محبي الرسم او من يرغبون بتعلم مادة الرسم. قال لي: إنه يشعر بمتعة كبيرة وهو يمنح الناس اسرار الفنون وكيفياتها وتقنياتها قالت لي احدى المتدربات انه معلم بارع، منه تعلمت الكثير، وبواسطته طورت تقنياتي حتى غدت كما تراها الآن. واستدرت قائلة: إنه يحب التحدي ويستمتع بتدريسنا ويحب مساعدة الآخرين أيضاً وقد تأكد لي ذلك عندما سألته عن طبيعة عمله مع هذه المجموعة. لقد منحنا فرناندو مفهوماً عبقرياً في معنى أن تكون متطوعاً من أجل الآخرين بلا مقابل (Volunteer). لم يسعفني الوقت للتحدث معهن كثيراً حتى انني لم احظ بوقت لأسأل المعلم بعض الأسئلة المهمة، فوعدني بإجراء حديث لاحق داخل المعرض الذي سيقام صبيحة الجمعة في مبنى (Council Chambers)

في المعرض المتواضع لم يكن الاقبال عليه شديداً كما توقعت ربما بسبب ضعف الإعلان عن المعرض وربما أسباب آخر، وليس هذا أكثر أهمية مما شاهدناه في أجنحة المعرض من الابداع والتميز في بعض اللوحات المدهشة، على سبيل المثال لا الحصر لوحة السيدة سليفيا فان كريفن (Sylvia Van Gerven))

والسيدة ماريلين مارتين (Marilyn Martin)) والسيدة ماري كاميلري (Mary Camillri)) والسيدة لوني وود (Leonie Wood)) والسيدة ميريام زولو (Miriam Zolo) وأخريات لم تسعفني الذاكرة حفظ اسمائهن. وكانت من لوحات المعرض المميّزة بجمال الطبيعة وسحر مخلوقاتها تلك التي وقف فيها طائر الببغاء على جذع شجرة مقطوعة في خريف عمرها بدا وكأن جذع الشجرة يحاول ابتلاع الجمال في عملية تعويض عما زال من جمالها الذي كان مبهرًا يوماً ما. اللوحة فيها درامية تجلت من خلال الصراع بين الجمال المبهر بألوانه البراقة المنسجمة، وبين الخراب الذي لحق بجذع الشجرة وأقول جمالها الربيعي المستسلم للزوال. ومن اللوحات المميّزة أيضاً تلك التي صورت شجرة عارية من الأوراق تماماً فقد انضى الخريف عنها كل زينتها الخضراء، وتركها في صراع قائم بين اغصانها وجذورها صراع في الأعلى (في الحياة) وصراع في الأسفل (في الموت) وقد ادارت الفنانة عملية الصراع بأسلوب سريالي مبهر. وفي لوحة الطفل الذي أسميته تجاوزا الطفل الفلسطيني أكدت الفنانة على ملامحه السمراء الحزينة التي من خلالها تتمظهر حالات القتل والدمار والخراب والتطهير العرقي وقد حطت على يده حامية السلام البيضاء الذي حرم منه كواحد من أطفال غزة الأبرياء. قلت انه طفل فلسطيني لأن ملامحه المميّزة بالحزن والشعور بالمرارة والألم وبشرته السمراء التي هي سمته المركزية كلها دلت على شخصيته العربية/ الفلسطينية. وثمة لوحة ساحر بألوانها ومدهشة بتجاورها اللوني وانسجامها الكبير برعت الفنانة بجعل التجريدية أسلوباً مميزاً فيها وهي الوحيدة التي يمكن عدها لوحة ابتكارية مرسومة بما استطاعت الفنانة تركيب ألوانها من وعيها الفني وتجربتها وخبرتها الرائعة في تجاور العديد من الألوان الزيتية، ولا تقل أهمية وفنية لوحاتها الأخرى عن الأولى في اتباعها الأسلوب التجريدي المبهر والجميل. ولا بد لي ان اشير هنا الى ان هذه المجموعة من النساء بشكل عام يفتقرن الى عنصر الابتكار وأن لا يعتمدن على صور فوتوغرافية جاهزة وان يتوقفن عن نسخ اللوحات ويلجأن الى الابتكار حسب، لأن الابتكار يمنح كل فنان شخصيته المتفردة. خرجت من المعرض وكلي أمل أن أזורهم مرة أخرى في معرض مستقبلي آخر لأرى ما إذا كن فعلاً قد تخطين الحاجز الأول من الاستنساخ الى الابتكار، لتكون لي معهن رحلة أخرى منتظرة.



مهدي هندو الوزني

النقد الموسيقي العراقي بين أزمة الخطاب وغياب الممارسة

حين نتأمل المشهد الغيناسيقي العراقي نجد أنفسنا أمام مفارقة لافتة ، فالعراق الذي قدم عبر تاريخه أحد أكثر الموروثات الموسيقية ثراءً في العالم العربي ، ما يزال يفتقر إلى حركة نقدية موسيقية توازي هذا الثراء ، فمن المقام العراقي إلى الأغنية الحديثة ، ومن التجارب الأكاديمية إلى المبادرات الشبابية ، تتواصل عملية الإنتاج والإبداع ، بينما يظل النقد الموسيقي حاضراً على استحياء ، أو غائباً عن المشهد الثقافي بوصفه ممارسة معرفية وجمالية مستقلة . هذه المفارقة تثير أسئلة مشروعة ، لماذا يغيب النقد الموسيقي العراقي ؟ ولماذا يندر أن نجد ناقداً "موسيقياً" يتابع النتاجات الموسيقية واللحنية كما يتابع الناقد المسرحي أو السينمائي أو التشكيلي أعمال المسرح والسينما والتشكيل ، إن الإجابة لا تكمن في ضعف الموسيقى ، بل في طبيعة الخطاب الثقافي الذي أحاط بها ، وفي جملة من الإشكاليات المعرفية والمؤسسية التي جعلت النقد الموسيقي أقل الفنون حضوراً وتأثيراً ومنها أولاً — تعقيد اللغة الموسيقية : تختلف الموسيقى عن بقية الفنون في أن مادتها الأساسية ليست الكلمة ولا الصورة ، وإنما الصوت المنظم وفق قوانين دقيقة ، ولذلك فإن قراءة العمل الغيناسيقي تتطلب معرفة بالمقامات ، والإيقاعات ، والبناء اللحني ، والهارموني ، والتوزيع ، والأداء ، وجماليات اللحن ، ومساراته التعبيرية ، وعلاقته بالنص ، وأثره في تشكيل الوجدان ، وهي معارف مهمة في كتابة النقد الموسيقي

ثانياً — إن أزمة النقد الموسيقي العراقي ليست أزمة أفراد بقدر ماهي أزمة خطاب ، فما يكتب عن الموسيقى في كثير من الأحيان يظل أقرب إلى الانطباعات ، بينما تندر الدراسات التي تتناول الأعمال الغيناسيكية بمنهج تحليلي وجمالي ، وتعود هذه الأزمة إلى عوامل متعددة ، من بينها ضعف حضور النقد الموسيقي في المؤسسات الثقافية ، وقلة المجلات المتخصصة ، وندرة الكتب التي تؤسس لنظرية نقدية موسيقية ،

ثالثاً — الحساسية اتجاه النقد : من الإشكاليات التي تواجه النقد الموسيقي أن الفنانين كثيراً ما يتعاملون مع أية ملاحظة نقدية بوصفها انتقاصاً من القيمة الفنية ، لا بوصفها حواراً معرفياً ، وهذا المناخ جعل من يكتب بالنقد الموسيقي يتجه نحو كتابة النقد التاريخي و يتعد عن النقد التحليلي ، تجنباً لسوء الفهم

رابعاً — الحاجة إلى خطاب نقدي جمالي جديد : إن الموسيقى العراقية اليوم بحاجة إلى نقد يتجاوز الأحكام الانطباعية ، وينتجها نحو قراءة البنية اللحنية ، والفضاء التعبيري ، وسيمياء الأداء ، والعلاقة بين الصوت والمتلقي ، والبعد الفلسفي للموسيقى ، فالنقد الموسيقي لا ينبغي أن يكتفي بوصف العمل ، بل أن يكشف عن قوانينه الجمالية ، وآليات تأثيره على المستمع ، وكيفية إنتاجه للمعنى والانفعال .

إن غياب النقد الموسيقي ينعكس على الموسيقى نفسها ، فالإبداع يحتاج دائماً إلى عين تقرأه وتفسره وتناقشه ، والنقد الجاد لا يقف في مواجهة الفنان ، بل يفتح أمامه آفاقاً جديدة للتطوير ، ومنح الجمهور أدوات لفهم العمل الموسيقي بعيداً عن الانطباعات السريعة أو الأحكام المتسرعة ، حين يغيب النقد الموسيقي فإن الأعمال الموسيقية تفقد جزءاً من حضورها الثقافي ، ويصبح من الصعب تكوين ذاكرة موسيقية تحفظ التجارب وتضعها في سياقها التاريخي ، إن الموسيقى العراقية لا تعاني نقصاً في المهوبة أو في الإبداع ، وإنما تحتاج إلى خطاب نقدي موسيقي يواكبها ، ويقرأ تحولاتها ، ويكشف جمالياتها ، ويؤسس لثقافة موسيقية أكثر وعياً ، فالنقد ليس ترفاً ، بل ضرورة حضارية ، لأنه يحول الفن من مجرد ممارسة إبداعية إلى قيمة ثقافية مستدامة ، تحفظ الذاكرة ، وترتقي بالذائقة ، وتمنح الموسيقى المكانة التي تستحقها في الحياة الثقافية العراقية.



