رئيس التحرير مفيد الجزائري
3 تشرين الثاني/ نوفمبر 2025 3 November 2025
No. 172
الطريق الثقافي
altareek althakafi

موسيقى الثورة
الجيل الجديد
وشعلة الاحتجاج
2

الشاشة الصغيرة
تمرير الأصبع
كقدر معرفي جديد
9

سينما مختلفة
"البروليتنكو"
الطبقة العاملة
الألمانية في الأفلام
10

ضوء على التجربة
لينين في أمريكا
استخلاص الحقيقة
11

محمد جايان
تجسيد العزلة
والانتظار تعبيريا
12

كتاب ليا بيبي
الحلم الألباني
وعد الحرية الرأسمالي
والكابوس المرير
22

16
التشكيلي علي كريم في معرضه الاول
تهكم الذاكرة ومأساة الصور الزائفة

6 مفكرة نقدية

محمود البريكان
الشاعر والظاهرة الإعلامية

كتبت د. نادية هناوي

الشعراء أصناف، ولهم ضروبهم في التعامل مع القوانين الشعرية غير أنهم متفقون بالمجمل على أن ما يرفع قدر الشاعر هو شعره، وليس غير شعره. وأسوأ مصير ينتظر الشاعر هو حين يُنسى شعره ـ بغض النظر عن قيمته ومستواه ـ ويُنظر إلى شخصه. صحيح أنَّ في ذلك خيرا له على مستوى التداول الإعلامي، إذ سيظل اسمه يتردد في أروقة تاريخ الأدب من لدن المؤرشفين والمفهرسين الذين تنحصر مهمتهم في فرز منجزات الجيل الأدبي واحصائها، ولكن النظر إلى التاريخ الشعري شيء، والنظر في الشعر نفسه شيء آخر.

8
برتولد بريشت..
النقد المزدوج
في غربة المسرح

المنظّر التشيكي يان سيزار
المختبر المسرحي
الكلمة والعلامة
14

في التجربة
مذبحة الزهور
الفن وحقوق الإنسان
19

في الشعرية العراقية
مجموعة (صفر)
محاولة للإختلاف
18

"في المعنى"
الفتى بائع الجرائد
والمهرجان
24

علي حسن الفواز يكتب عن:
علي عطا..
سرديات الزيارة
4

ترميم مدينة آشور بالتعاون مع اليونسكو

الطريق الثقافي ـ خاص

في إطار التعاون المشترك بين الهيأة العامة للآثار والتراث ومنظمة اليونسكو للحفاظ على قطاع الاثار والتراث في العراق، زار فريق من المنظمة مدينة آشور التأريخية لمعاينة تأثير عوامل التعرية على بدن زقورة الإله آشور ودراسة السبل التي من شأنها أن تحد من ذلك التأثير.

وعُقد اتفاق بين الجانبين لعقد مجموعة من الورش التدريبية للكوادر العاملة في الموقع، تتضمن محاور عدة من اهمها كيفية المعالجات المستقبلية وفق الاسس والأساليب العلمية المعمول بها دوليًا، وشدد وفد المنظمة على الاستمرار بتقديم الدعم لقطاع الاثار والتراث في العراق لما له من اهمية ومكانة حضارية.

التحضير لفهرسة المخطوطات المندائية

الطريق الثقافي ـ خاص

بحضور وفد من منظمة ماندا لحفظ التراث المندائي، جرت مباحثات في دار المخطوطات العراقية بشأن العناية بالمخطوطات المندائية بوصفها تراثاً قيِّمًا من المخزون الوطني للمخطوطات، وأشار مدير دار المخطوطات إلى تبنّي وزارة الثقافة والسياحة والآثار لمشاريع التنوع الثقافي، واتفق الطرفان على التحضير لفهرسة المخطوطات المندائية التي لم تُفهرس من قبل، ولم تتوفر الفرصةُ للمحققين والباحثين، للاطلاع عليها ، والانتفاع من محتواها الفكري، والديني، والثقافي.

مراحل ترميم كنيسة الطاهرة للسريان

الطريق الثقافي ـ خاص

أعلنت وحدة التراث في نينوى عن تواصل الجهود المحلية والدولية لترميم كنيسة الطاهرة للسريان الكاثوليك في منطقة حوش البيعة الجارية هناك بجهود الكوادر العراقية والدولية لإعادة تأهيلها بعد الأضرار التي لحقت بها. وشملت الجهود أيضًا جامع النوري الكبير ومئذنة الحدباء الشهيرة.

حركة الأغنية الجديدة في أمريكا اللاتينية

موسيقى الثورة
الجيل الجديد وشعلة الاحتجاج

لاريسا كينيدي

ترجمة: الطريق الثقافي

لطالما اتسم التضامن في نضال أمريكا اللاتينية من أجل العدالة الاجتماعية بالموسيقى. في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، كانت أمريكا اللاتينية تنبض بإيقاع جذري، في أكثر من عقدين من النضال المترابط ضد الديكتاتوريات والليبرالية الجديدة والإمبريالية الأمريكية في جميع أنحاء أمريكا اللاتينية.

كانت هذه الإيقاعات التصويرية المشتركة للمقاومة نوعًا موسيقيًا شعبيًا عُرف باسم "نوفيا كنسيون" ـ الأغنية الجديدة ـ يتميز بكلمات قوية وأصوات غنائية نابضة بالحياة وعزف غيتار صادح.

لقد كانت إمكانية مستقبل اشتراكي واعد تلوح في الأفق، وكان أمامنا، نحن الملتزمون بالتحرر، الكثير لنتعلمه عن كيفية استخدام الموسيقى كوسيلة للتعبئة.

تُعد تسعينيات القرن الماضي ذروة الليبرالية الجديدة في أمريكا اللاتينية، حيث وُضعت أسسها قبل عقود. على خلفية الحرب الباردة، والتحدي الذي شكّلته كوبا المُحررة حديثًا للنظام العالمي، لقد تعاملت الولايات المتحدة مع أمريكا اللاتينية أثناء السبعينيات والثمانينيات ككرة قدم سياسية. شنّت "عملية كوندور" التي نفذتها وكالة المخابرات المركزية الأمريكية حملة قمع سياسي ضارية، ودعمت الأنظمة الاستبدادية التي تعمل لصالح الولايات المتحدة، في جميع أنحاء المنطقة. في تلك الفترة، أصبحت أمريكا اللاتينية منطقة تُميّزها الهوة بين الأغنياء والفقراء، وزرعت حقائق الظلم القاسية بذور استجابة إقليمية ثورية.

كانت فيوليتا بارا من أبرز أصوات فرقة "لا نويفا كانسيون" في تشيلي، حيث أكسبتها كلماتها الشعرية والفلسفية لقب أم النوع الموسيقي "أم النوع الموسيقي". كانت من أشهر أغانيها Gra-cias a la Vida (شكرًا للحياة)، التي تُعد، على الرغم من حزنها الواضح، أنشودة امتنان للحياة اليومية، إضافة إلى أغانيها ذات الطابع السياسي المباشر مثل أغنية La Carta (الرسالة)، التي تتحدث عن الجياع الذين يطلبون الخبز بينما تُعطيهم الميليشيات الرصاص. ومن أغانيها الأخرى أغنية Arauco Tiene Una Pena (أراوكو يُعاني من الحزن)، التي تُخاطب كلماتها سكان أراوكو، وهي منطقة في تشيلي كانت مركزًا رئيسيًا لمقاومة السكان الأصليين ضد القوات الاستعمارية الإسبانية، وتدعو أعضاء جماعة المابوتشي ـ أكبر جماعة سكان أصليين في تشيلي حاليًا ـ إلى "الثورة" والوقوف في وجه الظلم الذي لحق بالسكان الأصليين في تشيلي منذ قرون.

بينما كانت مجموعة "كويلابايون"، وتعني ـ ثلاثة رجال ملتحين ـ بلغة المابوتشي، من رواد موسيقى الأغنية الثورية الجديدة أيضًا.

في أربعينيات القرن الماضي، كان اليساري الكولومبي خورخي إليسير غايتان أول من ردد الكلمات التي أصبحت الهتاف الذي نسمعه جميعًا في المسيرات، "الشعب المتحد لن يُهزم أبدًا".

ففي العام 1974، عقب الانقلاب العسكري الذي أدى إلى دكتاتورية بينوشيه، لحن كويلابايون هذه الأغنية الشهيرة، وجعلها نشيدًا تشيليًا، وأغنيةً قادرةً على بثّ الأمل في قلوب المظلومين في جميع أنحاء العالم.

وقد يكون من الظلم الحديث عن أغنية "لا نويفا كانسيون" في تشيلي من دون تسليط الضوء على شاعر البلاد، فيكتور خارا، الذي ألّف نسخته الخاصة من النشيد الاشتراكي "فينسيريموس" (سننتصر). في ظل الديكتاتورية، كان خارا يُعد تهديدًا بسبب عضويته في الحزب الشيوعي التشيلي والتزامه الراسخ باستخدام الموسيقى كوسيلةٍ نحو مستقبلٍ اشتراكي. لهذا السبب، أُغتيل في العام 1973. ولم يُسلَّم قاتل خارا المزعوم إلا في عام 2023 ـ بعد مرور أربعة عقود ـ مما أحيا الأمل في تحقيق العدالة التي طال انتظارها.

في أماكن أخرى من المنطقة، غنى الرابسودي علي بريميرا، المعروف شعبيًا بلقب ـ مغني الشعب الفنزويلي ـ كلماتٍ مناهضةٍ للرأسمالية، خاطبت السلطةَ بصدقٍ في فضح الإمبريالية الأمريكية؛ وشركات

اتفاقية لتعزيز التعاون الثقافي بين العراق وألمانيا وعمل معهد غوته

الطريق الثقافي ـ وكالات

وقع وزير الثقافة والسياحة والآثار العراقي الأسبوع الماضي، مع سفير جمهورية ألمانيا الاتحادية في العراق دانييل كرير، اتفاقية للتعاون الثقافي بين العراق وألمانيا الاتحادية، استكمالاً لاتفاقية التعاون المبرمة بين حكومتي البلدين في العام 1982، لتعزيز العمل الثقافي المشترك وضع الأساس القانوني لعمل معهد غوته الثقافي في العراق. وأكد الوزير في كلمته أثناء مراسم التوقيع على أن العلاقات العراقية – الألمانية ليست وليدة اليوم، بل تمتد إلى عقود طويلة من التعاون في مجالات متعددة، في مقدمتها الثقافة. يُذكر أن جهودًا حثيثة بُذلت في السابق لتسهيل تأسيس معهد غوته الثقافي الألماني في العاصمة بغداد، ليكون مركزًا إقليميًا فاعلاً في نشر اللغة الألمانية وتنفيذ الأنشطة الثقافية.

ضوء

راعي البقر الأحمر
Red Cowboy

بالنظر للنجاح غير المسبوق الذي حققه المغني الأمريكي اليساري الشاب دين ريد، المولود في دنفر ـ كولورادو، تمكن من تحقيق مكانة وحضورًا واسعًا في أوساط الأغاني الشعبية الغربية، وعندما تراجع هذا النوع من الموسيقى أوائل الستينيات، قام بجولة في الأرجنتين، وواجه فقر الريف، وأحياء المدن الكبرى الفقيرة، وعمل مع الشيوعيين،

حدث في مثل هذا اليوم

إحدى فرق الـ "نوفيا كنسيون" ـ الأغنية الثورية الجديدة ـ التي تتميز بكلمات قوية وأصوات غنائية نابضة بالحياة.

إن الإصرار على ثقافة أمريكا اللاتينية، في وقتٍ يحاول فيه عملاق أمريكا الشمالية التهام أمته، هو فعل مقاومة

النفط الاستغلالية؛ ودور كليهما في نشر الفقر في البلاد. ففي أغنيته "روبرتو"، على سبيل المثال، يقول: جاء روبرتو إلى كاراكاس، وساعدته الرأسمالية. ساعدته في بناء مزرعته بعلب موبيل أكسون الفارغة، بينما استخدم ملصقًا لشركة فورد كسقف لمنزله، وامتلك سيارة كاديلاك كانت مرسومة على ذلك الملصق البلاستيكي الكبير.

بسخريةٍ لاذعة، تُعد هذه القصة نقيضًا تامًا للقصص الخيالية، التي تُقنعنا بنهايات سعيدة. يُجبرنا بريميرا بواسطة هذه الحكاية على تفحص الواقع: كذبة الحلم الأمريكي، ونفاق الشركات العابرة للحدود الوطنية التي استفادت من أراضي فنزويلا، بينما كان الناس في الواقع يُعانون من الفقر المدقع. وقد وُثِّقت أنباء عن تلقي بريميرا تهديدات بالقتل لمعارضته الشديدة للنظام اليميني الحاكم آنذاك.

عُرف هذا النوع الموسيقي في الأرجنتين باسم مختلف قليلاً، - "إل نويفو كانسيونيرو" (كتاب الأغاني الجديد)، وقد صاحبه بيانٌ كُتب في العام 1962، يُوضح أن موسيقاه تُعبّر عن أحلام الشعب وفرحه وكفاحه وأمله. شارك في تطويرها فنانون، منهم مرسيدس سوسا، وأوسكار ماتوس، وتيتو فرانشيا، وإدواردو أراغون، وقد ساهم هذا البيان في إيقاظ ضمير الشعب الأرجنتيني وخياله ورؤيته السياسية. وهنا أيضًا، عانت الحركة الموسيقية من القمع الحكومي، بما في ذلك اعتقال سوسا أثناء حفل موسيقي في العام 1978.

على الضفة الأخرى لنهر لا بلاتا، نُفي المغني وكاتب الأغاني الأوروغوايانى ألفريدو زيتاروسا، العضو في الحزب الشيوعي، الذي تحدث في أغنيته "أداجيو آ مي بايس" (مثلٌ لبلادي) عن "فقر ومرارة" شعبه، لمعارضته للديكتاتورية. لم يكتف هؤلاء الفنانون بتحمل وطأة الاحتجاج على الديكتاتوريات التي واجهتها بلدانهم فحسب، بل ثاروا أيضًا ضد الرضوخ لامبراطورية الولايات المتحدة المتنامية آنذاك ـ وقد قوبلت قوة سلطتهم الجماعية بقوة مماثلة. على حد تعبير زميله الموسيقي في فرقة الأغنية الجديدة الأوروغوايانية، دانيال فيجلييتي: ـ إن الإصرار على ثقافة أمريكا اللاتينية، في وقتٍ يحاول فيه غول أمريكا الشمالية التهام أمته، هو فعل مقاومة ـ

لقد امتد هذا النوع الموسيقي إلى ما وراء الحدود الجغرافية لأمريكا الجنوبية، وحظي بشعبية كبيرة في أمريكا الوسطى أيضًا. ففي نيكاراغوا، على سبيل المثال، كانت هناك روابط وثيقة بين هذه الموسيقى وجبهة التحرير الوطني الساندينية، الحزب السياسي الثوري الذي عارض ديكتاتورية سوموزا، وبنى قاعدة شعبية بين طبقة الفلاحين، كما أصبح كارلوس ميخيا غودوي ولويس إنريكي ميخيا من نيكاراغوا من رواد الحشد الثقافي للثورة، بأغانٍ لا تُحصى. من بين هذه الأعمال تأليف كارلوس لقداس فلاحي نيكاراغوا، الذي ربط بين الإيمان وحقوق العمال والتحرر. كان الموسيقيون يؤلفون هذه الأغاني في ظل القمع السياسي، الذي شمل الرقابة والتعذيب، بل وحتى اغتيال بيدرو خواكين تشامورو كاردينال، رئيس تحرير صحيفة المعارضة.

كانت كوبا، التي تحررت حديثًا آنذاك، منارة أمل، وسار جزء كبير من المنطقة على خطاها في معاداة اليانكيزمو (مشاعر معادية للولايات المتحدة)، رافضين الرأسمالية والإمبريالية. كانت المنطقة على شفا ثورة. لكن القاسم المشترك الآخر بين هذه الحركات هو تيار القمع الخفي الذي واجهه كل من الموسيقيين المذكورين أعلاه، والعديد من الناشطين الآخرين في هذا النوع من الموسيقى. لقد أدرك الطغاة قوة الثقافة والموسيقى، ولهذا السبب كان الموسيقيون الذين يصدّون السلطة بالحقيقة يتعرضون للترهيب أو الإسكات، ظنًا أن قتل الموسيقيين قد يُسهم في قتل الحركات الثورية.

كانت إحدى اللحظات الحاسمة في ذروة هذا النوع الموسيقي "لا نويفا كانسيون"، في العام 1983، عندما أُقيم حفلٌ موسيقيٌّ من أجل السلام في ماناغوا ـ نيكاراغوا، حيث اجتمع موسيقيون من كوبا والمكسيك والبرازيل وأوروغواي وفنزويلا وبوليفيا والأرجنتين لمقاومة القمع العسكري الممول من الولايات المتحدة.

لقد شكّل هذا الحفل لحظةً فاصلةً في تاريخ الحركة، ورمزًا لثورة أمريكا اللاتينية ضد الأنظمة التي تدعمها الولايات المتحدة، إذ بعث برسالةٍ واضحةٍ مفادها أنهم سيبنون القوة الشعبية اللازمة لاستعادة أنظمتهم السياسية.

كانت الحاجة إلى هذا الحفل، وإظهاره العلني للتضامن الإقليمي، في أمسّها آنذاك، بسبب قمع الدولة الذي واجهه أولئك الذين تجرأوا على انتقاد الأنظمة الديكتاتورية، وكان خطوةً جريئةً، لاسيما في ظلّ الحرب الباردة.

معرض استعادي لفنان الكاريكاتير العراقي الراحل مؤيد نعمة

الطريق الثقافي ـ وكالات

في الذكرى العشرين لرحيله (1951 – 2005)، نظّمت الجمعية العراقية الكندية في مدينة ميسيساغا، معرضًا استعاديًا بعنوان "ريشة مؤيّد"، ضمن فعاليات مهرجان "أيام الثقافة العراقية"، ضم أكثر من 65 عملاً فنيًا بين رسومٍ ومنحوتات، شكّلت خلاصة تجربته الإبداعية. حرص المنظمون على تجوال المعرض في المدن الكندية، لتوسيع دائرة الجمهور وتعريفه بتجربة الفنان.

يذكر أن الفنان الراحل أمضى مسيرة طويلة امتدت أكثر من ربع قرن، وعمل في صحف عراقية وعربية عدة، مثل "طريق الشعب" و"المدى" و"الجمهورية" قدّم خلالها أعمالاً شكّلت علامة فارقة في فن الكاريكاتير السياسي العراقي والعربي، بعد أن تميّز نعمة بالقدرة على تحويل الفكرة إلى صورة ساخرة مشحونة بالتأمل والقلق، ما جعله أحد أبرز رسامي الكاريكاتير في العراق والعالم العربي.

بعد أن أصبح مقتنعًا بضرورة محاربة الإمبريالية الأمريكية. إزدادت موسيقاه تطرفًا، بل بلغت حدًا جعله يُرحّل من الأرجنتين بعد أربع سنوات في أعقاب انقلاب المجلس العسكري في العام 1966. سافر إلى تشيلي مع شيوعيين مُرحّلين آخرين، حيث ازداد نجاحه. صادق بابلو نيرودا وفيكتور جارا. بعد الانقلاب الفاشي في العام1973 الذي قاده بينوشيه، فرّ ريد إلى أوروبا، وظهر في العديد من أفلام الغرب الأمريكي، اكتسب شعبية هائلة، لاسيما في الدول الاشتراكية، ونال لقب "راعي البقر الأحمر". بفضل قبعة رعاة البقر التي كان يرتديها، ومظهره الأمريكي الشمالي.

ولادة المعمارية العراقية زها حديد

في مثل هذا اليوم من العام 1950 ولدت المصممة والمهندسة المعمارية العراقية الشهيرة زَها حديد، واسمها الكامل زَها محمد حسين حديد اللهيبي. وُلدت في بغداد لأسرة موصلية الأصل في 31 تشرين الأول/ أكتوبر 1950 وتُوفيت في ميامي في 31 آذار/ مارس 2016. والدها محمد حديد، كان أحد قادة الحزب الوطني الديمقراطي العراقي والوزير الأسبق للمالية العراقية بين عامي 1958 ـ 1960. درست زها حديد في مدارس بغداد حتى المرحلة الثانوية، وحصلت على شهادة الليسانس في الرياضيات من الجامعة الأميركية في بيروت في العام 1971، تحظى بشهرة واسعة في الأوساط المعمارية الغربية، وحاصلة على وسام التقدير من الملكة البريطانية.

تخرجت في العام 1977 من الجمعية المعمارية بلندن، وعملت كمعيدة في كلية العمارة 1987، وانتظمت كأستاذة زائرة في عدة جامعات في دول أوروبا وأمريكا، منها هارفرد وشيكاغو وهامبورغ وأوهايو وكولومبيا ونيويورك ويبل. نفذت زها 950 مشروعًا في 44 دولة، ظلت شاهدة على منجزها المعماري الفذ.

قناع برونزي لوجه فيسوتسكي في مزاد

الطريق الثقافي ـ وكالات

لم يُبع القناع الجنائزي البرونزي للفنان الراحل فلاديمير فيسوتسكي، الشاعر والممثل والموسيقي السوفييت الأسطوري، في المزاد العلني الذي أُقيم في إمارة موناكو الشهر الماضي، بسبب سعره المرتفع الذي بلغ 100 ألف يورو.

وقدمت القناع للبيع أرملة الفنان، الممثلة والكاتبة الفرنسية مارينا فلادي. ويحمل القناع الأحرف الأولى من اسمها وسنة صنعه (1980). أما التصميم الأصلي للقناع الجِصّي فقد أعدّه النحات السوفيتي يوري فاسيلييف، الذي صمّم أيضا قالبا ليد فيسوتسكي اليسرى

يُذكر أن شعر فيسوتسكي مقرؤ على نطاق واسع، ليس في روسيا فحسب، بل في كافة انحاء العالم، ويمثل القناع طبعة دقيقة لملامح وجه الشاعر بشكلين مختلفين.

وسيظهر القناع ثانية في الجلسة المقبلة للمزاد التي ستُعقد في شباط/ فبراير المقبل.

على عطا..
سرديات الزيارة.. سرديات السيرة

يجمع الروائي علي عطا كثيرا من المفارقات السردية، فيضع قارئه امام لعبة مفتوحة، تتبدى من خلالها سيرة "الراوي" وهو يروي المخفي من تلك المفارقات، جامعا فيها يوميات شخصيته الرئيسة، وهي توظّف تقانة "المونولوج" كخيار يجمع بين السرد الداخلي، والسرد السريري، والاعتراف والتذكّر، ليس لتسويغ ازمتها مع الفصام والكآبة فحسب، بل لتمثيل أزمتها الوجودية، بوصفها ازمة جيل مصري عاش مفارقات صدمة الرومانسية الثورية والهزيمة والحرب، وصعود الإسلام السياسي.

علي حسن الفواز

عنوان الرواية يتحول إلى أغواء سردي لما يستدعيه من أسئلة

إنها ازمة "شخصية اغترابية" عاشت اعراض "الفصام الوجودي/ المرضي" كقناع لتمثيل شخصية البطل المخذول جنسيا وايديولوجيا، المسكون بالهزيمة، والفقد، والباحث في الذاكرة عن تفاصيل ويوميات تجعله اكثر قدرة على الاستثارة، وعلى مواجهة "نسيان كينونته" التي سحقتها الوقائع والصراعات والأزمات.

في روايته "زيارة أخيرة لأم كلثوم" الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية/ القاهرة 2020 يضعنا الروائي علي عطا امام سرد مكثف، استجمع شخصياته حول تمثيل سردية " الانفصام عن الواقع" بوصفها علامة للصراع والاغتراب والهروب، فجعل من هذه السردية وكأنها مجال تبئيري يستقطب جمع يوميات شخصيته الفصامية، مع أحداث تمور في الشارع المصري، حتى يتحول المونولوج الداخلي، وكأنه المحرك السردي لمجرى الرواية، عبر تعرية أزمة الذات المهزومة، مع تعرية ونقد الواقع المكشوف على صراعات وفقدانات تفضحها الشهادة والذاكرة.

هذا "التبئير" ليس للكشف عن وجه نظر محددة، بقدر ما أرادها الروائي كشفا لعلاقة أزمة شخصية بطله "حسين" مع العالم ومع ذاته، فتسقط فيما يشبه اللعبة الهذيانية، التي أخذته الى الاستغراق في ذلك "المونولوج الطويل" مع نفسه، ومع صديقه طاهر، كاشفا عن اعراض هشاشته الداخلية، وعن الإحساس بالخواء والقلق والعطب والفقد، فحديثه أو بوحه مع الصديق السوداني تحول الى مفارقة سردية، مثلما تتحول الى تفريغ لذاكرة محشوة بصور ذهنية وسياسية ونفسية، وعلى نحو جعل من سردية هذا التفريغ/ الاعتراف، وكأنه تصريح علني عن علاقة الفصام بالاغتراب، بوصفهما تمثيلا للشخصية الفصامية، التي تعيش الواقع وهي مسكونة بكوابيس واوهام الطرد والعزل والتفي الداخلي.

عنوان الرواية " زيارة أخيرة للسيدة ام كلثوم" عنوان وصفي وخبري، لكنه يتحول الى اغواء سردي، عبر ما يستدعيه من اسئلة، فبقدر ما جعله الروائي جزءا من السؤال العالق بواقعية زيارته لآخر خالاته، الا أنه جعله اكثر اثارة في لا واقعيته، من خلال استفزاز الذاكرة، والتحريض على استعادة زمنه الغائب، بوصفه زمنا سرديا، يُخفي كثيرا من "المسكوت عنه" في خفايا زمنه السياسي المضطرب، حيث تتحول طقوس تشييع الخالة الى تشييع رمزي لموت ذلك الواقع، وتماه مع "موت السيدة كوكب الشرق" بوصفه موتا سيميائيا للرومانسية العربية، ولموت الرئيس المصري السادات، وهو ما دفع "بطل المونولوج/ البطل الثقافي" ليكون اكثر انهماكا بالاستغراق في كشف سرائر ذلك الواقع الملتبس، حتى تبدو سردية تمثيل ازمته الوجودية، وكأنها نظير لتمثيل شخصية اللامنتمي، الذي يجد في اللغة/ الهذيان نوعا من التعويض، مثلما يجد في استذكار آخر خالاته، استذكارا للمحذوف من زمنه الشخصي/ النفسي، الزمن الضدي الذي يواجه به انكساراته الداخلية، وفصامه المرضي، وعطالته عن العمل، حتى يبدو موضوع غلق جريدة "العرب اليوم" التي كان يعمل محررا فيها، وكأنه غلق نفسي، أو قطيعة مع الواقع..

