13 July 2026 /13 تموز/ يوليو

رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

No. 182

الطريق الثقافي

altareek althakafi

32 صفحة

18

الفنان خليف محمود المحل

بساتين الذاكرة..

ميكي الحقيقي

رمز الرأسمالية والجشع التجاري

2

إيفان بونين

مترجم ملحمة گلگامش للروسية

15

"أيّام المجد"

فيلم عن المقاومة الشعبية في إيطاليا

17

مالك المطلبي

رباعية المشروع البصريائي

19

أنطون تشيخوف

تباين الشكل الدرامي لدى كتّاب المسرح الكبار

20

كتاب إدوارد فيشمان

نقاط الاختناق

تقلبات العولمة

22

6 في الشعرية

البريكان

بصيرة الشعر ورؤيا الشاعر

كتب لؤي حمزة عباس

مع صدور الأعمال الشعرية (الكاملة؟) لمحمود البريكان، منتصف العام 2025، بعد ثلاث وعشرين سنة على رحيله الفاجع، هل يمكن الحديث عن انكشاف لغز الشاعر، وانقطاع الجدل في قضايا مثل زهده وعزلته وعزوفه عن النشر، وتواصله في قضايا نقديّة الطابع مثل أهميّة ما أنجز وأسبقيته وتأثيره في الشعر العراقي، ما بين حضور وغياب؟ وإذا كان رحيلُ الشاعر، قبل ذلك، قد وضع دارسيه أمام السؤال عن الكيفية التي يمكن أن تكون الكتابة عنه بعد فجيعة مقتله.

عل حسن الفواز يكتب عن:

ما يُخفيه التاريخ.. ما يصنعه السرد الماكر

4

د. إسماعيل نوري الربيعي يكتب عن:

الاقطاع الرمزي وانحسار الحلم المدني في العراق

8

د. عبد الله إبراهيم يكتب عن:

نازك الملائكة.. رسالة نادرة بعد ستين عامًا

6

د. خالد السلطاني عن:

مصادر الكوفة العُمرانيَّة البصرة القديمة

12

رضا الظاهر:

قيامة الكُرد

إعادة بناء الأنفال

14

عن قصص حسب الله يحيى

"كِش وطنْ كِش"

كولاج تأويل الهموم

16

مشاركة مرتقبة للعراق في معرض جمعية ميلانو

الطريق الثقافي ـ خاص

ضمن السعي لتعزيز التعاون الثقافي والأثري مع الجانب الإيطالي، ألتقى السيِّد رئيس الهيئة العامة للآثار والتراث علي عبيد شلغم السفير الإيطالي السيِّد نيكولو فونتانا والوفد المرافق له لبحث آفاق التعاون المشترك في مجالات الآثار والتراث الثقافي .

وأكد السفير الإيطالي دعم حكومة بلاده لجهود الهيئة العامة للآثار والتراث في حماية وصون الإرث الثقافي العراقي، مشيراً إلى أهمية مواصلة التعاون في مجالات المسح والتنقيب الأثري وتأهيل المواقع الأثرية، بالشراكة مع الملاكات العراقية، فضلاً عن قرب افتتاح القاعة السومرية في المتحف العراقي، كما أعلن فونتانا عن زيارة مرتقبة لمدير المتحف الإيطالي إلى العراق بهدف تعزيز التعاون المؤسسي، وتبادل الخبرات والرؤى، وتطوير العلاقات الثقافية بين البلدين، انطلاقًا من المكانة العالمية التي تحتلها حضارة بلاد الرافدين.

وأشار السفير الإيطالي إلى أن جمعية ميلانو ستنظم معرضًا ثقافيًا دوليًا بمشاركة عدد من أبرز المتاحف العالمية، من بينها متحف اللوفر والمتحف الإيطالي، وستوجه دعوة رسمية للعراق للمشاركة في هذا الحدث الدولي بما يتيح عرض الإرث الحضاري العراقي أمام الجمهور العالمي.

يُذكر أنّ أكثر من 25 بعثة أثرية إيطالية تعمل حاليًا في العراق، في مجالات المسح والتنقيب وتأهيل المواقع الأثرية، الأمر الذي يتطلب إبراز نتائج أعمال هذه البعثات ضمن المعارض والمحافل الدولية.

آثار العراق في محاضرات بجامعة السوربون

القت مدير عام دائرة المتاحف العامة في الهيئة العامة للاثار والتراث السيِّدة لمى ياس الدوري محاضرات علمية متخصصة بمجال المتاحف في جامعة السوربون ومتحف اللوفر بالعاصمة الفرنسية باريس، وقد تفاعل الخبراء والمهتمون بشكل كبير مع ما تضمنته من محاور، مركزة على طبيعة وحجم العمل التقني في المتحف العراقي الذي يتطلب التعاون الدائم مع الدول الصديقة والجامعات والمتاحف العالمية، للنهوض بالواقع المتحفي في العراق، الذي مر بازمات ومشاكل جمة في السابق.

أداة الامبريالية الثقافية الغربية

ميكي الحقيقي
رمز الرأسمالية والجشع التجاري

شارلوت ريمارك
ترجمة: الطريق الثقافي

من هو ميكي الحقيقي؟ رمز البراءة، والشباب، والرأسمالية الفاسدة، والجشع التجاري، والغرب، والماضي المثالي؟ انظر إلى ثقوب أذنيه السوداء وستتساءل! إذ لا يُنظر إليه فقط كرمزٍ للبراءة والشباب، بل يُستشهد به من قِبل النقاد كرمزٍ مُطلقٍ للرأسمالية الفاسدة.

إليكم الأسباب الرئيسية وراء هذا الترابط الوثيق بين هذين العالمين: المحرك التجاري وراء ميكي. كان ابتكار ميكي ماوس عام ١٩٢٨ نجاحًا تجاريًا باهرًا منذ البداية، وسرعان ما أصبح التميمة الرسمية لشركة والت ديزني. ويشير النقاد إلى أن هذا الفأر اللطيف تحوّل إلى شركةٍ عملاقة متعددة الجنسيات، تتمحور حول تعظيم الأرباح والاستهلاك الجماهيري والتسويق. وتُعدّ الملكية الفكرية لشركة ديزني من بين أكثر الملكيات الفكرية حمايةً وربحيةً في العالم.

الإمبريالية الثقافية

من منظورٍ اجتماعي نقدي، يُنظر إلى ميكي ماوس كأداةٍ للإمبريالية الثقافية الغربية. ويرى المعارضون أن الانتشار الواسع لهذه الشخصية في المتنزهات الترفيهية (مثل ديزني لاند) والأفلام والملابس في جميع أنحاء العالم وسيلةٌ لفرض أنماط الحياة والقيم الغربية الاستهلاكية والسيطرة عليها عالميًا.

حقوق الاحتكار

على مدى عقود، استثمرت شركة والت ديزني ملايين الدولارات في تعديل قوانين حقوق النشر، التي تُعرف غالبًا بسخرية باسم "قانون حماية ميكي ماوس"، لضمان عدم انتهاء حقوقها الحصرية على الشخصية. يرى النقاد في ذلك مثالًا على كيفية تلاعب رأس المال والشركات الكبرى بالقانون لكبح جماح المنافسة والإبداع الحر.

اعتقد جان بول سارتر أيضًا أن الفرد يتعرض للتهميش عندما كتب عن "الأمركة" في العام 1946، واصفًا إيّاها بأنّها "وحش معقد من الأساطير والقيم والوصفات والشعارات والشخصيات والطقوس"، ووفقًا لسارتر، كان هدف الأمركة هو طمس الفردية. ولإذابة هذا المزيج، كانت هناك حاجة إلى خيالات بسيطة، وهذا تحديدًا ما ركز عليه والت ديزني.

تمساح أُمبرتو إيكو

تستقطب حدائق ديزني، تلك المدن الفاضلة المحاطة بالأسوار والتي تُشكّل تناقضًا صارخًا مع العالم الخارجي (بدءًا من الواقع القاسي لموقف السيارات، الذي وصفه بودريار بمعسكر اعتقال في تحليله لديزني)، ملايين الزوار، وقد أسرت خيال المثقفين القلق منذ العام 1955. رأى أومبرتو إيكو تمساحًا إلكترونيًا هناك، ثم زار مستنقعًا حقيقيًا حيث بالكاد رأى التماسيح، وخلص، وهو غارق في تأملاته، إلى أنه بدأ يشعر بالحنين إلى ديزني، تلك التي تمنحنا التكنولوجيا فيها واقعًا زائفًا أكثر من الطبيعة نفسها.

ميكي ماوس موجود في كل مكان في حدائق ديزني. كل من يزورها اليوم يُغمر بشخصيات ميكي؛ فالمناشف على أسرّة الفنادق ملفوفة على شكل ثلاث دوائر، وحمامات السباحة لها آذان، وأحجار الرصف والنوافذ تبتسم لك. عندما تجلس لتناول الطعام، تشعر فجأة بيد ناعمة على كتفك.

أي شخص يبقى في مركز السلطة والاهتمام لفترة طويلة جدًا، فإنه حتمًا سيفسد ويتعرض للنقد، ومع نجاح شركة ديزني التجاري، تحول ميكي ماوس تدريجيًا إلى رمز للجشع التجاري، بل وحتى للفشل العسكري! ففي ستينيات القرن الماضي، كتب جيمس أ. ميشنر غاضبًا: كان ميكي ماوس من إنتاج والت ديزني، ذلك المتفائل الأحمق الذي كان يخوض معركة أسبوعًا بعد أسبوع بألوان زاهية ضد مجموعة من القطط، وكان يُذلّها باستمرار بحيلٍ ذكيةٍ، الحيلة تلو الأخرى. أظنّ أن الضرر الذي ألحقه هذا الفأر الأحمق بالنفسية الأمريكية لن يُحدّد بدقة إلا بعد خمسين عامًا، ولكن حتى الآن، أحمّل جزءًا كبيرًا من مسؤولية حرب فيتنام للسطحية التي شجّعتها رسومنا الكاريكاتورية عن الحياة. بعد أكثر من خمسين عامًا، يُمكن استنتاج أن نظرة ترامب للحياة تُعزى أيضًا إلى ميكي ماوس، أو على الأقل إلى الاعتقاد الأمريكي بأن كل شيء في العالم في متناول اليد. مع أننا نأمل أن يكون الأمر عكس ذلك، وأن يكون ميكي ماوس انعكاسًا للروح الأمريكية، لا أن تكون أمريكا انعكاسًا لروح ميكي ماوس ـ وهي فكرةٌ مُرعبةٌ نوعًا ما.

منذ حرب فيتنام فصاعدًا، ارتبط اسم ميكي ماوس إلى الأبد بكل ما هو غبي، تافه، أو هاوٍ. بعد جيل، هاجم كورت فونيغوت إدارة جورج دبليو بوش، واصفًا إياها بأنّها "مجموعة من الأشخاص الذين استولوا على حكومتنا الفيدرالية، وبالتالي على العالم، من خلال انقلابٍ على غرار ميكي ماوس". صوّرت الصحف الفرنسية اليسارية الرئيس نيكولا ساركوزي، الذي تولى منصبه حديثًا آنذاك، على أنّه خائن لمبادئه، وذلك لارتدائه آذان ميكي ماوس أثناء زيارة إلى ديزني لاند باريس. وبعد النتائج غير الواضحة للانتخابات الرئاسية الأمريكية في العام 2000، نشرت صحيفة شعبية لندنية عنوانًا رئيسيًا على صفحتها الأولى بأحرف كبيرة: "يا لها من طريقة ميكي ماوس لحكم بلد!".

حدث في مثل هذا اليوم

ولادة شاعر تشيلي العظيم بابلو نيرودا

في مثل هذا اليوم من العام 1904 ولد ريكاردو باسولاتو بابلو نيرود، المعروف ببابلو نيرودا (بالإسبانية: Pablo Neruda) شاعر تشيلي الكبير ومن أشهر الشعراء وأكثرهم تأثيرًا في عصره، ووفقا للروائي غابرييل غارثيا ماركيث، فأنّ بابلو نيرودا أفضل شاعر في القرن العشرين في جميع لغات العالم.

إنتمى نيرودا منذ بواكير شبابه إلى الحزب الشيوعي، ثم اصبح عضوًا بمجلس الشيوخ واللجنة المركزية للحزب، وهو مرشح سابق للرئاسة في بلاده.

نال الكثير من الجوائز التقديرية، أبرزها جائزة نوبل في الآداب للعام 1971.

حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة أوكسفورد. وكتب عنه الناقد الأدبي هارولد بلووم قائلًا: «لا يمكن مقارنة أي من شعراء الغرب بهذا الشاعر الذي سبق عصره».

توفي في 23 سبتمبر من العام 1973 متأثرًا بالإنقلاب الديكتاتوري في بلاده وإحباطه من الانقلابيين، حتى إنّه قال في كتاب سيرته الذاتية: «أعترف أنني قد عشت» قال:

«لقد عادوا ليخونوا تشيلي مرة أخرى».

ضغوط لمنع مشاركة روسيا في بينالي البندقية

الطريق الثقافي ـ وكالات

فشلت الضغوطات الكبيرة التي مارستها المفوضية الأوروبية، التابعة للاتحاد الأوروبي على بينالي البندقية من أجل ثنيها عن استضافة الجناح الروسي الضخم والمميز في نسخة هذا العام، وذلك وفقًا لتقرير نشرته صحيفة "لاريبابليكا" الإيطالية.

وهددت المفوضية بحجب منحة مالية قدرها مليونا يورو (2.3 مليون دولار أميركي) عن البينالي، وجاء في ردّ بينالي البندقية، أنّ مشاركة فنانين روس كان في إطار دعم الفنون الروسية العريقة، بمعزل عن أي تمثيل حكومي.

يُذكر أن أكثر من مائتي فنان ومنظمة فنية مشاركة، طالبت بمنع مشاركة إسرائيل بجناح مستقل، احتجاجًا على جرائم الحرب التي ترتكبها الحكومة الإسرائيلية، لكن المفوضية الأوروبية أصرت على مشاركتها.

أحمّل جزءًا كبيرًا من مسؤولية حرب فيتنام لسطحية رسومنا الكاريكاتورية عن الحياة. بعد أكثر من خمسين عامًا، يُمكن استنتاج أن نظرة ترامب للحياة تُعزى أيضًا إلى ميكي ماوس، أو على الأقل إلى الاعتقاد الأمريكي بأن كل شيء في العالم في متناول اليد

"جيمس أ. ميشنر"

وجهه المألوف جدًا بدأ يكتسب شكلا مخيفًا، صورةً متداعيةً لإلهٍ يزداد نفوذه. إنّ هيمنة صورته، وعيناه الغائرتان، وصوته الحاد، وقفازاته التي تُثير في الأذهان صورًا لا إرادية للخنق، واستخدام وجه ميكي غالبًا كقناع لإخفاء الوجه، وبراءة ابتسامته التي تُوحي بذنبٍ خفي، كلها أمورٌ تُثير السخرية. ناهيك عن أن ميكي لا يحتاج حتى إلى وجه أو صوت ليُعرّف بنفسه، فمجرد شكل أذنيه يكفي.

طفلٌ غارقٌ في عالمٍ خيالي ويدير نقوده

يُمكن تشبيه ذلك الآن بأن مُدمني ديزني مُتجمدون في حالةٍ من عدم النضج، تمامًا كما يُزعم أن جثة والت ديزني جُمّدت بالتبريد بعد وفاته، في غرفةٍ سريةٍ أسفل لعبة قراصنة الكاريبي في أنهايم ـ فلوريدا، لأنّه كان يأمل أن نخترع يومًا ما الخلود ونُذيبه. للأسف، هذه شائعةٌ مُستمرةٌ تنفيها ابنته بشدة، إلى جانب آخرين.

من المهم مقاومة إغراء السخرية وتجاهل تشبيههم بالشباب المُجمّد. ما حاجة مُدمني ديزني؟ عالمٌ يبدو أكثر سهولةً وأمانًا ومعنىً من العالم الحقيقي. إن حقيقة أن ملايين الناس على استعدادٍ لدفع آلاف الدولارات مقابل هذا، ربما لا تُشير إلى طفولتهم بقدر ما تُشير إلى ندرة هذه المشاعر في الحياة اليومية. ربما هي ببساطة الحاجة إلى مكانٍ يُمكنهم فيه المشي إلى متاجر تبذل قصارى جهدها لتبيع مصغرات ميكي.

ما الفرق إذن إن بعنا أنفسنا مقابل أذنين، أو بعنا أرواحنا لميكي؟

كيف يُثبت أنّه الوحيد الحقيقي؟

يتضح في النهاية أن هذا هو السؤال الخاطئ. يبقى ميكي حيًا تحديدًا لأنه لم يعد هناك أصل له. بينما يموت نجوم السينما ويُستبدل السياسيون بسياسيين أسوأ، يستمر الفأر في التكاثر. ومع ذلك، يستمر في القضم! لكن بعد هذا كله، من هو ميكي الحقيقي؟

انظر إلى ثقوب أذنيه السوداء واسأل نفسك. من أراد أن يعرف إنسانًا، سأله عن أحلامه. هناك فيلمان قصيران من ثلاثينيات القرن الماضي، أحدهما يحلم فيه ميكي بكابوس، والآخر يحلم فيه حلمًا. فيلم "كابوس ميكي" يرى فيه ميكي منزله يملأه عشرات الأطفال الذين أصبح فجأة مسؤولًا عنهم، مسؤولية لا يستطيع تحملها على الإطلاق. لحسن الحظ ينتهي الفيلم بارتياح؛ فقد كان كل ذلك مجرد حلم.

في العرض الأول لفيلم ميكي، يحلم ميكي بما يريده حقًا: فيلمٌ يضمّ عروضه الأولى بحضور جميع نجوم السينما البارزين في ذلك الوقت، وهم يهتفون له.

هل أنت بهذه البساطة يا ميكي؟

هل أصبح فأر أمريكا، الذي كان يومًا ما رمزًا للمثابرة والحلم الأمريكي، رمزًا لتأخر النضج، والشباب الدائم، وانعدام المسؤولية، والبريق واللمعان، وتفضيل المتعة السطحية على السعادة الحقيقية؟

بقدر بساطة أمريكا، هو بسيطٌ أيضًا. حسنًا.. دعوني أقولها بطريقة أخرى: ببساطة، بقدر ما نتصور أمريكا.

كتب جون أبديك لاحقًا، أصبح ميكي "أكثر إبداعات الثقافة الجماهيرية الأمريكية رسوخًا وانتشارًا في القرن العشرين". والآن، وقد انتهى القرن العشرون الطويل، يُقال إننا نقف على أعتاب نهاية قرن الثقافة الجماهيرية. في اللحظة التي أصبحنا فيها جميعًا أمريكيين!

ركب ميكي، كما هو الأمر في بداية كل شيء، موجة الترفيه الشعبي الهائلة التي لا مفر منها طوال ذلك القرن. فقد الفأر هويته، وبذلك اكتسب شيئًا أثمن بكثير: الخلود. لقد نجا من القرن العشرين، ولا يزال معروفًا كما كان لطفل من العام 1930 أو جندي في فيتنام. نحن لا ننظر إلى ميكي نفسه الذي رأوه، ومع ذلك نتعرف عليه فورًا ـ السر يكمن في حجم الأذنين كمضربي كرة الطاولة.

العم والت ديزني كان يرى الشيوعيين في كل مكان!

عاش والت ديزني ليحكي قصصًا خيالية، لكنّه كان كابوسًا لموظفيه. كانت الأيّام طويلة، والأجور زهيدة، وكان يكره النقابات ويصف من يعملون فيها بالشيوعيين. هذه قصة الجانب المظلم من شخصية ديزني.

استغلّ الموظفون المضربون شخصيات ديزني نفسها ضده. كتبوا على لافتة محمولة عبارة: "لن أُحرّك بخيوط".

جلس والت ديزني غاضبًا في سيارته وهو يقودها عبر بوابة استوديوهات ديزني في بوربانك بكاليفورنيا، صباح يوم 29 آيار/ مايو 1941. اضطرت سيارته من طراز باكارد كوبيه إلى شق طريقها بصعوبة وسط حشد من الموظفين المضربين. صرخ رسام الرسوم المتحركة آرت بابيت عبر مكبر الصوت: "والت ديزني، يجب أن تخجل من نفسك!". وقال لزملائه المضربين: «هذا هو! الرجل الذي لا يحب إلا لنفسه».

استشاط ديزني غضبًا. ترجّل من السيارة وهمّ بالاعتداء على بابيت، لكنّ الحاضرين تدخّلوا لفضّ النزاع.

بأوامر من والت نفسه، توجّه رئيس قسم الرسوم المتحركة إلى مكتبه وأمر مصوّرًا بالتقاط صور لجميع المضربين.

عُلّقت الصور لاحقًا في مكتب ديوني ليرى وجوه من خانوه، ويحتفظ بذاكرته الحاقدة بوجه كلّ موظف تجرّأ على عصيانه.

فنانو التحريك في شركة والت ديزني يتظاهرون اليوم من أجل "أجور عادلة".

ما يُخفيه التاريخ
ما يصنعه السرد الماكر

لا تصنع الرواية التاريخية تاريخا موازيا، بقدر ما تصنع وعيا بالمختلف والمخفي البحث عن سردياته التي اخفتها الحروب والصراعات والمركزيات

علي حسن الفواز

ما تقترحه الرواية التاريخية، أو "المتخيل التاريخي" من اسئلة يضع المشغل السردي امام شكوك، أو قراءات لا يتمثلها الا "فن الكتابة" بوصفه شرط القبول والتداول والمعالجة والاباحة، وبعكس ذلك فالاعتراف بأن السرديات هي مجموعة اقنعة، تقوم على أدلجة الرواية التاريخية، وعلى تسويقها الى مجتمع القراءة بوصفه جمهورا مستهلكا، أو جمهورا مُستَهدفا، ومن منطلق تأميم دوافع اشباع الفضول والرغبات المكبوتة، أو بهدف تقويض سلطة الآخر وسردياته المضادة.