د. أنيس حمود معيدي

أداء المقام العراقي بين أصول الثابت وحرية المطلق

يتجه المقام العراقي (١) لضوابط في المنهج والحرية في الأداء (٢)، فضبط يعني القيود التي يلتزم بها المؤدي (القارئ والعازف) عند تقديم المقام، أما الحرية فهي المرونة التي يتمتع بها القارئ إثناء القراءة وبالرغم من القيود المفروضة عليه، فلا بد من وجود حرية الإبداع التي يتمتع بها قارئ المقام المتمكن العارف بصياغة الأنغام ضمن الإطار العام المحدد الذي تفرضه تقاليد أداء المقام العراقي.

تعد عملية الأداء واحدة من المهمات الأكثر صعوبة في عالم الموسيقى، إذ إنها تتعلق بعدد من العوامل التي يؤدي كل منها دوراً في تحديد ماهية النتاج الموسيقي وتقديمه بصورته المثلى إلى المتلقي، لكل قارئ مقام أسلوبه المميز، يقرأ فيه المقام العراقي إما تقليد لمن سبقه من المؤدين أو وربما يحاول تغييرها أو تطويرها، فالمقام العراقي من هذا الجانب نظام من النبرات الصوتية (لتعبير عن طريقة النطق أو التلوين الصوتي) يجري أدائها بروحية معينة، قليل من المؤدين يدرك هذه النبرات ويكون واعياً لها وربما أغلبهم يقوم بصورة مقصودة بتقليد النبرات الصوتية التي سمعها ممن سبقه.

كانت المقامات العراقية تغني بنصوص تركية وفارسية في بغداد وغيرها من المدن لاسيما في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ومازالت إلى الآن تدخل العديد من الألفاظ التركية والفارسية بين نهايات أو بدايات النص الشعري العربي الفصيح أو الزهيري عند تقديم المقام العراقي والتي يصعب حذفها أو أزلتها أو التعويض عنها بألفاظ أو كلمات عربية مقاربة ضمن السعي لتعريقة أو تشذيبه من بقايا تأثير المفردات الأجنبية الدخيلة فيه جراء تعرض العراق لغزوات في مدد زمنية.

تعارف قراء المقام على تداول وترديد بعض الجمل والعبارات العربية والأجنبية ضمن المقام وفي مواقع مختلفة ولكل مقام عراقي مفردات وعبارات خاصة به لا علاقة لها بالشعر ومضمونه التعبيري وإنما أدخلها قراء المقام العراقي كزخرفة لفظية محبة لدى المتلقي ولإزالة قراء المقام يرددونها في أماكنها الخاصة بها كما وضعها الرواد الأوائل، بالإضافة إلى ذلك فإن المقام العراقي وحدة مترابطة بكل مقوماته ويتضح ذلك عبر الارتجال في أداء المقام العراقي، ويمكن أن يؤدي المقام العراقي بثلاث طرق رئيسة وعلى النحو الآتي.

- ١- يكون أداء المقام تقليدياً حرفياً أو شبه حرفياً، يعتمد على تقليد تفصيلي لأداء آخر.
- ٢- يأخذ القاري بالحسبان كل حدود الإمكانيات التي تقدمها له التقاليد في التداخل في سير المقام العراقي والإضافة عليه بوضع القطع النغمية للمقام وفق تسلسل جديد (تصرفاً شخصياً).
- ٣- الأداء المبدع للقارئ الموهوب المتمكن من أدخل إضافات لم يتعرف عليها من قبل كإدخال قطع غير معروفة من رصيد المقامات أو وضع مقامات جديدة.

الكثير من مؤدي المقام متمسكين بألفاظ وكلمات متوارثة، والسبب في بقاء هذه الكلمات الأجنبية في المقامات العراقية إلى الآن ولم يتركها المؤدون أو يبدلونها بكلمات عربية، لأنهم ما زالوا يستعينون بها في أداء المقام إذ إنه بدونها لا يمكن تحريره وتأدية قطعه وأوصاله ومياناته فإذا ما تم إبدالها يكون الحذر والخوف على ضياع أصول أداء المقام العراقي، من المهم تدوين موسيقا المقام العراقي بالنوتة الموسيقية حتى يتم يمكن التخلص من هذه الكلمات وأن تستبدل بكلمات عربية.

هناك نوعاً آخر من القيود الملزمة عند أداء المقام العراقي، ألا وهي الألفاظ المستعملة في تحرير وميانة وتسليم المقامات وهي تمثل مفاتيح كل مقام لأنها تؤثر للبداية والوسط والنهاية، فلا بد للمبتدأ الذي يسعى لأداء المقام العراقي أن يحفظ هذه المفردات ليسهل عليه التميز بين مقام وآخر، فمقام البيات الذي يتقدم حفل (التهليلة) مقام يوصف بالملك وهو من المقامات الحساسة وغير قابل للتصرف أو التلاعب لذا فإن القارئ لا يملك الحرية في الاطالة أو الإيجاز أثناء تأدية المقام، فالقارئ ملتزم بنوع الشعر المصاحب لكل

مقام وهذا محدد مسبقاً، إذ إن هناك مقامات لا تقرأ إلا بالشعر الفصيح ومقامات أخرى لا تقرأ إلا بالشعر العامي (الزهيري) والنوع الذي يقرأ بالشعر الدارج يتضمن التزاماً آخر وهو التقيد بالأشطر السبعة التي يتكون منها هذا النوع من الشعر. بالإضافة إلى تواجد ألفاظ يعتمد عليها في تركيب المقامات العراقية وتعد من الضروريات التي لا يستغني عنها قارئ المقامات العراقية لأنه إذا تخلى عنها لا يتمكن من أداء المقام بالشكل المتعارف عليه، وتلك الألفاظ التي يستعملها قراء المقام في بغداد، هي مجموعة نقاط ارتكاز أساسية ثابتة في أداء المقامات العراقية، ولا يمكن أداء المقامات العراقية دون أن يركز على الكلمات والألفاظ التي تدخل في تركيب المقام العراقي كجزء لا يتجزأ من الأسس الموسيقية الثابتة في أداء المقامات العراقية، فالقارئ يمكن أن يغير النص الشعري الداخل في أداء المقام العراقي، ولكن لا يجري أي تغيير أو استبدال في الألفاظ وحتى الألفاظ الأجنبية لا يغيرونها ولو بألفاظ عربية، وذلك بسبب استقرار تلك الألفاظ الأجنبية الدخيلة وتداخلها مع بعض الألفاظ العربية في المقامات العراقية. إن الكلمات والعبارات التي يرددها القارئ عبر أداء المقام وفي أماكن محددة دون أن تكون لها أي صلة ترابط بالنص الشعري، إلا أنها ضرورية ملزمة لقارئ المقام في ذكرها، ولكل مقام عراقي مفرداته الخاصة التي لا يتم ذلك المقام إلا بترديدها، إن وجود مفردات عربية لا ينفي وجود كلمات أجنبية، إنما توجد أكثرهما معاً وهي من القيود الواجب الالتزام بها. أسباب بقاء الكلمات الأجنبية وعدم إبدالها بكلمات عربية في المقام العراقي جاءت على النحو الآتي.

١- استعانة قارئ المقام العراقي بهذه المفردات في أداء المقام العراقي، إذ أنه بدونها لا يتمكن تحرير أو البدء به وتأدية قطعه وأوصاله ومياناته وتسليمه، فإذا تم إبدالها تكون هناك خشية من ضياع الأصول الثابتة للمقام العراقي.

٢- مهمة الابتكار والإبداع التقني في المقامات العراقية ليست بالمهمة اليسيرة والسهلة والمتاحة لكل من أدى المقامات العراقية وأجادتها، إنما هذه الميزة لا توجد إلا في العدد القليل من الخبراء المتمكنين من القراء الملهمين بهذا التراث والمستوعبين لأبعاده الموسيقية كافة من المتبحرين والمتمكنين بأصول وتراكيب المقامات العراقية.

٣- إن أسلوب دراسة وتعليم المقام العراقي وحفظه وأدائه المعتمد على الذاكرة دوراً أساسياً في بقاء تلك المفردات الأجنبية، حافظ أداء المقام العراقي إلى الآن على تناوب تقليدي تراثي محدد يتعلق بعناصره الموسيقية الأساسية، وذلك لكونه تسمية دالة على أحد الأنواع الأساسية من الغناء العراقي أو كونه شكلاً موسيقياً تصاغ وفق أسسه الموسيقية، الأنواع الغنائية والتراويل والإنشاد الديني أو الديني العراقي المتنوع.

٤- تميز المقامات العراقية التي تقرأ في بغداد وهي المكان الأصلي للمقامات العراقية بأسلوب موسيقي محكم، له أسسه الموسيقية الواجب مراعاتها عند الأداء، والتي تعتمد على قواعد ثابتة لها أحكامها وأصولها التي سار عليها القراء البغداديين، بينما أداء المقامات العراقية في الموصل وكركوك، تؤدي بشكل مختلف عن أداء المقامات في بغداد، وليس فيه تلك الصياغة المتقنة فالأسلوب البغدادى هو من أهم وأجود الأساليب الغنائية في الأداء الغنائي للمقامات العراقية على الإطلاق.