التمثيل السردي لهوية بطل الرواية "المثقف المخذول" تتنامى مع

كلّ شيء في الرواية يبدو مكثفا، حتى بدت وكأن وحداتها السردية تتنامى عبر "قصص قصيرة" تؤدي وظائفها عبر تمثيل التقاطعات والاستذكارات

توالي احداث اللعبة السردية، إذ يربط الروائي خيوطها عبر حركته الشائهة، وانخراطه في شبكة معقدة من الوظائف، حيث يؤدي وظيفة صانع الأحداث، ووظيفة صانع القطيعة، مثلما يؤدي وظيفة الشاهد، ووظيفة الباحث عن الغائب، بما فيها الغائب الجنسي والغائب السياسي، قبالة ما يؤديه من وظيفة "الاعترافي" الذي يفضح عبر مرضه النفسي امراض الواقع والسياسة والايديولوجيا والثقافة، فشخصية "حسين" الرئيسة ليست شخصية عابرة، بل هي شخصية ماكرة، ساخطة، تمارس احتجاجها من ارتداء قناع "الفصام" للغوص في أعماق ازمته الوجودية، ازمة الفقد والعطب والفشل، وفي أعماق الزمن المصري الذي يعيش كثيرا من مفارقات السياسة والاقتصاد والهوية..

فبقدر ما وجد في حدث وفاة الخالة تمفصلا سرديا، فإنه جعل منه – أيضا- حدثا موازيا، لتمثيل وقائع سردية، استدعى من خلالها الروائي أشياء كثيرة، تبدو عادية ومهملة، لكنها تحمل معها شفرات دالة على الموت الرمزي- عقله، هويته، عمله- فضلا عما تحمله من إشارات ليست بعيدة عن المخفي من مواقفه السياسية والأيديولوجية، حيث يجعل من استحضار صوت الخالة، وهي تتخيل "انتصار السادات على موشي ديان"، تمثيلا نفسيا لاستكناه عمّا يجري في مصر بعد قتل "الرئيس المؤمن" وتصاعد مظاهر الصراع السياسي، مقابلا الى ما يتسرب من صوته الشخصي، وهو يتحدث عن ازمته واضطراب شخصيته، وعن اغلاق جريدة "العرب اليوم" التي يعمل بها، ليجد نفسه في متاهة مركبة يشتبك فيها الفقد الوجودي مع الكآبة النفسية التي صنعت قطيعته مع الواقع.

عين الروائي وسردية المفارقة

افاد الروائي كثيرا من عناصر يومية ووثائقية، جعلها جزءا من مجرى السرد في روايته، وهو ما اضفى عليها نوعا من الواقعية الهشة التي يخرقها بطله السردي، من خلال قناع بطله اللامنتمي، حيث يبدو تمثيله لزمنه النفسي المضطرب وكأنه رافعة لتمثيل زمنه السياسي المضطرب، ولكل ما يمور به من مفارقات وصراعات، فجعل من "زيارة الخالة ومن موتها" وهو حدث نفسي، مركزا توليديا لاستدعاء احداث وجودية، بعضها يخص ما يتبدى من كوابيسه، وبعضها الآخر يتبدى تاريخيا من خلال ازمته مع الواقع، ومع ما يحتشد به من اصطخاب سياسي واقتصادي، ومن فقدانات تجعله يذهب الى تذكر موت الحلم الثوري الذي يشبه موت الخالة.

كلّ شيء في الرواية يبدو مكثفا، حتى بدت وكأن وحداتها السردية تتنامى عبر "قصص قصيرة" تؤدي وظائفها عبر تمثيل التقاطعات والاستذكارات، وأن ما يجمعها هو مهارة السارد في تحويل تلك القصص/ "السكيشات" ال 68 الى متوالية سردية تتسع، مع اتساع إيقاع السرد، ومع تنامي لعبة السارد في تعرية الواقع، وفي الكشف عن "ازمة المثقف" الذي خذلته الأحداث الكبرى، فاستبطن وجوده المضطرب من خلال تمثيل "احداث صغرى" تبدو في هامشيتها وفي هذيانها وكأنها واسطة أو عين المؤلف/ الروائي، حيث يتقصى عالمه المضطرب من خلالها، جاعلا من موت الخالة صدمة سردية لميتات موازية، موت الواقع والعمل والجسد والحلم، واستعادة رمزية لهويات الأمكنة المنسية، التي لا تحضر في الرواية الا بوصفها أمكنة نوستولوجية، يتحسس من خلالها الراوي الغائب والمفقود من زمنه الشخصي، ومن التفاصيل الهاربة من ذكرياته، وعلى نحو تحضر فيه اللغة/ الحكي بوصفها محاولة في الاستعادة، وفي ترميم الذاكرة، ومواجهة نسيان الأمكنة والصور والشارع والنفق.

سردية استعادة الماضي في الرواية تحمل معها ازمة حاضر البطل، الذي يعيش سلسة من الإخفاقات الثقافية والسياسية والنفسية والجنسية، فتتحول الكآبة التي يعاني منها الى ازمة وعي وتذكر، والى تورية لكآبة يعيشها المثقف إزاء يوميات العطب السياسي، والتشوه العمومي، فلا يجد هذا المثقف من خلاص سوى العودة الايهامية الى الماضي، لمواجهة رعب الفقد، والاغتراب الذي يتسع مع عزلته وخيبته، واحساسه بأن موت الخالة "يشبه موت الأم" في رواية الغريب للبير كامو، حيث يقوده الى نوع الإحساس بالعبث والخواء، وأنه تمثيل لموت رمزي لكل ما يحوطه.

الإحساس بالخواء والشجن الداخلي، يجعله اكثر إحساسا بالاغتراب، بحمولاته المتعددة، حيث الإحساس بالمتاهة، وحيث الإحساس المفارقة التي تتحول الى "مُغذّية" سردية يتم توظيفها في تتبع مسار الشخصيات، والوظائف السردية، وحيث تتحول تقانة الاسترجاع/ الفلاش باك الى أداة اجاد الروائي في أن يجعلها تؤدي وظيفة سردية تقوم على تنامي التوالي السردي، مع ضبط إيقاع الزمن النفسي، ليبدو قريبا من تمثيل "الزمن الدائري" جاعلا من استهلاله ب" الاستيقاظ على النداء الغامض ذاته" مقابلا للنهاية عبر استعادة الحلم الذي يتكرر " اراني اسير عاريا في شوارع اعرفها وسط ناس اعرفهم، اوتسل اليهم صامتا ليسترني احدهم"

هذه الاحالات الهذيانية/ الحلمية تكشف عن هوية أزمة بطله، بوصفه بطلا يعاني من النفي الداخلي، ومن المطاردة، ومن العلاقة الشائهة مع النسق الذي يحكم "المثقف، ليبدو لنا وكأنه كائن أضحوي، لا يملك سوى الكوابيس التي تجعله يعيش أزمات الوجود والحرية والجنس والعمل، وكأنها تمثيل لأزمته مع الفصام والاغتراب في واقعٍ يشبه " مصحة الكوثر" بوصفه مكانا دوستوبيا، هو النظير الضد للمكان الواقعي، ولزمنه النفسي الذي يأخذه الى استذكارات وهذيانات، وربما استحضار شخصيات لا وجود لها، مثل شخصية الصديق "طاهر".

القبض على هذا الزمن، بدا لي وكأنه مغامرة، وشغف في أن يضع الروائي إزاء زمن مواز، هو زمن الشخصية التي تعاني من الفصام، في مونولوجها، وفي تفريغها النفسي، وفي ما ترصده من اسقاطات الزمن العمومي، بوصفه زمن المرائر والعزل والمتاهة، وعلى نحو اعطى لسرديته ستراتيجية دفاعية لتسويغ الحدث الصغير/ زيارة الخالة، ليبدو حدثا كبيرا، تتفجر من خلاله ازمة الشخصية وهي ترقب انهيارات عالمها الداخلي، وأزمة الواقع وهو يتبدى من خلال تصدعات وجودية لذاكرته عن الرومانسية الثورة وعن حلم الدولة العادلة، فلا يجد الا في بطله "القرباني" تمثيلا لمأزقه الثقافي/ الوجودي في تعرية تلك التصدعات، حيث تتغول مظاهر العنف، وصعود الإسلام السياسي والخطاب المتطرف، وحيث يفقد ذلك البطل قدرته على المواجهة، وعلى إعادة السؤال الماركسي القديم عن تغيير العالم الذي تحول الى مكان دوستوبي، ربما هو يشبه "مصحة الكوثر" التي تمنحه المكوث في لعبة النسيان.

الإفتتاحية

تمثال مصطفى جواد والإستهانة بالرموز

تتفاقم لدى السياسي، وبالتالي لدى صاحب القرار، يومًا بعد يوم أزمة الاستخفاف بالعقل العراقي، ومكونات الوعي والثقافة الوطنية وإرثها المتراكم، وثوابتها الوطنية، نتيجة فقر مدقع بالفهم وفقدان الوعي والحس الوطني بتلك الثوابت والمكونات.

لقد أفرز نظام المحاصصة السياسي المقيت الذي تستند إليه العملية السياسية وأزماتها المتفاقمة، حالة من الأمية الإدارية والجهل الفاضح برموز الثقافة العراقية لدى الكثير من المسؤولين الذين رشحتهم الأحزاب المتحاصصة لشغل الكثير من المناصب التنفيذية التي تتطلب وعيًا وفهمًا وتخصصًا عميقًا، الأمر الذي ولد حالة من عدم الفهم والاستخفاف، وارتكاب المخالفات الشائنة أمام الملأ بطريقة مستفزة ومستهجنة.

إن ما حصل من فعلة نكراء في إزالة تمثال العلامة والقامة المعرفية الوطنية والتاريخية الدكتور مصطفى جواد، في مدينة الخالص، يؤكد هذا الاستخفاف والاستهانة بتلك الرموز الثقافية الوطنية، لما يمثله الرجل من مكانة معرفية تجعله واحدًا من العلماء المهمين الذين أرسوا الهوية المعرفية العراقية ورسخو آلية تراتبيتها المتصاعدة عبر الأجيال والأزمان.

إن إقدام الجهات البلدية المسؤولة، او من يقف خلفها من أحزاب متنفذة، على تجريف التمثال بتلك الطريقة المهينة التي انتشرت على مواقع التواصل الاجتماعي، تتطلب وقفة تأملية ودراسة عميقة لتلك الظاهرة، قبل وقفة المطالبة باتخاذ الإجراءات الرسمية الرادعة، لأن سائق الجرافة الذي قام بهذا العمل المشين، ما هو إلا أداة تنفيذية تقف وراءه جهات تنفيذية رسمية محلية، أما جاهلة في أصول التعامل مع مثل تلك الحالات، أو متعمدة توجيه الإهانة من خلال هذا العمل المشين، وهو الأمر المرجح، بسبب حالات نفسية وعقد متجذرة إزاء الثقافة العراقية ورموزها، وإلا لما سمح بتصوير الفعل المخزي أثناء تحطيم التمثال وتجريفة، كما لو كان تمثالا لطاغية أو رمزًا من رموز الاستبداد.

لقد ضجت مواقع التواصل الاجتماعي في الأيام الأخيرة بحملات الاستنكار والتنديد، مما يعكس وعيًا وطنيًا متجذرًا لجهة احترام رموز الثقافة الوطنية العراقية والاعتزاز بها.

إننا في الوقت الذي ندين فيه هذا العمل المستهجن ونطالب بمحاسبة المسؤولين عنه، والجهة التي أصدرت الأمر، نحذر من أن يتحول الأمر إلى ظاهرة تنكيل وحقد تطال كافة رموزنا الوطنية وثوابت الثقافة العراقية، من دون وازع أخلاقي أو وطني، وهذا ما نخشاه، إن مر الأمر من دون متابعة ومساءلة وتوضيح ما جرى للرأي العام، والأسباب التي دفعت بالمسؤولين في قضاء الخالص لارتكاب تلك الإساءة.

محمود البريكان..

حين يتحول الشاعر إلى ظاهرة إعلامية

د. نادية هناوي

يحصل أحيانا أن يحرص الشاعر ـ حين لا تسعفه أدواته على الإبداع الشعري ـ على إثبات شخصه من خلال البحث عن وسائل تؤكد وجوده، وتسحب الأضواء نحوه

الشعراء أصناف، ولهم ضروبهم في التعامل مع القوانين الشعرية غير أنهم متفقون بالمجمل على أن ما يرفع قدر الشاعر هو شعره، وليس غير شعره. وأسوأ مصير ينتظر الشاعر هو حين يُنسى شعره ـ بغض النظر عن قيمته ومستواه ـ ويُنظر إلى شخصه.

صحيح أنَّ في ذلك خيرا له على مستوى التداول الإعلامي، إذ سيظل اسمه يتردد في أروقة تاريخ الأدب من لدن المؤرشفين والمفهرسين الذين تنحصر مهمتهم في فرز منجزات الجيل الأدبي واحصائها، ولكن النظر إلى التاريخ الشعري شيء، والنظر في الشعر نفسه شيء آخر؛ فالأول عمل توثيقي بحت، والثاني عمل جمالي أولا وآخرا. وبطبيعة الحال لا يُعنى القراء بالإحصاءات والوثائق بقدر ما يعنيهم تلمس الجمال وتذوقه.

ومن منا لم يحفظ أبياتا أو أسطرا، لا لأنها لفلان الشاعر، بل لأنها تلامس شعورا أو تجربة أو موقفا ما مر بنا، واستدعى من الذاكرة محفوظاتها الشعرية.

وقد يحصل أحيانا أن يحرص الشاعر ـ حين لا تسعفه أدواته على الإبداع الشعري ـ على إثبات شخصه من خلال البحث عن وسائل يؤكد بها وجوده، ويسحب الأضواء نحوه لاسيما إذا كان ذا سلطة إعلامية أو إدارية. الأمر الذي يؤدي إلى صعود ظواهر معينة إلى سطح المشهد الثقافي. ظواهر هي عيال على الأدب والأدباء. وعلى الرغم من طارئيتها، فإن حجم الترويج لها يجعل منها طافية وطافحة بوضوح تام.

وعلى صعيد الأدب العربي في العراق نجد أن هذه الظواهر - وعلى الرغم من تبدل السلطات وتعاقب الأنظمة- هي مستمرة في التجدد والتأجج. فما أن تتراجع ظاهرة حتى تأتي واحدة جديدة على شاكلتها وبمسمى آخر. ومن تلك الظواهر: 1/التجييل العقدي 2/مهرجانات ومسابقات أدبية لمن يسمون بالشباب 3/ التسويق الإعلامي لأديب أو تكتل أدبي معين 4/ الأوثان الثقافية التي فيها يصبح الشاعر فجأة نجم الموسم من دون أن تكون لهذه الفجائية مبررات منطقية. مما حصل أيضا مع الدكتور علي الوردي الذي صار صنما مع أنه في غنى عن ذلك، فاسمه منذ تسعينيات القرن الماضي شاخص بقوة، لا تحتاج إلى أي برهان. وثمة أمثلة أخرى كثيرة توجب علينا أن نتساءل عن دوافع التصنيم وأغراضه وأبعاده، وهل تنفع في الارتقاء بعالم الأدب والفن والعلم ؟ قطعا لا، بل إن مردوداتها وتأثيراتها في الجيل الحالي عكسية، لأن لهذا الجيل انجازاته التي تحتاج من النقد تشخصيا واعترافا كي يأتي الآتون من بعدنا ويتناقشون فيها مثلما نناقش نحن اليوم الذين سبقونا ونستشهد بآرائهم؛ وألا هل نترك حبل هذا الجيل على الغارب، ولا شأن لنا به ولا بمستقبله؟!

إن أخطر ما يهدد الشعر الحقيقي هو الإعلام، وأخطر ما يتهدد الشاعر الحقيقي هو أن يصير شخصه صنما، يعزز – إن كان حيا - الظاهرة الإعلامية، ويتحمل – إن كان راحلا- وزر غيابه، فيزاول المزاولون في عطائه الشعري ما يشاءون.

إن انتشار هذه الظواهر يتطلب من النقد الأدبي أن يخضع نفسه للمنطق، فيكون حاسما في تحمل مسؤولياته الأخلاقية والجمالية والثقافية، ويتصدى لإخماد تلك الظواهر بالدراسة الموضوعية من أجل تشخيص المسببات والبحث من ثم عن حلول ناجعة. أما النقد المتساهل والمتعاطف والمداهن والمتطامن، فلا ريب في ضرره بالأدب والأديب. وقد لا ينتهي مثل هذا النقد بالقراء إلا إلى كراهة الاثنين معا.

ومثالنا على التساهل والتعاطف الذي ينتهي بتصنيم شخص الشاعر- وبه يُسدل الستار على شعره- (محمود البريكان) الذي نال من النقد الأدبي في العراق ما يكافئ شاعريته؛ فلقد كُتبت عنه مقالات ودراسات، وأُلف فيه أكثر من كتاب هذا فضلا عما نشر حول شخصه من ذكريات وشهادات. وهذا

لوحده كاف، لكن ثمة تضخيما غير قليل حصل مع شخص البريكان تارة بوصفه مفكرا وجوديا يملك فلسفة الصمت، وتارة أخرى بوصفه أسطورة، صنعتها حكاية انزوائه ورفضه نشر كثير من نصوصه في الصحف والمجلات. ولعل المفارقة الساخرة هنا أن هذا الشاعر الذي كان في حياته حذرا كل الحذر من شخصنة أشعاره، صار اليوم نموذجا قياسيا لظاهرة تصنيم شخصه. لا لشيء سوى توكيد أسطورة هذا الشاعر، وليذهب شعره إلى حيث يذهب.

ولقد شخَّص الشاعر المعروف عبد الكريم كاصد - وهو من مجايلي محمود البريكان - في منشوره على الفيسبوك وتحت عنوان(البريكان والاشهار) الإساءة البالغة إلى هذا الأخير بسبب عدم الأمانة في التعامل مع آثاره الشعرية وآثار غيره. وأشار أيضا إلى كارثة نشر أعمال السياب، فلقد أدرجت فيها قصائد ليست له، بل لشعراء مبتدئين. وقارن بين حالين متناقضين في جمع أعمال الشعراء الراحلين: الحال الأول كان مع جمع أعمال حسب الشيخ جعفر الشعرية، فلقد استُثنيت منها القصائد التي فيها مديح السلطة. أما الحال الثاني فكان مع محمود البريكان فقلد أُضيفت إلى أعماله قصائد لم يراع فيها فرز القش من القضيض، بل أُدرجت المسودات جميعها وبدفعة واحدة ومن دون أدنى تمعن ولا تمحيص في تلك الأعمال. واستشهد عبد الكريم كاصد بقصيدتين ركيكتين نسبتا إلى البريكان، مما لا يكتبه أديب مبتدئ، ووصف كاصد نشرهما بالفضيحة والجريمة بحق هذا الشاعر. وقد جاء في واحدة منهما(أنا رجل بسيط/ أنا اكتفي بالسماع/ وفي كل ليلة/ اغسل قلبي بصمت/ بسيطة هي الشمس/ بسيطة زرقة السماء) وهذا النص - ولا أقول القصيدة- هو في الواقع لا يليق بمنجز البريكان ولا بتجربته الشاخصة بقوة وامتلاء ثم ما الجمالية التي رآها مؤرشفو شعره كي يحرصوا على إدراج هذا النص والنص الآخر -الذي فيه ورد خطأ إملائي- في الأعمال الكاملة؟!.

إن ما أشَّره الشاعر عبد الكريم كاصد من أخطاء وهفوات في التعامل مع شخص السياب والبريكان وحسب الشيخ جعفر وكذلك ما أشَّره غيره حول جمع أعمال الجواهري وأعمال شعراء وقصاصين آخرين هو حالة صحية فيها مكاشفة جادة قد تحمل المعنيين بأرشفة التاريخ الأدبي من المفهرسين والجمّاعة والاحصائيين على التمعن الوافي والتدقيق الواعي وهم يقومون بمهامهم التوثيقية. ومن المتوقع أن يدلي أدباء آخرون بدلوهم في هذا الجانب، وهذا مهم من أجل الحقيقة التاريخية التي بها يستقيم أمر التعامل مع الحياة الأدبية. ومن دون ذلك لن تصل الحقيقة إلى الأجيال القادمة وستظل في حالة التباس إزاء من برق اسمه إعلاميا فتظن أنه هو الشاعر الكبير وبالمقابل لا ترى أية شاعرية أو أهمية في ذاك الذي انزوى وانعزل من أجل أن يداري على جذوة الشعر داخله.

الشعر هو الذي قاد محمود البريكان إلى العزلة الاختيارية والنفور من النشر وليس العكس، وما من سبة عليه أنه كان معزولا، قليل النشر

ولن نفترض أن لو كان البريكان حيا، هل يَقبل أن يُنشر له ما لم ينص هو بنفسه على نشره في أعماله لكننا نفترض أن لو وضع أي شاعر نفسه مكان البريكان، فهل يقبل أن تندرج نصوصه الضعيفة وتمارينه وتخطيطاته الابتدائية وسكيجاته الأولية ضمن أعماله الشعرية؟ إن محنة شاعرية محمود البريكان تكمن في أن المرحلة التي فيها تكشفت حقيقة موهبته وأصالة تجربته، كانت قد شهدت بزوغ أسماء شعرية لا تقل عنه إبداعا وأصالة، بل قاسمته الميل نحو كتابة الشعر الحر. وأغلب تلك الأسماء صار مميزا مثل سعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وشاذل طاقة وكاظم جواد ورشيد ياسين ويوسف الصائغ وغيرهم.

ويمكن توزيع تجربة البريكان الشعرية بين مرحلتين: الأولى تبدأ منتصف أربعينات القرن العشرين وتنتهي مطلع سبعينياته وفيها نشر البريكان الجزء الأكبر والأكثر أهمية في منجزه الشعري. وبعض من هذا المنجز كان منشورا في مجلة الفكر الحي، ورأس هو تحريرها. وفيها أعلن عن ديوانه الأول عام 1968 . والبعض الآخر نُشر في مجلة الأديب اللبنانية وصحف ومجلات محلية مثل الجيل والحوادث والأديب العراقي.

ما يميز مرحلة الاتقاد هذه، النزوع الرومانسي مع الميل إلى كتابة المطولات الشعرية. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه المرحلة لم تنل اهتماما نقديا مناسبا إلا في إطار التجييل العقدي الذي هو تبعة من تبعات البيان الشعري 1969 الذي برر القطيعة مع الشعراء السابقين بأن لم يكن ثمة أدباء مجددين أكبر منهم سنا ليتصلوا بهم، فالسياب مات وعبد الوهاب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وسعدي يوسف خارج العراق وعبد الملك نوري وغانم الدباغ ومحمود البريكان ومهدي عيسى الصقر ومحمود عبد الوهاب منزوين صامتين.

أما المرحلة الثانية فتبدأ من أواخر السبعينيات حتى نهاية القرن العشرين, وفيها قلَّ نتاج البريكان من الناحية الكمية لكنه استمر على ذات الوتيرة الرومانسية مع شيء من الرمزية الشفيفة. ولاقت هذه المرحلة اهتماما نقديا مناسبا لاسيما بعد أن نشرت مجلة الأقلام عام 1987 مجموعة من نصوص البريكان الشعرية، جمعتها مما تناثر في الصحف والمجلات. وفي عام 1993 قامت هذه المجلة بإعداد ملف خاص بالبريكان بعد موافقته على أن يرسل بيد الشاعر رياض ابراهيم ثماني عشرة قصيدة غير منشورة. وهي مؤرخة ما بين الأعوام 1992-1979 .

ولقد وضعت المجلة في مقدمة هذا الملف تنويها يحذر القراء من التصرف بهذه القصائد. ومما جاء في التنويه(إن جميع القصائد هي من ديوان الشاعر غير المطبوع، ولم يسبق نشرها ومنعا لتكرار بعض التجاوزات يحظر على أي فرد أو مؤسسة إعادة نشر القصائد أو تحويلها بغير إذن خطي من الشاعر، عدا ما يقع ضمن الاستشهادات النقدية أو في الحدود المسموح بها للتناقل بين المجلات.) ومن المؤكد أن هذا التنويه ما كان لينشر لولا توافق أو اتفاق سابق مع الشاعر البريكان. وبغض النظر عما في هذه الإشارة التحذيرية من حرص على ملكية الشاعر الفكرية، فإنها فُهمت من لدن الكثيرين فهما غير صحيح. فلقد كانت بمثابة التهليل الذي منح الشاعر نجومية. ومن هنا بدأت الشخصنة وصار تبجيل اسمه أكثر من شعره. ومعلوم أنَّ لكل شاعر طاقة هي عبارة عن شاعرية قد تقفز قفزات مارثونية حينا وقد يعتريها الوهن والخفوت حينا آخر. وشاعرية البريكان كامنة في رومانسيته وليس من الخوف على مخطوطاته أو مخلوقاته كما يسميها مهدي عيسى الصقر ولا من نفوره من النشر. إذ لا علاقة للخوف والنفور بالشعر الذي هو في الأساس تجربة شعورية ذات أغراض جمالية.

ولقد كان مجموع المنشور من شعره في المرحلة الأولى أربعين قصيدة، أُضيفت إليها في المرحلة الثانية ثماني عشرة قصيدة، نشرتها مجلة الأقلام. وهذا العدد كافٍ نقديا لأن يحدد تجربة البريكان من الناحيتين الفنية والموضوعية، لا أن يصير إشكالية أو معضلة من معضلات الشعر العربي في العراق !!.

