رئيس التحرير مفيد الجزائري

11 حزيران/ يونيو 2026 11 June

No. 181

الطريق الثقافي

altareek althakafi

12

غازي السعودي في كتاب

سجل المشاهد البانورامية

6 في الحدث

كأس العالم

كرة القدم ونضالات الشعوب

كتب محمد حيّاوي

تُعدّ كرة القدم، الرياضة الأكثر شعبية في العالم على الإطلاق، تتنافس فيها مختلف المصالح الاقتصادية والسياسية، من صناديق الدول الخليجية السيادية إلى شركات الأسهم الخاصّة الأمريكية، وشركات التجهيزات الرياضية، والكثير من الكارتلات الرأسمالية، وقد جعل هذا منها محفزًا للصراعات السياسية بشتى أنواعها، ومطمعًا لأنظمة الحكم الفاسدة والديكتاتوريات والأحزاب النفعية والمحاصصاتية، كما رأينا ما حدث في انتخابات اتحاد كرة القدم الأخيرة في العراق، وما انطوت عليه من مؤامرات وتحالفات حزبية، أدت إلى الإطاحة بالتكنوقراط وتوزيع العضوية كحصص متساوية بين الأحزاب والجهات المتورطة في تلك المؤامرة.

تمثال لينين

في قلب العالم الرأسمالي يحكي قصة النضال الطبقي

2

أنا لستُ لي

قراءة عرفانية في جدارية الذات

9

لؤي حمزة عباس

الإطار الحياتي

أن نقرأ مارسيل بروست

10

إنصات ليس عن بعد

من ريسان الخزعلي

13

نمثل لنكتب

من سلطة المختبر البَصري إلى سلطة تدوين النص

16

كتاب "خربة خزاعة"

يائسون من الخزي

لأنّ الصمت ليس ممكنًا

22

عل حسن الفواز يكتب عن:

سرديات المكان.. التمثيل الوجودي والخرق السردي

4

في حوار مع الخبير الكروي ديفيد غولدبلات:

كرة القدم أكثر أشكال الرأسمالية فسادًا ووحشية

8

حكاية شعرية للأطفال

القبرة والولد

من طارق حسين

17

علي شبيب ورد يكتب عن:

مواربات أقنعة التمرد في شعر عدنان الفضلي

18

ملف خاص

كأس العالم ونضالات الشعوب

8-6

رضا الظاهر يكتب عن:

تفكيك الاغتراب في ظل الرأسمالية

14

3214123411239

وضع الآليات الخاصة لإدراج مدينة الموصل القديمة على لائحة التراث العالمي

الطريق الثقافي ـ خاص

عقدت اللجنة الخاصة بإدراج مدينة الموصل القديمة على لائحة التراث العالمي اجتماعًا موسعًا لبحث السبل الكفيلة بتنظيم إدارة المدينة القديمة والحفاظ على هويتها التاريخية والتراثية. وشهد الاجتماع مناقشة عدد من المحاور الفنية والإدارية المتعلقة بإدارة المدينة في مقدمتها وضع الأسس التنظيمية التي تسهم في حماية النسيج العمراني التاريخي وصيانة الهويَّة الحضارية والمعمارية، فضلاً عن بحث آليات تحديد الحدود الرسمية للمدينة القديمة وتوثيق المباني والمواقع التراثية وفق المعايير المعتمدة.

مقترح إيطالي لإنقاذ طاق كسرى في المدائن

الطريق الثقافي ـ خاص

أجرى فريق من المهندسين والآثاريين العراقيين في دائرة الصيانة والحفاظ على الآثار زيارة ميدانية إلى موقع طاق كسرى الأثري لغرض دراسة ومناقشة المقترح الخاص المقدم من الجانب الإيطالي والذي يهدف إلى إيجاد الحلول المثلى لإنقاذ هذا المعلم التاريخي المهم وحمايته من التآكل والانهيار، ناقش الفريق الجوانب الفنية والهندسية للدراسة وآليات تنفيذها وفق المعايير الدولية المعتمدة في صيانة وحماية المواقع الأثرية وأهمية الاستفادة من الخبرات العالمية في هذا المجال.

إعادة تأهيل مبنى البريد القديم قرب القشلة

الطريق الثقافي ـ خاص

أُفتتح مؤخرًا مبنى بريد الأقصى القديم الواقع ضمن مباني القشلة في شارع السراي، بعد أن قامت الداوئر المعنية في الهيئة العامة للاثار والتراث، بإنجاز أعمال الصيانة والترميم للمبنى. وهو أوّل مكتب بريد لتقديم الخدمات البريدية والبرقية في تاريخ العراق. ويُعد من المباني التراثية العريقة والمعروفة في العاصمة بغداد.

يتجاوز ارتفاعه تسعة أمتار

تمثال لينين

في قلب العالم الرأسمالي يحكي قصة نضال الطبقة العاملة

ترجمة وإعداد: الطريق الثقافي

في العام 1997، اشترى رجل الأعمال الهولندي هينك كوب تمثالًا برونزيًا للزعيم التاريخي الروسي فلاديمير لينين، يزيد ارتفاعه عن تسعة أمتار. كان هينك شيوعيًا ثوريًا واشتراكيًا متحمسًا في شبابه، قبل أن يدخل عالم الأعمال، وعلى الرغم من الكلفة العالية وصعوبة نقل التمثال، إلّا أنّه تمكن في النهاية من وُضعه منتصبًا بشموخ في حدائق مقر شركته الإنشائية في قرية تيوخيم بمقاطعة خرونينخن شمال هولندا.

اليوم، يُمكن مشاهدة التمثال في شرق المدينة التي عُرفت تاريخيًا بمعقل الشيوعية الهولندية منذ الحرب العالمية الثانية حتى يومنا هذا، حيث يُذكّر بتقاليد المنطقة العريقة.

في العام 2010، قرر هينك كوب، نزولًا عند طلب البلدية نقل التمثال إلى منطقة فونتانا نيويشانز الزراعية المفتوحة، حيث وُضع في موقعه الحالي وسط أشجار البتولا ومزارع الحنطة، ونتيجةً لذلك، أصبح التمثال مرئيًا من الطريق العام، بالنظر لارتفاعه اللافت.

التمثال مصنوع من البرونز ويزن ما لا يقل عن 17 طن من البرونز الخالص. صُنع وفق المفهوم النموذجي للواقعية الاشتراكية، الذي شهد انتشارًا وتأصيلًا في الاتحاد السوفيتي منذ ثلاثينيات القرن العشرين، كما شهد انتشارًا كبيرًا في ألمانيا الشرقية والدول الإشتراكية الأخرى، بعد أن نجح في التركيز على قضايا العمال والوعي الطبقي وتمجيد الفكر الاشتراكي، وكان هناك ما يُقدّر بثمانين ألف تمثال للزعيم لينين في الدول الاشتراكية السابقة، منتشرة في أشهر الميادين والساحات.

كانت التماثيل آنذاك تُنصب على قواعد مرتفعة بشكل ملحوظ، وقد جرب فيها النحاتون الذين ابتدعوها مختلف المدارس النحتية التي عُرفت لاحقًا.

معقل الشيوعية في خرونينخن

منذ مطلع القرن العشرين، نشأت العديد من الخلايا الشيوعية في منطقة شمال شرق خرونينخن المعروفة بأسم أولدامبت، التي كانت معقلًا للعمال الزراعيين والفلاحين الذين كانوا يعملون في المشاريع الزراعية واسعة النطاق في تلك الفترة. كانت تلك المزارع المترامية الأطراف مملوكة لتّجار الحبوب الأثرياء المستغلين لتعب وعرق المزارعين الفقراء الذين كانوا يعيشون في ظروف مزرية، ولا يكسبون ما يكفيهم لتأمين قوت يومهم.

حضور الشيوعيين في البلديات

ترسخ انتشار الفكر الشيوعي في الشمال الهولندي حوالي العام 1911، لاسيّما في مناطق بيرتا وفينسترفولده، وبسبب نشاط الكثير من الشيوعيين المنخرطين في المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية، ازدادت أعداد المنتمين للتنظيم الآخذ بالاتساع، لاسيّما في السنوات التي تلت الحرب.

في ثمانينيات القرن الماضي، كان الشيوعيون يسيطرون على بلدية بلدة بيرتا، وانتخبت رئيسة بلدية شيوعية، هي هانيك ياغرسما من الحزب الشيوعي الهولندي.

اليوم بعد انحسار المدّ الشيوعي والاشتراكي النسبي في هولندا عمومًا، بسبب تغول الممارسات الرأسمالية وسياسات الحرب الباردة، لا تزال الشيوعية كمفهوم وتنظيم أيديولوجي حاضرة شرق خرونينخن، لاسيّما في بلدية أولدامبت، التي تضم حاليًا مدينتي بيرتا وفينسترفولده، وهي إحدى البلديات القليلة في هولندا التي لا يزال الشيوعيون يسيطرون على مجلسها البلدي، حيث يشغل الحزب الشيوعي الموحد أربعة مقاعد من سبعة، بينما يوجد في مدينة فينسترفولده، شارع المطرقة والمنجل الشهير.

الفلاحون والإضطهاد

لقد تعرض عمال المزارع في منطقة أولدامبت للاضطهاد، وصودرت حقوقهم، فتصدى الحزب الشيوعي الهولندي لعمليات الإضطهاد تلك، وناضل الشيوعيون من أجل أنتزاع حقوقهم. يُذكرنا تمثال لينين الضخم المهيب في هذه الحديقة، بالتقاليد العريقة للشيوعية في شرق خرونينخن.

الشيوعية بين المحاصيل

مع نجاح زراعة الحبوب وانتشارها، حلّت الثروة، ولكن فقط لملاكي الأراضي، بينما بقي العمال المزارعين فقراء ويعيشون الكفاف. وقد أثبتت هذه الفجوة الهائلة بين الأغنياء والفقراء

حدث في مثل هذا اليوم

ولادة أيقونة الثورة العالمية أرنستو تشي جيفارا

يُصادف في 14 حزيران/ يونيو ولادة أرنستو «تشي» جيفارا Che Guevara، أو ببساطة تشي Che، وينطق بالإسبانية (غِڤارا)، ثوري كوبي ماركسي أرجينتيني المولد، وهو طبيب وكاتب وزعيم الحرب الشعبية وقائد عسكري ورجل دولة عالمي وشخصية رئيسية في الثورة الكوبية. أصبح منذ رحيله رمزًا في كل مكان، وشارة عالمية للثورة في الثقافات الشعبية.

سافر جيفارا عندما كان طالباً في كلية الطب بجامعة بوينس آيرس، التي تخرج منها في العام 1953، إلى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية مع صديقه ألبيرتو غرانادو على متن دراجة نارية وهو في السنة الأخيرة من الكلية، فكونت تلك الرحلة شخصيته وإحساسه بوحدة أمريكا الجنوبية وبالظلم الإمبريال الكبير الواقع على على المزارع اللاتيني البسيط، وتغير داخليًا بعد مشاهدة الفقر المتوطن هناك.

أدت تجاربه وملاحظاته أثناء هذه الرحلة إلى الإستنتاج بأن التفاوتات الاقتصادية متأصلة بالمنطقة، وهي نتيجة الرأسمالية الاحتكارية والاستعمار الجديد والإمبريالية.

رأى جيفارا أن علاجها الوحيد هو الثورة العالمية.

معرض شامل لفنان عصر النهضة "رافائيل"

الطريق الثقافي ـ وكالات

كيف صنع رافائيل عصر النهضة؟ هذا ما يحاول معرض ضخم لفنان عصر النهضة يقام حاليًا في متحف المتروبوليتان للفنون في العاصمة الأمريكية واشنطن.

المعرض يُقام تحت عنوان "رافائيل: الشعر السامي" ويُعد أول معرض دولي شامل يُقام على سبيل الإعارة مخصص في الولايات المتحدة. يضم المعرض 237 عملاً فنيًا، منها 33 لوحة و142 رسمًا، مُعارة من متحف اللوفر، ومتحف الفاتيكان، ومتحف برادو، ومتحف أوفيزي، والمتحف البريطاني، ووفقاً لمتحف المتروبوليتان، لم يسبق عرض هذه الأعمال معًا، وبعضها لم يغادر أوروبا قط. وقد استغرق تجميع أعمال هذا المعرض، أكثر من 17 عامًا، بالنظر لأهمية رافائيل الذي لم يُجسّد أحد الجمال الإلهي كما فعل، بعد أن ترك بصمةً لا تُمحى في عالم لفن الرسم والنحت.

تمثال لينين العملاق في حدائق فونتانا نيويشاينز. الصورة Rode Noorden: MAX

أنها أرض خصبة للفكر العمالي الشيوعي في هذه المنطقة، وبشكل خاص في مدينة أولدامبت.

البلدية الحمراء

قد توحي البيوت الريفية الفخمة التي نراها في كل مكان وسط الحقول هنا بأن المزارعين أنفسهم هم من أصبحوا أثرياء من زراعة الحبوب، لكن في حقيقة الأمر ما زال العمال الزراعيون من ذوي الأجور المتدنية يقومون بالعمل الشاق، لذلك، ليس من المستغرب أن يطالب المزيد من هؤلاء العمال بالمساواة، وأن يستمعوا بسرور إلى دعاة الاشتراكية الثورية مثل دوميلا نيوفنهاوس ويان بوبس هوم، ونتيجة لذلك أصبح الحزب الشيوعي في كل من بيرتا وفينسترفولده، الحزب الأكبر، بينما كانت بيرتا في ثمانينيات القرن الماضي، البلدية الهولندية الوحيدة ـ حتى الآن ـ التي كان لها رئيس بلدية شيوعية.

جمهورية الحبوب

في كتاب فرانك ويسترمان "جمهورية الحبوب"، نقرأ كيف ترتبط حقول الحبوب في أولدامبت بالشيوعية، لكننا نرى أيضًا آثارًا للشيوعية في المشهد الطبيعي. على سبيل المثال، يوجد تمثال للسياسي الناجح في الحزب الشيوعي الهولندي، فري ميس، في فيدركلاب

في أودي بيكيلا، بينما تتحدث سلسلة برامج "بودكاست" إذاعية شهيرة هنا تحمل عنوان (الشمال الأحمر) عن رحلة آسرة للبحث عن الهوية، وعدم المساواة، والتاريخ المؤلم. والبحث في سبب إثارة تمثال الزعيم الشيوعي لهذه المشاعر الجياشة تحديدًا في هذه المنطقة.

تلك المشاعر لمستها بشكل شخصي كيم فان دن بيرغ مُعدة البودكاست، عبر حوارات مع المزارعين والعمال والمتطوعين والمؤرخين والشيوعيين من سكان المنطقة، لتكتشف أن وراء هذا التمثال ألمًا وغضبًا أشدّ مما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى. فقد شهدت منطقة شرق خرونينخن ماضيًا مضطربًا، عانت فيه من الفقر والاستغلال من قِبل مُلّاك الأراضي الأثرياء، وصراعات عمالية ضارية، بلغت ذروتها في الصراع الزراعي الحاد في العام 1929، قبل أن تنمو المنطقة لتصبح واحدة من أكبر معاقل الشيوعية في هولندا في تسعينيات القرن الماضي. ولا يزال ذلك الماضي حاضرًا، وإن كان غالبًا ما يُكتم في اوساط العائلات في المدن الصغيرة والقرى المتناثرة، وبالنسبة للكثيرين، لا يُمثّل تمثال لينين بيانًا سياسيًا، بل هو مرآة لألمٍ قديم، وفخرٍ، وشعور بعارٍ الإستغلال والتجاهل.

أكثر من مجرد سياسة

تُظهر سلسلة بودكاست "الشمال الأحمر" أن الشيوعية في خرونينخن نادرًا ما تدور حول الأيديولوجيا، بل هي مسألة وجدانية تتجسد في العمل الجماعي، والتضامن عند تقصير الحكومة، ورفض الاستخفاف أو النسيان، ولا تزال هذه المشاعر حاضرة في الجمعيات، والمبادرات التطوعية، ونظرة السكان إلى السلطة والحكومة.

كيم فان دن بيرغ وسط حقول منطقة أولدامبت

المدرسة الواقعية الإشتراكية في النحت وضروراتها الفكرية

كانت الواقعية الاشتراكية في النحت مدرسة فنية تأصلت بعد الثورة البلشفية في روسيا، وازدهرت في عهد الاتحاد السوفيتي والكتلة الشرقية منذ ثلاثينيات القرن العشرين. أعتمدت البساطة والمباشرة لتمجيد البروليتاريا، والاحتفاء بالمستقبل الجماعي، وتعزيز القيم الإشتراكية. وفقًا للمبادئ والخصائص الأساسية: فأنّ الغرض الأيديولوجي هو أن يخدم الفن الثورة، وتثقيف وإلهام الجماهير، لاسيّما من الطبقات العمالية للاحتفاء بنبل العمل، والانتصار الزراعي، والقيادة البطولية.

وفقًا لهذه النظرة فقد صُورت الشخصيات بصورة مثالية وبسيطة ومباشرة، وشبابية، وحازمة، لتمثل الفضيلة السوفيتية المطلقة. على حساب التشاؤم والغموض والحداثة التجريدية المفرطة. أُعطيت الأولوية للنحت لسهولة وصول الجمهور إليه، ووُضعت التماثيل والنصب التذكارية في الساحات المركزية ومحطات المترو وعلى قمم المباني الضخمة لإبراز خاصية القوة والتفاؤل.

كان الأسلوب تصويريًا وتمثيليًا بشكل واضح بحيث يمكن لعامة الناس ـ الذين غالبًا ما كانوا من الطبقة العاملة ـ فهم الرسالة الكامنة وراء تصميم النصب على الفور.

قراءة في قصص إسماعيل سكران وحميد الزاملي

سرديات المكان
التمثيل الوجودي والخرق السردي

علي حسن الفواز

من الصعب جدا ترسيم حدودٍ متخيلة لهويةِ المكان الجغرافي بعيدا عن تمثيله السردي، فالجغرافيا تكتفي بالتوصيف الطوبوغرافي لذلك المكان، وبأن وجودها يرتهن الى وجودها في الوثيقة، وفي الخارطة العسكرية أو السياحية، لكنها تتجاوز ذلك في "التخيّل السردي" حيث يكتسب المكان طاقة التمثيل الوجودي، عبر علاماته الدالة على الهوية، وعبر سردنة علاقته بالتاريخ و"الجماعات المتخيّلة"، وفاعلية تمثيلها في الحكايات والسير والقصص، وفي الاحداث التي تعيشها، والصراعات التي تنخرط فيها، والاساطير والحكايات التي تصنعها.

يكتسب المكان في "التخيّل السردي" طاقة التمثيل الوجودي، عبر علاماته الدالة على الهويَّة، وعبر سردنة علاقته بالتاريخ

تلك الحكايات التي تتحول الى ملف سردي، له رموزه، وله تمثيلاته التي تستدعي الفحص والتمثيل الانثربولوجي للمساعدة على الكشف عن اضماراته، وعن حمولاته النفسية والطقوسية، وعن شفراته وعما يستبطنه من خفايا وصراعات تعيشها شخصيات السرد، وهي تتشكل داخل الحكاية والاسطورة والسيرة.

يمكن لهذا التمثيل الانثربولوجي أن يدخل في سياق بنيوي على طريقة شتراوس، أو عن طريق التعرّف عليها من خلال دراسة الوثائق الاثنوغرافية، وتفكيك البنى الاجتماعية والثقافية، ودراسة الطقوس والعادات والذاكرة الجمعية والعلامات، وتمثلات الجسد، وعبر ما يصطنع لها "المتخيل السردي" من عوالم تنفتح على مقارباتٍ تجعل من السرد هو الفضاء الذي يستوعب تمثيل تلك الشخصيات في الحكايات والقصص التي تصنعها الجماعات في التاريخ، وفي الاساطير والملاحم والسير والمغازي.

لا يمكن تصور أي نصٍ خارج إطار علاقة المكان بالتاريخ، حيث تتبدى لعبة السرد من خلال تمثيل الوظائف الحكائية داخل هذا المكان، حيث التمثيل الوجودي لها، وحيث التحكم بتوصيف الاحداث، وحيث استدعاء الشخصيات من التاريخ، أو من التخيل الى السرد، ليمنحوا المكان/ الحيز، "ليس كخلفية لخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته الى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي" [1]

المكان المغلق من أكثر الأماكن اثارة للغموض، فبقدر ما تؤديه من دور محوري في السرد، فإنه يتحول الى باعث ادهاشي لتمثيل مشاعر الصراع الداخلي، والافكار العميقة والمتضاربة، حيث تضخم النرجسية، وحيث الاحساس بالاستلاب والفقد والعزلة والوحدة، مثل السجن والمستشفى والمنفى، وهو ما يعطي للسردية ابعادا نفسية ورمزية عميقة التأثير على القارىء، فتنعكس على ابطال هذه الرواية أو تلك، أو في هذه القصة أو تلك، وعلى تمثيلها في توصيف ابنيتها السردية، وفي استدعاء حمولاتها الفكرية والنفسية، بوصف هذا المكان موازيا لحركة الشخصية، وأن تمثيله "لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم". [2]

لعبة الخرق وتمثيلها السردي، تتحول الى لعبة مضادة، والى حافز ينعكس على تعيشه الشخصيات، وهي تؤدي وظائف بطولتها الأليفة أو المعادية، حيث يكون المكان هو الهوية، وهو الوجود الذي تعيشه، وأن لعبة الخرق هي اقحام نفسي أو ايديولوجي لهذا الوجود، فالهويّة السرديّة كما يقول بول ريكور "هي البوتقة التي تجمع التجربتين الزمانية والتاريخية في لحظة تصوير سردي يعمل على تكثيف الحدث السردي إلى علاقة وجودية بين الأنا والآخر، إذ لا ينهض أيّ عمل سردي إلا بوجود علاقة بين الأنا والآخر، والذي تتشابك فيه حسب ريكور العلاقة المعقدة بين الذات، والآخر، ولا يمكن أن تتحقق الهويّة إلا بالتأليف السردي، حيث يشكل الفرد، والجماعة معا هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات التي تصير بالنسبة إليهما بمثابة تاريخهما الفعلي". [3]

2 _ 1

يمثل المكان هاجسًا وجوديًا في المشغل السردي لقصص اسماعيل سكران، وبقدر تمثيله لثيمة الفقد والغياب، فإن المكان يحضر بوصفه جزءًا من المبنى السردي

إسماعيل سكران..
المتخيل وسردية المكان

يمثل المكان هاجسا وجوديا في المشغل السردي لقصص اسماعيل سكران، فبقدر تمثيلها لثيمة الفقد والغياب، فإن هذا المكان يحضر بوصفه جزءا من المبنى السردي، وعنصرا تمثيليا لوجوده، عبر الحكايات، وعبر الشخصيات، وعبر الاحالات التي تجعله موزعا بين صورة "المكان المعادي" والفاسد كالسجن والمستشفى و"القبو"، وبين المكان الأليف الذي تستعيده الذاكرة كتمثيل لحياة غابرة، طقوسية، وبين التمثيل الحكائي الذي يجعله جزءا من التاريخ. ففي قصصه يستدعي الأمكنة لتؤدي وظائف نفسية، تعيشها الشخصيات وهي تواجه عالم الواقع الخارجي، العالم الغرائبي، المسكون برعب صراعها، وتشوه زمنها، فـ "القادمون فجر" وهو عنوان لمجموعته القصصية [*] يشي بدالة هذا الصراع، بحمولته النفسية، وبرمزيته الباعثة على "الخوف" حيث تحفل القصص بهواجس الخوف من المجهول، والاحساس بهشاشة الحرية، وبالنفي الوجودي، ففي قصة "احلام مبهمة" يتحول المكان المعادي الى وجود اكراهي للعزل، وللموت الرمزي، وعلى نحو تكون فيه الاحلام تمثيلا مضطربا لمشاعره المتناقضة، حيث البحث عن الأمل، وحيث التمرد على الزمن القاسي، زمن "الاقبية والسراديب والتقاط القمامة من مزابل ردهات النساء والصالات الخاصة". [4]

لا هوية واضحة للمكان الذي يقصده اسماعيل سكران في قصصه، سوى أن يكون هكذا، مكانا سياسيا، أو نفسيا، حاملا لرمزية السلطة وعنفها، وللنسق الذي تصنعه سوداويته، وللشخصيات التي تعيشه، بوصفها شخصيات مؤدلجة، مثقفة، حالمة، مهووسة بالحرية، لكنها بالمقابل تعيش هذا المكان بوصفه مُراقبا، ومُهدِدا، ومعاديا في رمزيته السياسية، حيث "معاناة المعتقلين السياسيين في الغرف الخائفة". [5]

شخصية "المعتقل السياسي" في قصص اسماعيل سكران هي قصص "المكان/ المعتقل" حيث الزنزانة، والكتيبة العسكرية، والسرداب، الجبل، مثلما هو "المكان المشّوه" فـ "يصف لنا اسماعيل في اكثر من قصة محنة الأسر والمنفى والاغتراب، وكذلك الحزن الذي يشعر به الأسير أو المغترب العائد للوطن، حيث يجد مرابع صباه قد فقدت براءتها، وتعرضت للتشويه والمسخ". [6]

عبر توصيفها البصري، وعبر ما تُحيل اليه من اعراض نفسية، ومن مشاعر المحبطة تكشف عن ازمة البطل/ السارد الذي يعيش ازمته الوجودية، فيجعل من ضمير سرد المتكلم "أنا" مجسا، للتعرف على ما يُخفيه المكان، عبر غموضه وعزلته، وعبر دالته التوصيفية للمكان المعادي، فهو "المزار القديم المهجور، المكان المقفر، صروح المنازل الطينية" وكذلك عبر حمولته السردية في تمثيل فكرة "الزوال" فالمزار له احالاته الطقوسية المحذوفة، والمكان المقفر له حمولته العالقة بشفرة الغياب، والمنازل الطينية لها احالاتها حول المكان القلق، القابل للتشييد والهدم عبر اداة "المسحاة" التي تتحول الى واسطة لتقويض الثابت في المكان، كما في قصة "صروح ترابية" التي وظّف فيها القاص ثيمة المكان بدلالته الطقوسية والرمزية "لقد سكن أسلافي هنا ومن طقوسهم أن يزور الضريح كل متزوج جديد، ضحكت وهي تناولني كأسا من الماء البارد. أقفلت عائدًا إلى المدينة". [7]

عبر هذا التوصيف يقيم السارد علاقة قلقة، بين استرجاع المكان المحذوف من الزمن "المزار، البيت الطيني، صور الاسلاف، المكان المقفر"، وبين تمثيل وجوده في المكان المختلف، فحركة السيارة تتحول الى مفارقة، والى نقلة مضادة تتمثل فكرة العودة الى المدينة بوصفها مكانا متحولا، يمور بكثير من القلق والغربة النفسية، ففي قصة "هواجس" تبدو المدينة وكأنها بيئة حرب أو عزل، من خلال مظاهر الفقر ـ الصالة العارية، انقطاع التيار الكهربائي، البلاط البارد، ثقوب الباب ـ ومن خلال احالاتها الرمزية لفقدان الألفة، وغياب الاحساس بالإشباع الوجودي، والدلالات النفسية التي تكشف عن قلق الشخصية، عن شحوب وجودها، وعما تخفيه من اضمار نفسي أو ايديولوجي، يشير الى عزلتها، أو الى الايحاء بأنها شخصية ملاحقة، يتبدى وجودها عبر الجسد العاجز، أو الهارب من الخارج.

