الطريق الثقافي

altareek althakafi

No. 177

رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

23 شباط/ فبراير 2026 23 February

رسام الكاريكاتير خضير الحميري
لعبة الكراسي (المندر)سة)

مستعمرات
ما وراء البحار الأوروبية
حقائق وأرقام..
2

السينما الأوكرانية
لا بطولات زائفة
والأمل آخر ما يموت
10

فيلم الذاكرة الثورية
حانت ساعة الصفر
نضال أسطوري
قام على تضحيات المرأة
11

"لن يحدث هنا"
نشوة اليمين القومي
وإقامة الحكم الفاشي

17

هيومن رايتس ووتش
أمريكا الترامبية
تنتهك منظومة حقوق
الإنسان بأكملها
21

في روايات عبد الرزاق الجرنة
الاستعمار الألماني
إجبار "المتوحشين"
على الخضوع
22

8 الذاكرة المنقوصة

علي جواد الطاهر
مؤسسة ثقافية كاملة

كتبت منى سعيد

دأبت الجمعية العراقية لدعم الثقافة على استذكار رموز الأدب والفن العراقي في أمسيات يتحدث فيها كبار المعنيين بالشأن الثقافي المحلي، وفي أمسية الخميس 12 ـ 2 تم تناول سيرة ومنجزات الناقد الكبير علي جواد الطاهر من قبل الناقد فاضل ثامر، والدكتور علي حداد، والدكتور سعيد عدنان، والدكتور عدنان العوادي، على قاعة الجواهري في الإتحاد العام للأدباء والكتاب بحضور جمع غفير من المثقفين والنقاد والكتّاب.

عائشة منصراوي:
نسوية واقعية.. ليست جامدة أو تقليدية
19

الكتبي والمؤرشف ممتاز الحيدري
الكتاب جزء من حياتي حتى في البيوت السرِّيَّة
20

د. خالد السلطاني يكتب عن:
"سُلوقِيَّة".. الكوفة ومصادرها العمرانية
6

المفكر الإيراني حميد دباشي
تفكيك المركزية الغربية ما بعد الكولونيالية
18

هيرتيموس بوش
مجدد الأساطير والتقاليد التصويرية
24

في كتاب جديد
الذكاء الإصطناعي في ضوء جروندريسة ماركس
4

3 21412 34123 9

وفد منظمة اليونسكو يزور محافظة البصرة

الطريق الثقافي ـ خاص
استقبلت مفتشية آثار و تراث البصرة وفدًا من منظمة اليونسكو لمناقشة سبل التعاون المستقبلي في مجال إعادة تأهيل المباني الأثرية والتراثية في المحافظة، و أكد وفد المنظمة في اجتماع مشترك مع مفتشية آثار البصرة سعيه لاستمرار التعاون المشترك وتطويره من خلال دعم البرامج التدريبية الخاصّة بتطوير الملاكات الاثارية العراقية، وتدريب الكوادر الفنية وفق احدث التقنيات، واتفق الطرفان على إعداد خطة مستقبلية تشمل برنامجًا تدريبيًا متكاملا.

الكشف عن منظومة ري أثرية متكاملة في الكرمشية

الطريق الثقافي ـ خاص
أعلنت مفتشية آثار وتراث واسط اكتشاف منظومة ري أثرية متكاملة، تتكون من سدّ ومجموعة من الكهاريز، في قضاء بدرة ـ منطقة الكرمشية، ضمن إطار الجهود الوطنية المشتركة الرامية لحماية وتوثيق المواقع الأثرية في المحافظة. وأكدت المفتشية أنّ هذا الاكتشاف يمثل إضافة مهمة للسجل الأثري لمحافظة واسط لما يعكسه من تطور في أساليب إدارة الموارد المائية لدى الحضارات القديمة التي استوطنت المنطقة، مشيرة إلى أن هذه المنظومة تدل على مستوى متقدم من التخطيط الهندسي واستثمار المياه لأغراض الزراعة والإستقرار البشري.

جهود حثيثة للحفاظ على المخافر التراثية

الطريق الثقافي ـ خاص
نفذت مراقبية آثار وتراث قضاء الرميثة، بالتعاون مع وحدة التراث في محافظة المثنى، جولة تفقدية على مخفر الحجامة التراثي الواقع في قضاء المجد، للاطلاع على الحالة العامّة للمخفر وتشخيص الأضرار التي لحقت ببعض أجزائه نتيجة العوامل الطبيعية، فضلًا عن تسجيل الملاحظات اللازمة تمهيدًا لإدراجه ضمن خطط الحماية والصيانة، بما يضمن الحفاظ على هذا المعلم التراثي وصونه من الاندثار. يُذكر أن العراق يمتلك سلسة من املخافر الحدودية التراثية يجري العمل على حصرها حاليًا.

أزمة غرينلاند والسكان الأصليين

مستعمرات
ما وراء البحار الأوروبية حقائق وأرقام..

كارلين تيفن
ترجمة: الطريق الثقافي

بينما تطالب الولايات المتحدة بغرينلاند، يسعى سكانها أنفسهم إلى الاستقلال عن الدنمارك. والدنمارك ليست الدولة الوحيدة التي لا تزال تسيطر على أراضٍ في الجانب الآخر من العالم. لماذا لا تزال أوروبا تمتلك هذا العدد الكبير من الأراضي ما وراء البحار؟ وما رأي سكانها في ذلك؟ جردٌ لهذه الأراضي.

عندما وجّه ترامب أنظاره نحو غرينلاند العام الماضي، كانت الانتخابات الدنماركية تدور حول موضوع مختلف تمامًا: ما إذا كانت البلاد ترغب في الانفصال عن الدنمارك تدريجيًا أم سريعًا، ففي نهاية المطاف، لا تزال الدنمارك تتمتع بسلطة على السياسة الخارجية والدفاع هناك، من بين أمور أخرى. وهذا يثير التساؤل حول سبب بقاء تلك الأراضي تابعة لأوروبا أصلًا.

يقول غونو جونز، الأستاذ في بجامعة في أمستردام VU، "إن رغبة الولايات المتحدة في الاستيلاء على غرينلاند هي، بلا شك، تعبير عن الاستعمار المعاصر والعبودية وتداعياتهما الاجتماعية والثقافية والقانونية. إن قضية سيادة شعب غرينلاند الأساسية تُتجاهل بشكل شبه كامل".

تعترف الدنمارك نفسها بذلك، وإن كان ذلك أحيانًا على مضض.

لكن ماذا عن أقاليم ما وراء البحار الأخرى التي لا تزال للدول الأوروبية رأي فيها؟ فهي ليست مستعمرات رسمية، ولكنّها ليست مستقلة أيضًا. في كثير من الحالات، لا تزال البنى الاستعمارية واضحة، وفي بعض الحالات، لا تزال الدول الأوروبية تسيطر عليها سيطرة كاملة، فما هو وضع هذه الأقاليم؟ وهل كان للسكان أنفسهم أي رأي في هذا الوضع؟

لا تتمتع جميع أقاليم ما وراء البحار التابعة للدول الأوروبية بالوضع القانوني أو السياسي نفسه. هناك نوعان من الأقاليم هما:

أ. المناطق النائية OR

وهي جزء لا يتجزأ من الاتحاد الأوروبي، تُمول باليورو، وتُطبق عليها اتفاقيات الاتحاد الأوروبي، مثل حريَّة التجوال وتشريعات الاتحاد بشكل عام، مع بعض الاستثناءات، كالضرائب، ومن الأمثلة على ذلك غويانا الفرنسية، وجزر الكناري الإسبانية، وجزر الأزور البرتغالية.

ب. أقاليم ما وراء البحار

لا تُعدّ أقاليم ما وراء البحار جزءًا من الاتحاد الأوروبي. غالبًا ما تتمتع بسلطات ذاتية الحكم، لكن مسائل كالدفاع والشؤون الخارجية تقع ضمن مسؤولية الدولة العضو في الاتحاد الأوروبي. ومن الأمثلة على ذلك: جزر الكاريبي الهولندية، وغرينلاند الدنماركية، وكاليدونيا الجديدة فرنسية.

يتباين مدى رضا سكان الأقاليم ما وراء البحار عن علاقتهم بالمستعمر السابق تباينًا كبيراً. في كثير من الأماكن، أُجري استفتاء أو أكثر خلال العقود الأخيرة حول الانفصال عن الدولة الأوروبية.

قد لا ترغب أقاليم ما وراء البحار في الاستقلال، لكنّها تطالب بالمساواة في الحقوق، حيث تتزايد الدعوات لمواءمة الحقوق الاجتماعية.

لقد أراد الكثير من سكان أقاليم ما وراء البحار في المستعمرات الاستقلال، لكن ليس على حساب حريَّة تنقلهم، وهذا ما حدث بالفعل. غالباً ما فُرضت شروط تأشيرة وقيود إقامة صارمة من الدول الأوروبية، وعلى سبيل المثال، فرض شروط إقامة قاسية على سكان أروبا وكوراساو وسنت مارتن، ومنعوا من دخول الأراضي الهولندية وفق منطق استعماري، على الرغم من أنّهم يحملون الجنسية الهولندية! بينما لا تزال هذه المناطق، تنتج المواد الخام لمستعمريهاالسابقين.

في العديد من أقاليم ما وراء البحار، يكون مستوى المعيشة أدنى منه في أوروبا. ويعود ذلك جزئيًا إلى كونها عرضة للكوارث الطبيعية، أو صغر مساحتها أو بُعدها، أو اعتمادها الاقتصادي على قطاع أو قطاعين، كالزراعة أو الصيد أو السياحة. ولذلك، قد يتساءل المرء، عما إذا كان الاستقلال ممكنًا حقًا؟ ذلك لأنّ الكثير من الجزر المعنية صغيرة جدًا لدرجة أنّها لا تستطيع حتى أن تكون مستقلة سياسيًا.

لكن وفقًا للمراقبين، ليس هذا هو السبب الوحيد لصعوبة الاستقلال! إذ لم يُعر التحرر السياسي من الاستعمار اهتمامًا كافيًا، بالنظر

مشروع ثقافي لإحياء ذاكرة العراق الورقية للنصف الثاني من القرن العشرين

الطريق الثقافي ـ وكالات
أُطلقت مؤخرًا مبادرة ثقافية مستقلة بعنوان "الأرشيف العراقي للمطبوعات" تسعى إلى إنقاذ ما تبقّى من الذاكرة المطبوعة للعراق، وتشمل المبادرة آلاف المجلات العراقية المعروفة وغيرها من الدوريات الثقافية والسياسية، إلى جانب صحف حزبية وأخرى مستقلة ووثائق متنوعة. يشارك فيها مهتمون بالثقافة والتاريخ والفنون، داخل العراق وخارجه، وتهدف المبادرة جمع وأرشفة ورقمنة المطبوعات العراقية التي يعود معظمها إلى النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين.
يشرف على المبادرة ويديرها مؤسسها الصحفي والكاتب العراقي محمد يعرب.

ضرر

زهرة النيل

Eichhornia crassipes

زهرة النيل، وأسمها العلمي **Eichhornia crassipes** نبات غازي شديد التدمير، يُشكّل بسرعة طبقات كثيفة على ضفاف الأنهار، مُسببًا اختناق النظم البيئية بحجبه ضوء الشمس واستنزاف الأوكسجين المُذاب بشكل كبير. كما يُعيق المجاري المائية، ويُعرقل الصيد والنقل، ويزيد من مخاطر الفيضانات، ويُوفّر بيئة خصبة لتكاثر البعوض الناقل للأمراض.

للتفاوت الاقتصادي، باعتباره إرثًا من الاستعمار. فبعد الاستقلال السياسي، استمر هذا التفاوت بين المُستعمِر والمستعمرات السابقة. علاوة على ذلك، كان للمُستعمِرين السابقين مصلحة في الحفاظ على علاقة التبعية. "اتُخذت هذه العلاقات الاستغلالية، بعد العبودية والعمل بالسخرة، شكلًا جديدًا في ظل الرأسمالية الغربية." قد تكون المستعمرات السابقة مستقلة بدرجات متفاوتة، لكن هذا لا يُقلل من ديناميكيات الاستخراج، ففي النظام الاقتصادي، لا تزال المستعمرات السابقة تلعب دورًا هامًا على صعيد انتاج المواد الخام. لذا، فإن مصالح الدول الأوروبية كبيرة أيضًا. على سبيل المثال، تمتلك غرينلاند كميات هائلة من المعادن، مثل النيوديميوم، الضروري لصناعة السيارات الكهربائية وتوربينات الرياح، كما تمتلك كاليدونيا الجديدة (فرنسا) أكبر احتياطيات النيكل في العالم، وهو معدن أساسي في صناعة البطاريات، وتُعرف جزر فوكلاند (المملكة المتحدة) بوفرة احتياطياتها من النفط والغاز الطبيعي.

لذا، فإن للدول الأوروبية مصلحة راسخة في الحفاظ على علاقات وثيقة مع مستعمراتها السابقة. علاوة على ذلك، غالبًا ما تتمتع هذه المناطق بموقع استراتيجي: فموقع

إنّ رغبة الولايات المتحدة في الاستيلاء على غرينلاند هي تعبير عن الاستعمار المعاصر والعبودية وتداعياتهما الاجتماعية والقانونية

إطلاق وكالة الفضاء الأوروبية يقع في غويانا الفرنسية، وأُجريت تجارب نووية في بولينيزيا الفرنسية لمدة ثلاثين عامًا، ونُقل سكان أرخبيل تشاغوس في المحيط الهندي (المملكة المتحدة) أواخر الستينيات لإفساح المجال أمام قاعدة عسكرية بريطانية أمريكية. ولا تزال الدول غير السيادية تُستخدم كبيادق في الصراع بين القوى العالمية.

أقاليم ما وراء البحار

أحصينا الأقاليم المأهولة ما وراء البحار التابعة للدنمارك وهولندا وفرنسا والمملكة المتحدة. وهي عمومًا مستعمرات سابقة. سنذكر بإيجاز أقاليم إسبانيا والبرتغال والنرويج، نظرًا لاختلاف خلفياتها. ونُدرك أن هذا القرار تعسفي إلى حد ما. لم يكن لألمانيا أي أقاليم ما وراء البحار منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، وكذلك الحال بالنسبة للدول الأوروبية الأخرى.

أقاليم ما وراء البحار الأوروبية:

غرينلاند ـ 56,000 نسمة

أكبر جزيرة في العالم، كانت مستعمرة دنماركية منذ القرن الثامن عشر. على الرغم من استقلالها منذ العام 1953، صوّت ثلاثة أرباع سكان غرينلاند لصالح منحها مزيدًا من الحكم الذاتي في استفتاء العام 2008. ومنذ تموز/ يوليو 2009، تتمتع البلاد بحكم ذاتي كامل، إلا أن السياسة الخارجية والدفاع تقعان ضمن مسؤولية الدنمارك التي تتلقى غرينلاند دعمًا ماليًا منها. ويسعى رئيس غرينلاند الحالي، موتي إيغيدي، إلى تحقيق الاستقلال التام وكسر قيود الاستعمار.

جزر فارو ـ 55 ألف نسمة

استوطن الفايكنج هذا الأرخبيل الواقع شمال المحيط الأطلسي منذ القرن التاسع، وهو خاضع للحكم الدنماركي منذ القرن السادس عشر. تتمتع جزر فارو بحكم ذاتي منذ العام 1948، إلا أن الدنمارك مسؤولة عن الدفاع والعدل والشؤون الخارجية والسياسة النقدية. ولم يعترف الدنماركيون بنتيجة استفتاء العام 1946، الذي صوّتت فيه الأغلبية لصالح الاستقلال، متحججين بالظروف السياسية والاقتصادية المضطربة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية.

المستعمرات الهولندية

تُعد جزر الأنتيل مستعمرة هولندية منذ القرن السابع عشر حتى العام 1954، عندما أصبحت أقليم ما وراء البحار ضمن مملكة هولندا، وتضم: أروبا (120,000 نسمة)، كوراساو (147.000 نسمة)، وسانت مارتن (40.000 نسمة)، سابا (2000 نسمة)، سانت يوستاتيوس (3000 نسمة)، وبونير (25,000 نسمة). تتمتع كوراساو وسانت مارتن، مثل غرينلاند، بحكم ذاتي داخلي، لكن وزارتي الدفاع والخارجية تقعان تحت سيطرة هولندا. ويكمن أحد الاختلافات في أن غرينلاند لديها مقعدان في البرلمان الدنماركي لتمثيل مصالحها، وبالتالي يحق لجميع سكانها التصويت في الانتخابات الدنماركية. ولا ينطبق هذا على أروبا وكوراساو وسانت مارتن، على الرغم من توصية مجلس الدولة بتغيير هذا الوضع. وينص الميثاق على أنه إذا رغبت أغلبية سكان الدول ذات الحكم الذاتي في الانفصال عن المملكة، فيمكنهم فعل ذلك.

جزر الأنتيل

في العام 1994، أُجري أوّل استفتاء في تاريخ جزر الأنتيل الهولندية في أروبا، حيث صوتت أغلبية ساحقة لصالح الاستقلال، وكان من المقرر أن يدخل هذا القرار حيز التنفيذ في العام 1996، بعد فترة انتقالية مدتها عشر سنوات، لكن في العام 1997، تراجعت هولندا عن القرار، وأُلغيت خطة الاستقلال التام، ولم يُعترف لاحقًا بنتائج ذلك الاستفتاء.

يمكن قراءة التقرير كاملًا ومشاهدة الفيلم المصاحب على موقعنا:
www.tareekthakafi.com

اليوم العالمي للعدالة الاجتماعية

اليوم العالمي للعدالة الاجتماعية (يوم المساواة والعدالة الاجتماعية) هو يوم دولي يحتفي بالحاجة إلى تعزيز العدالة الاجتماعية، التي تشمل الجهود المبذولة لمعالجة قضايا مثل الفقر والاستعباد والمساواة بين الجنسين والبطالة وحقوق الإنسان والحماية الاجتماعية. اعتمدت منظمة العمل الدولية بالإجماع إعلانها بشأن العدالة الاجتماعية من أجل سياسات عادلة في 10 حزيران/ يونيو 2008. وهو بيان المبادئ والسياسات الرئيسي الثالث الذي اعتمده مؤتمر العمل الدولي منذ صدور دستور منظمة العمل الدولية في العام 1919، ويبنى هذا البيان على إعلان فيلادلفيا للعام 1944 والإعلان المتعلق بالمبادئ والحقوق الأساسية في العمل للعام 1998.

في 26 تشرين الثاني/ نوفمبر 2007، أعلنت الجمعية العامة للأمم المتحدة الاحتفال سنويا بيوم 20 شباط/ فبراير من كل عام بوصفه اليوم العالمي للعدالة الاجتماعية.

"المسيح على الصليب" لوحة بيتر روبنز في مزاد

الطريق الثقافي ـ وكالات

بيعت لوحة "المسيح على الصليب" للرسام البلجيكي بيتر بول روبنز مقابل 2.3 مليون يورو في أحد المزادات.

رسم الفنان روبنز (1577-1640) اللوحة في العام 1613. لزمن طويل لم تكن معروفة. إلى أن أعاد مدير دار مزادات أوسينات اكتشافها في باريس.

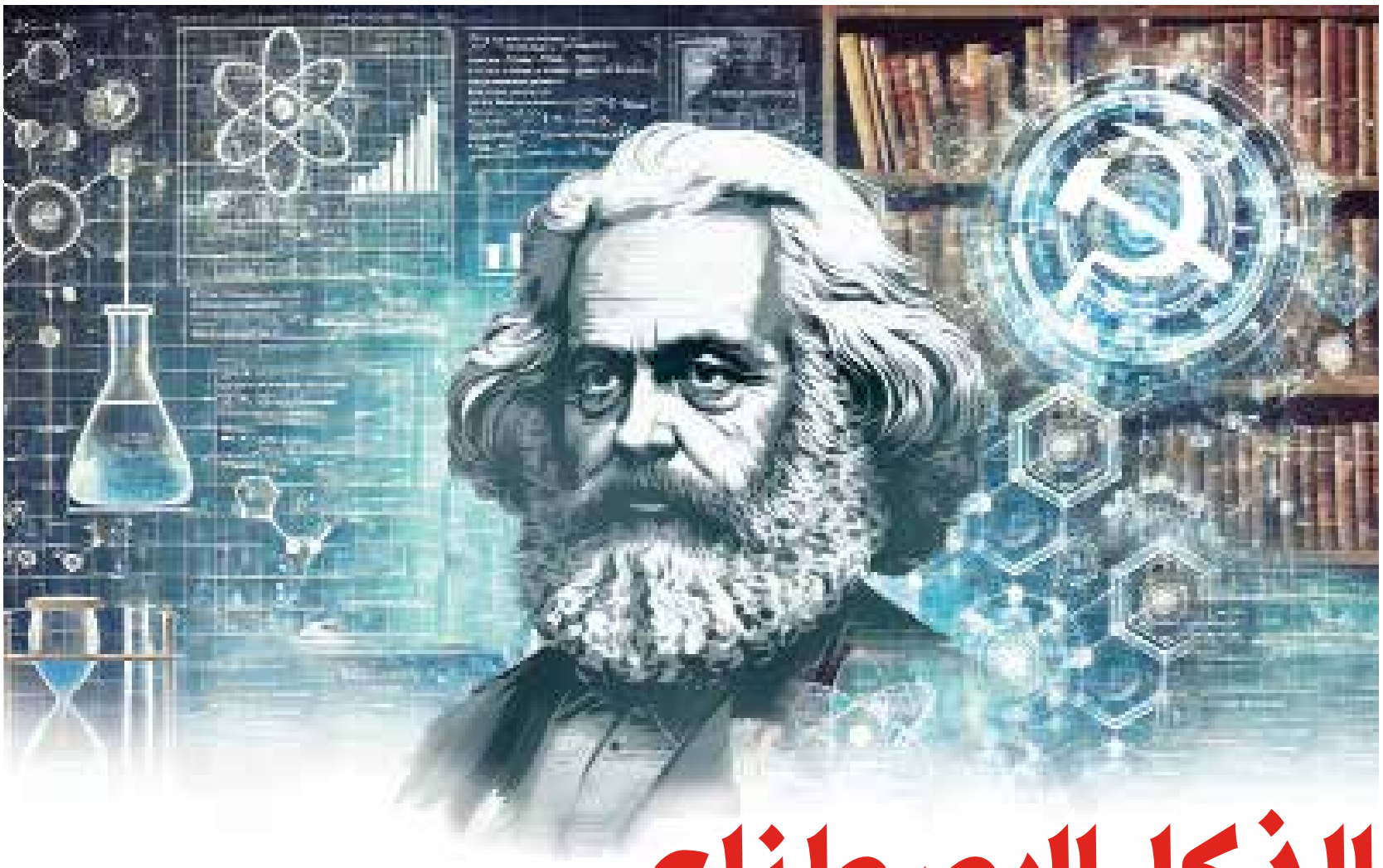
تُبرز اللوحة جسد السيِّد المسيح شبه عار بوضوح وسط غيوم عاصفة داكنة بينما تملأ السماء الكئيبة معظم الخلفية، وفي أسفل المشهد، يمكن رؤية جزء من جبل الجلجلة وخلفه مدينة القدس غارقة في المطر. يسقط معظم الضوء على جسد يسوع. عيناه مغمضتان؛ ويتدفق الدّم والماء من جرح في جبينه، دلالة على موته، كما ورد في الإنجيل. يُرجح أن روبنز رسم هذه اللوحة، التي يبلغ مقاسها 105.5 × 72.5 سم، أثناء الحروب النابليونية.

صدور كتاب يوثق المباني الحكومية العثمانية في مدينة بغداد التاريخية

الطريق الثقافي ـ وكالات

بمناسبة اختيار بغداد عاصمةً للسياحة العربية، صدر عن قسم النشر في الهيئة العامة للآثار والتراث كتاب علمي توثيقي بعنوان "المباني الحكومية العثمانية في مركز بغداد التاريخي لمحلتي جديد حسن باشا والميدان حتى سنة 1331هـ ـ 1913م: التخطيط والعمارة"، للمؤلف علي طه عبدالكريم، الذي قدّم فيه دراسة معمقة للمباني الحكومية العثمانية في قلب بغداد التاريخي، مسلطاً الضوء على أسس التخطيط والعمارة لتلك المرحلة، وما تمثله من قيمة تراثية ومعمارية في فهم تطور النسيج العمراني للمدينة وتعزيز مكانتها الحضارية، وفي هذا السياق قالت السيِّدة فيد سامي، مدير قسم النشر، أن هذا الإصدار يأتي انسجامًا مع الاحتفاء العربي ببغداد، ويعكس حرص دائرة الدراسات والبحوث والتدريب الآثاري على دعم المشاريع التوثيقية الرصينة التي تحفظ الذاكرة العمرانية للمدينة وتقدم مرجعًا علميًا مهمًا للباحثين والمهتمين بالشأن التراثي والمعماري.

تشكل أوراق "زهرة النيل" اللامعة غطاءً كثيفًا، يمتص ما يصل إلى خمسة لترات (1.3 غالون) من الماء لكل نبتة يوميًا، ويحجب ضوء الشمس والأوكسجين الضروريين للحياة المائية تحتها، مما يُقلّل من عملية التمثيل الضوئي ،وقد جعل ذلك منها عدوًا نباتيًا شرسًا لصيادي سمك الكارب العراقيين، حيث تتشابك مع شباك الصيد وتعيق حركة القوارب، وتواجه البيئة العراقية بشكل عام خطر انهيار نظام إمداد المياه بأكمله بسببها، وحرمان مناطق شاسعة من موارد المياه الهشّة التي تعتمد عليها أنظمتها البيئية.



الذكاء الإصطناعي في ضوء جروندريسة ماركس

عادل مطلوب

توقّع ماركس لحظة تاريخية يصبح فيها العلم والمعرفة والتكنولوجيا هي المصدر المركزي للقيمة، لا العمل الزمني وحده

ينطلق كتاب "الذكاء الإصطناعي في ضوء جروندريسة ماركس" من فرضية محورية مفادها أن مسودات ماركس في "الجروندريسة" ليست نصًا تاريخيًا منغلقًا في القرن التاسع عشر، بل مختبرًا نظريًا استشرافيًا يساعد على فهم التحولات البنيوية التي أحدثها الذكاء الاصطناعي والرأسمالية الرقمية اليوم.

يعود المؤلف إلى مفهوم ماركس عن «المعرفة الاجتماعية المشتركة» (General Intellect)، بوصفها قوة إنتاج مستقلة عن العمل اليدوي المباشر، إذ يبيّن أن ماركس توقّع لحظة تاريخية يصبح فيها العلم والمعرفة والتكنولوجيا هي المصدر المركزي للقيمة، لا العمل الزمني وحده.

يرى المؤلف أن الذكاء الاصطناعي يمثّل التجسيد الأقصى لهذا التحول: حيث تتحول المعرفة الجماعية المتراكمة إلى خوارزميات ومنصات رقمية.

الكتاب لا يُقدِّم الذكاء الاصطناعي كأداة تقنية محايدة، بل كـ آلة إنتاج ذهنية تحاكي التفكير، اللغة، القرار، والتعلّم. ينتقل التحليل من "الآلة البخارية" إلى "الآلة الخوارزمية"، ومن العمل الجسدي إلى العمل المعرفي والبياني، فالبيانات، في هذا السياق، تصبح مادّة خام جديدة تُستخرج منها القيمة.