لا تصنع هذه الرواية تاريخا موازيا، بقدر ما تصنع وعيا بالمختلف والمخفي، وعلى نحو يمارس من خلاله "القارىء" البحث عن سردياته التي اخفتها الحروب والصراعات والمركزيات، وكل السرديات الصلبة، التي ارتبطت بالسلطة والايديولوجيا، وبفكرة "الانتصار" بحمولتها السياسية أو الانثربولوجية، وباتجاه كان فيه السرد هو الفاعلية القائمة على صناعة "الرأي العام" أو "المتخيل التاريخي" بتوصيف عبد الله ابراهيم، الذي يصنع لها وعيا بالوجود، ووعيا بالاحداث والصراعات، وبما يكشف عن الكثير من الوثائق المقموعة، التي تخفي سرديات المهزومين، أو المهمشين.

النزوع الى توسيع مساحة الاهتمام بكتابة "الرواية التاريخية" يفتح أفقا لمعاينة التاريخ ذاته، ليس بوصفه احداثا أو سيرا، أو صراعات، بل بوصفه حكايات لها مرجعيات لم يؤسسها مؤرخو السلطة أو مدونو السير فقط، بل اسهم بها الشعراء والحكائون والنقاد، والذين جعلوا من "النص" أو "المدونة" صناعة ماكرة، تخفي المضمر، وتصنع لها مستهلكين مؤدلجين، أو معارضين، وعلى نحوٍ يجعلها وموجهة الى "قارىء عربيٍ" مقموع، أو مُهمّش، يعش اضطراباته النفسية، ومعارضته المكبوتة، مثلما يعاني من مظاهر من الاغتراب الثقافي بتعبير فيصل دراج.

التوجه الى مجال السرد التاريخي ليس سهلا، ولا بريئا، لأن ما تكشفه الرواية يحمل معه كشوفات موازية تستدعي مقاربة عن ذلك المخفي، وعما هو مفارق من مقموعات الزمن السياسي، والعصاب الايديولوجي، وما يتوارى في عالم الشخصيات التي تُخفي كثيرا من مظاهر صراعها، وعنفها، وتناقضاتها، ومن علاقتها بأحداث خطيرة في ذلك "التاريخ" لكنها تظل ليست بعيدة عن تمثلات الايديولوجيا، والعصابية والطائفية، لا سيما في مراحل مفصلية من تاريخنا العربي- الاسلامي، حيث ارتبطت تلك الأحداث الكبرى بشخصيات اشكالية، وبتمثيل سياسي ونفسي وطبقي، له مؤسساته وخطابه، وتورياته واكراهاته، والذي تحوّل كثيرا من مقموعه الايديولوجي الى دافع نفسي لتوليد حكايات موازية، ومضادة، والى تمثيل سرديات ربطها ذلك "المتخيل" بحكايات متواترة، وقصص وسير ليست بعيدة عن السرديات العربية في مقاماتها ومغازيها.

الحديث عن منهج تاريخي محدد قد لا يبدو دقيقا، في توظيفه، وفي استعماله، وفي توصيفه كمجال أو واسطة لإعادة النظر بمفهوم التاريخ ذاته، وبفحص احداثه، أو تقويمه من خلال منابر السلطة، أو من خلال مدونات جهة أو جماعة، أو ادلجة ما، لأن هذا المنهج سيكون قسريا، وسيضع القارىء ازاء تقاطع مع ما يطرحه "المتخيل السردي" من احداث وسير، تصنعها جماعات معارضة، يتبدى وجودها من خلال ما تتمثله من سرديات، ومن أطر لها تمثلاتها في الزمن والمكان، وحتى من خلال تمثيلها للشخصيات التي تبدو خارقة للمألوف، حيث البطولة والمقدس، تقويض معيار الجماعة وخطابها وعلاقتها بالآخر..

علاقة الرواية التاريخية بـ"النقد" لا تقاليد واضحة لها، لأن ما تواتر من مرويات يدخل في سياق التقاطع الايديولوجي والطائفي، وأن ما بات

الوعي بأنّ التاريخ سردٌ آخر، يضع السارد/ الروائي أمام رهانات صعبة، ليس أولها مواجهة الاحداث والأفكار، وتناقضات الصراع السياسي

استثمر الغيطاني المفارقة التاريخية، ليضع السرد في سياق مواجهة التاريخ، والحفر في مقموعاته، وعلى نحوٍ يجعل من الشخصيات تنخرط في تمثيل وجودها السردي، أكثر من وجودها التاريخي

اليوم باعثا على مواجهة تحديات فحص تلك الرواية، يستدعي اجراءات وممارسات، تخص "الدراسات الثقافية" والانثربولوجيا، وصولا الى فاعليات النقد "ما بعد البنيوي" وما يحمله من ادوات، أو ما يعبر عبر مفاهيم تخص علاقة النقد بالخطاب والمؤسسة والتاريخ ذاته، فحديث "التاريخانية" بوصفها النقدي يجعل اجراءاتها في قراءة الرواية اكثر تمثيلا لحمولاتها، ولما تخفيه، ولعلاقتها بالايديواوجيا والجماعة والمعرفة واسئلتها، ولما يبدو وكأنه "وثائق" من الصعب اعادة فحصها في ضوء "المنهج" أو في سياق تقويض علاقة النص بالايديولوجيا.

السرد بوصفه وعيا خارقا للتاريخ

مناكدة التاريخ الذي كتبه "المنتصرون" لا يعني توظيف السرد في كتابة تاريخ ضدي، أو تحويل التخيل الى اداة، أو الى وظيفة تقوم على اغواء القارىء أو تحريضه، أو حتى تحويل النص "المؤرخن" الى نصٍ له تمثيل ادبي، بقدر ما يعني الانحناء على اجراءات قرائية، تخص فحص النص بوصفه "مجالا ثقافيا" أو بوصفه وسيطا معرفيا، أو مدونة تقوم على اساس مواجهة "التاريخ السلطوي" وعلى "تقويض المركزيات" قبالة اعادة النظر بالتحيزات التي صنعها ذلك "المنتصر" أو المؤرخ الايديولوجي، أو الفقيه الديواني، أو ما يروّج له "واعظ السلطان" بتوصيف علي الوردي.

ما كتبه جمال الغيطاني في رواية "الزيني بركات" يخضع الى تلك الاجراءات النقدية، والى ما يمكن تسميته ب" المكر السردي" حيث لا يروي الروائي "تاريخ المهزومين" بقدر ما وضعنا إزاء حكاية اخذها من "نص رسمي" ليحولها الى نصٍ مخاتل، يخفي تحته ثنائية التمثيل الاشكالي للرواية والتاريخ، حتى بدا وكأنه يكتب نصا سرديا "ثالثا" ليس بعيدا عن الاحالة الى تمثيل محنة الزمن السياسي المصري ما بعد هزيمة حزيران 1967.

هذا التقابل ما كان ليحضر لولا فاعلية ما يضمره السرد، أو ما يُحيل اليه، على مستوى استعمال الوظائف السردية، وربطها بتقويض الزمن والحدث، أو بربط الزمن السردي بالمخفي من الزمن السياسي، زمن نهاية حكم المماليك في مصر ورعب مؤسساته القمعية، عبر السجون والبصاصين، تمهيدا للدخول الى عصر الاحتلال العثماني، وعلى نحوٍ يجعل من زمن الهزيمة الأولى، يتمثل الاسباب التي صنعت اسباب الهزيمة الثانية.

نهاية حكم "طوماي باي" لم يكن نهاية سردية زمن سياسي ظلامي، اغرق المصريين بالخوف والتغييب، بل كان تمثيلا لحيوية السرد، في اصطناع شخصية "المتحسب الزيني" وما تحمله من رمزية للمخفي من السلطة، ومن حمولتها السردية التي وردت في كتاب "ابن إياس" المؤرخ المصري في كتابه "بدائع الزهور في وقائع الدهور".

استثمر الغيطاني المفارقة التاريخية، ليضع السرد في سياق مواجهة التاريخ، والحفر في مقموعاته، على نحوٍ يجعل من الشخصيات تنخرط في تمثيل وجودها السردي، أكثر من وجودها التاريخي، وأحسب أن تصميم شخصية "محتسب القاهرة/ الزيني" بدا وكأنها جزء من اللعبة السردية، فبقدر تمثيله للعنف والانتهازية ولرجل الأمن، فإنه بدا وكأنه يرسم شخصية مثيولوجية، تؤدي وظائف خيانتها وتحولها، عبر الدهاء والخداع، وصولا الى التواطىء مع المحتل العثماني، والترويج لسلطته وعملته.

الوعي بأن التاريخ سردٌ آخر، يضع السارد/ الروائي امام رهانات صعبة، ليس أولها مواجهة الاحداث والأفكار، وتناقضات الصراع السياسي، بل ينفتح على آخرها، حيث التحول باتجاه اعطاء السرد طاقة تأليفية، تقوم على مواجهة النسيان، بما فيها نسيان الكينونة، حيث يتحول الوعي بالسرد الى ما يشبه "الوعي الشقي" الذي يعيش ما يتبدى تناقض ثنائيات الوجود والغياب، النصر والهزيمة، الاخفاء والفضح، وصولا الى التمثيل المعقد لثنائية السرد والتاريخ، حيث يتم توظيف السرد الماكر لتقويض التاريخ، ومنح التخييل السردي طاقة الخرق، عبر تسحير الواقع والحدث، أو عبر تحويل الشخصية والزمن والمكان، وهي ثالوث البناء السردي الى ادوات تمثيل "ذاكرة مصطنعة" بتوصيف الناقدة نادية هناوي، مهمتها اعادة صياغة العالم عبر السرد، أو عبر ادلجة هذا السرد، حيث تتبأر كتابته، عبر تقويض الحكاية الاطارية، حيث تتعدد الاصوات ووجهات النظر، وحيث اعادة النظر بموضوعات اشكالية مثل "الصدق الفني" و"الوثيقة" و"التاريخ".

الشغف بالسخرية من التاريخ

في روايات يوسف زيدان يتحول السرد الى ذخيرة، أو الى لعبة تمنح الروائي شغفا بالسخرية من التاريخ، أو تقويضه، أو استنطاقه، وهي اجراءات تتغير معها الوظائف، لا سيما ما يتعلق بالوظيفة الايديولوجية، أو وظيفة مراجعة التاريخ الذي كتبه المنتصر، ليس لمواجهة مآزق الهوية والمقدس والمقموع، بل لإعادة النظر ب"الذاكرة" وما تختزنه من حكايات وشهادات واحكام معيارية وشخصيات لها اقنعة القداسة.

يضعنا يوسف زيدان ازاء ما طرحه امبرتو ايكو حول ثنائية السرد وتمثيله السيميائي، فالأفكار الكبرى تستثير طاقة السرد لتمثيلها أكثر من السيمياء ذاتها، وهذا ما يجعلها اكثر تجاوزا للتاريخ، حيث ينخرط المؤلف في لعبة السرد، ليكتب نصا متخيلا، يتقوض فيه التاريخ، أو يخضع للشك، وعبر اطروحات أو افكار تستبطن زمنا مسكوت عنه، أو شخصيات تضخمت عبر التاريخ، لكنها بدت هشة عبر السرد، الذي يفضح صورتها التي ارتهنت لسلطة المؤرخ "الحكومي"

ما لا يكتبه التاريخ من اكثر اشتغالات يوسف زيدان، إذ اعطى للسرد مساحة كبيرة، ليس بقصد المراجعة والتقويض، بل بقصد الحفر في البنيات العميقة التي سكنت "التاريخ" وعلى نحو جعل من الرهان السردي محاولة في اصطناع التأليف المضاد للتاريخ، حيث استرجاع اسباب نشوء ظاهراتها، كسلطة أو ايديولوجيا، حتى يبدو هذا التأليف وكأنه تحرير للحدث والشخصية من التاريخ، وعلى نحو يجعلها مثار جدل في سياق توصيفها كجزء من مرجعيات "الرواية التاريخية" أو رواية "المتخيل التاريخي" بتوصيف عبد الله ابراهيم، حيث تبدو الأقرب الى ما يمكن تسمية رواياته بأنها "روايات افكار" تكرس وجودها عبر الهيمنة، وأن وظيفة السارد الاركيولوجي في تأليفها تقوم على اساس الحفر في مستوياتها، لاصطناع وعي ضدي، يتمرد على التاريخ والذاكرة، حيث تخضع المخطوطات الى مراجعة والى قراءة نقدية، والى تحقيق يتجاوز معيارية الوراق، الى فاعلية الدارس الذي يبغي التعرف على سرديات " الفكر المقموع" الخبيء في مخطوطات التصوف والفلسفة و"التاريخ" واللاهوت وعلم الكلام والنصوص التراثية.

نلفت انتباه القرّاء إلى أنّ المقالة السابقة للكاتب علي حسن الفواز «سرديات المكان.. التمثيل الوجودي والخرق السردي»، منشورة بجزئيها في موقعنا الإلكتروني.
www.tareekthakafi.com
رابط المقالة:

الافتتاحية

مبنى "القشلة" ثانية.. الإصرار المريب على المضي قدمًا في طرحه للاستثمار

في بيان رسمي صادر عن الهيئة العامة للآثار والتراث بشأن قضية مبنى "القشلة" الأثري في بغداد ومحاولة طرحه للاستثمار، جاء مايلي:

"تداولت بعض منصات التواصل الاجتماعي في الآونة الأخيرة معلومات غير دقيقة ومغلوطة بشأن ما سُمي باستثمار موقع القشلة في بغداد، وبغية كشف الحقيقة للرأي العام تود الهيئة العامة للآثار والتراث أن توضح بإن مبنى القشلة يحتاج الى الصيانة المستمرة للحفاظ عليه رغم اشغاله من عدة جهات لم تسهم في أعمال الصيانة أو التطوير السابقة في ظل عدم قدرة الهيئة على توفير الموارد المالية واللوجستية اللازمة لإدارة هذا الملف بشكل مستمر، وفي إطار السعي للحفاظ على هذا المعلم التراثي المهم قدمت الهيئة مقترح عقد الجباية لتذليل الصعوبات والمضي قدمًا في حماية الموقع وتوفير السيولة المالية اللازمة لأعمال الصيانة والتطوير، اضافة إلى تقديم الدعم اللوجستي لتفعيل فكرة تشغيل الموقع وتطويره من خلال استحصال إيرادات من الزائرين والمنتفعين من الموقع بما يسهم في الحفاظ عليه من الأضرار والاندثارات الناتجة عن قلة أعمال الصيانة ودعم التوجهات الحكومية الرامية إلى زيادة الإيرادات غير النفطية والنهوض بالواقع الحضاري والثقافي .

كما تؤكد الهيئة بأن موضوع عقد الجباية خاضع لضوابط تحفظ حقوق الدولة وتراثها، وقد تم تحديد قيم الإيجارات من قبل لجنة متخصصة مشكلة من موظفي الاقسام المختصة في الهيئة.

من هذا المنطلق تهيب الهيئة العامة للآثار والتراث بجميع وسائل الإعلام والمواطنين الكرام لتوخي الدقة في تناول أي معلومة تمس المواقع الأثرية والتراثية وتؤكد أن أبوابها مفتوحة للإجابة عن أي استفسار يخص أي موضوع يتعلق بعملها.

إنتهى البيان.

بمجرد قراءة واعية له نكتشف أنّ الهيئة المذكورة مصرة على المضي قدمًا في خطتها المريبة لمنح المبنى وملحقاته للقطاع الخاص تحت يافطة الإستثمار، من دون أي اهتمام بردود الأفعال الواسعة والتظاهرات الكبيرة التي خرجت استنكارًا للقرار.

من جهتها، حضرت "الطريق الثقافي" ندوة (توضيحية)، قيل أنّها لممثل الشركة المستثمرة عُقدت في المبنى نفسه، وتبين أنّهم يخططون لوضع جباية على الدخول للمبنى، الذي يضم في الغالب الكثير من الفعاليات الثقافية والمعارض الفنية، تنظمها في الغالب منظات وجمعيات ثقافية وفنية غير ربحية، وفتح مطعم تجاري كبير في حدائق المبنى، ومطعم عائلي عائم على ضفاف النهر، بالإضافة إلى إقامة (بازارت) داخل القاعات التاريخية، الأمر الذي يعرض المبنى وملحقاته لخطر حقيقي، ويحرم المثقفين من متنفس حيوي وكبير بات اليوم يشكل جانبًا مضيئًا من جوانب الحياة الثقافية في بغداد العاصمة والحاضرة التاريخية المهيبة، لاسيّما في منطقتها الثقافية التي ما زلنا نسعى لدفع الجهات المسؤولة في امانة بغداد لتأصيلها وتطويرها، وفق الطرق الفنية المدروسة، بدلا من المعالجات الترقيعية الاستعراضية.

نازك الملائكة.. رسالة نادرة بعد ستين عامًا

د. عبد اللّه إبراهيم

في الساعة السابعة من مساء يوم الثلاثاء الموافق 2008/12/16 وصلتني بالبريد الالكتروني رسالة قصيرة باللغة الإنكليزية من الدكتور صالح جواد الطعمة أستاذ الأدب العربي في جامعة إنديانا في الولايات المتحدة الأميركية مرفقة بملفات عدّة، هذا نصها:

أحسب أنك ترغب في نشر هذه الرسالة التاريخية لنازك الملائكة في إحدى الصحف أو المجلات القطرية التي تروق لك، أرسلها تقديرًا للدعوة التي تلقيتها لزيارة قطر الأسبوع القادم. إنّها تعبير رمزي عن ذلك.
تحياتي الحارة.
صالح 2008/12/16، إنديانا

أما المرفقات فتحتوي على رسالة شخصية مكتوبة بالعربية تاريخها هو 2008/12/16 مصورة عن ورق خاص بالطعمة ذكر في أعلاه اسمه وعنوانه وهواتفه وبريده الإلكتروني، وهي موجهة إلى كاتب هذه السطور يخوله فيها نشر رسالة نازك الملائكة، ونصها:

أخي الكريم الدكتور عبد الله إبراهيم.
تحيات وأشواق
يطيب لي أن أبعث إليك بنسخة من رسالة مهمة للشاعرة نازك الملائكة كانت قد وجهتها إلي في العام 1947، عندما كنت طالبًا في الصف الخامس الثانوي (السنة النهائية) بناء على طلبي، وقبل أن أنشر عنها دراستي المتواضعة في مجلة البيان (1947 - 1948). وقد تستغرب إن قلت إن هذه الرسالة هي إحدى عشرات الرسائل الأدبية التي كنت أتلقاها بسبب هوايتي آنذاك في مكاتبة الأدباء للإفادة منها في إعداد ما أعددت من دراسات عنهم. غير أن معظمها تعرض للضياع بحكم اغترابي وانتقال أهلي من بيت إلى آخر في غيبتي عن العراق. ولحسن الحظ وجدت بين ما حملت من أوراق بعض الرسائل ومنها إحدى رسائل بدر شاكر السياب التي نشرتها في - مجلة الأديب في العام 1970.
إن رسالة نازك الملائكة ذات قيمة تاريخية مهمة لأنها تلقي الضوء على ثقافتها الموسوعية وبعض تجاربها الشعرية وآرائها في مرحلة مبكرة من حياتها قبل أن تصدر ديوانها الأول «عاشقة الليل». لك أن تنشرها إن أحببت في إحدى الصحف أو المجلات القطرية التي تختارها علما بأنها لم تنشر من قبل. ولك خالص الود والتقدير.
صالح جواد الطعمة

جاءت رسالة نازك الملائكة بست صفحات مصورة عن دفتر مدرسي مخطط يعود إلى أربعينيات القرن العشرين موجهة من الشاعرة إلى الطعمة، ونصها:

حضرة الأستاذ صالح جواد آل طعمة المحترم.
تحية..
أما بعد فقد حالت الحوائل دون إسراعي بالإجابة على رسالتك. وها أنا انتهز أوّل فرصة تعرض للإجابة عن الأسئلة التي وجهت إلي، ومعذرة عن تأخري.