حتى في قصة "المقبرة" لا نجد سوى تلك الشخصية القلقة، المرتابة، الهروبية التي تبحث عن المكان الحمائي، حيث ترفض التخلي عنه رغم رثاثته لأنه يمثل اشباعها الوجودي والرمزي، وحتى الغرائزي "ركني الذي لا يمكن أن أفكر بالتخلي عنه في الوقت الحاضر، على الأقل، الأرض رملية جافة، مليئة بالحفر والآجر المحيط بسكني، لا وجود لما يسمى بالشروط الصحية الملائمة، الفضاء في هذا المكان ساخن على الدوام حتى اثناء الليل، الصيف لا يمكن أن يوصف الا بعدّه مرادفا للجحيم". [8]

هذا الاحساس الغرائبي في المكان، يكشف عن "سوء تفاهم" كما يقول البير كامو، حيث الاحساس العبثي، الضدي، يجد مفارقته في الواقع، حيث المدينة المتحولة، وحيث الاحياء الذي يعيشون ازمتهم الوجودية مع الفقد والعنف والاستبداد، قبالة البحث عن اشباع مواز، في احالاته الرمزية والنفسية، حيث يبدأ من الاستيهام مع الموق/ الغائبين، ولا ينتهي عند تغذية الذات المأزومة، المطاردة، غير المنتمية بهواجس تضعها ازاء عبثية الوجود ذاته.

وحتى في قصص "اختفاء" تتضخم ازمة الغياب، لتتحول الى قلق وجودي تعيشه الشخصية، فيبدو الفقد وكأنه هاجس يكشف عن ازمتها الداخلية، وعن احساسها المتوتر بالخوف والمطاردة، ففي القصة الرئيسة "اختفاء" يتحول البحث عن الشارع الى بحثٍ عن الوجود والذات، فالمدينة لم تعد المكان الأليف، وأن تغير ملامحها هو كناية عن تغير هويتها، ربما هي مدينة حرب، أو عنف اجتماعي أو سياسي، وأن ما جرى فيها، افقدها ملامحها القديمة، مثلما افقدها ذاكراتها لتتحول الى طلاسم، تُغري بالبحث عن النسق المخفي من اسمائها، ومن علاماتها، ومما افقدها حميمتها، فتتعالق مع صورة "اليانا" التي جعل من اختفائها بؤرة سردية للكشف عما هو مخفٍ في المدينة السياسية.

وفي قصة "الساحة" تأخذ ثيمة الاختفاء بعدا نفسيا مضطربا، تعيشه شخصياتها السردية، فبقدر ما تحمله الساحة من دلالة على المكان المفتوح، الا أنها تتحول الى مكان معادٍ من خلال وجود "الرقيب" رجل السلطة الغامض الذي يرقب في النهار حركة الحياة والناس التي تمارس احتجاجها ورفضها للفساد، لكنه في الليل ينكشف على عري المدينة، حيث لحمها الفاسد، وصخبها المضمر، وتناقضاتها الغرائبية، حتى تبدو وكأنها "مدينة مثيولوجية" تمارس طقوس الحضور والاختفاء، و"فراغ الحريَّة" بنوع من الهوس الذي يدفعها الى الانغمار في مفارقات، يشتبك فيها الحسي والثوري والتطهيري، مع الاحساس بالعزلة التي تجعل من الاختفاء والغياب وكأنها نوع من الاحتجاج على التوحش الذي تصنعه السلطة وتابواتها ورقاباتها.

يظل حضور المكان في قصص هذه المجموعة من اكثر الاحالات التي جعلها القاص مجالا تبئيريا، على مستوى استدعاء الشخصيات المأزومة، والمطاردة، وعلى مستوى الانكشاف على "حضورات قلقة" تتمثل أزمة وعي التحول الوجودي والنفسي لتلك الشخصيات في المكان، بوصفه وعيا اشكاليا يخص الغياب والفقد والمحو والنفي والعزل، وهي دالات مكانية، تتحول الى بواعث تجعل الشخصيات تعيش رهبة وجودها، واغترابها الداخلي، واحساسها بأن المدينة طاردة وقاسية، وأنها مسكونة بأشباح الحرب والايديولوجيا والسلطة.

وفي قصص "رهاب" و"عامل توصيل" و"فيروس" و"البلابل" و"أحلام جافة" و"ليلة الوباء" لا ينفصل المكان عن الاحالات في القصص الأخرى، حيث يظل المكان، مكانا للأزمة، وللصراع، وللجحيم، وللاحاسيس التي تتوزع بين الكوابيس والهواجس والهذيانات، وبين العزلة والحجر الصحي وعطب الهوية، وعلى نحوٍ يجعل لـ "الإختفاء" الواقعي واحدًا من علامات المكان الدوستوبي، في تمثيله السردي، وفي استغراقه لتمثيل سلسلة من الاختفاءات الرمزية، في احالاتها النفسية والسياسية.

حميد الزاملي..
المكان والتمثيل السردي

تنفتح قصص حميد الزاملي على مستويات سردية متعددة، يشكل المكان واحدا من أكثر تمثيلاتها اثارة، وحساسية في التعاطي مع الشخصيات، ومع الواقع الذي نعيشه، بوصفها شخصيات واقعية، لكنها شخصيات تحلم بالتمرد عليه، وعلى رمزية وجودها المأزوم في الامكنة المغلقة، التي تشي بالرثاثة والخوف والعزل والألم والموت، حتى يبدو القاص الزاملي وكأنه يصطنع للمكان "نسقا" موازيا، يحتفي باضمارات كثيرة، اضمار وجودي ونفسي، وحتى ايديولوجي، حيث نجد شخصيات الزاملي أكثر تورطا في وعي ازمتها، فهي تحمل هواجس وعيها القلق، الوعي "الشقي" بحمولته الفلسفية، ازاء الواقع والسلطة والآخرين.

ففي قصة "هجرة الى بغداد" تتحول القطيعة مع المكان الى لعبة مركبة، تتقاطع فيها عوالم متعددة، تكشف عن ازمة الشخصية التي تجد في الهجرة هروبا، وخلاصا، مثلما تجد فيها تمردا على المكان الدوستوبي، فهذه الشخصية تعيش الواقع بوصفه وجودا معاديا، مسكونا بمشاعر مضطربة، تكبت الصراع الداخلي، لكنها تصطخب في تمثيل صراعها الخارجي، حيث الرغبة بالتمرد، والبحث عن الخلاص، وحيث تمثيلها السردي داخل لعبة القص، للتعبير عن احالات تمثيل الشخصية الوجودية، التي تدرك عبث الواقع، لكنها تتشهى الهروب منه "ايقنتُ بأهمية الهجرة النهائية من العراق، والابتعاد عن منغصات كثيرة صادفتني.. سأحتاج الى وقت طويل كي انسى معاناتي". [9]

محاولات استثمار مبنى القشلة تجاريا

يُمثّل مبنى القشلة التاريخي في قلب بغداد إرثًا عمرانيًا وسياسيًا فريدًا، بعد أن تحوّل إلى واحد من أبرز المراكز الثقافية والسياحية في العراق المعاصر.

لقد تابعت الأوساط الثقافية في الآونة الأخيرة تحركات حكومية رسمية تهدف إلى استثماره تجاريًا وسياحيًا، وسط جدل ثقافي وشعبي واسع بشأن الحفاظ على هويّته التراثية.

إن أهمية مبنى القشلة تنبع من قيمته الاستثنائية والأبعاد التاريخية والعمرانية والثقافية المتعددة، فقد شُيّد في العام 1861م فوق أسس قصور تعود إلى فترة الخلافة العباسية، بالإضافة إلى الرمزية العمرانية، إذ يضم المبنى برج ساعة القشلة الشهير، ويمتد على ضفاف نهر دجلة بجانب الرصافة، مشكّلاً نقطة الارتكاز للتوسع الحضري القديم في بغداد.

في الوقت نفسه يُعد المبنى الملتقى الأسبوعي الأبرز للآلاف من زوار التظاهرات الثقافية، والمعارض، والأمسيات الفكرية.

إنّ محاولات الاستثمار التجاري المحمومة، تنم عن النظرة الحكومية القاصرة للمبنى من موقع أثري إلى مجرد أصل اقتصادي وثقافي يُمكن استغلاله وإعادة توظيفه سياحيًا وثقافيًا كاستثمار خدمي.

إنّ التوجه الإستغلالي نحو الاستثمار التجاري الخاص وما كشفته الوثائق الاستثمارية المسربة التي تداولتها الأوساط الثقافية والإعلامية (وثيقة صادرة عن هيئة الآثار والتراث بوزارة الثقافة العراقية تقضي بإخلاء شاغلي القاعات في المبنى لتمهيد الطريق لمشاريع استثمارية تجارية)، من شأنها أن تدق ناقوس الخطر، خشية تحول المبنى التاريخي العريق إلى مراكز تجارية (مولات)، ومطاعم ومقاهٍ سياحية، أو محال لبيع التحف، بهدف تحقيق عوائد مالية للمستثمرين المقربين من الأحزاب الحاكمة والموالين لها، وبالتالي تحويل المبنى إلى مكان تجاري بحت والقضاء على طابعه التراثي وهويته الثقافية المجانية المتاحة للجميع.

إضافة إلى الأضرار الهيكلية الناجمة عن عمليات التحوير والترميم العشوائي التي ستجريها الشركات المستثمرة من دون مراعاة المعايير الصارمة لصيانة الأبنية الأثرية الخاصة بمنظمة اليونسكو أو القوانين المحلية.

كأس العالم..
كرة القدم ونضالات الشعوب

كتابة وإعداد: **محمد حيّاوي**

لا تزال ثقافة كرة القدم، رغم طابعها التجاري، توفر مساحةً فريدةً للانتماء الجماعي. ففي أيام المباريات، يعود الأفراد إلى هويتهم الجماعية التي تؤكد اعتزازهم بمكانهم، وولائهم للمجتمع، وكرامة مشاركتهم في شيءٍ أكبر من ذواتهم. بالنسبة للكثيرين، حلت كرة القدم -غالباً بشكلٍ تلقائي- محل الحانة أو النادي أو قاعة الاتحاد كموقعٍ مركزي للتواصل والاعتراف. فهي توفر استمراريةً وسط تفكك المجتمعات، وتقدم إطارًا للانتماء لا تزال الطبقة العاملة ترى فيه نفسها. لذا، فإن استكشاف كرة القدم هو بمثابة اعترافٍ بواحدةٍ من المواقع القليلة المتبقية للتواصل القادرة على معالجة صدمات النزوح والاغتراب ولو جزئيًا.

لطالما عكست كرة القدم في أمريكا اللاتينية الصراعات الطبقية الحادة، والحركات المناهضة للإمبريالية، وسياسات الحرب الباردة في المنطقة. على الرغم من أن الأحزاب الشيوعية المحلية لم تتمكن قط من تحويل كرة القدم إلى مشروع أيديولوجي مؤسسي كما فعل الاتحاد السوفيتي، إلا أن السياسات اليسارية أثرت بعمق في اللعبة، لاسيّما في البرازيل وتشيلي وكوبا. فيما يلي نماذج من لاعبي ومدربي كرة القدم الذين تصدوا من خلال اللعبة للديكتاتوريات، وناضلوا من أجل الديمقراطية وحقوق الطبقات المسحوقة.

المدرب الأسطوري جواو سالدانيا

المدرب الشيوعي الذي تحدى الديكتاتورية: جواو سالدانيا: عضو ملتزم في الحزب الشيوعي البرازيلي PCB وصحفي رياضي جريء، عُيّن مديرًا للمنتخب البرازيلي لكرة القدم في خطوة أثارت جدلًا واسعًا. في ذروة الديكتاتورية العسكرية اليمينية الوحشية في البرازيل، تحدى سالدانيا النظام بجرأة، وعلى الرغم من قيادته البرازيل إلى كأس العالم في العام 1970 بأداءٍ مثالي، إلا أن آراءه الشيوعية المعلنة، وقراره باستبعاد النجم بيليه، أديا إلى إقالته قبل أشهر قليلة من البطولة، الأمر الذي تسبب في صدمة كبيرة في أوساط اللاعبين والجمهور، إذ كان يتمتع بشعبية واسعة.

مأساة الملعب الوطني

أثناء انقلاب العام 1973 في تشيلي، حوّل الديكتاتور أوغستو بينوشيه الملعب الوطني في سانتياغو إلى معسكر اعتقال، حيث سُجن وعُذّب المعارضون اليساريون والشيوعيون، وفي استعراضٍ مُقلقٍ للتسييس، سمح الاتحاد الدولي لكرة القدم FIFA بإقامة مباراةٍ ضمن تصفيات كأس العالم هناك، الأمر الذي حدا بالفريق الوطني السوفيتي لرفض السفر والمشاركة احتجاجًا، فمباشرةً بعد انقلاب أيلول/ سبتمبر 1973 المشئوم، حوّل الجيش الملعب الوطني التشيلي إلى سجن سياسي جماعي، واعتُقل أكثر من 40,000 مواطن واشتراكي وشيوعي، واستُجوبوا وعُذبوا في غرف تبديل الملابس وتحت المدرجات.

الجماهيرية الثورية ورموز اليسار

كان النجم الأرجنتيني الشهير دييغو مارادونا ماركسيًا صريحًا، ومناهضًا قويًا للإمبريالية، وصديقًا مُقربًا للزعيم الثوري الكوبي فيدل كاسترو، ورئيس فنزويلا هوغو تشافيز. وقد أكسبته آراؤه السياسية محبةً عميقةً لدى الطبقة العاملة في جميع أنحاء العالم، وما زال تأثيره مستمرًا حتى يومنا هذا، لاسيّما في أمريكا اللاتينية وإيطاليا والكثير من البلدان الأفريقية، حيث تستمر التقاليد الثورية للطبقة العاملة واليسار الشيوعي في ثقافة الجماهير الحديثة، وتُشير الجماعات الماركسية المنظمة في البرازيل (مثل اليسار الماركسي) باستمرار إلى الاستغلال الاقتصادي المستشري في كرة القدم، وأثناء كأس العالم 2014، احتجت هذه الجماعات بشدة على أولويات الفيفا، بحجة أن الحكومات تُنفق على الملاعب بدلاً من البنية التحتية الحيوية للفقراء.

اختطاف اللعبة

أثناء الحرب الباردة، استخدمت الديكتاتوريات العسكرية اليمينية في أمريكا الجنوبية كرة القدم كسلاحٍ فعّالٍ للغاية لتبييض انتهاكات حقوق الإنسان، وتأجيج النزعة القومية المتطرفة، وتشتيت انتباه السكان عن إرهاب الدولة الداخلي، وفي ظل عملية كوندور ـ وهي حملة قمع سياسي إقليمية مدعومة من الولايات المتحدة ـ أدركت المجالس العسكرية أن السيطرة على شغف القارة الأكبر تعني السيطرة على الخطاب العام. ويمكن تصنيف الاستراتيجيات التي استخدمتها هذه الأنظمة لاستغلال (اللعبة الجميلة) إلى تكتيكات متميزة هي:
تبييض سمعة الدولة بواسطة الرياضة، وخير دليل على ذلك ما جرى في الأرجنتين في العام 1978، حيث كانت بطولة كأس العالم لكرة القدم التي نُظمت هناك المثال الأبرز على استخدام نظامٍ ما لكرة القدم للتغطية على جرائم القتل جماعي. لقد أنفق المجلس العسكري بقيادة الجنرال خورخي رافائيل فيديلا ما يقارب 10 % من الميزانية الوطنية من أجل استضافة بطولة عالمية حديثة وبراقة لتلميع صورة الأرجنتين دوليًا، في الوقت الذي كانت تُرتكب الفظائع وجرائم القتل والتعذيب فيه قرب الملعب الرئيسي للبطولة، ملعب مونومنتال في بوينس آيرس، على بُعد أقل من كيلومترين من مدرسة ميكانيكا البحرية ESMA، التي كانت مركزًا للاحتجاز والتعذيب السري الأكثر شهرةً في البلاد آنذاك. لقد روى الكثير من السجناء السياسيين لاحقًا كيف أنّهم كانوا يسمعون هتافات جماهير الملعب الصاخبة أثناء تعذيبهم، وعندما فازت الأرجنتين بالبطولة، صوّر المجلس العسكري النصر بفخر كدليل على "استقامة" الأمة الأخلاقية.

الشعارات و"المعجزة البرازيلية"

في البرازيل، اندمج نظام الجنرال إميليو ميديتشي تمامًا في فريق كأس العالم 1970 الشهير لتأجيج

أصبحت كرة القدم مطمعًا لأنظمة الحكم الفاسدة والديكتاتوريات والأحزاب النفعية والمحاصصاتية، كما رأينا ما حدث في انتخابات اتحاد كرة القدم الأخيرة في العراق، وما انطوت عليه من مؤامرات وتحالفات حزبية، أدت إلى الإطاحة بالتكنوقراط وتوزيع العضوية كحصص متساوية بين الأحزاب والجهات المتورطة

موجة من الوطنية السامّة التي أخفت حملات قمع وحشية ضد المعارضين السياسيين، وربط النظام النجاح الباهر الذي حققه بيليه والمنتخب البرازيلي على أرض الملعب بشعارات حكومية عدوانية مثل "البرازيل، إما أن تحبها أو تتركها"، ولتهدئة الرأي العام وتعزيز الولاء، موّل ميديتشي بسخاء بناء 13 ملعبًا ضخمًا جديدًا لكرة القدم في جميع أنحاء البلاد، بينما زرعت الديكتاتورية العسكرية عملاء استخبارات ومدربين بدنيين عسكريين مباشرة في الجهاز التدريبي للمنتخب الوطني لضمان الامتثال التام وتحقيق أقصى قدر من الأداء المثال. وفي ظاهرة مخزية كشفت انحياز الإتحاد الدولي لكرة القدم FIFA وانسياقه مع الديكتاتوريات المقيتة، طالب الأخير في كانون الثاني/ نوفمبر 1973، بإقامة إحدى مباراة البطولة ضمن تصفيات كأس العالم بين البرازيل والإتحاد السوفييتي في ملعب سانتياغو الذي كان مركزًا للتعذيب وقد رفض الفريق السوفيتي اللعب على أرضية ملطخة بالدماء، وفي حيلة دعائية غريبة، دخل المنتخب التشيلي الملعب من دون أي منافس، وسجل هدفًا في شباك خالية، واحتفل بـ"انتصار" نظام بينوشيه الذي فرض نفسه أيضًا على نادي كولو كولو، أحد أشهر أندية كرة القدم في تشيلي، وعيّن نفسه "رئيسًا فخريًا" للنادي من أجل فرض هيمنته قسرًا على قاعدة مشجعي الطبقة العاملة.

فيما يأتي أربع وقائع للتدليل على اختطاف كرة القدم على يد الأنظمة الديكتاتورية:

• في الأرجنتين (الديكتاتور فيديلا، 1976-1983)، استضافت كأس العالم 1978 للتغطية على اختفاء أكثر من 30 ألف شخص

• في البرازيل (الديكتاتور ميديتشي، 1969-1974)، استُغل نجاح المنتخب البرازيلي 1970 ونجمه بيليه، الذي حلا سجله من أي موقف سياسي واضح، على الرغم من نجوميته الطاغية آنذاك، في الدعاية الحكومية.

• في تشيلي (الديكتاتور بينوشيه، 1973 ـ 1990)، حُوّل الملعب الوطني الكبير في سانتياغو إلى معسكر بشع للاعتقال والتعذيب والتصفيات.

• في الأوروغواي (المجلس العسكري، 1973 ـ 1985)، استُضيفت بطولة "المونديباليتو" في العام 1980 سعيًا وراء الشرعية الاجتماعية وتبييض صفحة الحكم العسكري، في مواجهة تراجع الشرعية الاجتماعية، فقد نظّمت الديكتاتورية المدنية العسكرية في الأوروغواي بطولة "المونديباليتو" (كأس العالم المصغّر) في العام 1980 في مونتيفيديو، التي دعت جميع الفائزين السابقين بكأس العالم للاحتفال بالذكرى الخمسين لأوّل بطولة كأس عالم.

كان المجلس العسكري ينوي أن تكون البطولة احتفالًا ضخمًا بـ"الوحدة الوطنية" وتأكيدًا على حكمه الاستبدادي، لكن النتيجة جاءت عكسية، فقد فشلت الخطة فشلًا ذريعًا، بعد أن أجرى النظام استفتاءً دستوريًا في الفترة نفسها تقريبًا، ظنًا منه بأنّ نشوة كرة القدم ستؤثر على الناخبين للموافقة على بقائهم الدائم في السلطة. لكن بدلًا من ذلك، استغلّ مواطنو الأوروغواي الانفتاح النسبي في تلك الفترة للتصويت بـ"لا"، موجهين ضربة قاضية للديكتاتورية.

أبرز لاعبي كرة القدم اليساريين

على مر التاريخ، استخدم عدد من لاعبي كرة القدم والمدربين حضورهم وشهرتهم للدفاع عن قضايا يسارية أو اشتراكية أو مناهضة للفاشية، من أمثال كريستيانو لوكاريللي، أسطورة ليفورنو والشيوعي الذي اشتهر بطريقته الشهيرة في الاحتفال عندما يسجل الأهداف برفع قبضته اليسرى، وقمصانه الحمراء التي تحمل صورة تشي جيفارا، وفولكر إيبيج، حارس مرمى سانت باولو الأسطوري، عاش في منزل مهجور، وأصبح شخصية بارزة في الحركة الألمانية المضادة للثقافة الغربية والفاشية، سقراط، لاعب خط الوسط البرازيلي الأسطوري والطبيب الشعبي المشهور. كان منظمًا رئيسيًا لحركة "ديمقراطية كورينثيانز"، التي ناضلت من أجل حقوق العمال وضد الديكتاتورية العسكرية في البرازيل، ومن أشهر أندية كرة القدم اليسارية ذات الهويّة السياسية المتأصلة بعمق في أوساط قواعدها وجماهيرها نادي ليفورنو الإيطالي، حيث تشتهر قواعدها الجماهيرية الواسعة بنشاطها في حملات مناهضة الفاشية والعنصرية، ودعم قضايا الطبقة العاملة، ونادي سانت باولي الألماني أحد أندية الدوري الألماني (البوندسليغا). يقع النادي في حي هامبورغ، بالقرب من موانئ المدينة، وقد طوّر هويةً مميزةً كنادٍ ناشط منذ ثمانينيات القرن الماضي، انطلاقًا من عمال الموانئ، والتزامٍ راسخٍ بالمجتمع والتضامن. ومنذ ذلك الحين، سعى النادي إلى ربط هذه الالتزامات بقيم اجتماعية وسياسية أوسع، بما في ذلك مناهضة الفاشية. إلى جانب التشجيع الجماهيري، يُدار النادي وفقًا لقاعدة 1+50 الشائعة في ألمانيا، والتي تُلزم مجموعات المشجعين بالاحتفاظ بأغلبية حقوق التصويت في مجالس إدارة الأندية، الأمر الذي يُحوّل النادي إلى جمعية يمتلك فيها المشجعون أنفسهم القدرة على رسم مستقبله، بدلًا من مُلاك رأسماليين.