هذه الألفاظ صار لها مهمة إيقاعية ولها دلالة على المسار النغمي للمقام العراقي، فكلمة (يار) في تحرير مقام الرست مثلاً، لها القدرة على الانسياب النغمي المقبول ويمكن للمتعلم أن يضبط أوائل التحرك النغمي بهذا المقام، وقد جرى فعلاً محاولة إبدال كلمة (يار) بترجمتها الحرفية (يا حبيب) من قبل بعض قراء المقام، إلا إن اللفظ لم يكون له سلاسة واستقامة، لأن مفردة يا حبيب لا تملك الرونق ولا الوزن الإيقاعي لمفردة يار، فكان نصيب ذلك الفشل، لأن الموضوع يرتبط بالنغم والإيقاع، أكثر منه في مفردة قاموس، فلابد من ملاحظة القدرة في البدائل على تحقيق الهدف الأساس في الاستبدال. ولا بد من التأكيد إن استبدال بعض المفردات قد يؤدي إلى الإخلال في أداء المقامات العراقية وهذا هو السبب عدم إقبال قراء المقامات العراقية إلى التخلي كلياً عن تلك الألفاظ الأجنبية في المقامات العراقية ولا استبدالها بألفاظ عربية إلا في حالات قليلة، مثلما تصرف قارئ المقامات (رشيد القنطرةجي) الذي أستبدل كلمة (نازيمينن) الفارسية بكلمة (اشتكي لمن) في ميانة مقام العجم، وهناك محاولات أخرى لقارئ المقام (محمد القبانجي)، وهذا التبديل لا يطرح إلا من له باع طويل في المقامات العراقية (القبانجي والقنطرةجي) وكان القنطرةجي قد قرأ بعض المقامات العراقية دون أن يستعمل ألفاظاً أجنبية دالاً على إمكانات في أداء المقامات بدون الارتكاز على الألفاظ الأجنبية، ولكنه قال: "لا يستطيع مخالفة العرف الفني في أداء المقامات العراقية فالعازفين ما كانوا يرضون بذلك وجلهم من اليهود متمسكون بتلك الألفاظ الأجنبية الدخيلة" (٣). وبطبيعة الحال تأتي صعوبة حذف أو استبدال هذه المفردات أو التعويض عنها، في إن قارئ المقام لا يتمكن من التحول أو الانتقال بين أجزاء المسار النغمي للمقام الأساس المتكون من عدة مقامات فرعية، إذ إن هذه الألفاظ والمفردات الأجنبية، بالنسبة لقارئ المقام بمثابة نقاط ارتكاز أو انطلاق نغمة دالة يتحدد بموجبها نوع المسار النغمي التالي للمقام وخصائصه فالألفاظ وجدت عبر مساحة الارتجال المتوفرة والمسموح بها داخل بنية المقام العراقي وبالتالي صارت دلالات تضيئ سياق المسارات اللحنية لتؤثر للقراء محطات أدائية صارت بعد حين جزءاً أساسياً و متمماً لمسارات المقام اللحنية. ولابد من الإشارة إن الألفاظ في التحرير والبدوات وعند الصعود والهبوط وعند أداء الميانات والتسليم دون إدراك وضيقتها، قد يسهل عليه المطالبة بتبديلها أو حذفها بما يتفق مع قيم وروح العصر وفكره لكن مثل هذه الموضوعات لا تتم في التراث الثقافي الشعبي بسهولة، فكل مقطع لفظي له أهميته في الشكل الغنائي العام وتأثيره في البنية اللحنية الأساس للمقام وضبط انتقالاته الموسيقية، فمقاطع النص الغنائي وكلمات نص وأشعاره بمثابة القانون الملزم بأحكامه وأصوله ولا بد من الوقوف عند حدودها وعليه فقد بقى المقام العراقي أداء ارتجالي مقيد يؤدي بقواعد ثابتة وعلى النحو الآتي.

١- انتقال محدد في الأداء من جنس موسيقي إلى آخر.

٢- إيقاع محدد لكل مقام يصاحب الأداء من بدايته إلى نهايته، أو يدخل في أجزاء معينه منه وبالرغم من هناك أنواع من المقامات العراقية تقرأ بدون مصاحبة إيقاعية.

٣- كل مقام عراقي يستعمل نوع محدد من الشعر باللغة العربية بالفصحى أو شعر باللهجة الدارجة.

وهذا لا يعني عدم وجود مظاهر الحرية في قراءة المقام العراقي عبر تقديمه في كل مرة في صياغة جديدة، ومثل هذه الحرية ساعدت المقام العراقي لأنه في حقيقته (لحن فإذا قدم في كل مرة بالطريقة ذاتها فيؤدي إلى الملل) فضلا من أن بعض القراء استعمل هذه الحرية في الحفاظ على الطريقة الفريدة التي يقدم بها المقام العراقي. إذ تمكن قارئ المقام أوائل القرن العشرين، عند دخول شركات التسجيل أن يوجز المقام بسبع دقائق، في حين كان يقرئه بوقت طويل يتجاوز الثلاثين دقيقة بالإضافة إلى إن حرية الأداء كانت أحد أسباب ظهور المدارس الغنائية المقامية كمدرسة القبانجي ومدرسة القندرجي ومدرسة يوسف عمر، وهي ذاتها التي سمحت للقبانجي باختيار الآت التخت الشرقي بدلاً من الفرقة التقليدية المصاحبة للجالغي البغدادي.

ويجب الأخذ في الحسبان أن كثرة الحليات النغمية لا تتم جماليتها ولا تتحقق إلا عبر ممارسة طويلة ودراية كاملة في المسارات اللحنية والدقيقة في الانتقال بين الانغام والارتجال والاستطراد والخلق الآتي في الأداء والذي لا يتم إلا وفق ثوابت الشعر واللحن وانتقالاته إلى جانب انسجام المؤدى مع تلك العناصر، وقد أدرك الموسيقيين العرب أهمية الاداء الغنائي والذي يتحقق عن طريق النقل الشفاهي كونه يسمح بأكثر الامكانيات المستمرة للخلق الآتي ولأنه يسعى إلى تقوية الحس الموسيقي وبالتالي يزيد من أساليب الأداء المتنوعة للمؤلفة الموسيقية الواحدة وهذه سمة من سمات المقام العراقي إذ يؤدي الارتجال في الأداء دوراً مهماً في اضعاء السمة الخاصة في الأداء. ومما لاشك فيه إن حرية المؤدى في التصرف عند أداء المسار النغمي العام للمقام العراقي الذي تصاحبه أحد الضروب الإيقاعية من التحرير وحتى التسليم، فقد يطول هنا أو يقصر هناك وذلك حسب إمكاناته الأدائية وطاقته الصوتية وخبرته الموسيقية وطبيعة الجو الأدائي العام الموجود فيه والمناسبة الاجتماعية التي يؤدي فيها ونوع الحضور، إذ إنه في هذا الجانب يبرز طابع الاستطراد غير المقيد لحركة المسار النغمي العام ويستحيل التقيد به بين أداء وآخر وحتى في ظروف الإعادة المتشابهة تمامًا، فكل تقديم أو أداء جديد له شخصيته المتميزة والفريدة وخصائصه الأدائية إلى جانب الحفاظ على جميع الخصائص والملامح التكوينية والبنائية الأساسية للمقام العراقي. ومن الجدير بالذكر إن البناء الموسيقي لأداء المقامات العراقية يقوم على مفهوم اساسي هو الديناميكية في الأداء أي الحركة اللحنية المستمرة المتصلة في التغير والتنوع بين السلام والاجناس الموسيقية والغنائية والتي تسمى القطع والواصل والاستمرار في أداء المقام العراقي كوحدة متكاملة، وهناك من يعارض ديناميكية الأصول الأدائية التقليدية أو ديناميكية البناء الجديد في اختزال تلك الأصول أو تهذيبها أو الإضافة إليها وإحلال الجديد محل بعضها ويتجلى ذلك بوضوح عند الاستماع إلى حفلات أو تسجيلات المقامات العراقية التي أداها قراء المقام عبر القرن العشرين. وتماشياً من تم ذكره فإن أسلوب أداء المقام العراقي وروح الارتجال فيه وإمكاناته المرنة في بلوغ بنية موسيقية عبر مكوناته التي يلتزم بها قارئ المقام، إذ إنه يعتمد على فكرة لحنية متسلسلة محددة ومسبقة وواضحة، وإن الإضافة فيه بنية موسيقية أو موضوعية، إنما هي وسيلة في استعمال الزخارف والتلوين والاستطراد فيه وسيلة جذب وتواصل وعدم الالتزام بزمان محدد، إذ أن شكل بنية المقام العراقي مؤلفة من مجموعة ألحان متتابعة ومتراصة وحررة ومتصلة عبر توقفات، الهدف منها استكمال البنية الموسيقية للمقام العراقي. ولا مناص من القول: إن أداء المقام العراقي القائم على الارتجال هو عمل خلاق ودينامي يضم في الوقت عينه تأليفاً وأداءً أنيين ومتداخلين، فالمرتل هو المؤدى والمؤلف، والأداء المبدع يتطلب موهبة موسيقية مميزة وتقنية صوتية عالية، إن من يمتلك المواهب المحدودة يسقطون في نقل ما ارتجله الآخرين وترديده، فالمقام العراقي في يقوم على الارتجال، لأنه طويل في مدته قراءته، فالغناء السريع لا يسمح كثيراً بالارتجال، ويتطلب الأداء المقامي الناجح السلطنة فيتنقل المؤدى في ارتجاله بين القطع والواصل وأجناسها، فيصل هو وسامعها إلى حالة التطريب. ولا يفوتنا أن ننوه إن المقامات العراقية المقيدة الصغير والكبيرة هي التي يجب على المؤدى أن يتقيد ويؤدي جميع أركانها وقطعها وأوصالها ويراعي تسلسل مساراتها ألحنية حسب ما هو متعارف عليه، وأما المقامات المطلقة الكبيرة والصغيرة هي التي لا يتحتم على المؤدى أن يراعي تسلسل أركانها وقطعها وأوصالها بسبب عدم وجود ذلك التسلسل، علماً إن كل مقام من مقامات الزهري يعد مقيداً، وذلك بالتسليم فقط إذ ينتهي المقام بانتهاء الزهري فيعد المقام مقيداً.

واستخلاصاً لما سبق فإن صدق المؤدين السابقين في أدائهم نسبة إلى الحياة المعاصرة صار أمراً قاصراً في موضوع الأداء بمضامينه الفكرية رغم جذوره العفوية، لقد كان لسان حال المؤدين السابقين يؤكد بكل قوة إن الصدق هو مقياساً وحيداً في النجاح الادائي، وهو أمر صحيح نسبة إلى ظروف تلك الحقبة الزمنية ولكنه الآن صار موضوعاً يحتاج إلى التطور والانتشار، لأن الأداء الغناسيقي الفني قد صار في الزمن الراهن أقرب الى واقع الحياة من الصدق لوحده وإن الأداء بمقوماته ومستلزماته الموسيقية هو الذي يخلق الصدق في الأداء، فالأسلوب الناجح يضم في ثناياه وحدة الشكل والمضمون ووحدة الكلمة واللحن ووحدة الأداء وجمالية الصوت.