وما يميز تجربة البريكان هو نزوعها الرومانسي الذي اتسم بأربع سمات هي(الغربة/ الألم/ الأحلام/ الحرمان) تعززه دوما قصدية البناء السردي للجملة الشعرية:

في العالم المطمور تحت الارض في متاه قد من الحديد والاسمنت والحجر

حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر خيوطه في طرق الصت ولا مفر في لابرنث الموت حيث يهلك البشر شوقا إلى الحياة

حيث يضيع الصوا حيث يفقد الاثر انت هنا تدور

كأنما تلهث في لهاثك العصور انت هنا ماذا تغني انت للقبور؟

(من قصيدة "إنسان المدينة الحجرية" 1959).

وعلى الرغم من قلة نتاج البركان لا سيما في المرحلة الثانية من شعره، فإن الوتيرة الرومانسية والبناء السردي استمرا يهيمنان على تجربته في المكاشفة عن لواعج الذات العاشقة كما في قصيدة "متاهة الفراشة":

واستقرت على حامل عتلات مهاجمة وكوابس دوارة واصابع من معدن فحزام سريع جرها فجاة

وكذا الحال مع قصائد (الكهف، مدينة خالية، غرف للعدم ، النهر تحت الارض) ومما جاء في هذه الأخيرة:

النهر الغامض تحت الارض لا اسم لا اثر له

في اية خارطة في أي دليل سياحة النهر الغامض تحت الارض

يجري ابدا يجري يجري

ويعد الإيحاء الرمزي تبعة من تبعات الرومانسية التي تجسدت أكثر ما تجسدت في ثلاث شخصيات هلامية هي: الكائن المجهول وسيدة الفراغ وسلوى. والترتيب على التوالي ما يعكس وجدا، يجعل الشعر جزءا من نبض الحياة. ومن دون ذلك لا حياة للشاعر.

هذه هي الشاعرية التي ميزت قصائد البريكان، وله فيها خط واضح وهذا هو الذي صنعه شاعرا بمعنى أن الشعر هو الذي قاده إلى العزلة الاختيارية والنفور من النشر وليس العكس.

وما من سبة على البريكان أنه كان معزولا، قليل النشر؛ فلقد سئل عام 1969 عن رأيه في نشر أشعاره فأجاب إن الادباء على صنفين: صنف يكفيه النشر في الصحف والمجلات والاذاعات، يطلبون شهرة لا تدوم ونجاحا شخصيا خادعا. وصنف آخر من الأدباء يتطلع إلى مستويات خاصة وإنجازات حقيقية باقية. يتمسكون بالأصالة أمام مختلف المؤثرات، لا ينخرطون في أية جوقة يبتعدون عن الأجواء الأدبية الدعائية لانشغالهم بالحياة والإبداع . ثم ختم قائلا(على الأديب أن يتحمل مسؤوليته وحيدا) وتحمل المسؤولية لا يقتصر على الإبداع وحده، بل يشمل كيفيات نشره أيضا.

والبادي إن هذا هو خيار الشاعر في أن لا ينشر بعض قصائده. ولو كان يرى أن المسؤولية تحتم عليه نشرها في ديوان لفعل لكن النموذج الشعري الذي كان في باله، هو الذي جعله يرى أن تلك القصائد لا ترتقي إليه، فاحجم عن نشرها.

ومن المهم أن نؤكد حقيقة ماثلة أخرى وهي أن البريكان واحد ممن أداموا عجلة حركة الشعر الحر، وهذه الإدامة هي التي أعطت للحركة بعدها الفني والتاريخي، وجعلت التغيير في بنية القصيدة العربية حقيقيا وأصيلا. ولا ينقص أمر تقدير أهمية الإدامة عن أهمية الريادة قيد أنملة؛ إذ مثلما كان السبق في هذه الحركة للرواد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري، كذلك كان الفضل للذين أداموا هذه الحركة بالمواصلة والاستمرار الإبداعيين. وها هي الحركة ماثلة في قوتها ذاتها وبالآثار الجمالية عينها حتى بعد مرور سبعين عاما على انطلاقها.

إن شاعرا رقيقا ورومانسيا حد النخاع لا ينبغي أن يعامل معاملة الوثن، فليس من هزيمة تلحق بالشاعر مثل هزيمته أمام شعره، وذلك حين يشخص أمام القراء باسمه لا شعره. والبريكان هو القائل(لا عدو للشعر أخطر مما يقدم باسم الشعر والانهماك في حركة شعرية فارغة/ الشعر ليس تظاهرة ولا لعبة/ الشاعر يبدأ متمردا لا تعترف به الجوقات ولكن حين تتضح معالم صوته تتشكل جوقات اخرى من حوله، ما أبلغ مشكلة الشاعر من قبل ومن بعد)

وهذا كله جعله في حالة من عدم التصالح مع نقاد شعره، فقال تعقيبا على مقالة(الاحتكام بالأسرار) للأستاذ عبد الرحمن طهمازي(إنها انطلقت من بضع قطع منشورة مع أربع قطع غير منشورة، قدمتُ اثنتان لتنشرا في المجلة نفسها - أي شعر 69 - هذا بالإضافة إلى ثلاث قطع سمعها الكاتب سماعا عابرا). وكان الأستاذ طهمازي قد وضع أصبعه على مكمن تفوق شعر البريكان بقوله:(إن البريكان حمى شاعريته حين وضع مسافة غير قابلة للتقليص بينه وبين النشاط الإعلامي). وهذا في تقديرنا درس بليغ، ينبغي على الشعراء أن يفقهوه.

برتولد بريشت

النقد المزدوج في غربة المسرح

فاضل السوداني

إن الجانب الآخر في الفهم الخاطئ للخصوصية والهوية هو الالتزام المطلق بالماضي الساكن والتراث غير الديناميكي الذي لا يرتبط بالعصر ورفض الحداثة وتطورها

تلغي هيمنة مركزية الثقافة الغربية إمكانيات الثقافات الاقل حضارة ومركزية في التعبير عن نفسها نتيجة عدم أعتراف هذه الثقافة باشكال ثقافية اقليمية اخرى لها طابع وجذور البيئة والمجتمع او الحضارة التي تنشا فيها كما هو الحال بالنسبة الى الثقافات الشرقية.

2 - 1

إن الثقافة والفن والفكر بابعادهما الانسانية الكوسموبولوتية بعيدا عن مركزية الهيمنة لثقافة ما، ستحقق طرفي المعادلة، ثقافة تحافظ على خصوصيتها وفي ذات الوقت تعبر نحو الآخر، وسيؤدي هذا التكامل الى تحقيق شمولية الوعي الانساني. هذا النزوع التكاملي هو الذي يعطي لخصوصية الهوية تمايزها وفي ذات الوقت يمنح الفكر والفن هدفا انسانيا شاملا.

ولاجل توضيح هذا الامر وكيفية انعكاسه على المسرح العربي يمكن القول بان تطور الحياة السياسية والاجتماعية في العالم عموما خلال النصف الثاني من القرن العشرين فرض تغيرات وتطورات في بنية المجتمع العربي وفي طبيعة الانسان ذاته بالرغم من الانتكاسات التراجعية السكونية لوقف حركة التطور:

ـ إذ حدثت الكثير من الثورات في الوطن العربي للتحرر من الاستعمار الاستيطاني كما هو الحال في مصر والعراق والجزائر وباقي البلدان العربية ـ ثم ادى التطور التكنولوجي الهائل في العلم والفكر الانساني وخاصة في الغرب والدول الاوربية الى تحول العالم الى قرية صغيرة مما خلق حالة من تقارب الثقافات والحضارات بالرغم من هيمنة المراكز الثقافية الغربية من جانب و النكوص والانزواء الذاتي والانعزال الذي ميز بعض دول العالم الثالث ومنها الدول العربية بحجة الحفاظ على الخصوصية او الهوية، مما ادى التزام الفكر الظلامي الماضوي السكوني الذي لايخلق الديناميكيةالفكرية.

التاكيد على الهوية والخصوصية والغاء التواصل مع ثقافة وحضارة الآخر بدون النظر الى الفكر الغربي باعتباره لايحتوي فقط على الهيمنة والتهميش وانما يحتوي ايضا على تلك الافكار التي تدعو إلى التكامل الفكري والثقافي مع الآخر، ومن هنا إن ديناميكية المخاطبة الفكرية مع الاخر يجب ان تعتمد على كيفية طرح السؤال العربي الحضاري بحيث لا يكون سؤالا من اجل الغاءه واما سؤال يحتوي على التبادل والتكامل معه.

والجانب الاخر في الفهم الخاطئ للخصوصة والهوية هو الالتزام المطلق بالماضي الساكن والتراث غير الديناميكي الذي لا يرتبط بالعصر ورفض الحداثة وتطورها المستقبلي خوفا من الغزو الثقافي مما يخلق طرح الاجوبة الجاهزة عن المجتمع والتاريخ والماضي السلفي ويعتبر أي سؤال لمقاربة او تفكيك هذا الماصي ومكوناته المقدسة، محرم. مما يخلق حالة من السكونية ويؤدي هذا الى السذاجة الفكرية والفنية التي ستميز الحياة الثقافية والفكرية أي ان الى الغاء الاختلاف والتعدد وطرح السؤال والشك بكل المقدسات الفكرية الساكنة التي يحتمه التطور.

ولكن وبالرغم من كل شئ فان التطورات الكبرى في العالم فرضت على الثقافة العربية ضرورة مواكبة هذه التطورات وبالتاكيد لابد للمسرح ان يتاثر بهذا التطورايضا، من خلال تاثير الكثير من اتجاهات واشكال المسرح الاوربي على الحياة المسرحية العربية بعيدا عن الهيمنة والتهميش وانما لاشاعة تلك الافكار الانسانية التي تدعوا الى الغنى الفكري والثقافي مع الآخر. ومن هنا فان ديناميكية المخاطبة الفكرية مع الاخر يجب ان تعتمد على كيفية طرح السؤال العربي الحضاري بحيث لايكون سؤالا هدفه الغاء الآخر وانما من اجل التكامل معه.

وهنا نكون في مستوى المثاقفة اذا نظرنا بكل حيادية الى الفكر الغربي ـ بما فيه المسرح ـ كونه يخلق نوعا ثقافيا مبني على الشك وضد كل الجمود والسكون في حضارة غربية تحولت إلى كونية. والجانب الآخر هو كيفية انعكاس التجارب والاكتشافات المسرحية على مستويات تفاعل مسرحنا العربي مع تجارب المسرح الاوربي والغربي بحيث تمتلك صوتها العربي وروحها الشرقية. وهذا مادعى له الكثير من المنظرين والنقاد والمخرجين والمؤلفين في مسرحنا.

ومن المؤكد سيؤدى كل هذا الى خلق نوع من التاثير في المفاهيم الفكرية في داخل المجتمع وكذلك الى اكتشاف وسائل وطرق تكنيكية معاصرة كلغة جديدة للعرض المسرحي.

وقد حدثت ردود الفعل التي دعت الى القطيعة مع الفكرالغربي والاوربي والعودة الى الذات ليس من اجل خلق التهجين الديناميكي والمتبادل بين هذا الفكر وبين بذرات الحداثة في الثقافة والتراث العربي.

وقد خلق هوس البحث في تاكيد وجود مسرح عربي حتى في التقاليد الاجتماعية او في ابعد الطقوس عن المسرح والدراما واعتبارها مسرحا عربيا متميزا ومتفردا يدفعنا الى الانطواء على الذات بحجة الخوف من غزو الثقافي من قبل حضارة وثقافة الآخر. مما فرض السؤال التالي هل من المعقول ان يطلب من كل ثقافة ان يكون

في تراثها مسرحا ؟ او السؤال الآخر هو ان جميع التقاليد الشعبية والاجتماعية لابد ان تكون درامية ؟؟.. الخ.ألا يكون من الاجدى خلق هذا التكامل بين التكنولوجيا الابداعية للغرب الحضاري واشكال لتراث العربي الدرامي الديناميكي.
صحيح ان المسرح العربي وجهود الفنان الكبيرة في تطوير الحداثة في المسرح قد فرض مواكبة وممارسة هذه الاكتشافات والتجارب التي انجزها المسرح الاوربي في أكثر من قرن من الزمان حتى يمتلك تكنيكها وابعادها الفنية، لكن الكثير من فناننا العرب لم يكيفوها لتصبح جزءا من مسرحة ويتذوقها جمهوره بذائقته العربية (وليس الاوربية) وكانها جزء من روحه بمعنى انهم لم ينتبهوا الى ضرورة تفكيك هذه التجارب ونقدها.
اذن من الضروري اعادة تفكيك هذه العلاقة حتى نتوصل الى مسرح عربي يواكب التطورات في العالم، مما يخلق ذائقة جمالية جديدة في مجتمعنا.
والسؤال التالي سيساعدنا على فهم طبيعة الالتباسات التي حدثت خلال الخمسين سنة الاخيرة من القرن الماضي :
هل نفضل العيش في زمن الحداثة او روح العصر الذي يحتم علينا الانفتاح على ثقافة الاخر والتكامل معها وبهذا يكون للمسرح العربي دورا مهما في التاثير على وعي الانسان العربي ؟
ام اننا نفضل ان نعيش في قرية منعزلة بعيدا عن التبادل الثقافي والحضاري نحمل ماضينا وتراثنا كدملة تتضخم ؟ مع الاخذ بلاعتبار ان ازمة الفكر والثقافة والمسرح العربي في بعض وجوهها هي ازمة صراع من اجل الحداثة.
اذن الا يمكننا القيام بعملية الشك في كل القيم والمفاهيم و المقاربة او التفكيك و التفسر الحداثي لمقدسات الماضي. وكذلك المقدسات السائدة من أجل خلق امكانية فائقة لقدرة العقل على تجاوز ازمته الحقيقة تاريخيا وحاضرا ؟ و ومواجهة السؤال الصعب.. هل كانت المدينة العربية ومازالت مهيأة حقا لاستقبال المسر ح الحداثي المؤثر وليس المسرح السياحي؟
ان هذه الاسئلة تدفعنا الى التزام مبدأ الشك وتأويل التأويل
وهذا يعني ان العقل والخيال البشري المتنور قد أنجز الكثير من مراحل التطور مما منحنا الان القدرة على الشك في كل شئ، بما فيه الشك في التاريخ والفكر ومرتكزات الابداع والوعي الجمالي وجميع النظريات والمذاهب، أي الشك في المفاهيم جميعها سواء الكونية اوالبيولوجية منها اوعلاقة الذات بالأنا الأخرى ... الخ
مادام ان الخطوات الاولى لمرحلة الشك في الوعي الانساني ذاته قد أنجزت في الماضي عندما بدأ كل من ماركس ونيتشه وفرويد وبعض المفكرين العرب، الشك في المفاهيم السابقة ووضعوا تأويلهم الجديد لها وصاغوا مفاهيمهم الجديدة، وبهذا فانهم اعتبروا تاريخيا فلاسفة للشك الذي من خلاله فرضوا الحداثة في الفلسفة والفكر ووضعوا البذور الاولى لما بعد الحداثة..وقد ركز كل هذا مفهوما جديدا هو ان الانسان يعني الحرية وهو سيد عالمه وذاته.
وبالتاكيد فان هذا يشمل تطورات الفن الحداثي والمسرح المعاصر الذي فرض الشك في مفاهيم الكتاب والمنظرين الاغريق والشك في نظرية فاجنر التراجيدية وفكرته حول الفن المركب والتي سبقت ستانسلافسكي (ونظريته في واقعية الفعل وإعادة خلق الشخصية) على إعتباره أول من وضع النظرية الجديدة في عمل الممثل وكذلك انتونين آرتو (ومسرح القسوة الذي طالب من خلال مفاهيمه ذات الطابع الفلسفي لتطوير نظرية العرض ورفض الواقع على المسرح وفرض الواقع الا بداعي البصري في العرض كبديل وربط المسرح بالحلم عندما أكد بأن المسرح : هو الذي يجعلنا نحلم ونحن مستيقظون، ويكف أن يكون مسرحا، إذا تخلى عن هذه المهمة). وايضا ماقدمته مفاهيم برشت (والتغريب المسرحي) وصموئيل بيكيت (ونصوصه البصرية التي أكد فيها نظرية بصرية لكتابة النص المسرحي الذي يعتبر اساس لمرتكزات النص البصري الذي نفكر به، بالرغم من أن بيكت يكتب نصا بصريا يبحث من خلاله في الوجود المطلق للأشياء، ووضع الانسان المتورط بوجوده في دائرة العدم، ومن هنا ينشا جحيم العلاقة بينه والآخر، وعدم فهم العالم والأشياء المحيطة، وما رواياته أيضا إلا نصوص درامية بصرية عن الوجود والعدم) ومع غروتوفسكي (بدأ تأويل الجسد وعلاقته بالفضاء الديناميكي)، وهم جميعا فرضوا وعيا حداثيا لأنهم قاموا بتاويل جديد للمفاهيم السابقة وإكتشفوا طرائق واساليب جديدة، وهنا يكون من الضروري في مسرح الحداثة ومابعد الحداثة (وغيرها من المصطلحات)، قراءة مفاهيمهم ونصوصهم ونظرياتهم بتأويل جديد يعتمد منطق تأويل التأويل أو التأويل المضاعف(حسب إمبرتو إيكو) من خلال التزام نزعتي الشك وتطوير النزعة النقدية لجميع القيم والقوانين الفنية التي أصبحت الان ثابتة مما عمق سكونيتنا الابداعية في المسرح العالمي.
وبما أن المسرح قضية حضارية أساسا فانه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية وتحتمه تكاملية المجتمع المديني. ولهذا فان أي تفكير بجوهر وماهية المسرح هو بحث قوامه وطبيعته اجتماعية فلسفية وجمالية وفينومينولوجية ـ ظاهرا تيه ـ أيضا.. وبالرغم من ارتباط المسرح بالمثيولوجيا والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة، إلا انه كان ـ ومازال ـ يعبر بشكل بصري عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية والمشكلات الاجتماعية للمدينة والا نسان. لان تطور المسرح وتكامله فكريا وجماليا، يحتم فرض مقدمات جوهرية تؤثر في المدينة كمجتمع والإنسان كفرد برغم تعقيدات التطور الاجتماعي.

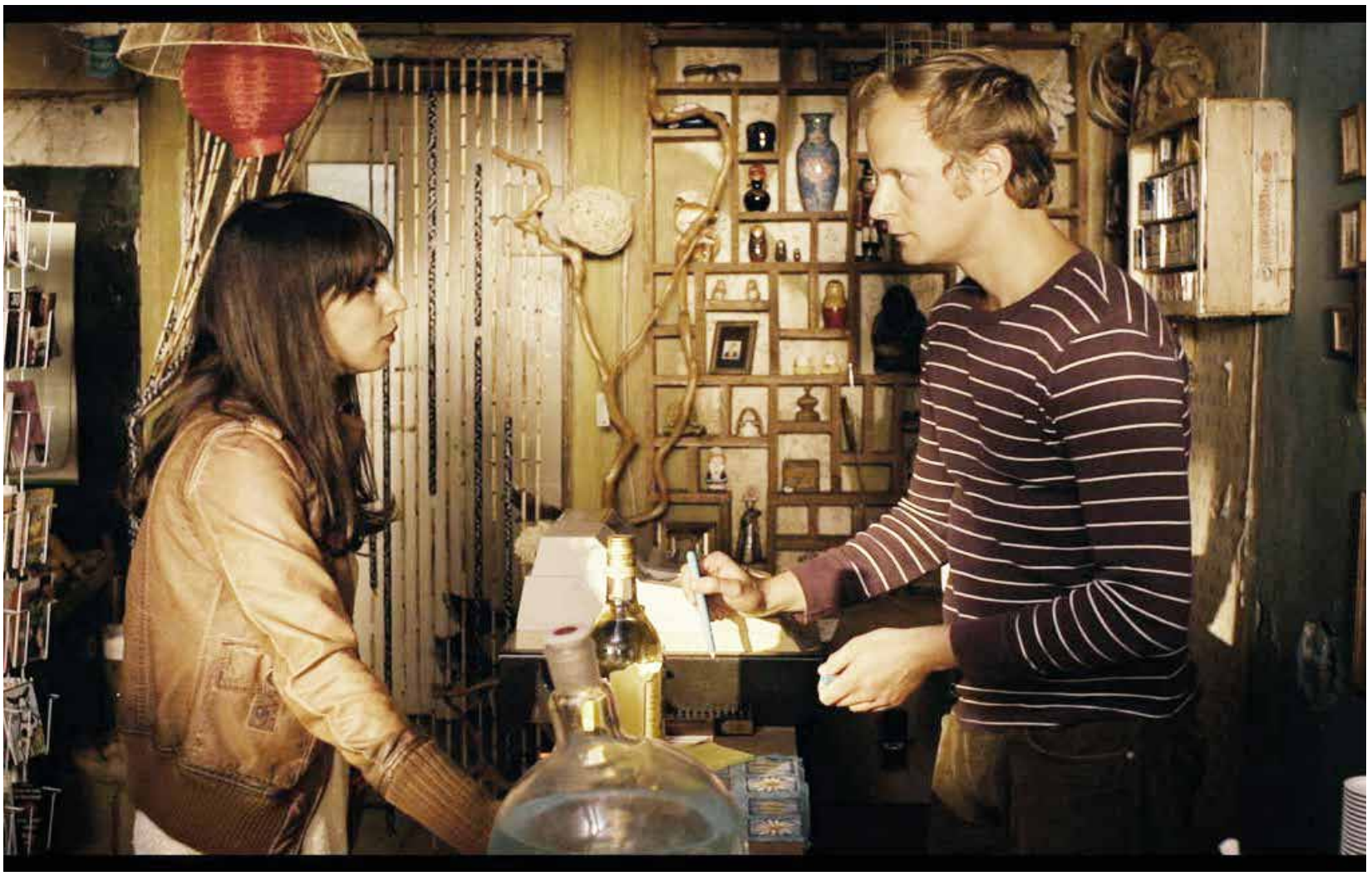
حين يصبح المعنى تمريرًا بالأصبع

الشاشة الصغيرة كقدر معرفي جديد

محمد صبّاح

في عالم تنكسر فيه المسافات، لا لأن الإنسان صار أكثر قرباً ، بل لأن الوعي نفسه غدا سائلًا، شفّافاً، سريع التبخر، تظهر الشاشة الصغيرة _ شاشة الهاتف الذكي _ لا كأداة تكنولوجية، بل كسلطة معرفية جديدة تُعيد صوغ العلاقة بين الإنسان والحقيقة، بين الوعي والزمن، بين الذات والآخر.