الخلاصة

على الرغم من محاولات الشركات والنخب انتزاع كرة القدم من عامة الناس، إلا أنها لا تزال ساحة نضال من أجل الانتماء والتكاتف في ظل الاغتراب الرأسمالي. ستُسلّط بطولة كأس العالم القادمة الضوء على اللعبة وتناقضاتها، إذ تُعدّ كرة القدم، الرياضة الأكثر شعبية على مستوى العالم على الإطلاق، تتنافس فيها مختلف المصالح الاقتصادية والسياسية، من صناديق الدول الخليجية السيادية إلى شركات الأسهم الخاصّة الأمريكية، وشركات التجهيزات الرياضية، والكثير من الكارتلات الرأسمالية، وقد جعل هذا منها محفزًا للصراعات السياسية بشتى أنواعها، ومطمعًا لأنظمة الحكم الفاسدة والديكتاتوريات والأحزاب النفعية والمحاصصاتية، كما رأينا ما حدث في انتخابات اتحاد كرة القدم الأخيرة في العراق، وما انطوت عليه من مؤامرات وتحالفات حزبية، أدت إلى الإطاحة بالتكنوقراط وتوزيع العضوية كحصص متساوية بين الجهات والأحزاب المتورطة في تلك المؤامرة.

المدرب الشيوعي جواو سالدانيا الذي تحدى الديكتاتورية وهو صحفي رياضي جريء، عُيّن مديرًا للمنتخب البرازيلي لكرة القدم في خطوة أثارت جدلًا واسعًا. في ذروة الديكتاتورية العسكرية اليمينية الوحشية في البرازيل، وتحدى سالدانيا النظام بجرأة. وعلى الرغم من قيادته البرازيل إلى كأس العالم في العام 1970 بأداءٍ مثالي، إلا أن آراءه الشيوعية المعلنة، أدت إلى إقالته وسط احتجاجات جماهيرية.

دكتور سقراط، لاعب خط الوسط البرازيلي الأسطوري والطبيب الشعبي المشهور. كان منظمًا رئيسيًا لحركة "ديمقراطية كورينثيانز"، التي ناضلت من أجل حقوق العمال وضد الديكتاتورية العسكرية في البرازيل.

النجم الأرجنتيني الشهير دييغو مارادونا. كان ماركسيًا صريحًا، ومناهضًا قويًا للإمبريالية، وصديقًا مُقربًا للزعيم الثوري الكوبي فيدل كاسترو.

كريستيانو لوكاريللي وإشارته الشهيرة بالتلويح بقبضته اليمنى بعد تسجيل الأهداف.

حارس مرمى نادي سانت باولو الشهير فولكر إيبيج المناضل ضد الفاشية.

حوار مع ديفيد غولدبلات الكاتب و الخبير الكروي المتخصص

كرة القدم أكثر أشكال الرأسمالية فسادًا ووحشية لكنّها من جهة أخرى واجهة للماركسية الثقافية

يجب تمثيل اللاعبين الدوليين والصحفيين الرياضيين في الهيئات العامة للإتحادات الوطنية

يكمن سرّ عبقرية كرة القدم في أنّها توفر لنا مساحة للقيم تقاوم منطق المال والسلطة

أجرى الحوار: بارتولوميو سالا ترجمة: السالمي بنعيسى

• كيف تستمر كرة القدم في كونها أداة سياسية مؤثرة في عالمنا الذي يدور فيه كل شيء ظاهريًا حول المال؟

إن القول بأن تاريخ العالم الحديث لا يكتمل دون كرة القدم، لا سيما من منظور العام 2026، يبدو أمرًا بديهيًا لا جدال فيه، بل حقيقة واضحة، بمعنى أن أكبر تجمع بشري قائم حاليًا هو كأس العالم للرجال. إنه أعظم حدث رياضي على الإطلاق.

عندما فازت المغرب بمبارياته في كأس العالم قطر 2022، لم تقتصر الاحتفالات على أرض الملعب والاستاد فحسب، بل امتدت إلى جميع المدن في العالم العربي، من الدار البيضاء غربًا إلى بغداد شرقًا، وعبر الشتات المغربي في بلجيكا وهولندا وفرنسا، حيث خرج الناس إلى الشوارع بعشرات، بل مئات الآلاف، وكان العلم الفلسطيني والشعارات المؤيدة للفلسطينيين عنصرًا أساسيًا فيه.

• كيف يمكننا توصيف الحالة السياسية والمالية وتأثيراتها على عالم كرة القدم؟

بحلول ثلاثينيات القرن العشرين، كانت النازية والفاشية قد وصلتا. وظهرت النزعة القومية المتطرفة، وسرعان ما وجدت تلك النزعات مكانتها في عالم كرة القدم. هناك تاريخٌ خفيٌّ كامل، حتى وإن لم يكن انعكاسًا دقيقًا للواقع. مع هذا أعتقد أنه من المهم حقًا أن نتذكر أن كرة القدم أكثر من ذلك بكثير. إنها لعبة يمارسها الناس أكثر من أي وقت مضى. أعني، هذه هي المساحات التي تُشكّل في نهاية المطاف ثقافة هذا المشهد وتُنمّي شغف الجمهور به، وكل هذا له مكاسب سياسية ومالية. ثم هناك مشاريع حكومية واضحة مثل أندية نيوكاسل ومانشستر يونايتد ومانشستر سيتي، أعني، أن النادي المهيمن في هذا العصر، مانشستر سيتي، يُعدّ ركيزة أساسية لدولة الإمارات العربية المتحدة، إذ يمتلك خلدون المبارك (إماراتي)، رئيس مجلس إدارة مانشستر سيتي، ثمانية أو تسعة مكاتب في قلب الدولة الإماراتية. كذلك الأمر مع القطري ناصر الخليفي، مالك نادي باريس سان جيرمان. يدرك هؤلاء أن كرة القدم هي حرفيًا الأداة الأكثر فعالية وقوة للتواصل الجماهيري العالمي المتاح.

• ثمة الكثير من مؤيدي ترامب لا يحبون كرة القدم. في الماضي، أثناء بطولات كأس العالم، ذهب بعض الإعلاميين المثيرين للجدل، مثل غلين بيك وآن كولتر، إلى حدّ وصف كرة القدم بأنها لعبة فلاحين ماركسيين من العالم الثالث، ورجال ونساء ضعفاء. لا أحد ممن وُلد جدّه الأكبر في الولايات المتحدة يُحبّ هذه اللعبة. هذا هو أسلوبهم. كما شنّ أنصار ترامب مؤخرًا هجومًا لاذعًا على المنتخب النسائي، لذا، يصعب عليهم أن يحذوا حذو موسوليني ويدعموا المنتخب الأمريكي (العظيم) باعتباره تجسيدًا للرجولة الأمريكية. فهو منتخب شديد التنوع، وقاعدته الجماهيرية ديمقراطية في جوهرها: نساء، ولاتينيون، ومهنيون يساريون وريفيون وحضريون من مختلف أنحاء العالم.

إنّ المنتخب الأمريكي للرجال وجماهيره يُقدّمون أنفسهم في الملاعب كمعارضين لترامب. وقد رُفعت لافتات كثيرة مناهضة لهيئة الهجرة والجمارك الأمريكية ICE سيئة الصيت في الملاعب. سنرى ما إذا كانت أمريكا ستتعامل مع هذا الأمر بالحزم نفسه الذي لاحق به القطريون الأشخاص الذين رفعوا لافتات احتجاج إيرانية في العام 2022.

• شخصيًا لا أعدّ كرة القدم يومًا حصان طروادة للماركسية الثقافية، لكنني أتقبلها بكل سرور.

إنّ الأمر المحوري الذي تصفه هنا يتجسد في التناقض الدائم بين كرة القدم كطقس جماعي ـ آخر دين شعبي كما وصفه بازوليني وسارتر ـ وبين كونها، إن لم تكن آلة لجمع المال، فعلى الأقل تعبيرًا ظاهريًا عن أكثر أشكال الرأسمالية فسادًا ووحشية، لكن من جهة أخرى أتفق معك لجهة كونها واجهة للماركسية الثقافية، لاسيّما لدى الكثير من اللاعبين والجماهير في العالم الثالث.

• ما هي المؤشرات على أن كرة القدم الحالية أشد أشكال الرأسمالية فسادًا ووحشية؟

كما ذكرت، فإن الدوري الإنكليزي الممتاز، على سبيل المثال، خير مثال على ذلك: علامة تجارية عالمية بمليارات الدولارات، وملعب لصناديق الخليج السيادية، ورجال الأعمال اليونانيين المشبوهين، والممولين الأمريكيين، وصناديق الاستثمار الخاصة، الذين يستمدون جاذبيتهم ورومانسيتهم، جزئيًا على الأقل، من حنين إلى تعابير ثقافية ذات أصول طبقية عاملة.

• إذن بالنظر إلى مستوى التسليع وهيمنة النخب، ما جدوى الاستمرار في اعتبار كرة القدم شكلاً من أشكال المسرح الجماهيري؟ أليس من الأفضل اعتبارها شكلاً من أشكال الهروب من الواقع؟

أعتقد أن هناك صراعًا محتدمًا داخل الملاعب، بين من يرغبون في تسليع كرة القدم وتشكيلها بكل تفاصيلها، واستنزاف آخر ذرة من الإنسانية الجماعية والذكاء والغموض والمخاطرة فيها، وبين من يصرون، من خلال وجودهم وسلوكهم، على وجود مجموعة من العلاقات الاجتماعية التي لا يمكن اختزالها إلى مجرد معاملات تجارية. وهذا أمرٌ بالغ الأهمية في ظل تغول الرأسمالية المتقدمة. كرة القدم مجرد لعبة، لكن هذا ليس سببًا لعدم أهميتها. بل على العكس، يكمن سر عبقريتها وأهميتها في أنها توفر لنا مساحةً للقيم والحياة تقاوم منطق المال والسلطة.

• بخصوص مسألة المسرح الجماهيري، هل لك أن تعطينا أمثلة على أنّ كرة القدم مجال حيوي لنشاط السياسة التقدمية؟

سأذكر مثالين فقط: أولهما، ماركوس راشفورد، مهاجم مانشستر يونايتد البالغ من العمر 23 عامًا، والذي أجبر الحكومة البريطانية على تغيير سياستها المتعلقة بالرعاية الاجتماعية والغذاء مرتين؛ وثانيهما، غاري لينيكر، الذي أدى فصله بعد تغريدته حول لغة الهجرة إلى إضراب في برنامج "مباراة اليوم" الحواري لكرة القدم، لقد انتصر في النقاش.

• ما التغييرات التي ترغب برؤيتها في عالم مثالي؟ ما هي الأمور التي يجب أن ننظم أنفسنا من أجلها، سواء كنا يساريين أو مشجعين لكرة القدم؟ أفكر تحديدًا في نماذج ملكية جديدة، أو ربما قديمة.

أعتقد أن أوّل ما يجب قوله هو أن هناك أسبابًا وجيهة للتفاؤل، وأن أكبر تغيير سيحدث في الثلاثين عامًا المقبلة هو نمو كرة القدم النسائية. لقد شهدنا بالفعل تحولًا هائلًا، وأعتقد أن هذا سيستمر.

أما الأمر الثاني، فهو أنه لا بد من القيام بشيء ما. نتحدث هنا عن الحوكمة العالمية والإقليمية. تعمل الفيفا واليويفا وبقية الاتحادات، في منطقة رمادية من القانون الدولي، حيث لا تخضع عمليًا للمساءلة أمام أي جهة سوى أعضائها الداخليين. على أقل تقدير يجب تغيير طبيعة حوكمتها. أعتقد أنه ينبغي تفكيكها جميعًا. فهي ضخمة جدًا وتقوم بأمور كثيرة ومتشعبة. يجب أيضًا تعزيز تمثيل اللاعبين والمشجعين والنساء، الذين هم حاليًا إما غائبون أو مهمشون في هذه المنظمات الهيئات العامة للإتحادات الوطنية.

• ما هي سبل التخلص من هيمنة رأس المال على كرة القدم العالمية؟

لقد نسينا في اليسار ـ ويُذكّرنا ترامب واليمين الشعبوي بذلك ـ أنه إذا توفرت الإرادة السياسية والجرأة والدعم الشعبي الكافي، يُمكن تحقيق أمور كثيرة اعتُبرت مستحيلةً لفترةٍ طويلة، من بينها ببساطة سنّ تشريع يُلزم أن تكون ملكية أندية كرة القدم للاعبين والجماهير بنسبة 50 +1. هذه قفزةٌ هائلةٌ سياسيًا، وضرورية لمساعي التخلص من تغول الرأسمالية الوحشية وانتشارها في أوساط كرة القدم، كما هو حاصل اليوم.

إنّ مشجعي كرة القدم قادرون على تنظيم أنفسهم على أسسٍ غير تعصبية. جميعنا نُحبّذ الانتماءات، لكن علينا أيضًا أن نكون مواطنين. في ألمانيا وإنكلترا تحديدًا، توجد الآن روابط مشجعين على مستوى البلاد، وقد تحوّلت إلى جماعات ضغطٍ سياسي. نحن بحاجةٍ إلى ذلك في كل مكان، ونحتاج إلى المزيد منها. هل تعلمون من هم الشخصيات الرئيسية غالبًا في عالم كرة القدم المعاصرة؟ النقابيون، ومشجعو كرة القدم الذين لديهم أيضًا خبرةٌ في التنظيم. هذه هي النقطة المحورية، يجب أن نُنظم أنفسنا.

بارتولوميو سالا كاتب إيطالي يساري مقيم في لندن. ينشر في العديد من الصحف والمواقع الرياضية والاقتصادية.

في السؤال الميتافيزيقي

أنا لستُ لي

قراءةٌ عرفانية في جدارية الذات

إسماعيل نوري الربيعي

في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش لا يتكلم الصوت الشعري من موضع إنسانٍ يصف أشياءه، بل من موضع كائنٍ يتأمل سرَّ النسبة بينه وبين الوجود. إن "لي" التي تتكرر في القصيدة ليست ضمير ملكيةٍ عابر، وإنما هي سؤالٌ ميتافيزيقيّ عن معنى أن يكون الشيء لنا، ومعنى أن نكون نحن لأنفسنا.

تقترب لغة درويش، في عمقها الوجودي، من أفق الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي، حيث لا تعود الأشياء أشياء، بل إشاراتٍ إلى حضرة المعنى، ولا يعود الاسم اسمًا، بل بابًا إلى سرّ الكينونة. حين يقول درويش: "هذا الهواء الرطب لي"، فهو لا يستحوذ على الهواء بمعناه المادي، بل يشهد لحظة الامتزاج بين الذات والعالم. الهواء هنا ليس عنصرًا طبيعيًا، بل نَفَسُ الوجود، ذلك النَّفَس الذي به تقوم الكائنات وتظهر الصور. كأن الشاعر، في هذا المقام، لا يعلن ملكية الهواء، بل يعلن اتحاده به، حتى يصير الهواء مرآةً لروحه، وتصير روحه ظلًا لذلك الهواء. وهذا هو المعنى الذي كان ابن عربي يفتحه حين يرى العالم تجليًا للحق في صور الممكنات. فالهواء، والرصيف، ومحطة الباص، والمفتاح، والباب، ليست موجوداتٍ خارجية، بل طبقاتٌ من ذاكرة الوجود الساكنة في الروح. إن القصيدة، في جوهرها، ليست مرثية موت، بل معراجُ وعيٍ يصعد فيه الإنسان من ظاهر التملك إلى باطن الفناء. يبدأ النص بإعلان الامتلاك: "هذا لي"، "وهذا لي"، "واسمي لي"، حتى يخيّل إلينا أن الذات بلغت ذروة تحققها في العالم. غير أن هذا التراكم المقصود لا يلبث أن ينقلب في خاتمة الجدارية إلى أعمق أشكال النفي: "فلست لي... أنا لست لي". هنا تبلغ اللغة ذروتها العرفانية، لأن الذات التي ظنت أن الأشياء تثبتها، تكتشف في حضرة الرحيل أن الحقيقة ليست في ما تملك، بل في ما يتجاوزنا.

هذا التحول من "لي" إلى "لست لي" هو عين الحركة الصوفية من شهود الأثر إلى شهود المؤثر، ومن ظاهر الهوية إلى باطن الحقيقة. فالإنسان، عند لحظة المكاشفة، يدرك أن الاسم الذي عاش به ليس إلا ثوبًا من أثواب الوجود، وأن الجسد الذي سكنه لم يكن سوى خيمةٍ مؤقتة في صحراء الزمن. لذلك يمعن درويش في تأمل الاسم، فيفككه إلى حروف، ويمنح كل حرف تاريخًا من الرموز: الميم، والحاء، والواو، والدال. كأن الاسم لم يعد علامةً صوتية، بل شجرة نسبٍ روحي تربط الفرد بالمطلق. وفي هذا التفكيك للحروف يتجلى أثرٌ قريب من الروح العرفانية عند ابن عربي، الذي كان يرى للحروف أسرارًا، وللأسماء أنوارًا، وللألفاظ وجوهًا لا تنتهي. فالاسم ليس لفظًا فحسب، بل قدرٌ وجودي. وحين يقول درويش: "واسمي وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت لي"، فإنه لا يدافع عن شكل الاسم، بل عن بقاء الأثر في حضرة الفناء. كأن الاسم هو آخر ما يتشبث به الإنسان قبل أن يذوب في غيب المطلق، وآخر مرآةٍ يرى فيها نفسه قبل أن تصير النفسُ سرابًا في الأفق الأعلى. أما حديثه عن "مترٍ وخمسة وسبعين سنتمترًا" من التراب، فهو من أبلغ المقاطع التي تلتقي فيها الشعرية الدرويشية مع التأمل الصوفي. إن الجسد، بكل ما حمل من حضورٍ وصوتٍ وحنين، لا يحتاج في خاتمته إلا إلى حيّزٍ صغير من الأرض. غير أن هذه المحدودية الجسدية تفتح المفارقة على لا محدودية المعنى. فالتراب هنا ليس قبرًا، بل رحمُ العودة، والقياس الهندسي ليس تقليصًا للإنسان، بل تحريرًا له من وهم الامتداد الزائف. ما أضيق الجسد، وما أوسع ما يسكنه من معنى. وفي قوله: "والباقي لزهر فوضوي اللون يشربني على مهل" تنقلب صورة الموت إلى دورة تجلٍّ جديدة. لا يذهب الشاعر إلى العدم، بل يدخل في كيمياء الكون، يصير غذاءً للزهر، ونورًا في عروق النبات، وندىً في رئة الصباح. وهذا من أصفى ما يمكن أن يُقرأ بلسان ابن عربي، الذي يرى الفناء انتقالًا في الصور لا انقطاعًا في الوجود. الكائن لا يختفي، بل يبدّل ثوبه، والروح لا تموت، بل تنتقل من ضيق التعيّن إلى سعة المعنى.

الأكثر إدهاشًا في الجدارية أن درويش لا يقف عند حدود الذات الفردية، بل يجعل من ذاته معبرًا إلى المصير الإنساني العام. "التاريخ يسخر من ضحاياه ومن أبطاله". هنا يتعرّى الزمن من أوهامه، ويسقط الفرق بين المنتصر والمنكسر في عين الحقيقة العليا. وهذا معنى شديد القرب من النظرة العرفانية التي ترى العالم مسرح صورٍ عابرة، لا يثبت فيها إلا وجه الحقيقة. البطولة نفسها ظل، والضحية ظل، أما الجوهر فهو ما يبقى بعد انطفاء الضجيج. ثم يعود البحر في القصيدة: "هذا البحر لي". البحر هنا ليس جغرافيا، بل رمز اللامتناهي، حضرة الغيب، سرّ الأصل الذي تعود إليه الأرواح. في لغة ابن عربي، البحر هو العلم الإلهي الذي لا ساحل له، وهو الوجود الذي تتكسر على أمواجه صور الكائنات. وحين ينسبه درويش إلى نفسه، فهو لا يملكه، بل يعلن انتماءه إلى ذلك الاتساع. كأن البحر هو باطنه الأعمق، والقصيدة ليست إلا موجةً من موجه. غير أن الذروة الحقيقية في النص تبقى في هذه العبارة المزلزلة: "أما أنا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل فلست لي". هنا يصل الشاعر إلى مقامٍ من التجرد يكاد يكون صوفيًا خالصًا. لقد امتلأ بأسباب الرحيل، أي عرف هشاشة المقام، وعاين زيف الثبات، وفهم أن الوجود الأرضي كله معبرٌ لا منزل. عند هذه النقطة يسقط وهم الأنا المالكة، وتظهر الأنا الشاهدة. لا يعود الإنسان مالكًا لذاته، لأنه يكتشف أن ذاته نفسها أمانة، وأنها عابرةٌ في جسده كما يعبر الضوء زجاج النافذة.

إن أجمل ما في هذه القصيدة أنها تجعل الفناء شكلًا أعلى من أشكال الحضور. فحين يقول "أنا لست لي"، لا يعلن ضياعًا، بل يعلن وصولًا. الوصول إلى الحقيقة التي لطالما همس بها المتصوفة: أنك لا تصير لك إلا حين تتخفف منك. وأنك لا تعرف اسمك إلا حين تذوب حروفه في المعنى. وأنك لا ترى العالم حقًا إلا حين يكفّ العالم عن كونه ملكية، ويصير تجليًا. هكذا تبدو "الجدارية" ليست قصيدة عن الموت، بل قصيدة عن انكشاف الحجاب.

إن درويش فيها يسير على حافة الوجود، كما يسير العارف على حافة الكشف، يلمس الأشياء ليودعها، ويسميها ليحررها، ويقول "لي" كي يبلغ في النهاية حكمة "لست لي". وهذه، في روح ابن عربي، ليست خسارةً للذات، بل ارتقاءٌ بها من ضيق الأنا إلى سعة الكل. فكأن الشاعر، في آخر المطاف، لا يكتب وصيته، بل يكتب درس الوجود كله: أن الإنسان يبدأ من الاسم، ويمرّ بالأشياء، ويعبر الحب والذاكرة والتراب، ثم ينتهي إلى الحقيقة الوحيدة التي لا ينازعها شيء: أن ما نظنه ملكًا لنا ليس إلا وديعةً من الزمن، وأن الروح لا تجد سلامها إلا حين تعود من كثرة "لي" إلى وحدة "هو". وهناك، في تلك النقطة التي يصمت فيها الصوت بعد آخر "أنا لست لي"، يبدأ المعنى الحقيقي للقصيدة: أن الفناء ليس نهاية الكلام، بل بداية الإصغاء.

الأكثر إدهاشًا في الجدارية أن درويش لا يقف عند حدود الذات الفردية، بل يجعل من ذاته معبرًا إلى المصير الإنساني

أن تقرأ مارسيل بروست
الإطار الحياتي

2 _ 2

لؤي حمزة عباس

إنّ الاعتراض الذي وجد تحققه في حديث بروست بما هيأ له من مدخل حياتي لن يستغني عنه في مجمل حديثه عن القراءة، حيث تبدو القراءة أكثر حميميةً وأشدّ فرديةً ضمن إطارها الحياتي الفاعل، كما تكون جزءاً من ذلك الإطار بوصفها نشاطاً حياً وفاعلاً بين نشاطات الحياة.