أولًا: الولادة: بغداد في 23 آب/ أغسطس 1923
ثانيًا: أثر البيئة في شعري: في طفولتي تأثرت بوالديّ اللذين اكتشفا بذور الشاعرية في نفسي وأنا مازلت في سن مبكرة.
في المدرسة كنت شديدة الخجل، منعزلة، لا أخالط الأطفال، وقد بقيت هذه عادتي طيلة حياتي المدرسية تقريبا.
في السابعة عشرة من عمري اعتنقت مبدأ المثالية الأخلاقية. كما يفهمها كانت. فاعتزلت المجتمع لأنّه لا يحقق مبادئي وأسلمت نفسي للدراسة الجدية.
ثالثًا: العوامل التي دفعتني إلى الشعر: لا عوامل إلا حبي العميق للشعر والموسيقى. تاريخ أوّل قصيدة بالفصحى يرجع إلى العام 1933، أما أوّل قصيدة نشرتها فكانت في العام 1936، إلّا أنّ شاعريتي الحقيقية بدأت، من وجهة نظري، في العام 1945، أما ما قبلها فكانت محاولات شاعرة مبتدئة، لكن هذا لا ينفي أنّني نشرت قبل العام 1945 حوالي مائة قصيدة من الشعر في صحف بغداد.
أما الكتاّب والشعراء الذين أُعجبت بهم، فهم، من الفلاسفة:
شوبنهاور، لأنّه يعبر عن فلسفتي في أحزان الحياة وأسبابها، وأنا اتفق معه على أن الحياة زوبعة حول لا شيء!
أفلاطون في جمهوريته، لأنّه حاول تنظيم المجتمع على أساس فكري روحي حر.
سبينوزا (فيلسوف هولندي)، لأنّه إنساني النزعة، يؤمن بالفكر ويحتقر التفاهات الاجتماعية.
نيتشه، لأنّه شاعر الفلاسفة الذي مَجّد الموسيقى والخيال والعاطفة الحرّة والعزلة.
أما من الشعراء : الشرقيون (قديمًا) امرؤ القيس، الخيام المتنبي. (حديثًا) طاغور، أبو القاسم الشابي، فوزي المعلوف،
إيليا أبو ماضي، ميخائيل نعيمة، علي محمود طه. (الغربيون): الإنكليز: كيتس شيلي، بايرون ميسفيلد. الأميركان: بو. الفرنسيون: لامارتين، هوو، دوموسيه. الألمان: ريلكه، هاينه، هولدرلن. الإيطاليون: ليو باردي.
من الكتّاب:
في الشرق: جبران خليل جبران، الآنسة مي، توفيق الحكيم. في الغرب: أوسكار وايلد (كاتب إنكليزي)، جورج دوهامل (كاتب فرنسي)، دوستوفيسكي (قصصي روسي)، دافني دوموريه (قصصية إنكليزية).
هؤلاء طائفة من الكتّاب والأدباء الذين أقرأ لهم كثيرًا.
إلّا أنّ هذا لا ينفي أنني كثيرًا ما أُعجب بسواهم، وعندي أن التحديد الكلي في هذه النقطة عسير.
إلّا أنّني أستطيع أن أقول عموما إنّني أجنح في الشعر والفلسفة والموسيقى إلى المدرسة الرومانتيكية التي ينتمي إليها شعري أيضًا.
رابعًا: مؤلفاتي:

لو أُخذت هذه الرسالة بوصفها مدوّنة شخصية موثوقة، فسوف تكشف المرحلة الأولى من حياة نازك المجهولة، وذلك قبل أن تصبح موضوعًا للبحث والدراسة في العقود اللاحقة

1. عاشقة الليل ـ ديواني الأوّل.
2. مأساة الحياة (ملحمة شعرية في 1200 بيت).
كُتبت بين 1946 و1945.
3. شظايا ـ ديواني الثاني ـ وفيه مجموعة القصائد التي كتبتها في العام 1947.
4. صفاء ـ ملحمة شعرية بلغت 500 بيت ولم تتم بعد.
طائفة مختارة من قصائدي المنشورة في الأعوام (1945-1947):
مجلة الحضارة ـ بغداد 1945:
عاشقة الليل، أحلام ودموع، شجرة الذكرى، كتبت نازك الملائكة، السفر.
مجلة البيان ـ النجف 1946:
الحياة المحترقة، قصائدها، إلى نجمة
مجلة الأديب ـ بيروت 1946:
ليلة ممطرة، وهي في سن العاشرة
جريدة القبس ـ دمشق 1947:
في وادي العبيد
مجلة العرفان ـ صيدا 1947:
ذكرى مولدي، ذكريات ممحية
مجلة دار المعلمين العالية ـ بغداد 1946
إلى عينيّ الحزينتين.
مجلة الوعي القومي ـ بغداد 1946:
خواطر مسائية.
مجلة الوادي ـ بغداد 1947:
الفيضان، بين فكي الموت، الزهرة الميتة
مجلة البطحاء - الناصرية 1946:
السفينة التائهة.
مجلة المعهد ـ 1947:
البحر (مترجمة)
جريدة الشعب ـ بغداد 1947:
إلى الشمس، الشمعة المحتضرة
جريدة الحوادث - بغداد 1945:
مخلصية مقبولة

علمًا أنّ تاريخ نشر قصائدي لا علاقة له بتاريخ نظمها، لأّني معتادة على أن أؤخر نشر قصائدي الجديدة، ولم أنشر بعد بيتًا واحدًا من ديواني «شظايا»، مع أنّه كامل الآن ومُعد للطبع، والأمر كذلك مع قصائد "مأساة الحياة"، و"صفاء"، ونصف قصائد "عاشقة الليل"!! وستطبع الكتب الثلاثة الأولى «عاشقة الليل» و«مأساة الحياة" و«شظايا» خلال السنتين القادمتين تباعًا، أما «صفاء» فهي تتقدم ببطء، وأظنها ستطول كثيرًا، فهي الآن ما زالت تعالج المقدمة.
ولك في الختام تحياتي.
نازك الملائكة

ملاحظة
في العدد الثاني عشر من مجلة "الينبوع" البغدادية الصادر بتاريخ 18 آيار/ مايو 1946، مقال هام عن حياتي النفسية بقلم السيدة غزالة نعمان. وأظنك ستجد فيه طائفة من المعلومات التي لم أقف عندها في أجوبتي على أسئلتك. فمن المستحسن أن تراجعه. أما ما كتبت عني مجلة "الوادي" فأكثره مبني على الصورة الخيالية التي رسمها كاتبا المقالين عني، لا على الواقع، وبعضه يصور حياتي في العامين 1939 و1940، دون النظر إلى التطورات الفكرية والروحية الهامة التي طرأت على حياتي فيما بعد .
(انتهت رسالة نازك الملائكة للدكتور صالح).
تعرفت إلى الدكتور صالح جواد الطعمة منتصف كانون الأول/ يناير من العام 2005 بمكة، ضمن ندوة عقدت فيها لمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية، وتزامن ذلك مع موسم الحج لتلك السنة.
بقينا معا مدّة أسبوعين، ثم انقطعت بيننا السبل، إلى أن أرسلت له دعوة للمشاركة في ندوة "أميركا في الثقافة العربية"، عقدت في الدوحة بين 25 و27 كانون الأوّل 2008 حيث قدم بحثًا إضافيًا عن جذور العلاقات بين الأدبين العربي والأميركي. وهو باحث ضليع في هذا الموضوع، وقد أمضى نحو نصف قرن من عمره، باحثًا ومترجمًا ومحققًا ومفهرسًا كل واردة وشاردة فيه، والحال هذه فقد تبادلنا رسائل قصيرة خلال الشهرين اللذين سبقا الندوة، وخلال ذلك وصلتني منه سيرة ذاتية كبيرة بالإنكليزية تكشف رحلة هذا المثقف الكبير في ميدان الثقافة والبحث. لم أكن أجهل مقامه وجهوده ولكنّني لم أكن على دراية تفصيلية بإنجازاته الأدبية التي كشفتها لي عنها تلك السيرة.
بدأ الطعمة شاعرًا، قبل أن ينزلق إلى البحث الأكاديمي، شأنه في ذلك شأن جل الباحثين الذين يستهويهم الشعر في مطلع حياتهم، ثم سرعان ما تلتهم الجامعات مواهبهم الأدبية، وتحيلها إلى خبرات نقدية وبحثية، فقد ولد في كربلاء في العام 1929، وأكمل فيها دراسته الثانوية في العام 1948، وانتقل إلى دار المعلمين العالية، فتخرج منها في العام 1952، ودشن حياته الأدبية بديواني شعر صدرا في بغداد في عامي 1950 و1952، أولهما بعنوان "ظلال الغيوم"، وثانيهما بعنوان "الربيع المحتضر"، وبين الأعوام 1959 و2004 ألف أو شارك في تأليف ثلاثة عشر كتابًا بالعربية في موضوعات لها صلة مباشرة بالأدب العربي، ولكن التيار الرئيس في جهده انصب على البلوغرافيا، والعلاقات بين الأدبين العربي والغربي، وأردف كل ذلك ببحوث كثيرة متفرقة في المجلات والدوريات العربية والانكليزية.
لن أخوّل لنفسي حق التعريف بنازك الملائكة، الشاعرة والناقدة، فلست مؤهلاً لذلك، فهي علم من أعلام الأدب العربي الحديث، واستأثرت باهتمام عدد كبير من الباحثين المتخصصين في الدراسات الشعرية والنقدية، إنما يقتضي السياق أن أقف بإيجاز على هذه الرسالة، مشيراً إلى ما ورد فيها، فهي تلقي الضوء على إشكالية ريادة الشعر الحر في العراق، وتكشف المصادر الشعرية الرائدة من رواده، وترسم الأجواء الثقافية الحاضنة لظهور قصيدة التفعيلة في أربعينيات القرن العشرين، إذ كتبتها نازك قبل أن تنشر أيًا من دواوينها، وفيها كشفت المناهل الأدبية والفكرية التي نهلت منها. كما أنّها قدمت ثبتاً دقيقاً بقصائدها المبكرة التي يحتمل أن بعضها لم يُدرج في دواوينها، وبينت تأثرها بالجو العائلي، ولم تلبث أن انزوت، وفضلت العزلة على المخالطة، وفي نهاية مراهقتها أخذت بالفلسفة المثالية، حينما وجدت أن المجتمع لا يلبي مطالبها الشخصية، فأسلمت نفسها للجد، ولعل الموسيقى هي التي أغرتها بكتابة الشعر.

أُعجبتُ بشوبنهاور، لأنّه يعبّر عن فلسفتي في أحزان الحياة وأسبابها، وأنا اتفق معه على أن الحياة زوبعة حول لا شيء! كما أُعجبت بسبينوزا (الفيلسوف الهولندي)، لأنّه إنساني النزعة، يؤمن بالفكر ويحتقر التفاهات الاجتماعية.

نازك الملائكة

أقدم ما وجدت للطعمة من آثار منشورة يعود إلى العام 1946، وواضح أنه أثناء الخمسينيات من القرن الماضي كان من أنشط الكتّاب العراقيين في الصحف والمجلات، فقد نشر عددًا يصعب حصره من المقالات والبحوث والتعليقات، وبالتدريج، راح مجال اهتمامه يتوسع، وما لبث أن أصبح له حضور كبير في المؤتمرات والندوات الأدبية والفكرية، ونشر عددًا، يتعذر تقديره، في عشرات المجلات العربية، صب في معظمه حول الأدب العربي نقداً، وتعريفًا، وتعليقًا، وترجمة.
كتبت نازك أوّل قصيدة وهي في العاشرة من عمرها، وسرعان ما أغراها النشر، وهي في مرحلة الصبا، ففي نحو عقد من الزمان، نشرت حوالي مائة قصيدة. على أن الأمر الذي يستأثر بالاهتمام مواردها الفلسفية التي شملت أقطاب الفلسفة المثالية، ومواردها الأدبية شعرًا ونثرًا، وقد شملت نخبة من الشعراء والناثرين شرقيين وغربيين، رصفت أسماءهم بعناية ظاهرة، إلى ذلك فقد كشفت أمرًا مهمًا يفيد الدارسين، وهو أنّها كانت تكتب من دون أن تنشر، إلا بعد مرور وقت طويل، تترك خلاله القصيدة موضوعًا للتدقيق والمراجعة، ففي وقت كتابة هذه الرسالة كانت أنجزت أكثر من ديوان، قبل نشر ديوانها الأوّل "عاشقة الليل".
هذا هو الوجه المعروف عربيًا من نشاط الطعمة، لكن الوجه الآخر، والأكثر شمولاً، فيتعلق بجهوده الأكاديمية للتعريف بالأدب العربي في الجامعات الأميركية، وتدريسه له ما يقرب من خمسين سنة، وكله ظهر باللغة الإنكليزية، إذ نال شهادته الأولية في الأدب العربي من جامعة بغداد في العام 1952، ثم الماجستير والدكتوراه من جامعة هارفارد في عامي 1955 و1957، وتولى تدريس الأدب العربي في الجامعات الأميركية: هارفارد، وإنديانا، وبرنستن، منذ العام 1964 إلى الآن، وأثناء تلك المدة الطويلة نال عددًا من المنح والزمالات، وله دور مشهود في اللجان والمؤتمرات، وانصب جهده على توثيق الأدب العربي المترجم إلى الإنكليزية والتعريف به.

في كافة الرسائل التي تبادلناها، كشف الطعمة عن عذوبة رفيعة المستوى في التعامل، وشعورًا إنسانيًا مفعمًا بالدفء، ثم فوجئت، دونما سابق إنذار، بوصول رسالة نازك التي يخولني نشرها في المكان المناسب، وقد علمت بأنّه تلقى تلك الرسالة بالبريد وهو في كربلاء، بعد أن حاول مقابلة الشاعرة في بغداد، غير أن والدها الأديب صادق الملائكة لم يوافق على اللقاء احترامًا للتقاليد، ونصحه بالكتابة إليها مباشرة. كان الطعمة آنذاك طالبًا في ثانوية كربلاء، وهو في الثامنة عشرة من عمره، أما نازك فمدرّسة في دار المعلمات الابتدائية، منذ تخرجها في العام 1944، وكانت في الرابعة والعشرين. ولم يلتقيا وجها لوجه إلا في الولايات المتحدة الأميركية منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، حينما كان هو طالبًا في هارفارد، فيما كانت هي تواصل دراستها العليا في جامعة وسكنس.
لو أخذت هذه الرسالة بوصفها مدونة شخصية موثوقة، فسوف تكشف المرحلة الأولى من حياة نازك المجهولة، وذلك قبل أن تصبح موضوعًا للبحث والدراسة في العقود اللاحقة. إنّ قيمة هذه الرسالة تأتي من وضوح المعلومات فيها، والتصريح بالنزوع الشعري، وبالمؤثرات، والموارد الفكرية، وباحتوائها مسردًا دقيقًا بخط الشاعرة، عن الحقبة المجهولة من حياتها الشخصية والأدبية، ومن المؤكد أن المتخصصين في دراسات هذه الشاعرة سيجدون فيها عونًا يجلو شاعريتها حينما أصبحت رائدة من رواد الشعر العربي الحديث.

د. صالح جواد الطعمة مع بعض مؤلفاته

حين يعود الماضي متنكرًا

صعود الاقطاع الرمزي وانحسار الحلم المدني في العراق

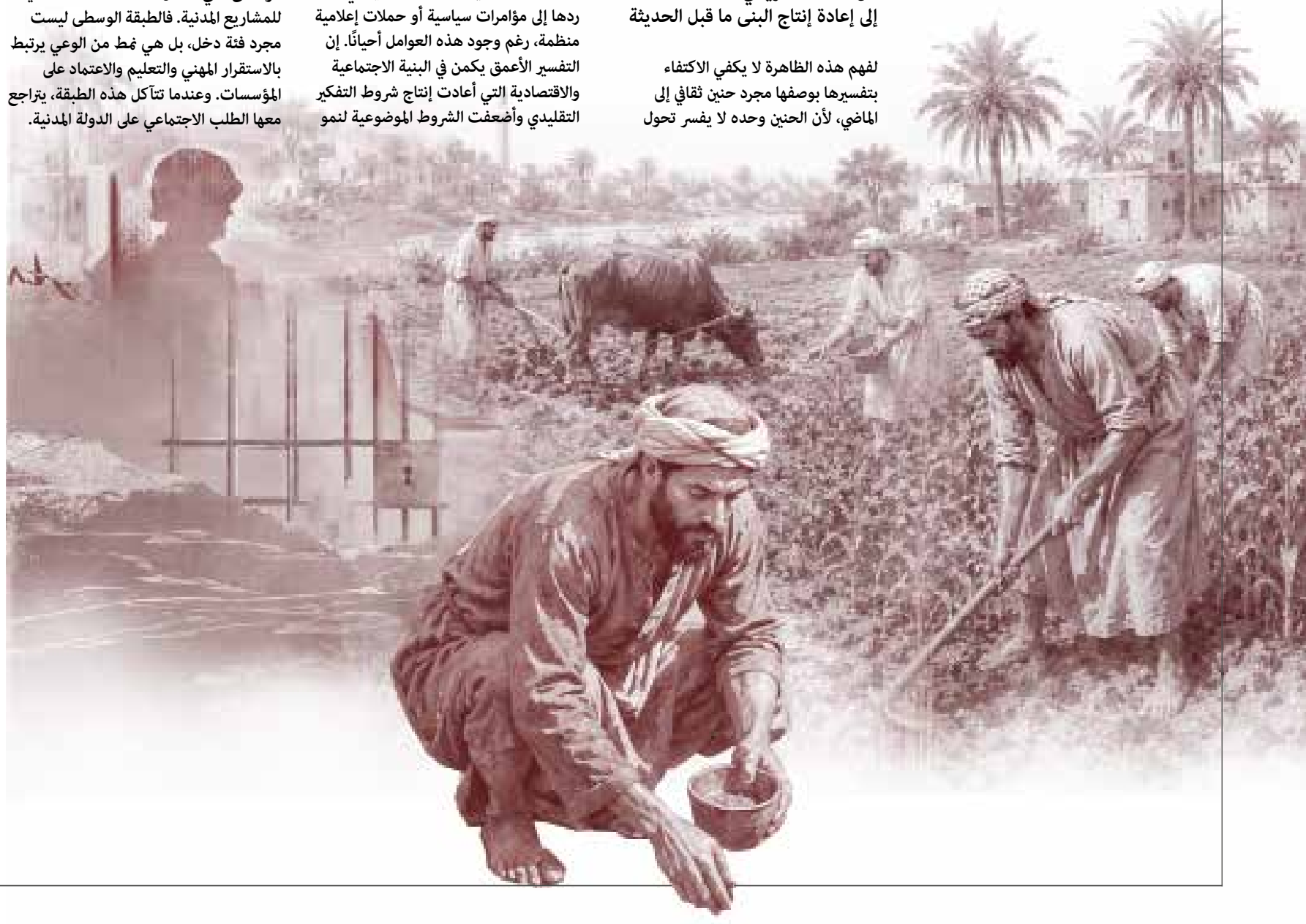
أخذت الدعوات الممجدة للعشيرة والزعامة التقليدية والتراتبية الاجتماعية بالاتّساع بينما تراجع حضور الخطاب المدني

إسماعيل نوري الربيعي

يبدو المشهد العراقي المعاصر للوهلة الأولى متناقضًا. فبعد أكثر من قرن على تأسيس الدولة الحديثة، وبعد عقود من التوسع في التعليم والتمدين وانتشار وسائل الاتصال الحديثة، كان من المفترض أن تتعزز قيم المواطنة والمؤسسات والقانون المدني. غير أن ما نشهده اليوم يسير في اتجاه مختلف. فقد أخذت الدعوات الممجدة للعشيرة والزعامة التقليدية والتراتبية الاجتماعية بالاتساع، بينما تراجع حضور الخطاب المدني الذي كان قبل سنوات قليلة يبدو أكثر قدرة على التأثير في المجال العام. وتزداد المفارقة وضوحًا حين نلاحظ أن هذا الترويج لا يصدر من البيئات الريفية أو التقليدية وحدها، بل أصبح يجد له أنصارًا بين بعض المتعلمين والمثقفين والإعلاميين، بل وحتى داخل قطاعات من الشباب الذين يفترض أنهم أبناء العصر الرقمي.

من الاقتصاد الريعي إلى إعادة إنتاج البنى ما قبل الحديثة

لفهم هذه الظاهرة لا يكفي الاكتفاء بتفسيرها بوصفها مجرد حنين ثقافي إلى الماضي، لأن الحنين وحده لا يفسر تحول اتجاهات اجتماعية واسعة. كما لا يكفي ردها إلى مؤامرات سياسية أو حملات إعلامية منظمة، رغم وجود هذه العوامل أحيانًا. إن التفسير الأعمق يكمن في البنية الاجتماعية والاقتصادية التي أعادت إنتاج شروط التفكير التقليدي وأضعفت الشروط الموضوعية لنمو التيار المدني. حين تتعرض المجتمعات لأزمات اقتصادية طويلة الأمد، فإن الأفراد يبحثون عن أشكال بديلة من الحماية الاجتماعية. وفي المجتمعات التي لم تستكمل بناء مؤسساتها الحديثة، تتحول العشيرة إلى شبكة أمان بديلة عن الدولة. وهنا لا تعود العشيرة مجرد رابطة قرابية، بل تصبح مؤسسة اقتصادية واجتماعية ونفسية تقدم للفرد ما عجزت الدولة عن تقديمه. لقد أدت عقود الحروب والعقوبات والاضطرابات السياسية إلى إضعاف الطبقات الوسطى التي تشكل عادة الحاضنة الأساسية للمشاريع المدنية. فالطبقة الوسطى ليست مجرد فئة دخل، بل هي نمط من الوعي يرتبط بالاستقرار المهني والتعليم والاعتماد على المؤسسات. وعندما تتآكل هذه الطبقة، يتراجع معها الطلب الاجتماعي على الدولة المدنية.



نافذة..

كيف تحرق شركات التكنولوجيا الكتب؟

نايف يحيى

بالنسبة لمن يكتبون كتبًا لا تحقق مبيعات استثنائية، ولا تدوم طويلًا، ولا حتى تحقق مبيعات مقبولة، فمن الشائع أن يتلقوا بين الحين والآخر بريدًا إلكترونيًا من الناشر يحذرهم من أن نسخ كتبهم الموجودة في المخزون ستُرسل إلى آلة التقطيع. وبمجرد اتخاذ هذا القرار، لا يمكن فعل الكثير للأسف، يُعدّ تمزيق الكتب ظاهرة شائعة تعكس الوضع المتردي لسوق النشر (وخاصةً التكتلات الكبيرة التي استحوذت على عشرات دور النشر الصغيرة)، والضغوط الاقتصادية والمالية، ومحدودية مساحات التخزين، ونفاد صبر الشركات.

مع ذلك، لا تقتصر عمليات التدمير الجماعي للكتب على دور النشر الكبيرة فقط. فقد ذكرت صحيفة واشنطن بوست في كانون الثاني/ يناير 2026 أن شركة أنثروبيك للتكنولوجيا المتقدمة أطلقت أوائل العام 2024 مبادرة سريّة للغاية، تُعرف باسم مشروع بنما. وتكشفت تفاصيل المشروع مع نشر أكثر من أربعة آلاف صفحة من الوثائق التي قُدّمت كأدلة في دعوى قضائية تتعلق بحقوق النشر، رفعتها مجموعة من الكُتّاب ضد أنثروبيك. وكانت هذه الدعوى جزءًا من سلسلة دعاوى قضائية رفعها فنانون وكتّاب وموسيقيون ومصورون ومصممون ورسامون وغيرهم من المبدعين الذين شعروا بأن أعمالهم استُخدمت من دون علمهم أو إذنهم، لتدريب نماذج الذكاء الاصطناعي.

كشفت وثيقة تخطيط داخلية، نُشرت في الأسبوع الثاني من كانون الثاني/يناير 2026، عن نواياهم على النحو التالي:

"مشروع بنما هو مسعى منا لرقمنة جميع الكتب في العالم بطريقة تدميرية.. لا نريد لأحد أن يعلم أننا نعمل على هذا المشروع".