١- قالب غنائي يتكون من مجموعة ألحان مترابطة مع بعضها ومنسجمة فيما بينها لها بداية تسمى التحرر ونهاية تسمى التسليم، وما بينهما مجموعة أخرى من قطع وأوصال وميانات وجلسات يقرأها المؤدون (قراء المقام العراقي) دون الخروج عن البنية الموسيقية والصياغة التقليدية.

٢- الأداء (Performance) : القيام بأعباء المسؤولية الغنائية بهدف بناء علاقات متينة للعناصر المكونة للمقام العراقي والنجاح فيه كعمل أدائي موحد.

٣- عبد الوهاب بلال: المقامات العراقية، مجلة عالم الفكر، ١٤، مج ٦، الكويت ١٩٧٥م، ص ٥٨



حنان النشمي
جواز الطمأنينة المفقود

كُل ما بي الآن يحتاجُ إلى توضيح..

غير أنني لا أملك تلك الجرأة التي عوّدتك عليها مني، إذ سقطت فريسة في شباك الصدمة الأخيرة التي تركها رحيلي عندك، هذا التوضيح يحتاجُ إلى فهمٍ/ جهدٍ أيضًا يا أمنة... وأنتِ أكثر من يدرك معنى أن يكون الإنسان قاتلاً لنفسه بطموحه؟ لهذا قررتُ أن أعيش بهدنةٍ طويلة، هدنة حيادية باردة، حتى صرتُ خالية مني، فكل ما أذكره أي خرجتُ من شرنقةٍ في أواخر ديسمبر، لكنني أين اختفيتُ الآن؟ وأذكر أنني في يناير الجاف كنتُ هناك.. فلماذا الآن أنا مُبللة بالحنين إلى جملة الاستدراكات؟ كان أولها في محطة القطار على مقعد الانتظار برفقة كبيرة السن الغريبة، وقتذاك تفتنتُ إلى ما فعلته معي كان أشبه بالجريمة، وأنا المدانة فيها، كنتُ وحدي القاتل والشاهد والقاضي، كنتُ المحامي والمضطهد والمتهم... كنتُهم كلهم أنا!

ثرتُ على نفسي بالاحتجاجات والمطالبات، ورفضتُ معي محاولات الرفض المزمنة، هناك في المحطة، لوحْتُ بمنديل القرار وتبددتُ في فوضى العقل، ولممتني أحلامي ثم أسقطت لعنتها عليّ، أعرفُ أن مأساتي لا تهون عليك، ولا تهون على شجرة الصبار التي تنصت لحديثي وكانت تسخر من إلحاحي، وقتذاك سقط الملح من عيني وشربته مسامات حديقتك، فكيف حال الشجيرات الآن؟ ولماذا أكتب لك كُل هذا؟ أنتِ تحديدًا.. رغم معرفتي أن ما من لقاء قريب سيجمعنا!

وأنتِ تدركين أن هبوط قدرتي عليك لم يكن فجائيًا، لكنه جاء في اللحظة التي احتجتُ فيها أن يشرع لساني بالشرح.. فيا صديقتي، أردت أن أهبك بعض أقمص الصبر، فارتديها، فما زال عندي الكثير من القوة، سأهبك بعضها إن شئت، قوة تمكّنك بقية عمرك من ألا تخسري أي معركة، ولا سيما معارك الصيف الحارقة التي لا تحتملينها، غير أنني أعرف أنك تُحبين البحر، وعلى وجه التحديد بحر "المهدية"

هناك على البحر... ما زلتُ أذكر (الجبانة) وزغاريد الموتى يوم العيد حينما مررنا من بينهم كانوا هادئين جدًّا، ويبدو لي أنهم ابتسموا في وجه الوفد الذي رافق العروس.. في ثانية خاطفة، لم أحتمل قوة هذه الصورة الشعرية، بحر أزرق/ قبر أسمر/ عرس أبيض! أفزعنتي من هذه الثانية، قهقهات استمتاعهم، ونكاية بنا نحن الأحياء تركوا القسوة واللامعقولية لنا، لقد احتاطوا هم بالعقلانية، وورثونا "جواز الطمأنينة" ووجوب الرضا بكُل خسارة مع احتضانها بالترحاب اللازم.

أما عن أيامي الآن، فقد خُصبت بطلب العلم، وهذه أولى بشائري إليك، واقرئي رسالتي هذه على مسامع الجدة "عجمية" وقولي لها: العراقية تشتاق لملوختك المحررة، شوقًا تخاف أن يتبدد مع الأيام ويضمحل، شوقًا ترجو أن يبقى مُلتهبًا، بعد صباحات طويلة حدثتُ أمي عن تنور أمك الطيني، عن خبزها المعجون بالعافية، وعن ملحها المنذور لله، أخبريني يا لبة القلب: أقدامي هنا.. فهل أثارني هناك؟ في بستان الزيتون الذي عزّاه الخريف؟

إيه.. إيه يا ليتني أنتزع الشتاء بأسنان الاحتجاج قبل أن يسلبنا الظلال، فكأنني باتساع الحزن مسؤولة عن تناقض الفصول وتناقض الحظوظ، بينما البرد ممدد في

عروقي الآن، تذكرت تلك الأيام الساخنة التي نمت فيها على حصيرٍ أبحث عن بقعة باردة في خرائط إفريقيا، وتأنيب الخالة الداوي: (كيفاش) للضيف أن ينام فوق حصيرة؟ أين فراش الريش؟.. ظننت نفسي كائنًا فضائيًا حينها، وكأنني لم أنم طيلة حياتي فوق حصير، وبين السطح والحديقة خلال الأيام الصيفية في بغداد قبل أن نعرف المولدات الكهربائية.. فرحتُ جدًا بتلك الحياة البسيطة رغم أنها كانت أيامًا قليلة، لكنها كانت مملوءة بالضحكات التي طيرتني بين أغصان شجرة اللوز المتوسطة داركم.. ولصوت (بو زنان) المزعج، كُنْتُ كالريشة بينكم، أتنقل بين المطبخ والتوابل التي تشبعت بها، وبين شجرة التفاح الحامض التي تكرهينها.. وبين الحانوت و الطاجين الذي أعشقه..

يا أمانة، صوتكِ ما زال محمولًا فوق مراكب أذني، وغيوني تذوب كالشموع كلما تذكرتك، هنا حينئذٍ لهنالك، تلك اللحظات أبقتني كالقارئة العنيدة والوحيدة مع الكلمات هذه المرة، لم أستطع النوم منذ ذكريات، مخبولة بشيء طارئٍ لم أعده من قبل، شيء يؤرجحني بين القلق والغاية، مسكين هذا القلب! ماذا لو عرف الإنسان مجهولًا واحدًا من مجاهيل الدهر، ماذا كان سيفعل؟ هل يجرؤ ويتحدى قلقه؟ أم تتناقص مخاوفه مما يمكن حدوثه؟ لماذا نحن ممنوعون إلى هذا الحد من معرفة المصير؟

فأخبرتني: بأنك تأخذين تجاربكِ على محمل الجد، مضطرة للحفاظ على أصابع الحذر كي لا تُستخدم ضدكِ، ملتزمة بالشك في كل الأحداث كخطوة استباقية لرفض الموقف الساخر، في الحقيقة.. أعجبتني مواقفكِ الشرسية من جانب الحياة؛ كان ذلك جانبًا واحدًا.. فماذا عن الجوانب الثلاثة المتبقية؟ ماذا ستفعلن معها؟ ماذا يدور في رأسكِ الآن؟ فضولٌ يجزم نفسه بالإلحاح.

ومع هذا .. وفي كل الحالات السوداء الطارئة، الأشد إيلامًا لعددٍ من الاحتمالات غير الناضجة، سقطتُ سهوًا من عقل مفكر صغير مقتدر -بشكل شبه مؤكد- لمعنى الكلمة وأبعادها الرباعية في وقع النفس البشرية، وهذا ما ميزه عنهم كلهم. وأنتِ أخبريني، بماذا تميزتِ؟ أنا أعرف، لكن هل تعرفين مقدار معرفتي تلك؟ ما الأفعال التي حفظتها عني غير اتخاذ أسراري مخابئ بين انعكاسات الخطوط في راحة يدكِ؟ ذكريني بفعل آخر قممتُ به معكِ على سبيل الرسالة. أيتها القابعة في ذاكرتي.. من فرط نضجي أنجبتُ سحبًا طويلة، ونثرتُ الغيث في الأزقة، وحكْتُ للعصافير أعشاشًا في كل روح وفؤاد، أنا أجاهد كي تبقوا أمامي وليس على الكاغد، دافئ هذا الشتاء بذكرياتكم، كلما نظرتُ إلى داخلي رأيتمكم وتغطيتم بكم.. أتحدث مع نفسي، فتعجبني ردودكم.



د. سعد ياسين يوسف

المتماهي...