كما يطرح الكتاب أسئلة ماركسية جوهرية بصيغة معاصرة، من مثل:

- هل لا يزال العمل البشري المباشر هو مصدر القيمة؟
- كيف تُقاس القيمة في اقتصاد تُنتَج فيه الثروة عبر خوارزميات تعمل شبه آليًا؟
- هل يمثل الذكاء الاصطناعي شكلًا جديدًا من فائض القيمة والاستغلال أم أزمة لنظرية القيمة ذاتها؟

الإغتراب الرقمي

يربط المؤلف بين الذكاء الاصطناعي وتعمّق الاغتراب الرقمي حين يُختزل الإنسان إلى بيانات وسلوكيات قابلة للاستخلاص والبيع. فالمنصات الرقمية (مثل غوغل، ميتا، أمازون، ثريد، أكس وغيرها...) تحتكر المعرفة الاجتماعية وتحوّلها إلى ريع رقمي احتكاري، كما يظهر شكل جديد من العمل غير المدفوع؛ عمل المستخدم وبياناته.

لا يهدف الكتاب إلى "تحديث" ماركس تقنيًا، بل إلى استخدام الجروندريسة كعدسة نقدية لفهم الذكاء الاصطناعي، وكشف التناقض بين إمكانيات الوفرة التقنية وواقع الاستغلال الرأسمالي، وفتح أفق سياسي ـ فلسفي بشأن من يملك المعرفة؟ ومن يستفيد من الذكاء الاصطناعي؟

الذكاء الاصطناعي، كما يقدّمه الكتاب، ليس مستقبلًا محايدًا للتقدم، بل ساحة الصراع الجديدة بين المعرفة بوصفها ملكًا اجتماعيًا، والرأسمالية بوصفها نظام استحواذ واحتكار.

مختصر لكتاب «الذكاء الاصطناعي في ضوء بعض من نصوص جروندريسة ماركس»

الجروندريسة بوصفها خريطة نظرية، لا تقدّم أجوبة جاهزة، بل توفّر أدوات لفهم التناقضات المفتوحة للرأسمالية الرقمية. فالذكاء الاصطناعي، بحسب هذا المنظور، ليس قدرًا تكنولوجيًا محتومًا، بل ساحة صراع اجتماعي

ينطلق كتاب «الذكاء الاصطناعي وجروندريسة ماركس» من فرضية أساسية ترى أن مسودات ماركس المعروفة بالجروندريسة لا تمثل مجرد مرحلة تمهيدية لكتاب «رأس المال»، بل تشكّل مختبرًا نظريًا مفتوحًا يتيح فهم التحولات البنيوية العميقة التي يعرفها نمط الإنتاج الرأسمالي في عصر الذكاء الاصطناعي. فهذه المسودات، المكتوبة في سياق أزمة 1857، تكشف عن حسّ استشرافي لدى ماركس تجاوز زمنه، خاصة في تحليله لعلاقة العمل بالآلة، وللدور المتعاظم للعلم والمعرفة بوصفهما قوة إنتاج مباشرة.

من هذا المنطلق، لا يتعامل الكتاب مع الجروندريسة كنص كلاسيكي يُستعاد بدافع تاريخي، بل كنص حيّ يُعاد تفعيله لفهم الرأسمالية الرقمية المعاصرة.

المعرفة المشتركة

يركّز الكتاب على مفهوم «المعرفة الاجتماعية المشتركة» (General Intellect) الذي طوّرها ماركس في الجروندريسة، التي تشير إلى تراكم المعرفة العلمية والتقنية والخبرة الاجتماعية بوصفها نتاجًا جماعيًا تاريخيًا يتجاوز الفرد، ويتحوّل تدريجيًا إلى عنصر حاسم في العملية الإنتاجية.

يرى المؤلف أن ماركس أدرك مبكرًا أن تطور قوى الإنتاج سيقود إلى مرحلة يصبح فيها العلم ذاته، لا العمل المباشر وحده، هو المصدر المركزي للثروة. في هذا السياق، تتراجع مركزية زمن العمل الضروري كمقياس للقيمة، ويظهر تناقض بنيوي داخل الرأسمالية، إذ تستمر في قياس القيمة بمنطق قديم في حين أن شروط الإنتاج الفعلية قد تغيّرت جذريًا.

يُقدَّم الذكاء الاصطناعي في الكتاب بوصفه التجسيد الأكثر اكتمالًا لهذا التحول الذي لمح إليه ماركس. فالآلة لم تعد مجرد امتداد ميكانيكي لعضلات العامل، كما في الثورة الصناعية، بل أصبحت آلة ذهنية تحاكي التفكير واللغة واتخاذ القرار. وبهذا المعنى، فإن الذكاء الاصطناعي لا يقتصر على أتمتة العمل اليدوي، بل يتجه إلى أتمتة العمل المعرفي ذاته، ما يؤدي إلى إعادة تعريف العلاقة بين الإنسان والإنتاج والمعرفة.

نظرية القيمة

تتحول البيانات إلى مادة خام جديدة، وتصبح الخوارزميات أدوات لاستخلاص القيمة من السلوك الإنساني الجماعي، في عملية تُخفي طابعها الاستغلالي خلف واجهة تقنية تبدو محايدة.

يناقش الكتاب على هذا الأساس أزمة نظرية القيمة في ظل الرأسمالية الرقمية، متسائلًا عما إذا كان العمل البشري المباشر لا يزال المصدر الوحيد للقيمة، أو ما إذا كانت القيمة تُنتَج اليوم من خلال منظومات معرفية وخوارزمية تعتمد على عمل اجتماعي متراكم وغير مدفوع الأجر. فالمنصات الرقمية العملاقة لا تكتفي بتنظيم العمل، بل تحتكر المعرفة الاجتماعية المشتركة وتحوّلها إلى ملكية خاصة، منتجةً شكلًا جديدًا من الريع الرقمي القائم على الاحتكار والسيطرة على البيانات والبنية التحتية الخوارزمية. وبهذا، لا تختفي علاقات الاستغلال، بل تُعاد صياغتها في أشكال أكثر تجريدًا وأقل وضوحًا.

تشيئ الإنسان

يتوسع الكتاب في تحليل الاغتراب الرقمي، موضحًا أن الذكاء الاصطناعي يعمّق من عملية تشييء الإنسان، حيث يُختزل الفرد إلى ملف بيانات، وأنماط سلوك قابلة للقياس والتنبؤ والتسليع. فالعمل غير المدفوع لا يقتصر على العمال في الاقتصاد غير المستقر، بل يشمل المستخدمين أنفسهم الذين ينتجون البيانات باستمرار، وتُستثمر هذه البيانات لاحقًا في توليد أرباح هائلة. في هذا السياق، يعود مفهوم ماركس عن العمل غير المرئي وغير المدفوع ليكتسب راهنية جديدة، لكن في فضاء رقمي معولم.

لا يقف الكتاب عند حدود التشخيص، بل يؤكد أن الأسئلة التي يطرحها الذكاء الاصطناعي ليست تقنية في جوهرها، بل سياسية واجتماعية. فإذا كانت المعرفة نتاجًا اجتماعيًا جماعيًا، فإن احتكارها من قبل شركات عابرة للقوميات يشكّل تناقضًا أخلاقيًا وبنيويًا في آن واحد. ومن هنا، يعيد الكتاب طرح السؤال الماركسي الجوهري بصيغة معاصرة: لمن تعود ثمار التقدم التقني، وهل يمكن تخيّل نمط اجتماعي تُستخدم فيه إمكانات الذكاء الاصطناعي لتحرير الزمن البشري من العمل القسري بدل تعميق الاستغلال والبطالة؟

الخلاصة

في خاتمته الضمنية، يقدّم الكتاب الجروندريسة بوصفها خريطة نظرية لا تقدّم أجوبة جاهزة، بل توفّر أدوات لفهم التناقضات المفتوحة للرأسمالية الرقمية. فالذكاء الاصطناعي، بحسب هذا المنظور، ليس قدرًا تكنولوجيًا محتومًا، بل ساحة صراع اجتماعي يتحدد معناها وفق علاقات الملكية والقوة التي تحكمها. وبهذا، يتحول ماركس من مفكر في القرن التاسع عشر إلى محاور نظري مباشر لعصر الخوارزميات، ليس لأن نصوصه تنبأت بالتكنولوجيا، بل لأنها كشفت منطقها الاجتماعي العميق.

مفهوم "المُخطط" والتناقض في استخدام التكنولوجيا

من خلال مفهوم "المخطط" لكارل ماركس، يظهر التناقض في الاستخدام الحالي للتكنولوجيا، حيث تعتبر الآليات نتاجًا لصناعة الإنسان وتحول المواد الطبيعية لإرادة الإنسان. يسلط ماركس الضوء على كيفية تحكم الفرد في ظل الآلات، ويشير إلى استقلال العلاقات الاجتماعية وكيفية إدارتنا من خلال التطبيقات الرقمية. ومع ذلك، يشير إلى أن كل هذه الآليات تنبع من دافع إنساني ورأسمالي، وهو دافع الربح، حيث يعتمد الواقع الرقمي على موارد مادية واستغلال البيانات.

يُبرز ماركس دور الإنسان في تحويل المادة واستخدام قوته في الإنتاج كوسيلة لتشكيل العلاقات الاجتماعية وخلق الثروة.

أُستخدامت هذه البيانات لتدريب النموذج، الذي أصبح قادرًا على إنتاج نصوص بناءً على الأنماط التي اكتشفها في بيانات الإدخال وحسابات الضرائب. في سياق الماركسية، تعبر الفئة الدائمة البطالة أو "جيش احتياط العمل" عن فكرة قدمها كارل ماركس حول تكوين فئة من العمال البطالة نتيجة للتطور التكنولوجي والتغيرات الاقتصادية. يعتبر ماركس هذه الفئة كاحتياط لرأس المال، حيث يمكن استخدامها في الحالات التي تتطلبها الضرورة أو للتحكم في أسعار الأجور. من وجهة نظر ماركس، يتوقع أن يؤدي التقدم التكنولوجي وزيادة إنتاج السلع إلى ظهور الفئة البطالة، مما يسفر عن منافسة قوية على الوظائف وانخفاض في أجور العمال.

أسامة عبد الكريم

الافتتاحية

"الناصرية تقرأ"
التطلعات والنهج المتشدد

شهد الأسبوع الماضي حالة شاذة، أثارت الكثير من الجدل والاحتجاجات، تمثلت في منع تنظيم مهرجان "ذي قار تقرأ"، واعتقال أحد المشرفين عليه، بذريعة واهية لا تمت للواقع بصلة.

إنّ ما حدث في الناصرية، يدعو لطرح السؤال الإشكالي نفسه من جديد: ما هي مشكلة الأحزاب المتحكمة بالسلطة مع الثقافة عمومًا؟ وكيف تنظر هذه الأحزاب إلى الفعاليات والممارسات الثقافية، ودورها في تدعيم الروابط الاجتماعية، وتشذيب سلوكيات الأفراد، وزرع الأمل في نفسهم؟

لعل طرح هذا السؤال يقودنا إلى سؤال آخر أكثر إشكالية، يتلخص بتوظيف الخطاب الديني في السياسة، الذي أدى بدوره إلى تقييد بعض الحريات الثقافية والفنية، وتصاعد الخطاب الطائفي في فترات معينة.

يعلم الجميع أن الأحزاب الحاكمة والمتحاصصة إن شئت، تُتهم بالفشل في تقديم أبسط الخدمات للجمهور، وتقصيرها في مكافحة الفساد، الأمر الذي أثّر على ثقة ذلك الجمهور بها، خصوصًا بعد احتجاجات تشرين التي تركت شرخًا عميقًا بين تلك الأحزاب من جهة، والفعاليات الثقافية والمدنية من جهة أخرى.

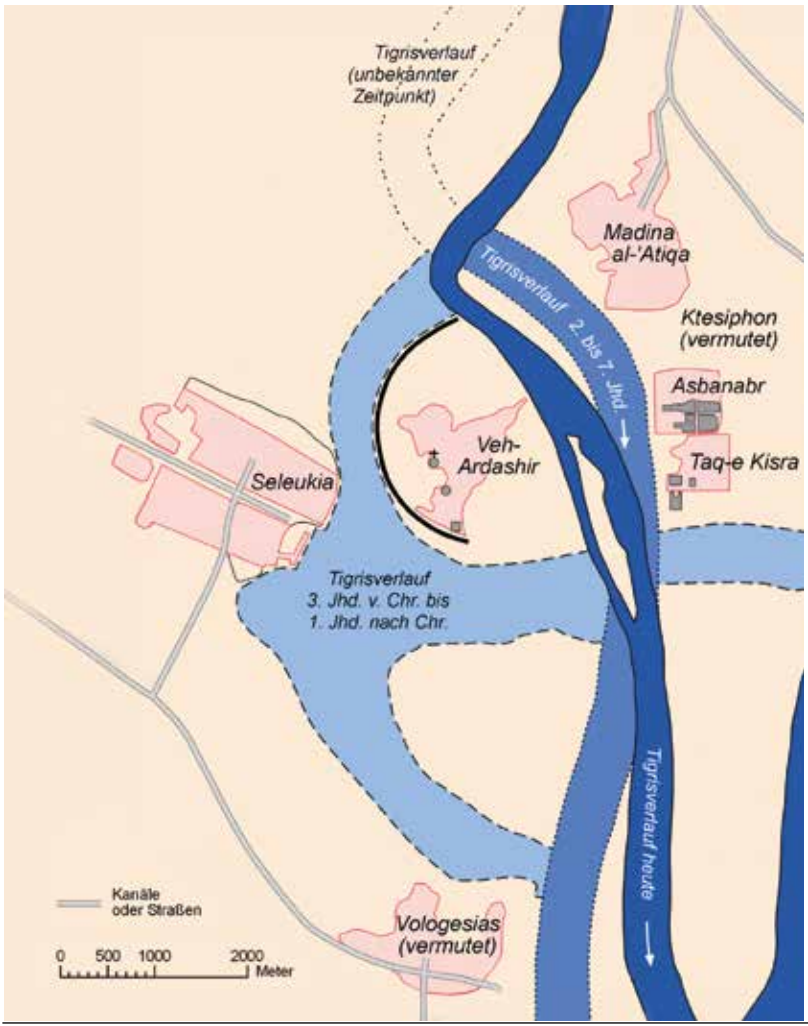
ولعل البعض يعتقد بأنّ المشكلة ليست دينية بحت، بل هي مزيج من نظام سياسي قائم على المحاصصة، وضعف مؤسسات الدولة، وصراع دائم بين تيارات محافظة ومثيلاتها على المصالح، ناهيك عن التأثيرات الإقليمية والدولية التي يشهدها العراق. نقول على الرغم من هذا كله، إلّا أنّ محاولة تلك الأحزاب والقوى فرض ثقافة أحادية الجانب، وذات طابع ديني، أدى إلى تفاقم بعض الرؤى والمواقف لأتباعها، وحرضهم على الاجتهاد في منع تنظيم الفعاليات الثقافية والموسيقية أو الغنائية، حتى إن كان ذلك بشكل غير مباشر، لأن هؤلاء الأتباع يعتقدون ببساطة أنّهم إنّما يرضون زعماءهم بمثل تلك السلوكيات.

لقد حدثت في السابق الكثير من حالات منع لفعاليات ثقافية أو فنية في مدن مختلفة، مثل بغداد، البصرة، كربلاء وغيرها، تحت ذريعة "مخالفة تلك الفعاليات للقيم الدينية"، أو أنّها "لا تنسجم مع الأعراف الاجتماعية"، أو "تسيء للذوق العام"، إلى آخره من مسوغات تصدر، أما بقرارات رسمية من جهات إدارية، أو اجتهادات نتيجة ضغط جماعات دينية وحملات على منصات التواصل الاجتماعي، وفي جميع الأحوال، تؤدي مثل هذه السلوكيات إلى تفاقم الخطاب الديني المحافظ، وهو أحد محركات الاحتجاجات الكبرى التي حدثت أثناء موجة التغيير الاجتماعي التي ظهرت بوضوح في انتفاضة تشرين، حين طالب المحتجون بدولة مدنية، وضمان حريَّة التعبير، وعدم فرض ثقافة أحادية الجانب وضيقة الأفق.

إنّ ربط الهويَّة الوطنية بالهويَّة الدينية، يضيّق مساحة التعدد ويقتل روح الابتكار ويُضعف الأنتماء الوطني، فلطالما كانت الثقافة العراقية تاريخيًا متعددة، وهي ثقافة مدنية بالفطرة، ولعل المشكلة الأعمق ليست في جوهرها "دينية مقابل مدنية"، بل في ضعف القوانين الواضحة المنظمة للحريات الثقافية، وغياب استقلال مؤسسات الدولة عن الضغوط الحزبية.

إنّ استمرار مثل هذه السلوكيات المرفوضة، من شأنّه تأليب الرأي العام ضد متبني مثل تلك الخطابات المتزمتة، ويفاقم حالة الرفض والاستنكار، ويؤجج روح التمرد غير المحسوب والذي لا تُحمد عواقبه.

الكُوفة ومَصادِرُها العُمْرانِيَّة: "سُلوقِيَّة"



مخطط مدينة سلوقية (305 ق.م.63- ق. م.)، قرب المدائن.

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

ضمن انشغالاتي البحثية الراهنة، أتطلع لتغطية حدث تأسيس "اَلْكُوفَة" (17 هـ/ 638 م.) بكونها نموذجاً بدئياً للتمدن الاسلامي، واحد تمثلاته. بيد أن وجود ذلك الحدث الحضري الاصيل، والمبدع، والرائد في المشهد المكاني، لم يأت من فراغ، وإنما ولد وفقاً لـ "فرضيتنا البحثية"، تحت مفعول مؤثرات عديدة نراها معبئة بحمولة ذات دلالات معرفية تشي بتنوع مصادر تلك التأثيرات، هي التى تمظهرت في دلالات: "الداخل" القريب، وفي "الخارج" النائي، وفي نفوذ "التلاقي" الاثني ـ الثقافي.

لكل <دالة> من تلك الدلالات أمثلتها الجوهرية.

ادناه "مستل" من دراسة واسعة لتلك المؤثرات، تتعاطى مع احد نماذج تمظهرات "الخارج"، وهو خاص بـ " سُلُوقِيَّةٌ " (أو كما تسمى، ايضاً، <سُلُوقِيَّةٌ دِجْلَةُ>)، كعامل مميز، يمكن له ان يكون فعّالاً ضمن تلك المؤشرات. نعرف جيداً، حينما دخل المقاتلة المسلمون الى ارض سواد العراق، وخصوصاً الى منطقة "المدائن" سنة 637 م. كانت وقتها "سُلُوقِيَّةٌ" حاضرة مختفية ومدينة بمكانة أَثَرٌ دَارِس (وسُلُوقِيَّةٌ، كما هو معروف، تقع بجوار المدائن "طيسفون"، ولكن في الجهة الأخرى "الغربية" من نهر دجلة). لكننا نعتقد بان واقعة تأسيس سُلُوقِيَّةٌ حوالي سنة 305 ق. م.، ومكانتها المهمة في الامبراطورية السلوقية (التى كان سواد العراق جزءا اساسياً منها)، واسلوب تخطيطيها المميز، وعدد سكانها الغفير، ظل حاضراً في الذاكرة الجمعية للعديد من الناس الذين ، وإن هجروا "سُلُوقِيَّةٌ" مدينتهم الدارسة، وسكنوا في مدن آخرى، الا انهم بقوا اوفياء الى ارث مدينتهم "العامرة" والى تنوع ثقافتها المزدهرة يوما ما والى استذكار نمطها التخطيطي الاستثنائي وغير المسبوق في المشهد التخطيطي المحلي وفي بيئته المبنية، ذلك النوع اللافت من التخطيط العمراني الذي دام قائما لحين تدمير المدينة سنة 165 ب. م. من قبل القائد الروماني "افيديوس كاسيسوس" ومن ثم اختفائها تدريجيا في غياهب النسيان خلال القرون اللاحقة. ومرة اخرى، يتعين التذكير، من ان تعاطينا مع "ثيمة" <سُلُوقِيَّةٌ> العمرانية، ينبغي ان تدرك ضمن إشتراطات موضوعنا الرئيس، وهو تخطيط اَلْكُوفَةُ، وليس بهدف التمعن في دراسة تاريخ سُلُوقِيَّةٌ أو نوعية تخطيطها لذاتها.

تبقى، أذاً، "سُلُوقِيَّةٌ" وبخصائصها العمرانية والسكانية التى اشرنا اليها للتو، من ضمن "التأثيرات الخارجية" التى وجدنا فيها تلك الادوات المؤثرة في قرار تخطيط الكوفة التى عُدت واحدة من اوائل المدن الاسلامية الاولى.

فسيرورة "سُلُوقِيَّةٌ" المدينة التاريخية التى ظهرت بغتة في مشهد التمدن الاقليمي (.. واختفت بغتة ايضاً!)، تاسست من عدم (يزعم بعض الباحثين بانها انشأت على موقع أنقاض مدينة بابلية دعيت <أوبس> "شريف يوسف، تاريخ فن العمارة، بغداد، 1982، ص. 194). وكان ذلك التأسيس بمرجعية ثقافية وتخطيطية مغايرة تماما لما هو معروف في سياق الارث العمراني المحلي، ونقصد بها "المرجعية الهيلنستية". (.. ويتعين التمييز، هنا، بين مصطلحي <الهيلنستية> "Hellenistic"، و"الهيلينية" "Hellenic"؛ فالاولى، كما ينظر اليها، بكونها ثقافة جديدة مركبة من عناصر اغريقية وعناصر شرقية . في حين ان مصطلح العالم الهيليني يشير الى تلك الفترة من التاريخ اليوناني القديم (مابين 507 ق. م. <تاريخ اول ديمقراطية في أثينا> وسنة 323 ق. م. <وفاة الاسكندر الكبير>. وفي سردبات الثقافة العالمية، فان مصطلح "الهيلنستي" (او الهيلنستية) هو مصطلح حديث نوعا ما، استحدث في القرن التاسع عشر، ولم يكن مصطلحا متداولا في اليونان القديمة، وقد سكّه عالمان اوربيان في منتصف القرن التاسع عشر للدلالة على القدرة والمواقع اللتين انتشرت فيهما الحضارة الاغريقية في العالم غير الإغريقي بعد فتوحات الاسكندر المقدوني).

فبعد غزو "الاسكندر "الكبير" المقدوني" (356 ق. م. – 323 ق. م.) للشرق وتأسيسه إحدى اكبر وأعظم الامبراطوريات التى عرفها العالم القديم، والتى امتدت من سواحل البحر الأيوني غرباً وصولاً الى سلسلة جبال الهيمالايا شرقاً. وتصفه المصادر التاريخية بكونه احد أنجح القادة العسكريين في مسيرتهم الحياتية، إذ لم يحصل أن هَزم في اية معركة خاضها في حياته على الاطلاق. وبعد وفاته المفاجئة سنة 323 ق. م. في مدينة بابل، سعى قواده العسكريين الى تقسيم امبراطوريته الواسعة الى دول يحكمها اولئك العسكريين. وكان من نصيب القائد العسكري "سلوقس نيكاتور <الغالب>" (358 ق. م. – 281 ق. م. حكم ما بين 312 ق.م. – 281 ق. م.) مناطق آسيا الصغرى وسوريا وبلاد ما بين النهرين والهضبة الايرانية وجوارها، التى وحدت تحت اسم واحد وهو "الامبراطورية السلوقية" نسبة الى اسم مؤسسها "سلوقس" التى امتدت ما بين (305 ق.م.63- ق. م.) -ولحين تغلبت عليها الجمهورية الرومانية وكذلك الامبراطورية الفرثية في اواخر القرن الثاني واوائل القرن الاول قبل الميلاد.

في عام 311 ق.م. شرع "سلوقس الاول" بتأسيس مدينة جديدة له لتكون عاصمة الى امبراطوريته، واختار موقعا على ضفة نهر دجلة الغربية، يبعد حوالي 60 كم عن موقع مدينة بابل الواقعة على نهر الفرات. وقد أرتبطت "سلوقية"، وفقاً <للموسوعة البريطانية> Encyclopaedia Britan-

nica ارتباطا وثيقاً بنشر الثقافة الهيلنستية. وكانت، بالاستناد الى مصادر عديدة، مدينة عالمية، وتألف سكانها بشكل كبير من المقدونيين واليونانيين بالاضافة الى السوريين. ويذكر "بليني"، وفق ذات المصدر، بأن عدد سكانها بلغ 600,000 نسمة. وخلال فترة السيطرة الفرثية على وادي دجلة والفرات، والتي بدأت في القرن الثاني قبل الميلاد، ظلت سلوقية أهم مدينة في الشرق من حيث الموقع والتجارة. وحافظت على تعاطفها مع اليونان، ودخلت أحيانًا في تمرد علني ضد الملوك الفرثيين، الذين فضلوا مدينة طيسيفون المجاورة والواقعة في الجهة الشرقية من ضفة نهر دجلة. في نهاية المطاف، أحرق القائد الروماني "غايوس أفيديوس كاسيوس" سلوقية عام 165 ميلادي، ويُقال إن عدد سكانها آنذاك كان لا يقل عن 300 ألف نسمة. يمثل تدمير المدينة نهاية الهيلينية في بلاد ما بين النهرين. وجد الإمبراطور الروماني "سيبتيموس سيفيروس"، في حملته الفرثية عام 197 ميلادي، الموقع مهجورًا تمامًا. (مادة "سلوقية": موقع Encyclo-paedia Britannica الالكتروني).

ويشير الدكتور صباح الناصري في مدونته "بين دجلة والفرات، دراسات عن تاريخ العراق الثقافي" وفي حلقة <عندما كانت سلوقية دجلة إحدى عواصم الثقافة الهيلنستية>، يشير بان ثمة تنقيبات بالموقع " اشرفت عليها جامعة ميشغان عام 1927، واستمرت الى عام 1932، وقامت جامعة تورينو الايطالية بتنقيبات في الموقع من 1964 الى 1968 ومن 1985 الى 1989.

وجد أهم جزء من مدينة سلوقية في تلّ عمر، مقابل طاق كسرى في طيسفون. ولا شكّ في أنّ معرفتنا بهذه الفترة المهمّة من تاريخ العراق ستتحسن إذا ما نقّب الموقع بكامله في يوم من الأيّام، وإذا ما أوليناه شيئاً أكبر من الجهد والإهتمام".