وكشفت هذه الوثيقة، إلى جانب وثائق قانونية أخرى استُخدمت في دعاوى قضائية ضد عدة شركات تُطوّر نماذج الذكاء الاصطناعي التوليدية، أن شركة أنثروبيك وشركات أخرى في مجال الذكاء الاصطناعي تشتري ملايين الكتب المطبوعة من المكتبات المستعملة لتدريب أنظمتها. تتطلب نماذج اللغة الكبيرة (LLMs) نصوصًا "عالية الجودة" لتدريب شبكاتها العصبية. ويتضمن ذلك معالجة النماذج للنصوص لبناء علاقات إحصائية بين الكلمات والمفاهيم. ويعتقد المبرمجون أنه ينبغي استخدام قواعد بيانات "جيدة" (كتب ومقالات متماسكة، مكتوبة ومحررة بشكل جيد) لتعزيز قدرات النماذج. إذ يُتيح استخدام الأدب الجيد إجابات أكثر وضوحًا، فضلًا عن نتائج أكثر بلاغة ودقة وإقناعًا. خلص منسقو هذا المشروع إلى أن استخدام الكتب أفضل بكثير من التعليقات والآراء والمحادثات المستخرجة من المنتديات الإلكترونية وشبكات التواصل الاجتماعي أو يوتيوب. أصبحت الكتب، بكميات كبيرة لا بشكل فردي، هدفًا لطموح هذه الشركات التي ترغب في (تعليم النماذج الكتابة بشكل صحيح وعدم تكرار لغة الإنترنت الشائعة).

لا يمكن تفسير تراجع التيار المدني من خلال قوة خصومه فقط، فجزء مهم من المشكلة يرتبط بأوجه القصور داخل التيار نفسه

ومن هنا يمكن فهم الصعود المتزايد للخطاب العشائري. فهو ليس عودة إلى الماضي بقدر ما هو استجابة لأزمات الحاضر. فالمجتمع لا يتبنى أنماطًا فكرية معينة لأنه يحبها بالضرورة، بل لأنه يجد فيها حلولًا عملية لمشكلاته المباشرة. وعندما تفشل المؤسسات الرسمية في توفير الأمن والعدالة وفرص العمل، تصبح البنى التقليدية أكثر جاذبية مهما بدت متعارضة مع قيم الحداثة. ومن الناحية التاريخية، فإن المجتمعات لا تتحرك دائمًا في خط مستقيم من التقليد إلى الحداثة. فالتاريخ يعرف حالات ارتداد عديدة تعود فيها أشكال قديمة من التنظيم الاجتماعي إلى الظهور عندما تدخل المؤسسات الحديثة في أزمات عميقة. لذلك فإن صعود العقلية العشائرية لا يمثل استثناءً تاريخيًا بقدر ما يمثل نمطًا معروفًا من أنماط الاستجابة الاجتماعية للأزمات البنيوية.

الإقطاع بوصفه وعيًا اجتماعيًا لا مجرد نظام اقتصادي

حين يُذكر الإقطاع يتبادر إلى الذهن نظام اقتصادي قائم على ملكية الأرض وهيمنة كبار الملاك. غير أن الإقطاع ليس مجرد بنية اقتصادية، بل هو أيضًا نمط تفكير يقوم على التسليم بالتراتبية الاجتماعية والطاعة الشخصية والولاءات العمودية. في هذا المعنى يمكن الحديث عن إقطاع رمزي أو ثقافي حتى في غياب الإقطاع التقليدي.

لإنّ الفكرة الأساسية للإقطاع تتمثل في الاعتقاد بأن المجتمع ينبغي أن يُدار عبر شبكات الولاء الشخصي لا عبر المؤسسات المجردة. وهي الفكرة ذاتها التي تظهر حين تُقدَّم الزعامة الفردية على القانون، أو حين تُمنح الامتيازات على أساس الانتماء لا الكفاءة. لقد شهد العراق خلال العقود الأخيرة نموًا لطبقات طفيلية استفادت من الاقتصاد الريعي أكثر مما استفادت من النشاط الإنتاجي الحقيقي.

وهذه الطبقات لا تحتاج إلى مجتمع مدني قوي أو مؤسسات مستقلة، بل تحتاج إلى شبكات ولاء تحافظ على امتيازاتها. لذلك تجد نفسها موضوعيًا أقرب إلى إعادة إنتاج الثقافة العشائرية منها إلى دعم الثقافة المدنية. كما أن الاقتصاد الريعي يخلق علاقة مختلفة بين الدولة والمجتمع. ففي الاقتصادات الإنتاجية يعتمد الأفراد على العمل والإبداع والمنافسة، بينما تعتمد الاقتصادات الريعية على توزيع الموارد والثروات. وفي مثل هذه البيئة تصبح العلاقات الشخصية أكثر أهمية من الكفاءة المهنية، ويصبح الوصول إلى الموارد مرتبطًا بالقرب من مراكز النفوذ أكثر من ارتباطه بالجهد الفردي، ومن هنا يتولد شكل جديد من الوعي الاجتماعي يرى العالم من خلال الانتماءات الضيقة لا من خلال المصالح العامة. ويبدأ الفرد بالنظر إلى العشيرة أو الجماعة أو الشبكة الخاصة بوصفها المصدر الحقيقي للقوة والحماية، بينما تتراجع ثقته بالمؤسسات العامة.

ولعل أخطر ما في هذا التحول أنه لا يقتصر على المجال السياسي، بل يمتد إلى الثقافة والتعليم والإعلام. فحين يصبح الولاء أهم من الكفاءة، تبدأ معايير التقييم الاجتماعي بالتغير. ويغدو النفوذ الشخصي أكثر قيمة من الإنجاز العلمي، والانتماء أكثر أهمية من الاستحقاق. وهكذا تتشكل بيئة فكرية تسمح بتمجيد الإقطاع الجديد حتى من دون استخدام المصطلح نفسه. إذ يجري تقديم التراتبية الاجتماعية باعتبارها فضيلة، وتُصوَّر العلاقات الأبوية بوصفها بديلًا عن المؤسسات، ويُنظر إلى الاستقلال الفردي بعين الشك والريبة. إن المشكلة الحقيقية لا تكمن في وجود العشائر بوصفها مكونًا اجتماعيًا تاريخيًا، بل في تحويلها إلى مرجعية سياسية وثقافية بديلة عن الدولة الحديثة. فالعشيرة تستطيع أن تؤدي وظائف اجتماعية إيجابية، لكنها تصبح عائقًا للتطور عندما تتحول إلى إطار لتنظيم المجال العام بأكمله.

أزمة التيار المدني وحدود خطابه المعاصر

لا يمكن تفسير تراجع التيار المدني من خلال قوة خصومه فقط. فجزء مهم من المشكلة يرتبط بأوجه القصور داخل هذا التيار نفسه.

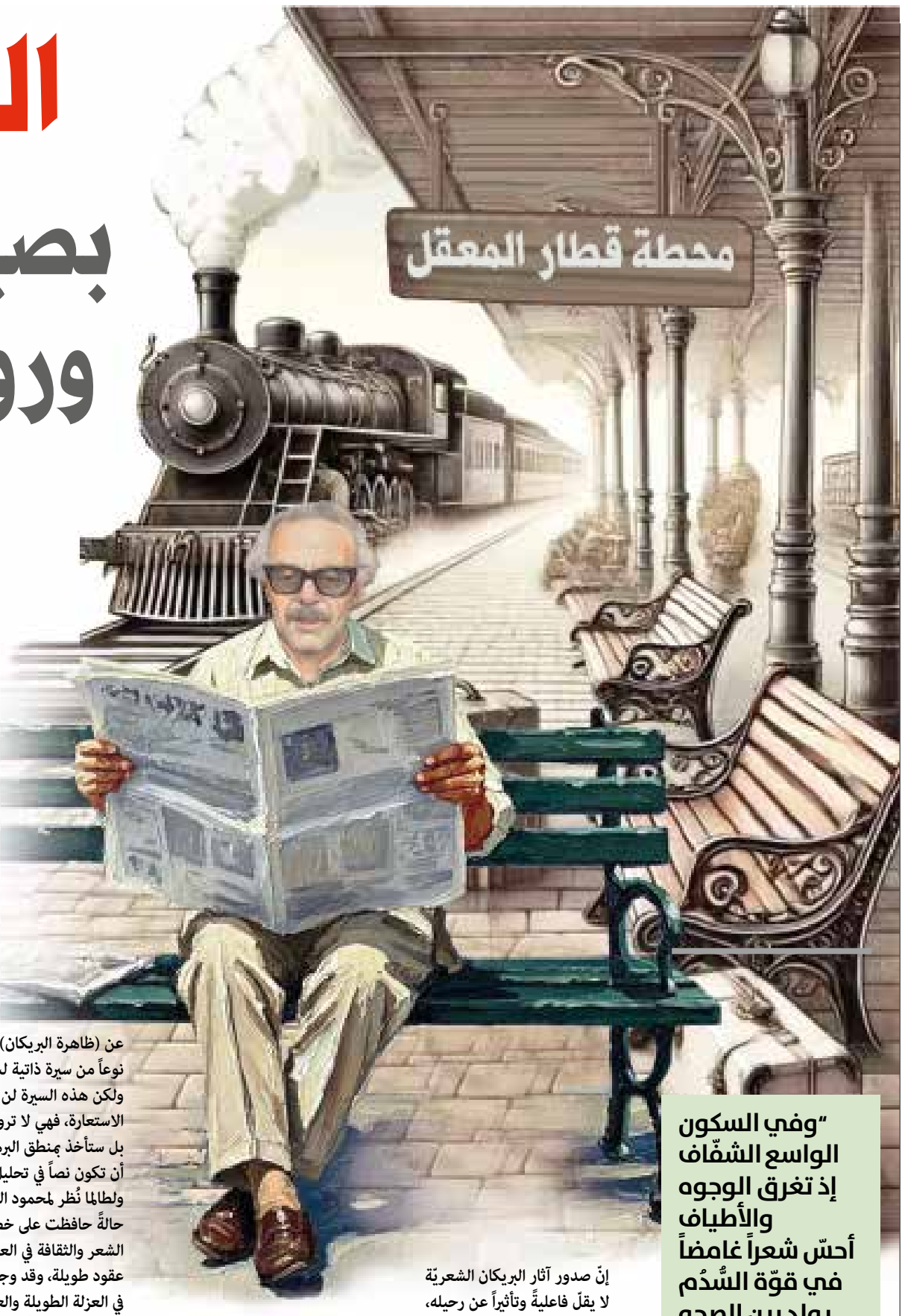
لقد افترض كثير من دعاة المدنية أن انتشار التعليم والتكنولوجيا سيقود تلقائيًا إلى انتشار القيم المدنية. غير أن التجربة العراقية أثبتت أن التعليم وحده لا ينتج وعيًا مدنيًا بالضرورة، كما أن وسائل التواصل الاجتماعي تستطيع نشر الأفكار التقليدية بالقدر نفسه الذي تنشر به الأفكار الحديثة. كما أن الخطاب المدني وقع أحيانًا في خطأ النخبوية. فقد انشغل بالمفاهيم النظرية الكبرى أكثر من انشغاله بالمشكلات اليومية للناس. وبينما كانت قطاعات واسعة من المجتمع تبحث عن الأمن والعمل والخدمات، كان بعض الخطاب المدني يركز على قضايا مجردة لا تمس الحياة اليومية مباشرة. إضافة إلى ذلك، افتقر هذا الخطاب في كثير من الأحيان إلى البنية التنظيمية القادرة على تحويل الأفكار إلى قوة اجتماعية مؤثرة. فالأفكار لا تنتصر بمجرد صحتها المنطقية، بل تحتاج إلى مؤسسات وتنظيمات وقواعد اجتماعية تحملها وتدافع عنها.

في المقابل، تمتلك البنى العشائرية مزايا تنظيمية مهمة. فهي متجذرة تاريخيًا، وتملك شبكات تضامن قائمة بالفعل، وتتمتع بقدرة عالية على الحشد والتعبئة. ولذلك فإن المنافسة بينها وبين التيار المدني لم تكن متكافئة منذ البداية. كما أن التيار المدني واجه معضلة إضافية تتمثل في ارتباط بعض رموزه بصراعات سياسية ضيقة أضعفت صورته لدى قطاعات من الجمهور.

عندما يفقد أي تيار قدرته على تمثيل المصالح العامة، فإنه يتحول تدريجيًا إلى جزء من الاستقطابات القائمة بدل أن يكون بديلًا لها. ومع ذلك فإن تراجع التيار المدني لا يعني نهاية المشروع المدني نفسه.

فالأزمات التي تدفع الناس نحو البنى التقليدية يمكن أن تدفعهم في لحظة أخرى نحو البحث عن بدائل حديثة أكثر فاعلية. فالتاريخ لا يسير في اتجاه واحد، كما أن الأفكار لا تختفي نهائيًا بمجرد تراجعها المؤقت. إن ما نشهده اليوم يعكس أزمة عميقة في العلاقة بين الدولة والمجتمع أكثر مما يعكس انتصارًا نهائيًا للعقلية العشائرية. فحين يشعر المواطن أن القانون يحميه، وأن المؤسسات تعمل لصالحه، وأن الفرص تتوزع على أساس الكفاءة، تتراجع الحاجة الموضوعية إلى شبكات الولاء التقليدية. أما حين تغيب هذه الشروط، فإن الماضي يعود بأشكال جديدة مهما بدت مفارقة لمنطق العصر. لذلك فإن تفسير تنامي تيار الترويج للإقطاع والعقلية العشائرية في العراق لا يبدأ من الثقافة وحدها، ولا من السياسة وحدها، بل من البنية الاجتماعية والاقتصادية التي أعادت إنتاج الحاجة إلى تلك الأشكال التقليدية من التنظيم. فالأفكار لا تعيش في الفراغ، بل تنمو داخل شروط مادية وتاريخية محددة. وما يبدو اليوم انتصارًا للماضي ليس في جوهره سوى تعبير عن عجز الحاضر عن تحقيق الوعود التي حملها المشروع المدني. وعندما يعجز الحاضر عن إقناع الناس بجدواه، يصبح الماضي أكثر قدرة على إغوائهم، حتى لو كان ذلك الماضي نفسه أحد أسباب الأزمة التي يحاولون الهروب منها.

البريكان
بصيرة الشعر ورؤيا الشاعر



لؤي حمزة عباس

مع صدور الأعمال الشعرية (الكاملة؟) لمحمود البريكان، منتصف العام 2025، بعد ثلاث وعشرين سنة على رحيله الفاجع، هل يمكن الحديث عن انكشاف لغز الشاعر، وانقطاع الجدل في قضايا مثل زهده وعزلته وعزوفه عن النشر، وتواصله في قضايا نقديّة الطابع مثل أهميّة ما أنجز وأسبقيته وتأثيره في الشعر العراقي، ما بين حضور وغياب؟ وإذا كان رحيلُ الشاعر، قبل ذلك، قد وضع دارسيه أمام السؤال عن الكيفية التي يمكن أن تكون الكتابة عنه بعد فجيعة مقتله.

إنّ صدور آثار البريكان الشعريّة لا يقلّ فاعليةً وتأثيراً عن رحيله، لنكون، مع محاولة الثقافة العراقيّة الخوض، كلّ مرّة، في ظاهرة محمود البريكان التي يبدو أنها عصية على مغادرة لغزيّتها، داخل مخطّط لا يخلو من غرابة، فإذا كان حادث مقتله قد أغلق قوس حياة البريكان الإنسان على نحو فجائعي، فإن قوس شعره يُفتح على مصراعيه مع صدور الأعمال، ويُهيئ المجال واسعاً للقراءة والمراجعة، لتكون كلُّ قراءة خطوةً في مجال متّسع يساهم النص الشعري فيه بإضاءة ما بقي معتماً وخفياً. وربما مثّل الصدور مساحةً للتفكير بـ(ظاهرة) الشاعر

وما اختطَّ لحياته ولشعره من مسار في مجمل الشعريّة العراقيّة، إذ أن صدور الأعمال بمجلدين كبيرين، خُصص الأول منهما لديوان واحد فحسب، هو (عوالم متداخلة)، وقع في حوالي 600 صفحة، وقد كُتبت نصوصه بين عامي 1969 ـ 2000، في حين ضمَّ المجلد الثاني أعمال الشاعر الأولى المكتوبة في عقدي الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، بما يؤكد فكرةً قدّمها الدكتور حيدر سعيد في دراسته (مخططات لقراءة ظاهرة البريكان)، "ستكون الكتابة

عن (ظاهرة البريكان) بالأحرى، نوعاً من سيرة ذاتية لسلوكنا الثقافي. ولكن هذه السيرة لن تأخذ بمنطق الاستعارة، فهي لا تروم أن تكون أدباً، بل ستأخذ بمنطق البرهان، لأنها تريد أن تكون نصاً في تحليل الثقافة."[1]، ولطالما نُظر لمحمود البريكان بوصفه حالةً حافظت على خصوصيتها في الشعر والثقافة في العراق على امتداد عقود طويلة، وقد وجدت جوهرها في العزلة الطويلة والعزوف عن النشر، وهما يوطّدان سلوكاً خارج شعري، في حين يلتقط الشعري ما هو جوهري في ما تكتبه القصيدة ويحتفي بالموقف الكلي من الذات والعالم، ذلك يعني أن علينا أن نعمل على فهم طبيعة العلاقة بين البريكان والشعر بالدرجة الأولى، بوصفه ممثّلاً للموقف الوجودي ومعبّراً عنه، فعلاقة محمود البريكان بالشعر وبالثقافة عموماً لا يعبر عنها سوى أرثه النصي المتمثل بشعره وقد تحقق حضوره بعد غياب ليس بالقصير، وبالقليل من النثر الذي كتبه في مناسبات متباعدة، وهما، معاً، يشكّلان حالة البريكان،

التي أراها أسبق من الظاهرة وأكثر تأثيراً في تشكيل الشاعر، وسبق أن كتبت بأن الشعر لم يكن "وحده لدى محمود البريكان تطويراً للتعجب، بحسب جملة بول فاليري، بل كانت الحياة التي وهبها تامّةً لأجل الشعر وصولاً للذروة القاتلة"[2]، فموقفه من الشعر، ممارسة جوهريّة، ومن معنى أن يكون المرءُ شاعراً، هو ما أملى عليه عزلته وتمنّعه عن الخوض في ما هو ثانوي وهامشي وعابر، في قياسه وفي تصوّره، لكونه يتقاطع مع موقفه من ذاته ومن العالم. هنا تحضر كلمته (خواطر حول محنة الشعراء) التي قرأها في العام 1971 بمناسبة إقامة نصب صديقه بدر شاكر السيّاب في مدينته البصرة، متحدّثاً عن كلمة الشاعر التي تبقى شامخةً كصخرة شاهدة على مجد الإنسان. فالشاعر، في تصوّر البريكان "هو بشارة التاريخ، شاهد العصور، هو ترجمان الطموح الأعمق في قلب الأرض". كلمة البريكان أمام تمثال السيّاب، تكشف موقفاً وجودياً عميقاً أدركه الشاعر مبكراً وحافظ عليه حتى أصبح سلوكاً له وتمثلاً لحياته:

"عندما يذهب (الشاعر)، يبدأ

> "وفي السكون الواسع الشفّاف إذ تغرق الوجوه والأطياف أحسّ شعراً غامضاً في قوّة السُّدُم يولد بين الصحو والحلم"
>
> محمود البريكان، تجسيم، 1969

إذا كان حادث مقتله قد أغلق قوس حياة البريكان الإنسان على نحو فجائعي، فإن قوس شعره يُفتح على مصراعيه مع صدور الأعمال، ويُهيئ المجال واسعاً للقراءة

المثّالون عملهم.
إنه يستشهد مرتين.
هل يشعر جميع الشعراء بالحزن أمام التماثيل؟
هل يشعر جميع الشعراء بالتيه أمام الأضواء البرّاقة، والقاعات الباذخة؟
هل يشعر جميع الشعراء بالغربة أمام المنابر، ومكبرات الصوت؟
إلام يحنُّ الشعراء، وفيم يحلمون؟
هل لحلم الشاعر نسخة أخرى؟
وهل تعوّض الشروح عن الشرارة الضائعة؟ وهل تكفي الأوسمة لانتصار فكرة الشجاعة؟
وأية هزيمة للشعراء أكبر من هذه: أن تُمجّد أسماؤهم، وتُدفن رسالاتهم ناقصةً؟ أن يحولوا إلى أوثان، ويبقى الحقد والشر والفزع، وكلُّ شيء قبيح، قائماً في الأرض كما كان، ملوّناً كلَّ شيء بألوانه؟"[3]
فالعلاقة بين الشاعر والمثّال، من منظور البريكان، علاقة تنازع بين حضور وغياب، لا يحضر الثاني منهما إلا بغياب الأول، وذلك مبعث سؤاله إذا ما كان جميع الشعراء يشعرون بالحزن أمام التماثيل، إنه سؤال الموقف الفرد في تحقّقه المستحيل، في زمن الأضواء البراقة، والمنابر، ومكبرات الصوت. في اكتمال حضور السيّاب، حيث الحضور الكامل يؤول إلى غياب، يسائل البريكان الحضور الكليَّ للشعر بوصفه أهمَّ تجليات الذات الإنسانية، ورؤيته تلك هي ما حدّد سلوكه تجاه ذاته، شاعراً، وتجاه الشعر، إنتاجاً ومشاركة، "أنا لا أكتب من أجل النشر، ولم يشكّل ذلك بالنسبة لي هماً أو افتراضاً يتقدّم بالمفهوم القبلي، فعلاقتي مع فعل الكتابة ذات صلة مباشرة بوجودي كإنسان يفكر ويتأمّل"[4]، وذلك بتصوري جوهر حالة البريكان ومعدن موقفه، الصلة المباشرة بوجوده كإنسان يفكر ويتأمّل، وهو ما انتظمت جلُّ نصوص ديوانه "عوالم متداخلة" في الإفصاح عنه، والانتقال بوساطته من وجوده الفردي إلى الوجود الإنساني والانشغال بما يؤول له المصير، كأن أثره الشعري انشغل طويلاً بما سيقع، وقد وقع فعلاً، وعني بترتيب خطابه النبوئي عن الوصول إلى لحظة النهاية الفاجعة. وذلك ما يمكن عدّه تأويلاً لغياب البعد البيئي القريب في قصيدة البريكان، فلا شارع مسمّى، ولا شجرة، ولا مدينة، ولا مزار، في مقابل الحضور الطاغي للبعد الكوني الذي يقرأ الخلود ويتخلّله في تأمّل هشاشة الإنسان، كلَّ مرّة يفكر البريكان فيها بفناء الإنسان يؤثّث نصّه بلوازم الخلود الكوني، الأحجار والمجرات والسُّدم، مفكّرا بالوقوف على حافة العالم، الموقع الذي طالما رأى نفسه فيه وأطلق قدّاسه من خلاله، بما يمكّنه من رؤية الوجود الإنساني من لحظة الولادة إلى لحظة الزوال. إنها مشاهداته الداخليّة التي تكشف، في النهاية، عن بصيرة الشعر ورؤيا الشاعر، وهو ما يمكن تبينه من مجمل مشروعه الشعري وفي الآن نفسه رصد تشكلاته في قصائده ذوات البعد الرؤيوي، ومنها قصيدته "الشعر الخام".