كمن يحلم، منتقلاً من لحظة إلى أخرى، يواصل بروست حديث القراءة مقترباً أكثر من الكتاب الذي بين يديه، كما لو إنه يضعه في عين العدسة، مستعيداً إياه من على بعد عشرين عاماً مرّت على قراءته، كلُّ ما تقدّم من حديث القراءة لم يكن سوى استعادة وتذكّر، تختلط فيهما الصور الذهنية مع الصور البصرية لتقدّم ضرباً من التواصل الحلمي الذي يسعى بروست للوقوف على تفصيلاته وتذوق زخارفه الكتابية الفارقة، لكي يمنح الروح لأوقات خلت، أليست الروح هي الذاكرة بتعبير أمبرتو إيكو؟، إنه يعمل على النظر باتجاه المستقبل بما تحفّزه القراءة من لحظات انتباه تشكّل استعادتها حافزاً للانتقال في الزمن، الذاكرة بقدراتها العظيمة تعزّز قراءاتنا التي تكون ماضويةً فحسب، لحظات مفتوحة على الزمان، متاحة في آفاقه. يتحدّث مارسيل بروست، متذكرا الكتاب الذي انشغل بقراءته، الذاكرة ذات المدى البصري تُخبرنا بعنوان الكتاب، إنه (القبطان فراكاس) لتيوفيل غوتييه، مستعيداً بعض جمله التي "تمنحه شعوراً حقيقياً بالثمالة"، يلتقط جمل غوتييه التي تضيء أحاسيسه وتعبّر عن تصوراته، هذه التصورات التي يتوق بروست إلى معرفتها، كما في حديث غوتييه عن طبيعة الضحك التي لا يراها قاسيةً في حد ذاتها "إذ أن الضحك يميز الانسان عن البهائم، وهو أيضاً كما يتضح في "أوديسا" الشاعر الإغريقي "هوميروس"، امتياز الآلهة الخالدة والمبتهجة التي تعربد ضحكاتها فوق قمة الأولمب، خلال خلودها المرفّه"، إن التقاط جملةٍ مضيئةٍ واحدةٍ من كتاب يبقي الكتاب حياً في الذاكرة، كما يبقي كاتبه، من خلال ما يستطيعه من كشوفات، "كنت أحبذ أن يورد في كتابه جملاً من هذا النوع، ويحدّثني عن أشياء بوسعي أن أستمر في معرفتها عن ظهر قلب، ومحبتها حتى بعد إنهائي لكتابه"، إن الكتاب الذي ينجح في خلق حوار مع بروست، ومع كلّ قارئ سواه، يمنحه طاقةً هائلةً حتى أنه يعدو "في الطرقات في كلّ مرّةٍ أغلق فيها الكتاب بحماسة بعد إنهائي له، كي أفرغ الطاقة التي احتشدت بداخلي طوال فترة سكوني، لذا كنت أركض في الهواء النقي الذي يصفّر في أزقة القرية.." يتوجّه بعدها للحديث عن "خصائص الكتب المدهشة" من وجهة نظر قارئ محترف، بين الاستنتاجات والتحفيزات، مؤشراً طبيعة الحكمة التي تُمليها علينا الكتب، إذ إن ما يسميه المؤلف "استنتاجات" يشكّل بالنسبة للقارئ "تحفيزات"، وما بينهما تعقد الصلة بين حكمتين: حكمة المؤلف وحكمة القارئ، في النقطة التي تنتهي عندها الأولى تبدأ الثانية مدعومةً بأمل القارئ بأن يحظى بالوصول إلى إجابات عما يجول في خاطره، في حين إن كل ما يستطيع المؤلفون أن يمدّونا به هو الرغبات، وذلك ديدن الفن على تعدّد مشاربه واختلاف حقوله. ما يوقظه المبدعون في دواخلنا يتماهى، أخيراً، مع "تأثير الحب"، عبر جعلنا نرتبط ـ حرفياً ـ ونمنح أهمية لأشياء لا تعدو أن تكون بالنسبة إليهم سوى تمظهرات لانفعالاتهم الشخصية. إن ضوء القراءة يُضفي على ما يضيئه من الأماكن جمالاً تبدو معه في نظرنا "أكثر اختلافاً وجمالاً عن باقي المعمورة"، وذلك ما يعدّه بروست انعكاساً مختالاً للانطباع الذي خلّفته مخيلة مبدعها العبقري، إنه يتحدّث عما يتحقق في كتابته هو وما يُدركه القارئ ويؤخذ به، فرؤية الطفل بروست في "البحث عن الزمن الضائع"، تمنح عالم الأسرة المغلق وهي تجتمع في بيت عمته الكبرى ليوني، والبيت ذي الحديقة في مواجهة شارع القرية، حضوراً أخاذاً لن يكون، بتصوّر بروست الكاتب، سوى انعكاس مخاتل لما ترسّخ في مخيلته من انطباع، وهو التجلّي الذي يقودنا نحو سحر القراءة ونرغب على الدوام في "أن نصل إلى أبعد منه، وهو في حدّ ذاته جوهر هذا الشيء الذي يدعى رؤيا"، وذلك كلّه يُسهم بمنح القراءة أهميةً قصوى تكون معها "مدخلاً للحياة"، وهي إذا ما جعلناها منهجاً، ستكون (عتبة الحياة الروحية)، لتمضي من تلقاء نفسها إلى "المناطق العميقة في دواخلنا ـ تلك المناطق التي تبدأ فيها الحياة الروحية بالفعل ـ في الوقت الذي تحلّق عالياً، تتسامى فوق اللحظة الراهنة، لتقدّم لجموع القراء أكثر من "حافز قادم من روح أخرى".

يمضي، بعد ذلك، للحديث عن قدحة القراءة التي تُشعل ظلام الغابة، القدحة التي يتوصل إليها العديد من الكتاب عبر "قراءة صفحة من كتاب جيد قبل أن يشرعوا في الكتابة"، تضيء القدحة مساحة الخيال بين إيمرسون (1803 ـ 1882) وأفلاطون (427 ـ 347 ق.م)، وبين دانتي (1265 ـ 1321)، وبين الكثير من الكتّاب، القراءة، بهذا التصوّر، تحقّق ارتباطاً أمثل مع الكتابة بعد أن تغدو عتبةً لعوالمها ومفتاحاً سحرياً لبواباتها العظيمة الموصدة، البوابات التي تنفتح على أعماق كلٍّ منّا ولم نكن نعرف طريق الوصول إليها، وذلك التجسيد الأمثل لجملة بروست بصدد تأثير القراءة في حياتنا الروحية، لنكون، حال وصولنا إليها، في "راحة جسدية وروحية مثلى"، تأتينا مثل هبة بعد بحث طويل متصل في جهات الحقيقة وتشعباتها، الحقيقة التي يرى بروست أنها تظل "بعيدةً ومخبأةً داخل مكان يصعب الوصول إليه"، ليشير إلى "بعض المستندات السرية، وبعض المراسلات غير المنشورة، وبعض المذكرات التي تكشف أسراراً غير متوقعة"، يأخذنا حديث القراءة، عند هذه النقطة، إلى ما يبدو خفيّاً ونادراً وذا منحى شخصي من ضروب القراءة، كلُّ ضرب منه طبقة مغلقة على أسرارها، وكلُّ قراءة، بالمقابل، تتكتم على أسرار طبقاتها، حتى لو بدت بلا طبقات ولا أسرار، فالمسافتان بين خيالات الكاتب والورقة، وبين الورقة وخيالات القارئ، تخبئان وتكشفان الكثير من الأسرار وصولاً للحقيقة التي لا تنبع، كما يرى بروست، من داخل الروح المتعبة، "بل توجد ضمن أوراق مطوية ومحفوظة في دير يقع بهولندا، وإنه لكي نتمكن من الوصول إليها علينا أن نتعب ونعاني، لكن ما سنبذله في سبيلها لن يكون سوى جهد مادي". أفكّر مليّاً بجملة بروست، وبالقراء المحترفين العظام، آلاف من القراء المحترفين العظام، وهم يختبئون في الجملة ويتمترسون خلف كلماتها كما تختبئ الأسرار عادةً وتتمترس خلف الكلمات، تهبّ عليهم رياح العصور وهم مأخوذون بما بين أيديهم من صفحات، صفحة تلو صفحة، تُضيء

القراءة محادثة مع أناس أكثر حكمة من الناس الذين نتعرّف إليهم عن كثب

مارسيل بروست

القراءة فعل عام، جماعي، من المحبذ ممارسته في المكتبات العمومية

الناقد الإنكليزي جون روسكين

وجوههم أنوار الكلمات لحظة تتكشف لهم المعاني وتتضح الدلالات، جيش من قراء لا أول له ولا آخر، يرفعون وجوههم وينظرون من فتحات أبراج مراقبة قديمة منصوبة على سور ممتد يضيع حداه في ضباب كثيف، يفوتني أن ألمح بينهم الوجوه الصخرية لقرّاء كتاب الطبيعة القدامى، في مروري الخاطف كأني أتطلّع إلى المشهد من منطاد وأشعر بالرياح الباردة تضرب وجهي بينما تتراءى لي وجوه أرسطو، وابن رشد، وابن عربي، وديكارت، وهيغل، وماركس، ونيتشه، وفرويد، وفوكو، ولا أدري إن كنت رأيت في مثل خطف الضوء وجهي بورخس والمعرّي، أو خيل إلي أني أراهما يقطعان انصاتهما مائلين برأسيهما ويرنوان من فتحتين متجاورتين. تنفلت الوجوه سريعاً من المشهد وتغيب من مجال الرؤية، ولا يبقى سوى رنين جملة مارسيل بروست وهو يتحدّث عن الأوراق المطوية المحفوظة في دير هولندي.

أفكّر أن من الواجب علينا التدقيق في ما تحتويه مطوية الأوراق، إنها الحقيقة ولا شيء سواها، وعند الحقيقة يكون صوت بروست قادماً عبر الوهاد فليس الوصول إلى الحقيقة بالأمر الهيّن القريب المنال، إنها الثمرة الطيبة المرّة لشجرتي التعب والمعاناة، "لكن ما سنبذله في سبيلها لن يكون سوى جهد مادي، إذ إن فكرنا سيكون إذ ذاك غارقاً في راحة ساحرة"، للحقيقة في تصوّر بروست جرس عميق صليله مدوّخ، كما لو كان قادماً من أعماق البحر، وهي بالنسبة للمؤرخ محض مؤشر ودليل، ليس حديث بروست عن الأدلة التي توصلنا إليها قراءاتنا دليلاً للوصول إلى الحقيقة المطلقة، إنها أدلة قديمة محضة مخبأة في بطون الكتب، وهي بالطبع ليست سوى مدخل لحقيقة أخرى، كأننا حين نتحدّث عن الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة نتحدّث عن اللعبة ماتريوشكا، فكلُّ حقيقة تتجلّى لأذهاننا تقود، وتخبئ، وتشير لحقيقة سواها، ما إن نصل إلى ما نتوهم أنه آخر الحقائق، أصغرها وأجملها وأقربها إلى اليقين، حتى تُشرق حقيقة أخرى، تبقى مضيئة في أذهاننا أبد القراءة.

الكتّاب الكبار أيضا يدخلون حديث مارسيل بروست، في الوقت الذي يلجون فيه مجتمع الكتب، في الأوقات التي يكونون فيها على اتصال مباشر بكتبهم، زاوية مضادة أخرى يتحدّث فيها عن علاقة "العقول السامية" بالقراءة، إنهم ضرب رفيع من "الشغوفين بالقراءة"، وهي مناسبة للحديث عن الرجال العظماء الذين يقاسمنا كلٌّ منهم عيباً من عيوبنا، إنها العيوب التي تنزلهم من عليائهم وتجعل منهم أناساً عاديين وتقرّبهم إلينا أكثر، لكن بروست يتساءل "إذا لم يكن هذا العيب في جوهره ميزةً معروفةً"، ملتفتاً لفكتور هيغو (1802 ـ 1885) وموريس ماترلينك (1865 ـ 1949)، وأرثر شوبنهاور (1788ـ 1860)، هيغو وهو يحفظ مقولات (تاست) و(جوستان)، ليكون "بإمكانه إذا ما اعترض أحد أمامه على شرعية مصطلح ما، أن يُثبت فروعه وانتسابه وأصله اللغوي، عبر اقتباسات تنمُّ عن إلمام حقيقي"، وماترلينك الذي يؤكد، بالمقابل، على خطر الإلمام الكبير، وكذلك هوس "عشق الكتب"، هذه المخاطر التي تهدّد الإحساس المرهف أكثر بكثير من الذكاء، يُستحضر بعدها شوبنهاور "مثالاً عن العقل الحيوي الذي يحمل بخفّة أضخم القراءات"، عيب شوبنهاور، بحسب بروست، أنه لا يُدلي برأي من دون أن يدعمه بعدة اقتباسات، لكن النصوص التي يذكرها ليست سوى أمثلة، تلميحات متوقعه تنبثق من لا وعيه، اقتباسات لم تلهمه البتة، على سبيل الحجة. وهنا لا أستطيع أن أبعد صوت نانسي هيوستن عن ذهني بسخريته اللاسعة، وهي تقرأ "بابا عدم"، إن مراجعة صاحب مقولة "السعادة الوحيدة هي أن لا تولد"، لا تكن بغير حسٍّ السرية، إن ما لا تقاربه العقول العظيمة "هو أننا لسنا "كلَّ شيء" ولا "لا شيء"، بل "فضاء للتبادلات"، فرد يعيش تحولات دائمة، لم يرث الحياة فقط وإنما اللغة والطقوس والتقاليد والمعارف أيضاً"[4]، إن سخرية هيوستن بمثابة مقابلة درامية لما يميّز تفكير شوبنهاور من جدية في تناول الموضوعات التي تكون المعاناة في صلبها، قويةً وحاضرةً، ولا يمكن استبعادها، وسواء "كنا نتفق أو نختلف معه، فإن لديه برهاناً له نتائج بعيدة المدى فيما يتعلّق بالقيمة التي يمكن أن تتعلّق بالوجود الانساني"[5]، ومن كبار الكتّاب ينتقل بروست للحديث عن الصداقة، فالقراءة في نهاية الأمر صداقة مع كاتب وكتاب، وهو يراها على نوعين، الصداقة تجاه الأفراد والصداقة مع الكتب، ومن الغريب أن يرى الأولى "تافهةً مهما تمّت مراعاتها"، بينما تكون الثانية بتصوره صادقةً على الأقل لكونها ارتباطاً مع شخوص خياليين وكتّاب راحلين أو غائبين، وهي في العموم، متحرّرة من "كلِّ الصفات البشرية التي قد تُضفي قبحاً على الصداقات الانسانية"، هكذا يكشف بروست في حديث قراءته، من دون قصد، عيباً بشرياً من عيوبه الشخصية في الوقت الذي يتحدّث عن عيوب الكتّاب الكِبار.

(4) ناتسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوربي، ترجمة: وليد السويركي، أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، 2012: 61

(5) كريستوفر جاناواي، شوبنهاور، مقدمة موجزة، ترجمة وشروح: سعيد توفيق، المجلس القومي للترجمة، القاهرة 2019: 130

شعر

رسالة إلى ابنتي

علي العقابي

لم تكُ دعابةٌ
حينما قلتُ إنَّ انتمائي إلى مهبطِ الوحيِّ،
فهذي النصوصُ تؤكّدني بلوعتِها
وأنتِ آخر ما أملكُ من النياتِ،
سوف أحدّثُكِ بكلِّ وضوحٍ يا ابنتي،
أستعرضُ الحنينَ القادمَ من إرثنا السومريِّ
استجابةً للنداءِ الذي أعادني إليكِ بعد القلق،
أنا المحمول كالحلّاجِ على صليبي
أنامُ في ردهةِ الأشباحِ وسطَ عوالمٍ من الكُتُبِ
وكانَ ليلي طويلاً حسبَ توقيتِ المنافي،
ولكنّني أعرفُ أنّكِ سوف تكرّرين ذاتَ الأسئلة،
فنحنُ يا ابنتي نصلحُ دائماً لمهرجانِ الوهمِ في الضباب،
لنا رقصةٌ في الجنوبِ كأنّها قيامةُ الأرواحِ من البرزخ،
ففي كلِّ صندوقٍ لنا لمعةٌ من الذهب،
نحنُ البهجةُ عندما نمشّطُ جدائلَ الحزنِ "بمواويل" من الفرح،
لا نعبثُ بالخجلِ بل نعانقُ الأرضَ بأجملِ نغمةٍ
لنا الهمومُ أيضاً
لكنّها بلونِ الترابِ الثمين،
نخرجُ من لجّةِ الصمتِ حين يراودنا الكلام،
لقد كان الصوتُ يأتي من هناك دائماً
حيثُ تبدأُ مهمّةُ التجدّدِ في كلِّ سياقٍ لتلك الضرورات،
فلا تقولي إنّني أنهكتُ روحي حدَّ التعب،
لا تقولي إنّني تأخّرتُ كثيراً عن لملمةِ الأنقاض،
فأنا أعرفُ الفناراتِ التي ستهديني للبراهين،
حيثُ جئتُ من رحمِ الحرائقِ بلا ترفٍ،
لذلك سأحاولُ ردمَ الفجوةِ بيننا بكلِّ مهابةٍ
عسى أن تغفري لي هذا العنادَ بعد الخصام،
فاعذريني يا ابنتي
إذا اختلطتُ بتوقيتٍ من التباسِ المواجعِ
فكلُّ شيءٍ هنا محفوفٌ برغوةِ الهذيان،
اِسألي الهائمينَ على عتباتِ الألقِ بلا سطوةٍ،
اسألي المنفيّين عن الوطنِ المحوطِ بالأسلاكِ الشائكة،
لذلك سأذهبُ إلى الجلجلةِ كي أُكملَ مسافاتي،
فهذي الطرقُ التي لا تؤدّي إلّا إلى المنافي البعيدة،
هي ذاتها التي رسمناها في الملاحمِ
أمّا الحلمُ الغافي على أهدابنا
فما زالَ مثل العرجونِ الذي لم ينحنِ من الألم،
فها هي سيرتنا تتوهجُّ في الذاكرة،
فنحنُ نتشابهُ مع المديحِ المتأهّبِ في شرارةِ هذا الوجودِ
أو نغادرُ الأبراجَ إلى مشهدِنا بلمسةٍ من الحنان،
انتظريني كي أعيدَ إليكِ البراءةَ الأولى
وأنتِ تشيرينَ بأصابعكِ الصغار
للنوارسِ التي توقّفت عن الطيران،
فأنا لا أجيدُ مثلكِ لغةَ الحمام
مهما حاولت أن أرتّبَ اللغاتِ في لحظةِ الكشفِ،
فقد كنتُ أُعلّق التواريخَ على حائطِ أيامنا
عسى أن أمنحكِ ما دوّنته قبل الوداع،
أذودُ عنكِ بأبوّتي من غيرِ أن نتقاسمَ الخسارات،
فهل ترغبين بالمزيدِ يا ابنتي؟
وأنا أخشى عليكِ من زلةٍ في ثرثرةِ الينابيع،
سأكونُ سعيداً إذا تقدّمتِ مثلي بتلك الذكريات،
لا أريدُ لهذي المجاذيفِ أن تتكسّرَ فوق الخرائطِ
بل أريدُ ترنيمةَ حزني من دون التخلّي عن أمتعتي،
لا شيء يغريني بعد الغيابِ الذي يتكدّسُ على الحقائب،
فكم بحثتُ عن نفسي بين الزوايا التي لم تنصفني!
لذلك تركتُ هذي الأرضَ حتى ينحسرَ الرمادُ عن الرماد،
أتبعُ النجمَ القريبَ لأقولَ للريحِ مهلاً
إنَّ البلادَ التي تضلّلني بسماءٍ من الاسرار،
تناهبتها المتاريسُ قبل أن تكتبني على لوحِ "الهندل"
مهلاً أيّتها الريحُ فإنَّ بردكِ ما زال ينعقُ في عظامي،
لستُ نادماً على رغمٍ من الأباطيلِ التي انتشرت بكلِّ الجهات،
ولكنّني أؤمنُ في الوصايا التي سوف ترفعنا عالياً
لنستمرَ بما بدأناه بالصعودِ على المرتفعات،
ما أنتِ يا كلَّ ما يشغلني الآن
أيّتها الساطعةُ كنجمةٍ في سماءِ ليلي الطويل
فعلى أيةِّ بطانةٍ أتّكئُ إذا ما دهمتني البروق؟
بأيّةِ إيماءةٍ تحنو على قلبِ الغريب في وحدته..
فأبوكِ الذي تعرفين لم تلوّثهُ الغاياتُ يوماً
لم أقايضْ حرّيتي بصليلِ الزبدِ أو بقشرةٍ من الغمام،
ولن أكونَ أقلّ سخونةً من اللهبِ الذي سيقودنا للمداخل،
آهٍ يا قلادةً طوّقتْ عنقي بتفاصيلِ المجازِ الصاخب،
هذا مكانُكِ لم يجف من الأغاني بعد
هذا قلبي المجروحُ يتمتمُ خلف الشرفةِ في شيرازَ
حاملاً على ظهري زُرقةً روحانيةً من القبابِ العالية،
إذاً لتأتِ الشموسُ كابتكارٍ آخرَ للعلمِ
وددتُ الآن أركضُ هناك حافياً تحت المطر،
أتخلّصُ من أليافِ الماضي المغلولِ بأشكالٍ من الصراخ،
أرغبُ في زقزقةِ العصفورِ على مقربةٍ من نافذتي،
أملأُ رئتي بهواءٍ شفيفٍ
تاركاً الكآبةَ وما خلّفتها على وجهي من الندوب
بعدها سنحتكمُ إلى المعدنِ الكامنِ فينا باسمِ الوطن،
فهذا ما تعلّمته من الأنهارِ قبل نضوبِ الحواسّ،
وهذه الكأسُ التي تجرعتها في مطلعِ سفرتي الى المجهول.

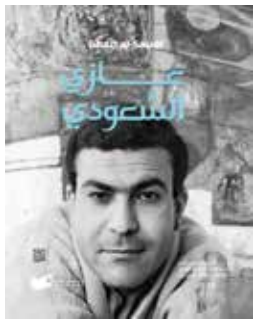
غازي السعودي

في كتاب متفرد وخمسة مؤلفين

سجل حافل للمشاهد البانورامية في بغداد

خالد خضير الصالحي

تخصص السعودي بالفن الجداري وأنجز الكثير من الجداريات الكبيرة في مطار بغداد والمتنزهات العامّة وأماكن متعددة أخرى



ربما كانت حادثة تفجير ساحة الرصافي في بغداد، وتضرر جدارية الفنان غازي السعودي التي تحتل واجهة المتحف البغدادي، هي أهم الدوافع الأساسية في تأليف كتاب "غازي السعودي.. مشاهد بانورامية لبغداد"، وهو كتاب مهم، ومتفرد في اخراجه وحجمه وطباعته، أشرفت عليه لجنة تكونت من: الناقد صلاح عباس، وعايدة غازي السعودي، ومصطفى سالم العجيل، وشارك في تأليف هذا الكتاب خمسة مؤلفين هم: الدكتور عاصم عبد الأمير، الدكتور جواد الزيدي، الدكتور تراث امين عباس، الاستاذ جاسم عاصي، و كاتب السطور خالد خضير الصالحي، بينما راجع نصوص الكتاب المترجمة الدكتور حسين علوان حسين. الكتاب صدر حديثًا عن دار الأديب في عمّان ويقع في 377 صفحة من القطع الكبير.

جيّل الناقد صلاح عباس في مقدمته منجز الرسام الراحل غازي السعودي على حقبة الستينيات والرعيل الفني الثاني الذي جاء بعد جيل الرواد، إذ تخصص السعودي بالفن الجداري؛ وانجز عددا كبيرا من الجداريات الكبيرة في مطار بغداد، والمتنزهات العامة، وأماكن متعددة في بغداد بشكل خاص.

د. عاصم عبد الأمير

وتبع الدكتور عاصم عبد الأمير تاريخ فن الجداريات منذ 3600 سنة قبل الميلاد منذ فنون الكهوف الأولى وحاجة الإنسان الى إكساء الكهوف والجدران والمساجد وغيرها، وهو ما مثل حاجة أصيلة في النفس الإنسانية، ويمثل العراق أيضا بيئة خاصة بالفن الجداريات وسجلا حافلا في هذا الحقل الجمالي فعرفت بغداد نماذج مهمة من الجداريات أهمها للفنانين: جواد سليم، وفائق حسن وغازي السعودي وغيرهما، وقد مثل فيها السعودي قطب الرحى في الفن الجداري منذ عودته من دراسته في إيطاليا لفنون: الرسم، والموزاييك، وشكّل مع د. شمس الدين فارس الذي اعدمه النظام السابق، ثنائيا مهما في فن الجداريات، فكانت جداريات السعودي جزءا حيويا من الروح البغدادية وتراثها الشعبي والعمراني في بغداد ومثلت الحلقة الذهبية في الفن الجداري في العراق، واظهر السعودي فيها شغفا بفن الواسطي؛ فتميزت جدارياته بالمساحات والفضاءات الواسعة التي استوجبت فهما مختلفا لبناء الفضاء الجمالي للجداريات باعتبارها فنا منتشرا جماهيريا نتيجة اتصاله المباشر بالشارع، ونوّع السعودي مرجعياته واستعاراته الشكلية من الواسطي ومن مصادر أخرى، ووظف المنظور المتراكب، والتجاورات الشكلية التي تضفي جماليات اخاذة لجدارياته وهو يصور في كل ذلك الروح البغدادية باسلوب فني حديث.

د. جواد الزيدي

تحت عنوان (الفن الجداري وبانوراما الواقع) صنف د. جواد الزيدي الفنان غاز السعودي باعتباره ينتمي الى جيل ما بعد الريادة، وهو جيل بقيت مهمة البحث عن الهوية العراقية والتعبير عن الروح المحلية الاستراتيج الأهم عنده؛ فكان غازي السعودي شاهدا على عصره وعلى وطنه وما مر بهما من الحوادث، وكان يستلهم سرديات وموضوعات قصصية محاولا تفكيك الواقع المحلي وإعادة صياغته في واقعة جدارية فنية، فهو يختزن في ذاكرته ممارسات طقوسية وشعائرية وعناصر ثقافية يستحضرها عندما يبدأ ببناء جدارياته وهو يستلها من موضوعات الرموز الدينية والشعبية، كالخيول، وعناصر الحياة اليومية، والقباب، والبساط السحري لعلاء الدين، وغيرها من حكايات التراث الشعبي المحكي، بينما عبرت جداريته في مدينة الطب عن روح المكان الذي انجزت فيه، ويبني غازي السعودي جدارياته غالبا من عناصر تمتد طوليا في المكان، وتتداخل خطوطها ضمن وحدات شكلية تفرضها انشائية مشهده البصري الذي يبنيه من: الحروف العربية، والزخارف النباتية، والمفردات الحيوانية، والاجساد البشرية، والخيول والطيور والاسماك، وغيرها من عناصر الحياة اليومية، كما افادته دراسته المتخصصة وخبرته المتراكمة في الارتقاء بتقنياته في الرسم والفريسكو والتمبرا والسيكو فيتوا وغيرها من المواد..