(مدونة صباح الناصري-saba halnassery، عندما كانت سلوقية إحدى عواصم الثقافة)

اعتمد تخطيط مدينة "سُلُوقِيَّةٌ" على اسلوب ما يعرف بـ "التخطيط الشبكي" Grid- System Plan-ning، وهو نمط تخطيطي يقوم على تقسيم الموقع الى اشكال مستطيلات منتظمة وبشوارع تتقاطع بدرجة قائمة (90 درجة) فيما بينها. ورغم ان هذا الاسلوب من التخطيط قد استخدم تاريخياً وبصيغة عامة في تخطيط مدن عالمية بضمنها مدن بلاد ما بين النهرين (بابل على سبيل المثال)، الا ان صيغة التوظيف الواضحة والصريحة والنقية لها كانت في "سُلُوقِيَّةٌ" تحديداً مستعيدةً بذلك نماذج هذا الاسلوب التخطيطي الذي طبق في العديد من المدن ذات الثقافة الهلينية وفي الاخص بمدينة "ميليتوس" Miletus ، (او كما تسمى بالعربية "ملطية"). وهي مدينة اغريقية تقع في غرب آسيا الصغرى (تركيا الآن) بالقرب من البحر الايوني. والتخطيط الشبكي، الذي طُبق في هذة المدينة بعد انتصار الاغريق على الفرس، كان تخطيطاً واضحا ونقياً ومميزاً؛ نفذه المعمار ومخطط المدن "هبيوداموس المليتي" (498 ق. ب. – 408 ق. ب.) Hippodamus of Miletus (ولهذا احيانا يسمى بـ <المخطط الهيبيوداميّ>، نسبة الى اسم معماره ومخططه "هبيوداموس"). لقد امسى هذا التخطيط الشبكي مقبولاً على نطاق واسع بحلول عصر "الاسكندر المقدوني <الكبير>"، وكانت فتوحاته خطوة لافتة ولحظة مواتية في نشر المخطط الشبكي بجميع انحاء المستعمرات الاغريقية، وتالياً في مدن الامبراطورية الرومانية.

ورجوعاً الى تخطيط مدينة "سلوقية" الشبكي، فبحسب التخطيط الجديد فان أبنيتها سُقطت موقعياً داخل مستطيلات منتظمة وبمقاييس واسعة قدرت وفق بعض المصادر بـ (75 م × 145 م) لكل مستطيل، محاطة بشوارع مستقيمة تتقاطع بزوايا قائمة (90 درجة). وقد مثلت مستطيلات مساحة المدينة الاكثر سعة وعدداً في كل المدن الهيلنيستية. اذ تشير بعض المصادر ايضا بان مساحة المدينة كانت تقدر بحوالي 550 هكتاراً (والهكتار، كما هو معروف، يعادل مساحة ارض ابعادها 100 × 100متراً ، اي عشرة الاف متر مربع!). وتم إشغال كل مستطيل من مستطيلات "سُلُوقِيَّةٌ"من قبل فئة من الناس تمتلك وظائف متشابهة سواء كانت دينية او صناعية او احياء سكنية او غيرها (وكانت مدينة بابل قبلها تمتلك ذات الاسلوب من التوزيع السكاني). وبهذا السعة فان مدينة "سُلُوقِيَّةٌ" عُدت، كما اشرنا، من اوسع المدن في الاقليم، ولا شك فان سلوقس انبهر بوسع مدن بلاد ما بين النهرين القديمة وتاق لإنشاء مدينة جديدة تضاهي بمساحتها مساحات تلك المدن ووسعها. وقد شبه المؤرخ الروماني "بلينيوس" الاكبر (23 ب. م. – 97 ب. م.) مخطط مدينة "سُلُوقِيَّةٌ" بكونه <نسراً ينشر جناحيه>. ويبدو ان قناة كانت تفصل موقع مركز المدينة وقصر الحاكم "أغورا" Agora عن الاحياء الأخرى. وكانت المادة الانشائية الرئيسية في تشييدها هو الآجر <الطابوق> (كما هو الحال في بابل)، واراد "سلوقس" ان تكون "سُلُوقِيَّةٌ" في موقع تقاطع طرق المواصلات والتجارة على نهر دجلة والقناة التى كانت تربطها بنهر الفرات، وعلى مقربة من شرق الامبراطورية السلوقية (بلاد فارس والهند) ومن غربها (سوريا). كان سكان "سُلُوقِيَّةٌ" بشكل عام مؤلف من الجنود الذين صاحبوا فتوحات الاسكندر المقدوني، ومنهم من تبع سلوقس في صراعه ضد قادة الاسكندر من بعده اثناء صراعهم من اجل السلطة، ومنهم من وصل اليها بعد ذلك من الفرثيين والهنود والتجار والصيارفة، أضافة الى السكان المحليين وكذلك سكنة بابل الذين اجبروا على الانتقال الى "سُلُوقِيَّةٌ" وخاصة صناعها وتجارها ومهنييها، ليسكنوا جميعا جنبا الى جنب مع الاغريق. وكفل موقعها الجغرافي المميز لتكون في اعلى مقام من العظمة بعد إسكندرية مصر. (مادة "سُلُوقِيَّةٌ" في موقع <ويكيبيديا الموسوعة الحرة> الالكتروني).

لقد كان تخطيط "سُلُوقِيَّةٌ" بالصيغة التي ظهر فيها بمثابة حدث تخطيطي لافت في المشهد العمراني المحلي والإقليمي. اذ كان بمنزلة <نسمة> طازجة من ذخيرة الثقافة "الهيلينية" الصرفة ، التى كونت نموذجاً بدئياً للتخطيط "الهيلنستي" الذي شاع انتشاره في اصقاع الامبراطورية السلوقية. لقد كان ذلك النوع من التخطيط الشبكي نادراً وغير عادي متسما بهندسية منتظمة ذا قوة حضورية بالغة مشرعة ومفتوحة على الاضافات، وفي الاخص، لجهة التأثير العميق على الممارسة التخطيطية للمدن المستحدثة. من هنا، تنبع ، وفقاً لرؤيتنا، امكانية تأثير هذا الحدث العمراني على مخطط "الكوفة": المدينة المستقبلية التى ستنشئ بالقرب من "سُلُوقِيَّةٌ" جغرافياً والوارثة للكثير من نجاحاتها التخطيطية والمعمارية.

نفترض، بالطبع، بان الفترة الزمنية الفاصلة بين نهايات دوام واستمرارية "سُلُوقِيَّةٌ" كمدينة وكحاضرة مهمة (التى حُددت تلك النهايات على وجه التقريب في بدايات القرن الخامس الميلادي، إثر هجرة سكانها وتغيير نهر دجلة لمساره في تلك المنطقة، وكذلك ما ترشدنا به الاحداث المرتبطة بالكنيسة المسيحية: حيث عقد في سنة 410 م. مجمع سلوقية – طيسفون <سينودس مار إسحاق>) ؛ وبين تاريخ بدء تشييد الكوفة (638 م.)، بان تلك الفترة الزمنية لم تكن فترة طويلة اذا قُورنت بمدد مسار التخطيط العمراني وسيروراته، الأمر الذي يتيح لنا تثبيت وقائع يمكن بها إدراك امكانيات تأثير تخطيط "سُلُوقِيَّةٌ" واحتمال التعلم من درس كشوفاتها العمرانية لجهة صياغة ونشوء بعض القرارات التخطيطية الخاصة بمدينة <الكوفة>؛ هي التى سنشير اليها اثناء كلامنا عن خصائص المخطط الكوفي لاحقاً.

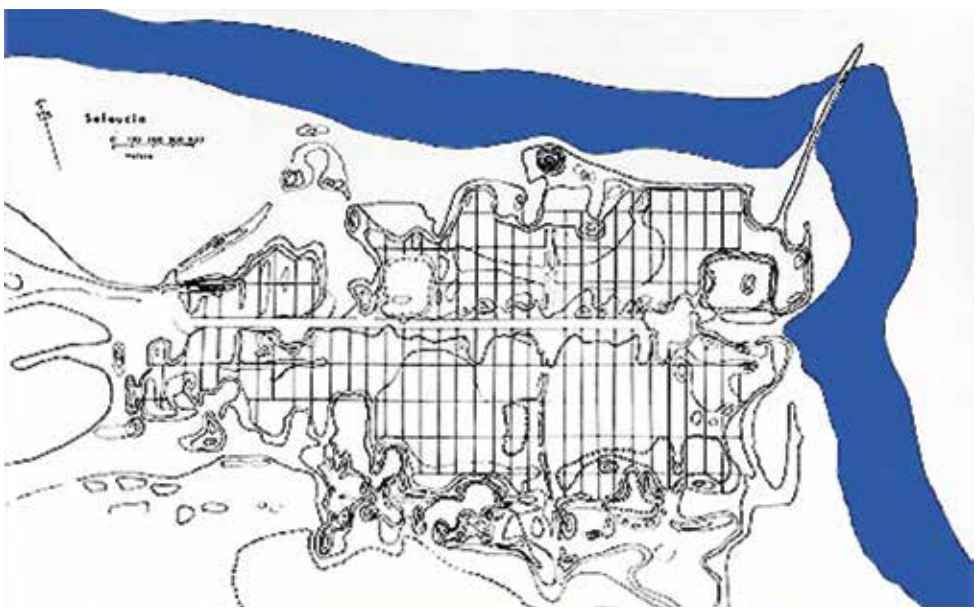
ومرة آخرى، تجدر الإشارة، من ان ظهور مثل تلك البلاغة التخطيطية الجديدة في مخطط "سُلُوقِيَّةٌ" في الممارسة العمرانية المحلية لم يكن امراً عادياً وعابراً، وإنما كان حدثاً تخطيطيا رائداً ومبدعاً اضفي الكثير من المهنية العمرانية الى المشهد التخطيطي المحلي والى بيئتة المبنية.

تبقى "سُلُوقِيَّةٌ" بخصائصها العمرانية والسكانية من ضمن "التأثيرات الخارجية" التى وجدنا فيها تلك الادوات المؤثرة في قرار تخطيط الكوفة كواحدة من اوائل المدن الإسلامية الأولى

ومع افتراضنا باحتمالية عدم وجود روابط مباشرة بين مخطط "سُلُوقِيَّةٌ" وتخطيط "الكوفة" المستقبلي. الا ان الوقائع المثيرة المتمظهرة في "ندرة" التخطيط السلوقي وخصوصيته المتفردة، وفصاحة إظهاره المبهر، ومغايرته الجذرية لما هو سائد في المشهد العمراني واختلافه عنها، بالاضافة الى عدد سكان المدينة الهيلنستية الغفير وثقافتهم المميزة، وبالتالي إمكانية عمق تأثيرهم الحضاري على جوارهم، وحضور الرغبة لدى كثر من السكان المحليين في تقليد ومحاكاة ثقافة وسلوك سكنة العاصمة السلوقية؛ كل هذة الامور كانت بمثابة وسائل وادوات حافزة للاهتمام بالارث العمراني السلوقي المتفرد والمحافظة عليه لفترات طويلة رغم زوال مظاهر تلك التجربة التخطيطية الرائدة، ومن ثم نشوء افتراضات تحمل واقعيتها الرزينة لتكون من ضمن المؤثرات التى ساهمت في "اكتمال" التجربة التخطيطية الكوفية وإظهار نضجها البدئي.

سلوقس نيكاتور (الغالب) (358 ـ 281 قبل الميلاد).

درهم فضي يحمل صورة سلوقس الأوّل



موقع سلوقية، قبل تغيير نهر دجلة مساره المائي.

إستذكار الناقد الكبير الراحل

علي جواد الطاهر
مؤسسة ثقافية كاملة ومفصل ثقافي تاريخي

"تتلمذنا على حضوره في الساحة الثقافية، على الرغم من اختلافنا معه في الانفتاح على المدارس النقدية الحديثة"..

الناقد فاضل ثامر

دأبت الجمعية العراقية لدعم الثقافة على استذكار رموز الأدب والفن العراقي في أمسيات يتحدث فيها كبار المعنيين بالشأن الثقافي المحلي، وفي أمسية الخميس 12 ـ 2 تم تناول سيرة ومنجزات الناقد الكبير علي جواد الطاهر من قبل الناقد فاضل ثامر، والدكتور علي حداد، والدكتور سعيد عدنان، والدكتور عدنان العوادي، على قاعة الجواهري في الإتحاد العام للأدباء والكتاب بحضور جمع غفير من المثقفين والنقاد والكتاب، مع عدد من عائلة الراحل الطاهر.

منى سعيد

هو علم أخذناه عن الغرب لتقديم النص القديم وقراءته على صورة الفرد الذي يُقدّمه، ونكتشف معه أطباق البناء، مثل فريق الآثاريين الباحثين عن صرح قديم..

علي جواد الطاهر

أدار الندوة الدكتور جاسم محمد جسام الذي افتتح الجلسة بتعريف موجز لشخصية الطاهر ذاكرا، بأنه مفكر جمع بين الأصالة والمعاصرة في الفكر والثقافة والمجتمع والدرس الأكاديمي حتى غدا علامة بارزة في مسيرة النقد العراقي.

ثم توالى النقاد في تقديم أوراقهم وقد تناولت كلا منها محورا خاصا، اذ وصف الدكتور سعيد عدنان القادم من مدينة كربلاء، الدكتور الطاهر بأنه علم باذخ في الثقافة والأدب والفكر، وحين نستعيده نستعيد القيم الرفيعة بالموقف والكتابة والرعاية، نستذكر فيه كاتب المقالة الفنية المبدعة بقدرته العالية على تقديم الأدب الدقيق الذي لا يجاريه فيه أحد سواه في العراق وطه حسين في مصر.

وأضاف، زاول الطاهر كتابة المقالة الأدبية منذ أربعينيات القرن الماضي قبل ذهابه إلى باريس، ونشر في جريدة الحدباء معلقا على على بيت لأبي العتاهية فيه إفاضة وإضاءة للكلمة وللجملة ولتوالي الأفكار، وبقيت طريقته هذه في الكتابة.. كان يقرأ لأعلام المقالة الأدبية، وركز على قراءة مجلة الرسالة التي يصدرها الزيات، متشربا بها، فكان في كتابته أصيلا مبتكرا في الطريقة والمحتوى، وعند عودته للعراق كتب في المعلم الجديد وجمع مقالاتها في كتاب (مقالات) عام 1962، ثم غادر العراق بعد الهجمة الفاشية لانقلاب عام 1963، وعند رجوعه عاود الكتابة المقالية في صفحة آفاق جريدة الجمهورية وباقي الصحف، مركزا على قضايا الأدب والثقافة وتناول الشخصيات الأدبية البارزة مثل الجواهري ويوسف الصايغ ..

وصوَّر القضايا الخاصة بالمجتمع بحلاوة وطراوة متوخيا الكلمة الدقيقة الدالة في الكلام المحكم، كما تحدث في البوح في المفارقات بين ما كان يشعر به في باريس وبين واقع الحال في بغداد، ثم جمعها في كتاب بعنوان " ما وراء الأفق الأدبي".

في الثمانينات كتب سلسلة من المقالات عن أساتذته، بدءا بالبصير، وطه الراوي، والمهنا وغيرهم مستحضرا قيم الأستاذية والوفاء لهم وجمعها في كتاب تحت عنوان "أساتذتي ومقالات أخرى" ثم كتب مقالات أخرى اتسمت بالوجازة والتكثيف نشرها في مجلة ألف باء.. إنه يكثف ما يكتب كأسهم نافذة يرميها فتصيب. ولم يكتب ما لا يعتقد، وبعيدا عن المحاباة والولوج في حبال الآخرين، وكتب آخرها سلسلة "الباب الواسع".

وركز الناقد فاضل ثامر على تناول جوانب شخصية عندما كان طالبا في كلية الآداب فرع اللغة الانجليزية وكان يلازم أساتذة القسم العربي كالطاهر ومهدي المخزومي، مبينا التزام الطاهر بالتيار الديمقراطي حتى دفع ثمن وقوفه ذاك ثمنا باهظا، فصل إثره من الجامعة وغادر إلى السعودية ليدرس في جامعاتها فضلا عن دأبه بمد المكتبة هناك بانجاز ببلوغرافيا خاصة بها.

مضيفا "تتلمذنا على حضوره في الساحة الثقافية، رغم اختلافنا معه في الانفتاح على المدارس النقدية الحديثة، لكنه كان يؤكد بأن "ليس من الضروري أن يستنسخ التلاميذ تجربة أستاذهم" مشجعا إيانا من منظور ذوقي اغني الحركة النقدية العراقية التي أصبحت ناضجة الآن بفضله.

أما الناقد الدكتور عدنان العوادي

”الطاهر أستاذ مرموق لأجيال من أدباء العراق ومثقفيه مع خبرة الأديب والأكاديمي، ومحاضراته ما زالت تدرس في عدد من الجامعات العربية“..

الناقد عدنان العوادي

”إنّه فاصلة معرفية وشخصية تاريخية بحق لأنه غير الكثير من مفاهيم الدرس المنهجي في النقد الأدبي“..

الناقد د. علي حداد

القادم من مدينة الحلة فقد حمل معه مجموعة أوراق يمكن إن تكمل دفترا ضخما لا يكفي محتواه زمن المحاضرة، ومع ذلك أمكننا التقط ما يأتي:

يطلق الطاهر عادة مزحة شفافة فلا يستخفه الفرح ولا تقبضه الكآبة.

وتحدث عن درس الطاهر كونه أحد تلامذته متناولا موضوع تحقيق النصوص، فبحسب الطاهر هو علم أخذناه عن الغرب وغايته تقديم النص القديم لقراءته على صورة الفرد الذي يقدمه، ويكشف ويكتشفون معه أطباق البناء طبقة طبقة أشبه بفريق الآثاريين الباحثين عن صرح قديم. يقودهم المعلم ليرشدهم إلى طرق الوصول إليه.

الطاهر أستاذ مرموق لأجيال من أدباء العراق ومثقفيه مع خبرة الأديب والأكاديمي، ومحاضراته ما زالت تدرس في عدد من الجامعات العربية.

وكثيرا ما يبعد التهيب منه الخجل من قبل طلبته، حين يبادرهم بالسؤال عن منجزهم وعما قرءوه من كتب ليتواصل معهم بمشروعات مشتركة..إنه مفكر نقدي من طراز خاص تمتع بخيال الأديب وبدقة العالم.

فاصلة معرفية وشخصية تاريخية

ووصف الناقد الدكتور علي حداد الطاهر بأنه فاصلة معرفية وشخصية تاريخية بحق لأنها غيرت الكثير من مفاهيم الدرس المنهجي في النقد الأدبي حتى إنه ادخل درس النقد الأدبي في الدراسة الثانوية وليس في الجامعة فقط. ومعه يمكن أن نتحدث عن أدب عراقي حديث في الشعر والنثر، بعدما كان النقد سابقا يتحدث عن أعلام معينين كالرصافي والزهاوي.

ومعه أصبح السرد العراقي مجالا منفتحا للكتابة كما بين ذلك الناقد عبد الإله أحمد.

وعلى صعيد الانجاز المعرفي يحسب لهذه القامة المفصلية موسوعيته بما يجاري موسوعية الجاحظ، فهو مؤسسة ثقافية كاملة يكتب بكل شيء، وأصبح الأكاديمي هامشيا عنده وهو المؤثر في البيئة الثقافية أكثر من الأكاديمية.

كتب الأدب والدراسات والنقد والقضايا الاجتماعية والتحقيق، مبشِّرا بالإبداع حين وقف عند تجارب شباب وبشر بهم، تنبه للشعر الشعبي، وهو أول من قدم مظفر النواب في اتحاد الأدباء، وأول من بشر بحسين مردان. عمل مع الناقد عبد الإله أحمد ”فهرس القصة العراقية“ وأشرك معه طلبته في التحقيق، وتكلم عن اللهجات الشعبية، تناول الطرفة بشخصية جحا بنسق ناقد مضمر، تحدث عن منيرة الهوزوز وعن ألف ليلة وليلة.

معرض ”جماعة بغداد للفن الحديث“ في نيويورك

صياغة جمالية لحياة ما بعد الاستعمار في العراق

كمال يلدو

أُسدل الستار قبل أسابيع على معرض استعادة إرث ”جماعة بغداد للفن الحديث“ الذي احتضنه (متحف هِسِل) للفنون، التابع لكلية بارد في ولاية نيويورك الامريكية.

يُعد هذا المعرض، الذي حاول جمع كل صنوف تجارب جماعة بغداد للفن الحديث ضمن اطار تنسيقي وتاريخي، كحاضن لفصل أساسي من تاريخ الفن العراقي الحديث والمعاصر. إنّ العرض المتعمق لأعمال الجماعة التي تأسست في العام 1951 واستمرت كقوة إبداعية حتى أوائل السبعينيات، تعطي صورة نابضة لتعاون أجيال متعددة من الفنانين، في سبيل صياغة جمالية جديدة ومميزة، جسدت دينامية الحياة وآمالها في عراق ما بعد الاستعمار.

كانت دعوة المعرض للجمهور واضحة في منح الفرصة للتعرف على الحداثة من منظور العراق، بوصفه موقعًا حيويًا للتبادل والتأثير، عبر غرب آسيا وشمال افريقيا وأوربا، من خلال التأمّل في نشأة الجماعة وتطورها وتأثيرها في الأجيال اللاحقة من الفنانين.

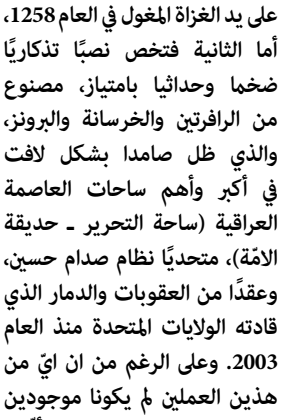
تشكّلت ”جماعة بغداد للفن الحديث“ عقب فترة ديناميكية من التحوّل والنمو السريع في العراق، بعد تحرره من الاستعمار البريطاني في العام 1932، في ثلاثينيات واربعينيات القرن العشرين، وفي خضم الاضطرابات السياسية المتواصلة، شرع الفنانون في مفاوضة حاسمة بين وعي وطني ناشئ في سياق ما بعد الاستعمار، وحداثة آخذة في التبلور.

واجه الفنانون العراقيون تحدّيين متداخلين: الحاجة إلى بناء نقاط استمرارية مع التاريخ البصري العراقي من جهة، والدعوة إلى ابتكار أشكال تمثيل جديدة قادرة على التعبير عن وجود حديث من جهة أخرى.

أشرفت على المعرض د. ندى شبوط، الأستاذة في جامعة شمال تكساس، والاستاذة الزائرة والباحثة بجامعة نيويورك ـ أبو ظبي، بمشاركة السيدة تيفاني فلويد، المحاضرة في الفن الحديث والمعاصر بجامعة شمال تكساس. ونُظّم المعرض في مركز الدراسات القيمية، كلية بارد، بإشراف السيدة لورين كورنيل، المديرة الفنية. اما تصميم المعرض فكان من اعداد إيان سوليفان، مدير المعارض. كما أسهمت زهراء أميني وتروث موراي سكول ببحوث قيمية ودعم تحريري للمشروع.

رافق المعرض كاتلوك صممته الأستاذة هالة العاني، ضم مقالات لقيميي المعرض وتأملات من الفنانين المشاركين ورسومات للأعمال المعروضة وساهم بنشره السيد نبيل صالح.

قامت جهات كثيرة بتقديم الدعم للمعرض الذي استمر اشهرا طوال، منهم: مؤسسة برجيل للفنون (الشارقة)، مؤسسة دي آي اف (لبنان والامارات العربية)، مؤسسة رمزي وسائدة دلول للفنون (دبي، الامارات العربية)، مجموعة الابراهيمي (عمّان وبغداد)، المتحف العربي للفن الحديث (قطر)، ومن المجموعات المُعيرة،



د. ندى الشبطط

مجموعة ضياء العزاوي ومجموعة عائلة حكمت، وأتى الدعم الكبير للمعرض من مؤسسة آندي وار هول للفنون البصرية، ومؤسسة إي. رودز. وليونا بي كاربنتر، ومتحف (هِسِل) للفنون، ودعم سخي من لونتي ايبرز. هذه المعارض تقام عادة في مؤسسة ماري لويزه هِسِل، ومؤسسة روبرت مابلثورب، ومجلس أمناء مركز الدراسات القيّمية، ورعاة المركز وداعميه وأصدقائه.

جمع المعرض امثلة بارزة من اعمال الرسم والنحت والتخطيط الخاصة بالجماعة، الى جانب مواد أرشيفية تشمل لقطات إخبارية مصورة، وبيان الجماعة، وملصقات المعارض، وكتيبات صممّها الفنانون. ومن ومفارقات الزمن أن تتدفق قصتان للنجاة عبر هذا المعرض، الأولى تتعلق بمخطوطة مزخرفة صمدت بأعجوبة أمام حرق ونهب بغداد على يد الغزاة المغول في العام 1258، أما الثانية فتخص نصبًا تذكاريًا ضخما وحداثيا بامتياز، مصنوع من الرافرتين والخرسانة والبرونز، والذي ظل صامدا بشكل لافت في أكبر وأهم ساحات العاصمة العراقية (ساحة التحرير ـ حديقة الامّة)، متحديًا نظام صدام حسين، وعقدًا من العقوبات والدمار الذي قادته الولايات المتحدة منذ العام 2003. وعلى الرغم من ان ايّ من هذين العملين لم يكونا موجودين ماديا في متحف ”هِسِل“، إلا أنّهما كانا حاضرين بقوة في النصوص والنماذج والنسخ الموزعة بين 141 عملا لثلاثين فنانا.

التقرير كاملًا في موقعنا الإلكتروني:
www.tareekthakafi.com

لقطة من فيلم "ألفا متر إلى أندرييفا" للمخرج الأوكراني مستيسلاف تشيرنوف، يظهر فيها الجنود الأوكرانيون وقد ثُبتت على صدورهم كاميرات صغيرة. لصورة VPRO

الفيلمان الأوكرانيان "ألفا متر إلى أندرييفا" و"بيت من شظايا"

لا بطولات زائفة والأمل آخر ما يموت

ترجمة وإعداد:
نادية سعيدي بوراس

لا يُمكن تصوير الحرب عن قرب، هذه حقيقة يُدركها الجميع. لهذا كانت بعض الكاميرات الصغيرة مُثبّتة على خوذات أفراد فصيلة مشاة أوكرانية، وهي تشق طريقها عبر شريط ضيق في الغابة، بين حقلين مُلغّمين، منذ ثلاثة أشهر. بينما يُظهر فيلم الوثائقي "بيت من شظايا"، الآثار الاجتماعية المدمرة للحرب من خلال رصد الحياة في دار أيتام قرب الجبهة، وحياة الأطفال فاقدي الرعاية، بسبب التفكك الاجتماعي الناجم عن الحرب.

المخرج مستيسلاف تشيرنوف

تُظهر اللقطات الأولى الجنود المنهكين وهم يزحفون ويطلقون النار بخوف في جميع الاتّجاهات، ثم يلعنون زيلينسكي وهم يلفضون أنفاسهم الأخيرة ويموتون، تحت وابل من قذائف الهاون الروسية والطائرات الانتحارية المسيرة.

لم يبق من الغابة المؤدية إلى بلدة أندرييفكا الصناعية "المحررة" والمدمرة بالفعل، على بُعد كيلومترين، سوى جزء من طريق نصف متفحم، وجحيم مستنقعي من الوحل والرماد والشجيرات والخنادق والجثث المتعفنة التي لم يستطع الأوكرانيون جمعها في الأسابيع الأخيرة، بسبب شدّة القصف.

هذه هي الحرب في أوروبا اليوم؛ كما يُظهرها فيلم "ألفا متر إلى أندرييفكا" لمخرج الأفلام الوثائقية الأوركراني مستيسلاف تشيرنوف، وهي، باستثناء بعض الحيّل التقنية، لا تختلف كثيراً عن الحرب قبل مئة عام.