في ليلة الأحد 21/ 1/ 1996 يبدأ البريكان كتابة واحدة من أهم قصائده الأخيرة، ولا غرابة أنها تحمل عنوان "الشعر الخام"، الى جوار عنوان ثانوي هو "دليل المناجم"، الجملتان اللتان ترتبطان بقوة في إشارتهما إلى ما استقر في ذهن الشاعر وروحه من معاني الشعر وما يدل عليه، فالشعر الأصيل هو شعر خام، باق على حاله الطبيعية، غير مصنوع أو مصقول أو معالج، يمكن له أن يكون دليلاً لطبقة شاسعة من الأرض تتميز بوفرة مخزونها من معادن الخيال. القصيدة التي يعود الشاعر للعمل عليها بعد مرور ثلاثة أشهر، في ليل 30/ 4/ 1996، وقد استغرقه التفكير في طبقاتها المنجمية وتلمس ماهية الوجود النابض في عروق الحجر، في القصيدة التي تُفتتح بـ (الروح وحدها تُضئ العالم) تتجلّى أقصى تصورات البريكان عن الشعر الذي هو، بجملته، جوهر العالم المكنون ومادته الخام، من هنا كان مفتاح القصيدة يشير إلى (الروح) ضوءاً منفرداً ينقل العالم من تيه العتمة إلى مكاشفات النور. للحركة داخل القصيدة ألتقط فكرة قدمها على حاكم صالح في كتابه (الوقوف على حافة العالم) تنصُّ على أن تجربة البريكان الشعرية "تركت مؤشرات تقع خارج نصّه يمكن تسميتها مؤشرات لا نصيّة"[5]، يثبت علي مؤشري السيرة والتاريخ لما لهما من تأثير حاسم في حالة البريكان، وسأضيف من جهتي مؤشراً ثالثاً هو التفكر الذي يحافظ على دوره الفاعل وحضوره الجوهري في مجمل انتاج البريكان، وهو ما قاد الصلة بين الشعر والوجود إلى ما يمكن تسميته بـ(حتمية التحقق)، فالقصيدة لدى البريكان، كلُّ قصيدة، لا تنفصل عن مؤشرها الفكري، يعضد الفكر القصيدة ويشعُّ متواتراً وتنهض كلُّ قصيدة في مشروعه على دال فكري ينمو ويتطور عبر مراحل كتابته، لتكون قراءتنا لخامات المعادن في قصيدة "الشعر الخام" التي لا أراها إلا تطويراً للنظر في شاعرية الأحجار، مادة العالم التي قدّمت مفتاحاً لفهم علاقة شعر البريكان بالعالم مثلما شكّلت، موضوعة الأحجار، مرصداً نطل منه على جغرافية الشعر الروحية، بتعبير أدونيس في قراءته بيت الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل:

ما أطيب العيش لو الفتى حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

إذ أن حضور الحجر يكشف فاعلية الرؤية المركبة في إشارتها لهشاشة الحياة وسرعة انكسارها من جانب، مثلما يكشف عن التوق إلى التغلب على الهشاشة والموت من جانب آخر[6]، هكذا تنمو تتجلى الشاعر في وحدة مزدوجة، "كلما ازدادت تأملاً فيه ـ في العالم ـ تزداد ادراكاً للهاوية التي تفصلها عنه"[7]، من هنا يستعين البريكان بما يتشكل في قلب الحجر ناظراً إلى معانيه في مرآة الشعر، ومن المرآة يدقّق في منظوره للبذرة والعشبة والبرعم في كتابة "سجل كامل لتاريخ الأرض"، الذي ما تني تتوالد بين سطوره نقائض العالم متبوعة بـ"النداءات الخافتة التي لا تدركها الأذن البشريّة"، لكن الشعر كفيل بالتقاطها والوصول من خلالها إلى معاني جديدة. إنها مهمة الرائي والعرّاف التي أسند البريكان لنفسه القيام بها منذ قصائده الأولى، كما يقول سعيد الغانمي [8]، وهو ينظر إلى تجارب البريكان في تطويع اللغة، الغانمي يسميها اكراه اللغة، على النطق بما لا تفكر بالبوح به، وهي بلا شك، إشارة لما تضمنه مشروع الشاعر من تطلّع لصياغة لغة مفكرة "تُنقذه من مأزق معرفة استحالة المعرفة"[9]، لكن ما يؤسسه مشروع البريكان هو تحقيق معرفة شعرية للعالم تنهض على عناصر العالم ومواده الأوليّة بوصفها المادة الخام لتحقيق بصيرة الشاعر وهو ينعم النظر في المصير الذي تبتلعه درجة الصفر المطلق، النقطة التي تتوقف عندها الحركة الحرارية للجزئيات تماماً إنها نقطة الاستحالة والتحول عند البريكان ذهاباً إلى جوهر الكون "لاكتشاف المجهول الذي هو أنت":

ما من إشارة
لا تنكفئُ عن حاجز الصمت
كلُّ شيء يستحيل في درجة الصفر المطلق.

الهوامش:
(1) الشعريّة المفقودة، حسن ناظم، دراسات فكريّة، جامعة الكوفة 2022
(2) م. ن: 269
(3) السيّاب في ذكراه السادسة، وزارة الإعلام، بغداد 1971: 17 ـ 20
(4) الشعريّة المفقودة، م. س: 311
(5) الوقوف على حافة العالم، علي حاكم صالح، دار الجمل 2013: 26
(6) ينظر: ديوان الشعر العربي، (أدونيس)، المكتبة العصرية، بيروت 1964: 15
(7) م. ن: 16
(8) في المنهجية والهوية والثقافة، سعيد الغانمي، دار الرافدين بغداد 2025: 10
(9) م. ن: 117

متابعة..

متحف جبيل

خزائن عرض فارغة وكنوز عريقة

الطريق الثقافي ـ خاص

"توقف العمل بسبب الحرب"، هكذا كُتب بجوار خزائن العرض الفارغة في معرض جبيل بباريس المُخصّص لمدينة جبيل اللبنانية الأسطورية. الذي يُجسّد عظمة تلك الحضارة وهشاشتها في آنٍ واحد.

في الأفق يمتد ميناء جبيل القديم، وتحت أقدامنا مقبرةٌ من مراسي حجرية ضخمة، وكأننا نقف في قاع البحر. يغمر معرض "جبيل، المدينة الألفية للبنان" المقام حاليًا في معهد العالم العربي بباريس، الزائر منذ اللحظة الأولى في العالم الأسطوري لما يسميه الخبراء أقدم ميناء في العالم.

تقول تانا زافين، مديرة موقع جبيل الأثري:
"هذا المعرض شكل من أشكال المقاومة الثقافية".

يعكس المعرض بشكل مؤثر للغاية؛ عظمة حضارة وهشاشتها مُجسّدة في قاعة متحف واحدة. لافتة عند المدخل تُعلن أن بعض خزائن العرض لا تزال فارغة "بسبب الهجوم الإسرائيلي على لبنان، لم يكن من الممكن نقل بعض القطع الأثرية إلى فرنسا". المعرض مُهدى للشعب اللبناني، أول ضحايا هذا الصراع. توضح أغنيس كارايون، المشاركة في المعرض بصفتها قيّمة من متحف الفن الحديث IMA ومرشدة سياحية، أن البُعد السياسي لم يكن مُخططًا له في البداية. لكن الواقع فرض نفسه عليهم أثناء التحضير.

في العصر البرونزي (من 3000 إلى 1200 قبل الميلاد تقريبًا)، نمت مدينة جبيل، وهي مدينة صيد، لتصبح واحدة من أهم موانئ بلاد الشام، نظرًا لموقعها الاستراتيجي بين مصر وبلاد ما بين النهرين والأناضول. يُركز المعرض في باريس بشكل أساسي على ذلك العصر الذهبي لجبيل، المُدرجة الآن على قائمة اليونسكو للتراث العالمي. بعض خزائن العرض فارغة لأنّه لم يكن بالإمكان نقل جميع القطع الأثرية إلى فرنسا بسبب الهجوم الإسرائيلي على لبنان.

في مقابل الخشب، جلب المصريون الروعة والفخامة إلى جبيل، كما يتضح من المجوهرات الذهبية الرائعة التي عُثر عليها في المقابر الملكية. بعضها مستورد مباشرة من مصر، وبعضها الآخر مصنوع محليًا وفقًا للطراز المصري، وتتميز بصور الصقور والفراعنة. ولا تزال الحلي الذهبية على الصدر والقلائد تبدو عصرية حتى اليوم. تُعرض المجوهرات خلف زجاج شديد الحماية، وهو إجراءٌ اتُخذ عقب عملية سرقة المجوهرات المروعة من متحف اللوفر في أكتوبر الماضي. اكتشف فريق من علماء الآثار اللبنانيين وخبراء من متحف اللوفر مجموعةً لا تُحصى من المزهريات والمجوهرات والمقابر التي عُثر عليها هناك، والتي ظلت سليمةً لأربعة آلاف عام.

أباريق وأوانٍ من العصر البرونزي معروضة في معرض جبيل بباريس.

الكُوفَة ومَصادِرُها العُمْرانيَّة: البَصْرَة القدِيمَة

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

موقع مدينة البصرة القديمة

أدناه

"مستل" من دراسة واسعة لتلك المؤثرات، تتعاطى مع احد نماذج تمظهرات "الداخل"، وهو خاص بـ "اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة" كعامل مميز، يمكن له ان يكون فعّالاً ضمن تلك المؤشرات.بل نراه ذا قوة حضورية مؤثرة في صياغة اسس المخطط العام للكوفة واسلوب تمظهر ذلك التخطيط في الفضاء العمراني للكوفة المستحدثة. ذلك لان "اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة"، وهي التي أُنشئت قبل "اَلْكُوفَة" بستة أشهر (وفق أشهر المصادر)، كان ينظر الى واقعة تأسيسها وتخطيطها بمنزلة <قرين> واقعي لما ستؤول عليه "اَلْكُوفَة" مستقبلاً؛ من هنا تكمن أهمية الحدث العمراني البصري وقيمته الاستثنائية في تسريع ظهور المخطط الكوفي بمثل ذلك الاكتمال والريادة.

يتعين ان نشير، اولا ، ان مصطلح "اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة" لا يمت بتاتا الى مدينة "اَلْبَصْـرَة" الحالية. كما لا ينبغي ان يفهم هذا المصطلح، أيضاً، بكونه معني بالحيّ التاريخي/ القديم لمركز المدينة الحالية. وانما اردنا بهذا المصطلح الاشارة الى موقع مدينة "اَلْبَصْـرَة" الاسلامية التى تأسست في اواسط العقد الثاني الهجري والتى إختطها الصحابي "عتبة بن غزوان" (584 م – 638 م) في موقع يقع على بعد عدة كيلومترات غرب "اَلْبَصْـرَة" المدينة الحالية. كما يلزم التذكير، مرة أخرى، من ان تعاطينا مع "ثيمة" <اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة> العمرانية، ينبغي ان تدرك ضمن إشتراطات موضوعنا الرئيس، وهو تخطيط اَلْكُوفَةُ ومصادرها العمرانية، وليس بهدف التمعن في دراسة تاريخ اَلْبَصْـرَة أو نوعية تخطيطها لذاتها.

نعرف من المصادر الاسلامية القديمة (البلاذري والطبري والواقدي وغيرهم) بان ثمة قوات اسلامية ارسلت من جزيرة العرب، ابان خلافة "عمر بن الخطاب" (588 أو -590 644 م.) للقضاء ".. على دولة الفرس وانهاء حكمهم وضم البلاد الى الدولة الاسلامية.. وقد أُرسلت الجيوش الاسلامية الى جبهتين من العراق، احداهما في الاطراف الوسطى من العراق في منطقة الكوفة، وكانت هي القوة الرئيسية .. اما الجبهة الثانية فكانت في منطقة البصرة في الاطراف الجنوبية من العراق.." (احمد صالح العلي، خطط البصرة ومنطقتها، بغداد، 1986، ص. 41). ويذكر الطبري بان "عمر بن الخطاب" هو الذي ارسل "عتبة بن غزوان" مع قوة صغيرة قوامها ثلاثمائة رجل لتضاف الى تلك القوة الاولى المرسلة سابقا الى البصرة. ووفقا للواقدي فان ".. عتبة بن غزوان كان مع سعد بن ابي وقاص، فكتب اليه عمر ان اضرب قيروانك بالكوفة ووجه عتبة بن غزوان الي البصرة" (مصدر سابق، ص. 43). ويشير احمد صالح العلي ".. بان هذة الرواية تقرب ادعاء سيف (كما ورد لدى الطبري) من "ان البصرة مصرت في ربيع سنة 16 ، وان عتبة بن غزوان خرج الي البصرة من المدائن بعد فراغ سعد من جلولاء وتكريت، وجهة اليها سعد بامر من عمر " . (مصدر سابق ، ص. 43). في حين يذكر ابن الفقيه بان الواقدي اشار بان "البصرة انشئت سنة 17 ه. من التاريخ قبل الكوفة بستة اشهر ، وانشئت الكوفة سنة 18 من التاريخ". (ابن الفقيه، كتاب البلدان، ص. 188).

واضح بان ثمة اختلافاً وتبايناً وعدم دقة في ايراد التواريخ المتعلقة بوقع الأحداث المهمة المتعلقة بتاريخ تأسيس البصرة في تلك الاقتباسات (وليس فقط ما يخص البصرة لوحدها!)، وهي سمة، مع الاسف الشديد، ستظل تتكرر في اغلب المصادر والمراجع الاسلامية، وستكون ملازمة للكثير منها. وهي، من غير ريب، اشكالية مؤثرة تفرض عواقبها السلبية على صدقية تواريخ مجرى الاحداث. لكننا ، مع هذا، سنلجأ الى نوع من اساليب التفضيل للتحقق من صوابية تلك التواريخ مع فحص تعدد الاقتباسات ومقارنتها مع سير الاحداث الفعلية التى تتيحها مصادر البحوث الاخرى ومضاهاتها مع كتابات المهتمين المعاصرين في بلدان متنوعة ومن دون الاقتصار حكراً على كتابات المؤرخين القدامي في الفضاء المحلي او الاقليمي.

نعلم بان "مدينة" <اَلْبَـصْـرَة> الاسلامية أُنشئت في موقع يبعد بحوالي 15 كيلو متر جنوب غرب موقع البصرة الحالية ، هي التي كانت في السابق مدينة باسم "الأُبُلّة"؛ وتاريخيًا كانت الأُبُلّة مدينة وميناءً قديمًا مهمًا ازدهر قبل تأسيس البصرة الإسلامية، وكانت تحت النفوذ الساساني (الفارسي) قبيل الفتح الإسلامي. وتظهر المصادر التاريخية المتنوعة بان المقاتلة المسلمين تنقلوا قي أول قدومهم المنطقة في عدة مواقع قبل ان يستقروا في ذلك المكان الذي شيدوا عليه المسجد الجامع ومن حوله ستكوّن لاحقا مدينة البصرة. وكانوا اوليائهم في اتصال دائم مع الخليفة الاسلامي في "المدينة" لتحديد المكان الجديد لاقامتهم. فيروي الطبري، وفقا لما اورده "صالح العلي"، بان اهل البصرة "..نزلوا على الشاطئ بحيال جزيرة العرب، فاقاموا قليل، ثم ارزوا، ثم شكوا ذلك حتى امرهم عمر بان ينزلوا الحجر بعد ثلاثة أوطان اذ اجتووا الطين، فنزلوا الرابعة البصرة" (مصدر سابق، ص. 44). كما تشير المصادر التاريخية ايضاً بان "عتبة بن غزوان" ومعه المقاتلة المسلمين اختاروا "الخريبة (الخرائب) مقاما لهم، وهي منتحية الى طرف الصحراء، فموقعها أكثر اماناً للمقاتلة. وذكرت عدة روايات نزول عتبة في الخريبة، فيروي خليفة بن خياط عن غنيم بن قيس انه قال" كنا مع عتبة بن غزوان، فلما انتهى البر وراء منابت القصب قال: ليست هذة منازل العرب، فنزل الخريبة" (مصدر سابق، ص. 45). لكن عتبة سرعان ما غير هذا الموقع واختار مكانا آخراً الي الجنوب من الخريبة قريبا الى <المربد> وبحسب توجيهات عمر بن الخطاب اذ كتب اليه يأمره بأن ".. ينزل موضعاً قريباً من الماء والمرعى، فاقبل الى موضع البصرة ..وضربوا فيها الخيام والفساطيط ولم يكن بناء فيها" (البلاذري، فتوح البلدان، 349، وكذلك: العلي "خطط البصرة، ص. 45 46-). ويذكر "صالح العلي" ايضا في مكان آخر من كتابه "خطط البصرة.." بان "خليفة بن ابي نعامة" يروي " مرّ عتبة بن غزوان بموضع المربد

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

إنّ مصطلح "اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة" لا يمت بتاتا الى مدينة "اَلْبَصْـرَة" الحالية. كما لا ينبغي ان يفهم هذا المصطلح، أيضاً، بكونه معني بالحيّ التاريخي/ القديم لمركز المدينة الحالية

فوجد الكدان الغليظ، فقال هذة البصرة انزلوها باسم الله" (مصدر سابق ص. 46). وكان الموقع الاخير الذي اختاره عتبة لبناء البصرة يمتد مابين موقع المسجد الجامع الى مكان المربد.

واذ نحن، هنا، بصدد إعادة قراءة "وقائع" تأسيس البصرة الاسلامية، يتعين التذكير بنقطة نراها جد هامة في موضوعة نوعية المصادر العمرانية المؤثرة على اسلوب ونهج تخطيط الكوفة؛ وهي اذا كانت هناك من ثمة تأثيرات عمرانية ومعمارية للبصرة على مخطط الكوفة المستحدثة، فانها ستكون طبعاً محصورة ومقيدة ابان مرحلة تأسيس البصرة تحديداً وليس لنا شأن قطعاً فيما ستؤول عليه الاحداث الحضرية فيها لاحقا ، اذ ان ذلك يخرج عن نطاق هذة الدراسة و محددات زمنها. بتعبير آخر، ستحضى التأثيرات العمرانية المفترضة والمجترحة في البصرة على اهتمامنا ضمن الفترة الزمنية القصيرة الفاصلة بين ما جرى فيها (بالبصرة) وبين غمرة اتخاذ القرارات العمرانية بالكوفة لحظة التأسيس والتي تقدر كما تشير المراجع الاسلامية بستة اشهر، كما اسلفنا قبل قليل.

يُعدّ حدث ظهور وتأسيس <المسجد الجامع> في الفضاء العمراني البصري، من الاحداث الرائدة ذات القيمة والحضور الاستثنائين في أهميتهما في مجال التخطيط الحضري. فنحن ازاء واقعة حضرية لم تكن شائعة وحتى معروفة سابقا في اعمار المدن. صحيح إن <المسجد النبوي> في "المدينة" الذي شيده الرسول الكريم، في شهر ربيع الاول عام 1 هـ (622 م.)، وفقا للمصادر الاسلامية، كان اول مسجد شيد في الاسلام، الا انه "شُيد" في مدينة قائمة كانت وقتها تسمى "يثرب". وكان المكان الذي يصلون فيه معلوما: (مرباداً) وهو موقف الابل ومحبسها، في حين نحن نتحدث عن قرار تخطيطي مسبق لمدينة مستحدثة بمعالمها العمرانية الجديدة التى مثل فيها مبنى <المسجد> ودار الامارة الحدثين التخطيطيّن المهمين فيها، إضافة الى قرار توزيع الاراضي السكنية لسكن افراد قبائل المقاتلة المسلمين. وفي كل الاحوال يبقى "مسجد البصرة"، المسجد <الاول> الذي شُيّد خارج الجزيرة العربية موطن الاسلام الاول، و من هنا تُستقى اهمية ذلك الحدث التخطيطي وتتعزز فرادته.

تتفق غالبية المصادر التاريخية الاسلامية بان مسجد البصرة شيد اول مرة من "القصب": المادة الانشائية المتوفرة والشائعة في تلك النواحي الجغرافية. فيذكر البلاذري في <فتوح البلدان>، بان "عتبة بن غزوان وضع له حائطاً من قصب" (فتوح البلدان، ص. 349). كما انه يستطرد في مكان آخر ويقول بان الحائط لم يكن ثابتاً "... فكانوا اذا غزوا نزعوا ذلك القصب وحزموه ووضعوه حتى يرجعوا من الغزو، فاذا ارجعوا أعادوا بناءه فلم تزل الحال كذلك" (فتوح البلدان/ ص. 346). ونستدل من نص البلاذري، بان "مسجد البصرة" لم يكن في اول تأسيسه مشيد تشييداً ثابتاً وراسخاً ، وإنما كان ، كما يقول <صالح العلي> ".. مجرد ساحة من الارض محددة بالقصب، وان التحديد كان لموقعه وليس لرقعته وشكله (التأكيد لي، خ.س.)، الذي قد يتعرض للتحول عند كل عودة." (العلي: خطط البصرة، ص. 65).