هذه الشاشة لا تعرض العالم فحسب، بل تُعيد إنتاجه على مقاس العين المنفردة، والرغبة المعولمة، والانتباه المقطّع. لم نعد ننظر إليها لنُشاهد، بل صارت هي من تُشاهدنا، تراقب نظراتنا، وتحسب نبضات تفاعلنا، وتُعيد تصميم ما نرى، حسب ما نريد / أو حسب ما تظن أننا نريد.
هكذا، تتكرر نبوءة نيل بوستمان، لا على هيئة تلفاز كما في ثمانينات القرن الماضي، بل على هيئة شاشة مضيئة في كفّ كل فرد. لم يعد الإعلام مجرد صناعة خارجية، بل أضحى امتدادًا حميميًا للجسد، لا يُفارق صاحبه، ويُعدّل انتباهه، ويُشكّل إدراكه لحظة بلحظة.
من هذا الأفق، استدعى بوستمان _ حين كان يتحدث عن التلفاز _ رؤيتين تأسيسيتين حول نهاية العالم، كما تصوّرها الخيال الفلسفي الحديث: جورج أورويل في 1984، وألدوس هكسلي في Brave New World. وفيما تصوّر أورويل أن الاستبداد سيأتي من الخارج، من سلطة تقمع وتمنع وتفرض، فإن هكسلي قدّم رعباً أكثر مكراً: أن الناس سيُستَعبدون بما يحبونه، لا بما يخافونه، وأنهم سيتخلّون طوعاً عن التفكير، مقابل جرعات ثابتة من المتعة.
كتب بوستمان: «هكسلي قال إن الناس سيتحكم بهم من خلال تعرضهم للكثير من العواطف مثل الألم والسعادة. وإذا كان خوف أورويل يتمثل بأن الكره هو من سيخرب حياتهم، فإن خوف هكسلي هو أن الأشياء التي يحبها الناس هي التي ستخرب حياتهم».
تبدو هذه النبوءة الآن وكأنها كُتبت عن تطبيقات اليوم : موجز الأخبار، إشعارات العواطف، الفيديوهات القصيرة، المقاطع الضاحكة، القصص السريعة... كل شيء يدعوك لأن تنغمس، لا لأن تُفكر؛ لأن «تُعجب»، لا لأن تُشكك؛ لأن «تشارك»، لا لأن تُدقّق.
كان رجال الأعمال أول من فهموا اللعبة الجديدة: الجودة لا تهم، والخدمة لا تُقاس. ما يهم هو كيف يبدو الشيء، لا كيف هو في جوهره. الشكل أسبق من المعنى، والصورة أقوى من الحقيقة. هكذا بدأت الثقافة بالتحوّل من «سحر الكتابة» إلى «سحر الصورة»، ثم إلى «سحر الإشعار» _ حيث لا يبقى شيء ثابت سوى تدفق المستجدّات، ولا معنى يُمنح وقتًا كافياً للترسّب.
ولأن الوسيط ليس بريئاً، فإن الشاشة _ كما أدرك مارشال مكلوهان _ ليست مجرد حامل للمعلومة، بل هي المعلومة نفسها/ قال مكلوهان : «الوسيلة هي الرسالة».
لا لأن الوسيلة تقول شيئاً، بل لأنها تُشكّل كل شيء : كيف نتحدث، متى نصغي، لمن نُصدّق، وكيف نُعرّف الحقيقة نفسها. فبينما كانت الكتابة تُلزمنا بالتحقيق، والمراجعة، والبناء المتراكم، صارت الشاشة اليوم تُنتج خطاباً عابراً، متسارعاً، وسهل النسيان.
بوستمان يستدعي هنا قول لويس ممفورد: «في القرن الرابع عشر الميلادي، جعلت الساعة الناس حراساً للوقت، ومن ثم أصبحوا خدماً للوقت ».
واليوم، يمكننا القول إن شاشة الهاتف جعلتنا خُدّاماً للانتباه، لا نملكه بل نُعطيه.
تطبيقات الشاشة لا تُخاطب وعينا العميق، بل وعينا اللحظي. كل شيء مصمّم ليجذبك، لا ليبنيك. كل فكرة تُختصر في فيديو، كل نقاش يُختزل في منشور، كل حقيقة تُسطّح حتى تصلح للمشاركة. لم نعد نحيا داخل الفكر، بل داخل تدفّق لا نهائي من «التمرير»، حيث الحقيقة لا تُفكّر، بل تُلمَس بالإصبع.
وفي قلب هذا الانقلاب، تنبثق المسألة الفلسفية الأعمق: كيف يُعاد تعريف الحقيقة حين تتغيّر الوسائط؟ يقول نيتشه: «كل فلسفة هي فلسفة لمرحلة من الحياة».
ويُعيد بوستمان تأويل ذلك بقوله: «كل إبستمولوجيا هي إبستمولوجيا لوسيلة الإعلام وتطوّرها».
حين يتغير شكل الوسيط، يتغير شكل الإدراك. فالحقائق التي تُكتب ليست كالحقيقة التي تُعرض، وليست كالحقيقة التي تُبرمج خوارزمياً. وفي هذه البنية الجديدة، يغدو مفهوم «الصدق» غير متعلّق بالمطابقة أو بالتماسك، بل بمدى التفاعل، عدد الإعجابات، حجم الانتشار.
لا عجب أن تُصبح الحكمة مقطعاً تحفيزياً، والفلسفة محتوى مرئياً سريعاً ، والروح مجرّد خلفية موسيقية. الحقيقة لم تعد تُعاش، بل تُمرَّر، تُسوّق، تُستهلك.. وتُنسى.
وهكذا، نحن لا نعيش تحت قمع «الأخ الأكبر»، كما خشي أورويل، بل داخل شاشة نحن من حملها، نحن من أدمنها، ونحن من سمح لها أن تُعيد برمجة ما نراه، وما نعتقد أننا نعرفه. لم نُجبر على التخلي عن الكتب، بل نسيناها طوعاً. لم تُصادر الحقيقة، بل خُفّفت، حتى تصلح لأن تُبتلع بلا مقاومة.
كل ذلك يحدث دون أن نسأل، ودون أن نُعارض، لأن الجهاز بين أيدينا، والإشعار يُضيء، والعالم يتدفّق كل ثانية، والحقيقة... صارت شيئاً نمرّ عليه بالإصبع.
فهل نحن من اختار أن «يُسلّي نفسه حتى يموت»؟
أم أن الشاشة أعادت تعريف الموت ذاته، على هيئة ضوء أزرق لا ينطفئ؟



لقطة من فيلم"بلوتماي/ كامبفماي" الذي يستقصي أحداث آيار/ مايو 1929 التي جرت في برلين وتسببت بمقتل عشرات الشيوعيين، وهو ما أطلق عليه اسم "بروليتكينو جديد"

أفلام من ثلاث قارات عن الـ "بروليتكينو الجديدة"

ضوء على سينما الطبقة العاملة الألمانية

جوليا هيرتاغ
ترجمة نادية بوراس:

تُظهر اللقطات بالأبيض والأسود فرار الناس في شوارع برلين، تطاردهم الشرطة الخيالة. تنطلق سيارة مدرعة محملة بضباط الشرطة. وآخرون، بخوذاتهم الإمبراطورية المسننة، يشهرون هراواتهم في وجه المتظاهرين والمارة على حد سواء.

> من فيلم "إضراب" لإيزنشتاين، مرورًا بالواقعيين الجدد في إيطاليا والسينما الجديدة في البرازيل، سارت مواضيع الطبقة العاملة والاختراقات الجمالية التجريبية جنبًا إلى جنب

هذه صورٌ لمعارك الشوارع التي اندلعت في برلين عام1929، عندما حاول قائد شرطة المدينة المعين من الحزب الاشتراكي الديمقراطي حظر مظاهرة ماي داي للحزب الشيوعي، مما أسفر عن مقتل أكثر من ثلاثين شخصًا - ما يُعرف بـ"بلوتماي"، أو مايو الدامي. صُوِّرت هذه الأفلام من النوافذ والشرفات وأسطح المنازل على يد أنصار الحزب الشيوعي الألماني، ثم حوَّلها بيل جوتزي إلى فيلم قصير بعنوان "بلوتماي/ كامبفماي"، وهو ابن خياط يعمل مصورًا لدى شركة بروميثيوس، إحدى شركات الأفلام التي أسسها رجل الأعمال ويلي مونزينبرغ، صاحب "الإعلام الأحمر". تُشكِّل هذه الأفلام بعضًا من الشظايا القليلة المتبقية من مشروع سينمائي جماعي للطبقة العاملة ازدهر في ألمانيا أواخر عشرينيات القرن الماضي.

هذا النوع من صناعة الأفلام - أعتماد عمل الناس معًا لتصوير الواقع من منظورهم الخاص - مثّل طموحًا طوباويًا: فكرة أفلام من إنتاج الطبقة العاملة، ومن أجلها وحولها. وهكذا، فإن اللحظة السينمائية لفيلم بلوتماي/ كامبفماي تتحدث مباشرة عن الأسئلة التي طرحتها إميلي بيكرتون ووليليام هاريس قبل بضع سنوات حول إمكانية ما أُطلق عليه مازحًا اسم "بروليتكينو جديد": سينما ناشئة للطبقة العاملة في القرن الحادي والعشرين، على الرغم من هزائمها السياسية المتعددة، التي لم تخلُ من آثارها. لقد تداخل تاريخ السينما، من العرض الأول للأخوين لوميير لفيلم "عمال يغادرون المصنع" في العام 1895، مع صعود منظمات الطبقة العاملة الجماهيرية. من فيلم "إضراب" لإيزنشتاين إلى فيلم "توني" لرينوار، مرورًا بالواقعيين الجدد في إيطاليا والسينما الجديدة في البرازيل، سارت مواضيع الطبقة العاملة والاختراقات الجمالية التجريبية جنبًا إلى جنب.

كان من المفاجئ رؤية علامات سينما جديدة تركز على البروليتاريا في العقدين الثاني والثالث من القرن الحادي والعشرين، بعد الهجوم النيوليبرالي الشرس على العمال المنظمين. ومع ذلك، في مقالتها "بروليتكينو جديد"، استشهدت بيكرتون بمجموعة من الأفلام من ثلاث قارات، تُركّز على تجربة الطبقة العاملة.

من خلال قراءات مُتأنية لخمسة أفلام - فيلم "أنا، دانيال بليك" لكين لوتش، وفيلم "يومان وليلة" للأخوين داردين، وفيلم "المدينة هادئة" لروبرت جيديجيان، وفيلم "أوسوس" لبيدرو كوستا، وفيلم "فتاة مصنع أعواد الثقاب" لأكي كاوريسماكي - سعت بيكرتون إلى تحديد مجموعة من الزخارف المشتركة و"هياكل المشاعر" التي قد تُشكّل نوعًا أدبيًا مُحددًا. وأشارت إلى ميل مُشترك للانفتاح ضمن بيئة الأبطال، مع تضييق نطاق السياقات، مُنتجةً "طريقة رؤية" سينمائية لا تتجاوز إلا قليلاً تجربة الشخصيات نفسها. عزّزت تقنية التصوير المُقرب الشعور بالألفة والتعاطف، وهو ما كان

سرديات السينما البروليتارية غالبًا ما كانت تُحركها صدمة اجتماعية خارجية، كتهديد التسريح، أو الإخلاء أو خفض المزايا، لكنها لم تكن سينما عزاء، بل سينما واقعية حملت شحنةً أخلاقيةً لا يمكن إنكارها

المخرجة جوليا هيرتاغ

يُشكّل في الوقت نفسه قيدًا. غالبًا ما كان الاستخدام شبه الوثائقي للمواقع هو الذي قدم صورة أكبر للقوى الاجتماعية أو التاريخية: مركز العمل والمكتبة العامة في فيلم دانيال بليك، وأحياء أوسوس الفقيرة، وسوق السمك في مرسيليا في فيلم "المدينة هادئة". كما أن السرديات غالبًا ما كانت تُحركها صدمة اجتماعية خارجية: تهديد التسريح أو الإخلاء أو خفض المزايا. وعلى النقيض من محاولات البروليتكينو السابقة لتجسيد موضوع جماعي على الشاشة، كانت هذه عادةً تمثيلات للتجربة الفردية؛ وكان من بين الموضوعات المتكررة لقطة طويلة متواصلة للبطل وهو يسير وحيدًا في البيئة الحضرية. كانت الأجندة السياسية مكتومة ـ كسب ما يكفي للعيش، والحفاظ على وظيفة ـ واقتصر التمرد عمومًا على أعمال التحدي الفردية. ومع ذلك، جادل بيكرتون بأن هذه لم تكن "سينما عزاء". تخلّت الأفلام عن النهايات السعيدة، وحملت شحنةً أخلاقيةً لا يمكن إنكارها.

في مقاله في "n+1"، نظر هاريس إلى ما وراء أوروبا و"سينماها الفنية" ليُقيّم المشهد الأكثر تنوعًا للمؤسسات الثقافية في أنحاء الجنوب العالمي. من جهة، استكشف إمكانية ظهور أشكال جديدة ضمن دور السينما الوطنية المتنوعة وقنوات البث المدعومة حكوميًا في دول البريكس، مشيرًا تحديدًا إلى فيلمي "طفيلي" لبونغ جون هو و"باكوراو" لكليبر ميندونسا فيلهو، لما قدماه من منظور تجاري شعبي للصراع الطبقي من خلال مزيجٍ مُثيرٍ من الأنواع - الإثارة والكوميديا ودراما الانتقام والكوميديا الساخرة - مما خفف من حدة "الظلمة" الاجتماعية. من جهة أخرى، أشار إلى أن الأشكال الجديدة لبناء المجتمعات الاجتماعية الديمقراطية في أمريكا اللاتينية في القرن الحادي والعشرين تُهيئ وسائل للتعبير الذاتي الخيالي، مع قراءات إيجابية لأعمال صانعي الأفلام الشباب التي تُعززها المؤسسات الثقافية في الأحياء الفقيرة في البرازيل. على الرغم من عدم تكافؤها وتحيزها، وكونها بعيدة كل البعد عن الديمقراطية الجماهيرية في إنجازاتها، إلا أن "قصة الكيلومبو الاجتماعية الديمقراطية في السينما البرازيلية" نجحت مع ذلك في فتح آفاق متنوعة "لقصص جديدة من أناس جدد".

تشير أدلة فيلمي بلوتماي/كامبفماي وغيرهما من الأفلام البروليتارية المبكرة إلى أن إحدى الطرق لدفع هذه المناقشة إلى الأمام قد تكون لتعميق الإطار التاريخي المقارن. في عشرينيات القرن الماضي، شهدت جمهورية فايمار الألمانية صعود ثقافة سينمائية واضحة المعالم، من قِبل الطبقة العاملة ولأجلها وعنها. وقد سحقتها الديكتاتورية النازية، وكان لإرثها تأثيرٌ بالغ الأهمية على المخرجين الراديكاليين في عهد جمهورية بون في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. سأتناول هنا بإيجاز إنجازات هذه الأشكال السينمائية السابقة وقيودها، قبل أن أنتقل إلى تصوير الطبقة العاملة في السينما الألمانية المعاصرة.

كان مصورو الكاميرات في برلين، الذين صوّروا لقطات فيلمي "بلوتماي/ كامبفماي"، جزءًا من حركة شعبية للمصورين وصانعي الأفلام الهواة، تُعرف باسم "حركة المصورين الهواة"، والتي كانت بدورها جزءًا من عالم أوسع من المنظمات الثقافية الراديكالية ـ جماعات تثقيف العمال، والجمعيات الرياضية، والفرق المسرحية، وجمعيات الفنانين التشكيليين الثوريين، والكتاب، والشعراء، والصحفيين، وما إلى ذلك ـ والتي كانت مترابطة حول الهياكل الفرعية لحزبي العمال الجماهيريين، الحزب الشيوعي الألماني (KPD) والحزب الاشتراكي الألماني (SPD). أصبح التصوير الفوتوغرافي هواية شائعة في ألمانيا مع أواخر عشرينيات القرن العشرين، وظهرت جمعيات تصوير فوتوغرافي يسارية التوجه للطبقة العاملة في العديد من المدن. وكان بعضها يجمع أمواله لشراء إحدى كاميرات الأفلام المحمولة الجديدة. وعادةً ما كانت تغطي مواضيع مثل الإضرابات والتجمعات أو أنشطة الأحزاب المحلية، كتوزيع الطعام والملابس على الفقراء. بالنسبة للعديد من هؤلاء المخرجين، أتاح التوثيق المباشر، في المقام الأول، للعمال فرصة مناقشة تجاربهم المعيشية ومشاركتها من خلال عروض في اجتماعات الأحزاب أو النقابات، بالإضافة إلى فعاليات تنظمها منظمات عمالية أخرى، إلى جانب أفلام روائية احترافية. إلا أن أعمالهم استلهمت أيضًا من الإبداع الاستثنائي للسينما الألمانية المبكرة خلال العقد الطويل من جمهورية فايمار (1919-1933).

لقطة واقعية من أحداث آيار/ مايو 1929 صُورت أثناء تنفيذ اللعدام بأحد القادة الشيوعيين.

ضوء..

التفكير السياسي والتحول الثوري

لينين في أمريكا
إستخلاص الحقيقة

ترجمة نجاح الجبيلي

كيف بإمكاننا أن نتعامل مع الإرث اللينيني؟ وكيف نستخلص ما فيه من حقيقة؟ يكمن أساس نجاح لينين في التكيّف الكامل لاستراتيجيته السياسية مع الواقع التاريخي لروسيا القيصرية في الفترة المتأخرة، بما شملت عليه من بنية زراعية شبه إقطاعية، ودولة استبدادية مطلقة، وبرجوازية خانعة.

لكن البلاشفة استمدوا من هذه التجربة، بشكل خاطئ، نتيجة مفادها أنهم اكتشفوا صيغة عامة للتحوّل الثوري: حزب طليعي من الثوريين المتفرغين يسعى إلى الاستيلاء على السلطة.

لقد كانت هذه التعميمات، بطبيعة الحال، تشويهاً، إذ إن لينين كان مفكراً سياسياً بالغ التعقيد، وكان يدرك أهمية ربط المشروع الاشتراكي بالحركة الديمقراطية المناهضة للاستبداد القيصري، غير أن شيئاً من التبسيط النظري أخذ يترسخ بعد الثورة، لا سيما مع تأسيس الأممية الشيوعية وفرض الالتزام بالنقاط الواحدة والعشرين على جميع الأحزاب المنضوية تحتها. وقد أدى ذلك إلى عملية انشقاق أضعفت الحركة الاشتراكية العالمية بشدة.

(ولم يكن هذا السبب الوحيد لضعفها: إذ إن غزو الدولة الاشتراكية الوليدة من قبل قوات الإمبريالية المسلحة أجبرها على اتخاذ موقف دفاعي؛ كما أن الديمقراطية الاجتماعية المعادية للبلاشفة أدّت دوراً سلبياً خاصاً بها).

يمكننا مقاربة مسألة علاقتنا باللينينية من خلال النظر إلى كيفية تفاعل غرامشي معها.

فغرامشي كان لينينياً ملتزماً، لكنه احتفى بانتصار البلاشفة بوصفه ثورةً، ليس ضد رأس المال فحسب، بل ضد كتاب "رأس المال" ذاته.

وفي "دفاتر السجن"، تجاوز غرامشي طابع اللينينية التكنوقراطي المنغلق، بمعنى أنه أدرك حقيقتها الأعمق متجاوزاً قشرتها التاريخية العارضة. وقد فعل ذلك من خلال شيفرة مكوّنة من سلسلة إشارات إلى مكيافيلي وبودان.

يشير غرامشي إلى أن بودان لم يكن معادياً لمكيافيلي إلا على نحو سطحي؛ إذ إنه، في الحقيقة، كان، مثل الفلورنسي، من مؤسسي العلم السياسي، لكن في فرنسا، حيث لم تكن المسألة هي تأسيس الدولة، بل شروط قبول النظام السياسي القائم.

كلاهما، مكيافيلي وبودان، كانا "مكيافيليَين" بمعنى أنهما سعيا لوضع استراتيجية سياسية تتناسب مع الواقع التاريخي الذي كانا يصارعان فيه. اتباع سياسة "مكيافيلية" صريحة في فرنسا القرن السادس عشر سيكون ضرباً من التنافر التاريخي. أو، لنستخدم تعبيراً آخر كثيراً ما استشهد به غرامشي: مكيافيلية صريحة في فرنسا القرن السادس عشر كانت ستقود إلى كارثة،أي هدرٍ للقوى من خلال هجوم مباشر على الخنادق.

كان غرامشي يتأمل في المسألة التي شكّلت جوهر تفكيره في السجن: ما الاستراتيجية الثورية الملائمة للغرب؟ وكان يرى أن الاقتداء بلينين في الغرب لا يتحقق إلا بقطع الصلة باللينينية باعتبارها عقيدة جامدة: حزب جماهيري لا حزب طليعي، وعلاقة منتجة وخلاقة مع الثقافة السياسية الوطنية–الديمقراطية التي يعمل الثوري داخلها.

لم يتعلّم اليمين الأمريكي هذا الدرس. فالهوس الراهن لدى ستيف بانون وكريستوفر روفو باستخدام أدوات اللينينية لتحقيق أوهامهم الرجعية، يقوم على فهم سطحي ومشوّه لأفكار لينين. إنهم يشبهون مالابارته في "تقنية الانقلاب"؛ إذ يرون اللينينية بوصفها تقنية سياسية أزلية، ولهذا يعجزون عن إدراك أن الاستراتيجية اللينينية الصحيحة داخل ديمقراطية رأسمالية متطورة يجب أن تنطوي على قطيعة مع اللينينية ذاتها إنهم لا يرون أن لينين الأميركي سيظهر في هيئة جيفرسونية، لكن لينين الأميركي سيستند إلى أفكار تقرير المصير، والحرية، والاستقلال. إذ سيهاجم الدولة "الهاملتونية" الخاضعة للمال، والتي تخضع تدريجياً لحاشية ترامب.

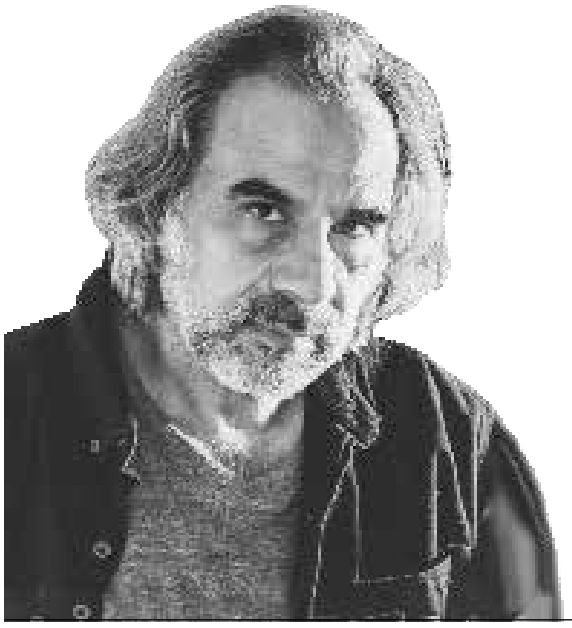
سيمجّد كرامة العمل المستقل، جامعاً بطريقة ما بين أيديولوجيا الإنتاج السلعي البسيط والمشروع الاشتراكي. وقبل كل شيء، سيكون ذلك الذي يكشف الفساد، شريطة أن يُحوَّل هذا المفهوم من شعار صحفي إلى مفهوم اجتماعي.

هل يمكن لليسار أن يرى ذلك؟

إنّ أكثر مما يمكن حصره من الرهانات التاريخية يتوقّف على هذا السؤال.

التشكيلي العراقي محمد جايان

تجسيد العزلة والانتظار تعبيريًا



على الرغم من معرفتي الشحيحة به، إلا أنه في العديد من المرات التي أصادفه بها في اماكن متعددة وهي مناسبات فنية بالطبع، أشعر بحضوره بذات الهدوء الغريب الذي يتسم به دونا عن الآخرين بجلال صمته الغريب، لأن الصمت لغة أخرى موازية للكلام، بل أحيانا تكون أكثر بلاغة من الكلام، كون اللغة تفقد قيمتها عند التكرار المستمر، ولعل الصمت والهدوء تحولا لديه إلى ميزة شخصية وسلوك يومي انعكس على عمله الفني، لأنه يعمل على مشروعه الجمالي من دون ضجيج

رحيم يوسف

إن الشكل لدى جايان هو االأسلوب الشخصي للفنان الذي ينتج ويبث من خلال مسار فني محدد تقع عملية تسميته علينا كمتلقين للفن، غير اننا يجب ان نستوعب ما خلف ذلك الشكل كاطار فني عام

يتعين علينا الشعور بالتوتر الذي يشعر به الفنان اثناء عملية الخلق، وهو توتر ينبثق يعترينا بشكل تلقائي حين تمتد مجساتنا باتجاه العمل الفني لاشعوريا

لسنا هنا في مجال المقارنة بينه وبين البعض من مجايليه، بل من اجل ايضاح حجم الاختلاف بين سلوكه العام والضجيج الابداعي الذي يمكن تلمسه على سطوحه التصويرية التي يبثها للتلقي، هكذا كان تصوري للفنان التشكيلي محمد جايان المسلح بخبرات عملية اكتسبها من خلال عمله الطويل في مجال الفن ، وعلى الرغم من عدم اقامته لمعرض شخصي، لكن حضوره واضح من خلال مشاركاته الكثيرة في المعارض المشتركة التي اقيمت في العراق او خارجه من خلال الروابط والجمعيات العديدة، ومنذ حصوله على درجة الدبلوم من معهد الفنون التطبيقية، ومن ثمة درجة البكالوريوس من كلية الفنون الجميلة ببغداد / قسم الرسم /، عمل الفنان التشكيلي محمد جايان من اجل تاصيل تجربته الفنية، وذلك عبر خوضه في عملية التجريب المستمر، وعلي الرغم من مرور فترة ليست بالقصيرة على مشروعه الفني الجمالي وتجريبه لاكثر من اسلوب فني، الا انه لم يعمد الى اقامة معرض شخصي/ لاسباب نجهلها / من اجل معرفة الارضية التي يقف عليها او بمعني ادق اين يقف في خارطة التشكيل العراقي، لكنه استعاض عن ذلك عبر مشاركته في معظم المعارض الجماعية التي اقيمت سواء من خلال جمعية الفنانين التشكيليين العراقي او وزارة الثقافة، وقد تركت اعماله اثرا طيبا بين اوساط الفنانين والمتلقين على حد سواء على الرغم من كونه يعمل ضمن اصعب المسارات الفنية التشكيلية واعني المدرسة التعبيرية التي يكتنف العمل من خلالها الكثير من الصعوبات تقنيا وتعبيريا، غير انه كان من الواضح قبوله للتحدي من اجل اثبات وجوده في الوسط التشكيلي العراقي عبر بصمة اسلوبية تشير اليه بوضوح.

قد تبدو التعبيرية غرائبية نوعا ما وذلك نسبة لما هو افتراضي للفن باعتباره مبحث جمالي خالص يسعئ الي خلق وتجسيد الجمال سواءا في الرسم او النحت او الخزف، مع ان اهتمامها باللون يعد الشاغل الاساسي للمشتغل فيها كمسار اسلوبي اضافة للميزات الاخرى المعروفة للكثير ومنهم المتخصصين بالفن اداءا وتلقيا وتحليلا.... الخ، وانا اكتب على الصعيد المحلي، غير ان التحولات التاريخية التي تمر بها البلاد تتشابه الى حد كبير لتلك التي حدثت في اوربا في اوائل القرن العشرين، والتي ادت الى ظهور العديد من المدارس الفنية التي كسرت الاطر التقليدية في عالم الفن ومنها التعبيرية، مع ان التعبيرية ارتكزت من ضمن ما ارتكزت عليه على تجارب فنانين سبقوها زمنيا وساهمت تجاربهم في ظهورها عبر تاثير تلك التجارب المباشر في ذلك، من هنا فان عمل الفنان العراقي ضمن مسار التعبيرية يعد ردا مباشرا علي التحولات غير الطبيعية التي تمر فيها البلاد، بل لاقل سيل الانتكاسات على كافة الاصعدة في مناحي الحياة، وبامكاننا تاشير العديد من التجارب المهمة التي تتخذ من منها مسارا مهما في عملية البث الفني، لكننا نكتب هنا عن تجربة بذاتها، الا وهي تجربة الفنان التشكيلي محمد جايان الذي يتنقل برشاقة بين التعبيرية والتجريدية التعبيرية وصولا الى سطوح تصويرية تنتمي الى التجريد المطلق غير انه تجريد يميل باتجاه يشابه الواقعية الشيئية، وذلك يتعلق بالعديد من العوامل الحسية والنفسية التي تجتاحه اثناء عملية الخلق، تلك العوامل التي لا يمكن فصلها عما يدور حوله باي حال من الاحوال، بل باعتبارها نتاج طبيعي لتفاعله بما يدور حوله باعتباره انسان بالغ الحساسية ولذلك فان عملية استجابته لتلك العوامل تكون سريعة وتنعكس على عمله بكل تاكيد.

لعلنا لا ناتي بجديد حين نكتب بان تجربة جايان تعد من التجارب التي تمتلك تميزها على الرغم من كونه يتخذ من مسار التعبيرية اسلوبا شخصيا وهو يسقطه في فخ التشابه مع تجارب كثيرة عراقيا وعربيا وعالميا، غير ان اصراره على الاستمرار في ذات المسار مكنه من ايجاد ما يميزه عمن سواه اسلوبيا وذلك عبر عمل دؤوب مكنه من بناءه، فخلق ميزات من الاختلاف مع اقرانه من التعبيريين في سطوحه التي لا تشابه سواها والتي سنعمد الى تفكيك البعض منها من اجل تاكيد رؤيتنا لما تقدم من القول.