يمكن بسهولة وضع الفيلم الوثائقي "ألفا متر إلى أندرييفا"، الذي عُرض لأول مرّة في مهرجان إيدفا IDFA العالمي للأفلام الوثائقية في أمستردام، ضمن الأعمال الكلاسيكية، كما هو الأمر مع فيلم المخرج الأمريكي ولفريد أوين "غاز! غاز! أسرعوا يا شباب!"، أو افيلم "كل شيء هادي في الميدان الغربي" المقتبس من رواية إريك ماريا ريمارك الحربية، فلا وجود لأي بطولة زائفة في هذا الفيلم، نرى فقط جنودًا أوكرانيين منهكين ومرعوبين من المعارك، وقد بدت عليهم علامات الصدمة. إنهم متطوعون: كانوا يفضلون عدم حمل السلاح. ولكن ماذا عساهم أن يفعلوا أمام إصرار بلادهم على مواصلة الحرب غير المتكافئة؟

الفيلم يُظهر في بعض اللقطات (العدو) الروسي أيضًا ـ لفترة وجيزة ـ إذ يظهر مجاميع من الجنود ذوي العيون الزرق الفاترة وهم يزحفون خارج خنادقهم للهجوم بتهور، أو لإلقاء قنبلة يدوية بسرعة، في مشاهد حيّة تخطف الأبصار وتخلع القلوب، قلما نرى مثلها في السينما الوثائقية.

فاز مستيسلاف تشيرنوف بجائزة الأوسكار في العام الماضي عن فيلمه الوثائقي "عشرون يومًا في ماريوبول" (2023)، الذي يرصد ما أسماه عنف الجيش الروسي ضد الجنود الأوكرانيين ـ لا أدري إن كانت ثمة حرب من دون عنف! ـ ويتضمن لقطات لهجوم صاروخي على مصانع أسلحة أوكرانية يديرها متطوعون شبه مدنيين.

في فيلمه الجديد، أُتيح للمخرج الأوكراني الوصول إلى لقطات حربية محلية الصنع للواء الهجوم الثالث. كما خاض بنفسه، رفقة مصوره أليكس بابينكا، رحلةً شاقةً عبر الأدغال الكثيفة المميتة في طريقه إلى أندرييفكا.

كان بإمكاننا رؤية ملامح الدهشة على وجوه جنود المشاة على خط المواجهة، الذين ينتظرو (التعزيزات) بلهفة، عندما اتضح لهم أن تلك (التعزيزات) تضم رجلين أعزلين مع كاميرا، ردّة الفعل هذه تُذكّرنا بفيلم "سترة معدنية كاملة"، تحفة ستانلي كوبريك الكلاسيكية التي تتناول تجارب الجندي والصحفي العسكري "الجوكر" أثناء الحرب، كما أن مشهد بعض الجنود الأوكرانيين المحاصرين، الذين تُطلق عليهم النار بكثافة من امكان غير معلومة، بينما يُفتح الجزء الخلفي من مركبتهم المدرعة، يُذكّرنا فورًا بمشهد سفينة الإنزال المكنوبة التابعة للحلفاء في فيلم "إنقاذ الجندي رايان" لستيفن سبيلبرغ.

يمزج تشيرنوف بين لقطاته الخاصة، واللقطات المكثفة من كاميرات مركّبة على خوذات الجنود، أو صدورهم، ليُقدّم

يرصد فيلم "بيت من شظايا" التفكك الأسري والإدمان على الكحول وعنف الآباء الذي يدفع الأطفال إلى دور الأيتام

صورة مؤثرة ومباشرة عن كيفية تعامل الجنود مع الإرهاق والخوف والتهديد المستمر وفقدان الرفاق، ويكشف عن الواقع اليومي لحرب تبدو وكأنها لا تنتهي.

"ألفا متر إلى أندرييفا" فيلم لا يُفوّت. فيلم يُصوّر بوضوح عبثية الحرب ورعبها. فيلم وثائقي مؤثر لا يُنسى، حيث نجد أنفسنا ـ كمشاهدين ـ في قلب الحدث الحقيقي وبمشاهد حيّة غير ممنتجة أو خاضعة للتعديل التقني. كل ذلك يتجسد أمام المشاهدين على خلفية موسيقية لم تتناسب وهول الحدث، أو فوضى الرعب الذي يعيشه الجنود الأوكرانيون. لكن علينا أن نعلم أن هؤلاء الجنود يخوضون حربًا حقيقية، قدمها المخرج تشيرنوف كما هي على طبيعتها المؤلمة.

فيلم "بيت من شظايا"

في ظلّ الأهوال التي أفرزتها الحرب الروسية ـ الأوكرانية المستعرة منذ أعوام، والتي تبدو أقل ضراوة في بعض الأحيان، إلا أنّها، كما يُظهر الفيلم الوثائقي "بيت من شظايا"، تُخلّف آثارًا اجتماعية مدمرة بالقدر نفسه. يتتبع الفيلم (من إخراج الدنماركي سيمون لير‌ينغ ويلمونت)، الذي عُرض أيضًا في مهرجان إيدفا IDFA للأفلام الوثائقية 2025، الحياة في دار أيتام قرب الجبهة، وحياة الأطفال فاقدي الرعاية، بسبب التفكك الاجتماعي الناجم عن الحرب.

خلف باب واحد من كل عشرة أبواب في هذه المنطقة الفقيرة، تعيش عائلة مفككة. تقول إحدى العاملات في مجال رعاية الأطفال ـ وجميعهن نساء ـ إن هذا نتيجة إدمان الكحول والإهمال والعنف. ينتهي المطاف بالعديد من الأطفال هناك، بعد أن تهملهم أمهاتهم المدمنات لأيام، فيتوقفون عن الذهاب إلى المدرسة، ويضطرون إلى الكفاح من أجل لقمة العيش، في ظلا غياب تام للآباء، أما بسبب العجز أو التيه أو الإضطراب النفسي، أوالهروب من الواقع المرير.

في مشاهد مؤلمة تُظهر مكالمات هاتفية يُجريها الأطفال مع ذويهم في ردهة المبنى المتهالك.

"إيفا"، البالغة من العمر حوالي ثماني سنوات، تخبرها جدتها ـ عبر الهاتف ـ أن والدتها "غائبة" منذ ثلاثة أسابيع، وتعدها بأحضارها في المرة المقبلة لترد على مكالمتها. عندما تتحدث "إيفا" أخيرًا إلى والدتها بعد فترة، تطلب منها الأخيرة صارخة بهستيريا: "أتركي الميتم وتعالي إليّ". فترد إيفا: "هل أنتِ مجنونة؟ تريدين أن أعود كي تتركيني مع جدتي وتهربين". فتجيبها الأم: "يا ابنتي، لماذا تريدين دفعي إلى الموت؟"

"كوليا"، فتى قوي البنية في العاشرة من عمره تقريبًا، يتميز بنظرة حادّة، تمكن أخيرًا من التواصل مع والدته عبر الهاتف لتخبره الأخيرة:

"نعم يا عزيزي، سأتي غدًا، كما وعدتك".

ويا للمفاجأة، في اليوم التالي حضرت بالفعل، لكنّها ما أن عانقت "كوليا" وشقيقه الصغير وشقيقته الرضيعة، حتى أخبرها "كوليا" بأنّ رائحة الكحول تفوح منك.

تبدو الأم، على الرغم من حنانها الظاهر على الصغار، مُدمرة نفسيًا، بسبب الإدمان على الكحول.

لاحقًا، يجرح كوليا ذراعه متعمدًا ليُنقل إلى المستشفى، ومن هناك، يتسنى له الهروب، ليهيم على وجهه أيّامًا، قبل أن يُلقى القبض عليه بتهمة السرقة، والدخول في شجارات.

يعود الكثير من الأطفال إلى دار الرعاية عندما يكبرون، لزيارة الأطفال الأصغر سنًا الذين خلفوهم وراءهم، ونشأت بينهم أواصر عاطفية. يُعلق أحد القائمين على الرعاية: "إنّه المصير المحزن للأجيال المهملة التي تحذو حذو آبائها".

ومع ذلك، ليس هذا أمرًا مفروغًا منه، خاصةً عندما ترى كيف يحاول القائمون على الرعاية منعه. إنّهم يغمرون الأطفال بالحب والاهتمام، ويحاولون مخلصين إيجاد أسر راعية بديله لهولاء الأطفال الذين يُظهر الفيلم كيف تأتلق عيونهم الخاوية وجوههم الحزينة، عندما تصل أم حاضنة محتملة.

في الفيلم، يُضفي ضوء الشتاء الخافت مسحةً من الكآبة على حياة الأطفال القاسية، التي يُزيدها إخراج لير‌ينغ ويلمونت عمقًا مؤثرًا، لاسيّما الأطفال الذين اعتادوا على الكاميرا وهي تجوب بينهم، إلى درجة أنّهم يبدون وكأنهم نسوها تمامًا.

تقول إحدى المربيات:

"الأمل آخر ما يموت. أنّه الأمر الذي يُبقيهم أحياء على ما يبدو".

كوليا وشقيقته الصغيرة في فيلم "بيت من شظايا". المصدر: VPRO

المخرج سيمون لير‌ينغ ويلمونت

توثيق

فيلم "حانت ساعة التحرير"
نضال أسطوري
قام على تضحيات المرأة

عليا أيمن

يوثّق فيلم "حانت ساعة التحرير"، وقائع الثورة الماركسية اللينينية ضد البريطانيين في منطقة ظفار بسلطنة عُمان وتداعياتها، يركّز على النساء المقاتلات اللواتي كنّ في طليعة هذه النضالات المناهضة للاستعمار. بعد مرور عقود على تصويره، ما زال فيلم المخرجة اليسارية هيني سرور حاضرًا في الأذهان وهو يرصد يوميات انتفاضة ظفار ضد سلطنة عُمان التي كانت مدعومة من بريطانيا آنذاك، في حركة ديمقراطية مناهضة للإمبريالية.

قطعت المخرجة هيني سرور وفريقها 750 كيلومترًا من الصحاري والجبال سيرًا على الأقدام، تحت قصف سلاح الجو الملكي البريطاني، للوصول إلى منطقة القتال وتوثيق تلك اللحظات النادرة من ثورة لن تُنسى. يُظهر الفيلم الوثائقي بشكل مُذهل، كيف تبني حركة التحرير نجاحها على حقيقة تحرير المرأة من التخلف والفقر والجهل، في وقت سادت فيه ثقافة التجهيل والتستر وراء الدين والتقاليد البالية.

لقد كان صمود تلك الحركة الأسطوري أمر طبيعي، لأنّها مصممة على استعادة كرامتها (وهو أمر لم تُحققه في نهاية المطاف، لأنّ الثورة قد فشلت للأسف)، إلّا أنّ جانب ممارسة الديمقراطية وتحرير المرأة فيها كان رائعًا، وكان من المؤثر للغاية رؤية هؤلاء الشباب والشابات (نتمنى أن يكونوا ما زالوا على قيد الحياة) بهذه الروح الثورية، والنظرة السابقة لعصرها.

لقد كانت الأفكار السياسية والنسوية في الفيلم مُلهمة للغاية. إنه فيلم بالغ الأهمية والتأثير، لاسيما أنه التوثيق السينمائي الوحيد لهذه الثورة، ولا تزال الأفكار والمواقف التي طرحها الفيلم قبل خمسين عامًا وثيقة الصلة وممتازة. صُوّر الفيلم في العام 1971، واستغرق إنجازه ثلاث سنوات قبل عرضه الأوّل في مهرجان كان للعام 1974، ويوثّق نضال الجبهة الشعبية لتحرير الخليج العربي من قادته المتحالفين مع الغرب، ويركز بشكل أساسي على ظفار، وهي منطقة في عُمان سعت جبهة تحرير ظفار إلى تحريرها من حكم السلطان سعيد بن تيمور آنذاك. يستخدم الفيلم لقطات أرشيفية وتعليقًا صوتيًا مؤثرًا لوضع الاستقلال الزائف الممنوح لمنطقة الخليج في سياقه الصحيح، منتصرًا للقيم المناهضة للإمبريالية.

من أبرز عناصر الفيلم ربطه النضال بالاقتصاد السياسي للاستعمار، معتمدًا إطارًا ماركسيًا بدلًا من الإطار الثقافي أو القومي، ويقدم رؤية جذرية للتوزيع غير العادل للموارد، واستخراج النفط من قبل القوى الاستعمارية وحلفائها المحليين.

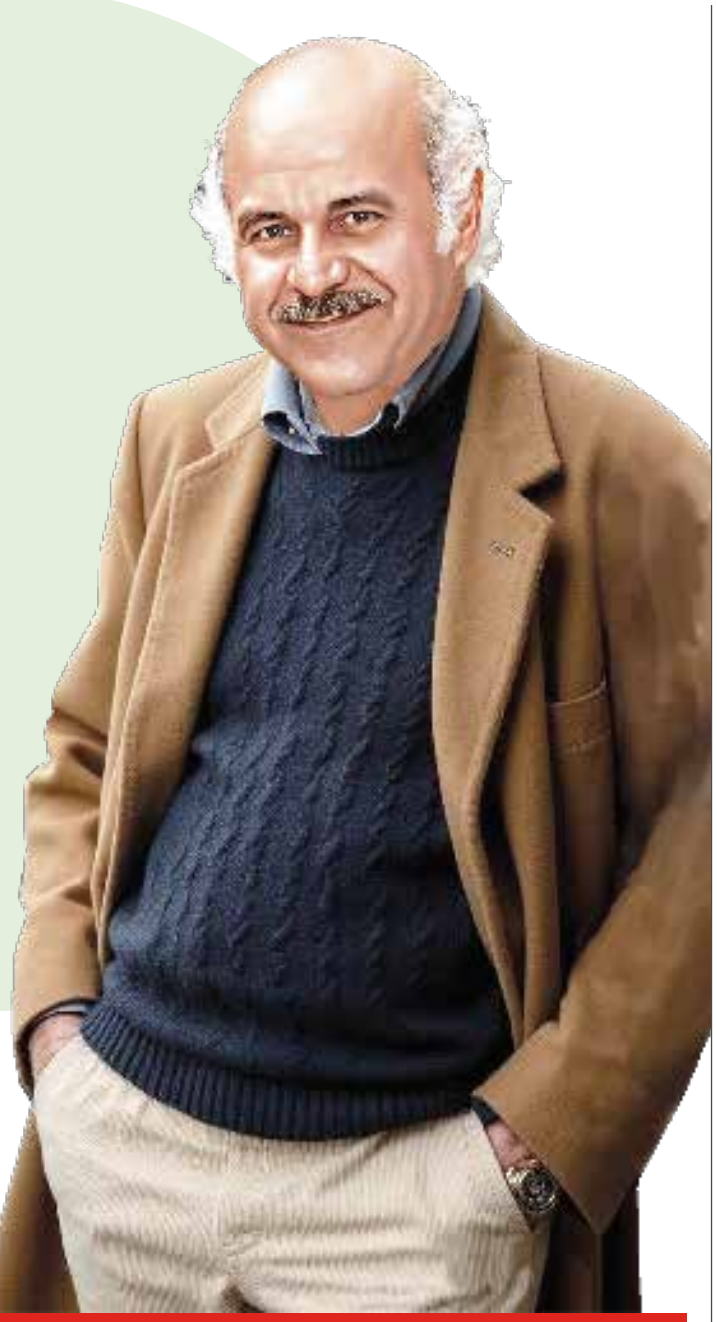
خلافًا للأفلام الإثنوغرافية المبكرة التي ادّعت وجهة نظر مؤلف واحد، تُشدد المخرجة هيني سرور في فيلمها هذا على قيمة التعاون. فهي تعتقد أنه لولا دعم الرفاق والناشطين والزملاء، لما ظهر الفيلم على هذا النحو، وتُشيد بجمعية الطلاب العراقيين (معظمهم من طلاب مُهجّرين من العراق جمعوا التبرعات)، ونقابة عمال جنوب اليمن (الذين كانوا يتبرعون براتب أسبوع من رواتبهم الشهرية لمساعدتها في إتمام الفيلم). وتضيف، بامتنان صادق: "لو تم القبض على هؤلاء الطلاب وهم يجمعون التبرعات، لكانوا مُعرّضين لخطر الترحيل من فرنسا، ولكان مصيرهم من المطار إلى غرفة التعذيب. لقد كانت تضحية كبيرة".

وتتابع: "كنتُ أحضر مهرجانات الأفلام الإثنوغرافية، وعادةً ما يُصوّرون فيها أفراد ما يُسمى بالمجتمعات البدائية وكأنهم حشرات. في هذا الفيلم، أفتخر بأن أُظهر أن حتى المجتمعات الذي تعيش في العصر الحجري، لديها الحاجة نفسها إلى الديمقراطية والمساواة بين الجنسين والكرامة".

المخرجة هيني سرور

رسام الكاريكاتير خضير الحميري الذي (يدسُّ) أنفه في كل شأن..

لعبة الكَراسي (المندَ(رْ) سَة)!



خالد خضير الصالحي

الطبيعة المزدوجة للصحافة والكاريكاتير

فرضيتنا الأولية ان فن الرسم الكاريكاتيري يشترك مع الصورة الفوتوغرافية، بـ(ازدواج) الطبيعة ذاته، واجتماع التناقض بوجوب: أولا، تحقق الاشتراطات المادية (الشيئية) باعتبارها الوجود الجوهري للكاريكاتير وللفوتوغرافيا معا لتتحقق صفة (الفنية)، وثانيا، تحقق الطبيعة التوثيقية بأهدافها النثرية والتسجيلية؛ بمعنى ان الرسم الكاريكاتيري مؤسس على الجمع بين: أولا، طبيعة العمل الفني، في توفر الاشتراطات الجمالية، وثانيا، طبيعة النص المدون المنشور في وسائل الصحافة بأهدافه الصحافية الإبلاغية.

الواقعة (البصر/مادية) للكاريكاتير:

لقد كانت النتائج المتحققة، في معرضه (كراسي)، من خلال الجمع في الرسم الكاريكاتيري لانتاج تواشجات نادرة، وتفاعلات بين وقائع تشكل بمجموعها الرسالة الكاريكاتيرية، وتتمثل بتشكل شيئية الرسم الكاريكاتيري، او ماديته، غالبا من: أولا، مادية الحبر الصيني بخطوطه، ومساحاته الداكنة، وتنتج أيضا عن: ثانيا، مادية اللون، الذي بدأ يخالط الحبر بدرجات متفاوتة مؤخرا، وهي ما نعنيه بمادية الرسم، وثالثا، شكل الحروف التي يكتب بها الرسام تعليقاته؛ وهي كوقائع بصرية، وعلاماتية، غنية دلاليا، وذات طابع ثقافي متواطأ عليه في الثقافة الشعبية العراقية، مما اعطى تجربة خضير الحميري فرادة اسلوبية متميزة.

كاريكاتيريو ما بعد غازي

افرزت سبعينيات القرن الماضي في الرسم الكاريكاتيري العراقي، ما اسميه (جيل رسامي ما بعد غازي)، وهم رسامون مهمون فتحوا ابواب الحداثة الكاريكاتيرية، ومنهم: نزار سليم، مؤيد نعمة، رائد نوري، بسام فرج، عبد الرحيم ياسر، منصور البكري، شهاب الحميري، خضير الحميري، كفاح محمود، ضياء الحجار، وكانت توجهات غالبية جيلهم (تقليلية)، وقد يكونون، متأثرين فيها، بالاتجاهات التقليلية المصرية التي يسميها خضير الحميري نفسه، (اللبادية)، التي كانت تصل العراق من خلال مجلتي (روز اليوسف) و(صباح الخير)، وكانت هذه النزعة التقليلية قد اثرت على (واقعيي) الكاريكاتير العراقي: بسام فرج وخضير الحميري، وعلى (تجريديبه): رائد نوري وكفاح محمود، وخلقت جيلا ينهج خطا وسطا محاولا تطوير اسلوب (غازوي) مطور ومحافظ على التفاصيل ومنهم مؤيد نعمة.

تنوع اشتغالات خضير الحميري

اتسعت اشتغالات خضير الحميري في حقل الكاريكاتير من: القصص الصحفية الكاريكاتيرية (فيجرستوريكاتيري) التي جعلت الكاتب حسن العاني يعتبر (الكاتب الصحفي) خضير الحميري ينافس (رسام الكاريكاتير) خضير الحميري، و(القصص الصحفية) نمط يمارسه الحميري ولم يدخله ضمن كتابه (رسوم مندسة)، ويمكن ان يسعه كتاب قادم، وهي رسوم يصاحبها تعليق يقوم مقام القصة في توضيح مقاصد الرسام، ويمتد التنوع الى الرسم (بدون تعليق)، وقد توضع أحيانا بيافطة علوية تشكل فعليا عنوانا للرسم وشرحا لقصته، كما يتمثل التنوع في تعدد الياته المادية بالرسم: من خلال التكبير والتصغير حسب اهمية ابطاله في الحدث الكاريكاتيري، الى استخدام التحبير والمساحات المتباينة، الى استخدام الالوان بوعي، او تشكيل اللوحة من عدد متسلسل من الرسوم لتشكل باجتماعها موضوعا وسيناريو و(عملا) واحدا.

التعبير عن الروح المحلية

مازالت دعاوى التعبير عن الروح المحلية فاعلة في منجز خضير الحميري؛ فقد كان قادرا على صهر المحركات الشعبية (السرية) للثقافة العراقية بوعي عال، حتى انه لا يمكن تلقي العديد من نتاجاته الكاريكاتيرية دون هضم دقائق الثقافة الشعبية العراقية، والمرحلة التي أُنجز فيها كلُّ رسم، للربط بين التاريخ المثبت على الرسم وبين ما جرى من احداث في ذلك التاريخ. فالحميري يعول كثيرا، على تلقي اعماله استنادا الى الخزين الثقافي العراقي، وخصوصية ذلك الخزين، الذي تلعب فيه: المفارقةُ، والنكتة،

"رسوم مندسة" ترزم (العراق) في البومات

تؤكد سوزان سونتاغ في كتابها حول الفوتوغراف، بان الصور الفوتوغرافية، وهي ترزم العالم تلوح بانها تغري بالرزم، فهي تحبس في البومات، او تنشر في الصحف والمجلات، او يصنفها الناشرون في كتب، و"لعقود عديدة، كانت الكتب الطريقة الناجحة الأكثر في ترتيب (وعادة في تصغير) الصور الفوتوغرافية، لتضمن لها طول العمر ان لم يكن الخلود (ص11)، فلا تفقد الصورة الفوتوغرافية، كما هو الرسم الكاريكاتيري ميزاتها الجوهرية حين يعاد انتاجها في كتاب، بسبب عدم حاجتها الى قضية النسخة الاصلية التي يشترطها وجود اللوحة، انه امر شديد الاهمية اذن ان تجمع نتاجات الرسام في كتاب يعصمها من الضياع، اولا، وييسر على الكتّاب والباحثين ان يجدوا كمّا كافيا من النتاج مجتمعا في مكان واحد، وهو ما فعله خضير الحميري.

منذ صفحة الغلاف الأولى لكتاب (رسوم مندسة)، لا يكتفي خضير الحميري بدس صوره ضمن الكتاب الالبوم، ولا يكتفي بدس انفه (الضخم) في كل شان، حاله في ذلك حال المثقف البانديّ، نسبة الى جوليان باندا في كتابه الشهير (خيانة الاكليروس)، الذي يَعتبر المثقفَ مسؤولا عن ابداء موقف بكل المشكلات الحياتية، بل لا يكتفي خضير الحميري بذلك، بل يدس بنفسه في صورة الغلاف، وعلى القارئ؛ لأجل الحصول على جائزة وهمية منا، اكتشاف صورة الرسام في اقل من ثلاث ثوان.

والطرائف، الثقلَ المحسوس، مما جعل ظهور الجاحظ، وغيره من كتاب النوادر الفكهة، انبثاقا طبيعيا في الثقافة العراقية، وهو ما يجعل تلقي رسوم الحميري نابعا من افق متوقع تبنته الثقافة الشعبية العراقية منذ القِدم، وهو ما يجيد الحميري التلاعب به، وعليه. ان المفارقة العالية في رسوم الحميري تثير بالقارئ متعة البحث عن (نسخة الحميري) من الواقع، واكتشاف اوهام توقعات ذلك القارئ، التي يجيد الحميري كسرها سواء بطريقة مضحكة، او محزنة، بسبب التعارض بين واقع الحياة الذي يقدم الحميري نسخة منه بطريقة مبالغ بها، وبين النسخة اليوتوبية لأفق التوقع المقبول بشريا للحياة في حدها الادنى.

الفكرة الواضحة والبعد الثقافي

ينطوي عمل (قصة الفساد) على فكرتين، واحدة واضحة يتلقاها المتلقي البسيط، وفكرة غائرة تحتاج الى تأهيل ثقافي، حيث يحيل الكتاب الظاهر في الصورة (قصة الفساد ج1)، واجزاؤه على الطاولة الى كتاب ديورانت (قصة الحضارة) بأجزائه العديدة كإشارة الى ان الفساد مديد تماما كقصة الحضارة الانسانية.

(أبطال) أيقونيون! بلا بطولات.. وتاريخ بلا حوادث!!

يتخذ ابطال رسوم خضير الحميري (الأيقونية) الشكلية التي تتم صياغتها بعناية؛ فنماذجه تنطوي على انزياحات شكلية تتخذ ثباتا ملفتا، ومؤثرا، فلقد نوهتُ في موضوع سابق الى العلامة التي اتخذها سياسيو العراق في تجربة خضير الحميري، وكانت تتمثل بإكسسوارات متميزة تتألف من: نظارة سوداء تخفي العيون، وانف معقوف مرتفع، لا يقصه السيف، كأنف السياسي (علي الاديب)، وسبابة نافرة، كسبابة صدام حسين، وعلي عبد الله صالح، وأعجاز كبيرة وصفها الرئيس العراقي الراحل جلال الطالباني بأنّها هي التي تملا الكرسي وتفيض فيتمسك الكرسي بها بقوة، وهي ترمز إلى التنعم بأموال العراق، وذلك الأعجاز الذي كان والدي العامل الأمي يعتبره علامة سيميائية للطبقات المتنفذة بالمجتمع العراقي ايام الخمسينيات؛ وكأن الطريق الى الطبقة البرجوازية لا يمر الا من تلك المؤخرات الاستثنائية!!.

(رسوم مندسة).. التجربة المفارقة في الرسم الكاريكاتيري العراقي

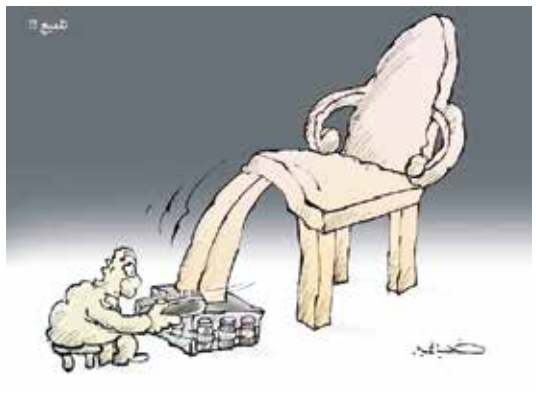
إنّ ما نشره خضير الحميري، في كتابه (رسوم مندسة)، تجربة مفارقة في الرسم الكاريكاتيري العراقي، فقد قسم كتابه الى (فصول) عنونها بمقتبس نصي ربما تكون له علاقة مع رسوم كل فصل، وعلى المتلقي ان يستثمر فطنته وثقافته لإيجاد هذا الترابط، الذي سيكون شخصيا بالتأكيد، وهو كتاب لا يمكن الحديث عنه بل رؤيته بصريا، وهو يعرض تجربة الحميري من عام 2004 الى 2021.