قبلَ الفجرِ ...
 كان صوتُ اللهِ لما يزلُ يمسُكُ
 بجداولِ الشَّمسِ يهزُّها
 تتناثرُ الشُّطَايا
 مطلقةً أزيها ...
 يصفرُّ الرِّصاصُ بموسيقى الفناء
 وهو يحركُ الهواءَ قربَ الرُّؤوسِ
 ويمحو الأسماءَ والملامحَ
 يستحضرُ ما علِقَ في الذَّاكرةِ
 من وجوهِ الأمهاتِ
 والنظرةِ الحزينةِ الأخيرةِ
 عندَ آخرِ وداعٍ
 تهتزُّ الأرضُ
 وتغبرُّ السَّماءُ
 تغيمُ الرؤى ...
 تَمتزجُ الألوانُ على سطحِ لوحتهِ الأخيرةِ ...
 حينها أستقرُّ الجسدُ
 ناثرًا التُّرابَ على جانبيه
 تضجُّ أعشاشُ التَّخيلِ
 مشتتةً زرقَةً السَّماءِ
 يعلِّقُ عينيه على احمرارِ الأفقِ
 الممزوجِ بهديرِ القيامةِ
 وصوتِ
 يقولُ: احمِلوه
 لم يكنْ يشعرُ كيفَ استقرَّ
 في شاحنةِ الموتى المبردةِ
 التي كثيراً ما كان يحلمُ بها
 الجنودُ الأحياءُ في خنادقِ الموتِ..
 فالصَّيفُ كريمٌ في إضاعةِ
 ملامحِ الضَّحايا حينَ يمرُّ فرشاةُ الزُّرقةِ
 على الوجوهِ....
 الظَّلامُ مطبَّقٌ
 والشَّاحنةُ تعدو بجثثِ الأسئلةِ
 ونصفِ سؤالٍ ...
 ترسمهُ زهورُ البنفسجِ الطَّالعةُ من كفهِ
 ملوَّحةً لنهرِ المشرحِ الذي يَموجُ
 "بروجاتِ" الجنونِ ...
 ثمَّةَ نهرٍ يسيلُ من رأسِهِ
 المرتجِجِ بالشُّطَايا
 شاعراً بنداوتهِ الغريبةِ
 لغةً للحياةِ
 صرخَ أحدُهم وهو يهمُّ بإنزالِ جثتهِ
 حيٍّ هو... حيٍّ... حيٍّ !!!
 استقامَ الجسدُ، فتخَّ عينيه وَسَطَ دُهورٍ رهيبِ
 مرقَّ شهادةَ موتهِ
 وقماهى في خضرةِ الشَّجرةِ الوحيدةِ
 التي أبقتها له الحربُ
 واختفى ...



زهراء ناهض

آخر ما كتبت عنك

سأبحثُ عن إلهامٍ لا يخون،
عن فراشةٍ لا تحترقُ وهي تُحبُّ الضوء،
عن أملٍ لا يُساوم،
عن كونٍ لا يضيقُ برحيلِ إنسان.
لقد أضعتُ منِّي عالمًا كاملاً،
ولم تكن تعرف.
كنتُ وطناً،
وأنتَ عاملتني كحدودٍ مؤقتة.
كنتُ قمراً،
وألقيتني في بئرٍ لا يصل إليه الضوء.
كنتُ الحياةَ كلّها،
وأقنعتني أنني هامش
واليوم...
لا أخسرك.
فالخسارةُ لا تكونُ إلا لشيءٍ كان يملكُ قيمته.
أما أنت،
فلم تخسرنني وحدك،
بل خسرتَ الإنسانَ الوحيدَ الذي كان يراك أعظمَ ممّا أنت

أنا لستُ ذلك الذي انكسر.
أنا الذي تعلّم كيف يحمل قلباً مثقوباً ويبتسم.
ربما يقول الناس إنني تخلّيتُ عن كلّ ما أحب،
لكن الحقيقة أكثرُ قسوةً من ذلك.
أنا لم أتخلَّ عن شيء،
بل كلّ ما أحببته أتقن فنَّ الرحيل.
كنتُ أهبكُ روحي
وأعودُ إلى نفسي حفنةً رماد.
أشترى لعينيك الفرح،
وأتركُ لعيني ليلاً لا ينتهي.
أحرسُ قلبك من الخوف،
وقلبي كان يُدبحُ كلّ يومٍ على عتبة اسمك.
واليوم...
لن أكتب عنك.
لا لأن الحبرَ جفَّ،
بل لأن الكرامةَ تعلّمت أخيراً كيف تُمسك بالقلم.
لقد استنفدتُ معك لغةً كاملة.
أنفقتُ عليك آلافَ الكلمات
وديوناً من القصائد
وروايتين،
وحكاياتٍ كانت تنامُ على صدري كالأطفال،
وآلافِ الأدعية التي كانت تصعدُ إلى السماء وهي تحملُ ملامحك
أيُّ خسارةٍ هذه
أن تنحتَ روحك حرقاً حرقاً
ثم يمرُّ الذي كُتبتَ له
ولا يرى سوى الورق.
كنتُ أظنُّ أنني أكتبُ عنك،
ثم فهمتُ متأخراً
أنني كنتُ أكتبُ قبري.
اليوم أكرسُ القلم.
لا غضباً...
بل حداداً على عمرٍ أضعته أُنفعُ الحروفُ أن المعجزاتِ تولدُ من الانتظار.
لن تكونَ بطلٌ روايتي بعد الآن.
الأبطالُ لا يتركون المدنَ التي شُيّدت بأسمائهم،
ولا يخونون البلادَ التي احتمت بقلوبهم.
أذهب.
فثمة قلبٌ آخرٌ ينتظركُ،
كما كنتُ أنتظرُكُ أنا.
وثمة امرأةٌ أخرى ستصدّقُ أن الشمسَ خلقت من عينيك
أما أنا





د. هند فائز مجيد

رصيف (من وحي تجربة شخصية)

لن ينسى ضجيج قلبه في تلك اللحظات :

هول الصدمة

الم فقد

هيبة الخذلان

ارتعاش النبض

نظرة الشتات

ارتجاف الايدي

باتت الرؤية محض خيالات ..

وجوه لايعرفها .. اصوات لاتنتمي إليه..

انفاس غريبة عنه ..

وحيداً .. لايلمس وجهه سوى أشعة شمس الظهيرة

انها تجلده .. تُفتق جلده بلهيب سياطها

وتعيده للوعي..

لا احد .. لا احد يصغي إليه.. لا احد يلبي نداءه ..

لم يتبقَّ له سوى الرصيف ..

جلس يعد عليه هزائمه ..

و يُسْقَط وجوههم من حساباته..

ويفرغ جنبات قلبه منهم ..

اولئك الذين اشبعوه الماء .. وتركوه جثة هامدة .

هناك .. حيث يغدو المارة جيئةً وذهاباً..

وتنتهب حركة السير الطرقات ..

سقط وحيداً .. يجر ثقل أقدامه

ويتجرع خيبته في آن واحد ..

هناك .. حيث يقبع لفح الشمس ،

وغبار الأقدام ..

جثى ع ركبتيه.. حين خارت قواه وخانه جسده..

سقط ..





عماد المياحي

اعتذار

علا خجلي ويسبقني اعتذاري
 بعيداً عن مدارك يامداري
 وروحي تقتفيك على جروح
 تداويها وينطفئ احتضاري
 قريباً من محيطك رغم عجزني
 عن السفر الطويل فأنت داري
 وما لُقياك يطفؤني طويلاً
 فهذا الشوق مكتنز المسارِ
 ووحدك قد طلعت على همومي
 لتُجليها وينقشع أنكساري
 أنا من غير موكبكم بركبِ
 كثير التيه مفقود القرارِ
 لعلي قد بلغت حدود صبري
 فيا مولاي عذراً من حوارني
 أتقبلني إذا ما جئت فرداً
 بُعيد الجمع مستعراً بنارِ
 ونار الدمع لا تشفي غليلاً
 حباه التيه تيه الاندثارِ
 وعاث اللهو في دنياه حتى
 تلاشى من رؤاه إلى القفارِ
 ولكنني على ما كان مني
 إليك الآن مشدود يساري
 أفتش عن كفوفك فانتشلني
 من الامواج في عرض البحار
 فإنك يا سفين الحق ضوء
 يباهي الليل في شح النهارِ