تكتب النحاتة البولندية صوفيا فولسكا:

لم أؤمن أبدا بالشكل لمجرد الشكل، أنا منجذبة إلى ما لا يرى، التوتر، والأثر، والإطار الداخلي.

إن الشكل هنا هو الاسلوب الشخصي للفنان الذي ينتج ويبث من خلال مسار فني محدد تقع عملية تسميته علينا كمتلقين للفن، غير اننا يجب ان نستوعب ما خلف ذلك الشكل كاطار فني عام عبر الاكتشاف من خلال حالة ذهنية مختلفة اثناء عملية التلقي، وقد يتعين علينا الشعور بذات التوتر الذي يشعر به الفنان اثناء عملية الخلق، هذا التوتر الذي ينبثق من ذواتنا بشكل تلقائي حينما تمتد مجساتنا باتجاه العمل الفني لاشعوريا، ولكن شريطة ان يكون العمل الفني قادرا على تحريك دواخلنا لتمتد تلك المجسات دون تصورات مسبقة، لنستشف من ذلك بان العملية تبادلية او مشابهة لها لان المشخصات التعبيرية التي يبثها ليست سوى نحن ولكن في ازمان

وظروف واماكن مختلفة، وهي بذات الوقت انعكاس لما يشعر به ازاء الكون، وهو جزء حيوي وفاعل من تلك المشخصات التي تشبهه كما تشبهنا جميعا ونحن ندور في دوائر مغلقة لم تكن يوما من اختيارنا غير اننا ساهمنا بصناعتها في لحظة سهو غير مقصود اطلاقا، من هنا يبدو وكانه يدون النتائج دون الاسباب التي لم يكن معنيا بها لكونها اتت سهوا او باعتبارها لعبة قدرية تفوق مستوى خيالنا وتصوراتنا جميعا، غير ان الجميع في حالة من السكونية التامة، لكنها سكونية الرماد الذي تختبيء تحته شعلة من النار، وبحسب الناقد الهندي راجيب سيكدار، فأن الفن، في جوهره، ليس مجرد ترتيب للألوان والأشكال. إنما فعل ترجمة عميق، حيث تتحاور حياة الفنان الداخلية مع حقائق المجتمع والتاريخ والزمان. ومن هذه النظرة الدقيقة لجوهر الفن يمكننا من الولوج الي عالم الفنان والذي يعكس دواخله عبر فهم حقائق المجتمع والتاريخ ضمن الاطار الزمني الذي يحيا فيه ليعبر لا عن احساسه الداخلي فحسب، بل باعتبار هذا الاحساس هو جزء مما يشعر به الآخر سواء اكان متماهيا معه او مختلفا، لكنه وفي سطوحه التصويرية يضع للون الاهمية الاكبر في اشتغالاته، فليس اللون هنا يمثل داعما تفسيريا او جزء من التركيب العام للسطوح، بل باعتباره العامل الحاسم عليها عبر هيمنته التامة على خلفيات تلك السطوح لدرجة انه يترك انطباعا اوليا يفيد بان تلك السطوح تبدو وكانها احادية اللون بسبب الكثافة التي يميل الى استخدامها، غير ان هذا الانطباع يتبدد من خلال المشخصات التي تظهر على السطوح والتي يظهر عليها استعارته الذكية لهندسية التجريد وتوجيهها باتجاه التعبيرية التي يعمل عليها، تمارس مشخصات جابان عزلة طوعية تبدو وكأنها خارج اطار الزمن، وبمعني ادق فانها

يمثل الكرسي ثيمة متكررة في اعمال محمد جايان، إلى درجة أنه يتحول الى امتداد لمن يجلس عليه ولا يمكن الفصل بينهما

تعيش في زمن مفتوح، لتبدو وكأنها منطوية على ذاتها بوجوه تعمد ان يحعلها محايدة ذات ملامح غير واضحة تدعوا المتلقي لاعادة تشكيلها وفق ما يري او وفقا لما يشعر به المتلقي في تلك اللحظة الزمنية التي يقف فيها امام السطوح، وهي دعوة لحوار صامت ينتج حركية وسط السكون، ويمثل الكرسي ثيمة متكررة في اعماله لدرجة انه يتحول الى امتداد لمن يجلس عليه فلا يمكننا الفصل بينه وبين المشخص ليبدو وكأنهما يستندان على بعظهما البعض، والكرسي هو ذات الكرسي سواء اكان كرسي المقهى او الملك او الحلاق، غير انه هنا يفقد شيئيته عبر امتداده للمشخص وتحوله الى جزء منه وهما في حالة تيه في زمن مفتوح يعكس عزلة افتراضية تتعطل فيها الحركة قصديا، لكانهما في حالة من الانتظار الممل الذي يفرض الصمت على المشهد بكليته، غير ان الفنان يبدد الصمت والملل عبر المساحات اللونية التي تضفي حركية على السطح وهو هنا يفهم جيدا خصائص الالوان في تعامله معها لانها لا تملأ الفراغات الموجودة في السطوح بل تحرك زمن الانتظار الثابت، اما في السطوح التجريدية القليلة التي تسنى لي مشاهدتها. فانها سطوح خاضعة لنظام هندسي صرف ومحسوب بدقة مال في ابعض منعا الى استنطاق طاقة الحروف الجمالية، وهي عبارة عن كتل تميل باتجاه الواقعية الشيئية نوعا ما، لكنها تتشابه الى حد كبير مع السطوح التعبيرية لونيا على الرغم من ميله إلى التنويع، لتحقق تجربة محمد جايان مقومات نجاحها وتميزها فنيا وادائيا.

إن الفن، في جوهره، ليس مجرد ترتيب للألوان والأشكال. إنما فعل ترجمة عميق، حيث تتحاور حياة الفنان الداخلية مع حقائق المجتمع والتاريخ والزمان.
الناقد الهندي راجيب سيكدار

الكلمة والعلامة
المنظّر التشيكي يان سيزار

يتعلم الممثل الكثير وهو يراقب الإنسان والطبيعة التي هو جزء منها. الوعي يمده بادراك أشمل، والخبرة تمكنه من إعادة تشكيل الحياة بصياغات أفضل، والمعرفة تعينه على انتقاء أكثر التعبيرات دقة، والموهبة تسهل عليه تحقيق "التوصيل" بشكل فاعل.

سليم الجزائري

نهضت الدراما، منذ ارسطو، على أساس التنازع وتباين المواقف

لا جديد في هذا. غير أن "جديد" الممثل في العرض المسرحي كان وسيظل، تلك الوقفة المتأنية والحصيفة عند "الثنائيات"، وازدواجية التراكيب المندرجة تحت تسمية "الطباق". الطباق في الموسيقي: **counterpoint** أو **contraputal**، أو ما يعرف بفن الهارموني، أي مزج لحن بآخر من باب المصاحبة.

في الواقع كإن السينمائي الروسي الشهير "سيرجي ايزنشتاين" أول من نبّه إلى "الطباق" في وقت مبكر ـ في ثلاثينيات القرن العشرين ـ وأشار إلى أهميته في أكثر من مناسبة في بحوثه المتصلة بالمونتاج السينمائي: إن ربط لقطتين مستقلتين، لا يعني مجرد جمع لقطة بأخرى، بل هو "عملية "إبداعية". تليها مرحلة مزج المنتج كصورة، بالصوت وبالمؤثر الصوتي. بمعنى أن الصورة المتعددة الأصوات تنتج "توليفة" تقترب في جوهرها من الدراما. بتعبير آخر: أن العالمين المرئي والمسموع في السينما، قائمان على طرفي نقيض، ولابد من إزالة الحواجز القائمة بينهما إن أردنا تحقيق وحدة متجانسة تجمعهما. ثم أن التراكيب السمعية والبصرية تفرضان مسألة إضافية هي: التكوين. ويكمن حل الإشكالية الجديدة هذه في العثور على مفتاح يوفق بينهما.

لقد اهتم كثير من المتخصصين بنتائج أبحاث ايزنشتاين هذه، ومنهم الكاتب الانجليزي J. L. STYAN الذي رأى أيضا أن المرئي والمسموع في الدراما يوضحان بعضهما، ليس على صعيد العرض وحده بل حتى على مستوى النص، باعتبار أن أحدى أهم سمات الدراما تتمثل في "تركيبتها" المعقدة والمتقنة، وأن قارئ المسرحية الذي لم يشاهدها فوق الخشبة بعد، يتمثلها في تصور، ماضية بأحداث متتالية نحو غاياتها: مشاهد ديناميّة تعقبها سكونية، ومؤثرات صوتية تتعارض مع موسيقى الديالوغات.. ولربما طال ذلك حتى توزيع الشخصيات.

نهضت الدراما، منذ ارسطو، على أساس التنازع وتباين المواقف. فلما جاءت السيميائية ـ وهي منهج بنيوي أصلا ـ لم تدعم هذا التوجه وحسب، بل وكثفت الاهتمام بدواخل النص المسرحي، وشبكة ارتباطاته: بالتفاصيل والتقاطعات، توكيداً لازدواجية الهيكلة وتضاد الثنائيات، وهي تفرض انساق علاقات لا يستقيم معناها بغير تضادها وتقاطعها، ولا يتبلور مغزاها النهائي إلّا في تركيبة من الدلالات. وعلى أساس ذلك حدد المنظّر المسرحي التشيكي "اوتوكار زيخ" علامة النص الدرامي على النحو التالي: "يتألف النص الدرامي من عنصرين حيويين آنيين متلازمين، مختلفين في الخواص: وأعني المرئي (الصورة) والمسموع (الصوت).[1] وأشار إلى أنهما "عنصران" لا يتضحان عند تنفيذ العرض على المنصة فقط، بل يقتضي حضورهما في النص المكتوب أصلا. وإذا ما أرادت الدراما التأهل للعرض، فلابد ان تتضمن خواصا أخرى عديدة، تتصل بالشخصيات. يقول المخرج التشيكي "أوتومار كريتشا" في هذا الصدد: "يتهيكل العمل الفني من تفاصيل لا حصر لها، وفي المقام الأول من تلك التفاصيل التي تعبّر بها الشخصيات عن نفسها، والتي لا يتحقق تماسكها في "كل متكامل" إلا بعد طول معالجة وتمحيص. ولا تتيح كثرتها للبعض منها فرصة الإفلات من التدقيق. ويحتم واجب الممثل عليه تنفيذ كل جزئية من تلك الجزئيات بالحرص نفسه، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من ذلك "الكل". [2]

ليس للدراما كمنجز فني "وسيطا" غير شخوصها، وهي لا تقدر على التعبير عن نفسها إلاّ من خلالهم هم. وحتى تتمكن كل شخصية من التشكل كحقيقة فنية قائمة، يلزمها تأدية أفعاله من خلال "مواقف" أو "حالات" محددة. ما يعني أن الموقف الدرامي هو حجر الأساس، والمنطلق الفني الذي يؤمّن تنظيم أفعال الشخصية وتناميها، وهو الذي يمكّن الدراما من أن تصبح فنا. وإن الشروط المطلوبة لصيرورة الدراما يصعب تمحورها خارج "الموقف الدرامي" المحدد. ولهذا اشار "زيخ" الى أن: "الصياغة في البدء كانت للكلمة. كلمة تتسق مع متطلبات البنية الشعرية، موظفة لخدمة "الفعل" المسرحي، قادرة على دفع العمل الدرامي في اتجاه العرض المتكامل." (...) ".. ثم يأتي دور الرؤيا الإبداعية والانطلاقة الفنتازية في الموقف المسرحي الواحد، وتقاطع مصالح الشخوص

إذا اعتبرنا أن سياق كل عمل درامي هو حصيلة تقاطع شبكة خطوط تأخذ في الحسبان تجربة المتفرج ايضا، فان المعنى الأولي للكلمة سيشكل دافعا أو عائقا أمام توصيل ما ينبغي توصيله

وهي تؤدي أفعالها. وهكذا فإن أفضل ما يلائم العمل الدرامي (الجيد طبعا) هو الموقف الدرامي"[3] غير أن الممثل وهو يقرأ النص، يترجم دوره بطريقته الخاصة ولصالحه. ولا يتفحصه إلا من خلال شخصه، فيرى فيه بالتالي ـ خاصة في مراحل الشغل الأولى ـ شيئا آخر غير ما يراه المخرج. ولما كانت الشخصية المراد له تمثيلها، جزءا من كل، متشظية من وحدة فنية متكاملة، وان المنجز الفني يسعى بالضرورة إلى تحقيق وحدة مترابطة متماسكة الأجزاء، متناغمة في نسق "وحدة" فنية، فإنه ملزم باتخاذ وجهة أخرى غير التي يسعى فيها: عليه تنفيذ كل جزئية باعتبارها "جزءا" من وحدة مترابطة تؤدي إلى خلق نسيج متكامل، تخضع بالضرورة لتوجهات المخرج، وتحتم عليه الخطو داخل "مواقف" بنسق معلوم مترابط (أو متعارض)، طبقا لمتطلبات الموقف نفسه. ومع أن الفكرة العامة مطروحة أصلا في النص الدرامي، إلا أن " الكلمة" لا تكتسب معناها النهائي إلا عبر السياق العام . فإذا اعتبرنا أن سياق كل عمل درامي هو حصيلة تقاطع شبكة خطوط تأخذ في الحسبان تجربة المتفرج ايضا، فان المعنى الأولي للكلمة سيشكل دافعا أو عائقا أمام توصيل ما ينبغي توصيله. أن السياق الجديد الذي نحن بصدده، يهز معنى الكلمة الاعتيادي ليسمح بتمرير المعنى الآخر: فـ "للكلمة أكثر من علاقة واحدة بالنص"، كما يقول تولستوي. ويستطرد:".. الكلمة الفنية تستثير أفكارا ورؤى لا حصر لها ".(4) فكل عمل درامي يحوي خطوطا عدة في مستويات متباينة، يلعب كل منها دوره تامّا في سياق عام، يشترط أن يتسق شغل الممثل معه في "الكل العام"، وليس بما يلائم شخص أو نجومية الممثل".(5) وتوظف "الكلمة" هنا لخدمة العرض، بمعنى خدمة الموقف الدرامي حصرا، حتى وإن تضمنت قيما إضافية لا تتصل بالموقف. وما يعنينا هنا هو "الارتباط" بـالفعل المسرحي ضمن الموقف. وسنرى بعدها أن الموقف هذا، هو من يحدد شخصية وقيمة المفردة الواحدة .

أن المفردات المتداولة في احاديثنا اليومية ـ في الأغلب ـ غير ذات معنى هام. لكن الممثل وهو يلقيها من على المنصة، يمدها بمزايا نموذجية تهبها قيمة أكبر مما تعنيه. وكان المنظر التشيكي المعروف "هونزل" قد ذكر منذ أربعينات القرن الماضي أن : "للكلمة معان متعددة. لكن ليس سوى معنى واحد محدد يربطها بالسياق العام. وعليه فإنها تتخذ على المنصة، شأنها شأن الممثل والملحقات ..الخ، دلالة أخرى، تجعل منها "علامة". أما الدلالات فيمكن تتبعها عبر تشابك علاقاتها بغيرها من العناصر (لا نعني العلاقات المتبادلة فقط). ومن المؤسف حقا أن غالبية النقد لا يولي اللغة الدرامية اهتماما يذكر، ويكتفي بالنظرة النقدية العامة، استنادا إلى تجارب أسهل: كارتباط الحوار بحركة مناسبة ناجزة في فضاء العرض.

يرى "ستيان" أن حوار المسرحية يشتغل بعدد غير قليل من الشفرات. وهي بمثابة معلومات إلى المخرج بخصوص تحريك الشخوص فوق المنصة، وانتقاء النبرة الصوتية الصحيحة لهم. وفي العموم فإنه يرى أن بنية الحوار اللغوية تهدي الممثل ليس إلى أسلوب الإلقاء وحسب، بل وإلى طريقة الأداء الحركي أيضا. ويقول:"أن النبرات الصوتية ترتبط ارتباطا وثيقا بالإيماءة وحركة الجسد"(6) غير أن "موكاروفسكي" أبدى نظرة أشمل في هذا الصدد، حين قال ".. ليست بنية النص اللغوية وحدها من يحدد أسلوب تقديمه، بل تشترك معها أيضا مادته الصوتية، مع الأخذ بالاعتبار أن ليس هناك يقين مطلق دون "فضالة". وهذه الفضالة هي فضاء الخيارات الإبداعية الحرة" .(7)

ومما له خطورته أيضا ان يفهم الحوار كـ "حزمة إرشادات". وتكمن السلبية هنا في ملاحقة التعابير اللغوية والحركية على المنصة، ورسم صورة "محتوى" و"شكل" للكلمة المنطوقة. ورغم هذا السعي للتحكم بكامل المعالجة ليس بجانبها الأدبي فقط، بل كذلك في المعايشة التنفيذية على المنصة، فإنه يقصي الجانب الإبداعي الأهم في العملية المسرحية .

الحوار لا يشرح الفكرة التي يتضمنها، بل يعرضها في العادة. والدراما معدّة للعرض على أساس ربط المفردة بالفعل الفيزياوي. أمّا المغزى النهائي فيتجلى من اتحاد عنصرين مسرحيين (أو أكثر) ناجزين على المنصة وبحضور الجمهور، يدفعان باتجاه تفكيك العلاقات المعقدة المتشابكة، التي تربط مختلف العناصر الفاعلة. أمّا شخوص المسرحية، فلا يمكن فصلها حتى وهي تتحدث على انفراد. وتشتغل كل جزئية من الحوار كمحفز لعناصر "الحالة" الدرامية. ومن مجموع هذه العناصر تنهض الشخصية. ولا بأس من التنبيه هنا إلى أن الشخصيات لا تتشابك في علاقات متبادلة فقط، بل وتتأثر ايضا بالضغوط التي تفرضها الأحداث عليها، خاصة وإن لكل واقعة قائمة ثقلها الخاص، في رسم المسار الذي ستؤول إليه الأحداث.

وإذ يلاحق المتفرج الحوارات والمواقف، مستشرفا أمرها ومميطا اللثام عن تفاصيلها؛ فإنّه يعاين أفعال الشخصيات، ويستقريء ما وراء كلماتها، ويفسر دلالاتها. في حين يتوخى المؤلف الدرامي عند ترتيبه وقائع الأحداث أمام جمهور المشاهدين، استثارة فضولهم في تعقب الكامن وراءها. وهو حين ينسج حبكته وفق مبدأ الحزورة، لا يقف عند حدودها فقط، بل يتخطاها مستهدفا وحدة العمل الكلية؛ انه يربط كل جزئية بما يتناغم معها من أنساق وبأسلوبه هو. ومن المؤكد أن الربط المجازي هو ما يطلق المعنى الدلالي للكلمة على حساب المعنى العادي. والربط لا يقتصر هنا على المفردات ببعضها، بل كذلك ـ ما دام الهدف هو تحقيق الوحدة الكليّة ـ ربط المستويات كافة ببعضها، وتخطي الإحداث الهامشية تحقيقا لـ"خطوط أحداث" و"خطوط مواضيع"، تترك كنسيج درامي تأثيرها في اتجاهات متعددة. يقول ايزنشتاين: في المشهد الواحد (الموقف الواحد) تتطور سلاسل متباينة الاتجاهات في آن واحد، كلٌ له أسلوبه التركيبي المستقل، وكل منها يسهم بدور ما في التركيبة العامة الجامعة للمشهد." (...) " ان تشابك وتقاطع الموضوعات المختلفة في كل واحد، والسعي لتجميعها في حركة واحدة، هو ما يميز خط التوليف العام. وبهذا تكون مسؤولية التأليف مزدوجة: تأسيس خط جامع، ومواصلة حركة تصاعد كل خط من خطوط الموضوعات المصاحبة.

تقوم الدراما على مبدأ تكافؤ الأضداد. وهي مثلما تستهدف "الكل العام" فإنها تسلط الضوء على الجزئيات. ولا ينبغي، ونحن نسعى لبلورة "الكل العام"، أن ننسى ولو للحظة، الامساك بالجزئيات. ذلك أن ملاحقة الفكرة العامة تبقى قائمة ما دام المنجز ساريا، متحققا عبر جزئياته، قادرا بمجموعه على تشكيل الفكرة الرئيسة بشكلها النهائي. وهذا لا يعني فقط توظيفها لبلورة المعاني أو في تعابير لغوية، بل كذلك صبّها في المادة المنجزة على المنصة، ومن بعد في مد الجسور باتجاه المتفرج.

إن قيمة الفكرة العامة لأية مسرحية، لا تتضح عبر مفردات النص وحده، بل ـ وبخاصة ـ عبر تشكّلها خلال العرض. وهذا ما يمكّن الجزئيات، عبر تشابك ارتباطاتها، من بلورة موضوعة النص العامة، عبر تدفق مسرحي حقيقي. ونحن إذ نؤكد هنا على الجزئيات، فإننا نعني تلك الجزئيات المقروءة المحلّلة عبر النص بوضوح، كعامل حاسم في عكس المعلومة النهائية للمتفرج.

(1) زيخ : منظر تشيكي معروف.
(2) اوتومار كريتشا: مخرج مسرحي تشيكي متميز.
(3) المصدر نفسه الثالث.
(4) المصدر نفسه الاول ص. 143
(5) المصدر الثاني.
(6) يان موكاروفسكي: عالم سميولوجي وفيلسوف تشيكي.
(7) المصدر الأول.

قصيدة

رسائل ليست للقراءة

سالم سالم

1

"مرحبًا حبيبتي،
كيف حالك؟
أكتب إليك الآن من السماء، أجلس في مقهى هادئ
بعدما مضى وقت قصير
على ولادتي من رحم الموت
نعم، الأمر مؤلم هنا.
حينما تولد بلا أم ولا أصدقاء يقدمون قهوة رائعة،
لكنهم خدعونا،
لا توجد هنا مصابيح كهربائية لنقرأ الشعر
لا يوجد ناي يغني
لتشعر بلذة الوجع
لكنهم لا يكذبون أبدًا
لا توجد بنادق
يتقاتلون فيما بينهم
لكن الحب بارد جدًا هنا
كشتاء كانون.
هنا الجميع يعيش بلا وطن
لا توجد لديهم أسماء
يتحدثون بصمت
ولاتوجد لديهم رغبة الأشتياق
يقترب مني هارب
تطارده الملائكة
على انه مجنون
يقترب مني يهمس
كيف لغبي يشتاق لجراحه
لقد نادت الملائكة بأسمي
هل تعتقدين سيجعلونني
اقابل الرب

2
أخبروها
أنني شربت قناني الخمر
جميعها في الحانة
ولم اسكر
حينما نادى المغني
بأسمها سكرت.

3
هل كانت عيناك
مصيدة أرسلها العدو
ليوقع بي
أطمئني
فلقد نجحت
واعلنت تسليم سلاحي
ومعه الوطن.

الفنان التشكيلي علي كريم..

صور تذكارية تهكم الذاكرة والبطولات الزائفة

منير حنون

يقدم الفنان التشكيلي الشاب علي كريم (بغداد 1998) في معرضه الذي أقيم على قاعة غاليري سلام، مشروعًا بصريًا مكثفًا، يجمع بين السخرية السوداء والاحتجاج الوجودي في مواجهة العنف والتاريخ، حيث تتحول لوحات الجناة والطغاة إلى "صور تذكارية" تخضعهم للمحاكمة. هؤلاء الذين ظنوا أن الأوسمة والنياشين والزي العسكري ستخلد بطولاتهم، حولهم الفنان إلى حالة للسخرية، كرموز متهاوية في ذاكرة شعب أنهكه العنف وامتلأت ذاكرته بالمآسي.

في هذه الأعمال التي تتسم بضربات فرشاة غليظة وألوان فاقعة كالدم تتجلى روح التعبيرية الوحشية (Expressionnisme fauve) في أنقى صورها. فاللون هنا ليس تجميلا بل صرخة والملامح المشوهة ليست نقصا في الإتقان بل وسيلة لنقل الانفعال والرفض. تبدو الأجساد الثقيلة للجنرالات الموشحة بالنياشين وكأنها تتأرجح بين الوقوف والسقوط بين التمجيد والموت في إشارة إلى انهيار رموز القوة وتحلل صورة البطل السلطوي.

في أعمال مثل الملاكمين المقنعين يحول الفنان صورة الجندي أو المقاتل إلى دمية كاريكاتيرية تصارع في فراغ عبثي تضع أقنعة ملونة وتتباهى بميداليات زائفة. هنا تتحول البطولة إلى تهريج والعنف إلى طقس ساخر من نفسه. فالملاكم ليس مقاتلا في حلبة التاريخ بل قناع جديد يتكرر لأنظمة لاحقة تفقد معناها وجسد بلا روح يعيد تكرار ضرباته في الفراغ.

إن هذا التناول الساخر والساخط يجد جذوره في تقاليد التعبيرية التي بدأت مع James Ensor (1860–1949)، بلجيكا) أحد روادها الأوائل في أواخر القرن التاسع عشر حين حول الوجوه البشرية إلى أقنعة " grotescas " تكشف عن القبح الكامن وراء الوجوه الاجتماعية. كان إنسور كما وصف رؤيويا ومحرضا كبيرا استخدم التشويه اللوني والانفعال الحاد في ضربات الفرشاة ليظهر القلق الوجودي والخداع الاجتماعي قبل أن يولد القرن العشرون حتى. في لوحاته كما في أعمال علي كريم يصبح القناع رمزا مزدوجا للزيف وللتمرد عليه في الوقت نفسه.

لقد مهد إنسور الطريق لولادة التعبيرية الأوروبية التي بلغت ذروتها مع Edvard Munch (1863–1944، النرويج) و-Ernst Ludwig Kirch ner، ألمانيا) وEmil Nolde (1867–1956، ألمانيا) ومنها تسربت تأثيراتها إلى تجارب فنية عديدة كالتعبيرية الإسبانية بعد الحرب الأهلية حيث عبر فنانون مثل Rafael Zabaleta (1907–1960، إسبانيا) وأعضاء El Paso Group (1957–1960)، إسبانيا) عن اختناقهم السياسي والروحي عبر الألوان العنيفة والتكوينات المتوترة. كانت تلك اللوحات مثل لوحات علي كريم بعد عقود صرخة ضد القمع وتعبيرا عن جرح جماعي.