ان اهم ما يميز تجربة الحميري قدرته في الوصول بالفكرة والشكل الى اشد درجات البساطة، مع القدرة على ان يشكل العمل دبوسا واخزا (يسميه رولان بارت: البنكتوم)، وهو الذي يدفع المتلقي لاتخاذ موقف من قضية ما..

والبنكتوم الواخز هنا هو المفارقة التي نعتبرها العنصر الأهم الواجب توفره في الاعمال الأدبية، وهو يتنوع من البساطة، الى الطرافة، الى البعد الثقافي الذي يحتاج متلقيا مثقفا ومتعلما.

قوة الخط وقوة الفكرة.. وبساطتهما

ما يشغلني في رسوم خضير الحميري توفره على اقنوم الخط القوي، فخطوطه التي انتهت اليها تجربته هي ذاتها ما كان اكده الشاعر الرسام وليم بليك بان اهم عناصر الخط: القوة والبساطة.. والحميري يمتلك هيمنة على هذين العنصرين بدراية وتمكن.

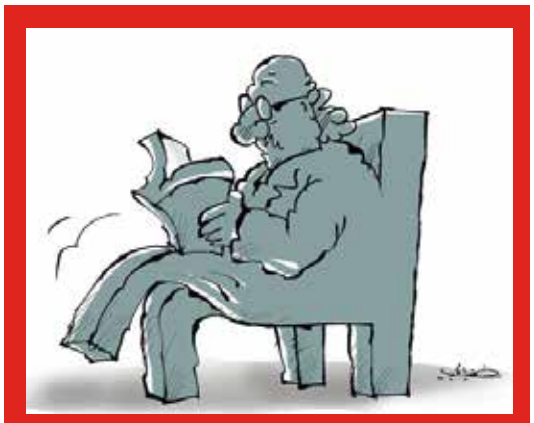


معرض (كراسي).. حرب الكراسي وحرب طروادة!

لا تتطلب عملية التلقي في حالة الكاريكاتير، برأينا، درجة من الانتظار المستسلم كتلك التي تشترط لتلقي الاشكال الخبيئة الكامنة في الغيوم، او السطوح الرثة، فتلقي الكاريكاتير لا يستلزم ذلك الا بشكل طفيف، حيث يستلزم تلقي خفايا ومستويات العمل الكاريكاتيري واكتشاف دلالاته السرية، يستلزم بحثا يماثل البحث عن اشكال الحيوانات والكائنات في الحيطان العتيقة، وفي الغيوم، وهي لعبة تتيح التمثل السلبي لحفريات الواقعة الفنية كآلية اولية فقط تهيئ عملية التلقي باتجاه تفعيل الطاقة التعبيرية لخفايا، ولحفريات (متعرجات) (frottage) سطح النص البصري دلاليا، وباتجاه عمقه الثقافي المسكوت عنه، على حد سواء.

نقصد بحفريات الرسم الكاريكاتيري:

الصور، والعلامات البصرية، والمتواطئات الثقافية التي تشكل الدلالات الاعمق فيه، وهي كلها تحكمها نسختان من الواقع: اولا، نسخة الواقع العراقي المعيش كما يعيشه خضير الحميري، وثانيا، نسخة يوتوبية من الواقع وفق اشتراطاته التي تحققت للبشر في العالم المتحضر، وثالثا العمل الكاريكاتيري لخضير الحميري الذي يخفي قدرا ويظهر قدرا، وما بين الاظهار والاخفاء يؤسس للمفارقة (البنكتوم) الواخز الذي يكون مضحكا ومبكيا معا.



أنسنة الأشياء

سأستخدم رسوم خضير الحميري، بعد معرض (كراسي)، نموذجا لأنسنه الاشياء، فلم تعد الكراسي ما كانت عليه سابقا، تكوينا يفيد جلوس البشر، ومصممة لتستوعب اعجازهم بمقاساتها (الطبقية) المختلفة، صارت الكراسي، (بعد) خضير الحميري، أمرا اخر مختلفا، كائنات بدأت: تختلف، وتتخاصم، وتصدر عنها مواقف شتى.

(خضير العراقي) حنظلة الحميري!

ان كل هذه السمات الشكلية التي تؤثث الفكرة، عند الحميري، وتهيء المتلقي للنظر الى الشخصية المحورية، التي تمثل صوت الشعب، الذي تقع عليه اوزار الافعال السيئة للسياسيين العراقيين، وهي شخصية الشاهد، المواطن، المسحوق الذي اسمّيه (خضير العراقي)، بأهم خصائصه الشكلية: الظهر المحدودب، والعَرق المتصبب، والوجه (المجعوص)، مثلما هو (حنظلة) ناجي العلي، كنموذج للعراقي المسحوق الذي أفنى عمره ماشيا على قدميه، حاملا أوراقه، ومجرجرا نفسه خارج الورقة، التي تعني الوطن.

مسرحية الفصل الواحد
"من الساتيري إلى ما بعد الحداثة"

رافقت مسرحية الفصل الواحد المسرح طول مسيرته. بدأت طقسًا معربدا يحتفي بالإله ديونيسوس (اله الخمر والمتعة)، وواكبت مسيرته بأشكال كوميدية تنوعت على مدى الفي عام، بما يلبي أذواق رواده، وشهدت انعطافة جوهرية نهاية القرن التاسع عشر، لتصبح منذ منتصف القرن العشرين، التعبير النموذجي للدراما المعاصرة المعبرة بفعالية عن عجز الانسان امام قوى مجهولة، تعرقل مصيره.

سليم الجزائري

أصبحت مسرحية الفصل الواحد التعبير النموذجي للدراما المعاصرة المعبرة عن عجز الانسان امام قوى مجهولة، تعرقل مصيره

تعود أصول مسرحية الفصل الواحد إلى اقدمها نوعا المعروف بالـ "الساتيرية Satyrus". وهي مسرحية تراجيكوميدية قصيرة، رافقت الثلاثيات التراجيدية التي كان الشاعر الاغريقي يتقدم بها للسباق السنوي. واللافت فيها هي جوقتها من "الساتير"، وهم اتباع الإله ديونيسوس، (من هنا جاء اسمها) هيئتهم بشرية، يغطي الشعر الكثيف اجسامهم، وأرجلهم كالماعز مع قرنين قصيرين. اشتهر هؤلاء الساتير بالعربدة والمرح الصاخب.

"في بدايات العصر الامبراطوري الروماني اللاحق حلّت مسرحيات "الأتلية" (نسبة الى مدينة Atally جنوب إيطاليا)، محل "الساتيرية"، وشابهتها في الوظيفة. وتمثلت بفقرة إضافية تسبق العرض المسرحي الطويل أو تعقبه. "بدأت في القرن الأول الميلادي، على يدي اثنين من مشاهير كتاب "الأتلية" هما: Bononensis وNovius، وأهم ما تميزت به "الاتليه" شخصياتها النمطية: مثل "ماخوس" الأبله النهم، و "بوكو" المتبجح الغبي، و "بابوس" العجوز الأحدب المتعلم والماكر. وقد هيمنت شخصية "ماخوس" على الملهاة الأتلية، بنمطه المضحك الساذج حد الغباء، الذي يفشل في كل مسعى يقدم عليه، رغم سعيه الحثيث أن يكون عضوا طيبا نافعا في مجتمعه (يرمز هذا النمط إلى شريحة واسعة من الناس آنذاك). ويظهر "ماخوس" في أغلب أدواره خادما لا يسلم من ورطة إلا ويقع بأسوأ منها [1].

تراجع دور "الأتلية" بعد أن اتخذت في القرون الوسطى، شكل "فقرات تهريجية"، تسبق العرض (او تعقبه)، سميت في فرنسا بالـ"Sotie - حماقات". وقد رافقت - بشكل خاص - مسرحيات "الاسرار" الدينية، (التي عرفتها اوروبا اعتبارا من القرن الرابع عشر). وكان الممثلون يرتدون زي المهرجين ويتهكمون ناقدين العادات والوعاظ، تحت قناع الجنون. وقد ظهرت اول الامر، بشكل فقرات في اطار ما عرف بالمونولوغ الدرامي، واستهدفت نماذج من القديسين المزيفين "مقتبسين" من عالم الطعام والشراب (القديس عنب - القديس نبيذ). ثم تطورت لاحقا كفواصل كوميدية، تتخلل المسرحيات المأساوية.

"سميت هذه المسرحيات القصيرة بأسماء مختلفة: في فرنسا اسموها (فارس، سوتيه - Sotie ,Farce) وفي المانيا (شوانك - Schwank) وفي هولندا (كلوتشت - Klucht)، وفي إنجلترا (لعبة - Jig). كما ادمجت بطرق مختلفة بالعروض المسرحية: مرّة كـ (خاتمة - Exo-dium) كما شاهدناها في المآسي اليونانية والرومانية، وأخرى باعتبارها (ناخسبيل - Nachspiel) كخاتمة ملزمة تقريبا لأماسي المسرح الألماني في النصف الأول من القرن التاسع عشر، بينما وضّعها المسرح الفرنسي مقدمة لعروضه وسماها (ليفيه ده ريدو - Levee de Rideau)، بينما سمتها إيطاليا (انترمتزو Inter-mezzo) بمعنى "الفاصلة" ، وسمتها اسبانيا بـ (انترمس - Entremes) وكلاهما وضّعها في الاستراحة"[2].

وسواء اعتمدت هذه العروض الحوار أو الحركة، أو استهدفت "أصحاب الذوق الرفيع"، أم الجمهور الواسع، فإنها تمحورت حول الفكاهة والترفيه، وانتقت - في الغالب - العلاقات والخلافات الزوجية، والمواقف المحرجة، والهجاء الاجتماعي والسياسي، مع هيمنة العناصر الكوميدية، التي عادة ما تكون "مبتذلة"، لإثارة ضحك الجمهور.

حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كانت كل نماذج مسرحية الفصل الواحد هذه، أشبه بنسخ مختصرة عن المسرحيات الطويلة. لا تختلف عنها الا "نوعا": كوميديا تسبق أو تتخلل أو تتبع العرض التراجيدي الطويل، و"طولا" (أقصر طولا). بكلمة ادق: كانت تخضع لنفس تقنيات وهيكلة المسرحية الطويلة، بعدد من الشخوص محدود وبحبكة واحدة (حذفت الحبكات الجانبية) وزيادة في إيقاع سرعتها. (القصص المرحة و"النكات" تفترض ايجازا وسرعة).

على مدى قرنين من الزمان، لم تفلح محاولات الارتقاء بهذا النوع من المسرحيات والخروج به من سطحيته، الى مستوى الدراما القصيرة، الا في نهاية القرن التاسع عشر، بعد ظهور الطبيعية والرمزية والانطباعية.

المذهب الطبيعي نادى بالعودة الى "الطبيعة" الأم في الادب والفن، بقصد تحقيق الايهام الكامل. وذهب رائد الطبيعية المخرج الشهير "أنطوان" الى لزوم التمثل بالبيئة الطبيعية، وأقام ـ مع ستانسلافسكي ـ الجدار الرابع: التماهي سبيلا للممثل في تقمص الشخصية، ليتمثل المتفرج بها.

المذهب الرمزي جاء "ردة فعل" على الطبيعية فوظف الرمز نائيا عن محاكاة الواقع. اعطى الرمز بعدا جماليا وروحيا ودينيا، بدلا من استثماره أدبيا فقط. ركز النص الرمزي على عرض المشاعر والاحاسيس، وجعل من منصة المسرح فضاء للشعر. (مسرحيات موريس ماترلنك: العميان، الداخل، الدخيل).

الانطباعية ثارت على نواميس المذهب الطبيعي من جهة والرمزي من الجهة الأخرى. واستبدلت توصّيف الأشياء والمواقف، بالـ "الانطباع" أو الاحساس الذي يثيره أو يتركه العرض في المتفرج. وكانت اماسي المسرح الألماني، بدءا بالنصف الأول من القرن التاسع عشر تختتم عروضها ـ بشكل الزامي تقريبا ـ بمسرحية قصيرة ذات فصل واحد، في حين استخدمها الفرنسيون مقدمة للعرض. ولأن أغلب الدول الاخرى ارادتها عروضا لتسلية للجمهور فقد خصصت لها وقتا في الاستراحة بين الفصول، وقدمتها بتشكيلات لافتة ومناظر خلابة مستعينة بالحوار حينا وبالحركة أحيانا (البانتوميم). كانت الفكاهة والمرح والتورية الأدبية و"مواكب" الممثلين الجوالين، والهجاء الاجتماعي والسياسي الصادم هي مادتها. والهيمنة للعناصر الكوميدية والحكايات المبهرة الموجزة، والمواقف السطحية التي تستنفذ بسرعة.

"في نهاية القرن التاسع عشر تبوأت مسرحية الفصل الواحد مكانة معترف بها تقريبا، خاصة بعد انتشار فلسفة "الشكوكية ـ Skepticism" القائلة، بعدم استطاعة العقل البشري ادرك يقينيا أية حقيقة، ملموسة عامة كانت أم نظرية خاصة. وقد سلطت تلك الشكوك، الضوء على هزال حبكات النصوص القصيرة، ومقبولية ظروفها وقوانينها. كما تفحصت جوانبها النفسية، وصراعاتها الداخلية المؤثرة في فعلها الداخلي، واهتمت بأوضاع الشخوص النفسية والحالات المتناقضة المعقدة داخل كل شخصية، وتركيز تجربتها الذاتية"[3].

"في مقالة له بعنوان "حول الدراما الحديثة والمسرح" في العام 1889 دافع الكاتب السويدي "اوغست ستريندبرغ" بقوة، ليس فقط عن خطواته الدرامية (خاصة في "الآنسة جولي")، بل عن مسرحية الفصل الواحد في دفعها الجمهور الى معايشة ازمات الانسان النفسية المتزايدة. وتلبية لنداء "ستريندبرج" وبفعل ضغوطات الحياة، استجاب الكثير من المؤلفين البارزين في نهاية القرن التاسع عشر، منهم شنيتزلر، هوفمانستال، تشيخوف، ماترلنك، ييتس، وساهموا بكتابة مسرحيات الفصل الواحد. وهذا ما يفسر تعدد اشكال مسرحيات الفصل الواحد، التي ظهرت، وعدم وجود صيغة درامية موحدة. لقد ساهمت العديد من العوامل والمؤثرات ـ معظمها خارجي ـ في تنوع اشكال وصيغ مسرحية الفصل الواحد. ولعب قصرها دورا أساسيا في احجام المسارح المحترفة عن عرضها. لكن جهود بعض الحركات التطوعية، ومحاولات طلاب المدارس الدرامية، خاصة في كثير من البلدان، الأكثر جرأة، اعطتها زخما ودفعا استثنائيين"[4].

من المناسب أن نلفت هنا الى أن مسرحية "أصحاب المفاتيح" للكاتب التشيكي ميلان كونديرا (1929 ـ 2023) تكاد تكون استثناء نادرا، حين أخذت بالحسبان حاجات المسارح الإنتاجية، وضمّنت النص أحد عشر شخصية، ووضعّتها في خمسة مناظر مختلفة، وجعلتها تمتد الى ما يقرب من ساعة ونصف، فتغطي فترة السهرة الكاملة.

والآن، ما الجديد في نهضة مسرحية الفصل الواحد الحديثة التي انطلقت مع دعوة "ستريندبرغ"، وترسخت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية؟

عالجت مساعي الارتقاء بمسرحية الفصل الواحد ـ في اغلب اشكالها الجديدة ـ ثلاثة عناصر أساسية، هي:

1. الموقف: تم انتقاءه ورسمه بقصد دفع شخصيات المسرحية ومعها المتفرج، لإدراك حقيقة مواقفها ازاء الحياة. والقصد ايقاظهم من جهلهم، ومن اوهامهم المريحة، لاكتشاف مرارة الحقيقة، المستعصية، اليائسة. ما يبدو في بداية كل متن موقفا عاديا، هو في الحق سطح مخادع، واقع ظاهري، نحتمي به بسذاجة من مخاطر محدقة. يتوقع المتفرج في العادة تطور في المواقف التي يتابعها. لكن مسرحيات الفصل الواحد تخيب رغبته بقصد أو بغير قصد، وتلغي أو تشكك بقوة في إمكانية قيام أي نوع من المشاريع المستقبلية المتفائلة ، وتعظم التهديدات التي تواجهه في عالم منغلق تماما.

"هنا يقف الانسان داخل الموقف نفسه. لا بمواجهته ولا فوقه. وبذا يفقد آخر ما يتشبث به، فيتشوش للحد الذي لا يعد معه قادرا على التمييز أو التقييم أو التخطيط. ويكفّ عن الحديث عن نفسه الا من داخل "الموقف" المحصور فيه عمليا. وإذا ما حاول التشبث بشيء من رؤاه الخاصة، أو التهادن مع الواقع، أو التنازع معه، فسيعرض نفسه للسخرية والازدراء. الموقف نفسه قائم ليجعل كل مقاومة بلا معنى ومحاولة التصدي أمرا مستحيلا. انه يلغي "البطولة"، ويركّع البطل على ركبتيه ويجبره على الخضوع غير المشروط. يحاصره داخل اسوار منيعة، تحيط به أينما اتجه: يجدها في أخيه في الإنسانية، وفي الأشياء من حوله، وهي تتمرد عليه وتنقلب ضده. تفرضها "حضارة حديثة"، تدفعه بلامبالاة نحو الفناء"[5].

2. الحبكة: نفهمها باعتبارها الترابط النسبي والواعي للمواقف والأفعال. "انتزعت" هنا من مجرى التاريخ، وتوقفت لبرهة، لتنتشر على الوجود برمته، وتطوق الجميع في مسار قصير هو زمن الوجود.

"وجود لا يفضي الى شيء غير التفكك بفعل التوتر الداخلي. الشأن لا يتعلق هنا بالتطور، بل بالحركة داخل دائرة. الامر الصادم في "الحبكة" هو أن لا شيء يتغير فيها. أنظر تحت قناع البراءة الزائفة، التي يتوارى الموقف خلفها، حتى تنهار كل القيم التي تبدو كأنها راسخة. شيء أشبه بالنظر في وجه عجزك، حتى إن عرفت اين تقف منه، فلن يجديك نفعا"[6].

إن مسرحية الفصل الواحد ـ بصرف النظر عن الحالات الاستثنائية ـ لا تتضمن حبكة، بل سلسلة (فضفاضة غير مترابطة غالبا) من الاحداث، والمواقف المجزأة المعزولة. وبسبب طبيعتها المستعصية، وافتقادها للمعنى، فإنها تقضي على كل فعل في مهده. أما وظيفتها الدرامية فتكاد تنحصر في تكثيف توتر القوى المناهضة للقواعد حد الانفجار.

3. الشخصية: هي مجرد "أداة" للأحداث، يحركها الظرف القائم، ولا تخضع لمنطق التطور، وحتى نظريات علم النفس تبدو وكأنها متوقفة عن العمل هنا. التشوش وغياب الخيار الواعي يفككان ويلغيان مفهوم الشخصية، ولا يسمحان بظهور "البطل" أو "غريمه" ولا يتبقى للمرء غير القبول بدور الضحية. عالم من العبث خال من المنظور، يدفع المرء الى التفاعل فقط مع المضايقات الآنية. الشخصية تبدو وقد جردت من انسانيتها لدرجة التعميم والغموض، تتصرف كالآلة، وردود افعالها غير متناسقة، قائمة على تقييم خاطئ للموقف.

غالبا ما تستجيب شخصيات مسرحية الفصل الواحد، التي طمست سماتها الفردية، للمؤثرات الناجمة عن "الموقف"، بردود انعكاسية لا غير. ما يشير الى موقف "عادي" شائع لشخصية تعيش في عالم غامض شديد التعقيد. انها شخصية "البطل" الاعزل والسلبي، الذي فقد فرادته، مثله مثل غيره في هذا العالم المعاصر. فما يحدث له يمكن أن يحدث لأي كان وفي كل مكان. لا دور هنا للخصوصية أو للمناخ الثقافي، والتهديد الداخلي والواقع يطبقان عليه في عداء سافر.

تعاني معظم الشخصيات في مسرحيات الفصل الواحد من الإحساس بالقيد والحصار الدائم، وتشعر بتوقف الزمن، والفراغ والضياع. لا شيء يحدث، والاوضاع لا تتبدل، فتقف عاجزة عن فعل أو تغيير أي شيء. تعيش بين خيبة أمل مضت لم يحصل فيها شيء، ومستقبل لا يعد بشيء.

"إن الشخصية التي لا توجه غريما، والموضّعة في موقف لا مخرج منه، لا تستطيع احداث تغيير بالنقاش. ان عجزها عن تحديد مسار ما وإقامة تواصل مع الآخر، لا ينتج غير السخط والضيق. هنا لا وجود لقوة قادرة على تغيير الوضع جذريا، أو إيقاف دورانه اليائس في حلقة مفرغة. وتبدو الشخصية المركزية مقصيه عن "موقع" يمنحها الإطلالة الشاملة، أو الرؤية الواضحة. تتلمس طريقها في عالم تجاوزها، تهيمن فيه ظروف قاسية، كل مقاومة فيها تعتبر خاسرة مسبقا، وحتى عبثية. أما مفهوم ودور الخصم فتحول بشكل لا إرادي الى فكرة، وشريك في المعاناة. وصار الفرد هو قلب الحدث، بعد أن كان فوقه. يخوض صراعه مع الظروف المحيطة، وهو فاقد القدرة على التمييز والتقييم، ليس له ما يتشبث أو يتمسك به"[7].

هكذا تختلف طبيعة الصراع الدرامي في مسرحية الفصل الواحد، ويتحول الى انعكاس لـ "توترات الانسان الداخلية والضغوطات المحيطة به": بين القوانين الأخلاقية والمادية، بين كافة اشكال الرغبة الانسانية في التعبير عن النفس بحرية، وبين نزوات قوى القدر الحتمية الخارجة عن السيطرة. لاشك في أن صراعات كهذه ستكون لها نتائج مأساوية.

إنّ "الكاتب، قادر بالتأكيد على ادراك أسباب هذا التوتر المميت وتسميته. ويدرك أيضا أن العالم الذي يحيا فيه وأن كان عدائيا في معظمه، لكنه قابل للفهم. كساحة معركة يتربص فيها عدو اقوى، ولكنه مرئي. حتى الهزيمة في صراع غير متكافئ كهذا قد تحمل معنى"[8].

لا تتضمن مسرحية الفصل الواحد حبكة، بل سلسلة (فضفاضة غير مترابطة غالبا) من الاحداث، والمواقف المجزأة المعزولة

موريس ماترلنك

أوغست ستريندبرغ

من مسرحية "العميان لموريس ماترلنك

(1) مجلة المسرح التشيكي "زدينك هورزينك" عدد تشرين الأوّل الصادر في العام 1967 براغ ـ تشيكوسلوفاكيا.
(2) القاموس المسرحي "ب. بافيس" 1996 المركز المسرحي. براغ.
(3) (4) (5) المسرح في خدمة الدراما "كارل كراوس"ـ 2001 ـ قسم المسرح ـ كلية الفنون الدرامية ـ براغ.
(6) القاموس المسرحي.
(7) و(8) المصدر الأوّل أعلاه.

فيلم المخرج هادي حسن المترشح للأوسكار

"كعكة الرئيس"
قراءة دقيقة لواقع مُزرٍ

سنحت لي فرصة مشاهدة هذا الفيلم الذي عُرض في إحدى صالات السينما الفرنسية مؤخرًا، وقبل الاسترسال في انطباعي الأولي عنه، لنتوقف برهة عند عنوان الفيلم الذي تحول من "مملكة القصب" إلى "كعكة الرئيس"، فقد منح العنوان الأخير الفيلم زخما دعائيا كبيرًا، خاصة وأن المانشيت الدعائي تظهر في خلفيته صورة الرئيس العراقي المقبور صدام حسين، وبالتالي لو افترضنا أن نعطي الفيلم اسم "الكعكة" فقط، وهي محور أحداثه، لفقد الكثير من الانتباه الذي حظي به.

طه رشيد

عززت الجوائز التي حظي بها الفيلم مكانته كأحد أبرز الأعمال السينمائية العراقية في السنوات الأخيرة

تدور أحداث الفيلم أوائل تسعينيات القرن العشرين، عندما كان العراق خاضعا لعقوبات اقتصادية صارمة، فرضها عليه المجتمع الدولي ومنظمة الأمم المتحدة، بعد غزوه الكويت، تلك العقوبات التي عانى منها الشعب العراقي أكثر مما عانى منها النظام نفسه، لأن النظام شدد العقوبات على الشعب، الذي استمرّت معاناته أثناء سنوات الحصار المزدوج على مدى ثلاثة عشر عامًا! فمنع النظام توزيع الدواء والمواد الغذائية، ومُنع الاستيراد، وساءت الحوال المعيشية، ونشأ جيل كامل لم ير الفاكهة في حياته، لاسيّما تلك المستوردة، مثل الموز وغيره.حتى أنّ الأطفال آنذاك لم يعرفوا ما هي المشروبات الغازية والعصائر.

ووصل الأمر بالكثير من شرائح المجتمع المختلفة إلى بيع مقتنياتهم وأثاث منازلهم وأبواب بيوتهم! ناهيك عن مكتباتهم وملابسهم وكل شيء صالح للبيع، كي سيدّوا به رمقهم ورمق أطفالهم ليوم واحد!

هل عالج الفيلم قضية الحصار؟

المخرج حسن هادي

إنّ أي منصف، وأي مواطن يمتلك ضميرًا حيًّا لا بد له من أن يقف أمام حقائق نتائج الحصار المدمرة التي عانى منها شعبنا، فما بالك بمخرج يمتلك عين الراصد والمتفحص الذي يحفر عميقًا بحثًا عن جذور المأساة؟

لقد استطاع المخرج الفنان حسن هادي المسك بطرف الخيط كما يلزم، لكنّه لم يذهب بعيدا في تفاصيل المعاناة العميقة لتلك الفترة، على الرغم من أنّه أشار لها بوضوح من خلال بيع العجوز وحفيدتها بعض الأشياء القديمة، مثل ساعة الاب، ليتدبروا ثمن شراء مكونات عمل الكعكة من طحين وسكر وبيض.

لقد كان المخرج ذكيًا في صناعة فيلمه حين استطاع أن يوازن بين المنحى السياسي والمنحى الاجتماعي لقصة الفيلم، واحتفظ بتوازن دقيق ومحسوب بينهما.

تبدّا قصة الفيلم في مدرسة ابتدائية في جنوب العراق، حيث يختار المعلم مجموعة من التلاميذ لتنفيذ بعض الأعمال الاحتفالية بمناسبة عيد ميلاد (القائد) صدام حسين، وكانت حصة الطالبة "لميعة"، التي تبلغ من العمر تسع سنوات، إعداد كعكة للاحتفال بعيد الميلاد هذا، بعد أن وقع عليها الاختيار لتنفيذ هذه المهمة، ولا مناص لهذه الطفلة وبقية الأطفال الذين كلفوا بتنظيف المدرسة، من تنفيذ ما طُلب منهم وأداء مهامهم بمنتهى الدقة، تحت تهديد إبلاغ السلطات الامنية والحزبية في حالة تقاعسهم عن تنفيذ تلك المهام!