د. تراث امين عباس

كتب أ.د تراث امين عباس تحت عنوان (ريادة التشكيل الجداري المعاصر في العراق) بأن تجربة غاز السعودي من التجارب الريادية بتركيبتها البنائية التي تظهرها بمظهر التماسك البصري، فهو يمتلك خزينا من المتواليات الصورية التي تجمعت نتيجة الخبرة والتحولات الجمالية في التعاطي مع الخامات، وهي ليست تعاملا مع المعطى المباشر حسيا وانما ولادات تخيلية تنتجها قدرته الابداعية في التحليل واعادة التركيب، وأعمال السعودي ذات صفة ديناميكية تحققت عبر محصلتين: الأولى، الاظهار التكويني لأعماله التي يكون فيها لصفة التراكمية الخطية واللونية دورا في تداخل الكتل والمساحات، والثانية، وتخص جنس جداريات الموزاييك الذي برع به السعودي، وهو فن الفسيفساء الذي ينفّذ عبر تجميع قطع صغيرة من البلاط المزجج والملون وتركب بالتجاور على السطح التصويري الذي يعالجه غازي السعودي عبر مستويين: الأول، مستوى التكثيف التنقيطي التجميعي، والثاني، التكثيف البصري في معالجة الالوان عبر رؤية متفردة، ويخلص الكاتب الى ان السعودي، رغم سمة التحديث البنائي في تكويناته التصويرية، إلّا أنّه لم يغادر مرجعياته البيئية والحضارية في التعبير عن الروح المحلية.

جاسم عاصي

يؤكد جاسم عاصي في موضوعه (حياة حافلة بالمعرفة والانجاز الفني) بأن دراسة سيرة المبدع ضمان للوقوف في مركز تجربته ورصد التحول في الاساليب والبنى التي شهدها ذلك المنجز، وان

حياة السعودي حافلة بالتحول في الدرس والمثابرة منذ دراسته في روما وعودته الى العراق، فيستلهم موضوعاته من مشاهد الحياة اليومية القديمة والحديثة التي يتداخل فيها الفني مع صور الابنية المعمارية التراثية كالمساجد والامارات والابنية التاريخية لوادي الرافدين والمؤثرات الاسلامية لمقامات الحريري التي اعتمد منها اسلوب تقسيم مساحات الخلفية هندسيا وجمعها ككتل تشكل بنية واحدة تضمن التداخلات الزمكانية عبر التلاعب بالمنظور لدمج عدة لقطات في لقطة واحدة.
لقد نفذ غازي السعودي (44) جدارية داخل العراق بمادة الموزاييك والسيراميك والسجاد والصوف والقماش والتنبرا في اماكن عامة معروفة.
لقد كانت الخاصية بالبنورامية السمة الاساسية في التعبير الفني في جداريات غازي السعودي فقد كان يعتبر سطح اللوحة مجالا لعكس وجهات النظر، وكشف ما يجري في الواقع عبر اختزال الرموز ووفق بلاغة التوليف بين صورة الواقعة ودلالة الرموز المستلهمة بالمصادر المتعددة.
إنّ المتخيل الفني هو اولى العتبات التي يعتمدها غاز السعودي وتشكل الجزء الاكبر من شخصيته بحيث يضفي الفة موضوعية وفنية بين اجواء اللوحة المحتشدة بمفردات مخيلته.

خالد خضير الصالحي

اما كاتب السطور خالد خضير الصالحي فموضوعي (غازي السعودي.. تحولات الجوهر البنيوي للموكب، وتتبعت فيه البنية الاولية للبلورة الجينية التي بنى عليها غاز السعودي وبنى عليها اخرون مثل هاشم حنون معمارية أعمالهم، وهما بنيتا: الموكب، والبنية الارتفاعية، الأولى تتجه افقيا، غالبا من اليسار الى اليمين، وبنية ارتفاعية تتجه فيها موجودات اللوحة وقواها الدافعة من الاسفل الى الأعلى، والبنية الافقية هي سعي ارضي للخلود وتحقيق المدينة الفاضلة، وتصور عند السعودي الغليانات الشعبية، وتمثل الطموح الارضي للخلود من وجهة نظر الحياة اليومية، في حين ترتقي البنية الارتفاعية نحو المقدس والسماوي..
يأتي مقالنا كناتج اهتمامنا بالبنى الشكلية الطبوغرافية الخفية التي يبني عليها الرسامون أعمالهم، باعتبارها (الهياكل الرياضية) الخفية، وهي اهم مكتشفات المختص بالفن الاسلامي الكسندر بابا دوبولو الذي اكتشف وجود بنى حلزونية عربسكية في اعمال الفن الاسلامي بينما اكتشف كاتب السطور بنيتين: افقية يسميها بنية الوجود الأرضي والمدينة الفاضلة، والبنية الارتفاعية بغية تطهير النفس بالارتقاء الى المقدس.

غازي الاسعودي مع فلانه الفلانية وزوجها فلان الفلاني

سعودي مع جواد سليم في افتتاح أحد المعارض

غازي السعودي مع فائق حسن ومجموعة من الطلبة

قصيدة..

إنصات
ليس عن بُعد

ريسان الخزعلي

1. المشهد: شاعران، كهلٌ وشاب، في حانة السبعينيّات، أحدُ الشاعرين، الراحل حسين الرفاعي.

2. الإنصات:
هوَ يرتجفْ
ويقولُ: | أكتمْ كلَّ ما أُبدِي
فالكأسُ..
تمسكُ رجفةَ الأيدي
هيَ نشوةٌ أزليةٌ ما نفعُها بعدي؟
وكما
مشى
يومًا
لها
حتى ولو في غيرِها قصدي
دعني كَ (ابنِ العبدِ) أقصدُ ميتَةً
لم
يستطعْ
في
دفعِها
وشمٌ (ببرقةِ ثهمدِ)
إنَّ المنيّةَ جمرةٌ لا تنطفىءْ
لُفّتْ بحبلِ مشيمتي ومسكتُها وحدي
فَخُذِ الوصيّةَ قد ترى
رجفَ الأصابعِ في الغدِ
وتحارُ
في
لمسِ
الندى
وتحارُ في مسكِ الذي يُجدي وما يُجدي..|
.
.
.
هوَ يرتجفْ
وأَنا أُثبّتُ مقعدي
الكأسُ ترتجفُ وتوقفُها يَدي.

رواية عن الصداقات الحقيقة

بيت النخيل

تفكيك الاغتراب في ظل الرأسمالية

رضا الظاهر

رواية "بيت النخيل" The Palm House، الصادرة عن (بيكادور) في نيسان/ أبريل 2026، هي الرواية الثامنة للكاتبة البريطانية غويندولين رايلي Gwendoline Riley. وهي دراسة عميقة للصداقات الدائمة واللحظات الجميلة والحياة المعاصرة في لندن، مكتوبة بأسلوب رايلي المميز والدقيق الملاحظة.

تدور أحداث الرواية حول صديقين حميمين هما لورا ميلر (الراوية) وإدموند بوتنام، وهما يواجهان أزمات شخصية ومهنية. إدموند بوتنام هو نائب رئيس تحرير مجلة ثقافية أكاديمية تدعى (سيكوينس)، يعاني من حالة سايكولوجية مضطربة، ووصول رئيس تحرير جديد صعب المراس هو سايمون هالفيني. لورا ميلر كاتبة مستقلة تعيش حياة غير مستقرة في لندن، ولديها علاقة معقدة مع والدتها حادة الطباع.

تتميز الرواية بالملاحظة الدقيقة، وإن لم تشهد أحداثا درامية بارزة. فهي أقرب الى دراسة شخصية تتناول المواساة المرتبطة بالصداقة، عندما تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فضلا عن كونها رثاء حزينا لجيل رحل

على غرار أعمال رايلي تركز الرواية الجديدة على الحوارات الذكية والتأملات في الماضي، أكثر مما تركز على الحبكة الدرامية، وتتناول مواضيع الحزن، ومضي الزمن، و"النعم الصغيرة" التي نجدها في الصداقات الدائمة. وأحداث الرواية في معظمها تدور في حانات قديمة على ضفاف التايمز، وفي خضم "فقاعة الاعلام" في لندن في القرن الحادي والعشرين. على مدار أمسيات طويلة يلتقي الصديقان مرات عدة، ويتحدثان في ماضيهما، وفي ما يواجهانه من صعاب الحياة، ويندبان حال العالم المعاصر.

تتميز هذه الرواية بالملاحظة الدقيقة، وإن لم تشهد أحداثا درامية بارزة. فهي أقرب الى دراسة شخصية تتناول المواساة المرتبطة بالصداقة، عندما تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فضلا عن كونها رثاء حزينا لجيل رحل، رثاء يبدو خاصا بطبيعة الحياة المتغيرة في لندن خلال العقود الأولى من القرن الحادي والعشرين. وتنظر الشخصيات الى لندن المتغيرة عن تلك التي عاشوا فيها معظم حياتهم (بالنسبة لبوتنام لندن التي منحته معنى، وهدفا، لعقود، وبالنسبة للورا الشابة لندن التي وعدت بالكثير لكنها لم تقدم سوى القليل): عالم ربما بلغ ذروته في تسعينيات القرن الماضي، وشهد انحداره مع الأزمة المالية عام 2008. بعض التغييرات التي يلاحظونها سطحية نسبيا، وهي مجرد تذمرات من متوسطي العمر والمتمتعين بامتيازات نسبية (أطفال هذه الأيام لا يعرفون كيف يستمتعون)، بينما البعض الآخر من الأحداث أكثر ثقلا في آثاره (عدم قدرة جيل الشباب على تجربة نمط الحياة في لندن الذي عاشوه، مع ارتفاعات فلكية في تكلفة المعيشة، تدفع كثيرا من الوافدين الجدد إلى الرحيل عن العاصمة).

ولعل إحدى السمات الأساسية لرواية (بيت النخيل) تكمن في تلك المشاهد القصيرة التي تركز على الشخصيات. وفي الوقت الحاضر يعد وصول سايمون هالفيني، ذلك الرجل البغيض والسطحي، الى مجلة (سيكوينس) أمرا مثيرا للإشمئزاز، حيث يتخبط رجل فارغ في محاولة لإعادة تصميم المجلة. أما في ماضي لورا فهناك الكثير من القصص المثيرة للاهتمام حول رجال غريبين، وأحيانا بغيضين، قابلتهم في رحلة هروبها من سطوة والدتها الى عالمها الحالي.

وتشكل هذه الشخصيات وقصصها مادة أدبية آسرة، وخصوصا استحضار صورة لندن الحقيقية، وجاذبيتها المتقلبة بين القذارة المنتشرة حاليا،

والسحر في سنوات مجدها السابقة، والتبجح الأجوف لسكانها المعاصرين.

تُعرَف غويندولين رايلي بصوتها الأدبي المميز الذي يتعمق في تعقيدات العلاقات الانسانية والعوالم السايكولوجية، والصراعات الخفية للحياة اليومية. وكانت رايلي قد ولدت في لندن عام 1979، ودرست الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر، واستقرت في لندن عام 2011. بدأت مسيرتها الأدبية عام 2002 بنشر روايتها الأولى (الماء البارد)، تلتها رواية (مذكرات مرضية) – 2004، و(جوشوا سباسكي) – 2007. ومن رواياتها اللاحقة (مواقف متعارضة) – 2012، و(الحب الأول) – 2017، و(أشباحي) – 2021. وفي عام 2018 صنفها (ملحق التايمز الأدبي) الشهير ضمن أفضل عشرين روائيا بريطانيا وآيرلنديا في عصرنا. وقد انتخبت رايلي، الحائزة على العديد من الجوائز الأدبية المرموقة، زميلة في الجمعية الملكية للأدب عام 2018.

وغالبا ما تحلل رواياتها تعقيدات انهيار التواصل الانساني، وعبء الصفات الموروثة، وإحساس الانسان بكونه "مهاجرا"، وهو إحساس يبدو مهيمنا على التجربة المعاصرة. ومن خلال دراسة عميقة للشخصيات تسلط رايلي الضوء على التوترات غير المعلنة، والتيارات العاطفية الكامنة، التي تشكل حياة الأفراد. ويمكّنها هذا النهج التحليلي من بناء روايات قد تبدو بسيطة ظاهريا، لكنها تكشف عن طبقات العمق السايكولوجي، والرؤية الاجتماعية.

وتحلل رايلي الشروط والأحكام المصاحبة للتحولات التي قد تبدو ظاهريا تقدمية، لاسيما في ما يتعلق بمفهوم المجتمع حول النساء والأسرة في السنوات الأولى التي أعقبت الحرب العالمية الثانية. ومن خلال تصوير التوترات والإحباطات والمرارات داخل الفضاء المنزلي، القائم على الجندر، تتناول رايلي مواضيع رئيسية مثل الأمومة، والهوية الأنثوية، والاعتراف الاجتماعي ضمن نمط بطرياركي تقليدي. هذا التركيز على الفضاء المنزلي يجعل رايلي منسجمة مع اتجاه أوسع في كتابات النساء البريطانيات، حيث تشكل الواقعية وتصوير التجربة المجسدة أدوات أساسية لفهم الظروف المادية لحياة المرأة.

كثيرا ما تعاني شخصيات رايلي من صعوبة التعبير عن اضطرابها الداخلي، وهو صمت لا ينبع من قصور النساء اللغوي، بل من كونهن نساء مضطهَدات، عانين من الكبت العاطفي، وإسكات أصواتهن.

وتتناغم هذه الستراتيجية السردية، التي تصور الذاتية المقيَّدة، مع إمكانيات السرد بضمير المتكلم، الذي يحفز القراء على تقييم العمليات الداخلية، متيحا، في الوقت نفسه، مساحة للنقد. وتشكل الكتابة نفسها موقعا للمقاومة والتمكين، موفرة فضاء تستطيع الكاتبة من خلاله تحديد وتأكيد هويتها.

وبالاستناد الى عناصر من سيرتها الذاتية تصف رايلي محاولاتها لفصل اللغة عن تلك الكلمات المؤذية التي تلقتها في نشأتها، واستعادة اللغة كأداة دفاعية. ويعكس هذا الإحياء اللغوي ستراتيجيات مؤلفين معاصرين آخرين يستخدمون الفضاءات المنزلية والحوار لبناء روابط وتأكيد فاعلية الفرد، محوّلين بذلك مواقع العزلة المحتملة الى ساحات للدعم الجماعي وتكوين الهوية الذاتية. ويتحدى هذا التحول للمجال المنزلي الى فضاء للإنتاج الأدبي التهميش التاريخي للمرأة، وهو تقسيم حرمها طويلا من المشاركة الفعالة في المجالات الاجتماعية والفكرية للحياة. وغالبا ما يتجلى هذا التقييد المكاني في البنية المادية للمنزل، حيث تصبح الغرف تمثيلات مجازية لحالة الجمود والتهميش التي تعيشها الشخصية، مما يحصرها، فعليا، في حياة محدودة الحركة والقدرة على الفعل.

وينعكس هذا التقييد للحركة، بشكل متكرر، في البيئات الحضرية التي تسكنها شخصياتها، حيث لا تُعد المدينة مجرد خلفية، بل عنصرا فاعلا في نزوحهم السايكولوجي، كما يتضح من استخدام رايلي للتركيز الداخلي للكشف عن الرؤى الذاتية للشخصيات التي تتنقل في شوارع لندن.

ويشير هذا التطابق المجازي بين المدينة و"مشهد الجسد" إلى أن ازدواجية المكان تعكس تعقيد نفسية الشخصية وإدراكها الغامض لجسدها.

ويُبرِز تفتت الذات الذي تعانيه هذه الشخصيات الحجة القائلة بأن الذاتية لا تعتمد كليا على اللغة، بل تتشكل، بعمق، من خلال تأثيرات التجسيد والواقع المادي للجسد الأنثوي. وبالتالي فإن الفضاء ليس مجرد مكان يسكنه الجسد، بل هو نتاج الجسد نفسه، وهو مفهوم يجد صدى في المشاريع الأدبية، حيث يصبح الجسد الأنثوي فضاء يكتب ويُكتَب عنه، ويتحول من خلال الكتابة. ويتجلى هذا التفاعل الديناميكي بين الجسد والبيئة بوضوح في كيفية تنقّل الفئات المهمشة في المشهد الحضري، حيث غالبا ما تعمل المدينة كموقع إقصاء يعزز مشاعر الاختلاف.

ويتفاقم هذا الإقصاء المكاني بفعل تداخل الجندر والعرق، حيث تعمل البيئة الحضرية كآلية للتهميش تمنع الاندماج، وتديم الشعور بالحرمان.

وأخيرا يمكن النظر الى رواية (بيت النخيل) من خلال عدسة الاغتراب في ظل الرأسمالية المتغيرة، حيث يخفي العزل العاطفي والأدوار الاجتماعية الشكلية النقص الكامن في الشعور بالانتماء للمجتمع. وتستخدم شخصيات الرواية، التي تعيش في لندن، سريعة التطور التجاري، الصداقات المتينة كآليات حيوية للبقاء في مواجهة التدهور البنيوي والثقافي، حيث تسطِّح صناعة الثقافة الروابط الانسانية الحقيقية على نحو يعكس تراجع قيمة الفن في ظل العولمة الرأسمالية. إن حالة السمات المجسدة في الشخصيات ليست مجرد نظام شخصي، بل هي إحدى أعراض نظام يحوّل العمل الفكري الى سلعة، ويقوّض البنية التحتية للمعنى. ومن الأهمية بمكان أن رواية (بيت النخيل) تضيء موضوع تسليع العلاقة الحميمة، حيث تبرز هذه العلاقات آلية استغلالية تُستنزَف فيها الجهود العاطفية، وخصوصا لدى النساء، مما يرغمهن على أداء ادوار سلبية استهلاكية.

كثيرا ما تعاني شخصيات رايلي من صعوبة التعبير عن اضطرابها الداخلي، وهو صمت لا ينبع من قصور النساء اللغوي، بل من كونهن نساء مضطهَدات، عانين من الكبت العاطفي، وإسكات أصواتهن

نافذة..

عن تجربة جميل موسى ضباب

من كيمياء المادّة إلى كيمياء الرواية

سعد عزيز دحام

ليس من السهل أن يجمع إنسانٌ بين برودة المعادلة وحرارة السرد، بين يقين المختبر وقلق الحكاية، لكن تجربة الدكتور جميل موسى ضباب تمضي في هذا التوتر الخلّاق، لا بوصفه تناقضاً، بل بوصفه انسجاماً عميقاً بين شكلين من المعرفة، كلاهما يسعى إلى فهم العالم، وإن اختلفت لغتهما.

فالكيمياء، في جوهرها، ليست سوى تأمّلٍ دقيق في تحوّلات المادة، والرواية، في جوهرها أيضاً، ليست سوى تأمّلٍ آخر في تحوّلات الإنسان، وبين التحوّلين، يقف هذا العقل ليعيد صياغة الأسئلة ذاتها، ولكن بأدوات مختلفة.

في المختبر، يتعامل العالم مع عناصر صامتة، يراقب تفاعلها، يقيس نتائجها، ويبحث عن قانونٍ يضبط سلوكها.

أما في الرواية، فالعناصر ناطقة، قلقة، مترددة، تخطئ وتُصيب، ولا تخضع دائماً لقانونٍ واضح.

ومع ذلك، فإن الحسّ العلمي لا يغيب، بل يتسلّل إلى النصّ على هيئة دقّة في البناء، وانتباهٍ للعلاقات الخفية، وقدرةٍ على الإمساك بالخيط الذي يربط الأسباب بالنتائج، حتى في أكثر اللحظات إنسانيةً وهشاشة.

وهنا تتجلّى فرادة التجربة، إذ لا يكتب الروائي بعاطفةٍ سائبة، ولا يفكّر العالم بجفافٍ مطلق، بل يلتقي الاثنان في منطقةٍ وسطى، حيث تصبح المعرفة حسّاً، ويغدو الحسّ معرفة.

ما يلفت في هذا المسار ليس الانتقال من العلم إلى الأدب، بل تجاوز هذه الثنائية أصلاً.

فالدكتور جميل لا يغادر الكيمياء حين يكتب، بل يحملها معه، لا كمصطلحاتٍ أو شروحات، بل كمنهجٍ في الرؤية.

إنّه يرى العالم بوصفه شبكةً من العلاقات، وكلّ شخصيةٍ في نصوصه يمكن أن تُقرأ كعنصرٍ داخل تفاعلٍ أكبر، يتأثر ويؤثر، يغيّر ويتغيّر، حتى تبلغ الحكاية لحظتها الحرجة، تلك اللحظة التي تشبه في العلم نقطة التحوّل، حيث لا تعود الأشياء كما كانت.

ومن هنا، فإن السرد عنده ليس حكايةً تُروى فقط، بل تجربةٌ تُبنى، تُختبر، وتُدفع نحو أقصاها.

ولعلّ الأهم في هذه التجربة أنّها تعيد الاعتبار لفكرةٍ طالما جرى تهميشها: أن المعرفة وحدة، مهما تعددت تجلياتها.

فالعالم الذي يُحسن قراءة المادة، يستطيع، إذا ما امتلك الحسّ الجمالي، أن يقرأ الإنسان أيضاً، لأن كليهما، في النهاية، قائم على نظامٍ خفيّ، وعلى توترٍ دائم بين الثبات والتغيّر.

وحين يكتب هذا العالم روايته، فإنه لا يضيف نصاً إلى رفوف الأدب فحسب، بل يفتح نافذةً جديدة لرؤية العلاقة بين العلم والحياة، بين ما يُقاس وما يُعاش.

ولا تتجلّى هذه الرؤية في التنظير وحده، بل في منجزٍ سرديّ واضح، تمثّله رواياته: (الحلم.. وُلد هناك)، و(الحزن لا يقتل الأحلام)، و(سنوات الشتات)، إلى جانب عددٍ من المؤلفات العلمية الرصينة في مجال الكيمياء، بما يعزّز هذا المزج الخلّاق بين صرامة العلم ومرونة الفن.

بهذا المعنى، تبدو تجربة الدكتور جميل موسى ضباب أكثر من مجرّد جمعٍ بين اختصاصين، إنها دعوة ضمنية إلى كسر الحدود، وإلى الإيمان بأن الإبداع لا ينتمي إلى حقلٍ بعينه، بل إلى قدرة الإنسان على أن يرى أبعد، وأن يعبّر أعمق.

فبين أنابيب الاختبار وصفحات الرواية، يولد صوتٌ مختلف، صوتٌ يعرف أن العالم لا يُختزل في معادلة، كما لا يُختزل في قصة، بل في ذلك التفاعل المستمر بين الاثنين، حيث تتشكّل الحقيقة، لا بوصفها جواباً نهائياً، بل كسؤالٍ مفتوح على الدوام.

من سلطة المختبر البَصَري إلى تدوين النص الإستذكاري

نمثل لنكتب ولانكتب لنمثل

(النص الموازي) لا يبدأ من الورق، بل يبدأ من فهم الكيفية التي يعيد بها العقل البشري بناء الحكاية. عندما نكتب هذا النوع من العروض، فنحن لا نكتب (أحداثاً) بل نكتب (محفزات)

بيات مرعي

تتأسس هذه الرؤية على قلب المفاهيم التقليدية للدراما، والانتقال من (المسرح النصي) إلى (مسرح الاستذكار)، حيث يُعاد تعريف العملية الإبداعية وفقاً لأربعة محاور جوهرية:

ـ النص الموازي وهندسة التلقي.
ـ السينوكرافيا كقائد لـ (اللاوعي).
ـ منهجية (المسار المعكوس) (من الخشبة إلى الورق).
ـ الشراكة الجمالية واستعادة الهوية.

إن العرض المسرحي الذي يخرج به المشاهد في مخيلته ذلك (النص الموازي) لا يبدأ من الورق، بل يبدأ من فهم الكيفية التي يعيد بها العقل البشري بناء الحكاية. عندما نكتب هذا النوع من العروض، فنحن لا نكتب (أحداثاً) بل نكتب (محفزات)، والسر يكمن في تحويل الكتابة من فعل (إخبار) إلى فعل (توريط).

ولكي نكتب ذاك العرض، علينا:

ـ أولاً: أن تكتب بالصمت والفراغ. العقل يكره الفراغ ويسعى دائماً لملئه، لذا عندما تترك فجوات دلالية في النص، أو تجعل الصمت يطول في لحظة ذروة، فإننا نجبر المشاهد على استدعاء مخزونه الشخصي، ذكرياته، مخاوفه وأحلامه لترميم هذا الفراغ. في تلك اللحظة، يتوقف المشاهد عن كونه متلقياً سلبياً ويصبح (مؤلفاً شريكاً). النص الذي يكتبه في رأسه هو في الحقيقة مزيج من (إشارات) و (حياته هو)، وهذا ما يجعله نصاً حياً لا يُنسى.