وبهذا القرار المتخذ من قبل "عتبة بن غزوان" بتشييد المسجد والمنفذ من قبل <معمار> فَذٌ ومُتَفَرِّد (.. مع الاسف الشديد لا نعرف أسمه على وجه التحديد: فالمراجع العربية القديمة تشير الى اسماء عديدة ارتبطت مساهمتها في انجاز هذة المهمة الفريدة)؛ فأننا، نكون، امام حدث عمراني فريد، بالرغم من عفويته، وبساطته (..وربما حتى "سذاجته!")، بيد انه قُدر له لاحقاً ان يكون بمثابة <مرجعاً> ومثالا للكثير من الممارسات النوعية في هذا المجال. لقد إستطاع معمار <مسجد> البصرة في قراره هذا المتمظهر في "تنزيل" <فضاء> المسجد في المكان، ارساء بَصْمَةً رائدة، هي التى ستطبع خصوصية الفضاء الحضري للمدن الاسلامية المستحدثة بطابع فريد، نابع اساساً من طبيعة ذلك الحضور البهي لمبنى المسجد. وهو في عمله الاستثنائي هذا لم يكتف بذاك "التنزيل" والاسقاط؛ وإنما سعى وراء استحضار سمة وقيم "العمارة" الاسكانية المُتعايش معها والعارف جيدا لها، (ونعنى بها صفة النقل والتنقل)؛ لتكون حاضرة ايضا في سمات وخصائص نوعية العمارة المجترحة. اذ يعيد المعمار في ممارسته تلك بـ "نزع القصب وتحزيمه ووضعه حتى يرجعوا من الغزو ويعيدوا بناءه من جديد.."؛ يستحضر هنا اسلوب السكن "الخَيْمَي" (من الخَيْمَةُ) القابل للنقل والتنقل. اي نحن بصدد اضفاء صفة جديدة لا نظير لها على العمارة المجترحة؛ صفة، يمكن تسميتها بـ " اَلْعِمَارَة اَلنَّقَّالَة " Mobil Architecture ، (على غرار "الهاتف النقال"! Mobil Telephone)، والتى من صفاتها اجراء قطيعة مفاهيمية لمعنى <العمارة> ومغزاها. فبدلاً من "ثبوتية" و"رسوخ" الصنيع المعماري المعتاد وارتباطه بالمكان، تضحى "اَلْعِمَارَة اَلنَّقَّالَةُ" فعلا دينامياً متحركاً مفعماً بالحيوية، ينزع الى "فك الارتباط" بما تشي به العمارة من التصاق وثبوت واقتران بالمكان. لكن واقعة الحريق، فيما بعد، الذي التهم حزمات القصب المشكلة لـ "فورم" المسجد البصري افضت الى استبدال القصب شديد القابلية للاشتعال فيه بمواد انشائية اخرى، كرست، مرة اخرى، مفهوم <ثبوتية> العمارة المنجزة وحققت صلتها الراسخة بالمكان.

وبذكرنا، هنا، تفاصيل سمات عمارة المسجد البصري تلك، المختارة والموجزة، فاننا ابتغينا ذكر التأثيرات العمرانية التى اثرت على مجمل صياغة القرارات التخطيطية لمسجد الكوفة بضمنها قرار حدث تحديد المكان في الفضاء الحضري، وحكم توظيف "القصب" كمادة تكرس مادياً ذلك التحديد، (والذي هو الاخر كان لفترة المادة الانشائية الرئيسية لمسجد الكوفة ايضاً)، وهي المادة التى اتسمت بقابليتها للاشتعال والحريق، قبل ان تُستبدل كذلك بمادة الطين ومشتقاته.

ونجد في مستوى الحلول المعمارية ومحتواها المتخذة في الكوفة، (والتى سنتناولها لاحقاً بشكل من الاسهاب)، صدى بليغاً ومطابقاً لتلك التى تم التعاطي معها في فعل تخطيط البصرة. وهذا بمجمله يضع واقعة تخطيط البصرة لتكون، كما أشرنا، ولابأس من التذكير، بمنزلة "التمرين" التخطيطي الأهم لما ستؤول عليه "الكوفة" مستقبلاً، وستقّيم تلك المؤثرات من ضمن الامور شديدة التأثير والنفوذ في صياغة عمل المخطط العمراني الكوفي.

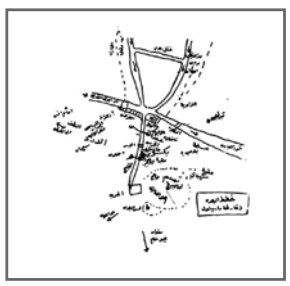
لا يمكن لنا، ونحن في صدد الاشارة الى مجمل التأثيرات العمرانية لمنتج البصرة التخطيطي على اسلوب نوعية المخطط العمراني الكوفي، أن نتغافل عن ذكر وجود الجزء التاريخي لـ "مئذنة" مسجد "خطوة الامام علي" الشاخصة لحين الوقت الحالي في المكان، وامكانية تأثيرها على منتج العمارة "الكوفية". اذ بخلاف "السردية" القائلة بان ذلك القسم المشيد هو <جزء> من "مسجد البصرة القديم" المبني ابان ولاية "عتبة بن عزوان" في منتصف العقد الثاني من الهجرة؛ بخلاف ذلك، فاننا لا نعتقد بان هذا الجزء الشاخص في المكان يمكن له ان يمت بصلة الى فترة تاريخ تأسيس المسجد البصري، وبالتالي لا يمكن له ان يكون مداراً للتأثير. واعتقادنا هذا مبني على سببّين: اولهما ان عنصر "المئذنة" ظهرت هيئتها في وقت متأخر نسبيا ضمن عناصر المسجد الاسلامي وبالتحديد ابان فترة الوليد بن عبد الملك عندما اكتملت اعمال بناء "المسجد الاموي" (705 م.- 715م.) بدمشق، وبالتالي لا يمكن ان تتواجد "مئذنة" ما في ذلك التاريخ المبكر. اما السبب الثاني، فيرجع الى ان اسلوب "زخرفة" هذا الجزء وتزييناته تعود الى فترة متأخرة جدا عن تاريخ تأسيس مسجد البصرة، وقد عزاها "ارنست هرتسفيلد" الى فترة مماثلة لتزيينات المدرسة المستنصرية (1227م. - 1233 م.) ببغداد؛ ومن ثم فان اسلوبها التزييني يدلل على حقبة تاريخية لاحقة. (Sarre and Herzfeld, 1911: vol. 1 pp. 249–52) .

معلوم ان الخليفة "علي بن ابي طالب" (599 م. – 661 م.) زار "مسجد البصرة" اثر الانتهاء من "واقعة الجمل" (36 هـ <656 م.>) التى جرت وقائعها قرب البصرة. ولعل تسمية "مسجد البصرة"بـ <مسجد خطوة الامام علي> هي تسمية "شعبية"، لا تسندها وقائع تاريخية، لكنها بقيت محفوظة في المخيال الشعبي المحلي اثر تلك الزيارة، وامست مرادفة لاسم ذلك المسجد العتيق.

تبقى، اذاً، معالم "اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة"، وكما حاولنا تبيان ذلك في نصنا هذا، مثالاً هاماً ضمن امثلة اخرى ساهمت كلها في ارساء نوعية المخطط الكوفي وكرست حضوره اللافت في فضاء التمدن الاسلامي بتلك الصيغة المتفردة والمجتهدة والمبدعة التى ظهرت بها مدينة "الكوفة". ولا ينقص ذلك من شئ، كون طبيعة القرارات العمرانية المتخذة بالبصرة ونتائجها اتسمت على <أشكال> Forms بسيطة، وربما غاية في.. "السذاجة!" (كما اشرنا قبل قليل) الا ان مغزاها وحضورها كانا لافتين ورائدين في آن معاً. مثلما كانت تلك "البساطة" معبئة بحمولة ذات دلالية تشي بقراءات عمرانية كثيفة. فـ "البساطة" هنا، تولّد التنوع، التنوع المحفز للابداع، هو الذي يُرسي اشكالاً مغايرة لما هو سائد وشائع! وعموماً، فان نفوذ وتأثيرات "اَلْبَصْـرَة اَلْقَدِيمَة" على مخطط الكوفة المستحدث، لا يمكن باي حال من الاحوال مضاهاتها مع التأثيرات المماثلة التى عملت هي الاخرى في تبيان وظهور مخطط الكوفة العمراني بمثل ذلك الثراء والكمال والريادة.

تبقى، اذًا، معالم "اَلْبَصْرَة اَلْقَدِيمَة"، مثالًا هامًا ضمن امثلة اخرى ساهمت في ارساء نوعية المخطط الكوفي وكرست حضوره اللافت في فضاء التمدن الإسلامي

منظر جوي لموقع البصرة القديمة وتظهر فيها مدينة الزبير.


مخطط "البصرة القديمة" عن <ماسنيون>.

"مئذنة" مسجد "خطوة الامام علي" قي البصرة القديمة.

رضا الظاهر

شابان كرديان، هما كاروان وكاوه، تمكنا من النجاة، بأعجوبة، من جريمة (الأنفال).. الكاتب الهولندي جوست هلترمان يلاحق مصائر الناجين من مجازر الدكتاتور صدام حسين وحملته الفاشية التي نفذها في العام 1988، في رواية تستند إلى بحثه الوثائقي المباشر، وجمعه شهادات من تسعينيات القرن الماضي، ليكتب (المُبعَثون) -The Resurrected، روايته الصادرة في أيار 2026 عن دار نشر (أفسانا). وهي رواية تضيء نسيجا من شهادات الضحايا والجناة والشهود، وتستكشف معاناة الجيل الأول من المهاجرين، وما يحدث عندما يطاردهم الماضي.

رواية جوست هلترمان "المُبعَثون"

قيامة الكُرد

الضحايا يعيدون بناء "الأنفال"

كان من المفترض أن يموتوا، ويُدفَنوا تحت الرمال، لكنهم نجوا!

رواية تضيء نسيجا من شهادات الضحايا والجناة والشهود، وتستكشف معاناة الجيل الأول من المهاجرين، وما يحدث عندما يطاردهم الماضي

يستخدم هلترمان مفارقة عميقة في عنوان روايته. فهذا العنوان مستوحى من كلمة (البعث)، وهو المعنى الحرفي لكلمة (النشور) أو (القيامة). ويمثل هذا العنوان تحديا مباشرا لنظام الدكتاتور، حيث بُعِث الكرد، في خاتمة المطاف، بينما هلك مرتكبو الجريمة.

أما حملة (الأنفال)، كما أسمتها حكومة صدام حسين، فهي تلك الحملة الوحشية التي شنتها دولة "علمانية" ضد سكانها المسلمين، واسمها مأخوذ من آية (الأنفال) القرآنية، التي تعني "غنائم الكفار".

وتحكي هذه الرواية، المستندة، جزئيا، إلى أحداث حقيقية، قصة الإبادة الجماعية، كما يتذكرها بعض من عايشوها. ومن خلال نسج شهاداتهم – بعضها صحيح، والبعض الآخر متخيَّل - يرسم المؤلف صورة آسرة للبقاء والمصير في ظل أبشع الظروف، وما حدث بعد المجزرة. ويتابع الروائي حياة الناجين في ولاية فرجينيا الأميركية، وهي حياة "محمية"، ولكنها تتسم بـ"انقسام الروح"، حيث الاغتراب، والحنين الى الماضي.

في عام 1992 وصل محقق حقوق الانسان جوست هلترمان إلى كردستان، وكان من أوائل الأجانب الذين دخلوا كردستان العراق، موفدا من قبل منظمة هيومن رايتس ووتش، للتحقيق في مزاعم مقتل عشرات الألوف من الأكراد مع اقتراب الحرب العراقية الإيرانية من نهايتها عام 1988. وفي ذلك الوقت كانت الولايات المتحدة والدول الغربية قد غضت الطرف عن تلك الجريمة، إذ كانت تعتبر صدام حسين حليفا، قامت بتسليحه طوال سنوات الحرب الثماني.

وقضى هلترمان ثلاثة أشهر يتنقل في أنحاء كردستان بحثا عن ناجين من المجزرة، وسعيا إلى توثيق قصصهم. يقول هلترمان: "يمكنك التحدث إلى أي شخص في كردستان، لتجد لديه رأيا حول الأوضاع، لكنني لن أقترب من الحقيقة إلا من خلال التحدث مع من تأثروا، فعلا، بتلك الأحداث المروعة". وأجرى هلترمان، وباحث آخر، مقابلات مع أكثر من 350 شخصا معظمهم من الناجين من حملة الأنفال.

وبعد الانتهاء من بحثه الميداني عاد هلترمان إلى الولايات المتحدة، حيث أمضى العامين التاليين في الإشراف على فهرسة 18 طنا من وثائق الحكومة العراقية التي استولى عليها الأكراد. ومن خلالها تمكنت هيومن رايتس ووتش من إظهار أن حملة الأنفال، التي اشتملت على ثماني مراحل من القتل الممنهج، والهجمات الكيمياوية، والتهجير الجماعي، بين شباط وأيلول 1988، كانت بأمر وتنظيم وتنفيذ من الحكومة العراقية، حيث قتل ما بين 50 و100 ألف من الأكراد (الأرقام الرسمية تشير إلى ما يزيد على 182 ألف من أبناء كردستان، بينهم الكثير من الأطفال والنساء والشيوخ).

وقد بقي توثيق هذه الفظائع في أيدي هلترمان لأسباب ليس أقلها أنه لم تكن هناك أية مساءلة حقيقية للجناة. وفي العقود الفاصلة عاد هلترمان إلى الموضوع مرارا وتكرارا. وفي مقدمة روايته (المبعثون) كتب يقول إنه "بسبب عدم وجود طريقة واحدة لرواية هذه القصة فإنه سيسمح لحشد من الأشخاص ـ الجناة والضحايا والشهود والمؤرخين ـ بالقيام بذلك". وحذر القارىء قائلا: "قد تسعى إلى استخلاص الحقيقة من الخيال، لكنك ستفقد الهدف".

أما أجزاء الرواية المتعلقة بحكومة صدام حسين

فتستند، من بين وثائق أخرى، إلى خطابات حقيقية لعلي حسن المجيد، الذي يشار إليه، عادة، باسم "علي كيمياوي" وهو إبن عم الدكتاتور، والعقل المدبر والمنفذ للحملة.

وفي (المبعثون) يمزج هلترمان خلفيته كمحقق في هيومن رايتس ووتش مع حرفته كروائي، ليقدم نسيجا من الشهادات. ويصور تجربة المهاجرين مركزا على التوتر بين حياة تبدو مرفهة في أميركا، وانجذاب موجع لا مفر منه لماضي الضحايا العنيف. وتستكشف الرواية ببراعة عملية عجز جمع الأدلة عندما تفشل في تحقيق العدالة، وهو صراع عاشه المؤلف نفسه.

وكان هلترمان معروفا، في الأصل، بأعماله غير الروائية، لكنه سعى هنا إلى الوصول إلى جمهور أوسع، وخصوصا في الغرب، بهدف نقل الأبعاد العاطفية والانسانية للبقاء، والتي غالبا ما تقولها التقارير الأكاديمية بأسلوب جاف. وتتناول الرواية، أيضا، مفهوم "الجذور"، ملقية الضوء على واقع الشتات الكردي الأوسع في عملية الحفاظ على وجود الشعب الكردي.

ومن ناحية أخرى تحلل الرواية الكيفية التي وظفت بها الحكومة العراقية حملة الأنفال كأداة للسيطرة على الموارد، مهجّرة الفلاحين الكرد قسرا لاستغلال ثروات المنطقة النفطية والزراعية. وفي هذا السياق لا تعد الإبادة الجماعية مجرد عمل نابع من العداء العرقي، بل مثالا وحشيا على عنف الدولة. وفي الرواية تتجلى خبرة هلترمان الواسعة في العلاقات الدولية، وكشفه عن دعم القوى الغربية الضمني أو غضها النظر عن فظائع صدام حسين، وهو ما يكشف عن إخضاع حياة البشر للمصالح الجيوسياسية.

تعيد الرواية بناء حملة الأنفال من جذورها من خلال التاريخ الشفهي، والشهادات، وإعادة التركيز على الضحايا والشهود والفئات المهمشة، وكيفية نشوء المقاومة على مستوى القاعدة الشعبية من أسفل السلم الاجتماعي، وليس من قبل نخبة سياسية.

ويشغل جوست هلترمان منصب مدير برنامج الشرق الأوسط وشمال أفريقيا في (مجموعة الأزمات الدولية). وهو يحمل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة كاليفورنيا. يكتب في عدد من الصحف والمجلات المرموقة، ولديه كتابات وأبحاث حول العراق. نشر كتابين هما: (مسألة سامة:أميركا والعراق والهجوم الكيمياوي على حلبجة) ـ كامبريدج 2007، و(ما وراء الانتفاضة: حركات العمال والنساء في الأراضي المحتلة) ـ برينستون 1991.

ومن الملفت للنظر أن نقادا ومعنيين كثيرين أشادوا بالرواية. وقال الصحفي الأميركي ناثان ثرول، مؤلف كتاب (يوم في حياة عابد سلامة: تشريح مأساة مقدسية)، وهو عمل وثائقي حاز على جائزة بوليتزر، قال: "تروي هذه الرواية غير التقليدية، والبارعة، والمؤثرة، والمليئة بالتعاطف، قصة أحد أبشع مشاهد الرعب في أواخر القرن العشرين". وقال الصحفي الأميركي جورج بلاك، مؤلف العمل الوثائقي (تحت وطأة الحساب الطويل: قصة حرب وسلام وفداء في فيتنام)، إنه "من خلال المزج الأصيل، اللافت للنظر، للتاريخ الشفهي والمذكرات الشخصية والتأمل الأخلاقي، يستند جوست هلترمان إلى عقود من الخبرة المباشرة لرسم صورة لا تنسى لمجموعة صغيرة من الأفراد الذين نجوا من أبشع فظائع ارتكبت بحق الكرد على الإطلاق". وقالت باربرا بودين مديرة معهد دراسات الدبلوماسية: "أبدع جوست هلترمان في تجسيد النسيج والسياق وتعقيد وألم الإبادة الجماعية لأكراد العراق بطريقة تتجاوز البيانات الجامدة، وتحيي ذكرى الضحايا، سواء من لقوا حتفهم، أو من نجوا".

وقالت ليز دوست، كبيرة المراسلين الدوليين في (بي بي سي): "يعيد جوست هلترمان بأسلوب شيق سرد قصة منسية شكّلت عصرنا، وذلك من خلال نسيج طموح من الحكايات الآسرة التي جمعها ببراعة فائقة بفضل مهارة الروائي، وعمق الباحث، وتعاطف الصحفي الذي عاش هذه الحقبة التاريخية".

وقال كوران بابا علي، الناشر الشريك والمحرر في دار نشر (أفسانا): "قبل أكثر من خمسة عشر عاما أخبرني جوست أنه يفكر في كتابة رواية عن الناجين من حملة الأنفال. وفي أحد الأيام وصلنا طلب نشر لرواية (المبعثون) عبر البريد الإلكتروني. قال جوست، دون أن يعلم أنني الناشر، إنه كان يبحث عن دار نشر مناسبة، ويعتقد أنه ربما وجد فيها "المكان الأمثل" لنشر روايته. كانت تلك لحظة مميزة. كل ما كنت أتمناه أن تكون الرواية مكتوبة بأسلوب جيد. كيف لي أن أرفض مشروعا كهذا؟ ولكن في منتصف قراءة الرواية أدركت أنها عمل أدبي رائع".

وعلق هلترمان على نشر روايته قائلا: "كان من حسن حظي أنني وجدت دار نشر (أفسانا) بإدارة صديقي القديم كوران بابا علي، حاضنة لقصتي. لقد آمن بي وبالكتاب".

في رواية (المبعثون) يعاني محقق حقوق الإنسان، كما يعاني هلترمان نفسه، من "حقيقة أن جمع كل هذه الأدلة لم يفضِ إلى محاسبة أو مساءلة. ومع ذلك لم أكن لأختار طريقا آخر".

تحكي الرواية، المستندة، جزئيا، إلى أحداث حقيقية، قصة الإبادة الجماعية، كما يتذكرها بعض من عايشوها، ليرسم المؤلف صورة آسرة للبقاء

إيڤان بونين
مُترجم ملحمة گلگامش للروسية

د . فالح الحمراني

يرى عالم الآشوريات الروسي فلاديمير يمليانوف إن الشاعر ـ المترجم نيكولاي جوميلوف (1868 ـ 1921) ليس أوّل من تعامل مع ملحمة جلجامش وترجمها إلى لروسية، كما أشار الباحث الأدبي نيكولاي ليرنر (1887 ـ 1934) في مراجعته لتك الترجمة. فكما يبدو أن ليرنر لم يكن يعرف أن ترجمه أخرى قد ظهرت قبل ذلك للوح الطوفان من ملحمة "جلجامش"، ولم تكن إعادة سرد وحسب، بل خلط نصين للملحمة.