تذهب العجوز مع حفيدتها "لميعة" إلى المدينة لبيع بعض الأغراض القديمة، من أجل شراء المواد الأولية اللازمة لصنع الكعكة، وهناك في السوق، تحدث الكثير من طرائف والمقالب، بعد أن تمكن المخرج وبنجاح، من تجسيد المدينة العراقية في تسعينيات القرن الماضي، حيث انتشار صور صدام حسين في كل مكان، وأوضاع المستشفيات المزري، وانتشار الرشوة تحت مسمى "المكرمة" التي استمرّت حتى يومنا هذا، والوضع المزري للخدمات العامة وتداعي البنى التحتية بشكل عام.

كانت الجَدّة تخطط لترك حفيدتها لدى إحدى العوائل الميسورة، (وهي ممارسة انتشرت كثيراً آنذاك)، لكن الطفلة "لميعة" تمكنت من الهرب، ثم تتوفى الجَدّة بعد أن عجزت عن العثور على حفيدتها، التي عادت إلى قريتها في الأهوار، واستطاعت، بمساعدة جارتها الطيِّبة، أن تُكمل

صناعة "الكعكة" الصغيرة والمتواضعة، وتحملها إلى المدرسة، وسط فرحة المعلم والطلبة.
ينتهي الفيلم بمشهد الديكتاتور صدام حسين وهو يقطع ويتذوق كعكة عيد ميلاده الضخمة، التي كادت أن تلامس السقف.

الكاميرا واداء الممثلين

كانت الكاميرا تتحرك بسلاسة وبدقة منذ اللقطات الكبيرة الأولى، حيث المسطحات المائية في الأهوار التي شكلت مع الزوارق "المشاحيف" الفردية لطلبة المدارس ولعامة أهل القرية، منظرًا أخاذا بجماله، (بعض الفرنسيين الذين حضروا عرض الفيلم، حين تحدثت معهم بعد العرض، عبروا عن اندهاشهم بهذه الرقعة الجغرافية الفاتنة بجمالها والتي، كما قالوا، لا يوجد نظير لها في العالم)، وهو رأي يعبر عن نجاح المخرج في نقل هذه الصورة الجميلة عن الأهوار التي دخلت ضمن التراث العالمي.
أما أداء الممثلين، فأن الطفلين اللذين لعبا دور "لميعة" و"سعيد" أجادا دوريهما بطريقة مدهشة يستحقان معها جائزة أفضل ممثلة وأفضل ممثل، نظرا لأدائهما المتقن، ولتقمصهما الشخصية، عاطفة ومشاعرا وكينونة، على الرغم من حداثة تجربتهما في هذا المضمار.
اما الجَدّة، فكانت كما لو أنّها "أم" الأهوار الحقيقية، وأمّ الجميع، فقد اتسم أداؤها بالإتقان، ما أن إجادتها التحدث باللهجة المحلية، ساعدها في تجسيد الشخصية، ناهيك عن المكياج المتقن والملابس المناسبة لطبيعة الأهوار والحياة فيها.
ولعلني لا أبالغ إذا ما قلت أن الكلام نفسه ينطبق على جميع الممثلين المساهمين في هذا العمل، سواء كانت ادوارهم رئيسية أو ثانوية.
لقد تظافرت جهود جميع المساهمين من أجل إظهار عمل فني سينمائي راقٍ، استحق بجدارة نيل جائزة "الكاميرا الذهبية" لأفضل عمل أوّل لمخرجه في مهرجان "كان" الفرنسي للعام 2025، كما حصل على جائزة "اختيار الجمهور"، وهي جائزة تُعد من أهم الجوائز التي يتمناها المخرجون، كما حاز على جائزة أفضل فيلم روائي في الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان هامبتونز السينمائي الدولي بمدينة نيويورك نهاية العام الماضي، ليصبح بذلك أوّل فيلم عراقي ينال هذه الجائزة المرموقة، إذ يُعد مهرجان هامبتونز من أبرز الفعاليات السينمائية في الولايات المتحدة، كما أن الفيلم يعد مؤهّلًا رسميًا لسباق جوائز الأوسكار، ما يمنحه دفعة قوية نحو الترشح العالمي، بعد أن عززت هذه الجوائز مكانة الفيلم كأحد أبرز الأعمال السينمائية العراقية في السنوات الأخيرة.

"لن يحدث هنا" للروائي الأمريكي سنكلير لويس

نشوة اليمين القومي وإقامة الحكم الفاشي

ترجمة وإعداد:
رشيد غويلب

قبل تسعين عامًا، تخيّلتْ روايةٌ عنوانها "لن يحدث هنا"، للروائي الأمريكي سنكلير لويس، استيلاء قوميين يمينيين على السلطة في الولايات المتحدة الأمريكية. ووصفت الرواية النشوة الجماعية للمنتصرين، المفضية إلى قيام حكم فاشي. إنّها رواية سياسية، ترسم صورة للمدينة الفاسدة.

وبإمكاننا ان نرى في الرواية صورة للولايات المتحدة اليوم. ففي خضم صعود الفاشية إلى السلطة في أوروبا قبل قرن من الزمن، تُتابع الرواية صعود السيناتور باز ويندريب، الذي يَعِدُ ناخبيه بقيادة البلاد نحو الازدهار والعظمة والحياة الكريمة والمستقرة، ويقدم نفسه نموذجا بطولياً لـ "الرجل العادي المنسي" وللقيم الأمريكية "التقليدية".
وباز ويندريب في حقيقته شخصية محرجة، فهو"سطحي، غير متعلم، كذاب، مُدان مرارًا، ونظرته الى العالم تكاد تكون حمقاء. بينما تديُّنُه المزعوم أقرب الى تديُّن سائح يرتدي ثياب رجال الدين، فيما فكاهته الأشهر هي السخرية اللاذعة من صاحب متجر قروي.
من سيصوّت لشخص كهذا؟ لا أحد!
فما حدث في ألمانيا في العام 1933 (فوز الحزب النازي) وفي إيطاليا في العام 1922 (فوز الحزب الفاشي) غير ممكن في الولايات المتحدة الأمريكية. هذا ما يؤكده عدد من الشخصيات في مستهل الرواية.
لكن ما يحدث لاحقاً هو العكس، إذ يفوز باز ويندريب في الانتخابات، ويُصدر على الفورً قانونًا يمنحه سلطة مطلقة. وإضافةً إلى ذلك، يُقيّد حقوق النساء والأقليات، ويلغي الولايات الفيدرالية، ويستعيض عنها بوحدات إدارية تُدار من قِبل هيئات تضم رجال أعمال بارزين.
وتُشكل محاكم يديرها قضاة عسكريون، لمحاكمة المتهمين بارتكاب جرائم ضد الحكومة.

وتنتهي الرواية بسيادة نظام شمولي يقوده زعيم أوحد، ويطغي فيه إرهاب التشكيلات الخاصة، التي تطارد المعارضين والأقليات، وتصادر كل وسائل الاعلام، وتمحو التراث الثقافي الإنساني، وتنشيء في النهاية معسكرات اعتقال.
تؤيد غالبية الأمريكيين هذه الإجراءات، وتنظر إليها باعتبارها خطوات مؤلمة، لكنها ضرورية لأجل "عظمة أمريكا من جديد".
وعندما يفشل الازدهار الاقتصادي الموعود، وتتزايد المخاوف من خيبة الأمل بين المواطنين، يتم غزوٌ للمكسيك من أجل شحذ الروح القومية مجددا في البلاد.

التجربة التاريخية بموازاة الحاضر

ما حدث في أوروبا لا يمكن أن يحدث هنا، لأن الولايات المتحدة الأمريكية دولة حرة. تلك هي قناعة خصم ويندريب، الصحفي الديمقراطي النزيه دوريموس جيسوب. وبما أن جيسوب هذا "افترض ان من حقه ان يخبر بضعة آلاف من قرائه بما يجري"، فإنه ملزم أيضًا بـ "الواجب الديني في قول الحقيقة". لكن ما معنى الحقيقة أصلًا في "أمريكا الجديدة" الناشئة بقيادة ويندريب؟ وعليه قُدِّم جيسوب للمحاكمة، وتعرض للإهانة والتشهير والسخرية والضرب، وفي النهاية ألقى به في معسكر اعتقال.

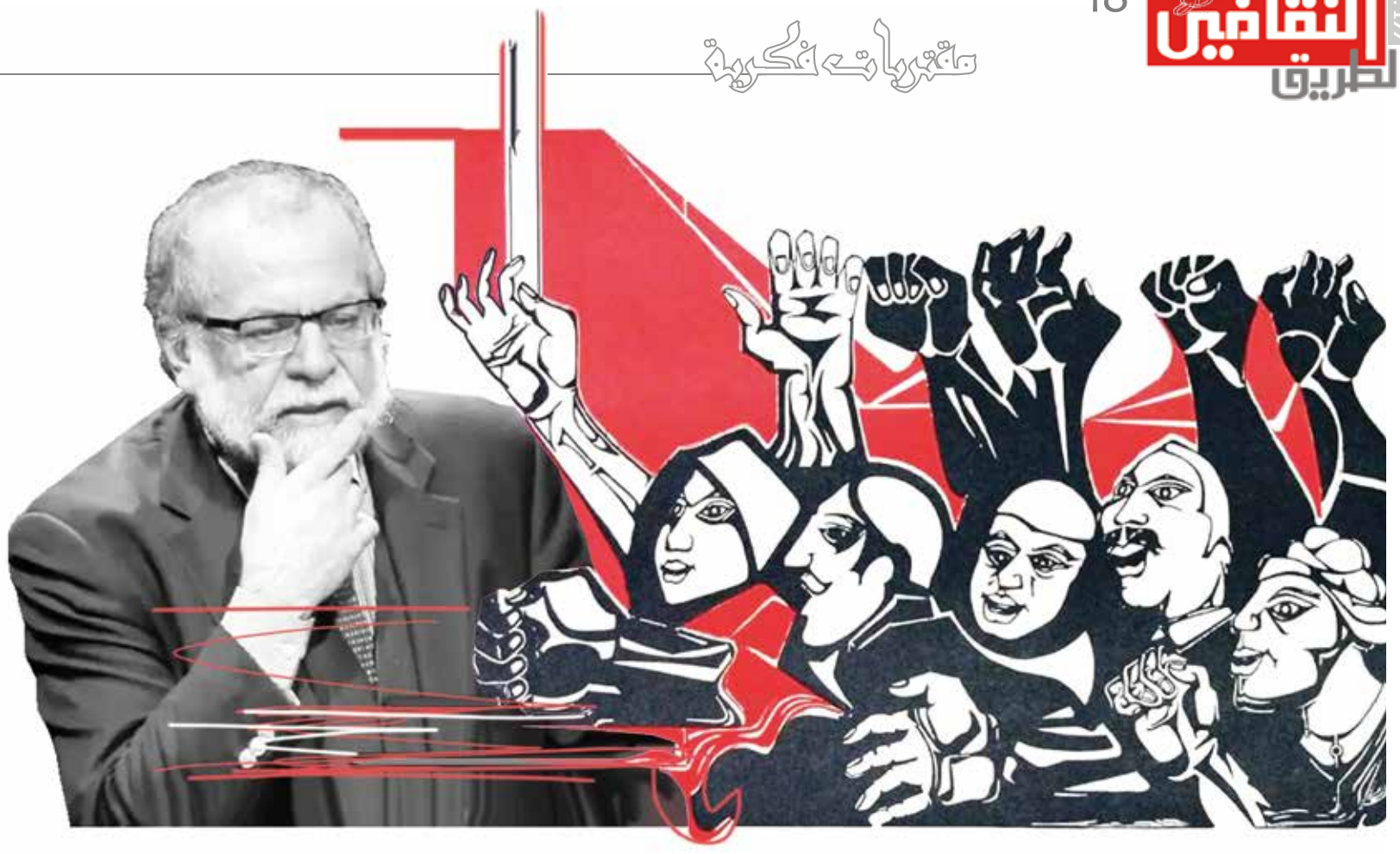
ترامب بطلا للرواية

هذه الرواية التي تتناول الولايات المتحدة الأمريكية وهي سائرة نحو الفاشية، كتبها سنكلير لويس عن وعي بشكل بيانٍ سياسي، تحذيرا لمواطنيه. وهي من أولى الروايات الامريكية المناهضة للفاشية صراحةً، إلى جانب "العقب الحديدية" لجاك لندن الصادرة سنة 1907.حقيقة أن رئيسًا أمريكيًا مثل الذي وصفه سنكلير لويس قبل تسعين عامًا بخيال مرعب، يوشك ان يعيد تشكيل المجتمع الأمريكي اليوم بالطريقة نفسها، هو بدوره أمر مرعب.
يقول بطل الرواية ويندروب: "لدي خطط أساسية (وإن لم تكن محددة بعد) لرفع جميع الأجور قدر الإمكان، وخفض أسعار جميع السلع التي ينتجها هؤلاء العمال ذوو الأجور المرتفعة، قدر الإمكان؛ أنا في صف العمال مئة بالمئة، لكنني مئة بالمئة ايضا ضد جميع الإضرابات؛ وأعتزم تزويد الولايات المتحدة بالأسلحة، وجعلها مكتفية ذاتيا تمامًا في إنتاج البن والسكر والنيكل، بحيث يمكنها تجاهل بقية العالم. وفي حال تجرأ العالم وتجاهل أمريكا، فسأضطر إلى التعامل بحزم والتأكد من سيادة القانون والنظام".

تماهي مع الحاضر

يمكن سماع الكلمات نفسها اليوم من ترامب. ولذا فإن ما يثير الدهشة في رواية لويس، ليس فقط أوجه الشبه التي ترسمها مع نماذجها التاريخية، بل أيضاً مع واقعنا الراهن: ادعاء تمثيل مصالح المواطن العادي، والتعبير عن الاستياء من النظام السياسي القائم ووسائل الإعلام، والتعامل غير الأخلاقي مع الحقيقة (نشر الأخبار الكاذبة)، العنصرية، استحضار ماضٍ مثالي غير متحقق، الكراهية للأجانب، والنزعة القومية العمياء تاريخياً. حتى ليبدو ترامب وكأنه البطل المعاصر للرواية.
في حديثه لجريدة نيويورك تايمز المنشور في 8 كانون الثاني 2026 يقول ترامب: "إنّ الحدّ الوحيد لسلطتي كقائد أعلى للقوات المسلحة الأمريكية في استخدام القوة العالمية، هو ضميري الشخصي وعقلي. هذا هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يردعني. لستُ بحاجة إلى القانون الدولي لأنني لا أريد إيذاء أحد. ستحترم حكومة الولايات المتحدة القانون الدولي، لكنني أنا من يقرر ما إذا كانت قيوده ستُطبّق على الولايات المتحدة أم لا".
لقد كان الكاتب سنكلير لويس (1885 ـ 1951) أوّل أمريكي يحصل على جائزة نوبل في الأدب للعام 1930، عن روايته "الشارع الرئيس". وكان لويس على دراية واسعة بصعود النازيين من خلال زوجته الثانية، دوروثي تومسون، التي كانت مراسلة أجنبية في برلين، وأجرت مقابلة شخصية مع هتلر.
وقد حققت روايته "لن يحدث هنا" الصادرة في العام 1935، نجاحًا كبيرًا في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت ذات تأثير سياسي بالغ.
كانت نسخة مسرحية قد أُعدت من الرواية، عُرضت لأوّل مرّة في خريف العام 1936، في 21 مسرحًا أمريكيا في آن واحد. بينما جرى العرض الأول للمسرحية في ألمانيا في 20 ايلول 2017، على أحد مسارح العاصمة برلين.
صدرت الرواية باللغة الألمانية لأوّل مرّة في أمستردام في العام 1936، ثم مرّة ثانية في ألمانيا الديمقراطية السابقة في العام 1984. وعندما بدأ ترامب رئاسته الأولى، وفي العام 2017، أعادت دار النشر "أوفباو" البرلينية اصدارها. وفي العام 2020، صدرت الرواية عن الدار نفسها ككتاب جيب. وارتباطا بعودة ترامب إلى السلطة في الولايات المتحدة، ونجاحات اليمين المتطرف في أوروبا، تتمتع الرواية بأهمية كبيرة. ويعود ذلك أيضاً إلى كونها لا تُبشّر بزوال سريع لمثل هذا النظام، ولا تنتهي بنبرة متفائلة.

أُعدت هذه المقالة استنادا إلى مقالة بعنوان "لن يحدث هنا" بقلم الكاتب الالماني غونتر شتامر، نشرت في موقع www.kommunisten.de الألماني في 16 كانون الثاني/ يناير 2026.



تفكيك المركزية الغربية وإعادة تخيّل الذات ما بعد الكولونيالية

د. علي العتابي

ظن كثيرون، بعد كشف إدوارد سعيد آليات التمثيل الاستشراقي، أن المعركة حُسمت، وأن الغرب كُشف وانتهى الأمر. لكن دباشي يقول بوضوح قاسٍ: الخطر الأكبر لم يعد في الخطاب الغربي ذاته، بل في توطينه داخل وعينا

يُعدّ حميد دباشي Hamid Dabashi، أستاذ الأدب المقارن والدراسات الإيرانية بجامعة كولومبيا، واحدًا من أبرز المفكرين المعاصرين في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية، بل وأهمهم، لأنّه يكاد يكون الوحيد الذي يطرح مشروعًا فكريًا متكاملًا لا يقوم على المفاضلة الساذجة بين الحداثة والأصالة، ولا يضحي بإحداهما لصالح الأخرى.

إنّ أهمية دباشي لا تكمن في موقعه الأكاديمي أو في كونه ناقدًا للهيمنة الغربية فحسب، بل في محاولته الجذرية إعادة تعريف موقع المثقف غير الغربي داخل العالم المعاصر، بعيدًا عن ثنائية التبعية أو الانغلاق.

فمشروعه لا يسعى إلى «التوفيق» بين الحداثة والأصالة بوصفهما كيانين متقابلين، بل يعمل على تفكيك هذا التقابل نفسه، كاشفًا أنه نتاج تاريخي وأيديولوجي أكثر مما هو حقيقة فكرية. بخلاف مشاريع اختارت الاحتماء بالأصالة فتحولت إلى أيديولوجيا هوية، أو اندفعت نحو الحداثة فتحولت إلى استنساخ ثقافي، يقدّم دباشي تصورًا تحرريًا لا يرى في الحداثة نموذجًا مكتملًا يُستورد، ولا في التراث مخزونًا مقدسًا يُستعاد، بل مجالين مفتوحين لإعادة القراءة والإبداع.

الحداثة عنده تجربة إنسانية متعددة المسارات، لا احتكار فيها لمركز واحد، والأصالة ليست ماضٍ يُستدعى، بل قدرة حية على إنتاج المعنى في الحاضر. وما يميّز مشروع دباشي عن غيره في الفضاء الفكري المعاصر أنه لا يطلب الخلاص من الخارج، ولا يقدّمه من الداخل بوصفه يقينًا مغلقًا، بل يحرّر الفكر من ثنائية التبعية والانغلاق معًا، ويمنح المثقف موقعًا نقديًا مستقلًا، لا تابعًا للمركز الغربي، ولا أسيرًا لهوية مُؤدلجة. في هذا المعنى، لا يقدّم دباشي حلًا جاهزًا، بل يفتح أفقًا فكريًا نادرًا: أفق التفكير بلا وصاية، وبلا مرآة، وبلا أوهام تصالحية.

حميد دباشي ليس مفكرًا يكتب ضد الغرب بقدر ما يكتب ضد الوهم الذي ما زال يسكننا. الوهم القائل إننا، بمجرد أن نفضح الاستشراق أو نلعن الإمبريالية أو نكرر أسماء فلاسفة ما بعد الكولونيالية، نكون قد تحررنا. أفكار دباشي مزعجة لأنّه يذهب إلى ما هو أبعد من الاتهام السهل، ويضع إصبعه على الجرح الذي نتهرب من النظر إليه: لم نغادر بعد موقع التابع، حتى ونحن نصرخ ضد التبعية.

أولًا: نقد الاستشراق بعد إدوارد سعيد:

ينطلق دباشي من الإرث النقدي لإدوارد سعيد، لكنّه لا يكتفي بإعادة إنتاجه. فهو يرى أن الاستشراق لم يعد مجرد خطاب أكاديمي كلاسيكي، بل تحوّل إلى منظومة معرفية ـ إعلامية ـ سياسية تفرض تمثيلات جاهزة عن الشرق والمسلمين والعالم غير الغربي. لكن دباشي يضيف نقطة حاسمة: المشكلة ليست فقط في «الغرب الذي ينظر»، بل في نخب محلية أعادت إنتاج النظرة الاستشراقية على ذاتها.

بعد إدوارد سعيد، ظهر جيل كامل يكرر نقد الاستشراق كتعويذة. لكن كما يقول دباشي ضمنيًا: التكرار لا يصنع تحررًا. فبينما كان سعيد يفضح خطاب السلطة، تحوّل كثير من ورثته إلى حراس جدد لخطاب جاهز. بعضهم في الأكاديميا الغربية، حيث صار «الشرق» تخصصًا، وبعضهم في العالم العربي، حيث صار نقد الغرب مهنة لا مشروعًا تحرريًا.

خذ مثلًا نموذج المثقف العربي الليبرالي المعولم (المثقف المترجم للهيمنة)، الذي يكتب بلغة حقوق الإنسان والديمقراطية، لكنه لا يرى مجتمعه إلا كمادة خام للفشل. هذا النموذج الذي يمكن أن نجد تمثلاته في أروقة مؤسسات التمويل الثقافي والمنظمات العابرة للحدود، لا يختلف جوهريًا عن الاستشراقي القديم: كلاهما ينظر من أعلى، وكلاهما يفترض أن الخلاص يأتي دائمًا من الخارج، سواء كان ذلك عبر "القيم الكونية" أو "التدخل الإصلاحي".

ظن كثيرون، بعد كشف إدوارد سعيد آليات التمثيل الاستشراقي، أن المعركة حُسمت، وأن الغرب كُشف وانتهى الأمر. لكن دباشي يقول بوضوح قاسٍ: الخطر الأكبر لم يعد في الخطاب الغربي ذاته، بل في توطينه داخل وعينا نحن. الاستشراق لم يمت، بل انتقل إلى الداخل. صار يُعاد إنتاجه بأقلامنا، ويُدرّس في جامعاتنا، ويُبث عبر شاشاتنا، ويتجلى في ذلك المثقف الذي لا يرى ذاته إلا عبر عين الآخر؛ فيلعن الغرب صباحًا، ويستجدي رضاه مساءً، ويتحدث في الحالتين بلغة المركز. هذا هو الاستشراق الأخطر، لأنه لا يأتي من الخارج، بل من انكسار داخلي طويل.

من هنا، يتحول نقد دباشي إلى نقد مزدوج: نقد للهيمنة الغربية، ونقد للنخب المحلية التي قبلت أن تكون وسيطًا لها. فالمثقف، في نظره، لا يخون دوره حين يصمت فقط، بل حين يتكلم بلسان غيره، ويقيس ذاته دائمًا على مرآة الآخر، كأن وجوده لا يكتمل إلا بالاعتراف القادم من الخارج.

ثانيًا: ما بعد الكولونيالية:

دباشي لا يكتفي بلغة الاتهام ولذلك يرفض نغمة الضحية المزمنة. ويرى أن مرحلة "ما بعد الكولونيالية" نفسها قد تحولت إلى قيد جديد حين ظلت أسيرة رد الفعل. فأن نعرّف أنفسنا دائمًا بما لسنا عليه في مقابل الغرب، يعني أننا ما زلنا ندور في فلكه. فخطاب الشكوى، مهما بدا ثوريًا، قد يتحول إلى قفص ذهبي.

حين نعرّف أنفسنا دائمًا بوصفنا «ضحايا الغرب»، فإننا نمنحه، دون أن نشعر، مركزية أخلاقية ومعرفية. نصبح هامشًا أبديًا، حتى ونحن ننتقد المركز. التحرر الحقيقي، في رأيه، يبدأ حين نكف عن مخاطبة الغرب بوصفه مركز العالم، وحين نستعيد القدرة على إنتاج خطاب لا يطلب الإذن من أحد. في كتابه «ما بعد الاستشراق: المعرفة والسلطة في عصر الإرهاب» يطرح دباشي فكرة مفصلية: حين يظل نقد الاستعمار الثقافي أسير ردّ الفعل، فإنه يستنفد قدرته على التحرير. التحرر الحقيقي، عند دباشي، لا يتحقق فقط بنقد الغرب، بل بكسر اعتمادية الخيال والفكر عليه.

ثالثًا: موت "المثقف الأصلي" وولادة المثقف الكوني: وفي الجهة المقابلة، يقف نموذج آخر لا يقل إشكالية: ما يُسمّى «المثقف الأصيل». ذلك الذي يتغنى بالهوية، ويتحصن بالموروث، ويقدّم نفسه بوصفه الحارس الأخير للذات، المثقف الهوياتي، الذي يرى في التراث ملاذًا نهائيًا، ويحوّل الهوية إلى سلاح، دباشي يرى في هذا النموذج وجهًا آخر للتبعية، لا نقيضًا لها. فالأصالة حين تتحول إلى عقيدة، تصبح سجنًا، ويغدو التراث أداة تعطيل لا مصدر إلهام. المثقف الذي يدافع عنه دباشي لا يحتمي بالهوية، ولا يهرب إلى الكونية المعلّبة، بل يعيش في المنطقة الخطرة بينهما، حيث لا ضمانات ولا يقينيات. هنا يلتقي نقد دباشي مباشرة مع نقده للإسلام السياسي. فشخصيات مثل منظّري الحركات الإسلامية المعاصرة، لم يخرجوا من منطق الحداثة الغربية، بل استعاروا بنيتها السلطوية وألبسوها لغة دينية. الدولة، الحزب، الطليعة، الحقيقة الواحدة، كلها مفاهيم حداثية بامتياز، لكن يجري تسويقها بوصفها «عودة إلى الأصل». دباشي يرى في هذا النموذج فشلًا مزدوجًا: فشلًا في فهم الدين، وفشلًا في فهم الحداثة. ولذلك لا يتردد في القول إن الإسلام السياسي ليس بديلًا عن الغرب، بل ظلّه المشوّه. وما يزيد الطين بلّة أن كثيرًا من المثقفين العرب، من باب العداء للإمبريالية أو كراهية الليبرالية، يمنحون هذا التيار شرعية أخلاقية لا يستحقها.