محمد جبر حسن

ثلاث دقائق من الغياب

حين أفقت، كان آخر خيطٍ من ضوء النهار ينسحب ببطء خلف أشجارٍ بعيدة. تلونت السماء بلونٍ برتقاليٍّ باهت، كأنها تحمل آثار حريقٍ قديم، والهواء مشبعٌ برائحة الرماد والتراب. لم أعلم أين أنا. المكان مألوفٌ وغريبٌ في آنٍ معاً، كأنه نسخةٌ مشوهةٌ من الحي الذي نشأت فيه: مبانٍ بلا نوافذ، أشجارٌ واقفةٌ بلا ظل، وهواءٌ لا يحمل سوى رجح قهقهات رجالٍ عجائز، تأتي من مقهى لا أراه. حاولت أن أخطو لكنني لم أشعر بأن لي قدمين، ظننت أنني أجثو على ركبتَي، وحين حاولت أن ألمس وجهي، لم أجد يدًا تلامسه. لم يكن هناك ألم ولا حتى خوف، كأن الخوف نفسه بقي مع الجسد. رفعت بصري. غير بعيدٍ عني رجلٌ ممددٌ على الأرض. وجهه شاحب.. عيناه مفتوحتان على اتساعهما، تحدّقان في اللاشيء، وثيابه مغطاةٌ بالغبار والدم. حدّقت فيه طويلاً.. ثم أدركت الحقيقة.. ذلك أنا. ذلك جسدي.. أو ما تبقى منه. حاولت أن أسترجع ما حدث. قبل لحظات.. أو ربما منذ دهور.. كنت أركض.. أو هكذا أظن.. لا أدري، أكنت أهرب من شيء أم أركض نحوه؟ كل ما أتذكره هو ومضةٌ بيضاء، ثم انفجارٌ مزّق الهواء، ثم عتمةٌ كاملة.. أعقبها سكونٌ كثيفٌ مثل سكون الغبار حين يستقر فوق وجه ميت. بعدها بدأ كل شيء يتشظى. تسَلَّتْ إليّ أصواتٌ من مكانٍ لا أعرفه. صوت أمي تناديني من نافذة بيتنا القديم. ضحكة صديقي الذي فقدته منذ سنوات. عينا فتاةٍ أحببتها أيام المراهقة تنظران إليّ بخوف. صوت معلمي في أول يومٍ من المدرسة. وصفارةٌ عسكريٌّ تدفعنا نحو الملجأ. ثم.. الصمت. لكنه لم يكن صمتًا حقيقيًا، بل صمتًا مليئًا بالأسئلة. هل متُّ حقًا؟ أم أنني عالِقٌ في اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، حيث يتردد الزمن قبل أن يقرر إلى أين يمضي؟ هل أصبحت مجرد ذكرى في ذاكرة الآخرين؟ أم أنني لم أكن يومًا جديرًا بأن أذكر في ذاكرتهم؟ وهل هذا الإحساس دليلٌ على أنني ما زلت حيًّا.. أم أنه الخدعة الأخيرة التي تصنعها الذاكرة قبل أن تنطفئ؟ وسط هذا الفراغ، رأيت طفلًا يقترب مني. يمشي بحذر كأنه يبحث عن لعبةٍ ضاعت تحت الركام. وقف أمام جسدي، وأطال النظر إلى وجهي المهشّم، أو هكذا أظن، ثم جلس إلى جواره بصمت كأنه يحاول قراءة شيءٍ لا يفهمه. قال بصوتٍ لا يشبه أصوات الأطفال: — تعرف؟ يبدو أنك لم تكن خائفًا وأنت تموت. أردت أن أجيئه. أردت أن أسأله مَنْ يكون. لكنني لم أكن أملك قفًا، ولا صوتًا.. ولا حتى جسدًا. كنت مجرد وعيٍ يشاهد. تابع الطفل وعيناه لا تزالان معلقتين بوجهي: — كان أبي يشبهك.. حتى الصمت في وجهه يشبه صمتك! ثم أشار إلى حفرةٍ خلفه. في تلك اللحظة، شعرت بقوةٍ خفية تشدني إلى الخلف. بدأ كل شيء يذوب. رائحة التراب. طنين الرصاص. ملامح الطفل. ألوان الغروب. كلها تراجعت وازمحلت مثل ذرات رملٍ في عاصفة. ولم يبقَ أمامي سوى صورةٍ واحدة.. جسدي الملقى على الأرض.. يتسّم. ثم.. استيقظت. فتحت عيني على سقفٍ إسمنتيٍّ رمادي. أنبوبٌ أوكسجينٍ في أنفي، وضاماتٌ تغطي نصف جسدي. إلى جانبي وقف رجلٌ يرتدي زيًّا طبيًّا، يراقبني بدهشةٍ واضحة. قال بصوتٍ متهدّج: — الحمد لله، عدت.. همست بصعوبة: — أين كنت؟ نظر إليّ لحظة ثم قال: — كنت ميتًا سريريًّا.. ثلاث دقائق فقط.. ظننا أنك لن تعود. كررت بصوتٍ بالكاد يُسمع: — ثلاث.. دقائق؟ ابتسم ابتسامةً باهتة. — نعم. أغمضت عيني. ثلاث دقائق في حسابهم.. لكنها بدت لي عمرًا كاملًا. وعندها فقط أدركت الحقيقة. الموت لم يغيّر رأيه. لقد منحني ثلاث دقائق.. ثلاث دقائق من الغياب.. لأنظر إلى الحياة.. من خلال عينيه.



زهرة الخالدي

شراكة

قررت أن تسكن قبرا، هكذا استقر تفكيرها، فبما أن الموت هو الخاتمة الحتمية للحياة، فلم لا تستبقه وتنتظره هناك.. عند مثواها الأخير، حيث يمكنها المكوث به مدى الممات.

كانت قد ضاقت ذرعا وهي تحاول الحصول على موطأ قدم تعيش فيه، لا أحد يزاحمها أو يطالبها بالخروج منه، مكانا لها وحدها، إذ لم تنعم طيلة حياتها بذلك، هي التي تقلبت بين بيت عاشت فيه ربيبة بعد أن اغتال مسلحون أبويها وبين زوج استغل تلك المأساة فراح يهددها بالطرد بين لحظة وأخرى متهمًا إياها بالجنون، ضاقت بكل هذا حتى خطرت على بالها هذه الفكرة، اجتهدت في البحث بالمقبرة حتى عثرت على سرداب قد وضعت فيه جثة، ظلت شهورا تراقب المكان، حيث لم يزره أحد، دخلت بتردد وتلعثمت وهي تستأذن الجسد المسجى أن تشاركه السكن، لم تسمع ردا.. لكن هذا لا يهم فالموتى يأفون من مخاطبة الأحياء.. لا وقت لديهم لترهاتهم وتفاهاتهم.. وعموما أيقنت أن السكوت علامة الرضا، رتبت أغراضها البسيطة التي جلبتها معها، كانت في بادئ الأمر متحفظة في تحركاتها، تخجل حين تقوم بتغيير ملابسها، تتصور أحيانا أن الجثة تسترق النظر إليها، ومرة توهمت أنها قد ندت منها صافرة إعجاب.. بمرور الوقت اعتادت ذلك، شعرت بأن الحياة والموت قد اصطفا في خانة واحدة، فلم تعد تفرق بينهما، أصبحت تجلب طعاما لاثنين، أحيانا تحتال فتأخذ قطعة اللحم التي في المرق، تاركة للجثة المرق فقط، تشعر بوخز الضمير، لكنها تعود لتعوضها بقطعة من الحلوى، الغريب في الأمر أن الجثة كانت تلتهم الطعام بشراهة، أصبحت تشاركها يومياتها، تتحدث إليها عما يدور في الخارج، وتغبطها لعدم اضطرارها أن تحتك بعالم الأحياء، تلاحظ انبهار الجثة حين تحكي لها عن المدينة التي فارقتها منذ أربعين سنة.. وتشعر أنها قد تولعت بها، إذ أصبحت تنتظرها بفراغ صبر حين تخرج لبعض شأنها، لا تطيق الابتعاد عنها، تغار حين تراها تشرع بالخروج، وتحتج أحيانا على تأخرها، فتمتنع عن تناول الطعام الذي تجلبه، حاولت أن تجرّها إلى عالمها.. عالم الموت، قررت أن تحبسها معها، استغلت عودتها منهكة بعد أن صدمتها عربة ولت مسرعة، ظلت أياما لا تقوى على المشي، كانت تتضور جوعا، أخيرا تحاملت على نفسها للذهاب والبحث عن الطعام، لكن الجثة أمسكت بقدميها، لتمنعها من الخروج، لم تستطع حراكا، قاومت بقوى خائفة.. حتى استسلمت، حين فتحو باب السرداب لميت جديد، وجدوا جثتين تعانقان بعضهما.



عباس النجار

بقايا الليل

عندما كانت المدينة لا تزال نائمة، كان هو أول من يراها بعينيها الحقيقية. لم يكن يجمع القمامة فقط، بل كان يجمع بقايا الليل. أكواب قهوة تركها عاشقان على الرصيف، رسالة ممزقة لم يجرؤ أحد على إرسالها، دمية فقدتها طفلتها، وصورا مزقتها الخلافات قبل أن تمزقها الأيدي. كان الجميع يعرف صوت عربته، لكن أحدا لم يعرف حكايته. كانوا ينظرون إلى المكينة في يده، ولم ينظروا يوما إلى القلب الذي يحمل المدينة كل صباح.

اسمه سالم.

منذ خمسة وعشرين عاما، يستيقظ قبل الفجر بساعة، يشرب كوبا من الشاي بلا استعجال، ويرتدي بدلته البرتقالية التي بهت لونها من كثرة ما لامست الشمس والغبار. يخرج من منزله الصغير، يجر عربته المعدنية، ويبدأ رحلته اليومية قبل أن تستيقظ المدينة وتضع أقنعتها.

كان يؤمن أن الليل لا يرحل حقا، بل يترك خلفه ما يعجز الناس عن حمله. الحزن، والندم، والوعود المكسورة.

كان يلتقط الأشياء برفق، وكأنه يخشى أن يؤلمها أكثر. كل ما يجده كان يخبره بحكاية.

كوب قهوة فارغ، فيبسم ويقول في نفسه: لا بد أن حديثا طويلا انتهى هنا.

وردة ذابلة، فيتهدد: الحب أيضا يذبل عندما يتوقف أصحابه عن سقيه.

حذاء طفل صغير، فيرفع رأسه يبحث بعينه عن ضحكة ضاعت في أحد الأزقة.

ولم يكن يرمي كل ما يجده. في نهاية كل يوم، كان يعود إلى منزله حاملا صندوقا خشبيا قديما، يضع فيه الأشياء التي شعر أنها لا تستحق أن تموت في مكب النفايات. رسائل حب لم تصل، صورا عائلية نجت من النار، دفاتر صغيرة امتلأت بأحلام أصحابها، وساعة يد توقفت عقاربها عند لحظة لا يعرفها إلا صاحبها.

كان يقول دائما: الأشياء لا ترمي، أصحابها هم الذين تعبوا من حملها.

في أحد الصباحات الشتوية، كانت السماء ملبدة بالغيوم، والهواء البارد يصفع الوجوه الخالية من المارة. وصل سالم إلى شارع قديم لم يعد يسكنه إلا كبار السن. كان الشارع صامتا على غير عادته.

وبينما يكنس الرصيف، لمح ظرفا أبيض تحت مقعد خشبي. لم يكن مبتلا رغم المطر. انحنى والتقطه. لم يكن يحمل اسما، ولا عنوانا. فتح الظرف بحذر، فوجد رسالة مكتوبة بخط امرأة. قرأ أول سطر فتجمد في مكانه.

”إلى ابني... إذا كنت تقرأ هذه الرسالة، فهذا يعني أنني رحلت قبل أن أستطيع الاعتذار.“

ظل يقرأ بصمت. كانت أم تعترف لابنها بأنها تخلت عنه وهو طفل، وأنها أمضت

ثلاثين عاما تبحث عنه دون جدوى. وفي نهاية الرسالة كتبت: “سامحني... لقد

عشت أما بلا ابن، وعشت أنت ابنا بلا أم.“

طوى سالم الرسالة ببطء. نظر حوله، وكأن المدينة كلها تخفي وجهها. لم يرمها.

وضعها في جيبه، وهمس: هذه الرسالة ما زالت تبحث عن صاحبها.