إذا عدنا أبعد في التاريخ يمكن القول إن جذور الحس التعبيري ليست وليدة القرن العشرين وحده بل تمتد إلى الفن القوطي المتأخر وعصر النهضة الشمالية وتحديدا إلى أعمال Hieronymus Bosch (حوالي 1450–1516، هولندا) الذي سبق الجميع في تحويل الرؤى الدينية إلى كوابيس رمزية تمور بالعنف والسخرية والغرابة. ففي لوحاته مثل حديقة الملذات الأرضية المحفوظة في متحف برادو بمدريد نلمح بوادر التعبير عن الهوس الجماعي والاضطراب الأخلاقي والتشويه المتعمد للهيئة البشرية وهي السمات التي ستعود بقوة بعد أربعة قرون على يد إنسور ومونخ.

كما تواصل هذا التيار في أعمال Francisco Goya 1746 – 1828، لا سيما في سلسلته الشهيرة كوارث الحرب ولوحاته السوداء حيث استخدم التهكم والتشويه والعنف البصري لفضح بشاعة السلطة ووحشية الإنسان. لقد شكل غويا جسرا بين الحس الدرامي في فن العصور السابقة والحس التعبيري الحديث مطلقا للفن وظيفة نقدية عميقة تتجاوز الزخرفة إلى مساءلة الإنسان ومصيره. ومن هنا يمكن النظر إلى علي كريم كامتداد معاصر لهذا الخط الغوياني الذي يرى في الفن أداة للفضح والتنوير معا.

وهكذا يمكن النظر إلى مشروع علي كريم بوصفه استمرارا لهذا التيار العميق في تاريخ الفن الذي يستخدم السخرية والتشويه لكشف هشاشة الإنسان أمام سلطته ورغباته ويضع المشاهد في مواجهة مباشرة مع قسوة الواقع وعبثه.

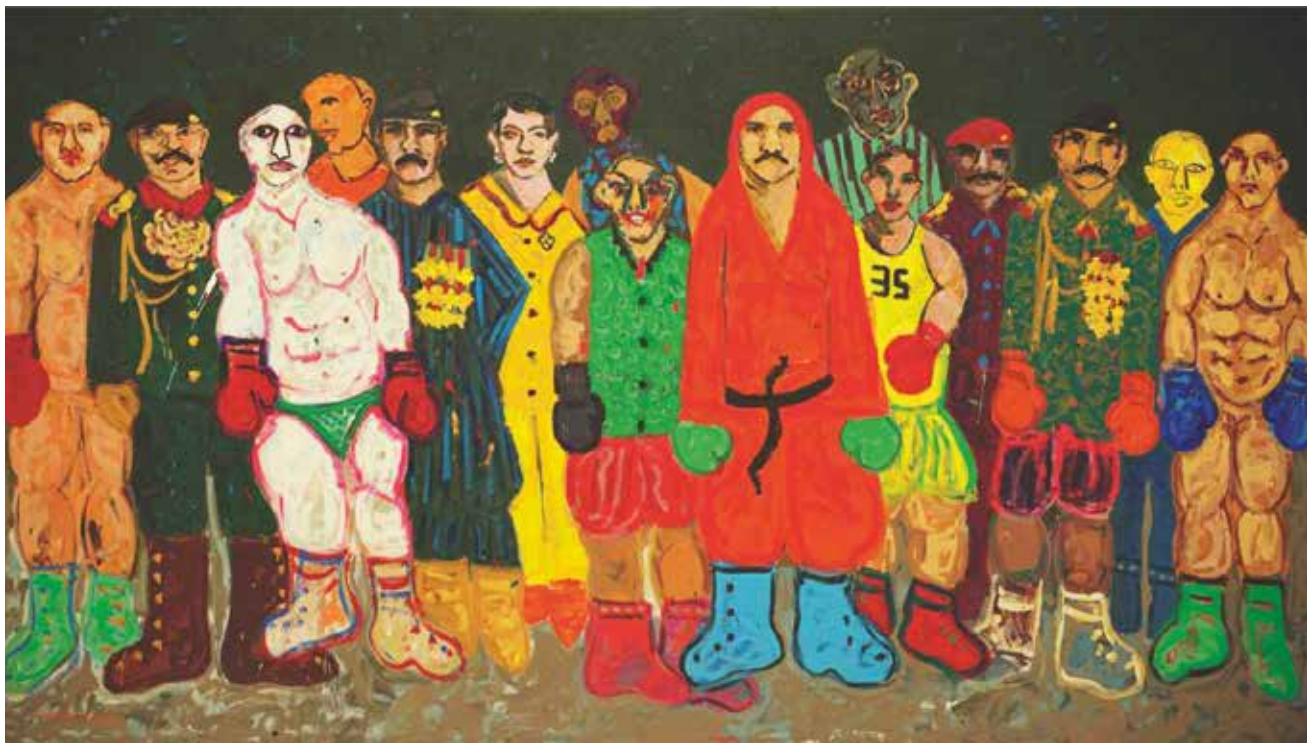
في هذا السياق تكتسب الأعمال التي يقدم فيها الفنان صفوفا متلاصقة من الملاكمين والعسكريين بعدا رمزيا كثيفا : نواجه صفا من الأجساد المتراصة بألوان فاقعة واستعراض

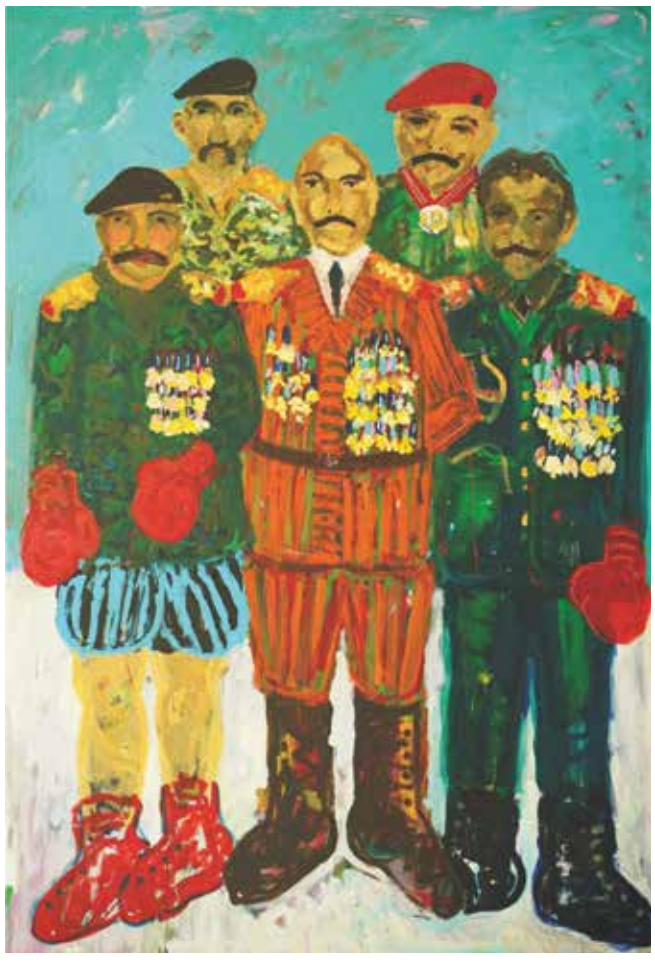
تجوال مقتضب في صور تذكارية

الناقد صبيح عفوان

استعادة اللحظات الضاغطة التي لا تنفصل عن حاضرنا لحظات الحروب والهيمنة هو الهدف الرئيس الذي جعله الفنان علي كريم مركزا للبث في معرضه الاول الذي أقيم على قاعة التشكيلي سلام عمر والذي شحنه بالرموز عبر خلع الاقنعة كاملة والتمسك باظهار البشاعة الخفية التي لفت أجيال متعددة في اتون الحروب والقتل والاعتقال محاولا إفراغ الشحنة العالقة لدى البعض والتي تنهض وتؤسس ثقافتهم الدائمة ليعيد لنا صياغة الأسئلة من جديد لانه استعاد خبرة ماضية وحاضرة بغاية تفكيكها وجعلها على طاولة الدرس لهذا بلور تصورا جديدا لا يتطابق مع رحلتنا الشعورية لانه استوعب هذه التجربة واشبعها تحليلا مضادا وهي غايته القصوى حيث ذهب ليؤطر مستوياتها المتنوعة المكبوتة منها والتي تتخذ من السادية مركزا لتعاطي الواقع وبهذا الفعل يجعل اللاشعور متاحا وقابلا للمعاينة ليؤكد ان الفن وثيق الصلة بالسؤال ومصدر مركزي من مصادره لان الرسالة التي يتضمنها معرض صور تذكارية تبلورت على تاطير مرحلة شاقة حاول الفنان استنطاقها من جديد وكشف مظاهرها الوحشية الزائفة ليحقق حالة من الجذب بين الواقع واللوحة ويجعل هذه المرحلة قريبة من الاجيال التي لم تكن جزءا من المشهد• لان المعرض يتمثل حقبة زمنية من الممكن ان تتناسل وتشكل حضورا من جديد

تسلل علي كريم إلى لاشعور الدكتاتور ليجعله يتشظى مشوها واستثمر علي كريم التعبيرية لمرونتها في جعل اللاشعور حاضرا وطريا هذا النظام الفني الذي يعتمد تعطيل الرقابات الشعورية لتأسيس الأشكال لتكون قابلة للتغيير عبر الضربات اللونية القصدية والتي اطرها الفنان العراقي المقيم في مدريد منير حنون في معرض كتابته عن صور تذكارية حين تجول في جذورها ورصد روادها وتحولاتها ايضا جعل على كريم حلبة النزال هي الدلالة الرئيسة في لوحاته ليجعل السيرورة العدائية مركزا في هذه الحقبة ليعيد لنا هستيريا الحروب المكررة، لان حضور الفنان علي كريم في هذا العالم لم يستوِ على مصادفة هذه الحقبة لأنه من تولد 1998 لكنه استقى معلوماته عن هذه المرحلة من حقول ثقافية متنوعة، ليس لإعادة الذكريات فقط بل الاشتباك معها لتصفية الحساب وجعل المكبوت في فيها مرئيا.





أجوف. الأبطال المزعومون هنا ليسوا سوى أقنعة على خشبة مسرح السلطة وأجسادهم المتضخمة تصرخ بفراغ البطولة الزائفة. اما في عمل آخر فيعمق هذه الرؤية عبر جدار من الوجوه المتراكبة كأننا أمام مقبرة بصرية للبطولات الرسمية. الوجوه مكررة إلى حد الذوبان تفقد هويتها الفردية لتتحول إلى كيان واحد لا يفرق بين جلاد وجلاد. الأوسمة والنياشين تصبح هنا رموزا للتضخيم والعينان الفارغتان هما الشاهدان على العدم.

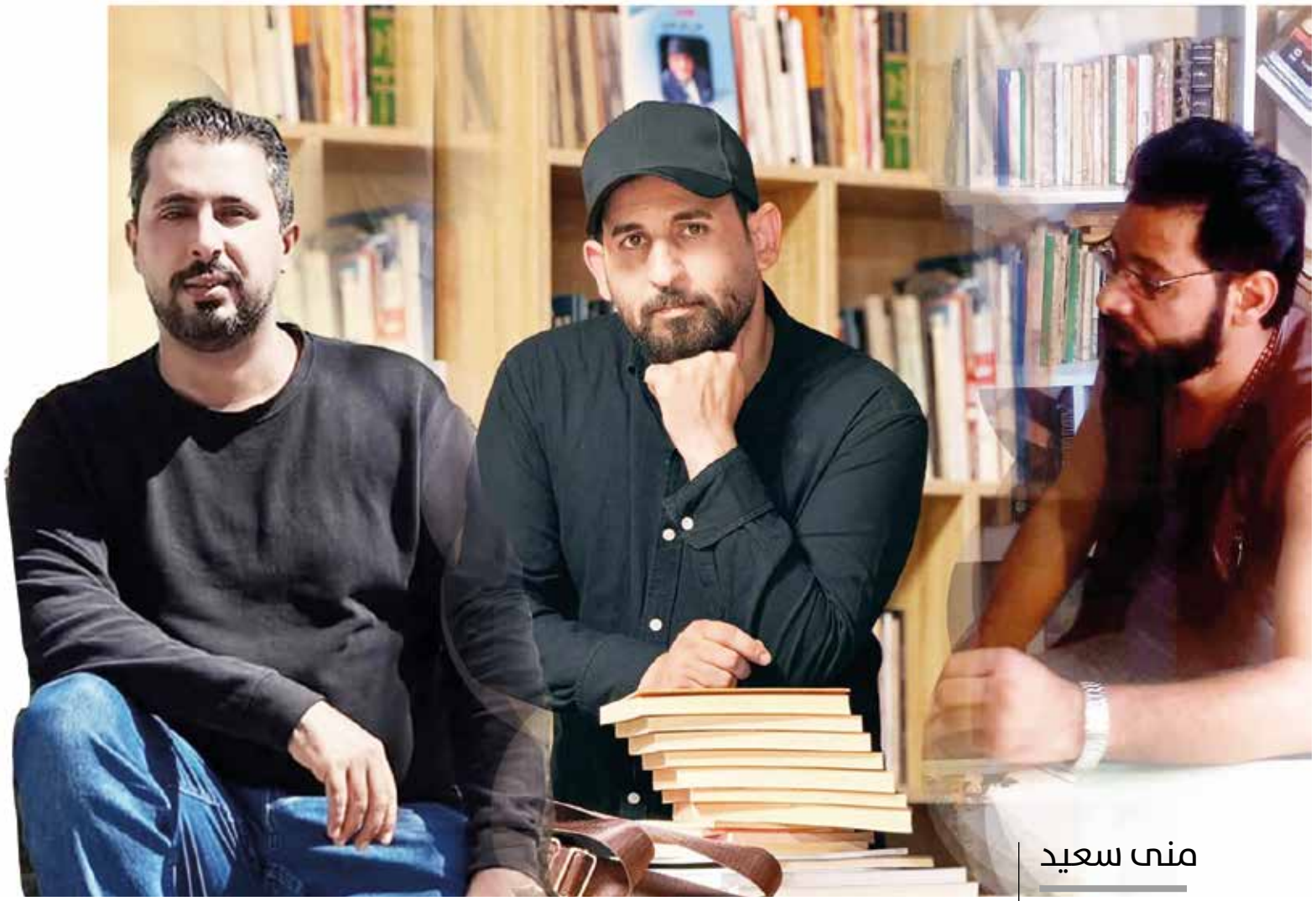
هذا التكوين الجسدي المتلاصق يعيدنا مباشرة إلى إرث إنسور وبوش: فالفنان لا يرسم أشخاصا بل يرسم بنية السلطة ذاتها وكيف تتحول الذاكرة إلى قناع جماعي وإلى سردية مزيفة تتوارث ذاتها جيلاً بعد جيل. إن البطولة السلطوية هنا ليست حدثا بل آلية إنتاج دائمة فيما السخرية التي تنبض من العملين ليست ضحكا بريئا بل ضحكا مأساويا يعري عنف التاريخ وعبثه.

من هذا المنظور يقف معرض علي كريم كامتداد عراقي لهذا المسار التعبيري لا بوصفه محاكاة غربية بل باعتباره تجربة محلية في التهكم والمقاومة البصرية. فهو يستعيد التعبيرية كفعل حرية وكأداة لتحرير الصورة من أعباء التمجيد الرسمي ومن قسوة الذاكرة العسكرية التي حولت الإنسان إلى ظل باهت في مسرح السلطة.

كما لا يمكن إغفال الدور الحيوي الذي يقوم به الفنان سلام عمر مؤسس مشغل و غاليري سلام في دعم هذا التوجه لدى الفنانين الشباب وتشجيعهم على تبني خطاب بصري متجدد يعيد للفن العراقي بعده الإنساني ويفتح أمامه آفاقا فكرية وجمالية أوسع.

إن الحركة الفنية العراقية اليوم في أمس الحاجة إلى مسارات ومفاهيم تتخطى ما تم به منذ عقود ولما تفرضه المرحلة من ضرورة فتح آفاق أوسع للتجديد تسهم في تطوير المشهد التشكيلي وإعادة بنائه بما يتناسب مع جوهره الإنساني المعاصر. فالتعبيرية هنا ليست أسلوبا فنيا لمرحلة فحسب بل موقفا أخلاقيا وفلسفيا يسعى لإحياء حس الرفض والاحتجاج والإبداع في آن واحد. لا بد من التأكيد في الختام على ضرورة عدم الخضوع أو التقوقع ضمن حدود المرحلة الراهنة التي يمارسها الفنان بل يجب السعي الجاد نحو التغيير المستمر بوصفه شرطا أساسيا لديمومة العملية الفنية ونضجها. فالفن لا يكتمل إلا بالحركة و بالأسئلة التي تدفعه إلى تجاوز ذاته في كل مرحلة بما يتيح له مواكبة التحولات الفكرية والثقافية التي تطرأ على العالم. إن الإصرار على البحث والتجريب والانفتاح على المستجدات لا يعني القطيعة مع الجذور بل هو فعل وعي نقدي يرسخ مسار التطور ويجعل من الإبداع العراقي طاقة حية قادرة على تجديد لغتها البصرية والفكرية ومواكبة تحوّلات العصر دون أن تفقد جوهرها الأصيل. فالفن في جوهره ليس مرأة للواقع فحسب بل أداة لتغييره وإعادة تخيله.

استقى الفنان معلوماته عن المرحلة من حقول متنوعة، ليس لإعادة الذكريات فقط، بل والاشتباك معها من أجل تصفية الحسابات وجعل المكبوت فيها مرئيا



منى سعيد

انطلقت بعفوية تأملية

مجموعة (صفر) محاولة للاختلاف في الشعرية العراقية

في غابة الأرقام المسماة العالم، أحمل الصفر كمصباح

لا يزال أمامنا الكثير، من الناحية الإبداعية، لم يكن لتأسيس المجموعة أثر مباشر على نتاجنا الفني، لكن التجربة منحتنا إيمانًا أكبر بقدرة الأدب والفن على إحداث تغيير ولو بسيط في الوعي

ـ في غابة الأرقام المسماة العالم، أحمل الصفر كمصباح ـ بهذا القول تلخص مجموعة صفر الشعرية الشبابية طموحها لأن تكون ضوءًا صغيرًا تمشي في هديه لبلوغ الاختلاف، وإحداث حركة ما في الركود، لتدَّور شمس الجمال والحرية.

عن دوافع تأسيسها ورؤيتها الشعرية، يرى مؤسسها الشاعر صفاء سالم إسكندر، أن ولادتها لم تكن صدفة بقدر ما كانت استجابة لمرحلة مأزومة، وأن الحضور في هذا التوقيت أمر صحي وضروري، فغايتنا أن نمنح الشعر صوتًا واضحًا وسط هذا الخراب. نحن جيل مظلوم، لم تلتفت إليه العيون، والأسباب وراء ذلك كثيرة..

ضمت المجموعة في البدء ثمانية شعراء، سرعان ما انفرط عقدها لتبقي على ثلاثة منهم، صفاء سالم إسكندر، إبراهيم ألماس، عامر الطيب..

بعد بضعة أشهر من التأسيس كانت لنا هذه المراجعة لنضيء ما تحقق وما سيتحقق منها:

يجيب الشاعر صفاء اسكندر في البدء عن سؤالنا عن كيفية تقييمهم للتجربة بالقول:

ـ نحن تجارب مختلفة وعملنا هو محاولة لإلقاء الضوء على تجارب شعرية أخرى إذ أصبح التهميش الثقافي أشبه بسياق شائع وكان لا بد لنا أن نحاول صنع حركة شعرية ولعلنا كنا متفقين جوهريًا على تلك المحاولة منذ سنوات لكن الانطلاقة جاءت عفوية، وعلى الرغم من خصوصية كل تجربة إلا أن العمل الجماعي أكثر جدوى من العمل الفردي، كما أن اختلاف التجارب يغني أي تحرك نحو صناعة أثر ثقافي.

نفس طويل

ويصف الشاعر عامر الطيب تجربتهم بالقول: بصراحة، انطلق تجمعنا بشكل عفوي ومن دون ترتيب مسبق، ومن الطبيعي

صفاء سالم إسكندر:
أصبح التهميش الثقافي أشبه بسياق شائع

عامر الطيب:
نسعى لنكون إضافة حقيقية في مسار الشعرية العراقية

إبراهيم الماس:
التجديد يبدأ من المحاولات الفردية

أن لا يكون هناك توافق كامل في الرؤى بين الأفراد، إضافة إلى بعض الإتكالية التي عقدت المشهد أكثر. لذلك يصعب الحديث عن تقييم نهائي الآن، فالتجربة ما زالت في طور التأسيس، ونحن نتعامل معها بنفسٍ طويل، قد تنجح وقد لا تنجح، والزمن وحده كفيل بالكشف عن ذلك.

الشاعر إبراهيم الماس يقول بشأن ما ستحدثه تجربهم مستقبلًا، وما سيظهر في الأفق:

لا يزال أمامنا الكثير، من الناحية الإبداعية، لم يكن لتأسيس مجموعة (صفر) أثر مباشر على نتاجنا الفني، لكن التجربة منحتنا إيمانًا أكبر بقدرة الأدب والفن على إحداث تغيير ولو بسيط في الوعي والواقع. كما أرفدتنا بأفكار جديدة في تقديم النتاج الفردي ضمن المجموعة ، وخلقت لنا دافعاً إضافيًا لتقديم ما نراه مختلفاً ومؤثرًا. أعتقد أن أصواتنا الآن لم تعد تسمع فقط، بل تساهم في دفع الحركة الثقافية.

تحرك ساكنا

ونسأل المجموعة عما إذا كانت ستؤثر بالواقع الثقافي العراقي وتحرك ساكنا؟

يجيب الشاعر صفاء اسكندر:

مفردة التغيير شبه مجهولة، ومن الصعب تحقيقها إذ أن هذا يتطلب تغييرا أعم وفي سياقات ثقافية واجتماعية موازية، لكن عبارة "يحرك ساكناً" أكثر دقة لوصف طموحنا.

يرى الشاعر عامر الطيب، عن جماعات شعرية عديدة ظهرت قبلهم، ولم يكن لها تأثير هائل على الواقع الثقافي، لكنها شكّلت ظواهر واضحة ومهمة في المشهد الشعري العراقي. ومن هنا، قد لا نحدث تغييراً كبيراً، لكننا نسعى لأن نكون إضافة حقيقية لمسار الشعرية العراقية.

يُعلق الشاعر إبراهيم ألماس عن أثر هذه التجمعات وعلاقتها بالواقع الثقافي بقوله: "نعم ، فقوة الإبداع، مع اختلاف وتنوع أصواتنا، نحن قادرون على التأثير، قد تبدو الحركة في بدايتها بسيطة، لكن التجديد يبدأ من المحاولات الفردية الصغيرة.

عن مستقبل الجماعة يقول الشاعر صفاء اسكندر:

يبدو الشعر في أبسط تعريفاته انتماء للحاضر وهذا يعني أن المستقبل يظل غير موجود أو لا يبدو حاضرًا بشكل جدي في حسباتنا، فهو لا يعني بالنسبة لنا سوى استمرار الجهود الراهنة لأطول فترة ممكنة.

بينما يرى الشاعر عامر الطيب أن مستقبلهم مرهون بما يطمحون لتحقيقة، وما يتمكنون من تطبيقة على ارض الواقع.

أما الشاعر إبراهيم ألماس فيقول:

نحن لا نتعامل مع (صفر) كمشروع له مدة صلاحية، بل كمساحة زمنية مفتوحة للتجريب، ومنبراً يمنحنا تقديم رؤيتنا الخاصة ضمن الجماعة، ونحن نلتقي في كثير من الأفكار، ويضيف: أتذكر قولاً جميلاً لا يحضرني قائله ـ في غابة الأرقام المسماة العالم، أحمل الصفر كمصباح ـ وهذا بالضبط ما نطمح إليه، أن يكون (صفر) ضوءًا صغيراً نمشي في هديه لاجتراح حالة إبداعية رصينة تحت شمس الجمال والحرية.

جدير بالذكر أن لهذه المجموعة نشاط آخر متميز يتمثل بدأبهم على تجميع انطولوجيا النتاج الشعري الشبابي في العراق في الفترة الممتدة من 2015 ـ 2025، وستكون لنا وقفة أخرى معها لاحقا.

مفردة التغيير شبه مجهولة، ومن الصعب تحقيقها إذ أن هذا يتطلب تغييرا أعم وفي سياقات ثقافية واجتماعية موازية، لكن عبارة "يحرك ساكناً" أكثر دقة لوصف طموحنا

جيانلوكا كوستانتينس

مذبحة الزهور.. الفن وحقوق الإنسان

ترجمة وإعداد:
تسليم عبد النور

هو رسام ورسام كاريكاتير إيطالي تلقى تدريبًا عاليًا في أكاديمية الفنون الجميلة في رافينا. انطلقت مسيرته المهنية في العام 1993 عندما ساهم في منشورات Schizzo in Cremona وصحيفة Il Manifesto. ابتداءً من العام 2000.

ابتداءً من عام 2014، ركز كوستانتيني موهبته الفنية على حقوق الإنسان، مع التركيز بشكل خاص على ظروف المعتقلين في أماكن مثل البحرين والمملكة العربية السعودية والصين وتركيا ومصر. في عام 2018، تابع وصوّر برسوماته المذبحة التي وقعت في مكتب تحرير صحيفة كابيتال غازيتفي أنابوليس بولاية ميريلاند.

في عام 2019، تعاون مع مؤسسة القلم الدولية، لإنشاء سلسلة من الرسومات تهدف إلى رفع مستوى الوعي العام حول قضايا حقوق الإنسان في إريتريا. تتشابك مساعيه الفنية مع المنظمات الدولية الكبرى لحقوق الإنسان، بما في ذلك منظمة العفو الدولية، وActionAid، وSOS Mediterranée، وArci.