أما الأكاديميا، فلا تسلم من نقده. فدباشي يهاجم صراحة ما يمكن تسميته "صناعة ما بعد الكولونيالية"، حيث تتحول الشخصيات والأفكار إلى أيقونات تُستدعى أكثر مما تُناقش. المشكلة ليست في هؤلاء المفكرين ولا في أفكارهم، بل في الطريقة التي يتم استدعائهم وتسخيرهم بها: اقتباسات بلا مخاطرة، ونقد بلا ثمن، ومعرفة لا تغيّر موقع صاحبها من السلطة. في السياق العربي، يمكن أن نرى هذا بوضوح في مثقف يهاجم الاستبداد نظريًا، لكنه يصمت عمليًا حين تكون السلطة ضمن معسكره، أو حين تُبرر القمع باسم المقاومة أو الخصوصية الثقافية. هذا النوع من المثقف هو ما كان دباشي يسميه، مثقف السلطة المؤجلة: معارض حتى إشعار آخر.

في مقابل هذه النماذج، يدافع دباشي عن مثقف من طراز مختلف، المثقف العابر للحدود، المتجذر محليًا والمنفتح كونيًا، غير الممثل الرسمي لا للدولة ولا للغرب، مثقف تشكّل وعيه في قلب الصراع لا على هامشه، ويمارس نقده من داخل التجربة لا من موقع الوصاية. مثقف لا يطلب اعتراف الخارج، ولا يحتمي بهوية مغلقة، ولا يختبئ خلف خطاب أخلاقي جاهز، بل يشتغل على تفكيك السلطة حيثما كانت، دون ادعاء النقاء الأيديولوجي أو امتلاك الحقيقة.

رابعًا: الفن والأدب بوصفهما فعل مقاومة: ولعلّ أكثر ما يميز مشروع دباشي هو إيمانه العميق بدور الفن والأدب بوصفهما فضاءين للتحرر. ففي الرواية، وفي السينما، وفي الشعر، يرى إمكانية لقول ما تعجز عنه السياسة والخطاب الأيديولوجي. الفن، عنده، لا يواجه السلطة مواجهة مباشرة، لكنه يقوّضها من الداخل، عبر السرد، والخيال، وإعادة تشكيل التجربة الإنسانية خارج القوالب الجاهزة. لذلك لم يكن اهتمامه بالسينما الإيرانية أو بالأدب العالمي ترفًا نقديًا، بل جزءًا من معركة فكرية أوسع ضد الاختزال والتسليع.

ولهذا يمنح دباشي للأدب مكانة مركزية. فهو يرى فيه مختبرًا للحرية، فضاءً لتفكيك السلطةن وسيلة لإنتاج معرفة لا تمر عبر الدولة ولا المؤسسة الأكاديمية الرسمية، قدرة على قول ما تعجز عنه البيانات السياسية، الفن، عنده، ليس زينة ثقافية، بل فعل سياسي غير مباشر، يقاوم الهيمنة من خلال السرد والخيال. الفن هنا لا يمثل الأمة، ولا يرفع شعارًا، بل يكشف هشاشة الإنسان داخل أنظمة القمع والمعنى، وهذا بحد ذاته فعل مقاومة.

خامسًا: نقد الإسلام السياسي والحداثة معًا: ولا يتردد دباشي في نقد الإسلام السياسي، لا من موقع عدائي للدين، بل من موقع يرى في هذا التيار تعبيرًا عن مأزق الحداثة أكثر مما هو عودة إلى التراث. فالإسلام السياسي، في نظره لم يتحرر من منطق الدولة الحديثة ولا من هوس السيطرة، بل أعاد إنتاجهما بلغة دينية. يمتاز دباشي بجرأته في نقد الإسلام السياسي بوصفه: رد فعل مأزوم على الاستعمار، اختزالًا أخلاقيًا للدين، نسخة مقلوبة من الحداثة الغربية السلطوية. وفي المقابل، يرفض دباشي الحداثة الغربية حين تُقدَّم باعتبارها النموذج الوحيد الممكن، مؤكدًا أن الحداثة ليست مسارًا واحدًا، بل تجارب متعددة تتشكل بحسب التاريخ والثقافة. ي هذا السياق، يعلن دباشي موت فكرة "المثقف الأصيل" بقدر ما يعلن موت «المثقف المقلّد». فالأصالة المغلقة ليست أقل خطرًا من التبعية المفتوحة. كلاهما شكلان من أشكال العجز عن تخيّل الذات في عالم متداخل. المثقف الذي يدافع عنه دباشي هو مثقف لا تحكمه حدود الهوية الصلبة، ولا يسعى إلى تمثيل أمة أو دين أو دولة، بل يتحرك في المساحة القلقة بين المحلي والكوني، حيث تتشكل الأفكار لا بوصفها شعارات، بل بوصفها أسئلة مفتوحة.

ختاما، تكمن أهمية فكر حميد دباشي اليوم في عدة مستويات: تحرير الخيال الفكري من ثنائية الشرق/الغرب وإعادة الاعتبار لدور المثقف النقدي خارج الاصطفافات وتقديم نموذج فكري غير تصالحي مع السلطة ولا تابع للمركز وتفكيك الأدلجة باسم الهوية أو باسم التقدم. يقدم دباشي مشروعًا فكريًا يُذكّر بأن المعركة الحقيقية ليست بين حضارات، بل بين: فكر حر وفكر مُؤدلج، مهما كان مصدره.

في عالم يزداد استقطابًا، ويُعاد فيه إنتاج الصراعات بلغة الهوية والخوف، يقدّم حميد دباشي فكرًا مزعجًا ومحرّرًا في آن واحد. فكرًا يذكّرنا بأن المشكلة ليست في الغرب وحده، ولا في تراثنا وحده، بل في عجزنا عن تخيّل أنفسنا خارج ثنائية التبعية والإنكار. عند هذه النقطة بالذات، يصبح فكر دباشي ليس دفاعًا عن الشرق، ولا هجومًا على الغرب، بل محاولة شاقة لإعادة الاعتبار إلى الفكر بوصفه فعل حر، لا مرآة، ولا شعارًا، ولا أداة تبرير.

المدوّنة

نسوية واقعية ليست جامدة أو تقليدية

عائشة منصراوي

نستضيف في هذه الزاوية الكاتبة والصحفية اليسارية المغربية عائشة منصراوي التي تشعر بعدم الارتياح اتّجاه النسوية الحديثة (الجامدة)، بعد أن تعمقت في دراسة النسوية المحافظة بشكلٍ وفضول في آنٍ واحد.

"أتوق إلى نسوية واقعية وغير تقليدية."

امرأة أمريكية في منتصف العشرينيات من عمرها، تُعرف باسم **@authorhenleycarr** على تيك توك، تنظر إلى الكاميرا قائلةً: "علينا أن نتحدث عن كيف تُحكم النسوية المعاصرة قبضتها على النساء. أشعر أنها تُطالبنا بالكثير: علينا أن نحظى بمسيرة مهنية ناجحة، وأن نكون أمهات وزوجات رائعات، وأن نُساهم أيضًا في المجتمع. بصراحة، لم أعد أعرف كيف أفعل ذلك. أنا مُرهقة للغاية. لا شك أنني أنتمي إلى عائلة ذات نظام أمومي قوي. النسوية مهمة بالنسبة لي، لكن التفسير الحديث لها لا يبدو صحيحًا."

هذه ليست أوّل امرأة أسمع فيها تتذمرًا من عيوب النسوية المعاصرة. فهناك مجموعة متنامية من النساء في السياسة والإعلام يُروّجن لنسوية جديدة غير متزمتة. تنحدر النسوية الجديدة في المقام الأوّل من الطبقة المتوسطة، وتدعو إلى الاستقلالية والمساواة، وإن كان ذلك ضمن إطار تقليدي. وعلى عكس الزوجة التقليدية التي تنظر إلى المرأة حصراً كزوجة وأم، فإنها تُقر بحرية الاختيار. بصفتي نسوية حديثة ذات ميول يسارية، تعمقتُ في هذه الحركة ـ متشككة، لكن مفتونة. هل يجتمع الفكر المحافظ مع الفكر النسوي اليساري؟ بالنسبة لي، لطالما كانت النسوية حركة تقدمية بطبيعتها، لأن المحافظة تعني "التمسك بالوضع الراهن"، والوضع الراهن أبوي. في السنوات اللاحقة، تابعتُ بشغف كيف غذّت وسائل التواصل الاجتماعي الموجة الرابعة: أصبح السلوك المخالف للعرف موضوعًا للنقاش من خلال حركة #MeToo، وامتلأ حسابي على إنستغرام بمنشوراتٍ عبّر فيها ذوو البشرة الملونة، وذوو الإعاقات الجسدية أو النفسية، والبدناء، والمتحررون عن أنفسهم. تعرّض النظام الأبوي للتحدي، وأصبحت التصنيفات أكثر مرونة. علاوة على ذلك، اختطفت الرأسمالية الحركة النسوية. وحولتها إلى علامة تجارية ترغب الكثير من النساء في تمثيلها.

الزوجات التقليديات يتمردن في جوهرهن على الرأسمالية

تكتب النسوية التقدمية أليس كابيل في كتابها "انهيار النسوية" - الذي يتناول ردة الفعل المحافظة ضد الحركات التقدمية كالنسوية الحديثة - كيف اجتاحت النيوليبرالية الموجة الرابعة من النسوية. وتجادل بأن هذه النسوية الموالية للرأسمالية تُضعف زخم النشاط وتجعل الحركة فردية بشكل مفرط. بات من المعروف الآن أن النسخة النيوليبرالية من النسوية تُسبب الكثير من الإرهاق لدى النساء: فبينما يتوقع المجتمع الذي يُركز على الأداء، لم تزل النساء يتحملن مسؤوليات منزلية ورعاية أكثر من الرجال.

شعرتُ أنا أيضاً أنني وقعتُ في فخ "المرأة القائدة". بعد سنوات من الكفاح (شهادتان جامعيتان، وسنة في مجلس الإدارة، وتدريب مرموق في الخارج، ووظائف تجارية مُرهقة)، عانيتُ من الإرهاق قبل بضع سنوات. أدركتُ أنني لا أستطيع التوفيق بين مُثُل النسوية والرأسمالية. شعرتُ بتدهور صحتي تدريجياً في العمل. كان لا يزال هناك مجال للعناية بنفسي. وبينما كانت طاقتي تتلاشى، تساءلتُ: هل هذا ما يعنيه أن تكوني امرأة عصرية وقوية؟

الصحفي والكتبي والمؤرشف ممتاز الحيدري

الكتاب والمكتبة.. جزء عضوي من حياتي، حتى في السجون والبيوت السرِّيَّة

كتابة وتصوير:
كفاح الأمين

سليل أسرة وطنية صوفية، ذات أفق مفتوح نحو التمدن، يسارية وذات حضور سياسي كبير

من منشئ أوّل مطبعة للحزب الشيوعي العراقي في الجبل إلى مؤسس أوّل مكتبة كبيرة وشخصية في مدينة أربيل، كأنّها حديقة ورد تمنح عبقها لطلبة العلم والمعرفة والثقافة الرصينة دون مقابل!

من الصعب الإلمام بشخصية ثقافية وسياسية بحجم الاستاذ والمناضل ممتاز الحيدري، ذلك لأنّ تاريخه حافل بالمعرفة والعلم والنضال. إنّه سليل أسرة وطنية صوفية، ذات أفق مفتوح نحو التمدن، يسارية وذات حضور سياسي كبير. والده ملا حيدر الاربيلي الذي ينتمي لعائلة نشأت وتكونت تحت تأثير موجة الكفاح الوطني ضد الاستعمار البريطاني، وتحول الكثير من الأسر الدينية نحو التمدن والعلمانية واليسارية والشيوعية، حيث ظهر العديد من قادة الحزب الشيوعي العراقي في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي من بيوتات دينية معروفة في المجتمع العراقي، وهذا ما يفسر أندماج عائلة ملا حيدر بكاملها في الكفاح الوطني والشيوعي، ومنهم الشهداء جمال الحيدري ومهيب الحيدري، والمناضلين الراحلين عاصم وصالح وسلمى ومليحة ونازنيين، زوجة الشهيد أحمد الحلاق.

العمل في الصحافة

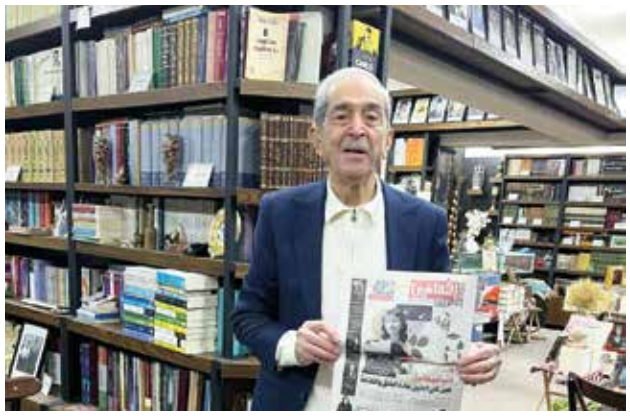
أنضم ممتاز الحيدري منذ بواكير حياته إلى عالم الصحافة والفكر والثقافة، وعمل في أكثر من صحيفة ومجلة يسارية منها جريدة "ئازادى/ الحرية" في العام 1960، ثم بعد انقلاب البعث الفاشي عمل مع رفاقه الانصار الشيوعيين في أنشاء أوّل مطبعة حزبية علنية في الجبل، كما أشير إلى ذلك الرفيق الراحل كريم احمد في رسالة تهنئة لممتاز الحيدري. من تلك الايّام الصعبة في الجبال إلى أيّام الكفاح السلمي في المدينة، لم يهدأ ممتاز الحيدري، أو يفتر كفاحه من أجل المعرفة والثقافة، إذ ساهم بشكل فعال ونشط في العديد من الصحف والمجلات، بوصفه صحفيًا وكاتبًا يساريًا ملتزما بقضايا شعبه وآفاق النضال الكوردستاني التقدمي.

تدوين وقائع النضال

بعد العام 1993 أنخرط الصحفي والكاتب ممتاز الحيدري بنشاط وحماس وإرادة، في بث الوعي التقدمي، ونشر المعارف وتدوين وقائع التاريخ النضال المضئ، لتجده في المعارض السنوية للكتاب، باحثًا عن كتب جديدة، مشاركًا في الندوات التي تهم الصحافة والتاريخ الصحفي، عاقدًا نهاره بليله، مثل دوحة ورد تتنقل من مكان إلى مكان في رياض الحافة والثقافة والكتب، يكتب مقالات هنا، يظهر في المحطات التلفزيونية محللا، يساعد الباحثين وطلبة المدارس في توفير مصادر لبحوثهم، يساهم في حملات التضامن من أجل الإنسانية، يرتاد نوادي الفكر والثقافة، مصغيا ومساهما في النقاش والإضافات، يُصدر المجلات والكتب الرصينة. إنّه في المحصلة، حالة استثنائية من الإصرار المتواصل من أجل منح الآخرين كل ما هو جميل في فصول المعرفة والحياة.

رفضه استراحة المحارب

على الرغم من أنّه على اعتاب العقد التاسع من عمره، وهو العمر الذي يمنحه الحقّ في أستراحة المحارب، إلّا أنّه، وفي لهفة واصرار منقطع النظير، أفتتح قبل بضع سنوات، مكتبة شخصية عامّة، تضم آلاف الكتب، بمختلف التخصصات، لعلها أحدى



أضخم المكتبات الشخصية في العراق وأقليم كوردستان، التي تقدم خدماتها لمرتاديها بكرم ورعاية ومحبة وجمال، بعد أن أصر على الإشراف عليها شخصيًا، متمتعًا باستقبال زواره بدفءُ وتواضع.

المال ونشر المعرفة

لقد شيّد الحيدري هذه المكتبة على نفقته الخاصة، على مساحة 250 مترًا مربعًا على امتداد طابقين، وعلى الرغم من أنّ المال لا يعني له شيئًا أمام هدفه النبيل لنشر المعرفة والتوثيق، إلّا أنّه أضاف إلى المال شغفه وحبه ودّم قلبه وحياته. يقول وهو يقدم لي كوبًا من القهوة: إنّه يزور معارض الكتاب كي يتعرف على طريقة فهم الكتّاب للعالم، ويطلع على أفكارهم، وعلى أحدث الإصدارات والثقافات والرؤى الجديد في العالم، وكي يشتري ما هو ممكن ومتاح، لرفد مكتبته، من أجل الطلبة والباحثين والقرّاء من رواد مكتبته.

يتمعن الحيدري في مكونات مكتبته، منحنيا على كتبه برقة وحنان، ويقول: "الكتاب جزء عضوي من حياتي، في الجبال والبيوت السريَّة وفي السجون، كانت الكتب صديقا ملازما لي، أريد لهذا الجيل ان يتعرف على الكتاب بوصفه صديق عمر، وليس مجرد كائنات ورقية مرصوفة على الرفوف".

وثائق وصور نادرة

لاحظنا أيضًا أنّ المكتبة مرتبة ومصنفة حسب العناوين والموضوعات والأقسام والشخصيات الأدبية المهمة، كوردستانيًا وعراقيًا وعربيًا وعالميًا، إضافة إلى أقسام خاصّة بالكثير من الوثائق والصور والصحف والمجلات النادرة، منها على سبيل المثال، أوّل عدد لمجلة الثقافة الجديدة، ذلك العدد الذي طبع لكنّه مُنع من التوزيع زقتها مطلع خمسينيات القرن الماضي. إنّ المكتبة في مجملها، تُعَد حديقة غناء للفكر وفضاءات العقل والمعرفة، بالنسبة لهولاء الذين ينتابهم الفضول للاطلاع على فصول التاريخ النضالي والثقافي والمعرفي الكامن على رفوفها.

حقوق الإنسان

منظمة هيومن رايتس ووتش:

أمريكا الترامبية تنتهك منظومة حقوق الإنسان باكملها

الطريق الثقافي ـ وكالات

أفاد التقرير العالمي السنوي، الصادر عن هيومن رايتس ووتش، بأن عودة ترامب إلى البيت الأبيض سرّعت "دوامة الانحدار" في مجال حقوق الإنسان، وهو مسار كان يتفاقم أصلًا بفعل ضغوط كثيرة، وأشارت المنظمة العالمية لمراقبة حقوق الإنسان إلى أن العالم يشهد "ركودًا ديمقراطيًا" مستمرًا منذ نحو عقدين، مع تراجع الديمقراطية إلى مستويات تاريخية متدنية لم تُسجّل مثلها منذ العام 1985.

أضاف التقرير: "إنه في وقت تتصاعد فيه الضغوط تدريجيًا على الأنظمة الديمقراطية حول العالم، فإن السرعة التي تدهور بها النظام الديمقراطي في الولايات المتحدة على يد ترامب في عام واحد فقط تبقى "مذهلة".

أن هذا "التدهور السريع جدًا للديمقراطية في الولايات المتحدة" يخلّف تداعيات دولية، وحذر التقرير من أن إدارة ترامب "تنقلب على منظومة حقوق الإنسان بأكملها"، التي "تواجه الآن تهديدًا غير مسبوق" إذ تسعى هذه الإدارة إلى ملاحقة استقلالية القضاة والصحفيين والمؤسسات الأكاديمية وشركات المحاماة والشركات، كما حاولت تقويض الثقة في قدسية الانتخابات.

وأضاف: "إنه في الحقيقة هجوم متعدد الجبهات على جميع الضوابط والتوازنات التي جعلت الديمقراطية الأمريكية في الماضي قوية ومرنة".

ولفت التقرير العالمي إلى نشر عملاء وكالة إنفاذ قوانين الهجرة والجمارك الأمريكية في عدد من المدن داخل الولايات المتحدة الأمريكية، موضحًا أنهم نفذوا "مئات المداهمات العنيفة والمسيئة وغير الضرورية".

وجاء في التقرير أن ما تقوم به الإدارة الأمريكية من "كبش فداء عنصري وعرقي، ونشر قوات الحرس الوطني بالداخل، يُعد استيلاءً على السلطة، وتكرار الأعمال الانتقامية ضد من تعدهم أعداء سياسيين ومسؤولين سابقين، إلى جانب محاولات توسيع السلطات القسرية للسلطة التنفيذية وتحييد الضوابط والتوازنات الديمقراطية، كلها أمور تدعم التحول الحازم نحو الاستبداد في الولايات المتحدة".

من جهته قال فيليب بولوبيون رئيس المنظمة" إن "تراجع حقوق الإنسان والديمقراطية في الولايات المتحدة يبعث برسالة خاطئة إلى بقية العالم"، بما في ذلك أوروبا، مشيراً إلى تسجيل جهود مماثلة هناك لـ"شيطنة المهاجرين والأقليات" و"مهاجمة النسويات".

ولمواجهة هذا التهديد، دعت هيومن رايتس ووتش الدول إلى التصدي لما اسمته "القوى العظمى العدوانية" بما في ذلك الولايات المتحدة أيضًا. وأضاف بولوبيون: "إذا أردنا العودة إلى عالم لا يتمّ التسامح فيه مع الفظائع، فعلى دول العالم أن تتكاتف للدفاع عن حقوق الإنسان والعدالة الدولية وسيادة القانون، وعن المنظومة الكاملة التي استثمر فيها المجتمع الدولي لمنع ارتكاب هذه الفظائع".

مع جميع هذه المعطيات، أصبح توثيق انتهاكات حقوق الإنسان "أكثر خطورة" من اي وقت مضى، ولم تكن "هيومن رايتس ووتش" بمنأى عن الهجمات التي طالت مؤسسات دولية، وفق ما يرد في تقريرها.

وقال بولوبيون: "كلما ازداد العالم استبدادًا، تقلّصت المساحة المدنية"، مضيفًا أن عمل المنظمة بات "أكثر تعقيدًا وصعوبة، بل وخطورة في بعض الحالات".

وعلى الصعيد الداخلي، شهدت المنظمة في الأسابيع الأخيرة استقالات عدة لباحثين أكدوا أن تقريرًا حول حرمان إسرائيل اللاجئين الفلسطينيين من حق العودة وُضع جانبًا بسبب "الخوف من رد فعل سياسي عنيف".

وكان عمر شاكر، المدير السابق للمنظمة في إسرائيل وفلسطين، قد أعلن استقالته مطلع شباط/ فبراير، عقب قرار المدير التنفيذي سحب تقرير بشأن القضية قبل موعد نشره المقرر في أوائل كانون الأول/ ديسمبر.

وعند سؤاله عن استقالة شاكر، شدد بولوبيون على أنّه "لم تُمارس أي ضغوط سياسية" لسحب التقرير، موضحًا أن تعليقه جاء نتيجة خلاف داخلي "حول أفضل طريقة لمعالجة القضايا التي تناولها".

وأضاف: "إذا نظرتم إلى سجلنا في ما يتعلق بإسرائيل وفلسطين، فسترون أننا لم نتراجع يومًا، بما في ذلك إزاء الجرائم الخطيرة جدًا التي ارتكبتها إسرائيل في العامين الماضيين".

في سياق متّصل، أشار إلى أن توثيق انتهاكات حقوق الإنسان بات أكثر صعوبة، حتى بالنسبة للمنظمة، معتبراً أننا "أمام ظرف استثنائي، ولا يمكن مواصلة العمل كالمعتاد"، ومؤكدًا الحاجة إلى تنسيق أكبر مع الجهات العاملة في الميدان ومع الحكومات التي لا تزال تدعم مؤسسات حقوق الإنسان.

ما يسمى "قوات إنفاذ القانون"، جرائم وانتهاكات غير مسبوقة بحق المدنيين.

"القصيدة من دون شعر كثير"

الخيال السريالي في تجربة صلاح فائق

الطريق الثقافي ـ خاص

عن دار الشؤن الثقافية ببغداد، صدر كتاب "القصيدة دون شعر كثير ـ تمثيلات الخيال السريالي في تجربة صلاح فائق". يتوخى هذا الكتاب مقاربة تجربة الشاعر صلاح فائق (كركوك 1945) بكونه انصرف للكتابة الشعرية بهدْي الحداثة التي قادته إلى كتابة قصيدة مختلفة يصعب حصرها في أسلوب أو منهج شعري محدد، فهو ينقاد لبديهة وتلقائية وحريَّة جعلت تجربته ذات تميز، حتى داخل ما عرف نقديًا بجماعة كركوك التي كان شعراؤها يقدمون رؤاهم من خلال لقاءاتهم وقراءاتهم، من دون بيانات أو تكتلات نظرية، وباستفادة واضحة من التجارب العالمية، والمغامرة بكتابة مختلفة، توضع في صدارة كتابة قصيدة النثر.

يوغل صلاح فائق في المغامرة الشخصية، معمّقًا هجرته المبكرة، فيعتكف منعزلًا وجوديًا، في منافي قصيّة، كالجزر الفليبينية، بعد إقامات متقطعة في مدن كثيرة (بغداد، دمشق، بيروت، لندن)، ليؤطرها بعزلة شعرية جعلت نصوصه غير خاضعة لتصنيف محدد، فقد خرج بعد تلك المجموعات الشعرية الأولى "رهائن، وتلك البلاد، ومقاطعات وأحلام، ورحيل) إلى هواء شعري أكثر طلاقة، وفضاء متسع لمغامرات كتابية، وتجارب أسلوبية وموضوعية.

تطمح هذا الدراسة المطولة، والمختارات بمقدمتها ونصوصها، لتوفير فرصة قراءة أخرى لشعر فائق، مسنودة هذه المرّة برمزية إصدارها من بغداد كبُعدٍ آخر، فقد آن لصلاح أن يُقرأ في وطنه الذي أحب، والذي ظلت رموزه ومثاباته الحضارية وذكرياته شاخصة في شعره، لكن من دون حنين ساذج أو بكائيات مفتعلة.

يقع الكتاب في 290 صفحة، ويتضمن دراسة مطولة من سبعة فصول، تليها مقدمة نقدية للمختارات، ثم النصوص المختارة من مراحل متعددة عاشها صلاح فائق، وبكيفيات متنوعة، تتراوح بين القصائد المعنونة متوسطة الطول، والقصائد القصيرة غير المعنونة، أو المقاطع والشذرات أو قصائد السطر الواحد.

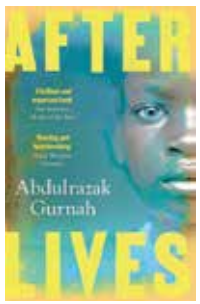
يقول صلاح "ليس مهمًا أن تكتب شعرا. عليك أن تخلق قصيدة.. في الشعر ثرثرة كثيرة"، ليُعلن رغبته في "أن يكتب قصيدة من دون شعر كثير"، ممتطيًا شهوة المخيّلة وعمل الذاكرة، ومتنعمًا في فضاء الحريّة، ومقاربًا اليومي والهامشي، الأمر الذي أسبغ على قصائدة بعدًا سرياليًا وعبارة مقتصدة ودلالة عميقة، زاهدًا بالمستهلك من البهرج البلاغي والكثافة اللغوية المصطنعة، فكان تلقي قصائده، يتّسق مع ذلك الإيقاع ولغة المحفل الخيالي المحتشد بالأحلام والاستيهامات المدهشة.

الاستعمار الألماني في روايات عبد الرزاق الجرنة

الطاعة بالقوة

إجبار "المتوحشين" على الخضوع

ماذا تعرف عن قوات "شوتزتروب" الألمانية؟



عرض: غونتر ستامر
ترجمة: الطريق الثقافي

يُعدّ الاحتلال الاستعماري الألماني لأفريقيا والجرائم المصاحبة له، بما في ذلك الإبادة الجماعية، من بين المواضيع التي لا تزال تُتجاهل ـ باستثناء بعض الشوارع التي تحمل أسماءً من الحقبة الاستعمارية، وخاصة في برلين.