ثانياً: الكتابة هنا هي كتابة للصورة المسرحية (السينوكرافيا) كفعل درامي وليس كإطار تزييني. المشاهد يتذكر صورة (كرسي وحيد تحت ضوء أحمر) أكثر مما يتذكر مونولوجاً طويلاً عن الوحدة، لذا يكتب العرض بحيث تكون (العلامة البصرية) هي المحرك الأساسي، أي جعل الإضاءة تتكلم، والجسد يصرخ، والأشياء الصامتة تتحول إلى شخصيات فاعلة. فعندما نرسم مشهداً بصرياً مكثفاً ومفتوحاً على التأويل، فإننا نزرع (بذرة) في خيال المشاهد، وهذه البذرة تنمو وتتشكل لتصبح ذاك العرض الخاص الذي يحمله معه إلى الشارع.

ولكي نكتب عرض المشاهد، علينا أن نستهدف الحواس والوجدان قبل المنطق. العروض التي تخاطب العقل فقط تنتهي بانتهاء التفكير فيها، أما العروض التي تهز الوجدان وتستفز الحواس بصدمات جمالية أو إيقاعات غير متوقعة، فهي التي تلتصق بالذاكرة. إننا نكتب عرضاً لا ينتهي عند التحية الختامية، بل يبدأ فعلياً لحظة خروج الجمهور من باب المسرح، حيث يبدأ كل فرد في تفكيك شيفراته وإعادة تركيبها بما يتفق مع (عرضه الخاص) الذي لن يراه أحد غيره.

كيفية استكشاف تقنيات (المسرح) لإعادة صياغة العلاقة بين المؤلف والمتلقي؟

إن هذا (النص الموازي) الذي يحمله المشاهد في ذاكرته هو الثمرة الحقيقية لفعل التلقي، ولكي نكتب هذا العرض علينا أن نتوقف عن النظر إلى المسرح كعملية نقل للمعلومات، ونبدأ في رؤيته كعملية (توليد) للمعنى. في هكذا نوع من الكتابة، تتحول العلاقة بين المؤلف والمتلقي من علاقة أستاذ وتلميذ إلى علاقة (شريكين في المغامرة الإنتاجية للبنية الجمالية).

فعندما نضع على الخشبة تكويناً بصرياً مكثفاً (كأن نجعل الظل يتحرك بشكل مستقل عن الجسد، أو نستخدم الضوء لتمزيق الفراغ) فأننا لا نفرض معنى واحداً، بل نفتح بوابة أمام وعي المشاهد ليدخل

منها. هنا تتهدم سلطة المؤلف التقليدية، فالمؤلف لا يعود مالكاً للحقيقة المطلقة للعرض، بل يصبح (مهندساً للشرارات) التي تشعل خيال الجمهور.
هذه الشراكة تعيد تعريف مفهوم (الفهم).
فالمشاهد في هكذا مسرح لا يسأل (ماذا يقصد المؤلف؟)، بل يسأل (ماذا يعني هذا لي؟). إن (سوء الفهم الإبداعي) الذي قد يحدث هو في الواقع قمة النجاح، لأنه يعني أن العرض قد تحول إلى مرآة عاكسة، حيث يرى كل مشاهد فيها قطعة من روحه أو تساؤلاً يؤرقه. أنت تكتب الهيكل، واللون، والإيقاع، لكن المشاهد هو من يمنحها (الدم) من خلال عواطفه وتجاربه الشخصية.
لذلك، فإن كتابة العرض الذي يخرج به المشاهد هي كتابة تعتمد على (الاستدراج). نحن نستدرج المشاهد ليضع لمسته الأخيرة على اللوحة المسرحية. العرض الحقيقي لا يحدث على الخشبة، بل يحدث في تلك المنطقة الغامضة بين ما تراه العين وبين ما يحلله القلب. وعندما يغادر المشاهد القاعة، فإنه لا يغادر وهو يحمل ملخصاً للحكاية بل يحمل (هواجس) وصوراً لا تهدأ، لأنها أصبحت جزءاً من نصه الشخصي الذي بدأ يكتبه لحظة انطفاء الأنوار في القاعة. السؤال الملح هنا: هل أن السينوكرافيا حين تتولى القيادة بدلاً من الكلمة، تمنح حرية أكبر في الوصول إلى (اللاوعي) لدى المشاهد أم أن الارتباط بالكلمة لا يزال يمثل قيداً يصعب الفكاك منه؟
إن هيمنة السينوكرافيا على العرض ليست مجرد استبدال أداة بأخرى، بل هي انتقال من (منطق العقل) إلى (منطق الحلم). الكلمة بطبيعتها، تسكن القشرة المخية، إنها منظمة، محددة، وتحمل دلالات معجمية واضحة تجبر المتلقي على التفكير والتحليل. أما الصورة والضوء والكتلة والفراغ، فهي تخاطب المراكز البدائية في الدماغ وتنفذ مباشرة إلى اللاوعي دون الحاجة لوسيط لغوي.
ولو حللنا هذه الجدلية بين تحرر الصورة وقيد الكلمة: السينوكرافيا كمفتاح للاوعي: عندما تتولى السينوكرافيا القيادة، فإنها تعمل عبر (اللغة الحسية). فاللون لا يشرح الحزن بل يجعلك تشعر بانقباضه، والضوء لا يصف الأمل بل يجسد اتساعه. في هكذا نماذج من المسرح، تصبح الخشبة فضاء سريالياً يشبه الحلم، وفي الحلم، نحن لا نحتاج إلى منطق الكلمة لنصدق التجربة. هذا التحرر يسمح للمشاهد بأن (يهذي بصرياً) مع العرض، فيسقط مخاوفه وصراعاته الدفينة على التكوينات البصرية، محققاً بذلك النص الموازي الذي تحدثنا عنه.
الكلمة كقيد (أمن): الارتباط بالكلمة في مسرحنا لا يزال يمثل قيداً، ليس فقط بسبب التقاليد الأدبية، بل لأن الكلمة توفر نوعاً من (الأمان الدلالي). المشاهد والمؤلف أحياناً يخشى الغموض، فالكلمة تحدد (ماذا يحدث)، بينما الصورة تترك الباب موارباً.
الفكاك من سلطة الكلمة يتطلب شجاعة من المبدع ليثق في قدرة الصورة على التوصيل، وثقافة جمالية لدى المتلقي ليتوقف عن البحث عن (الحكاية) ويبدأ في عيش (الحالة). وهنا نستطيع القول ان السينوكرافيا تمنحنا الحرية لضرب أوتار الروح مباشرة، لكن الكلمة تظل (مرساة) تحمي العرض من الانفلات الكامل في التجريد. المبدع الحقيقي هو من يستخدم السينوكرافيا كـ (قيادة) والكلمة كـ (إشارة)، بحيث لا تلغي إحداهما الأخرى، بل تدفع الصورة بالمتفرج نحو عمق اللاوعي، بينما تمنحه الكلمة الخيط الرفيع الذي يربطه بالمعنى الإنساني العام.
وبالنظر إلى البيئة الثقافية في العراق، حيث يمتلك الجمهور ذاكرة بصرية غنية بالرموز من الآثار إلى الطقوس الاجتماعية، فهل أن هكذا تجربة مسرحية يمكن أن تكون أداة لاستعادة الهوية الثقافية بعيداً عن كليشيهات النصوص التقليدية؟
عكس المعادلة: من العرض إلى النص المكتوب
في التقاليد المتعارف عليها يبدأ العمل المسرحي من النص المكتوب ثم العرض المسرحي، ولكن في تجربتنا كيف نعكس هذه المعادلة أن نبدأ من العرض والذهاب إلى نص مكتوب؟
عكس هذه المعادلة التقليدية يعني الانتقال من (سلطة الحبر) إلى (سلطة المختبر)، حيث لا يكون الورق هو المبتدأ، بل هو المصب النهائي لتجربة حية. لكي نبدأ من العرض وننتهي بالنص، نتبع منهجية تعتمد على التدوين اللاحق للفعل الجمالي، وهي رحلة تمر بمراحل سردية تبدأ من الفضاء وتنتهي بالكلمة.
كتابة الفضاء: حيث يجتمع المخرج والممثلون والسينوكراف في فضاء فارغ، ليس ومعهم (قصة) بل ومعهم (هواجس) أو (صور أولية). يتم البدء بارتجاليات بصرية وحركية تعتمد على إيقاع الجسد وتفاعل الضوء مع الكتلة. هنا، تُخلق اللحظة المسرحية ككيان مادي ملموس قبل أن تُسمى بأسماء لغوية. الفعل يسبق القول، والحركة تسبق الوصف، والسينوكرافيا تبدأ برسم جغرافيا المشاعر قبل أن يوضع لها حوار.
الاختبار والتقطير: فمن خلال تكرار هذه الارتجاليات البصرية، تبدأ بعض الصور في الثبات لأنها تمتلك طاقة تعبيرية عالية. هنا يبدأ (التأليف الحركي)، حيث يتم ترتيب هذه الصور في تتابع إيقاعي يشبه القصيدة البصرية. في هذه اللحظة، يبدأ المبدع في رصد (المنطق الداخلي) الذي تشكل عفوياً بين الممثل والفضاء، وهو منطق غالباً ما يكون أصدق وأعمق من المنطق الذي يفرضه المؤلف خلف مكتبه.
التدوين: وهي المرحلة التي يتحول فيها العرض إلى نص مكتوب. لكن النص هنا لا يكون حواراً تقليدياً، بل هو (مدونة إخراجية) توثق الحالة، وتصف الرمز، وتضع الكلمات في أضيق الحدود لتكون صدى للصورة.
نحن هنا نمثل لنكتب، ولا نكتب لنمثل. هذا النص المكتوب لاحقاً يحمل في طياته (رائحة الخشبة) وعرق الممثلين وديناميكية الضوء، ويصبح بمثابة شهادة ميلاد لعمل ولد في الضوء قبل أن يُسجن في الورق. هذا المسار المعكوس يضمن أن تظل الكلمة تابعة للحالة الجمالية وخادمة لها، لا قيداً عليها. إنها محاولة لجعل الكتابة فعلاً استذكارياً لتجربة بصرية مكتملة، بدلاً من أن تكون مخططاً هندسياً لبيت لم يُبن بعد.
بالأسلوب هذا، نعتقد أن النص المدون بعد العرض يمتلك قدرة أكبر على البقاء كمنهج تعليمي للأجيال القادمة.
هذا المفهوم يفتح الباب أمام ما يمكن تسميته بـ (الكتابة الرؤيوية)، وهي ممارسة لا تتعامل مع المسرح بوصفه حكاية تروى، بل بوصفه أثراً يُصنع. في هذا السياق، يصبح الوجه الآخر للكتابة المسرحية هو الانتقال من النص كوثيقة أدبية إلى النص كخارطة شعورية وحسية، حيث لا يعود المؤلف مجرد (كاتب كلمات)، بل يتحول إلى (مهندس للشرارات الجمالية).
في هذا الوجه الآخر، لا تبدأ الكتابة من (ماذا سأقول؟) بل من (بماذا سيشعر المشاهد؟). إنها كتابة تعتمد على دراماتورجيا الفراغ، فالبياض بين السطور هو النص الحقيقي، والصمت فوق الخشبة هو المونولوج الأكثر بلاغة. المؤلف هنا يكتب حركة الضوء كأنها جملة فعلية، ويصيغ توتر الجسد كأنه استعارة مكانية، ويحول الأشياء الصامتة إلى شخوص فاعلة تنطق بلسان الحال لا بلسان المقال.
هذا النوع من الكتابة لا يخاطب العقل الواعي الذي يحلل المنطق، بل ينفذ مباشرة إلى اللاوعي، مستدعياً الصور والأحلام والرموز المختزنة في ذاكرة المتلقي، ليحول العرض إلى مرآة عاكسة يرى فيها كل مشاهد جزءاً من روحه. علاوة على ذلك، فإن هذا الوجه الآخر يحرر العمل المسرحي من سلطة (المعنى الواحد) ويضعه في فضاء (العمل المفتوح).
الكتابة هنا هي عملية (توريط وجداني)، حيث يُترك العمل (غير مكتمل) عن قصد، لكي يأتي المشاهد ويضع لمسته الأخيرة، ويمنح الصور (دمها) من خلال تجاربه الشخصية. بهذا المعنى، يصبح العرض المسرحي كائناً حياً لا يكتمل إلا بلحظة التلقي، وما يخرج به المشاهد في النهاية ليس ملخصاً لقصة كتبها المؤلف، بل هو نص جديد تماماً، ولد من تزاوج رؤية المبدع مع خيال المتلقي. إنه المسرح الذي يبدأ فعلياً لحظة انطفاء الأنوار وخروج الجمهور إلى الشارع، محملاً بهواجس وصور لا تهدأ، لأنها أصبحت جزءاً من نصه الشخصي الخاص.

مسرحية الخان والسلطان

الصورة: مدونة ا.د. ابراهيم

حكاية شعرية

القبرة والولد

طارق حسين

حجنجلي بجنجلي
صعدت فوق الجبل
جلست بين الأحجار
تحت ظلال الأشجار
حطت بقربي قبرة
حزينة منكسرة
دعوتها لصحبتي
لم تكترث بدعوتي
دنوت منها بحذر
طارت وصاحت يا بطر
أرجوك ترحل من هنا
ولا تعكر صفونا
تركتها وشأنها
ولم أكن ندا لها
ذهبت نحو الغابة
وجدتها خلابة
أبصرت فيها شجرة
كبيرة ومثمرة
من شجر التفاح
تراقص الرياح
وها هي الزرافة
أميرة النحافة
عنق لها طويل
يغار منها الفيل
ترى جميع الغابة
في عينها كآبة
لأنّها خرساء
ليس لها نداء.

عدنان الفضلي في «غواية الساعات»

مواربات أقنعة التمرد

علي شبيب ورد

مع أن الكتابة لا تتمكن من الإجابة عن كل الأسئلة، وربما حتى عن بعضها، أو عن بعض أهمها، غير أنها حتما تجيب عن أحد الأسئلة. وهذه الاجابة هي ما يحرض الكتاب على التواصل، ولعلها مصدر تواصلهم على هذا المنحى الابداعي المرير المحفوف على الدوام بالخسائر ودواعي الفاقة. غير أنه على المستوى الانساني يمنحهم غنى ورفعة وبهاء، كونه يضفي على وجودهم الحياتي جدوى ويكسب عيشهم قيمة تميزهم عن الآخرين.

الشعر أقرب الأجناس الأدبية إلى المشاعر الإنسانية، وأكثرها تعبيرًا عن جوهر الإنسان النبيل والنقي. ولعل هذا هو مبرر وجود هذا الحشد من الشعراء في المجتمع

هذا العمق الذي يشحذ المشاعر والأحاسيس ويؤجج لهيبها لتعيد قراءة العالم، وتبتكر له صورا جديدة وشتى عبر المخيلة التي تنتج عوالم الأحلام.

الكتابة وحدها ترضي هؤلاء، لأنها تكسب وجودهم معنى آخر مبرر لديهم على الأقل. هذا الهاجس الكبير هو ما يدفع المبدعين على تدوين رؤاهم وأحلامهم على البياض. البياض الذي سيكون شاهدا حقيقيا على مراحل قراءتهم لهذا العالم، وهو ما يعينهم على تطوير ملكاتهم وأدواتهم الإبداعية لتحقيق وجودهم الحلمي المنشود. أي الوجود الآخر المفترض كمعادل موضوعي تبريري لوجودهم المعتم الماثل.

ولعل الشعر من أكثر الأجناس الكتابية عرضة للخوض من قبل الإنسان ومنذ الصبا. حتى أنك لو أجريت مسحا استبيانيا حول هذا الأمر لوجدت أن أغلب الناس، مارسوا في صباهم كتابة الشعر. الشعر إذا أقرب الأجناس الأدبية إلى المشاعر الإنسانية، وأكثرها تعبيرا عن جوهر الإنسان النبيل والنقي. ولعل هذا هو أكثر وأهم مبررات وجود هذا الحشد من الشعراء في المجتمع. الأمر الذي أفضى إلى سعي الجادين منهم إلى ابتكار أساليب جديدة محاولة منهم للتفرد عن حشود الشعراء. والذي أدى بالنتيجة إلى تحول الشعر إلى ميدان حافل بالمحاولات الكتابية المتسارعة على مستوى التجريب. وكذلك إلى عدم خضوعه بل وتمرده على الأشكال والأساليب الكتابية السابقة على الدوام.

إن حركة التمرد الشعري. وجنون التجريب الكتابي فيه أوقعت النقد في إشكالية التناول القرائي. ومع الزمن راح الشعراء يتسارعون في العدو، والنقاد وراءهم يلهثون. حتى تحول النقد المنهجي ذو المساطر والمحدّدات ضربا من الجنون. وعلى ما تقدم أجدني اليوم لا أقوى على مقارنة شاعر اليوم بمن سبقه، ولا حتى بمن جايله.

لأن في هذا نوع من العسف وانحراف عن الصواب، إلاّ فيما يتعلّق بما أسميه (التناص السلبي) الذي يتضمن السرقة والتقليد الأعمى لتجارب الغير.

نحن الآن أمام نصوص كتاب "غواية الساعات" الصادرة عن دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع/ بغداد2011. التي يحاول منتجها الشاعر عدنان الفضلي الخوض في منطقة تجريب يروم عبرها تشكيل صوته الشعري الخاص به. ربما يختلف معي آخرون في قراءة هذه النصوص الماثلة أمامي، وهذا أمر طبيعي في اختلاف القراءات. غير أني سأحاول قراءتها عبر إجراء انتقائي لعموم نصوص الكتاب، ولا يخضع لمحددات مسبقة أو قوالب جاهزة أو انحياز لتجارب أخر.

في النص الأول (عائلة الوطن الأخير) يتنقل الشاعر عبر الذاكرة، محاولا تبيان سيرة عائلته منذ جده وجدته وحتى أمه وأبيه. العائلة هنا هي الوطن الذي يشكل ذاكرة الشاعر، حيث سفر النبل والطيبة والحب الغامر والتطلعات الانسانية للانسان العراقي عبر الازمنة. كل الشخوص الواردين في النص يحملون سمات متشابهة في نقائها وصدقها واخلاصها لوطنها الذي راح ينزف دما بفعل الكارثة الدائمة المثول.

(جدتي..
عينٌ.. تستبدل أخطاء الرؤية
وترتكب نظراتٍ واطئة
حتى لا تتعثر بلفظ الجلالة
وحين تستقيم..
تطعم الغافلين آخر الشتائم).

وفي مواجهتنا لبوابة نص (سبعة أحزان عجاف) نواجه ثيمتي الألم واليباب وفقدان الأمل ببزوغ الضوء آخر النفق. البوابة بوصفها قناع جمالي يخفي ما بعده، ينبهنا إلى متن يشير إلى محنة الشاعر بوجوده المحبط حيث لا شيء يلوح في الأفق عن انفراج قريب لمعاناته من الوضع الكارثي لوطنه. ولعلنا نجد في المتن ـ ذي الأحزان السبعة ـ ما يعزز ذلك، حيث وجود مسوّرٌ بما يوحي بالقنوط والخذلان واليأس الذي يشمل الحيوات والأمكنة معا.

من المفيد القول بأن الشاعر عدنان الفضلي تمكن من الاجابة عن الاسئلة التي اثارها في معرض تجربته

الشاعر يخفي جراحا عميقة لا يظهرها
جسد النص، بل تتوهج نيرانها عبر بنياته
الأيقونية المبثوثة هنا وهناك. والتي تعلن
قدرته على ابتعاده عن النواح الممل في
الكتابات الصوتية، وتحديدًا المنبرية، الحاملة
لأسرار موتها.
(القرى المسافرة
اشتاقت لرائحة القصب
ومن سماء الوسط
تساقط حزن الزقورات..
على مدن الدخان)
ويفضح فداحة الكارثة التي حلت في الوطن
الذي تعطل عن مواصلة العوم صوب
مناطق الضوء الإنساني. الوطن -الذي خربه
الغرباء- عاطل عن مداعبة رموش أحلام
الفقراء وفاقد لقدرته على إنعاش قلوب
أبنائه، بما يعيد لهم وشائج القربى والألفة
مع الأماني الجميلة التي تغمر قلوب
أقرانهم من البشر في أوطان أخرى. وفي
دوامة فوضى الوطن ضاعت أبسط حقوق
الإنسان في حياة معافاة وسليمة خالية من
عراقيل التطلع للإشراق واستقبال ما يذكي
مجامر الخلق والإبداع وما يحرض براعم
الخير والمحبة التي طالها الذبول.
(الغرباء..
مضغواسمَ وطني..
مدافا بشتات الرماد
بعد أن نصبوا..
مصائد للأفكار الخضر
لماذا.. القدح المعلّى..
يرفعه الساقطة انباؤهم)
من هنا فان نص (ربيع أجّلته النوافذ)
يحيلنا إلى التأخير المتعمد للربيع الذي يمثل
الولادة الجديدة والخصب والنماء في الراهن
العراقي. من خلال براكين الدمار والحرائق
المنتجة للدخان والرماد، بفعل هيمنة سدنة
الوهم والخرافة المشيدين لعالمٍ قائمٍ على
الانقياد الأعمى للهيكل الهرميِ الذيِ يتربع
على رأسه الخواء. والنص يدعو للتمرد على
السائد والمألوف واليسير، ومواصلة الظن
وبث الشكوك وبعثرة الأسئلة في مسارب
البحث والتقصّي عن الجديد الناقض لما
قبله. يأتي هذا عبر خطاب جمالي موحٍ
وأخّاذ، الى صاحبه أبي غيلان، وبمشهديةٍ
فاتنة في مواربتها ومشاكستها للمحظورات
والخطوط الحمر في الذاكرة الجمعية.
(لماذا الآن..
نطعم ابناءنا التشبث بالصمت؟
لماذا.. أقداح السومريين..
تقرع على مسامع الله
ولا يزورها النادل!؟)
ونراه يجنح لعواطفه المتأجّجة، حين يشم
عطر حبيبته في نص(لا أنثى على حبل
غسيلي) كاشفا لنا عن تحرّقه ونشوته
بطقس الوصال بينهما. مفترضا عمل كل ما
من شأنه دحض السكون والنأي، وتحريض
الجسد على ولوج عوالم الحراك العامرة
بفراديس الحلم والأماني التي ترضي ضمأ
الرغبة.
(وبعد مجيء سلالات عطرك
قذفت بكل نونات النسوة بعيدا
والغيت تجاعيد الجدران من ناظري
حتى أحتفظ بليلك..
ينساب على أطراف نهاري)
ويغالي في تماديه الملتهب على ضفاف
الأماني، وفي سرد مراميه لخرق العرف
والسائد. وذلك عبر رسم مشهد متخيل
يتجاوز ضراوة الواقع القائم على الردع
والمنع ووأد المحبات. مشهد يخرج فيه من
جسده المتشوّق للذّة الاكتواء بنار اللقاء
الساحر، نار الوجد الصادق، بعيدا عن عالم
الحواجز والعلاقات المؤسّسة على ما هو غير
إنساني نبيل.
(في الداخل طيفك
وعلى زاوية الباب قميصين
قدّهما الشوقُ..
حتى تمزّق اللذان كانا بداخلهما)
وفي مرثيته لصديقه الذي وصفه بشهيد
الفقر الشاعر الراحل (محمد درويش علي)
والمعنونة (الدرويش يكره اللون الازرق)
ينزف ألماً لغيابه الذي أثار حنق وتساؤلات
الوسط الثقافي العراقي حينها. والذي في
ميتته المدهشة هذه يفجر أسئلة كبرى عن
مغزى الوجود الإنساني، وتوصله إلى حالة
من الانهيار الذهني دفعته إلى التغلب
على آلام الجسد عبر الامتثال لقسوة
الموت. وإلاّ كيف تمكن من الوصول إلى
هكذا قرار صعب وجنوني ومرعب؟! أي
انطفاءٍ للمشاعر والأحاسيس أوصله لهذا
الحسم الجريء لموقفه إزاء الحياة؟! وهل
في مقدورنا أن نفكر نيابة عن المستسلم
للموت، وهو يضع حداً لوجوده وبهذا الفعل
الهائل؟! متوالية أسئلة لا تنتهي في مواجهة
هذا التطرف في الانتصار على آلام الجسد
الانساني وهو يقاوم مصير الزوال مختاراً لا
مكرها.
(أيها المتشبث بوطنٍ خذلك مرارا
أيها المتفق معنا..
على أن عيون الحكومات..
عسس وتنابلة وجواسيس
لمْ تَرَكَ تستجدي الهواء
عبر كابسةٍ يدوية)
أما نص (تلعق سرّةَ الورق) فقد نجح في
استدراجي لتفكيك بناه العلامية والغور
صوب بناه الثيمية. وذلك لكونه وفر لي
فرصة ثمينة في إقامة علاقة اتصال سليمة مع
منظومة البث، بدءاً بالعنوان وانتهاءً بالمتن.
فالعنوان بتركيبته اللغوية هذه أحدث
التشفير العلامي القادر على تحريض التلقي
لإيجاد منطقة خصبة للانزياح الدلالي.
والتي من خلالها يتم إنتاج نصوص ما بعد
القراءة. وهذا ينسحب على المتن الذي تمكن
منذ مفتتحه في حث التلقي على تلمس
بؤرة بث دلالي لانتاج التأويل القرائي. وهذا
يشي الى أن النص برمته كان ذا كفاءة عالية
في مهمته الادائية وتشفيره المؤثر والخصب
خلال عملية الاتصال والتلقي.
(الصيف ساخنٌ..
وأنثاي تلعق سرّةَ الورق
تتلمس بعكاز سخونتها..
ذات الجدار الاخضر
هناك..
حيث تسند كفيها وتتقوّس
بانتظار المزامير السومرية)
بعد هذا الفحص العجول للنصوص، أجدني
ملزما الى الاعتراف بالجهد المعرفي والجمالي
المبذول من لدن منتجها، لمنحها طاقة بث
اتصالي مع المتلقي. ومن هنا فهو يكشف لنا
عن انصرافه الاكيد لتخصيب منجزه بما هو
جمالي دون غيره، على طريق انجاز مشروع
كتابي يحقّق له تفرداً، على كل مستويات
أبنية النص. وهذا لن يتم دون الانصراف
التام لعزلة المشغل الكتابي والتي لا يقاوم
ضراوتها، إلاّ المخلصون للهم الإبداعي الثقيل
الوطأة. وأجدني واثقا من انني سوف ألتقيه
في نصوص قادمة أكثر اغواءً لي على التعرض
لتجربته الكتابية ثانية وبشكل أوسع. بغية
التعمق المتأمل في مشغله الكتابي، والوقوف
طويلا عند كل ما يعيننا على تلمّس أهم
السمات السياقية لتجربته الشعرية. سيما
وانه يمتلك حرصاً ومقومات اشتغال تؤهله
لهذا، وذلك على مستوى التجربة الحياتية
والخزين المعرفي، الذي يخصب المنجز
الابداعي، ويكسبه غنى جماليا وفكريا على
حدٍ سواء. وما علينا سوى الاشارة الى أنه
تمكّن من العمل على تقصّي مواطن اشتغال
وابتكار جديدة لتشكيل العنوان ومن ثم
المتن الكتابي، وأنه حث الخطى دون تهيّب
من نتائج المغامرة على هذا الطريق الوعر.
فالكتابة الجادة -كما نراها نحن- هي بحث
متواصل في الأقاصي، ومغامرة محفوفة
بالمخاطر. وان أكثر ما يواجه النص النثري
الآن من مخاطر، هو التنضيد المفتعل
للتراكيب اللغوية، المفضي إلى الغموض غير
المنتج للتشفير الدلالي المتوهج. وأخيرا علينا
التنويه الى قدرة الشاعر (عدنان الفضلي) في
هذه النصوص وسواها، على تقديم منظومة
بث تتباين في مستويات خصوبة علاقتها
مع التلقي. كما نشيد بحرصه ودربته في
انتاج نص قادر على كسب ود التلقي، كيما
يواصل قراءته دون ملل أو تذمر، ومن ثم
تاويله. ومرد هذا يأتي من ثقتنا الأكيدة
في توفّره على مخيلة تنم عن قدرة بينة
على تجاوز ما يبعد نصه عن نفور المتلقي،
لاكتنازه على أقنعة جمالية تتسم بالمواربة
الاتصالية. وحسن الظن هذا يقودنا ويقوده
إلى اليقين بقدرته على تطوير مشروعه
الكتابي وصولا بالنص إلى متن يتوفر على
طاقة بث عالية الكفاءة في معادلة الاتّصال
والتلقي. ولنا في قول النّفّري الذي ينص على
أن (حسن الظن طريق من طرق اليقين)
خير عظة وعبرة فيما ذهبنا اليه أعلاه. ومن
المفيد القول بأن الشاعر (عدنان الفضلي)
تمكن من الاجابة عن الاسئلة التي اثارها
في معرض تجربته الماثلة امامنا عبر نصوصه
التي ضمها كتابه الأوّل (غواية الساعات)
والتي تمرد فيها بدراية قاريء وفطنة مؤول
على الثوابت والمقاييس، ونكش الأسلاك
الشائكة التي بعثرتها تراكمات الأزمنة.