وتأكد الاعتراف بمساهمته الفنية عام 2019 عندما حصل على جائزة "الفن وحقوق الإنسان" من منظمة العفو الدولية. في عام 2023، عزز كوستانتيني التزامه بحقوق الإنسان من خلال نشر كتاب "صور حقوق الإنسان". تم تقديم هذا العمل بمناسبة الذكرى الستين لمنظمة العفو الدولية، ويتضمن نصوصًا متعمقة برعاية ريكاردو نوري.

يمثل الكتاب مساهمة كبيرة في توثيق القصص الإنسانية والتحديات التي يواجهها النضال من أجل حقوق الإنسان.

في يوليو 2016، في أعقاب محاولة الانقلاب الفاشلة في تركيا، خضع كوستانتيني في البداية للرقابة على شبكة الإنترنت داخل الحدود التركية من قبل الحكومة. بعد ذلك، في 28 يوليو/ تموز، تمت محاكمته غيابيًا في المكاتب الجنائية لقاضي الصلح في كلباسي ووجهت إليه تهمة الإرهاب. رسومات قاعة المحكمة من المعركة القانونية التي خاضها آي ويوي ضد شركة فولكس فاجن

طوال عام 2019، أثناء الإجراءات القانونية المتعلقة بشركة Ai Wei-wei وشركة Skandinavisk Motor Co. A/S في كوبنهاغن، تولى جيانلوكا كوستانتيني دور المصور الوثائقي المرئي، حيث قام بالتقاط الأحداث من خلال رسوماته. تم طلب مشاركته بشكل مباشر من قبل Ai Weiwei، نظرًا لأن الإجراءات جرت خلف أبواب مغلقة، وكان من الضروري الحفاظ على سجل مرئي دقيق لما حدث. وهكذا تمت دعوة كوستانتيني إلى المهارة يصور تطورات العملية القانونية، مما يساهم في الحفاظ على الذاكرة لفصل مهم من النزاع القانوني بين الفنان الصيني وشركة السيارات الدنماركية.

في العام 2022، بدأ كوستانتيني في توثيق وتمثيل الاحتجاجات الإيرانية ردًا على مقتل مهسا أميني البالغة من العمر 22 عامًا، وهو الحدث الذي هز المجتمع الدولي. وكان تورطه في هذه القضية بمثابة رد على انتهاكات حقوق الإنسان والمظالم التي ارتكبها النظام الإيراني. خلال العام التالي، واصل كوستانتيني تكريس موهبته الفنية لتوثيق ثورة المرأة في إيران وإعدامات الإعدام التي روج لها النظام.

من خلال عمله، كان كوستانتيني يهدف إلى تضخيم أصوات النساء الإيرانيات ولفت انتباه العالم إلى القضايا الحاسمة المتعلقة بالحرية وحقوق الإنسان. لقد أصبحت رسومات جيانلوكا كوستانتيني بمثابة شهادة مرئية على نضالات وتطلعات الشعب الإيراني من أجل الحرية والعدالة. عُرضت أعماله في العديد من المدن حول العالم، بما في ذلك باريس، وميلانو، ولندن، وبرلين، ودنفر، ولوس أنجلوس، وفانكوفر، وفريبورغ، وتالين، وأوتاوا، لتصل إلى جمهور عالمي واسع.

حظي معرض كوستانتيني الفردي، الذي يحمل عنوان "La strage dei fiori" (مذبحة الزهور)، باهتمام كبير وأتاح للجمهور فرصة للتأمل في الحقائق المعقدة والمثيرة في كثير من الأحيان التي تميز الوضع في إيران. تم عرض اللافتة التي تحمل رسالة "الحرية للمرأة في إيران" في العديد من المباني البلدية في إيطاليا، مما يرمز إلى دعم وتضامن العديد من المجتمعات المحلية من أجل قضية حقوق المرأة الإيرانية.

في العام 2023، سارت جين كامبيون على السجادة الحمراء في مهرجان البندقية السينمائي وهي ترتدي رسماً للفنان جيانلوكا كوستانتيني.

بدأ جيانلوكا كوستانتيني في نشر القصص المصورة في العام 1993، بدءًا من المجلات الإيطالية المخصصة للنشر الهزلي. على مر السنين، قام بإنشاء العديد من الروايات المصورة.

في العام 2008، تعاون جيانلوكا كوستانتيني وإليترا ستامبوليس في نشر "مروض إسطنبول"، وهي سيرة ذاتية مخصصة لعثمان حمدي بك. تمثل هذه السيرة الذاتية، التي تمت صياغتها من خلال دمج رواية القصص المرئية والنص المكتوب.

أروندتي روي
أمي ملاذ وعاصفة

رضا الظاهر

لابد من الإشارة إلى أن النقاد أشادوا، في مواقع كثيرة بقدرة الكاتبة الجمالية الفائقة وتصويرها الثاقب لعلاقتها مع أمها المتسلطة

في حفل إطلاق كتاب أروندتي روي الجديد (الأم ماري تأتي إلي)، يوم الثالث من أيلول 2025، احتشد المئات في قاعة مريم العذراء بكلية سانت تيريزا في ولاية كيرالا، وكان هناك جمهور غفير يتابع الحدث عبر بث مباشر في الخارج.

بدأ الحفل بشكل استثنائي، إذ صعد شقيق روي على المسرح لتقديم عرض موسيقي، افتتحه بأغنية (دعها تكون) لفرقة البيتلز، قبل أن ينتقل إلى أغنية (الأم) لفرقة بينك فلويد. وقد صدح: "يا أمي، هل تعتقدين بأنهم سيحبون هذه الأغنية؟" .. كان ذلك وداعا مؤثرا للأم ماري روي، الشخصية الاستثنائية في حياتها، وفي الكتاب.

وأروندتي روي كاتبة هندية ذائعة الصيت، ولدت عام 1961 في مدينة شيلونغ بالهند لأم مسيحية سريانية ناشطة في مجال حقوق المرأة، وأب بنغالي يعمل في زراعة الشاي. وقد اشتهرت بروايتها (إله الأشياء الصغيرة)، التي فازت بجائزة بوكر عام 1997، والتي ترجمت الى أكثر من 50 لغة. وقبل أن تصبح روائية عملت في مجال الهندسة المعمارية، وكتبت سيناريوهات لأفلام ومسلسلات تلفزيونية، كما عملت ممثلة وناقدة سينمائية. وظهرت روايتها الثانية (وزارة السعادة القصوى) في العام 2017.

وهي شخصية يسارية وناشطة سياسية واجتماعية بارزة في مجال حقوق الانسان والبيئة، عرفت بمواقفها النقدية تجاه القضايا الاجتماعية في الهند وفي العالم، وقد كتبت الكثير من المقالات السياسية والاجتماعية، التي خصص الكثير منها لنقد العولمة والنيوليبرالية.

وفي حفل إطلاق كتابها الجديد لم تكتفِ أروندتي روي بالحديث عن تجربتها الأدبية ومذكراتها الجديدة، بل وجهت رسالة سياسية جريئة ضد الحرب في غزة، وقالت إن "الولايات المتحدة تساعد في أكبر إبادة جماعية في التاريخ". وأضافت: "لا أستطيع أن أشارك في أي منتدى دون أن أعلن تضامني مع غزة".

وقبل أن نتناول هذه المذكرات بالتحليل النقدي لابد من الإشارة إلى أن النقاد أشادوا، في مواقع كثيرة بينها صحف بريطانية مثل الغارديان والتلغراف، بقدرة الكاتبة الجمالية الفائقة وتصويرها الثاقب لعلاقتها مع أمها المتسلطة ماري روي، والتي شبهتها الكاتبة بـ"علاقة محترمة بين قوتين نوويتين". وقد أضاء نقاد بريطانيون مزيج المذكرات من الوضوح السياسي والبصيرة الشخصية، واعتبروا المذكرات بمثابة قصيدة للحرية، وإشادة بـ"الحب الشائك والنعمة الوحشية".

وفي تحليلنا النقدي لابد أن نرى، ابتداء، الكيفية التي تصوغ بها البنى الطبقية والاستغلال الاقتصادي والآثار المتبقية من الكولونيالية حياة الأفراد والعلاقات بينهم. ويمكن تفسير هذه المذكرات عبر منظور الصراع الاجتماعي (هروب ماري روي من الفقر، وتأسيسها لمدرسة ناجحة كوسيلة للتعبئة الاجتماعية والتغلب على القيود الرأسمالية)، والاغتراب (المسافة العاطفية المعقدة والمعاناة داخل الوحدة الأسرية)، والنقد الثقافي (كشف المذكرات للكيفية التي تؤبد بها المعايير والقيم المجتمعية، وتأثير السياق الاجتماعي الاقتصادي للهند ما بعد الكولونيالية، حيث مزيج البطرياركية التقليدية والرأسمالية الناشئة، وتجليات اللامساواة الجندرية والمعاناة الاجتماعية).

وتقدم مذكرات أروندتي روي نظرة صميمية إلى علاقتها المعقدة مع أمها، ماري روي، النسوية الجريئة التي واجهت بمفردها الكنيسة والمجتمع المسيحي وعائلتها من خلال تحدي قانون الميراث المسيحي في ترافنكور للمطالبة بحقوق متساوية للنساء المسيحيات في ميراث عائلاتهن.

إن أول كتاب لروي بعد كتابها الصادر عام 2020 بعنوان (آزادي: الحرية. الفاشية. الخيال)ن هو كتاب المذكرات هذا، الذي تبدأ أحداثه منذ ما يقرب من ستة عقود وتنتهي بوفاة أمها في أيلول 2023. وكانت روي في عمر الثالثة تقريبا وشقيقها أكبر منها بعام ونصف، عندما تركت أمهما زوجها المدمن على الكحول، وكان يعمل مديرا لمزرعة شاي في ولاية أسّام. ولم يكن لدى ماري روي أموال أو ممتلكات. وكانت السنوات التالية من العيش كـ"لاجئين" تحت سقف شخص آخر، كما تكتب المؤلفة، بمثابة الجولات الأولى للروح الإبداعية للأم وطفليها.

وهذا الكتاب، الذي هو حوار

حقيقي بين روي وأمها، يتخذ مسارا عاطفيا وفلسفيا، ويكشف عن عالم أوسع من الصداقة، والعمل الإبداعي، وروابط طويلة الأمد مع كتاب وممثلين مشهورين ساهموا في تشكيل حياة المؤلفة وشخصيتها. وفي هذه المذكرات التي تبلغ 372 صفحة تربط روي الماضي والحاضر في شبكة جامحة من المعاصرة. وتختتم الكاتبة تقلبات حياتها في لوحة واسعة من أوديسة أدبية، كاشفة عن تأثير أمها العميق عليها.

وتكتب المؤلفة قائلة "في كثير من الأحيان وجدت نفسي أتمنى أن أكون تلميذتها لا ابنتها". لقد كانت روي طفلة جاءت إلى العالم، كما تروي، على الضد من رغبات أمها في التخلص من الجنين. ولم تكن الطفولة سهلة بالنسبة لروي وشقيقها. وبين البحث عن سقف جديد فوق رؤوسهم ونوبات الربو المنهكة التي تعاني منها تخلت ماري روي عن المودة من أجل الفطنة. وفي أوتي ستجد ماري روي الشرارات الأولى لمهمة حياتها لتعليم الأطفال كمعلمة في المدرسة، وفي الوقت نفسه كانت تشجع ابنتها على الكتابة. وكانت روي ماتزال طفلة صغيرة عندما ألقت جدتها وعمها قانون ميراث ترافنكور المسيحي بوجه أمها لطردها من منزلهما في أوتي. وبعد سنوات مديدة ألغت المحكمة العليا القانون نفسه بناء على التماس قدمته ماري روي.

لقد جاءت الحياة في أيمينن بعد الحياة في أوتي، وأيمينن قرية تقع على ضفاف نهر مينا تشلي في مقاطعة كوتايان بولاية كيرالا، حيث تشكل مياهها وأسماكها آصرة أبدية مع الشابة روي. وتتكامل الشخصيات من الطبيعة مع طائفة من العلاقات في الغالب، وكثير منها جزء من رواية (إله الأشياء الصغيرة). وأثناء زيارة منزلها في دلهي أحضرت لها ماري روي آلة كاتبة قديمة كانت تستخدمها لكتابة صفحات من نصوص أفلام روي مثل (آني تعطيها تلك الأشياء) وقد فازت عليه المؤلفة بجائزة الفيلم الوطني. وفي روايتها الأولى أرادت روي أن تحاول "كتابة ما يعاكس السيناريو"، كتاب بصري عنيد ولكنه غير قابل للتصوير كفيلم.

إنها قصة ماري روي، أمها القوية والمتقلبة، الأيقونة النسوية، والمعلمة المرشدة، وغريبة الأطوار، والمتنمرة، والملهمة. وهي امرأة، كما تصفها ابنتها "كانت ملاذي وعاصفتي". كانت أروناتي روي قد حققت إنجازات فنية متنوعة مميزة قبل أن تتحول إلى روائية. وأحرزت روايتها الأولى، وهي ملحمة عائلية مستوحاة من الطفولة، جائزة بوكر عام 1997، كما أشرنا، وقد أشاد بها جون أبدايك باعتبارها "الظهور الأول الشبيه بتايغر وودز"، لاعب الغولف الأميركي الشهير، وجعلتها تلك الرواية أحد المشاهير وهي في عمر السادسة والثلاثين. وباعت الرواية منذئذ ما يزيد على ستة ملاين نسخة فجعلت منها كاتبة ثرية. ومنحتها الجائزة "حرية العيش والكتابة وفق ما أرغب"، كما تقول. وبعد عشرين عاما من كتابة المقالات، التي هزّت الرأي العام وأكسبتها الاحترام والشهرة، أصدرت روايتها الثانية (وزارة السعادة القصوى)، قبل أن تعود إلى مذكراتها الحالية.

إن (الأم ماري تأتي إلي) ليست سيرة ذاتية وإنما تقرير أولى حول علاقة أم بإبنتها. كان العيش مع أمها فعل بقاء، وهي تقول عن طفولتها "كان نصفي يتلقى الضربة والنصف الآخر يأخذ الملاحظات". وتقول إن الأمر انتهى بها إلى كتابة "تقرير عن القلب".

إن علاقة روي المتناقضة، المتسمة بالحب والكراهية مع أمها المحبوبة في المدرسة، ولكن المتسلطة في البيت، هي في مركز مذكراتها المدهشة.

لقد هربت ماري روي من زواجها، وأخذت طفليها الصغيرين إلى كيرالا جنوب الهند، وأسست مدرسة كانت جديدة وناجحة بالنسبة لمكانها وزمانها. وتكتب روي قائلة "كانت متحدّية في معتقدها بأن الأولاد والبنات يجب أن يلعبوا ويدرسوا وينشؤوا مع بعض"، وتضيف "إنها جعلت مهمتها تحرير الأولاد من شعورهم بالحق الذي وهبه الله لهم".

إن هذه المذكرات ليست سيرة تقليدية، وتقول روي "إنها تدور حول أمي .. حول الكيفية التي جعلت فيها مني الكاتبة التي أنا عليها اليوم". وتصف روي الكتابة بأنها فوضوية فتقول "أنا أخربش وأرسم، لكنني أنتقل بسرعة إلى الكومبيوتر. ظننت أنني سأكتب المخطوطة كاملة بخط اليد، لكنني توقفت عند الفقرة الثالثة". استغرقت كتابة مذكراتها عامين، لكنها تقول إن الكتابة هي ما يبقيها على قيد الحياة "هل تخيلتم كم سأشعر بالضيق لو لم أكتب؟ إن ذلك سيقتلني". ويلفت الانتباه قولها عندما أحرزت جائزة بوكر "لم أفقد بعد هذا الشعور الحقيقي الملموس للغاية، بحيث أنه في كل مرة كنت أتلقى التصفيق، كان هناك شخص آخر يتعرض للضرب في غرة أخرى".

واجهت روي دعوى قضائية بتهمة "معاداة الوطن ومعاداة الإنسانية". وقد سألها أحد أصدقائها النقاد قائلا: "بعد عقود من الكتابة عن السدود الكبرى، وكشمير، والأسلحة النووية، والصرعات الطبقية، والمتمردين الماويين، هل يعني غياب التغيير عبثا، أم أن المثابرة نفسها تصبح هي الهدف؟" فأجابت قائلة :"أنا شخص يعيش مع الهزيمة. الأمر لا يتعلق بي، بل بالأشياء التي كتبت عنها، تلك التي تحطمت مرات عديدة. هل يجب أن نصمت لأن شيئا لم يحدث؟ كلا، علينا أن نواصل ما نفعله. نحن بحاجة إلى النصر. وحتى إذا لم نحققه فإننا بحاجة إلى مواصلة الطريق".

مقابلة...

شيء أكبر من التاريخ..

ليلى سليماني
وصفة مجرّبة نفّذت بإتقان

سيلفيا سيليبرتي
ترجمة: سارة محمدي

في ثلاثيتها الشهيرة "أرض الآخرين"، تنسج ليلى سليماني تاريخ المغرب الحديث في ملحمة عائلية. مع الجزء الأخير المُبهر، كتبت أفضل كتاب لها على الإطلاق، وانتقمت لوالدها في هذه العملية.

تُراجع الأدب الفرنسي لصحيفة دي فولكس كرانت في خاتمة "خذ النار معك"، الجزء الأخير من ثلاثيتها "أرض الآخرين"، كتبت ليلى سليماني: "يجب ترك الحقيقة للعائلات التي تفتقر إلى الخيال".

هناك بالفعل كُتّاب يستخدمون مذكرات قديمة أو نصف مراسلاتهم لبناء رواياتهم. تؤكد ميا داود، الشخصية التي تستخدمها سليماني كشخصية بديلة لها، أنها لم تكن تمتلك مثل هذه الوثائق.

لا بد أنها كانت موجودة، كما كتبت، الصفحات التي كتبتها جدتها ماتيلد بلحاج والتي تحكي قصة حياتها، ودفتر ملاحظات والدها مهدي داود منذ أن قرر البدء بكتابة رواية، والملاحظات التي دونتها ميا خلال مقابلة مع والدتها عائشة.

لكنها فقدتها، أو تخلصت منها. كما أن ضبابية تفكيرها بسبب إصابتها بعدوى كوفيد لا تُساعدها.

تفعل سليماني بذكاء أمرين: من خلال جعل شخصية خيالية تدعي أن المصادر الورقية التي تستند إليها قصتها غير موجودة في الواقع، تخلق وهمًا بالأصالة للقراء الذين يُقدّرون "القصص الحقيقية". مع أنها تُقرّ بسهولة باختلاق الكثير من الأمور.

تستخدم سليماني هذا التاريخ "المختصر" لتُطلعنا على بعضٍ من التحولات الكبرى - تلك التي تحدث ببطءٍ شديدٍ لدرجة أنها عادةً ما تمر دون أن يُلاحظها أحد، مثل تحرر المرأة. كما تُظهر كيف أن بعض الأمور لا تتغير تقريبًا، مثل حياة المهاجر: فأنت دائمًا ما تبقى مختلفًا في بلدٍ آخر.

لكن في هذه الحلقة الأخيرة، "خذ النار معك"، تُظهر أن هناك أيضًا أماكن يمكنك فيها أن تكون على سجيتك. لا يهم مكان وطنك الأصلي، أو هوية والدك، بل ما يمكنك المساهمة به هو المهم.

تُعد نيويورك مكانًا كهذا بالنسبة لسليم، عم ميا، الذي أصبح مصورًا فوتوغرافيًا هناك. ميا، التي درست في باريس وتنجذب للفتيات، تعيش تلك الحرية في لندن، حيث تذهب للعمل في أحد البنوك. شعورٌ بالحرية يفتقده والداها وأجدادها، خوفًا من النظام المغربي القمعي الإقطاعي وفساده يشتاق والد ميا، مهدي، إلى تلك الحرية؛ يتمسك بأمل أن يتغير المغرب، ويستشعر لمحةً من هذا التغيير في الدار البيضاء الآخذة في الاتساع. يقول لابنته: "في فاس أو مكناس، يسألون دائمًا من أنت ابنًا. هنا، لا يمكنك أن تكون ابنًا لأحد. الدار البيضاء مدينة بلا ذاكرة، ملاذٌ للأطفال غير الشرعيين، للطموحين، للمجهولين. تشبه بلزاك قليلًا، أتعرفون؟

يتكرر هذا المشهد لاحقًا عندما يزور أجداد ميا ابنهم سليم في نيويورك، ويسمعون القصيدة المنقوشة على قاعدة تمثال الحرية: "أرسلوهم إليّ، المحرومين، المتضررين من العاصفة/ أرفع مصباحي عاليًا بجانب الباب الذهبي!" نار الحرية تُعدّ إضافة رائعة هنا، تُكمّل العنوان المُختار ببراعة، المأخوذ من قصيدة لجان كوكتو. في لحظة ما، يُقرر مهدي التحدث مع ابنته قبل مغادرتها إلى باريس.

في هذه المحادثة، التي قد تكون حدثت أو لم تحدث، ينصحها بالرحيل، وأن لا تثق بدفء منزلها: أشعلي محرقة كبيرة وخذِي النار معكِ.

لأن هذه الرواية، إلى جانب كونها تاريخًا عائليًا واحتجاجًا على الظلم، تُمثّل أيضًا محاولةً لإنصاف الرجل النشيط والذكي والمراوغ، عثمان سليماني، والد ليلى سليماني. شخصية مهدي ضو مُستوحاة منه. في إحدى مقابلات سليماني العديدة، سُئلت عما إذا كانت تكتب للانتقام من والدها.

إجابتها: "كل يوم".

في فيلم "خذ النار معك"، يُعيَّن مهدي مسؤولاً عن مؤسسة ائتمانية على وشك الإفلاس، وهي القرض التجاري المغربي في الدار البيضاء، والذي يُحدِّثه بحزم كبيرٍ وعملٍ دؤوبٍ ليُصبح بنكًا محترمًا.

المارِكسي السابق ذو الشعر الأشعث يرتدي الآن بدلات. يُريد تغيير المغرب من الداخل. مكافحة الفقر بإقراض المال للبناء.

الآن، وبعد نشر جميع المجلدات، أصبح من الأسهل تقدير الإنجاز الهائل الذي حققته ليلى سليماني هنا. من اللافت للنظر أنها لم تغفل عن الصورة الأوسع للتاريخ ومعاناة الشعوب.

هذا المجلد الأخير، على وجه الخصوص، عملٌ رائع. تعود جميع شخصيات المجلدات السابقة؛ الكاتبة أشبه بفنان سيرك عليه أن يُبقي أطباقه تدور باستمرار. أنها تُؤكد على الروابط العائلية، وقبل كل شيء، على استمرارية التاريخ.

الحب في القرن العشرين واقعية سحرية صينية

صدرت عن دار ممدوح عدوان السورية، رواية الحب في القرن العشرين للروائية الصينية "تسان شُيِّيه". في هذه الرواية التي وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر الدولية للعام 2019، تكتب عن مغزى الحياة في علاقتها بالحب والجنس ومسقط الرأس والعمل، وعن الحدّ المتلاشي بين الحياة والموت، وبين اليقظة والنوم، في حبكة ضبابية وهائجة مليئة بأوصافٍ حسّية واستعاراتٍ حيّة، تتردّد في جوانبها أصداء الواقعية السحرية.

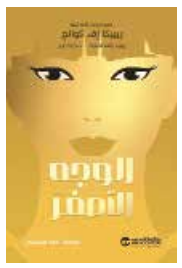
الحب في القرن الجديد للأديبة الصينية تسان شييه بترجمة يارا المصري.

رواية "أغنية الطائر" التأليف الباطني والمنقولات الروحية

عن منشورات ممدوح عدوان، صدرت رواية "أغنية الطائر" للروائي أنتوني دو مِلُّو، المتوفى في العام 1987 الذي تحظى مؤلَّفاته المنشورة بلغات عديدة (ولاسيما كتابه سادهانا: طريق إلى الله) باتت بإقبال متعاظم عليها في العالم أجمع. إنه عقل عميق الأصالة، أفلح في التأليف الباطني بين المنقولات الروحية المختلفة، وهو قلب فسيح استطاع أن يعانق الإنسانية جمعاء.

في هذه الرواية يشارك المؤلِّف قرَّاءه أضمومة من 124 حكاية مستقاة من منقولات روحية متنوعة قديمة وحديثة. وفي كلِّ قصة منها عبرة حياتية فريدة تلقِّننا حقائق لا مفرَّ منها عن أنفسنا وعن عالمنا، وتفصح، على نحو ما، عن وجه من وجوه تعليم دو مِلُّو.

رواية "الوجه الأصفر" صراع الموهبة والوهم



صدرت عن دار روايات في الشارقة رواية "الوجه الأصفر" للكاتبة ريبيكا أف كولنج، مؤلفة الروايات الأكثر مبيعًا، وهي رواية ترصد التغيرات النفسية التي تعتري بطلتها، بين الأكاذيب البيضاء والكوميديا السوداء والعواقب المميتة. ترصد الرواية حركة مؤلفتين متناقضتين كليًا تسعيان جاهدتين لارتقاء سلم المجد في عالم الأدب، غير أن إحداهن، أثينا، تتمتع بموهلة حقيقية، بينما يتلبس الوهم اروائية الأخرى التي لا تحسن سوى كتابة القصص المكررة عن الفتيات العاديات من ذوات البشرة البيضاء. ولكن عند وفاة أثينا في حادث غريب تتخذ جون قرارا متسرعًا بمحاولة سرقة التحفة الفنية التي ألفتها أثينا قبل وفاتها.

كتب

كتاب "الحرية، النشأة في نهاية التاريخ" لليا ييبي

الحلم الألباني

وعد الحرية الرأسمالي والكابوس المرير

عرض: كريستين غودسي
ترجمة: الطريق الثقافي

يُعَد كتاب ليا ييبي عن الحياة في ألبانيا بعد التحول الرأسمالي، قراءة أساسية وتحليلية مهمة، إذ ترسم صورة صادقة للنظام الجديد، وهي تُعبّر عن حزنها العميق إزاء العلاج بالصدمة النفسية المُدمّر الذي فُرض على بلدها باسم الحرية.