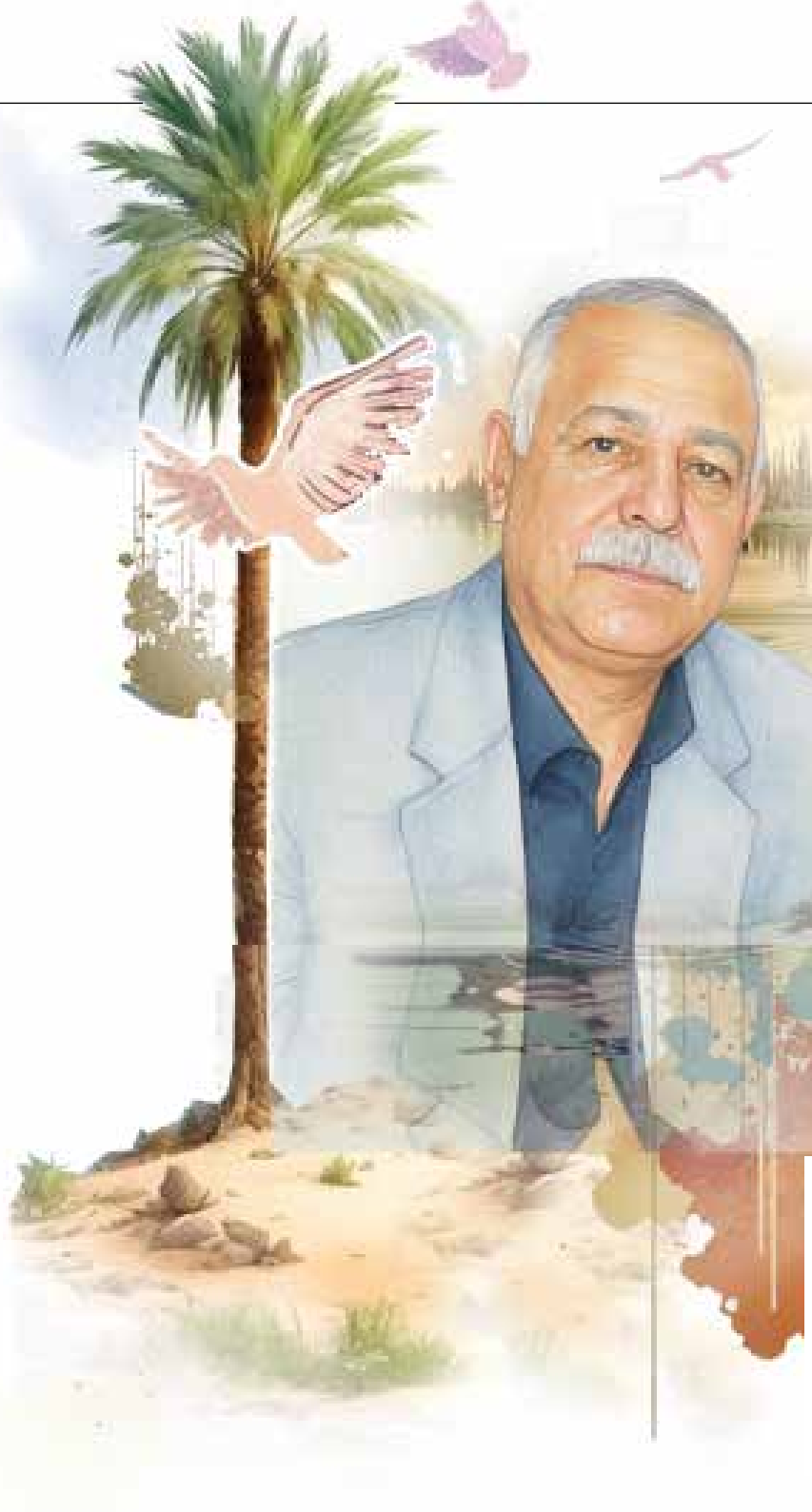
كان مترجم اللوح هو الأديب الروسي الحاصل على جائزة نوبل للأدب إيڤان بونين(1870-1953). ولم يتعرف فن تحقيق النصوص في روسيا على النسخة الأصلية التي ترجم عنها بونين نصه حتى وقت متأخر. ففي ديوان قصائد 1903 ـ 1906 ظهرت قصيدة غريبة جداً عنوانها "الطوفان ـ أسطورة كلدانية". اللافت أن بوتين يستخدم اسماء الملك "زيوسودار" والملاح "بوزو ـ اموري" وأسماء الإلهة "شوللات" و"خانيش" و"ننورتا" من نصوص آخرى للملحمة غير النص البابلي المعروف.

في دراسته التي عرضها بصورة مفصلة في كتابه "جلجامش" ضمن سلسلة سيرة العظماء ودراسته الأخرى التي اعتمدت المقالة عليها من بين نصوص أخرى، يسلط يمليانوف الضوء على مصادر قصيدة "الطوفان" ويقدم قراءة تأويلية لمضمونها. وحسب معطياته يمكن الحكم على تأريخ هذه القطعة من خلال مذكرات زوجة بونين، فيرا موروموتسيفا ـ بونينا، التي كتبت: إن قصيدة الطوفان "الأساطير الكلدانية" كُتبت في ربيع العام 1906، ضمن قصائد أخرى من السلسلة الشرقية، مرتبطة بزيارته إلى تركيا (أبريل 1903) والقوقاز (يونيو 1904). وعلى الرغم من هذه المعلومات الشاملة، فإن تاريخ كتابة النص يخفي مستوى دلاليًا ثانيًا تتعلق بعالم بونين نفسه.

حاولت إيرينا تايروفا تفسير هذا في أطروحتها "التراث الشرقي في إبداع إيڤان بونين"، التي دافعت عنها في معهد الأدب العالمي. وتضمنت الاطروحة فقرة بعنوان أبطال الأساطير السومرية/ الأكادية في قصيدتي "الطوفان" 1905 و"إستار" 1907. واستناداً إلى موجز الأطروحة فان المؤلفة اعتمدت عند التعامل مع مقطوعة "الطوفان" على مقال بقلم الباحثة فيرنيكا أفاناسييفا "الأساطير الكلدانية" و"زيوسودر"، التي نُشرت في موسوعة أساطير شعوب في العالم 1992، لذلك لم تحدد بالضبط مصدر قصيدة الشاعر.

نرى أن بونين ترجم مقطع ملحمة جلجامش بدقة شديدة بالنسبة لعصره، رغم أنه لم يعرف لغتها الأصلية، بل اعتمد على ترجمة ملحمة جلجامش لإحدى اللغات الأوروبية، والتي ترجع اغلبها إلى ترجمة نصوص بول هاوبت لجلجامش، إلى الإنجليزية.

تجدر الإشارة إلى أن ترجمة النص القديم، لا تحتوي على عناصر من الأسلوب الرفيع والسلافية الكنسية.ويمكن تعريف الأسلوب على أنه أدبي متوسط يخلو من المفارقات التاريخية والرثاء. ولا يذكر المترجم أسماء الأساطير الكلدانية التي اخذ النص عنها. في هذه الحالة لم يرَ المترجم أن من الضروري أن يُدخل القارئ في ملحمة معروفة في تاريخ الشرق. ولا شكّ في أن بونين يعرف الأساطير الآشورية ويشير المقطع الآشوري (بتعبيره الكلداني) إلى ملحمة إزدوبار. (كما كان يُقرأ اسم جلجامش آنذاك). كان يعرف أيضًا عن اليوناني بيرُسوس الكلداني الذي كتب نسخته الخاصة عن الطوفان. ربما يكون قد سمى المقطع كلدانيًا بسبب اصول بيروسوسوس. لكن حبكة الملحمة وشخص إيزدوبار (جلجامش) وما شابه ذلك من أمور تاريخية وفيلولوجية لم تكن مهمة بالنسبة لبونين. فهو لم يجعل جلجامش أو كسيسدرا بطلاً لترجمته. من مذكرات الشاعر نستنتج أن بونين هو "الملك كاسيسادر، كسيوثروس" (زيوسودار في النص البابلي)، غير أنه حسد صانع السفينة لانه عايش الطوفان في مكان مريح ودافئ لا خطر عليه، بينما هو بونين تعرض لأكثر من كارثة شهدها قرنه وكان دوما قريبا من الهلاك. والآن أصبح السياق التاريخي لترجمة بونين واضحا. اعتبر بونين أحداث ثورة العام 1905 وما تلاها من ثورات وتقلبات تاريخية في روسيا بمثابة الطوفان.



للقاص حسب الله يحيى

كِشْ وطنْ كِشْ

كولاج تأويل "بيت الهموم"

علي شبيب ورد

الكتابة عموما والسردية منها تحديدا، ليست يسيرةً لأيِّ أحد، ربما يمارسها كثيرون، غير أن المبدعين منهم لا يجيئون صدفةً، بل عبر مخاض عسير من المران والتجربة. فالكتابة ليست رميا لسواد الحروف على بياض الورق، بل هي عملية يجري فيها تحويلُ مشاعر وأفكار المخيلة، الى معادلٍ موضوعيٍّ لها، هو النص. ومع أن عملية ابتكار النص الابداعي لن تتوقف عبر الأزمنة، غير أن طول التجربة والمران، يلعبان دورا مهما في جذب انتباهنا، خلال بحثنا في المنجز السردي وهو يتواصل في حركته نحو التغيير والتجديد، التي لا تنحصر بجيلٍ دون آخر، فالراهن يثبت لنا تداخل الأجيال كلها.

يمهد القاص كتابه برأي الكاتب الفرنسي (موريس بلانشو) الذي ينص على (ما من داعٍ للسجن، فنحن نعلمُ أننا فيه فعلا)، ليقول لنا نحن سجناء وجودنا المريب لا أهمية ولا جدوى لتجزئة المبدعين الى أجيال، فالأجيال المتقاربة في زمنٍ ما، تتداخل تجاربها لإنتاج تجارب جديدة ممكنة ومحتملة، الآن وغدا.

وها نحن الآن نتوقف عند قاصٍّ كبيرٍ، يتوفر على عمرٍ كتابيٍّ طويل، وعلى تجربة كتابية توزعتْ على مسارب عدة، وليس السردُ وحده. وذلك من خلال فحصنا لكتاب (بيت الهموم) للقاص حسب الله يحيى، الصادر ضمن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق/ بغداد 2026. وسنعمل هذا الفحص، عبر ثلاثة محاور تأويل، وإشارات إلى المشغل السردي، وملحق رؤيوي. وكما يلي:

دموية الوجود الانساني/ محور أول:

الصراع من أجل البقاء، هو قانون الوجود الأزلي الذي يحكم حياة الكائنات، في جميع الأمكنة، منذُ بدء الخليقة والى الآن. وهذا الصراع تحكمه ظروفٌ متباينة في كلِّ زمانٍ ومكان، غير أنه يحدث عبر جدلية فناء القديم وولادة الجديد. ففي (عالم السيدة الوحيدة) مريم، حين (دقَّ جرسٌ حديديٌّ في رأسها وهشَّمَ كلَّ أحلامها وذكرياتها ومسرّاتها وتحوّلَ كلُّ شيءٍ حولها الى حالٍ يخنقُ أنفاسَها ويحوِّلها من امرأةٍ تُحِبُّ وحدتَها، الى كائنٍ وحيدٍ تقسو عليهِ الظُّروفُ وتحوِّلُهُ الى مخلوقٍ عاجزٍ حتى عن إرواءِ ظَمَئِهِ واشباعِ جوعِهِ) ص10. تكشَّفَ لنا هذا الصراعُ، حيث عملت قوة الحركة التجارية في السوق للضغط على بيتها وعليها حتى الموت.

وعبر متابعتنا لمجريات (يوم في حياة رجل عجوز) تبيَّنَ لنا مدى ضراوة هذا الصراع، التي دفعت بالإنسان للتفكير بقتل أخيه الإنسان، الذي لا يعرفهُ أصلا، ولم يخطئْ بحقه. إذْ يندهش العجوز من رعونة السائق الشاب ورغبته الجنونية بارتكاب جريمة القتل، بقوله (منذ ثلاث ساعات وأنا أدورُ في الشوارعِ ولا أجدُ زبونا يشير لي، آه لو أنَّ أحدا يعطيني 20 دولارا لقمتُ بقتلِ أيِّ شخصٍ يريدُ، وأتَخَلَّص من هذا العملِ الشّاقِ) ص65. إن المشاعر الإنسانية للرجل العجوز، ورجاحة عقله ونبل تطلعاته، دفعته الى الغضب من سلوك هذا السائق الشاب، فطلب منه إيقاف السيارة، لينزل منها على الطريق العام ليستأجر سيارة أخرى. إن القاص عبر هذين النصين، وفر لنا فرصة قراءة مجريات الواقع اليومي، حيث سيطرة رأس المال، ودوره في تخريب الودود الانساني ودمويته.

حينَ يفوحُ عَفَنُ السلوكِ/ محور ثانٍ:

لماذا يواجهنا القاص بهكذا عنوان قبيح (عفونةُ امرأةٍ سعيدةٍ)؟ كيف توصل الى وصف النص الأجمل في المجتمع، بهذه الطريقة؟ هل يعقلُ هذا؟ لم أرَ في حياتي امرأة بهذا الوصف اللامعقول، هل توجدُ حقا امرأةٌ بهذا الوصف؟ وحال ولوجنا الى عوالم النص، نجد أن الرجل الذي تزوج امرأةً أحبها لإعجابه بعطرها الذي قال عنه (فجأةً أحسستُ به ينعشُ قلبي) ص28. ولكن كيف تغيرت نظرته، ليقول عنها (يلاحقني عطرٌ فاسدٌ، ورائحةٌ نتنةٌ، تلاحقني أيامٌ سوداءٌ، تُكَبِّلُ عليَّ عالمي الذي ضاقت آفاقهُ، وتصَلَّبَتْ ساعاتهُ.. كنتُ أُدركُ تماما أنَّ نتانةَ هذه المرأة لا تُحْتَمل، نتانة تقبضُ الرّوحَ، وتُحيلُ المرءَ الى عفنٍ يدورُ حولهُ وتضيقُ عليهِ خطاهُ) ص41.

العفونة هنا تعبيرٌ مجازيٌّ عن سلوك زوجته التي بدأت بالتفكير في الانتقام من أخيها بسبب الإرث، حتى قادته الى حكم الإعدام. وكذلك وشايتها حول مكتبته، التي رمته الى السجن خمس سنوات في زمن النظام السابق. ليس هذا فقط، بل قامت بعد التغيير، بإجراء معاملة استلام مستحقات أخيها الشهيد في النظام السابق. وكذلك إجراء معاملة استلام حقوق زوجها أيضا، كسجينٍ سياسيٍّ في النظام السابق، على الرغم من عدم موافقته. ترى أيُّ انسانٍ هذا الذي يسكن في جسد هذه المرأة التي أساءَتْ لذويها ولأقربِ محبيها؟ انها حقا، تنث عفونة وتبدي قبحا وتنتج خرابا ودمارا وبؤسا لجميع المجتمع.

العداءُ الدَّفينُ/ محور ثالث:

فيلم..

"أيام المجد"
المقاومة الشعبية في إيطاليا

أسامة عبد الكريم

شكّل فيلم «أيام المجد» (1943ـ 1945) واحداً من أبرز الشهادات البصرية المبكرة على دور المقاومة الشعبية الإيطالية ضد الفاشية (Partigiana ـ «البارتيجاني/المقاومة») والاحتلال النازي، بوصفه أرشيفاً جماعياً يوثّق لحظة تاريخية مفصلية في تاريخ إيطاليا الحديث.

يُعِد العمل الذي أشرف على تحريره جياندومينيكو كوري، من أوائل الأفلام الوثائقية التي أُنجزت أثناء سنوات الحرب، جمع بين جهود عدد من أبرز الأسماء في السينما الإيطالية آنذاك، من بينهم ماريو سيراندري، جوزيبي دي سانتيس، مارسيلو بابليرو ولوتشينو فيسكونتي، إضافة إلى مواد أرشيفية صوّرها مقاومون وأطراف أمريكية مشاركة في الحرب. ينتمي الفيلم إلى تقليد بصري توثيقي استثنائي، إذ يعتمد على المزج بين لقطات واقعية مباشرة ومشاهد معاد تمثيلها، بهدف إعادة بناء سردية المقاومة منذ 8 سبتمبر/ أيلول 1943، تاريخ انهيار النظام الفاشي في إيطاليا، وصولًا إلى تحرير شمال البلاد. ويقدّم العمل بانوراما شاملة للتحولات السياسية والعسكرية التي شهدتها البلاد، بما في ذلك نشوء تنظيمات المقاومة المسلحة، وعمليات التخريب ضد قوات الاحتلال، وانتشار الصحافة السرية، وصولًا إلى أحداث دامية مثل مجزرة فوسّي أردياتينه والمحاكمات والإعدامات التي طالت رموز النظام.

يكتسب «أيام المجد» أهميته أيضاً من الأسلوب السينمائي الذي اتبعه صُنّاعه، حيث تتجاور اللقطات الشعرية ذات الطابع الملحمي، المتأثرة بأسلوب آيزنشتاين، مع مقاطع توثيقية مباشرة تتجاوز الخطاب الدعائي التقليدي، وتقترب من تسجيل التجربة الإنسانية في أقصى درجاتها القاسية. هذا التوازن بين التوثيق والدراما منح الفيلم قدرة خاصة على نقل المقاومة بوصفها فعلاًشعبياً واسعاً لا يقتصر على البعد العسكري فقط، بل يمتد إلى الذاكرة الجماعية والوعي السياسي.

ويشير جوزيبي دي سانتيس Giuseppe De Santis ـ وهو مخرج وكاتب سيناريو إيطالي وأحد أبرز ممثلي الواقعية الإيطالية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى الصعوبات الكبيرة التي واجهت عملية تجميع المادة الفيلمية من مصادر متفرقة، إضافة إلى التجارب الميدانية المؤلمة أثناء التصوير، لا سيما في توثيق مجزرة فوسّي أردياتينه، حيث تحوّل العمل السينمائي إلى مواجهة مباشرة مع آثار الموت والدمار.

كما ساهم لوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti في تصوير مشاهد المحاكمات والعمليات الانتقامية، ما أضفى على الفيلم بعداً درامياً إضافياً. وهو مخرج سينمائي ومسرحي إيطالي بارز وأحد مؤسسي الواقعية الإيطالية الجديدة.

في هذا السياق، يرى العمل أن قوة الفيلم تكمن في قدرته على تحويل الألم التاريخي إلى سرد بصري حيّ يجعل المشاهد طرفاً في التجربة لا مجرد متلقٍ لها، ويعيد إنتاج الذاكرة بوصفها أداة مقاومةً.

ضمن هذا الإطار التاريخي والجمالي، يبرز اسم أنطونيو بيترانجيلي Antonio Pi-etrangeli بوصفه أحد أهم صناع السينما الإيطالية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو مخرج وكاتب سيناريو بارز في السينما الواقعية وما بعدها، عُرف بتركيزه على التحليل النفسي والاجتماعي للشخصيات، خصوصاً النساء، وهي أفلام تعكس حساً إنسانياً دقيقاً ورؤية واقعية عميقة.

وبذلك يظل «أيام المجد» عملًا تأسيسياً في تاريخ السينما الوثائقية الإيطالية، وشهادة فنية وسياسية على دور المقاومة الشعبية في صناعة التحول الديمقراطي بعد الحرب العالمية الثانية، وعلى أهمية الصورة في حفظ الذاكرة الجماعية للأمم.

يشهرُ القاص وثائقَ قلقِهِ الوجودي، احتجاجا على لعبة "كش وطنْ كِشْ" التي يديرها نفعيون صغار، أنتجوا خراب ذلك الوطن ومصيره الغامض..

حين يعمُّ الخرابُ في بلادٍ ما، وتنتشرُ الفوضى، نتيجة غياب القانون الذي ينظم حياة الناس، تنبثق الضغائن والأحقاد بين الفئات والمجاميع التي كانت متآلفة. وهذا ما شهدناه للأسف، في بلادنا بعد 9/ نيسان/ 2003، حيث استلمت السلطة مجموعة أحزاب غير وطنيةٍ، استغلت الديموقراطية مظهرا، لتمرير مآربها في جني الثروة والجاه والتسلط على رقاب الناس البسطاء، بأقنعة شتى. لقد جرى تقسيم المجتمع الى فئات وخنادق وهويات ضيقة تمارس الاقتتال والاحتراب فيما بينها، بعيدا الألفة والوحدة الوطنية، فسادت الكراهية الطائفية بين أبناء الوطن الواحد. وترسخت ثقافة الحنق والعداء بين القوميات والطوائف والقبائل والفرق الدينية، في الأماكن الحكومية والشعبية ولسنوات عدة.

وقد انتشرت ظاهرة الكراهية، بين الهويات الطائفية والقومية وحتى القبلية، في البيت والشارع والمدارس وأماكن العبادة والمؤسسات الحكومية والأهلية. فأية (كراهيةٍ) هذه، وهي تمارس من قبل المعلم ضد أحد تلاميذه المؤدبين والأذكياء، لأنه من الطائفة المسيحية؟! كيف يخرج من مربي الأجيال هذا الكلام؟ (هل يرضيكَ أن يكشفَ على جسدِ أختِكَ نصرانيٌّ.. ها...؟) ص98. وأين تعليمٍ هذا؟! حين يتبول المعلم المسلم المؤمن (حمدون) في صفيحة ماء سباحة زميله (وسام) وهو يكشف عن حقده بالقول (هذا الصّابئيُّ اللعينُ، لا يستحقُّ أن يستحِمَّ في ماءٍ طاهرٍ ونظيفٍ.. إنّهُ شخصٌ كافرٌ، ولابدَّ من معاقبتهِ) ص100. لقد كشف لنا القاص الكبير (حسب الله يحيى) عن خواء تفكير هكذا نماذج تربوية وهي تستل من سفر الماضي الدفين، هذا العداء المفتعل، بين أبناء الشعب والوطن الواحد.

إشارات إلى المشغل السردي:

يمهد القاص كتابه برأي الكاتب الفرنسي (موريس بلانشو) الذي ينص على (ما من داعٍ للسجن، فنحن نعلمُ أننا فيه فعلا) ص3. ليقول لنا نحن سجناء وجودنا المريب، وما يجري من سرد، هو عن هذا السجن الكبير الذي نحن نتألمُ فيه. وهو في كتابة القصص حاول الخروج من السجن، الى الحياة عبر فضاء الحرية، إذْ يقول (وجدتُ في كتابة هذه الهموم سبيلي الى الحرية، والى الحياة كذلك) ص128.

وحول مشغله السردي نشير الى ما يلي:

ـ تميزت قصص الكتاب، بوحدة بناء قصصي، حيث تجري حركة السرد ضمن سياقٍ مركزي تنتمي إليه التشظيات السردية الثانوية.