شعر

اسعد اللّه موتك

سالم سالم

(1)
في ليلة الأمس
جلسنا.. أنا والشيطان نشرب الخمر.
قلت له: لماذا لا تتصالح مع آدم وتعود إلى
لجنّة؟
قال: لقد سرق آدم حواء مني.
قلت له: الجنّة ممتلئة بالجميلات.
قال: نعم، لكن حواء أجملهن.
فبكيت كثيرًا.
قال: ما بك؟
قلت: كانت لي حبيبة، قتلتني عيناها،
وأنا الآن أجلس معك.
فضحك ساخراً وقال: أين هي الآن؟
قلت: تزوجها رئيس الحكومة.

(2)
حينما ارتفعت
جثتي إلى السماء،
دخلت الجنّة
بعفو خاص من الرب، كوني احترفت
صناعة الخمر،
لم...
ألمس النساء
هناك خوفًا
من أن أنجب أطفالاً
يُرحلون إلى الحرب.

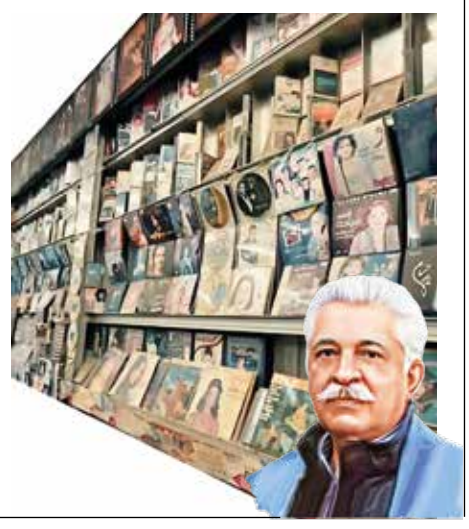
(3)
ماذا أفعل؟
ولم يكن بيني وبينك رسائل حب
ولم تزُر أرضَك حقائبي.
لكنّك كنتِ
كعروس البحر
بقصص الأطفال،
نطير في سمائك كعصافير ونغني مع فيروز.
أوجعكِ الدّم، أوجعكِ الدمع، أوجعكِ
الرصاص.
لكن من اختارك لهذا الموت؟
من أهدى قمرك إلى القتلة؟
آه.. آه..
يا أجمل مدن السماء.
أعتذر منكِ حبيبتي فيروز،
هل.. أسعد الله موتك؟

في الموصل أمّ الربيعين

تسجيلات الربيع
الموسيقى زنبقة الحياة

كفاح الأمين

بعد ان أنقذ الفنان الموسيقار الإيطالي (فرانسيسكو لوتورو) أكثر من ثمانية الاف مقطوعة موسيقية تشمل سمفونيات، وأوبريتات واغاني شعبية ومقطوعات اخرى مختلفة، كتبها سجناء معتقلون في سجون الفاشية الالمانية أبان الحرب العالمية الثانية حيث تم أخفائها من قبل أحد المتعاطفين مع السجناء في حقيبة حفظت بعناية حتى تم اكتشافها بعد خمسين عاما!



المعجزة هي أن كل هذا كان يمكن أن يُدمر ويضيع إلى الأبد، لكن الموسيقى انتصرت في النهاية، لا أحد يستطيع سجن الموسيقى

يصف (فرانسيسكو لوتورو) مهمته في اكتشاف وعرض هذه المجموعة دائمًا بعبارة بليغة (المعجزة هي أن كل هذا كان يمكن أن يُدمر ويضيع للأبد، لكن الموسيقى انتصرت في النهاية، لا أحد يستطيع سجن الموسيقى)!

أجل انه ارشيف الحياة والموت، أعني أنتصارالجمال على القبح وهذا مافعله عمار طه أبن مدينة الربعين وحارس الغناء والموسيقى فيها، تختفي الغابات وتظهر هنا او هناك ، أنها جدلية الحياة ، وفي الموصل أم الربعين أختفت الكثير من مساحات غاباتها، أعني هنا حتى جزء من تاريخ هذه المدينة العريقة المعروفة بكونها درة العراق في بداية نشوء المسارح والمطابع والفوتوغراف، مدينة وان قسى عليها الزمان فهي ولادة معرفة وتاريخ!

وقصة تسجيلات الربيع في شارع الدواسة وهو أحد أشهر الشوارع في الموصل، هي في وجودها وحكايتها تشبه حكاية الطبيعة الولادة ابدا أذ حينما أقدم الدواعش وعصاباتهم على تدمير آثار مدينة الموصل بأبسط الوسائط الممكنة: الحقد في القلب والمطرقة في اليد، فهمَ عمار طه، ابن الأزقة القديمة ورائحة البيوت العتيقة في الموصل، أن الدور القادم لن يكون على الحجر وحده، بل على الروح نفسها، على تلك الأشرطة الغنائية التي شكّلت العمود الفقري لذاكرة الغناء الموصلي والعراقي والتراث العالمي.

لذلك لم يكن قرار إخفاء عشرات الآلاف من أشرطة الكاسيت، مع كم هائل من الوثائق والصور والتسجيلات الأخرى عن عصابات الدواعش، سوى خيطٍ رفيع بينه وبين الموت وبين تلك العصابات الكارهة لكل ماهو جميل في حياة الانسان!

كان يعرف أن ما يخفيه ليس مجرد أغانٍ قديمة، بل تاريخ مدينة كاملة، تنفست عبر المقاماتِ والأصوات والآهات والحكايات، وحين بدأ، أو حسم أمره أخيرًا لإنقاذ تلك الروح، كانت ألحان الملا عثمان الموصلي والجزراوي وعفيفة إسكندر وناظم الغزالي وفريد الأطرش وأم كلثوم تتدفق في داخله مثل أناشيد الحصاد عند الفلاحين: شمسٌ حارقة، تعبٌ وإرهاق، لكنهم يكدحون من الفجر حتى المساء من أجل سنبلة خضراء ترتفع في سماوات الحقول!

وهكذا كانت حكايته تمامًا؛ أغانٍ تُخفى في العتمة لكي تستعيد صوتها يومًا في سماواتِ الحريَّة، وربما كان يدرك، وهو يحمل تلك الأشرطة سرًا، أن المدن لا تموت حين تُهدم جدرانها، بل حين يُصادر صوتها وتقتل روحها الداخلية!

يتحدث الملهم عمار طه قائلا: في فترة داعش كانت حقبة خيم عليها خفافيش الظلام وخوف الاقدار وعتمة المستقبل ، ففي الساعات الأولى من سيطرة التنظيم على المدينة ، قمت بالذهاب صباحاً إلى المحل ، أغلقته ثم قمت بتغليف الأجهزة والاشرطة والكاسيتات بشكل محكم ومن ثم نقلها وتوزيعها بين الموصل وبغداد في عملية مشبوبة بالمخاطر والموت تحديدا، قمت بذلك على عدة دفعات وبأوقات مختلفة عبر شاحنة نقل مواد غذائية ، نقلت المواد الى عشرة أماكن عند الأقارب والاصدقاء والمعارف مع التشديد في الحفاظ عليها راجياً متوسلاً، كانت تلك مخاطرة وكأنك على شفا حفرة الموت بعينها، كانت أصعب اللحظات هي لحظة عبوري أي سيطرة تابعة لتنظيم داعش الارهابي وفي جعبتي هذه الكنوز التي تؤرخ لمدينتي ، كانت لحظة العبور، يصاحبه شعور كان اشبه بكابوس مرعب يتمنى اي شخص ان يستيقظ من النوم حتي يتخلص من الحلم المخيف!

يتنهد قائلا وهو يتفحص أحدى الكاسيتات وكانه يمسك وردا، حولت محلي الى محل للألبسة من أجل التمويه، نعم كان ذلك العمل الذي أنقذت عبره أكثر من أربعين الف عمل غنائي وموسيقي، يمتد من تخوم الموصل عبورا الى الجبال، ومن بغداد الى القاهرة وبيروت ووصولا الى بتهوفن وباخ ، ثلاثة أعوام وكأنها ثلاثة عقود بين الشك والخوف والامل ، ثلاثة أعوام وعيني على المكان والاصدقاء والمعارف وطبول الحرب التي يمكن ان تسرق مني كل هولاء، الناس والاحلام والموسيقى والفن، كل ذلك أختزلته ذاكرة تسجيلات الربيع التي هي مركز الموسيقى والغناء في العراق كله!

"أتعرف؟"، يخبرني الملهم عمار طه، "كان الحلم الأكبر هو المحافظة على تعب وبحث وتسجيل الموسيقى والغناء على مدى خمسين عامًا بلا هوادة، خمسين عاما من عمري مع والدي الذي أفنى عمره في جمع وترتيب هذا الكنز الإنساني والذي مع الاسف لم يجد تقيما له لدى الجهات المعنية بالفن والثقافة مثل وزارة الثقافة او رديفاتها، إلا أنّه وجد مكانا له في قلوب الناس المحبين للفن والموسيقى والغناء.

الموسيقى شفاء ومتعة للروح ونحن نقوم بتقديم ذلك بكل حب وأخلاص ومتعة وجمال".

كتاب..

"زخيخة".. الخيال والذاكرة والتداعيات الفلسفية

حين تسكننا جماليات المكان

منى سعيد

في أعالي الفرات استفزت قرية "زخيخة" التابعة لناحية البغدادي في ريف قضاء هيت، مخيّلة الطفل ذي التسع سنوات ليرسم منها عوالم فلسفية ونفسية تداعت لديه عند الكبر. إنّه الكاتب والصحفي اللامع طه جزاع الذي أتحفنا بكتابه "زخيخة.. الخيال وذاكرة المكان/ تطبيق لجماليات جاستون باشلار"، الصادر أخيرًا عن دار ومطبعة عدنان بواقع 76 صفحة، في أثني عشر عنوانا.

لم تدم مدة بقاء ذلك الطفل أثناء دراسته في الصف الثالث الابتدائي في القرية الصغيرة الغافية على ضفاف نهر الفرات سوى عام واحد، إلا انه تعبأ بمشاعر وأحاسيس سكنت أعماقه حتى تنفس عنها أخيرا بعدما تجاوز الستين من عمره في هذا الكتاب.

وعادة ما تمثل الطفولة بحسب علماء الاجتماع حجر الأساس لبناء الشخصية إذ تنمو فيها القدرات ، وتنضج المواهب بل حتى تتشكل فيها نحو ثمانين بالمائة من ملامح الشخصية ، وعندها تتكون المعارف، وتنمو القدرات النفسية والاجتماعية واللغوية.

نتوقف في البدء عند مفردة "زخيخة" التي تبدو غريبة بعض الشيء ترن في الأذن لتذكرنا مثلا بزخات المطر ربما القليلة بحسب تصورنا ، لكن الكاتب يذكر في ص 45 بأن (الاسم ظل طويلا محتفظا بوقعه الصوتي قبل معناه ، ليس الاسم هنا علامة لغوية فحسب بل نغمة ، بعض الأمكنة تسكننا بأسمائها قبل أن نسكنها بأشكالها ، وحين يستعاد الاسم لاحقا ، يعود معه الإحساس الأول لا الوصف كأن الاسم مفتاح سري يفتح باب الصورة دفعة واحدة من غير أن يمر عبر الذاكرة المنطقية).

اعتمد الكاتب في شرح أبعاد المكان على تحليل الكاتب الفرنسي جاستون باشلار "جماليات المكان" ترجمة الأديب الأردني غالب هلسا ، كما اعتمد في جزء منه على كتاب "في الجماليات" للكاتب الفرنسي ادغار موران ترجمة الباحث المغربي يوسف تيبس.

تمثل الطفولة عند باشلار ليست سيرة أحداث ، بل سيرة أمكنة ، الطفل لا يتذكر الأيام ، بل الزوايا ، والأصوات، والروائح، والمسافات القصيرة بين البيت والنهر، او بين البيت والمدرسة، لذلك فأن ذاكرة الطفولة غير تاريخية، لكنّها شديدة العمق، إنها ذاكرة لا تُرتب الماضي بل تُؤسسه. وهكذا تأسست لدى الكاتب طفولة تلك القرية بصورة أولى لا تستجيب لقواعد الجغرافية الدقيقة بل تنبثق دفعة واحدة كثيفة مشبعة بالإحساس، استعادها بعد ان غادرها وقد سكنت روحه.

تلك القرية التي دربت حواسه على الانتباه ، استعاد تفصيلاتها عند الاستعانة بوثيقة بريطانية تعود لزمن الاحتلال البريطاني للعراق (1919 ـ 1920) بما فيها من توصيف مقتضب ودقيق لجده "مزبان بن شوكة" مالك الأراضي الشاسعة في ريف هيت، المعروف بكرمه وسخائه ونخوته وسعة نفوذه.

تروى عن الشيخ مزبان حادثة غريبة تعود لعشرينيات القرن الماضي حين رسا ذات يوم عند مضيفه زورق أو شختور يحمل موظفين من الإدارة البريطانية أو أعضاء من منظمة إنسانية يصطحبون طفلين صبي وفتاة صغيرة، تسلّم الشيخ الطفلين لرعايتها، غير أن الصبي كان مريضاً فلم يلبث أن توفى بعد مدة قصيرة، وبقيت الطفلة بكنف الشيخ، عاشت في بيته كواحدة من بناته، وكبرت الطفلة في القرية بين أخوانها ولم يميزها أحد عن بقية بنات العائلة، وحين بلغت سن الزواج زوجها الشيخ من أحد أقاربه في مدينة هيت وأسكنها في بيت بسيط يملكه هناك. وكانت العائلة كلها تناديها بالعمة شأنها شأن العمات الأخريات، ولم يطر ببال أحد بأنها ربما جاءت من مكان بعيد. وبعد مدة من الزمن عرفنا بأن الطفلين هما من تشتتا بعد الحرب العالمية الأولى وأحداث إبادة الأرمن، التي وقعت أبان الدولة العثمانية وعند انهيارها في العام 1918 انتشرت في الشام والعراق بعثات إنسانية تبحث عن الأطفال الذين فقدوا ذويهم، وكانت بعض المنظمات الأجنبية، بالتعاون مع الإدارة البريطانية في بغداد، تنقلهم عر طرق النهر أو القوافل الصحراوية، وتودعهم أحيانا في رعاية شيوخ العشائر والوجهاء المعروفين بسمعتهم في الكرم وحماية الضيف. ولم يكن ذلك تبنيا بالمعنى الحرفي، بل كفالةً إنسانية يندمج فيها الطفل في الأسرة الجديدة دون أن يُنسب إليها. ويقال إن امرأة جاءت ذات يوم إلى مدينة هيت قادمة من فرنسا تبحث عن ابنتها بعد سنوات طويلة من الفراق، فاهتدت إلى بيتها هناك. والتقطتها وعرضت عليها أن تسافر معها إلى فرنسا، لكن البنت رفضت، بعدما كانت قد أصبحت جزءاً من تلك الأرض، وتزوجت، وأنجبت. وهكذا بقيت في ذاكرة القرية تُعرف باسم ظل يرافقها حتى آخر عمرها "العمة الفرنسية" .

كشف الكاتب عن معنى الزمن فلسفيا عبر المدرسة والانتظام بها، شارحا بان الطريق إلى المعرفة يمر دائما عبر عتبة الدهشة الأولى. فالبيت عنده = الأمان، والمدرسة = النظام ، والنهر = التغيير.

الماء يمضي بالزمن عند حركته أو جريانه من دون ثبات، لذا فهو ليس ثابتا ولا آمنا.

كما تترشح مشاعره الرهيفة عند حادثة الفقد الأولى لطير الحجل الذي طالما تمناه حتى حصل عليه من صيد أخيه ، لكنه سرعان ما يفقده بسب انقضاض الصقر عليه ، يحزن عليه ومن ثم ينتقم له اخيها عند التخلص من الصقر في كشف دقيق عن صراع البقاء والموت.

يركز الكاتب عموما على أن المكان لا يحفظ خطواتنا فقط بل يحفظ وعينا قبل كل شيء، وحين نفارق المكان أي عند زواله المادي والتحرر من ثقله، حينها يصبح مكانا خياليا لا يشيخ لأنه قائم في أعماق دواخل الإنسان بقوة، كما أن الذاكرة هنا حين تُكتب تمنح فرصة أخرى للحياة، كما أن المكان ليس ما نراه حسب بل ما نتخيله ونسكنه في الداخل، فهو نظام مركب يتشكل من تداخل الذاكرة الفردية والجماعية ومن تحولات الواقع والزمن، والكاتب هنا لم يصف قريته في غبش ذكرياته بل رسم تجربة مكانية متكاملة في انتباهاته الأولى وما ترسب في ذهنه من جماليات حالمة.

دَور المطابع الإيطالية في تطور الطباعة العربية

تحرير: أوكتافيان ـ أدريان وإيونا فيودوروف
إصدار: الأكاديمية الرومانية ـ بوخارست
بتمويل: من المجلس الأوروبي للبحوث

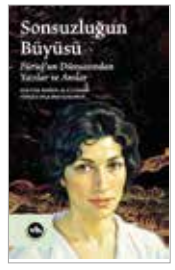
يحتوي هذا المجلد على وقائع المؤتمر الرابع لمشروع TYPARABIC، الذي عُقد في البندقية في الفترة من 27 إلى 29 آيار/ مايو 2025، بالإضافة إلى مجموعة مختارة من الدراسات الإضافية حول التاريخ الديني والفكري للمجتمعات الناطقة بالعربية في بلاد الشام العثمانية، والتي انبثقت عن مؤتمرات سابقة للفرق البحثية. يوثق هذا المجلد لحظةً هامةً من التبادل العلمي، ويقدم في الوقت نفسه إسهامًا متنوعًا في دراسة ثقافة الطباعة العربية وتاريخ الكنيسة.

ركزت أوراق المؤتمر على العلاقة الإيطالية في تطور الطباعة العربية في أوروبا والشرق الأدنى خلال القرن الثامن عشر. وتحلل الشبكات التقنية والتجارية والدينية التي ربطت مراكز الطباعة الإيطالية - ولا سيما البندقية - بمطابع بلاد الشام وشرق أوروبا، مع التركيز على تداول الحروف والنصوص والحرفيين. تُوسّع المساهمات الإضافية النطاق الموضوعي للكتاب من خلال تناولها للنقاشات اللاهوتية والتفاعلات الثقافية داخل المسيحية الناطقة بالعربية. ومن خلال دراسات حالة مُركّزة، تُسلّط الضوء على المسيحيين الشرقيين ضمن السياق العثماني والمتوسطي الأوسع، مُبرزةً أنماط التبادل والتكيّف والاستمرارية الفكرية. تُقدّم هذه المقالات، مجتمعةً، سردًا متماسكًا ومنهجيًا دقيقًا للحوار بين الطباعة واللاهوت والروابط الثقافية في بلاد الشام العثمانية خلال القرن الثامن عشر.

سحر الخلود.. حياة فروع فرخ زاد الخاطفة وأثرها

تحرير وتقديم: بهروز جلالي بنداري

مختارات مميزة تجمع رسائل فروغ فرخزاد، ومقابلاتها، وقصصها القصيرة، ومذكراتها، وأبرز المقالات التي كُتبت عنها. يكشف هذا التجميع الدقيق الذي أعده بهروز جلالي بنداري عن العمق الفكري، والتوق إلى الحريّة، والصوت الذي يتجاوز حدود كونها امرأة، مصاحبًا حياة فروغ وفنها.



لا يُعد هذا الكتاب نافذةً على العالم الداخلي لشاعرة فحسب، بل هو أيضًا نافذة على الوجه المتغير للأدب الإيراني.
تتجسد آثار وجود عظيم في حياة قصيرة لم تتجاوز اثنين وثلاثين عامًا في صدق الرسائل، وعزيمة الكتابات، ودفء الجمل التي تتردد أصداؤها بصمت.
سحر الخلود: نداءٌ بكلمات فروغ لكل قارئٍ يتوق إلى إيجاد صوته الخاص.
جاء في التقديم: "ماتت الشمس، ولم يعلم أحدٌ أن اسم تلك الحمامة الحزينة، الحمامة التي هربت من القلوب، هو الإيمان".

كتب

كتاب إس يزهار "خربة خزاعة"

يائسون من الخزي لأن الصمت لم يعد ممكنًا

في ذكرى النكبة

سيريل أوفرمانز
ترجمة: الطريق الثقافي

يبدأ الكتاب بشكل غير منظم، في ذهن الراوي، وسيظل كذلك طوال صفحاته. لا يسع القارئ إلا أن ينجرف في رحلة التأمل الذاتي المترددة والمتعثرة لرجل تُعذّبه ذكريات أحداث يُفضّل نسيانها. أحيانًا ينجح في إقناع نفسه بأنه «بعد التفكير في كل شيء، لم يكن الأمر بهذه الفظاعة»، لكنه سرعان ما يُدرك بخجل كم هو سهل «الانضمام تلقائيًا إلى تلك القطيع الكبير من الكاذبين». لم يكن لديه أدنى فكرة «أين المخرج»، لكن الصمت لم يعد ممكنًا.