ومنذ تلك اللحظة، تغير شيء داخله. لأول مرة، لم يكتف بجمع بقايا الليل، بل

قرر أن يعيدها إلى أصحابها. لم يكن يعلم أن هذا القرار سيقوده إلى أسرار دفنتها المدينة منذ سنوات، وأن كل رسالة سيعيدها ستفتح باباً أغلقه الزمن، وكل صورة سيعثر على صاحبها ستكشف حكاية لم يجرؤ أحد على روايتها.

كان يظن أنه عامل نظافة. لكن الأيام القادمة ستجعله شاهداً على مصائر البشر، ورسولاً يحمل إليهم ما ظنوا أنهم فقدوه إلى الأبد.

وفي تلك المدينة التي كانت تستيقظ كل صباح على صوت عربته، لم يكن أحد يعلم أن الرجل الذي يكنس الشوارع، سيبدأ قريباً بتنظيف قلوب أنهلكها الندم، وأن بقايا الليل التي جمعها طوال عمره، ستصبح يوماً الحقيقة الوحيدة التي لا يستطيع أحد إنكارها.

نام سالم في تلك الليلة والرسالة تحت وسادته.

لم يقرأها مرة أخرى، لكن كلماتها كانت تسري في عروقه كأنها مكتوبة بدمه. استيقاظه كان مختلفاً. لم يشرب الشاي بلا استعجال كما اعتاد، بل وقف أمام المرأة الصديقة في زاوية غرفته، ونظر إلى وجهه طويلاً. كان وجهها عادياً. رجلاً في الخمسين، خطوط التجاعيد حول عينيه تشبه خرائط شوارع مدينته، ولحيته الرمادية تنمو بعشوائية كالأعشاب بين البلاط. لكن عينيه كانتا مختلفتين، فيهما شيء من ضوء القمر الذي يجمعه كل صباح.

ارتدى بدلتة البرتقالية، تلك التي صارت جزءاً من جلده، وخرج قبل الفجر بساعة، لكنه هذه المرة لم يجر عربته إلى وجهتها المعتادة.

ذهب إلى حي الزيتون، حيث البيوت العتيقة التي تحمل على جدرانها ندوب الزمن، وحيث ينام كبار السن وحدهم. وقف أمام منزل رقم ١٧، كما ورد في توقيع الرسالة المكتوب بحذر: "أمنية - الزيتون ١٧". تردد، ثم قرع الباب.

فتحت له امرأة عجوز، شعرها أبيض كالثلج، ووجهها يروي حياة كاملة من التجاعيد. نظرت إليه بسؤال.

قال بصوت خفيض: أنا آسف، وجدت هذه الرسالة تحت مقعد في شارعكم. أظنها لك.

مد الظرف إليها، فمدت يدها المرتجفة، وقبل أن تلمسه، تجمدت. نظرت إليه نظرة غير تلك النظرة. نظرة من تعرف.

همست: أنت... سالم؟

سكت سالم. كيف تعرف اسمه؟ هي لا تخرج من بيتها، وهو لم يرها في حياته.

تهتدت العجوز، وفتحت الباب على مصراعيه: تعال. كان يجب أن نلتقي قبل ثلاثين سنة.

دخل سالم متردداً. انبعثت رائحة الياسمين الجاف من زوايا الغرفة، وصور قديمة على الحائط، بعضها أسود وأبيض، وبعضها مهترئ كأنه بكى كثيراً.

جلست العجوز على كرسي خشبي، وأشارت له بالجلوس مقابلها.

قالت: لم أكن أكتب تلك الرسالة لابني. كنت أكتبها لأحدهم، لكنني لم أجرؤ على إرسالها أبداً.

سالم انفتحت عيناه: أنا لا أفهم.

أمنية أخرجت من درج جانبي دفترًا صغيراً ممزق الغلاف، وضعت بين يديه.

قالت بصوت اختلط فيه الغبار بالدمع: هل تعرفني؟

فتح سالم الدفتر. كان سجلاً قديماً لدار أيتام. تصفح الصفحات حتى توقفت

يده عند اسمه: "سالم - العمر ٥ سنوات - تاريخ الدخول ١٩٧٦".

نظر إليها بصدمة: أنت كنت في دار الأيتام؟

أمنية أومات برأسها ببطء: كنت عاملة نظافة هناك. مثلك تماما. كنت أكنس الممرات كل صباح، وكنت أرى الأطفال يلعبون، يأكلون، ييكون، لكني لم أكن أملك شيئا لأعطيهم إياه. لا مال، لا أطفال، لا حياة.

ابتلعت ريقها، ثم تابعت: وأنت كنت أكثر طفل لفت نظري. كنت تجلس في زاوية الفناء، بعيدا عن الآخرين، تحمل شيئا صغيرا بيدك، قطعة قماش زرقاء مطرز عليها اسمك. لم تتركها أبدا. كنت تخبرني أنها هدية من أمي، لكني كنت أعرف الحقيقة، لأنني كنت أنا من غسلت تلك القطعة لك، وخيطة عليها اسمك قبل أن أنتهي من عملي في آخر يوم لي هناك.

سالم تجمد. قطعة القماش الزرقاء التي ما زالت محفوظة في صندوقه الخشبي، هي من صنعها؟

سأل بصوت مبجوح: ولماذا لم تخبريني؟ لماذا تركتني هناك؟

أمنية مسحت دمعا تسلك من عيناها: لأنني كنت خائفة. كنت خائفة أن يكتشفوا أنني ربطت نفسي بطفل وأنا لا أملك حق حضنته. كنت خائفة أن أتعلق بك أكثر، فأفقدك كما فقدت كل شيء في حياتي. وفي اليوم الذي غادرت فيه الدار، وضعت لك تلك القطعة بين يديك وأنت نائم، وهمست لك: سأعود يوما ما. لكنني لم أعد.

سالم نظر إلى الدفتر، إلى اسمه، إلى تاريخ دخوله، إلى توقيعها الصغير في أسفل الصفحة: "أمنية - عاملة نظافة".

قالت أمنية وهي تنظر إلى الأرض: طوال هذه السنوات، كنت أرمي تلك الرسالة كل صباح تحت المقعد. كنت أعرف مسار عربتك، أعرف صوتها، أعرف أنك ستمر من هنا بعد الفجر بدقائق. كنت أكتب فيها كل ما عجزت عن قوله لك وأنا أقف بجانب سريرك وأنت نائم. كنت أطلب منك أن تسامحني لأنني لم أجرو على التبنني، لأنني كنت امرأة عجوز لا تملك سوى مكنتها وقلبها المثقوب.

رفعت رأسها ونظرت إليه بعينيها الرماديتين: لكنك لم تلتقطها أبدا. كنت تمر، تكنس، تضع كل شيء في عربتك، إلا رسائلي. كأن القدر يقول لي: لا تستحقين أن تسمع كلماتك.

سالم لم يبك. لكن صدره ارتفع وهبط بعنف، كأن المدينة كلها تنهض من نومها داخل قلبه.

سأل: هل كنت ترينني؟ كل صباح؟

أمنية: كل صباح. أقف خلف الستارة، أشاهدك تكنس الشارع، أسمع صرير عربتك، أرى كتفيك المنحنين، وأتذكر ذلك الطفل الذي كان ينام وقطعة القماش الزرقاء تحت خده. كنت أقول في نفسي: كبرت يا سالم. كبرت ولم تعد تحتاجني.

صمت طويل. ثم همس سالم: لكنني احتفظت بالقطعة. كل هذه السنين.

نظرت إليه أمنية، ولأول مرة يلمح في عينيها شيء يشبه الضوء.

قالت بصوت مرتجف: احتفظت بها؟

أخرج سالم من جيبه قطعة القماش الزرقاء التي كانت معه طوال رحلته، وضعها على الطاولة بينهما.

نظرت إليها أمنية، ثم إليه، وقالت: إذا كنت احتفظت بها كل هذه السنين، فهذا

يعني أنك احتفظت بي أيضا، بدون أن تعرف.
 وقف سالم، ومد يده إليها. ترددت، ثم وضعت يدها المرتجفة في كفه.
 قال: لست جامع بقايا الليل فقط. أنا أيضا بقية ليلة عرفتك فيها.
 لم يكن يعلم أن هذه القطعة الزرقاء ستكون البداية، ليس لنهاية بحثه عن أم، بل لبداية طريق مختلف. لم تكن أمينة أمه، لكنها كانت المرأة الوحيدة التي حملته بين يديها قبل أن يحمل هو بقايا الليل كله.
 وفي تلك الليلة، وضع سالم قطعة القماش الزرقاء فوق صدره، وقال في نفسه: لعل الحقيقة ليست في الدم، بل فيمن يخطط اسمك على قماشك، ثم ينتظر ثلاثين سنة ليسمعك تقول: أنا هنا.
 خرج من منزل أمينة والمطر يهطل ثانية، لكنه لم يشعر ببرده. كان يحمل في جيبه الدفتر القديم، وصورة ذلك الطفل الصغير الذي كان يجلس في زاوية الفناء، وشيئا آخر لم يحمله من قبل. جوابا لسؤال ظل يطرحه على نفسه كلما جمع بقايا الليل: لمن أنا؟
 في صباح اليوم التالي، عاد سالم إلى عمله. لكن شيئا تغير. لم يعد يكنس الشوارع فقط، بل كان ينظر إلى كل شيء بعين مختلفة. كل زجاجة مكسورة، كل ورقة ممزقة، كل حذاء مهمل، أصبحت تحمل وجهها، وصوتا، وحكاية.