في المساء الذي انتهيت فيه من قراءة كتاب ليا ييبي الرائع والمؤثر، الحرية: النشأة في نهاية التاريخ، كنت أتناول الطعام في مطعم بيتزا شهير في بلغراد مع امرأتين صربيتين في أواخر الأربعينيات من عمرهما. ومثل ييبي، كانتا أيضًا مراهقتين خلال المراحل الأخيرة من اشتراكية الدولة الأوروبية في القرن العشرين. إحداهما كانت لا تزال في المدرسة الثانوية، والأخرى طالبة جامعية في سنتها الأولى عندما انهار البلد الذي وُلدتا ونشأتا فيه.

مع كأس من أورانجينا، روت أصغر المرأتين، والتي عاشت في الغرب لأكثر من عشرين عامًا:

..كنت في نوفي ساد عندما اندلعت الحرب. كان والدي في التاسعة والأربعين من عمره، أي بالكاد مؤهلًا للتجنيد الإجباري. كان من المفترض أن يُسلم إشعارات التجنيد للرجال في حيّنا. لكنه لم يستطع. التحق معظم الشباب في صفي بالجيش، روت المرأة الثانية بإنجليزية ركيكة. ..نُقلوا بمروحية إلى منطقة نائية وهم يحملون بنادق الكلاشينكوف. لم يعد الكثير منهم. وتابعت المرأة الأولى: حدث كل شيء بسرعة كبيرة. بدأنا بقتل أصدقائنا. لم تكن هذه سوى خديعة الحرية التي أوهمونا بها.

أثناء ذلك العشاء، استذكرت المرأتان حياتهما السابقة؛ حياة انقسمت إلى نصفين بسبب التغير المفاجئ، وبصفتي عالمة إثنوغرافيا في أوروبا الشرقية، فقد خضت أحاديث مختلفة مع مئات الأشخاص على مدى العقود الثلاثة الماضية. أولًا، كانت هناك نشوة مستقبلية مليئة بانتخابات حرة متعددة الأحزاب ووفرة من السلع الاستهلاكية الجديدة. لاحقًا، تبع ذلك تدريجيًا خيبة أمل وخيبة مريرة ويأس.

وسواء أتى وصول "الحرية" بصراع عرقي وإبادة جماعية (كما في يوغوسلافيا)، أو انهيار سياسي وحرب أهلية (كما في ألبانيا)، أو اضطراب اجتماعي هائل وبطالة وفقر (كما في معظم الدول الاشتراكية السابقة)، فقد بشر بعصر من انعدام اليقين العميق والمعاناة واسعة النطاق.

يروي كتاب ليا ييبي الجميل ـ وهو مزيج من مذكرات ورواية تكوينية ـ قصة شخصية عميقة عن الاشتراكية وما بعد الاشتراكية. نلتقي ببطلة الرواية، وهي فتاة مراهقة تتشبث بساقي تمثال برونزي لجوزيف ستالين، بينما تبدأ الاحتجاجات المزيفة المؤيدة للغرب في مسقط رأسها في مدينة دوريس بألبانيا.

كُتب الكتاب بنفس مرح وعميق ليعكس استقرار وراحة النظرة العالمية الماركسية الشابة، وتجارب مئات الملايين من الناس الذين انقلبت حياتهم رأسًا على عقب بعد سقوط جدار برلين في 9 نوفمبر/تشرين الثاني 1989.

توازن ييبي بين إداناتها للتآمر الغربي على بلادها ونظرتها النقدية المتساوية للعمليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ميزت التغير في التسعينيات.

مع عولمة الديمقراطية الليبرالية الغربية، فُرض مبدأ السوق "الحرة" على ألبانيا، واستُحدث "العلاج بالصدمة". هدفت هذه الحزمة من الإصلاحات النيوليبرالية إلى دمج الدول الاشتراكية السابقة بسرعة في الاقتصاد الرأسمالي العالمي.

تقول ييبي:

جاء المصطلح من الطب النفسي: في العلاج بالصدمة، تُمرّر الصدمات الكهربائية عبر دماغ المريض لتخفيف أعراض مرض عقلي خطير. في هذه الحالة، كان اقتصادنا المُخطّط يُعد بمثابة

منشورات اتحاد الأدباء في العراق تُنهي مشاركة ناجحة في الرياض

الطريق الثقافي ـ خاص

أنهى الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق ممثلاً بمنشوراته مشواراً ناجحاً في معرض الرياض الدولي للكتاب الذي عُقد في المدة من 2 - 11 تشرين الأول/ أكتوبر 2025 في المملكة العربية السعودية. وجاءت مشاركة الاتحاد من خلال جناح متميّز ضم ما يزيد عن (300) عنوان من إصدارات أدباء الوطن. وحققت هذه المشاركة حضوراً لافتاً باستقطاب أبرز الشخصيات الثقافية والدبلوماسية العربية والعراقية، إذ كان جناح منشورات الاتحاد محط عناية المهتمين وزوار المعرض،

وحرص الاتحاد على تزويد أكبر المكتبات العربية بنتاجات الأدباء العراقيين، لتظل المعارف العراقية في متناول الباحثين والقرّاء. وإمعاناً في إستكمال لجهودة في نشر المنتج الأدبي العراقي، يستعد الاتحاد للمشاركة في معرض الشارقة الدولي للكتاب الذي ينعقد مطلع تشرين الثاني/ نوفمبر المقبل، ليُتيح الكتب العراقية لجمهور الإمارات العربية الشقيقة.

ضوء

التحالف الأسود من أجل السلام BAP

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

الجنون. تمثل الإجراء في سياسة إصلاح نقدي: موازنة الدخل والنفقات، وخفض الأسعار، وإلغاء الدعم الحكومي، وخصخصة الشركات المملوكة للدولة، وفتح الاقتصاد أمام التجارة الخارجية والاستثمار المباشر. ستتكيف قوى السوق حينها بشكل طبيعي، وستصبح المؤسسات الرأسمالية الناشئة أكثر كفاءة من دون الحاجة إلى تنسيق مركزي كبير. كان من المتوقع حدوث أزمة، لكن الناس كانوا يضحون طوال حياتهم من أجل مستقبل أفضل. ستكون هذه تضحيتهم الأخيرة. باتخاذ تدابير صارمة وحسن نية، سيتعافى المريض قريبًا من الصدمة ويتمتع بفوائد العلاج.

لكن في ألبانيا، كان للعلاج بالصدمات عواقب وخيمة. تروي ييبي بالتفصيل كيف تلاشى النسيج الاجتماعي لشبابها ـ التضامن والمجتمع اللذين جعلا العمل والتعليم في ظل الشيوعية أمرًا محتملًا ـ مع روح المبادرة الجامحة للرأسمالية الفاسدة.

لقد أُزيلت غابات بأكملها في عملية سُميت ـ الخصصة من السفل ـ وتُرك الأطفال في دور الأيتام، وهُرّبت الفتيات إلى إيطاليا، وغرقت قوارب مليئة بالمواطنين في محاولة لعبور البحر الأدرياتيكي:

لعقود، انتقد الغرب الشرق لإغلاق حدوده، ونظم حملات للمطالبة بحرية التنقل، وأدان لا أخلاقية الدول التي قيدت حق المغادرة. كان منفيونا يُستقبلون كأبطال. أما الآن، فيُعاملون كمجرمين.

والأسوأ من ذلك كله، أن حفنة من المخططات الهرمية دمرت مدخرات مئات الآلاف من العائلات، بما في ذلك عائلة ييبي. في العام 1977، أدى ذلك إلى حرب أهلية.

إن المجتمع الغربي الذي يدّعي تمكين الناس ويفشل في تغيير الهياكل التي تمنع الجميع من الازدهار، هو مجتمع قمعي بالضرورة

في ظل هذه الفوضى، من اللافت للنظر أنه بين عامي 1995 1998، كان 25 ٪ من الألبان لا يزالون يعتقدون أن معظم الناس جديرون بالثقة. وعندما طرح مسح القيم العالمي هذا السؤال مجددًا بين عامي 2017 و2020، بعد أكثر من عشرين عامًا من محاولة بناء ما يُسمى ـ المجتمع المدني ـ لم يُعطِ سوى أقل من 3 ٪ من الألبان الإجابة نفسها.

في حين أن ييبي لا تحن إلى شبابها ولا تُضفي طابعًا رومانسيًا على الماضي، فإن قصتها المؤثرة تُجبرنا على التساؤل: هل التفتت والعزلة نتيجتان حتميتان لنظام مهووس بالربح الخاص والحريات الفردية؟ كما تُجادل الفنانة والكاتبة الروسية سفيتلانا بويم في كتابها المُبصِّر الصادر في العام 2010 بعنوان ـ حرية أخرى: التاريخ البديل لفكرة ـ :

لم تُقدَّر تجربة الحرية بالتساوي عبر التاريخ وعبر الثقافات. وحتى اليوم، لا تُوازِن الحرية مع حالات وجودية أخرى مرغوبة للغاية، كالسعادة والانتماء والشهرة والألفة. فبينما تُوحي هذه الحالات بالوحدة والاندماج، تحمل الحرية عنصرًا من الاغتراب لا يمنع بالضرورة التفاعل مع الآخرين في المجال العام، ولكنه يزيد من صعوبة التنبؤ به.

ومثل بويم، تُشكِّك ييبي في مفهوم "الحرية". وتُوضِّح أنها كانت تنوي في البداية تأليف كتاب عن الأفكار المتداخلة للحرية في التقاليد الليبرالية والاشتراكية، لكن أفكارها تجسَّدت في أفراد مُختلفين من عائلتها. ومع ذلك، تكمن وراء هذا النثر المرح تأملات جادة. تصف كيف أثبتت مجموعة مُحددة من الأفكار المُتخيلة عن الحرية أنها كارثية لأولئك الذين تعطلت حياتهم بسبب التغيير غير المتوقع للأنظمة في أوروبا الشرقية.

وفقًا لييبي، فأن [الحرية] لا يُضحى بها فقط عندما يُملي علينا الآخرون ما يُمكننا قوله، وأين يُمكننا الذهاب، وكيف ينبغي أن نتصرف. إن المجتمع الذي يدّعي تمكين الناس ولكنه يفشل في تغيير الهياكل التي تمنع الجميع من الازدهار هو مجتمع قمعي بالضرورة.

تتوافق مخاوف ييبي مع عمل الاقتصادي الهندي الحائز على جائزة نوبل، أمارتيا سين، الذي يُجادل بأن التنمية الاقتصادية يجب أن تشمل توسيع البرامج العامة التي تُمكّن الناس من الازدهار. ينتقد سين التركيز الأحادي على نمو الناتج المحلي الإجمالي وتحديث الصناعات المحلية في برامج التنمية. ويُجادل بأن الحرية الإنسانية الحقيقية تتطلب ضمانات اجتماعية:

على الرغم من الزيادة غير المسبوقة في الثروة العامة، فإن العالم الحديث يحرم أعدادًا كبيرة ـ وربما حتى الأغلبية ـ من الحريات الأساسية. أحيانًا يرتبط غياب الحريات الأساسية ارتباطًا مباشرًا بالفقر الاقتصادي، الذي يحرم الناس من حرية تجنب الجوع.

إن الحصول على ما يكفي من الطعام، أو الحصول على أدوية لأمراض قابلة للعلاج، أو الحصول على ملابس أو مأوى مناسب، أو التمتع بمياه نظيفة أو صرف صحي، يجسد أنموذجًا متقدمًا للحرية، وهذا ما كان قائمًا في ألبانيا قبل التغيير.

يرتبط انعدام الحرية ارتباطًا وثيقًا بانعدام الخدمات العامة والرعاية الاجتماعية، مثل غياب البرامج الوبائية، أو الرعاية الصحية، أو التعليم.

توضح ذكريات ييبي عن طفولتها في ألبانيا المحاصرة والمعزولة كيف نجح النظام في توفير الكثير من البرامج الحكومية التي يراها سين ضرورية لتعزيز التنمية البشرية. ومع ذلك، فهي تؤكد على القيمة المفرطة الممنوحة لعلب كوكاكولا الفارغة وأغلفة العلكة المستوردة من الغرب.

تشعر ييبي بالإحباط من رفاقها الاشتراكيين الغربيين، الذين يرفضون تلقائيًا تجارب أولئك الذين نشأوا في ظل ما كان يُسمى سابقًا الاشتراكية القائمة بالفعل.

لقد تلقت ييبي تعليمًا ابتدائيًا وثانويًا واسعًا ودقيقًا. حتى والدها تابع تعليمه العالي في جامعة حكومية في اختصاص الغابات. تصف ييبي أسبوعين صيفيين سعيدين قضتهما في معسكر الرواد، وتروي لنا تفاصيل عن منزلها الدافئ وعلاقاتها الودية مع جيرانها وروح الزمالة البسيطة بين الناس الذين كانوا يساندون بعضهم البعض في الحصول على المواد الغذائية المقننة.

ومن اللافت للنظر في خلفية قصتها أيضًا كفاءة المواصلات العامة. وكذلك الاستقلالية النسبية لوالدتها، التي أصبحت بطلة وطنية في الشطرنج في الثانية والعشرين من عمرها، إذ تقول:

كثيراً ما أكدت على أن هناك شيئًا مهما يدعو للفخر عند تقييم إرث الماضي الشيوعي، وهو فرض المساواة الصارمة بين الرجال والنساء من دون أي تنازلات.

صدور رواية "توائم الرجل المُسيب" لطه حامد الشبيب عن منشورات الاتحاد

الطريق الثقافي ـ وكالات

ضمن إصداراتها في مواصلة منشروعها الثقافي، تواصل منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الإحتفاء بالمنجز السردي، وقد أصدرت ضمن هذا الباب رواية (توائم الرجل المُسَيَّب) للروائي طه حامد الشبيب، التي جاءت في 320 صفحة.

ويسعى الشبيب في عمله الجديد إلى تكريس مشروعه السردي الخاص، الذي يتميّز ببناء حكائي ينطلق من بؤرة يضعها كمثابة لبطله الأساسي الذي يكون محورًا للشخصيات الأخرى، تُبنى على أساس فكرة تبدو في ظاهرها بسيطة متداولة، لكنه يمضي بها إلى فضاءات الخيال، فيؤسس عوالم جمالية زاخرة بالشفرات والرموز المبثوثة بمهارة في رؤى أبطاله.

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

بحوث جديدة في كتب

خزفيات لاجفارديا

الكوبالت والذهب

تأليف: ريتشارد ب. ماكلاري

يتناول هذا الكتاب مجموعة خزفيات لاجفارديا المعروفة، وإن كانت لا تزال غير مفهومة، من إيران وآسيا الوسطى وروسيا. يُعدّ إعادة تقييم ودراسة شاملة للخزفيات الإيرانية متعددة الألوان المطلية بالتزجيج والشظايا. وهو يتبع نهجًا مشابهًا إلى حد كبير للمرحلة التالية في تطوير الخزفيات المطلية بالتزجيج. يبدأ الكتاب بدراسة عملية التحول من الميناي إلى اللاجفارديا (مع تحول من التزجيج الأبيض بشكل أساسي إلى الأزرق الكوبالتي، وتراجع الزخارف التصويرية، وانتشار أشكال جديدة من الأواني)، ثم ينتقل إلى دراسة مجموعة البلاط والأواني المتبقية، ويدمج أواني اللاجفارديا اللاحقة ذات الصلة، والتي أُنتجت في آسيا الوسطى وروسيا في القرن الرابع عشر لأول.

عدد الصفحات: 473 صفحة
الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 9781399559270
السعر: 60.00 جنيهًا إسترلينيًا
الناشر: جامعة أدنبره

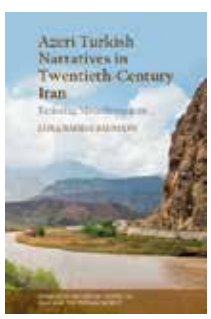
السرديات الأذرية

مقاومة أحادية اللغة

تأليف: ليلى رحيمي بهمني

يُقدّم هذا الكتاب قصصًا قصيرة وروايات ومذكرات باللغة التركية الأذرية من أربعينيات القرن العشرين وحتى نهاية القرن العشرين، مُوضِعًا إياها ضمن الأحداث التاريخية والسياسية لتلك الحقبة، بدءًا من صعود حكومة أذربيجان الشعبية وصولًا إلى الثورة الإيرانية وما بعدها. يُحلّل الكتاب انخراط المؤلفين في قضايا أحادية اللغة القسرية، وسياسات الاستيعاب المؤسسية، وعلاقات المركز والأطراف، كاشفًا عن الطبيعة المُعارضة لهذا الأدب الأقلوي. ويُبيّن كيف أن التهميش المُستمر للأدب التركي الأذري، إلى جانب العودة المُستمرة إلى الفترات التاريخية المُظلمة في المنطقة، قد شكّل جزءًا كبيرًا من هذا الأدب كسرديات صادمة.

عدد الصفحات: 440 صفحة
الغلاف: ورق مقوى عادي
الناشر: إدنبرة
الرقم الدولي: 9781399550833
السعر: 29.99 جنيهًا إسترليني



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 172
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
3 تشرين الثاني/ نوفمبر 2025 3 November 2025
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
24

"فتاتان في دور القديستين أغنيس ودوروثيا" للفنانة ميكايلينا واتييه 1650. الصور GT photo

الانتباه للتفاصيل

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

ميكايلينا واتييه (1604 ـ 1689)

توظيفها كعنصر أساس في لوحات فان كوخ

زهرة عباد الشمس

الرمزية الغامضة والمعنى

ترجمة وإعداد
خنساء العيداني

ساهمت لوحة (دوار الشمس) في جعل فنسنت فان كوخ من أشهر الرسامين وأكثرهم تأثيراً في تاريخ الفن؛ فلماذا استحوذت دوار الشمس على اهتمامه هو والعديد من الفنانين الآخرين قبله وبعده؟

عندما نفكر في فنسنت فان كوخ، سيتذكر معظم الناس على الفور دوار الشمس اللوحة الأيقونة، المُنفذة بجرأة، والدافئة برائحة الحمضيات. إنها قطعة فنية تُعرف باسم "دوار الشمس" وهو ما قصده الفنان تمامًا. كتب ذات مرة: "دوار الشمس ملكي"، مُخالفًا بذلك رغبته في الارتباط علنًا بهذا النبات الجريء، بحجم الإنسان، وتاجه المتبختر ذي البتلات المُلتهبة. من الواضح أن لدوار الشمس أهمية عميقة بالنسبة له. إذن، ما الذي كان فينسنت يقصد أن يرمز إليه بزهرة دوار الشمس السنوية المحبوبة لديه، إن وُجدت؟.

إلى جانب لوحة "ليلة النجوم"، تُعدّ لوحة "دوار الشمس" المعروضة في المعرض الوطني بلندن أشهر أعماله الفنية. لكن الفنان رسم أيضًا عشر لوحات أخرى ركّزت على هذه الزهور. جاءت هذه اللوحات في ثلاث دفعات قصيرة من الإلهام. كانت الأولى سلسلة من أربع لوحات رُسمت في باريس عام 1887. أما الدفعة الثانية، فقد رُسمت في أقل من أسبوع بعد انتقاله إلى مدينة آرل جنوب فرنسا عام 1888. أما المرحلة الثالثة (في أوائل عام 1889) فقد تضمنت نسخ ثلاثة من أعمال العام السابق. رُسمت أشهر نسخ عام 1888 بثقة وبهجة حسية، بحماسة مارسييز يتناولون حساء بويابيس، على حد تعبيره. ومع ذلك، عندما كتب عن زهور دوار الشمس في رسائله، لم يُبدِ فان جوخ أي تصريحات واضحة حول معناها الحقيقي بالنسبة له.

من ناحية، تبدو هذه اللوحة وسيلةً لتجربة تركيبات الألوان، وخاصةً دمج درجات الأصفر المختلفة. لكنها كانت تهدف أيضًا إلى ملء منزل كان من المقرر أن يسكنه زميله الفنان بول غوغان. كان غوغان قد أُعجب بلوحات عباد الشمس السابقة لفان كوخ، لذا ربما جسّدت آمال الفنان الجامحة في التضامن والصداقة، وهي رغباتٌ ستُحبط في نهاية المطاف مع توق فينسنت إلى التقدير الفني في حياته. ترك غوغان فان جوخ بعد شهرين فقط، وتوفي فينسنت عن عمر يناهز 37 عامًا بعد أن فشل في بيع العديد من أعماله الفنية. لكن لوحات عباد الشمس لفان كوخ سرعان ما اكتسبت مكانة مرموقة في أوائل القرن العشرين. وقد حدث ذلك أولاً بين رواد الفن الطليعي في أوروبا. في عام 1920، أشارت الكاتبة كاثرين مانسفيلد إلى أن "الزهور الصفراء، المُشرقة بأشعة الشمس، في أصيص" قد ألهمت صحوتها الإبداعية. في عام 1923، وصف الناقد روجر فراي لوحة عباد الشمس لفان جوخ بأنها "إحدى النجاحات الباهرة لهذا العام"، والتي كشفت عن "حيوية الفنان الفائقة، وحيويته، وحماسته الشديدة". وحققت هذه اللوحات لاحقًا شهرة واسعة، مما جعل فان جوخ من أشهر الرسامين وأكثرهم تأثيرًا في تاريخ الفن.

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

يُشكل تأثير فان كوخ على القرن الحادي والعشرين موضوع أحدث معرض للأكاديمية الملكية، بعنوان "كيفر/ فان كوخ"، والذي يستكشف تأثيره على أحد أعظم فنانينا المعاصرين، أنسيلم كيفر. وتلعب زهور عباد الشمس دورًا رئيسيًا. ويُعد "داناي"، وهو منحوتة جديدة من إبداع كيفر، جوهر المعرض، حيث تُصوّر زهرة عباد الشمس تخرج من كومة من الكتب. وفي مكان آخر، يوجد نقش خشبي يُصوّر زهرة دوار الشمس السنوية تنبت من جسم إنسان مستلقٍ. إنها تلفت الانتباه إلى اهتمامٍ كيفر الدائم بهذا الزخرف، وتتيح لنا فرصة استكشاف الرمزية الغامضة للنبات في فنه وفن فان كوخ.

في المعنى

محمد حيّاوي

الفتى بائع الجرائد ومهرجان طريق الشعب

لطالما رافقتني ـ طريق الشعب ـ في طفولتي الأدبية، حتى عندما كنت لا أملك نفسًا طويلًا للقراءة. كنت أطالع الصور والرسومات، كما لو كنت أسير على جانب طريق فرعي، تهيمن عليه شخصية متكررة لرجل مستطيل الوجه بنظرة ثاقبة وسترة متقشفة ذي هالة ساحقة، تجعله أقرب إلى لقديسين منه إلى المناضل. كانت تلك صورة فهد، الذي من فرط سذاجتي ـ آنذاك ـ ذهبت إلى ماكنة ثلج طوبيا على فرات الناصرية لألقي نظرة عليه.

يا له من عالم متسارع، وطفولة متعجلة، راكضة نحو نضجها المقيت. في الحياة، يتعين علينا اتخاذ خيارات، وهناك أمامنا، كل ما نراه هو مفترق طرق. انعطف يسارًا، أو ربما يمينًا. هذه الفتاة أو تلك. تمسك بثبات في هذا البلد المنفى، أو عد إلى أرض الوطن. خذ هذه الوظيفة الرخيصة أو تلك، في منتصف اللا مكان، بعيدًا في المنفى البارد، كنت أستعيد الذكريات، مثل شريط سينمائي. ذلك الفتى الحيي، لكن اللعوب أيضًا. يحمل طريق الشعب تارة، أو يستعير كتيب ـ ما العمل ـ من الأستاذ جواد الضايع، معلم التاريخ. يمثل في مسرح مدرسي، ليس اجتراحًا، بل لأن هناء كانت تتدرب هناك. حتى ورطوني بدور بائع الجرائد الصغير. لا أدري إن كان الأمر تخلصًا مني، أم دعمًا لي كي أبقى قريبًا منها. حسنًا أقطع المسرح يا لولد، من اليمين إلى اليسار. لا تنظر للجمهور، أرفع إحدى الجرائد من الحزمة التي تتأبطها، ولتكن طريق الشعب، واهتف ـ جرايد .. جرايد.. صوت بياع الجرائد.. أنتظروا أقروا آخر خبر. أمريكا وصلت للقمر. أزمة الدولار تتحدى القدر. ودم جثير يغطي بموجاته عامل. وانطفا الفانوس من كفخة هوة. خيمت ظلمة وركس حد الضوه.. أووووووه.. يا له من دور، قاس ووحيد، أول وآخر إطلالة لي على المسرح في حياتي، حتى عندما طاردنا رجال الأمن ولسعت خيزراناتهم عجيزاتنا الصغيرة، لم يفت ذلك في عضدنا، وبقيت ألعب دور بائع الجرائد الحذق، الذي يمرر الرسائل المبطنة في نداءاته.

كما لو أن الجرائد أصبحت قدرًا يحيط بي أينما حللت أو نُفيت، صار عملي ـ صنع ـ الجرائد.

ذات مهرجان، جلسنا أنا والراحل الكبير عريان السيد خلف في الصفوف الخلفية. سألت عريان: هل ستقرأ اليوم؟ قال: شمدريني. قلت: إذا أنت لا تقرأ فمن يقرأ؟

قال: والله ما ندري.. جا غير همه الحزب.

الآن عريان الكبير رحل إلى أرخبيل الخلود، وسأفعل أنا أيضًا ذات يوم، لكن ذلك الولد الأسمر، أقصد بائع الجرائد الحذق، الذي يقرأها وهي طايرة، سيبقى شاخصًا في ذاكرة الزمان. ينتقل من منفى إلى وطن. يصنع الجرائد بمعرفته، ويمرر الرسائل، ثم يتناول ـ ثمن ويابسه ـ في مطعم ـ أبو أحمد ـ قبل أن يستقل تاكسيًا إلى ـ أبو نؤاس ـ حيث مهرجان طريق الشعب. حقًا؟ طريق الشعب نفسها ما غيرها؟ يا لها من طفولة نائية.