كيف يبدأ إذن؟ كان «يومًا شتويًا صافيًا»؛ يُذكر في النص "رحلة"، مسارات رملية غارقة بالمطر، "أسوار صبار رطبة" و"أحراش كثيفة خضراء من نبات القراص اللاذع". لا توجد أي إشارات أخرى للمكان أو الزمان، ولا شيء عن هوية الراوي، لا شيء يتجاوز واقعه الحسي المشحون عاطفيًا في تلك اللحظة. يعلق في الوحل اللزج، مستخدمًا لغة بليغة لوصف الأرض والمناظر الطبيعية والحيوانات.
يكافح بوضوح للوصول إلى جوهر قصته، "هدف" تلك الرحلة، "المسألة برمتها" التي بدت مروعة لدرجة أنه لم يجرؤ على الحديث عنها إلا بطرق ملتوية.
لأنها، نعم، تتعلق "بأمر عملياتي"، لذا لم يكن لديه خيار آخر. وسرعان ما يختبئ وراء معلومات رسمية مُقدمة من الأعلى، مُقسّمة إلى فقرات، تتحدث، على سبيل المثال، عن تجميع "السكان من النقطة س [انظر الخريطة المرفقة] إلى النقطة ص [انظر الخريطة المذكورة]"، لكنها في جوهرها "حرق وتفجير واعتقال وتحميل ونقل" الشباب والمشتبه بهم - باختصار، جميع "العناصر المعادية". كان هذا هو الأمر؛ ولذلك لا يزال تنفيذه ينتظر الكاتب والقارئ، وإن كان الآن أكثر وضوحًا في لغة مراقب دقيق تمزقه مشاعر الذنب.

لقد رأى وسمع عن كثب كيف استمتعوا بخضوع العرب المذعورين ("إنهم ليسوا بشرًا")، وكيف استهانوا بهم، وكيف جرّبوا مسدساتهم على رأس حمار، وكيف حصدوا اللاجئين بالرشاشات، وكيف حاصروا رجلاً عجوزًا يفرّ بأمتعته القليلة: إما جملك أو حياتك، وكيف شعروا بالاشمئزاز من امرأتين عجوزتين ("مهترئتان، هزيلتان بشكل بشع، وحوش تفوح منها رائحة القبور المحفورة")، وكيف أضرموا النار في منازلهم، وكيف حشروا القرويين، وهم يصرخون ويلعنون، في شاحنات متجهة إلى وجهة مجهولة، وكيف تطلعوا أخيرًا إلى الاستيلاء على أراضيهم الخصبة المعتنى بها جيدًا - "كل ما كان عليهم فعله هو المجيء إلى هنا ومواصلة عملهم".
لو لم تكن على دراية بالأمر، لظننت أن هذا هجوم على الفلسطينيين في غزة أو في الضفة الغربية اليوم. في الواقع، يتعلق الأمر بكتاب صدر في آيار/ مايو 1949. مؤلفه هو س. يزهار، وهو الاسم المستعار ليزهار سميلانسكي، أحد مؤسسي الأدب العبري الحديث، والذي كان ضابط مخابرات في لواء جفعاتي الإسرائيلي أثناء حرب 1948.
تدور أحداث رواية "خربة خزاعو" حول قرية فلسطينية خيالية شمال غزة، لكنّها، بحسب رواية المؤلف نفسه، حقيقية تمامًا.

الشهادة الوحيدة

هُجرت أكثر من أربعمائة قرية بهذه الطريقة، ونزح ما يقدر بنحو ثمانمائة ألف فلسطيني.
يُعد كتاب يزهار الشهادة المباشرة الوحيدة، وإن كانت أدبية بامتياز، على هذه العملية الأولى للتطهير العرقي الإسرائيلي واسع النطاق. وقد لاقى الكتاب رواجًا في الأوساط التقدمية لفترة طويلة؛ إذ لم يكن طرد السكان الفلسطينيين من المحرمات آنذاك، بل كان يُدرّس في المناهج الدراسية، لكنّه اختفى تمامًا منذ العام 1967.
كان يزهار على دراية تامة بما يجري، حتى من منظور تاريخي. فقد شهد عمليات الترحيل الوحشية عن كثب، وسجل تعليقات الجنود الإسرائيليين. وجدوا الأمر مقززًا، كل هؤلاء العرج والعميان في القرية، «لقد تركوا لنا الحثالة. لقد أُريق الكثير من دمائنا بسبب هؤلاء الناس! الكلاب! أرادوا ذلك لأنفسهم، والآن فليأخذوه!»

الأفعى السامة

لكنه رأى بعد ذلك امرأةً تحمل طفلًا صغيرًا في السابعة من عمره تقريبًا، هادئة، مصممة، «أكثر كبرياءً من أن تتكرم بإلقاء نظرة علينا»، «لبؤة مع شبلها (...) وإرادة لمواجهة مصيرها ببسالة، وكيف أنّها، بعد أن فُني عالمها، رفضت الانهيار أمام أعيننا». أدرك أن هذا لا يمكن أن يمر دون عواقب، وأن «شيئًا ما حدث في قلب الطفل، شيء لا يمكن أن يكون في رشده إلا «أفعى سامة».
ينتاب الكاتب شعورٌ بالخزي. مع أنه لم يزر الشتات قط، إلا أنه يعرف قصصه جيدًا. «إدانة شعبنا للعالم: المنفى! (...) وماذا فعلنا نحن هنا اليوم؟ فرضنا عليهم هذا المنفى».
قصة خربة خزاعة هي قصة النكبة، قصةٌ مُثقلةٌ بالذنب، طُمست معالمها تمامًا اليوم، من منظور يهودي. لذا، فهي قراءةٌ ضروريةٌ لكل من لا يرغب في المشاركة في دبلوماسية التستر المُقنّعة، وفي تبييض الماضي الإبادي اللاهوتي والسياسي الذي لا يزال حاضرًا بقوة.

ملخص الحبكة

تتناول رواية يزهار سميلانسكي التاريخية، "خربة خزاعة" (1949)، التي كتبها تحت اسم مستعار هو س. يزهار، أحداث حرب الاستقلال الإسرائيلية عندما طُرد سكان القرى العربية. تبدأ القصة براوٍ مجهول الاسم يخبر القارئ أن "كل ذلك حدث منذ زمن بعيد". أثناء خدمته كجندي، وصل إلى قرية خربة خزاعة مع بقية أفراد وحدته. يعترف بأنّه لا يعرف كيف يبدأ روايته، مشيراً إلى أن الوحدة اضطرت للانتظار حتى صدور الأوامر بعد نشر معداتها. ولأن الجنود يجيدون الصبر أكثر من

قصة "خربة خزاعة" هي قصة النكبة، قصةٌ مُثقلةٌ بالذنب، طُمست معالمها تمامًا اليوم، من منظور يهودي. لذا، فهي قراءةٌ ضروريةٌ لكل من لا يرغب المشاركة في دبلوماسية التستر المُقنّعة، وتبييض الماضي الإبادي اللاهوتي الذي لا يزال حاضرًا بقوة.

غيرهم، فقد استراحوا قليلًا قبل وصول الأوامر. يحلل الراوي أنواع الانتظار المختلفة التي يمر بها الجنود وكيف يتعاملون مع آثارها السلبية، موضحًا أنها قد تُحبط معنوياتهم. ينطبق هذا بشكل خاص على مهمتهم الحالية، التي تتمثل في الوصول إلى القرى العربية المهجورة ـ التي احتلها الإسرائيليون ـ ثم الانتظار والمراقبة لمعرفة ما إذا كان سيحدث أي شيء. تنبعث من هذه القرى رائحة كريهة بسبب الطعام المتروك على الطاولات والمؤن الأخرى المتعفنة.

لا يتجاوز عدد الجنود في الوحدة خمسة أو ستة، بقيادة ضابط يُدعى موشي، وبينما ينتظرون، يتناقشون في شؤون النساء وعائلاتهم وأمور أخرى تافهة، ويلعبون بعض الألعاب فيما بينهم. يلاحظ الراوي أنّهم شبابٌ أبرياء، يتمتعون بصحة جيدة، وقد استحموا مؤخرًا. يعلمون أن قرية خربة خزاعة شبه خالية، وأن معظم الرجال والنساء القادرين على العمل قد غادروها وعبروا الحدود المُنشأة حديثًا. يعثر أحدهم على شجرة برتقال، فيجلس الجنود حولها يأكلون الثمار الطازجة.

"نعم، لقد حدث كل ذلك منذ زمن بعيد، لكنه لم يتركني قط". بهذه الجملة التي تبدو بسيطة، يبدأ الراوي قصته بصيغة المتكلم. يقول بوضوح: هذه القصة حقيقية، حدثت منذ زمن بعيد، ولا تزال تشغل تفكيري. لم يذكر صراحةً متى حدث ذلك. لكن الراوي يوضح لاحقًا أنه أراد طمسها في زحمة الحياة اليومية، ودمجها في مجرى الأحداث، وأنه في النهاية لم يعد قادرًا على الموازنة بين الإيجابيات والسلبيات، وبدا له من الأفضل سرد القصة، مما يوحي بأنه يسترجع حدثًا وقع قبل سنوات.

الضمير الأخلاقي

يُعدّ الكتاب ردًا مباشرًا على الوحشية التي رآها. تصف الرواية، المستندة إلى تجاربه الشخصية، كيف تم إخلاء قرية فلسطينية خيالية وتدميرها، وتهجير سكانها قسرًا.

"لم يعد الصمت ممكنًا": وفقًا للمصادر، أصبحت الحاجة إلى توثيق هذه الأحداث المؤلمة ومشاركتها ملحة للغاية. يُعد الكتاب من الروايات النادرة والصادقة المبكرة عن نشأة إسرائيل وجانبها المظلم (النكبة). أثار الكتاب جدلاً واسعاً آنذاك، ولاحقًا بعد تحويله إلى فيلم، نظرًا للغته النقدية لأفعال الجنود الإسرائيليين (الندم مقابل الأوامر). أراد يزهار من خلال هذا الكتاب تسليط الضوء على "الثمن الأخلاقي" للحرب وتشريد الفلسطينيين.

لقد شبّه الراوي الفلسطينيين المُرحّلين باليهود الذين نُفوا في العصور التوراتية. لذا، فإن قصة طرد الفلسطينيين قد يكون لها تداعيات على الأجيال القادمة، وهذا ما ذكره في وصفه لتلك الـ "الأفعى السامة" التي ستنمو في قلب ذلك الطفل الفلسطيني ذي الثماني سنوات وهو بين ذراعي أمه يشهد المأساة.

كتبة بغال صهيون، أولى عصابات الهاجانا الإجرامية. الصورة ANP

"مغامرات فتاة مستعبدة"
أوّل رواية مغامرات عثمانية

تأليف: سامي باشازاده سيزي

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 85.00 جنيهًا إسترلينيًا
الرقم الدولي: ISBN: 9781399558556
الناشر: جامعة أدنبرة
عدد الصفحات: 176 صفحة

أول ترجمة إنجليزية لهذه الرواية المؤثرة التي تصور استعباد الأطفال في الإمبراطورية العثمانية

ترسم صورة واقعية للاستعباد المنزلي، وخاصة للنساء والأطفال
تتخذ الرواية وجهة نظر فتاة مستعبدة صغيرة، وتضفي عليها طابعًا إنسانيًا من خلال إظهار آمالها وأحلامها ورغباتها.
تكشف الرواية عن العلاقة المسيئة بين السيد والعبد، متجاوزةً الروايات السائدة في القرن التاسع عشر التي صورت الاستعباد العثماني على أنه إنساني.
تتضمن الرواية تصويرًا لرجل عثماني متأثر بالثقافة الأوروبية وميوله الاستشراقية، مما يقدم رؤى قيّمة حول الديناميكيات الثقافية ووجهات النظر المختلفة. تتضمن وثائق مهمة عن وحواشيَ وافية، وعقود الرق العثمانية مكتوبةً بالحروف اللاتينية ومترجمةً، بالإضافة إلى مقدمةً بقلم جيداء كرامورسيل، المؤرخة البارزة في تاريخ الرق العثماني.
الكتاب مُعززٌ بالخرائط والرسوم التوضيحية الملونة ضمن تسلسل زمني، وهي في المحصلة رواية "مغامرات جارية" (Sergüzet)، كتبها الكاتب الواقعي العثماني الشهير سامي باشازاده سزاي (1859-1936)، كأوّل رواية مناهضة للرق تُنشر في الإمبراطورية العثمانية. تدور أحداثها في إسطنبول ومصر أواخر القرن التاسع عشر، وتروي قصة "ديلبر"، وهي فتاة شركسية بيعت للعبودية المنزلية وهي في التاسعة من عمرها فقط. نتابعها أثناء محنتها المأساوية، وهي تحلم بالحريَّة والحب حتى وهي تُباع من سيدٍ مُسيء إلى آخر.
ثارت هذه الرواية ضجةً كبيرةً في عصرها لموقفها الصريح المناهض للعبودية واستخدامها لكلمة "الحريَّة" التي كانت تُعد من المحرمات السياسية آنذاك، ما وضع مؤلفها تحت مجهر القصر وأدى في نهاية المطاف إلى نفيه.
تُنشر هذه الرواية، التي حظيت باهتمام نقدي واسع، باللغة الإنكليزية لأوّل مرة، ومع توسع نطاق دراسات العبودية العالمية لتشمل مناطق أخرى غير المحيط الأطلسي، تُقدم الرواية رؤيةً نادرةً للأبعاد الجندرية والعرقية لاستعباد الأطفال والنساء أواخر عهد الإمبراطورية العثمانية، على الرغم من إصلاحات التنظيمات التي هدفت إلى القضاء على هذه التجارة.
يُعدّ هذا النصّ ذا أهمية بالغة، ليس فقط من الناحية الأدبية التاريخية، بل أيضاً لما يُقدّمه من فهم ثقافي للحداثة العثمانية المتأخرة، فضلاً عن جوانبها الظرفية المتعلقة بالجنس، والعبودية (البيضاء)، وحقوق الإنسان في تركيا ومنطقة الشرق الأوسط.
كان سامي باشازاده سزاي (1859-1936) كاتبًا عثمانيًا رائدًا اشتهر بروايته "سرغوزشت" (المغامرة، 1889) ومجموعته القصصية "كوتشوك شيلر" (الأشياء الصغيرة، 1892)، وتُعَد تجارب التأسيس الحقيقي الأصيل لفن الرواية التركية أواخر القرن التاسع عشر.
ملاحظة عامة:
كان نظام الرق العثماني نظامًا معقدًا قائمًا على المكانة الاجتماعية، يختلف عن نظام الرق في الغرب، ومتجذرًا بعمق في الشريعة الإسلامية. غالبًا ما كان المستعبدون يشغلون مناصب قيادية عسكرية، أو إدارية (نظام الدوشيرمة)، أو كأعضاء في الحريم، على الرغم من أن الكثيرين منهم كانوا يتحملون أعمالًا منزلية وزراعية شاقة، ونادرًا ما كانت حالة الرق تُورَث للأبناء والأحفاد.

إصدارات مختارة..

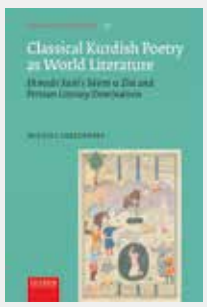
الشعر الكُردي الكلاسيكي

مم وزين وتأثير الأدب الفارسي

تأليف: ميشيل ليزنبرغ

لطالما اعتُبرت رواية "ميم زين" الرومانسية للشاعر الكوردي أحمد خاني، التي تعود إلى القرن السابع عشر، ملحمة وطنية بين القراء الأكراد، إلا أنّها لم تحظَ إلا بقليل من الاهتمام من قِبل الباحثين الأدبيين. تقدم هذه الدراسة تحليلًا مفصلًا لتحفة خاني، التي تسعى إلى التحرر من القيود المفاهيمية والمعيارية للقومية الكردية الحديثة التي تُقرأ في إطارها عادةً. تحلل الدراسة، أولًا، المعايير والمفاهيم المتعلقة بالهوية العرقية والوطنية والجندرية والجنسية التي قد توجد في القصيدة، مما يُضفي عمقًا تاريخيًا على المناقشات بشأن الرسالة القومية للقصيدة، وتقترح قراءتها باعتبارها "أدبًا عالميًا"، مستعرضةً انتشارها عبر اللغات والأنواع الأدبية منذ أوائل القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا

الغلاف: مجلّد
الرقم الدولي: 9789087285111
السعر: 122.00 دولارًا أمريكيًا
عدد الصفحات: 240 صفحة
الناشر: جامعة لايدن



ثورات أم وهم

هل أثمر الربيع العربي شيئًا؟

تأليف: كارولين رولانتس

هل أخطأ كل من ظنّ أن عهد الأنظمة الاستبدادية في العالم العربي قد ولّى؟ أم أن نظامًا مستقرًا يتشكل تدريجيًا هنا وهناك على مرّ السنين، نظامٌ يُشارك فيه المواطنون؟ لم يتحقق الكثير من الآمال العريضة التي عُقدت على "الربيع العربي". انتفض الشباب في كل مكان ضد البطالة والفساد والقمع. سقط بن علي، الزعيم التونسي القوي، في يناير 2011، وتبعه مبارك بعد أسابيع قليلة. ثم القذافي، لكن الزعماء القدامى تسلحوا واستعدوا بشكل جيد. تجادل كارولين رولانتس بأن فكرة الثورة كانت مُعدية للغاية، لكن الواقع يُمثل عقبة. في معظم الدول العربية، يتمتع النظام حاليًا بالقوة الكافية لكبح جماح أي تمرد.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 91.90 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 111 صفحة
الرقم الدولي: ISBN 9789087282158
الناشر: جامعة لايدن

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 181
مدير التحرير
محمد حيّاوي
info@tareekthakafi.com
www.tareekthakafi.com
التصميم Sillat Media
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
11 حزيران/ يونيو 2026 11 June
24

جيرارد فان هونثورست، فتاة تعزف على الغيتار (باندورا)، 1624 الصورة: (متحف اللوفر) ـ فرانك رو

الانتباه للتفاصيل

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

جيرارد هونثورست 1592ـ1656

جيرارد فان هونثورست بديل رامبرانت الخفي

الإسلوب "الناعم" والافتقار إلى التأثر والعاطفة

كوين كلاين
ترجمة الطريق الثقافي

كان جيرارد فان هونثورست من أهم الرسامين الهولنديين في القرن السابع عشر، بمسيرة فنية ربما لم يتفوق عليها في التألق سوى روبنز وفان دايك، وهي مسيرة فنية ترصد تطور هونثورست وبلوغه ذروة عطائه الفني، أولًا في إيطاليا، ثم في مسقط رأسه مدينة أوتريخت، ولاحقًا كرسام للبلاط في إنكلترا والعاصمة لاهاي.

تُعرض في المعرض الحالي المقام لأعمال رسام القرن السابع عشر هونثورست لوحتان للشابة الفلمنكية أماليا فان سولمز. إحداهما بريشة رامبرانت، تُظهرها ممتلئة الجسم وشاحبة الوجه، رفضها المشتري، وكُلف الرسام جيرارد هونثورست برسم لوحة بديلة لها، فكانت النتيجة نسخة وردية اللون تُظهر الشابة أماليا متألقة ووجهها مشعًا.

بُذلت جهودٌ كبيرة لإقامة معرض جيرارد فان هونثورست الذي يتضمن عرضًا شاملًا ومميزًا للوحاتٍ جداريةٍ كبيرة جُلبت من روما وغنت، مُقدّمة جميعها بتصميمٍ أنيقٍ ضمه كتاب قيّم.

وفي الواقع، يستحق هونثورست (1592 ـ 1656) هذا التكريم، ففي أوائل القرن السابع عشر، ظهرت موهبته كرسام تحت الطلب منافسًا للرسام الهولندي السطوري رامبرانت، وعلى العكس من الخير، كان هورنثورست مختلفًا عن في كل شيء، وكان قد شاهد بنفسه أعمال معاصريه العظماء في روما، من امثال ـ كارافاجيو، وريني، وجنتيلسكي (الأب والابن) - كما التقى ببعضهم شخصيًا. كان يتمتع بموهبة تفوق رامبرانت في جذب انتباه النخبة الأوروبية إلى أعماله، وكان سعيدًا بإرضاء هؤلاء العملاء من ذوي المكانة الرفيعة. ويمكنكم هنا أن تروا كيف كان ذلك يحدث بطريقة مثيرة للاهتمام. تُعلّق لوحتان لأماليا فان سولمز جنبًا إلى جنب. الأولى، بريشة رامبرانت، تُصوّرها كأم ممتلئة الجسم نوعًا ما، ذات ذقن صغير وبشرة شاحبة؛ ويُقال إنّ هذه النسخة رُفضت من قِبل الراعي واستُبدلت بنسخة وردية، مشرقة، صحية، وشابة ـ بريشة هونثورست. وهكذا، ضمن له التملق عمولات ضخمة، لكنّه استُخدم ضده لاحقًا.

كتب فان هوغستراتن في العام 1678 أن هونثورست كان يستخدم في البداية "ريشة حيوية"، لكنّه بعد ذلك، سواءً لإرضاء السيدات، أو لأنّ الربح أغراه، فقد استسلم لنعومة جامدة.

أثمرت تلك الفترة التي قضاها في إيطاليا عن أفضل أعماله. بينما كافح فنانون آخرون من "الفلمنكيين" لترك بصمة ما، تلقى هونثورست تكليفات من شيبيوني بورغيزي والكاردينال باربريني (البابا أوربان الثامن لاحقًا)، وتضمنت هذه التكليفات لوحات جادة على غرار أعمال كارافاجيو، لينتج أفضل أعماله، مثل لوحة "قطع رأس يوحنا المعمدان" المعروضة في كنيسة سانتا ماريا ديلا سكالا في روما.

أبدع هونثورست بالقدر نفسه في استخدام تأثيرات ضوء الشموع الخفي وضوء المشاعل، وأضاف إليها لمسة من تلك البساطة الريفية الشمالية المعهودة، كما في لوحة "السخرية من المسيح"، على سبيل المثال، حيث جعل المستهزئين يضحكون ببراعة. (كان تتويج المسيح بالشوك واستهزاء الجلادين موضوعين شائعين في حياة كارافاجيو وخلفائه، لكن لوحة هونثورست هذه تجمع بين هذين الموضوعين في مشهد ليلي مميز له. يفيض ضوء الشعلة في وسط اللوحة جسد المسيح المتألم، ويكشف عن وجوه جلاديه الساخرة. من خلال هذا التصوير الدرامي المظلم والواقعي للشموع والشعلات، أكتسب هونثورست لقبه الإيطالي "جيرارد مشاهد الليل".

تُظهر اللوحة أن كارافاجيو لم يكن الوحيد الذي هيمن على المشهد: فهذه اللوحة قريبة جدًا من أسلوب "أرتيميسيا" (لوحة كارافاجيو الشهيرة).

لكن هل أصبح أسلوب هونثورست "ناعمًا" حقًا بعد ذلك؟

في الواقع لا لم يصبح كذلك، حتى عندما عاد إلى مسقط رأسه مدينة أوتريخت ليرسم مشاهد دنيوية (جريئة) لزبائن هولنديين فإن أسلوبه غالبًا ما كان أصيلًا وجذابًا، بل وبارعًا أحيانًا؛ إلا أنّه يفتقر إلى التأثير والعاطفة.

التراث الثقافي الإيراني مهدد بسبب الحرب المشتعلة في الشرق

الطريق الثقافي ـ وكالات

تضررت مواقع تراثية عديدة ومبان معمارية عريقة، من بينها قصر جولستان في طهران جراء غارات صاروخية شنتها الولايات المتحدة وإسرائيل على إيران.

قالت الباحثة في التراث الثقافي الإيرانية روكسانا عزيمي، بأنّ قصر جولستان الشهير تضرر في أعقاب غارة إسرائيلية أمريكية شُنت على العاصمة الإيرانية طهران في 3 آذار/ مارس 2026.

وفقًا لوكالة أنباء نشطاء حقوق الإنسان، وهي منظمة غير حكومية محلية، فأنّ القصف استهدف أيضًا الكثير من المواقع التراثية ثقافية الأخرى في البلاد.

أُصيبت قصر جولستان، الذي يعود تاريخه إلى اكثر من 400 عام، بأضرار جسيمة جراء سقوط صواريخ منه، أدى العصف الناجم عنها إلى تحطم النوافذ وتهشم المرايا والزجاج الملون والأفاريز والثريات، ووفقًا لمقاطع فيديو بثتها وسائل إعلام إيرانية في وقت سابق، بدت الأضرار البليغة واضحة في هذا الصرح الذي كان يُوصف بـ "فرساي بلاد فارس"، الذي يجمع بين الزخارف الفارسية والتأثيرات الأوروبية.

يعود تاريخ القصر إلى العصر الصفوي (القرن السادس عشر الميلادي) ووُسّع في عهد القاجار أواخر القرن الثامن عشر.

كان القصر مقرًا للمجمع الملكي الرسمي السابق لعصر القاجار في طهران، ويُعدّ أحد أقدم المعالم التاريخية في العاصمة، وموقعًا للتراث العالمي حسب تصنيفات اليونسكو.

يتألف القصر من ثمانية بنايات ملكية فخمة محاطة بسور، تُستخدم اليوم بشكل رئيسي كمتاحف ومعارض لمجموعة نادرة من منتجات الحِرف اليدوية والهدايا الإيرانية والأوروبية، تعود إلى القرنين السادس والسابع عشر، وكان القصر في السابق جزءًا من أسوار قلعة طهران الدفاعية.

إشترك في الرسالة الإخبارية الإلكترونية المجانية
info@tareekthakafi.com
altareek althakafi
الطريق الثقافي
www.tareekthakafi.com