وقف أمام باب منزل أمينة، لكنه لم يقرع. فقط وضع بجانب الباب شيئا صغيرا، قطعة قماش زرقاء جديدة، مطرزا عليها بخط يده: "أمينة، أنا هنا."
 ومضى في طريقه، يجر عربته، ويكنس بقايا الليل، وهو يعرف الآن أن هناك من يراه من خلف الستارة، أن هناك من ينتظر صوته كل صباح، وأن المدينة لم تعد مجرد شوارع وأزقة، بل قلوب تتنفس، ورسائل تنتظر من يلتقطها.
 في تلك الليلة، فتحت أمينة بابها، ورأت قطعة القماش الزرقاء. حملتها بيدين مرتجفتين، وقرأت الكلمات. ثم جلست على عتبة بابها، لأول مرة منذ ثلاثين عاما، وأطلقت سراح دموعها بحرية.
 كانت تعرف أن الليل سيرحل، وأن الصباح سيأتي بصوت عربته، وأنها ستظل تقف خلف الستارة، لكنها هذه المرة ستفرغه، وتلوح له، وسيرفع هو يده ويلوح لها، وكأنهما يعيدان كتابة تلك الليلة البعيدة، حين كان طفلا ينام وقطعة القماش الزرقاء تحت خده، وكانت هي تقف فوقه، تهمس له كلمات لم يسمعها إلا الآن.



داود سلمان عجّاج

رقصة الفجر

لم يكن يتخيّل أن الليلة التي طالما انتظرها ستصبح آخر ليالي الحلم. قبل أسابيع قليلة فقط، كانا يجلسان على ضفة دجلة، حيث تمتد الرمال الرطبة كأنها صفحة بيضاء تنتظر أن تُكتب عليها الحكايات. لم يكن معهما سوى صمت النهر، ونسيم الخريف، وبعض الأغصان اليابسة التي جمعاها ليشيدا منها بيتاً صغيراً فوق الرمل.

قال وهو يثبت غصناً عند مدخل البيت:

- سيأتي يوم نبني بيتاً يشبه هذا... قد يكون من طين، لكنه سيكون أوسع من الدنيا، لأنك ستكونين فيه.

ابتسمت وهي ترسم بإصبعها نافذة صغيرة على الجدار الرملي، ثم قالت:

- أخاف على هذا البيت.

ابتسم بثقة الشباب:

- من ماذا؟

رفعت نظرها نحو الماء الذي كان يمضي بلا التفات، وهمست:

- من كل شيء... من النهر إذا غضب، ومن الريح إذا هبّت، ومن الناس إذا قرروا أن أحلامنا لا تستحق الحياة.

ضحك يومها، ولم يدرك أن البشر قد يكونون أقدر على هدم البيوت من السيول. فلم تمض سوى أيام حتى جاءت الضربة، وصله الخبر متأخراً، كما تصل الأخبار التي تخشى الوجه أن تحملها. لقد حُطبت لآخر. رفضت، وبكت، واحتجّت بأنها ما تزال صغيرة على الزواج، لكن الكلمة خرجت، وإذا خرجت الكلمة في بعض البيوت أصبحت أقوى من دموع البنات، وأثقل من قلوب الرجال.

لم يعلم أحد كيف عاد إلى الطريق. كان يسير، ولا يدري أين تقوده قدماه. البيوت تمر من حوله بلا ملامح، والأصوات تتكسر في أذنيه كأنها تأتي من مكان بعيد. حتى وجد نفسه، من غير قصد، أمام دجلة.

توقف طويلاً. كان النهر يجري كما اعتاد أن يجري، لا يتوقف لحزن أحد، ولا يلتفت إلى قلب انكسر على ضفته. جلس في المكان نفسه الذي شهد ولادة حلمهما، مدّ يده إلى الرمل، وراح يعيد رسم البيت الصغير.

جدار، ثم نافذة، ثم باب. وحين انتهى، ظل ينظر إليه طويلاً. لم يلبث أن انهار البيت تحت أصابعه.

تنهد وقال:

- حتى أنت... لم تنتظر كثيراً.

ساد الصمت، ثم رفع رأسه نحو النهر وسأله:

- أأنت الذي أخذتها مني؟

ظل الماء يمضي، كأن الأنهار لا تجيب إلا الذين تعلموا لغة الصمت. ابتسم بمرارة.

- أم أنك تعرف أن الأحلام الثقيلة لا تعبر إلى الضفة الأخرى؟

التقط حصاة صغيرة، وألقاها في الماء، تشكلت دوائر واسعة، ثم اختفت. قال وهو يتابعها:

- هكذا إذن... حتى الذكرى لا تعيش أكثر من دائرة فوق الماء.

هبّت نسمة خفيفة، فسقط الغصن الذي كان قد غرسه فوق البيت الرملي قبل أسابيع، تناوله بين يديه، وراح يقلبه.

- كنتُ أظنك سقفاً... فإذا بك شاهد قبر.

ثم نهض. كانت الشمس تميل نحو المغيب، وقد صبغ الشفق صفحة السماء بلون يشبه جمرة توشك أن تتمد. أدرك أن العودة إلى البيت تعني مواجهة أسئلة لا يملك لها جواباً. سيقراً الجميع الهزيمة في وجهه قبل أن ينطق.

لذلك مضى نحو أطراف البساتين، حتى بلغ مضخة ماء قديمة تستخدم لري الحقول. جلس فوقها، كان هدير الماء المتبقي في الأنابيب يشبه أنيناً خافتاً. راح يستعيد تفاصيل الأيام الماضية. ضحكها، البيت الرملي، الوعد الذي قاله لها، ثم أخذ يقارن نفسه بذلك الرجل الذي سيصبح زوجها.

لم يشعر نحوه بالكراهية، بل قال في سرّه:

- لعلّه لا يعرف أنه يسكن بيتاً شديداً فوق أنقاض قلب آخر.

وسرعان ما أجاب نفسه:

- وما ذنبه؟ نحن جميعاً نمشي في طرق رسمتها الأقدار قبل أن نعرف أسمائنا.

رفع بصره نحو السماء، كانت نجمة وحيدة قد سبقت أخواتها. تمت:

- أيتها النجمة... أخبريني، هل يضع الحب إذا لم يكتمل؟ أم يبقى معلقاً بين الأرض والسماء، يبحث عمن يؤمن به؟

ولم يجبه سوى صرير الصرصر، وهي تعلن بداية الليل. وما إن تجاوز الليل منتصفه، حتى خيل إليه أن البيوت قد أطفأت فوانيسها، وأن التعب قد أسكت كل الأصوات.

نهض ببطء. كان يمشي كأن الزمن صار أثقل من قدميه. يعتمد إبطاء خطواته، وكأنه كلما تأخر، تأجلت الحقيقة. وحين اقترب من الدار، بدأ شيء غريب يتسلل إلى وعيه.

في البدء، سمع نغمة بعيدة، أشبه بصوت مزمار يتهدى مع النسيم، ثم لحقتها زغرودة طويلة.

توقف. أدار رأسه باحثاً عن مصدر الصوت، ولم تمض لحظات حتى انفتحت باحة الدار أمامه على مشهد لم يكن يشبه الليل الذي جاء منه. الفوانيس تتراقص فوق الجدران، الرجال يصطفون في حلقة واسعة، والنساء يوزعن التهاني والابتسامات.

ثم ارتفع صوت مألوف:

- أين العريس؟ لقد تأخرنا عليه.

التفت حوله، لم يجد أحداً سواه. ابتسم... للمرة الأولى منذ أن سمع خبر خطبتها، امتدت إليه الأيدي.

- تفضل... مكانك هنا.

دخل الحلقة كأنها كانت تنتظره منذ زمن بعيد، اصطفت الأكثاف إلى جواره، وتعانقت الأيدي، وانطلقت الدبكة. كان يضرب الأرض بقوة، لا ليوقظ الفرح، بل كأنه ينتزع من التراب حزنه القديم. وفي كل دورة، كان يشعر بأن الأرض تخف تحت قدميه. لم يعد يسمع سوى الإيقاع، ولم يعد يرى سوى وجه واحد. كانت تقف في آخر الباحة بثوب أبيض، يشع

بهدهوء الفجر.

ابتسمت له. قال، وهو يقترب منها:

- ألم ينهدم بيتنا؟

ابتسمت ابتسامة امتزج فيها الفرح بالحزن، وقالت:

- البيوت التي تُبنى بالرمل تنهار... أما التي تُبنى في القلب، فلا يعرف أحد طريقها.

سألها بصوت مرتجف:
- إذن... لم ترحلي؟
قالت وهي تنظر نحو الأفق:
- الذين نجبهم لا يرحلون... نحن فقط نعجز عن الوصول إليهم.
امتدت يده نحوها، لكن المسافة بينهما أخذت تطول، وتراجعت هي شيئاً فشيئاً، والزغاريد بدأت تخفت، والفوانيس انطفأت
واحدة بعد أخرى. أما الإيقاع، فقد تحول إلى طرقات ثقيلة، كأن أحداً يقرع باباً بعيداً. سمع صوتاً خافتاً:
- ولدي... إلى من تبتسم؟
ثم جاء الصوت مرة أخرى، أكثر قرباً:
- ما الذي تفعله هنا؟
فتح عينيه ببطء. كان الفجر قد بدأ يسكب ضوءه الأول على الحوش. وقف والده أمامه، ينظر إليه في حيرة، بينما بقيت أقدامه
تغوص في التراب، كأنها كانت ترقص منذ زمن طويل. تلقت حوله.
لا فوانيس...
لا دبكة...
لا ثوب أبيض...
فقط سكون الفجر، ورائحة التراب المبتل بنداه. ظل صامتاً، ثم رفع بصره نحو الشرق. كان خيط الضوء يمتد في البعيد، في الجهة
التي يمضي إليها دجلة كل صباح.
ابتسم، ابتسامة صغيرة، لم يعرف والده لمن كانت. ثم اتجه بخطوات هادئة نحو الطريق المؤدي إلى النهر، لم ينادِ أحد، ولم
يلتفت هو إلى الوراء.
أما الفجر... فكان يواصل رقصته الهادئة فوق صفحة الماء، كأن شيئاً لم يحدث. وبقي السؤال معلقاً في المكان...
هل كان يودّع آخر أحلامه؟ أم كان للمرة الأولى يتعلم كيف يعيش معها؟

الجمان

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