تُشكّل الفظائع التي ارتكبتها قوات "شوتزتروب" الألمانية في شرق أفريقيا الألمانية موضوع روايات عبد الرزاق جرنة، الحائز على جائزة نوبل في الأدب، والذي وُلد في زنجبار ويعيش في إنكلترا.

أقرّ الرئيس الاتحادي شتاينماير، أثناء زيارته لتنزانيا مطلع تشرين الثاني/ نوفمبر، بأن "الفظائع التي ارتكبها الاحتلال الاستعماري الألماني" في ما كان يُعرف آنذاك بشرق أفريقيا الألمانية، ألقت بظلالها على تاريخنا المشترك. ودعا إلى "التصالح مع هذا الفصل المظلم".

تضمن خطابه كلمات أسف، لكنه لم يورد مصطلح "الإبادة الجماعية". كما لم يشر إلى أي تعويضات تُدفع لأحفاد الضحايا. وخلال قمع ثورة ماجي ماجي وحدها، التي امتدت من العام 1905 إلى العام 1907، لقي ما يصل إلى 300 ألف شخص حتفهم على أيدي القوات الاستعمارية الألمانية.

استمر الحكم الاستعماري في شرق أفريقيا الألمانية من العام 1885 حتى نهاية الحرب العالمية الأولى، وكان جزءًا من السياسة الاستعمارية التي نظمتها الدولة للإمبراطورية الألمانية. وشملت المستعمرات المصنفة "محميات" جنوب غرب أفريقيا الألمانية (ناميبيا حاليًا)، وتوغولاند (توغو حاليًا)، والكاميرون، وشرق أفريقيا الألمانية (تنزانيا وبوروندي حاليًا)، وشمال غينيا الجديدة، وجزر سليمان، وناورو، وجزر ماريانا، وساموا، وكياوتشو/ تسينغتاو (جمهورية الصين الشعبية حاليًا).

كانت ما يُسمى بـ"قوات الحماية" مسؤولة عن حماية "المصالح الألمانية" في هذه المناطق. ولأن هذه المناطق لم تُعتبر جزءًا من الرايخ الألماني، لم يكن بإمكان سكانها الاستناد إلى ضماناته الدستورية والقانونية. على سبيل المثال، سُمح لكارل بيترز، وهو مستوطن في منطقة كليمنجارو، معادٍ للعرب وسادي، بوصفه "آريًا متشددًا، بإطلاق النار على السود كالعصافير"، كما وصفته صحيفة "فورفارتس" الاشتراكية الديمقراطية في العام 1899.

تُعدّ تلك الفظائع التي ارتكبتها قوات الحماية الألمانية في شرق أفريقيا الألمانية موضوعًا شبه دائم لروايات عبد الرزاق الجرنة، إذ تتناول الكثير من مجرياتها وتداعياتها التي لا تزال مستمرة حتى يومنا هذا.

تركز روايته الأخيرة، "الحياة الآخرة"، التي يمكن قراءتها كجزء مكمل لروايته "الفردوس المفقود"، بشكل خاص على هذا الموضوع، من خلال قصص إلياس وحمزة وعافية، التي تُروى بطريقة غير متسلسلة زمنيًا، يتعرف القرّاء على ظروف معيشة الناس في شرق أفريقيا بداية القرن العشرين تحت الحكم الألماني.

أقتبس من "الحياة الآخرة":

"بحلول ذلك الوقت، كان الألمان قد قمعوا جميع الثورات في شرق أفريقيا الألمانية، أو هكذا اعتقدوا على الأقل. كانت قوات الحماية (شوتزتروب) ـ وهي جيش من المرتزقة الأفارقة يُطلق عليهم اسم "العسكاري"، بقيادة العقيد ويسمان ـ تتألف آنذاك من جنود نوبيين مُسرّحين كانوا قد قاتلوا إلى جانب البريطانيين ضد المهدي في السودان، ومُجندين من الزولو من شرق أفريقيا البرتغالية جنوبًا. ومع ذلك، كان لا يزال أمامهم الكثير ليفعلوه، لأنّهم في طريقهم إلى الداخل صادفوا شعوبًا أخرى لم تكن ترغب في أن تكون رعايا لألمانيا. لم يكن لديهم أدنى شك في ثورة ماجي ماجي، التي ستتصاعد لتصبح أكبر ثورة على الإطلاق، وتحرض الألمان وجيشهم من الأسكاري على ارتكاب المزيد من الوحشية". (12/13)

فيما يتعلق بصورة الضباط الألمان عن أنفسهم، تقول الرواية:

"لهذا السبب أنا هنا ـ لأستعيد ما هو حقنا، لأننا الأقوى. نحن نتعامل مع متخلفين متوحشين لا يمكننا السيطرة عليهم إلا بترويعهم وترهيب سلاطينهم الأقزام المغرورين، وإجبارهم على الطاعة بالقوة. قوات الحماية الألمانية هي أداتنا." (116)

على هذه الخلفية، ينسج جرنة روايته متعددة الطبقات. من بين شخصياته الرئيسية إلياس وحمزة، اللذان انضما إلى قوات الحماية الألمانية، المعروفة باسم "العسكاري"، كجنود أفارقة مساعدين. وهكذا يقاتلان في صفوف قوة أجنبية في حرب لا تعنيهما، حرب ستودي بحياة إلياس وتصيب حمزة بإعاقة. أما الشخصية الرئيسية الثالثة فهي عافية، شقيقة إلياس الصغرى، التي ستتزوج حمزة لاحقًا.

يرسم جرنة صورة دقيقة ومتناقضة للحكم الاستعماري الألماني في أفريقيا. فحمزة، كعسكاري، يتعرض من جهة للتعذيب على يد ضباط صف وحشيين، ومن جهة أخرى، يختار ضابط آخر، لم يُذكر اسمه، حمزة الوسيم ويأخذه إلى المدرسته، ويعلمه الألمانية، ويهديه كتاب "موسينالماناخ" لشيلر. وتبقى العلاقة بينهما غامضة بشكلٍ مثير للقلق في الرواية.

أُرسل إلياس، بطل الرواية الآخر، إلى مدرسة تبشيرية ألمانية في طفولته، حيث تعلم القراءة والكتابة والتحدث باللغة الألمانية. شعر إلياس برابطة قوية مع الألمان، لدرجة أنّه عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى، تطوع للقتال في صفوف القوة الاستعمارية ضد البريطانيين.

لكنّه يختفي بعد ذلك حتى ولا يظهر مجددًا ـ كشخص مفقود ـ إلا في نهاية الرواية. حينها، نكون قد وصلنا إلى خمسينيات القرن العشرين، عندما ينطلق ابن أخيه للبحث عنه. يجد أثره في ألمانيا النازية، حيث ينتهي به المطاف في معسكر اعتقال ساكسنهاوزن.

وهكذا، في الصفحات الأربعين الأخيرة من الكتاب، تتقاطع خيوط السرد المختلفة أخيرًا. "إذا كان ثمة تقليد سردي أفريقي ترتبط به رواية جرنة، فهو هذا المسار الملتوي والصبر على استكشاف حتى الطرق المسدودة والفرعية وصولًا إلى النهاية. يتنقل القارئ في هذه الرواية كما لو كان في منزل فسيح، ينتقل من غرفة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر، ومن حدث إلى آخر"، هكذا وصفت سيلفيا شتاوده التجربة بدقة في صحيفة فرانكفورتر روندشاوتمبر.

استمر الحكم الاستعماري في شرق أفريقيا الألمانية من العام 1885 حتى نهاية الحرب العالمية الأولى، وكان جزءًا من السياسة الاستعمارية للإمبراطورية الألمانية

أما من الناحية الأسلوبية، فلا يرقى النص إلى مستوى "الفردوس المفقود". ففي بعض الأحيان، تبدو الرواية ككتاب تاريخي، مُدعّم بحكايات حيّة وقصص شخصية. هذا الأسلوب السردي البطيء نوعًا ما، وغير الطموح شكليًا، قد يكون مملًا بعض الشيء أحيانًا.

الفردوس المفقود

في هذه الرواية، التي نُشرت لأول مرة العام 1994 (وتدور أحداثها زمنيًا قبل "الحياة الآخرة")، لا يُلاحظ التاريخ الاستعماري الألماني في شرق أفريقيا الألمانية إلا تلميحًا، لكن القرّاء سيشعرون به كتهديد دائم وخطير في الخلفية.

تدور أحداث "الفردوس المفقود": على ساحل شرق أفريقيا قرب زنجبار أواخر القرن التاسع عشر، من منظور يوسف، الصبي ذي الاثني عشر عامًا. عندما تراكمت ديون والده بسبب فندقه الصغير، أُرسل يوسف للعمل لسدادها لدى "العم" عزيز، التاجر والمرابي النشيط. يُنتزع يوسف من نعيمه الريفي ليجد نفسه وسط صخب المدينة الساحلية، محاطًا بتجار الرقيق العرب، والمسلمين الأفارقة، والمبشرين المسيحيين، والمرابين الهنود. عندما يأخذه سيده في رحلة قافلة إلى الداخل، تنتهي أيام شباب يوسف. تجلب هذه الرحلة المحفوفة بالمخاطر المرض والموت، وتُظهر بوضوح لجميع المشاركين أن نمط الحياة والتّجارة التقليدي لا مستقبل له في مواجهة القوى الاستعمارية الصاعدة.

ترسم الرواية صورة فريدة لسكان ساحل شرق أفريقيا، تعكس التأثيرات الأفريقية والهندية والعربية المتنوعة. كانت اللغة السواحيلية، لغة التواصل المشتركة، وهي إلى جانب الإسلام، العنصران الموحدان والمحددان في هذا العالم المتعدد الثقافات.

إن الصورة التي يرسمها جرنة عن "الألمان" ـ أي أولئك الذين مارسوا الاستعمار، وسعوا، في زمن الرواية، إلى توسيع نفوذهم في أفريقيا ـ قاتمة. فعلى سبيل المثال، يقول: "يتعرف يوسف عليهم من قصص صديق له. تحدث بإعجاب عن قسوتهم وحزمهم. كان يُعاقب على كل ذنب، مهما توسل الضحية طلبًا للرحمة أو وعد بالتوبة، كلما كان العقاب أشد. كانوا أكثر قسوة وعدم تسامح. وعقابهم دائمًا قاسٍ. أعتقد أنهم يستمتعون بالعقاب. أحضر لهم قاتلًا، وستتألق عيونهم فرحًا وهم ينصبون المشنقة." (151).

لقد أثرت هذه الرواية فيّ بعمق، وفتحت لي آفاقًا على عالم جغرافي وتاريخي وثقافي كان مجهولًا لي إلى حد كبير. وهي، علاوة على هذا كله، مكتوبة بأسلوب بديع.

ينتمي عبد الرزاق جرنة إلى الأقلية العربية المسلمة في زنجبار. لغته الأم هي السواحيلية.

في العام 1968، وصل إلى بريطانيا لاجئًا، ودرس الأدب في لندن. من العام 1980 إلى العام 1982، درّس جرنة في كانو، نيجيريا. ثم التحق بجامعة كنت، حيث حصل على درجة الدكتوراه، وعمل أستاذًا للأدب الإنكليزي وأدب ما بعد الاستعمار حتى تقاعده. نشر جرنة عشر روايات حتى الآن. في العام 2021، نال جائزة نوبل في الأدب "لاستكشافه العميق والإنساني لآثار الاستعمار وتجربة اللاجئين في ظل الفجوة بين الثقافات والقارات".

الكتاب: الحياة الآخرة
المؤلف: عبدالرزاق الجرنة
الناشر بنغكوين فيرلاخ Penguin Verlag، ميونيخ 2022
عدد الصفحات: 384 صفحة،
السعر: 26.99 يورو

كيف صورها الروائيون العرب؟

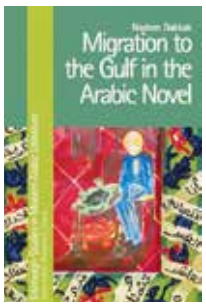
الهجرة إلى الخليج
سردية تهميش المهاجر في الرواية العربية

الطريق الثقافي ـ خاص

يبحث هذا الكتاب في كيفية تصوير الروائيين العرب لتجارب المهاجرين في دول الخليج. يحدد نوعًا أدبيًا جديدًا في أدب الهجرة الخليجية باللغة العربية.

يركز على الروايات الفلسطينية والأردنية والمصرية واللبنانية والإريترية التي تدور أحداثها في الغالب في المملكة العربية السعودية وغيرها من المواقع الخيالية في الخليج.

يناقش الكتاب مفاهيم الهجرة والمنفى والشتات في الدراسات الأدبية العربية، ويتحدى الصور النمطية للخليج وفكرة تجربة الهجرة الخليجية الموحدة.



شهدت الهجرة العربية إلى الخليج تغيرات سياسية واقتصادية متعددة، وكان لها تداعيات اجتماعية بالغة الأهمية في جميع أنحاء العالم العربي. من خلال دراسة مجموعة مختارة من روايات الهجرة العربية التي تعود إلى سبعينيات القرن العشرين وما بعدها، تتساءل هذه الدراسة: كيف استجاب الكتّاب العرب لهذه الظاهرة؟ وما هي السمات الموضوعية والشكلية للمحاولات الأدبية التي تسعى إلى تمثيل المشاعر المعقدة التي نادرًا ما يُعترف بها، والتي نشأت نتيجة التجارب الذاتية للهجرة إلى الخليج؟

بتسليط الضوء على ديناميكيات المركز والهامش في العالم العربي، يُعيد هذا التحليل النظر في التركيز على التفاعل مع "الغرب" في الدراسات المتعلقة بالهجرة في الأدب والثقافة العربية. كما يتحدى الخطابات السائدة بشأن الخليج، ويُبيّن دور الأدب الروائي في إضفاء مزيد من الدقة على الصور النمطية لتجربة الهجرة الخليجية الموحدة.

يتضمن الكتاب: مقدمة عن النفط والهجرة وبدايات نوع أدبي جديد، ولقاءات صحراوية عن النزوح والاغتراب في السرديات الفلسطينية، وسرديات الهجرة المصرية في عقد من التحولات، ولقاءات خليجية من منظور النوع الاجتماعي: النساء المهاجرات والاغتراب في كتابات حنان الشيخ عن الصحراء، وما وراء ثنائية المواطن/ غير المواطن: كتابة الطبقة الاجتماعية في سردية استهداف المهاجرين وتهميشهم، والخليج كمساحة للعمل الإنجابي وإنتاج أجساد المهاجرين المنضبطة، والمطالبات الهشة: سرديات الجيل الثاني عن الانتماء والإقصاء، وخاتمة عن مستقبل نوع أدبي جديد.

نادين دكاك محاضرة في الأدب العالمي وما بعد الاستعماري في قسم اللغة الإنكليزية والكتابة الإبداعية بجامعة إكستر.
شغلت منصب زميلة ما بعد الدكتوراه في برنامج IASH-Alwaleed بجامعة إدنبرة في الفترة 2021 ـ 2022، وحصلت على درجة الدكتوراه في الأدب الإنكليزي والدراسات الأدبية المقارنة من جامعة وارويك. وهي محررة كتاب "روايات النزوح في العالم العربي: إعادة كتابة الغربة" (دار روتليدج، 2023)، ولها العديد من المقالات والفصول المنشورة في كتب تتناول الهجرة الخليجية في الأدب والثقافة الشعبية.

البكتاب: الهجرة إلى الخليج في الرواية العربية
تأليف: نادين دكاك
الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 95.00 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 288 صفحة
الناشر: إدنبرة
الرقم الدولي: ISBN: 9781399542814

إصدارات مختارة..

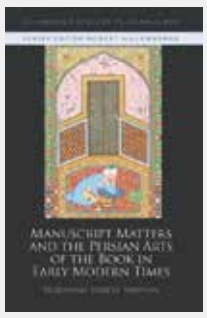
فنون الكتب الفارسية

في أوائل العصر الحديث

المؤلف: ماريانا شريف سمبسون

يستكشف هذا الكتاب المخطوطات الفارسية الفاخرة، وماديتها، وإنتاجها من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر، ويؤكد على القيمة التي يمكن جنيها من الدراسة المتعمقة للكتب المصنوعة يدويًا كأشياء ثلاثية الأبعاد، جنبًا إلى جنب مع البحث النصي والتاريخي والتفسير الفني التاريخي. يلفت الانتباه إلى الكثير من المخطوطات في مجموعات حول العالم (الشرق الأدنى، أوروبا، أمريكا الشمالية)، بما في ذلك الكثير من المخطوطات التي لم تُدرس أبعادها المادية إلا نادرًا، ويتعمق في دراسة سمات مختارة من المخطوطات الفاخرة التي لم تحظَ حتى الآن بالاهتمام من قِبل الباحثين، ويؤكد على أهمية التقييم النقدي لفهم فنون الكتاب الفارسية وتقاليدها.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 170.44 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 384 صفحة مع 200 صورة ملونة
الناشر: دراسات إدنبرة
الرقم الدولي: ISBN: 9781399555968



فن الصيد بالصقور

التقنية الثقافية والأيقونات السياسية

تأليف: يانيس هادجينيكولاو

الصيد بالصقور، وهو أسلوب ثقافي للصيد باستخدام الصقور أو الباز أو حتى النسور، ليس مجرد شكل من أشكال الصيد أو الرياضة، بل هو أيضًا ممارسة بصرية ذات جاذبية جمالية هائلة. منذ نشأته، ارتبط الصيد بالصقور بالتمثيل السياسي في جميع أنحاء العالم. يستكشف يانيس هادجينيكولاو الطرق التي ترتبط بها الأيقونات السياسية للصيد بالصقور وممارسته كتقنية ثقافية. يتتبع فن الصيد بالصقور في جميع أنحاء العالم، من أواخر العصور القديمة إلى يومنا هذا، مع تركيز دراسته على أوائل العصر الحديث. يوضح كيف أن نقل الوظائف والزخارف والمعاني، والحركة (المادية) للأشياء المصممة فنيًا وأدوات الصيد بالصقور، التي لا تزال تربط البلدان والقارات حتى اليوم.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 66 جنيه أسترليني
عدد الصفحات: 428 صفحة
الرقم الدولي: 97844227147477
الناشر: دي جرويتر

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 177
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
23 شباط/ فبراير 23 February 2026

الانتباه للتفاصيل

لقد شغل الكثير مما نفعله ونشعر به الفنانين لقرون عدّة

إغواء القديس أنطوني. للرسام هيرونيموس بوش، من مجموعة بارنز في فيلادلفيا.

هيرونيموس بوش (1450 ـ 1516)

هيرونيموس بوش الهولندي المجهول

"مُجسد الأساطير" ومجدد التقاليد التصويرية

جوك دي وولف
ترجمة الطريق الثقافي

في هذه اللوحة للفنان هيرونيموس بوش، نرى القديس أنطوني يُختبر. في الخلفية، مدينةٌ تحترق؛ ويستغرق الأمر بعض الوقت لرؤية الشخصية الرئيسية. بالكاد يُلاحظ في ردائه الرمادي، جاثيًا يُصلي على أرضية حجرية رمادية في وسط اللوحة.

أمامه مباشرةً يجلس مخلوقٌ عارٍ بلا جذع يرتدي قبعة. خلفه، تجمعت مجموعةٌ متنوعة من "المنافقين"، يرتدون ذيولًا وأظافر طويلة وأجزاءً أخرى من أجساد الحيوانات. هناك موسيقى وطعام وشراب. الأمر مُريبٌ أيضًا، لأنهم يبدو أنهم مستوحون من أسطورة "سبت الساحرات". حتى النباتات التي تنمو هناك تمتلك قوى شيطانية.

يُصوّر العمود على اليمين مشاهد من العهد القديم، مثل تلقّي موسى الوصايا العشر وعبادة العجل الذهبي.

يُعد أنطونيوس المصري مؤسس الرهبنة. بعد وفاة والديه، تبرع بجميع ممتلكاتهما ورغب في تكريس نفسه للأعمال الخيرية. وسوس الشيطان لأنتونيوس بذكريات حياته السابقة المترفة، متنكرًا في زي امرأة ليُغويه، لكن من دون جدوى. أغلق أنطونيوس على نفسه باب قبر للصلاة، لكن الشيطان أطلق عليه حيوانات بأشكال غريبة.

ثم أرسل الله شعاعًا من النّور على أنطونيوس، فازداد القديس المستقبلي قوة في إيمانه. عليك أن تُمعن النظر لترى أنطونيوس يُشير إلى الكوة المظلمة حيث يُعلق الصليب، مُضاءً بشعاع من النّور.

من الواضح أن الفنان استمتع بتصوير الإغراءات أكثر من تصوير الجانب الإلهي.

تحظى الحيوانات التي تتجول في مقدمة اللوحة بأكبر قدر من الاهتمام. مخلوقات خيالية، فيها مزيج من الصفات البشرية والحيوانية، صوّرها بوش بأسلوبٍ طريفٍ ومقنعٍ في آنٍ واحد، حتى أنها بدت واقعيةً للغاية. البطة ذات المنقار الشبيه بالبوق، وهيكل حيواني يعزف على القيثارة على ظهر إوزة، كل ذلك يبدو واقعيًا تمامًا.

لا يزال بوش يحظى بإعجابٍ كبيرٍ في تاريخ الفن، ويعود ذلك جزئيًا على الأقل إلى هذه الصور الخيالية الواقعية. قبل مئة عام، اعتقد السرياليون في باريس أنّهم وجدوا روحًا شبيهةً بروح بوش، وأطلقوا عليه لقب أوّل فنان "حديث".

درس سلفادور دالي، على وجه الخصوص، أعمال الفنان الهولندي عن كثب ـ عُلّقت العديد من أعماله في متحف برادو في مدريد ـ لكن أجيالًا لاحقةً من الفنانين استمرت أيضًا في استلهام تصوير بوش للحياة غير الواقعية. تمامًا مثل قصة سانتا كلوز وغيرها من الحكايات الخرافية، فإن المشاهد في هذه اللوحة خيالية. وهذه اللوحة أيضًا مرتبطةٌ بحكايةٍ خرافية: فقد تم اكتشاف ما لا يقل عن ست عشرة نسخة منها حتى الآن.

من المرجح أن تكون هذه النسخة، الموجودة في مجموعة بارنز في فيلادلفيا، نسخةً مُقلّدة، رُسمت بعد عقود من رسم اللوحة الأصلية في لشبونة. لكن بالنسبة للبعض، يُعدّ هذا الاكتشاف خبرًا مُحبطًا، ففي النهاية، من المُثير رؤية عملٍ للفنان الحقيقي هيرونيموس بوش، بينما يعلم آخرون أن هيرونيموس بوش كان مشغولًا جدًا برسم جميع تلك اللوحات بنفسه.

كان هيرونيموس بوش (1450 - 1516)، المعروف أيضًا باسم جيرون بوش، رسامًا مشهورًا من جنوب هولندا، عاش في عصر النهضة.

خُلّد اسمه في التاريخ بلقب "صانع الشياطين" (den du-velmakere)، لكن أهميته الأساسية تكمن في كونه مُجددًا للتقاليد التصويرية. فقد فسّر بأسلوبٍ إبداعيٍّ الزخارف الشائعة (الدينية) وابتكر سلسلة من التصاوير الجديدة. ونتيجةً لذلك، لا يزال المعنى الدقيق لبعض أعماله مجهولًا. على الرغم من أنه كان رسامًا مرموقًا أثناء حياته، وتلقى الكثير من التكليفات من البلاط الملكي في لاهاي، إلا أن المعلومات المتوفرة عنه قليلة نسبيًا.

يُنسب إلى بوش حوالي 25 لوحة مؤكدة، بالإضافة إلى ثماني رسومات. وقد قُلّدت لوحاته ونُسخت مرارًا وتكرارًا نظرًا لشعبيتها. من أشهر أعماله لوحة "حديقة المباهج الأرضية" الثلاثية.

إصدارات مهمة..

شاكر حسن آل سعيد
تأملات في الجماليات..

تأليف: سهيل سامي نادر

ضمن سلسلة "سيرة" التي تُصدرها دار الشؤون الثقافية العامة، صدر كتاب "تأملات في فن شاكر حسن آل سعيد" للكاتب والناقد سهيل سامي نادر.

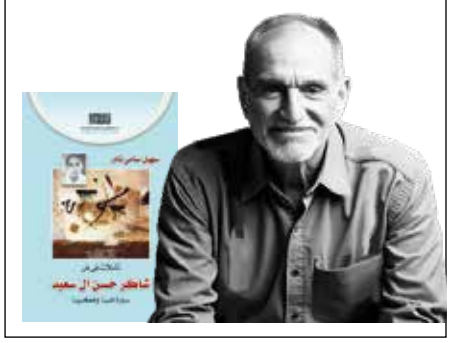
يقع الكتاب في 204 صفحات من القطع المتوسط، ويمثل، في جميع المقاييس، إضافة نوعية للإصدارات التي تُعنى بالفن والنقد والسيرة الفكرية.

يضم الكتاب مجموعة من المقالات النقدية التي كتبها المؤلف على مدى سنوات متفرقة، تناول بواسطتها أعمال الفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد، بأسلوب تحليلي يعكس عمق التجربة الجمالية التي تميز بها، كما تناول الأساليب الفنية التي انتهجها آل سعيد ومفاهيمه الجمالية، مسلطًا الضوء على أبرز أفكاره التي أسهمت في تشكيل هويته الفنية.

يمزج المؤلف في هذه المقالات بين التحليل النقدي والتأمل الشخصي، إذ تتقاطع رؤيته الخاصة مع بعض أفكار آل سعيد التي أعاد تأويلها في سياق حياتي واجتماعي يعكس الواقع العراقي المعاصر، ما يمنح الكتاب بعدًا إضافيًا في قراءة التجربة الفنية ضمن أطرها الثقافية والتاريخية.

ضمن محاول البحث، تناول المؤلف قضايا مختلفة، مثل، "اللاشكلية كمحايثة فنية نظرية"، و"في التأمل الواقعي"، و"البحث عن أثر داخل الثقافة"، و"صورة شخصية واسترجاع حالات وأفكار"، و"ملاحظات عن أعمال التسعينيات الورقية"، و"الصورة الأخيرة لشاكر حسن آل سعيد"، و"المعرض الاستعادي"، و"تأملات وسوانح"، في طرح نقدي يرصد مسيرة الفنان ويعيد تقديمها من زوايا تأمّلية وفكرية متعددة.

يُذكر أنّ تجربة الفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد (1925 ـ 2004)، التشكيلية حظيت بطيف واسع ومتنوّع من القراءات النقديّة والتأويلات المعطوفة عليها، كأحد رواد ومُنظّري الفن التشكيلي العراقي الأوائل، ومُبتدع اتّجاه "البعد الواحد" الذي حقّق معه بداية سبعينيّات القرن الماضي "انقلابًا ناعمًا" على تنميطات التعبير التي ظلّت تستند في مشهدها العربي على مَسْند "لوحة الحامل" بمرجعيّاتها الغربيّة/ الثقافيّة والجماليّة، كما قال الناقد التشكيلي الأردني غسان مفاضلة.



رسالة الطريق الثقافي الإلكترونية
info@tareekthakafi.com
altareek althakafi
الطريق الثقافي
www.tareekthakafi.com