ـ كما أن اللغةَ القصصية، تميزت بالكثافة على مستوى الجملة والمقطع والمتن عموما، وكانت موجزة سيميائيا، في كلماتها وتراكيبها وجُملها.

ـ توفرت على عنصر التشويق الدرامي للمتلقي، كي يتواصل في متابعة الأحداث، دون أن يشعر بالملل.

ـ ما يتعلق بعناصر القصة، فالقصص انطلقت من رؤيةٍ مخيلةٍ كفوءةٍ، في عرض نصٍ قائمٍ على معادلةٍ متوازنةٍ بين طرفيها (العاطفة/ الفكر) ومُعبِّرٍ عن وجهةِ نظرِ الكاتبِ الناصعةِ حولَ موضوع القصة.

ـ الشخصيات الرئيسية والثانوية لا تخلو من تأثير القاص التربوي والإنساني، في رسم أبعادها على كل المستويات، كي تلعب دورا مهما في توجيه الأحداث.

ـ ابتعدت القصص عن المباشرة في خطابها السردي، عبر توفر الفسحة الجمالية بين المنظومة السردية وبين المتلقي.

ـ المتن السردي للقصص جرى صياغته وفق حبكة سردية، منسقة لتنامي الصراع الدرامي، منذ البداية، مرورا بالذروة، حتى النهاية.

ـ الزمان القصصي، هو الراهن العراقي، في ترابطه الجدلي مع السابق واللاحق، دون أن يقع القاص في فخاخ الراهنِ التي تبعدُ النصَّ عن خلوده الاتصالي عبر الزمن.

ـ نجح القاص في تنويع وتباين أمكنة مجريات السرد، وكان محبا لجميع أمكنة النسيج المجتمعي للشعب العراقي، وكان ملّاحا في رؤيته للقبح وللجمال في جميع الأمكنة.

ـ الصراع بين النبل والدناءة أو بين الجمال والقبح، أو بين الخير والشر، هو المناخ العام خلال حركة السرد في جميع القصص، والقاص بخبرتهِ، ومرانهِ، وتجرتهِ، تمكن عن عرض بنى سيميائية ودلالية، تنامى فيها الصراع السرديُّ الجاذبُ للمتلقي.

ملحق رؤيوي:

(باتت لعبة الشطرنج ساخنةً في أصابعِ اللاعبين.. راحَ الجنودُ يتساقطونَ والقلاعُ تتهاوى، والفِيَلَةُ على ضخامتها تموتُ وتتعَفَّنُ في معركةٍ ضاريةٍ بين الجنودِ السودِ والبيض.. فيما الملوكُ يديرونَ المعاركَ من أمكنةٍ آمنةٍ) ص96. بهذا المجتزأ من نص (اللعبة) نشير ونشيد معا، الى نباهة ومهارة ورجاحة المخيلة السردية للقاص (حسب الله يحيى) حيث أشار الى لعبة الوجود الكونية، القائمة على القتال بين (الضعفاء/ المغفلين/ الجنود السود والبيض) داخل (رقعة الشطرنج/ السجن/ الوجود) والتي يديرها الأقوياء (الملوك) من أمكنةٍ (آمنةٍ) بعيدة عن (السجن) الوجود اللاإنساني.

نحن أمام قاصٍّ عارفٍ (بلعبة السرد) و(لعبة الوجود) فعبّرَ عنهما (بلعبة الشطرنج) التي يمارسها أو يؤدّيها الضعفاء، لحماية الأقوياء. وما تعانيه الشخصيات، من هموم جورِ كوارث الحياة، تتكرر بتعاقب الأزمنة، وفي كل الأمكنة. وتدور أحداث أغلب قصصِ الكتاب، حول لُعَبِ الراهن العراقي، التي يديرها المتسلطون على رقاب البسطاء، وبشتى أساليب الترغيب والترهيب. وهذه الهموم، هي همومنا جميعا، هموم الانسانِ النبيل المتطلعِ لوجودٍ آمنٍ ينعم فيه الجميع بالخير والمحبة، ويسوده التعايش القائم على التسامح، ونبذ الحروبِ وخرائبِها الى الأبد. ووفق تأويلنا الرؤيوي، نرى أن القاص (حسب الله يحيى) في هواجسه السردية هذه، يشهرُ وثائقَ قلقِهِ الوجودي، احتجاجا على لعبة (كش وطنْ كِشْ) التي يديرها نفعيون صغار، أنتجوا خرابه ومصيره الغامض.

في أعمال الفنان خليف محمود المحل

بساتين الذاكرة
قراءات في الفضاء التشكيلي

فخري أمين

قدّم الفنان الدكتور خليف المحل في معرضه الثاني والعشرين الموسوم "بساتين الذاكرة"، رؤية بصرية متكاملة تدور في فلك الانسان بوصفه العنصر المهم كوثيقة زمنيه دائمة الحركة وغير ثابته، فقد هيمن الانسان على المشهد في اعمال الفنان خليف وبأحجام كبيرة باعتباره مركز السيادة في الموضوع. لا تتوقف أعمال الفنان عند حدود التقليدية والمباشرة السطحية، بل تتجاوز ذلك من حيث التفرد والخصوصية التي تمزج بين الرمزية أحيانا والمدرسة التعبيرية الوجدانية في أحيان أخرى.

هيمن الإنسان على المشهد في أعمال الفنان خليف وبأحجام كبيرة باعتباره مركز السيادة

إنّ مثل هذه الأعمال تستدعي البحث لتفكيك البنية الجمالية عبر الهوية الفنية واسلوبية الفنان الخاصة في تقنية اللون وتوظيف الضوء، مرورا بالشكل العام للعمل إلى الانشاء والتكوين المشهدي، بذلك نستطيع أن نقول أن أعمال الفنان الدكتور خليف المحل تنتمي إلى المدرسة التعبيرية الحديثة المشبعة بالرمزية، فالإنسان في اعماله لا يقتصر على كونه تشريح جسدي في حدود الشكل المرئي، بل هو حالة وجدانية وشحنة مفعمة بالعطفة، يتضح ذلك من خلال الانفعالات في الملامح والوجوه وكذلك في التعبير الحركي، فهو يرسم الانسان كما يحسه لا كما يراه، وهذه الميزة الأهم للتعبير التي تعيد صياغة الواقع بأسلوب مختلف لصالح جوهر الشكل والروح التي تتخلله، لا السطحية او المباشرة، كما اننا كمتلقين ومشاهدين نرى في بعض اعماله، مثل لوحة الوجوه النسائية والاسماك المبعثرة، ولوحة الجداريات المتراكبة، رؤية فلسفية بصرية قد تقترب من مدرسة البعد الواحد ونستنتج ذلك من خلال الرموز والدلالات الشكلية التي تلتحم فيها الحروفيات والزخارف الجدارية المتقطعة في الخلفية والاشكال الهندسية الموزعة على سطح اللوحة بطريقة مدروسة ومحكمة، وبذلك يلغي الفنان البعد المنظوري التقليدي لصالح البعد التأملي الزمني في المشهد، وان الوجوه التي تبدو كما لو انها ملصقات جدارية مثبتة بأشرطة وهمية تعيد مخيلتنا كمشاهدين الى الأثر، كون الانسان في عالمه ليس شكلا عابرا، بل هو جدارية راسخة تراكمت فوقها متغيرات البيئة المكانية وتحولات الازمنة العابرة، مما يجعل اسلوبه متخذا التوثيق الوجداني للتراث الانساني المحلي منطلقا نحو الحداثة التشكيلية العالمية، انا عن خصوصية اللون والضوء في اعماله فان اللون هو الاداة الديناميكية الرئيسية التي يستند عليها البناء الدرامي داخل المشهد في اللوحة، ويمكننا ان نلحظ ذلك جليا من خلال استخداماته للونين متوازيين، أحدهما يوظف للمناخات الليلية والظلال ليعتمد بذلك على خلفيات قاتمة تسيطر عليها التدرجات اللونية الليلية كالأسود والبنفسجي العميق والبني المحروق، ومن داخل هذه العتمة ينبثق الضوء والالوان المشرقة المتوهجة، حيث يشتغل التضاد الحاد في الظل والعتمة على الشكل العام بعدا دراميا صوفيا ويجعل من حركة الاطفال والوجه بؤرة ومركز جذب للتلقي البصري، واللون الثاني هو اللون الساخن الذي يتوهج، ففي بعض الاعمال كلوحة التجمع البشري "حلقة الرجال" ولوحة النسور بالملابس التراثية، تتحول فرشاة الفنان الى اداة انفعالية حرة الحركة مرتكزة على ثنائية الالوان المتضادة والمكملة بذات الوقت، فيتوهج فضاء اللوحة بالتدرجات الحمراء والبرتقالية المتوهجة والصفراء الاقرب الى الليمونية ويكسر حدتها بضربات من اللون الأزرق الفيروزي الذي لا تخلو لوحاته من وجوده والارجواني البارد ايضا.

تكمن حوية فرشاته بلمسات حركية جريئة غير مسطحة، وبضربات خشنة يسيل منها اللون احيانا وتتداخل احيانا اخرى، هذا الاسلوب يمنح الشخوص طاقة مفعمة بالحركة نجعلهم في حالة اندماج فعلي صاخب ومتحرك في المحيط الشكلي ليعبر اللون من خلال هذا الاسلوب عن حرارة الذاكرة وحيويتها في مواجهة النسيان، وتكمن رؤية الفنان خليف عبر الانشاءات الرصينة والتكوين الهندسي البصري.

لقد تميزت بنية الإنشاء في أعمال الفنان بالتعقيد ومتانة البناء الشكلي الهندسي، ومن هذا المنطلق نرى ان الفنان قد ابتعد عن التكوينات الكلاسيكية التقليدية الثابتة، ليقدم لنا صياغات مرنة ومتحركة تخدم عمق المخيلة في الذاعرة المفتوحة، ويظهر ذلك في التكوينات الهرمية الدائرية الصاعدة، كما في اللوحات التي تضم مجموعات بشرية، التي اعتمد فيها الفنان على تكوينات مركزية متماسكة، تتخذ الأجساد فيها حلقة دائرية مغلقة توحي بالترابط، بينما تتوزع الاضاءة على الرؤوس والاكتاف لتخلق ايقاعا بصريا صاعدا، وفي لوحات اخرى تتراكم الوجوه بشكل هرمي يبدأ من اعلى اللوحة ليستقر على قاعدة المثلث للأشكال الانسانية او الرموز الصامتة في أسفل اللوحة.

لا نستطيع ان نغفل براعة الفنان خليف في توظيف الكولاج والتركيب البصري كتقنية حداثوية، فهو يلغي العمق التقليدي ويستبدله بطبقات مختلفة، لتمنح المشاهد رؤية الشكل كما لو انه جدار قديم مغطى بالبوسترات والملصقات الممزقة وفي مقدمة اللوحة وجه يعلو الكادر تحيط به اشكال ومشبكات تحاكي التصميم الرقمي او الخوارزميات او أنماط الرياضيات وفي خلفية المشهد تسبح الأسماك وتجول ثيران برية، وهذا التكوين يمنح المتلقي احساسا كما لو ان اللوحة عبارة عن مجموعة مشاهد مركبة ومتفاوتة الأزمنة متداخلة في عقل الانسان، كما نرى ان الاتزان التكعيبي يتحقق من خلال الكتلة والفراغ، ففي لوحة الطفلة ودلوي الماء، ولوحة الأطفال الخمسة امام الجدار يتجسد التكوين العمودي الصارم، حيث يتم موازنة كتلة الأطفال الملونة والواقعية، بكتلة الركام الضخمة والسيارات المحطمة في الأعلى، او كتلة الجدار الطيني العتيق الذي يشغل مساحة واسعة، وهذا التباين بين صغر الحجم الانساني وضخامة المحيط المادي، هو الذي يعزز الفكرة التعبيرية لصمود الانسان وانتمائه كأثر باقي وسط تحولات الواقع والخراب، ومن خلال هذه القراءة الشاملة نرى أن "بساتين الذاكرة" هو نتاج وعي يدمج بحرفية عالية انفعالات الفرشاة التعبيرية وصدمة اللون المتضاد ومتانة ورصانة الانشاء في التكوين، ليقدم لنا صيغة تشكيلية ورؤية فنية بليغة تمنح الانسانة هيبته وسيادته البصرية في المشهد وقيمته المعنوية في المضمون، وتجعل من تفاصيل وجهه وحركته مرآة للتحولات الزمنية المؤثرة.

مالك المطلبي

رباعية المشروع البصرياثي وحاجز اللغة في التوصيل

ريسان الخزعلي

رباعية المشروع البصرياثي لمحمد خضير، كتاب الشاعر/ الناقد د. مالك المطلبي ـ منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق 2025 ضمّ أربعة أجزاء تبحثُ نقدياً ومعرفياً في أربعة أعمال للقاص الكبير/ محمد خضير/ ..: بصرياثا ـ صورة مدينة، رؤيا خريف ـ قصص، كُرّاسة كانون ـ رواية، أحلام باصورا ـ نصوص سرديّة. وضعَ الدكتور المطلبي عنواناً توصيفيّاً لكل جزء من الأجزاء الأربعة، وعلى التوالي: الحفر المعرفي، فضاء الأبراج، بُحيرة الرئيس، ميتا فيزيقيا السرد.

توضيح أوّل

كانت هذه العناوين بمثابة (ثُريّات) أضاءها بأصابع وعيهِ، وحفرياته المعرفية في أعمال القاص محمد خضير الأربعة لتكون موجّهات استباقيّة للقراءة، كما أنّها تُشير ضمناً إلى المناخ السردي العام في كلّ عمل من هذه الأعمال.

إنَّ كتاب المطلبي هذا يمنح النقديّة العراقية توقيعاً خاصاً، إذ لم يسبق لها أن قدّمت مشروعاً بمثل هذه السعة وبمثل هذه المنهجيّة المغايرة، وإن يكتب ناقدٌ مهمٌّ عن قاصٍ مهمٍّ ومن خلال أربعة أعمال يجمعها (مشترك) مستتر عن التعيين ولم يكن من السهولةِ الكشف عنه، فهو إنجاز غير مسبوق.

توضيح ثان

المشروع البصرياثي، هو مشروع المطلبي أيضاً على حدٍّ فهمي، فالمشروع البصرياثي متحقق سردياً ومعرفياً، و(مشروع المطلبي) قد تحقق الآن أيضاً وتوازى نقدياً ومعرفياً مع الأوّل، وهنا تصحُّ التسمية: المشروع المطلبي، وبدلالة المتحقق في الأجزاء الأربعة، معرفةً وتحليلاً ونقداً، مع الاستدراك الذي سيأتي لاحقاً. ولطالما اشتركا (السارد والناقد) معرفياً، وتباينا في التجنيس الإبداعي (السرد والنقد) فإنّ فهم المواجهة النقديّة/ المعرفيّة/ التحليليّة هي الشاغل الآن في التلقّي بعد أن كان فهم السرد هو الشاغل في التلقّي؛ وما أعنيه بالشاغل السردي ماهو إلّا إشارة إلى طبيعة سرديات محمد خضير إذ أنَّ ثمّة صعوبة بنائيّة وفنيّة ورمزيّة غير مألوفة في السرديات الأخرى، يواجهها القارىء مهما كان توصيفه، والصعوبة هذه لم تكن تعميةً قصديّةً وإنّما استدراج القراءة إلى إنصات خاصٍ وعميقٍ وموازٍ، لفهم هذه الصعوبة. أما في المشروع المطلبي، فهل ثمّة مايشابهُ الشاغل السردي؟ وهذا ما تحاول الإشارات القادمة أن تتماسَّ معهُ عن بُعد أو تقترب منهُ قليلاً، ومثل هذا الاحتراز ضروري جداً لأننا أمام مشروع يتسع أفقيّاً وأكثرَ يعلو عموديّاً، ويحتاج إلى ممكنات منهجيّة موازية ومجسّات حادّة، ولا يكتفي بمثل هذه الإنشائيّة، حتى وإن كانت هذه الإنشائيّة على مقربةٍ من الإنطباع العام، إذ لا جدوى من قراءةٍ لا تتوافرعلى انطباعٍ ما.

توضيح التلقّي

• رباعيّة المشروع البصرياثي، بحثٌ: معرفيٌّ/ نقديٌّ/ واسعٌ، متعدد الأصول والفروع في إحالاتهِ التاريخيّة، والإبداعية ـ الأدبيّة والفنيّة والفكريّة والفلسفيّة. بحثٌ أقام صِلاتهُ وتماسّاتهُ مع نصوص محمد خضير الأربعة تفكيكيّاً بعيداً عن إطراءآت النقد الأدبي السياقي الذي يهتمُّ بكشف العناصر الفنيّة والجماليّة وما يتبعها، مع التأكيد ـ وكي لا ننفي ـ بأنَّ للتفكيك جماليات ترتبط بمنهجهِ وبما لا يوُفّر تسليات جاهزة أو مسرّات قراءة أومتعة تُنعش الذهن، وهكذا جاءت صِلات المطلبي التفكيكيّة بتطابق مع هذه التوصيفات.

• لغة محمد خضير في سردياته وكتاباته الأخرى ليس طيّعة الاستقبال، وغالباً ماتكون غامضة إلى حدٍّ ما، ولغة المطلبي في رباعيّة المشروع البصرياثي تماهت لغويّاً ـ من اللغة ـ هي الأخرى مع لغة الأوّل وبتصعيدٍ يبدو أعلى وبقصديّة، لتكوّن نصوصاً تحليليّةً/ نقديّةً تُضاهي أو تتقدم على نصوص السرديّات، لتكسبَ التوازي وما بعد التوازي لغويّاً، أي أنَّ لغةَ نصوصٍ نقديةٍ/ تحليليّةٍ في مواجهةِ لغةِ نصوصٍ سرديّة بالتقابل.

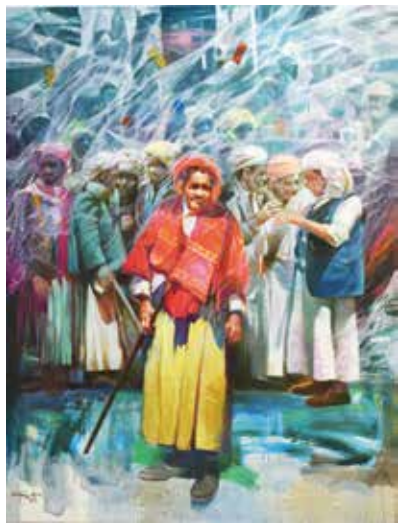
• رباعيّة المشروع البصرياثي ـ المشروع المطلبي ـ كشفت تحليلياً بأنَّ (الحرب وبصرياثا) هما مركزا اشتغال محمد خضير الإبداعي في أعماله الأربعة، وكأن المشروع المطلبي يرصد حالات التكرار ـ باتجاه الثابت ـ في هذه الأعمال وإن أخذت أشكالاً متباينةً وكلاً في حدود تجربتهِ ولونه. ومثل هذا الكشف يُحيلنا إلى فكرة (الثابت والمتحوّل) في مشروع/ أدونيس/. والمشروع المطلبي له من الأهمية في هذا الجانب ـ أي بحث الثابت ـ ما يُضاهي الثابت والمتحوّل الأدونيسي مع الفارق في المنهج، إذ أنَّ أدونيس بحثَ العام والمطلبي بحثَ الخاص، ومع فارق لغتيهما أيضاً. وضمن (التكرار/ الثابت) تكون رواية (كرّاسة كانون) محمولة على مدينة الحرب (بصرياثا ـ صورة مدينة) لتحاكيها (كرّاسة كانون ـ صورة حرب) وليس (كرّاسة كانون ـ رواية).

• الإهداء إلى أشخاص ـ كما في بعض قصص محمد خضير ـ والذي هو من موجّهات قراءة القصص كما يُفترض، يعدّهُ المطلبي في مشروعه خربشات يمحوها النقد إلّا إذا كان مرتبطاً بالنسق السردي العام، ومثل هذا التحديد يُشيرنا إلى أهمية الإهداء عندما يستقر في موضعهِ، وهكذا محا المطلبي واحداً من إهدائين وأبقى على الثاني في تحليلاتهِ التفكيكيّة لقصص رؤيا خريف، كون الثاني يحقق فكرة الارتباط بالنسق العام.

• يستخدم المطلبي مفردة (التأريخ ـ بالهمزة) دائماً والتي تُشير إلى علم دراسة التاريخ والوقائع الماضية، وكذلك التوقيت، ولا يستخدم مفردة (التاريخ ـ بدون الهمزة) التي تُشير إلى الحدث حتى وإن كان القول عن الحدث؛ والفارق لا يخفى على المطلبي، وقد يعللهُ، بأنّهُ في موقف الدراسة، لكنَّ الفارق يبقى.

• إن المشروع المطلبي، يواجه صعوبةً في التلقّي بسبب اللغة، لغة المطلبي في الكتابة، إنّها لغة مركّبة تتداخل فيها الترميزات والإشارات والإحالات المعرفية، تتداخل مع لغة القاص والتي هي الأخرى ليست طيّعة للتلقّي، وتتداخل مع لغة الفلاسفة والمفكّرين والنّقاد الذين يستعير المطلبي مقولاتهم؛ لغة تكثر فيها الانعطافات، مما يجعلها غامضة تقترب من الطلسميّة، والغموض ليس في مفردات اللغة، بل في تشكيل وبناء الجُمل، جُمل غالباً ما تستعصي على الفهم. ونتيجة لهذا الغموض يُخيّل للقارىء بأنَّ ما يقرأهُ في صفحة ما، يشبه أو يتشابه مع صفحة سبقتها أو تليها. إنّها اللغة/ الحاجز أمام التّوصيل. وقد يُقال، إذا كان كلُّ هذا الغموض اللغوي، فكيفَ تمكّنتَ من هذه الانطباعات؟ وأُجيب، لقد كنتُ أطفو في السطح، وتعلّقتُ بما طفا معي.

• المشروع المطلبي، مشروعُ حفرٍ معرفي في كلِّ أجزائهِ، حتى وإن حمل الجزء الأول منهُ فقط، عبارة (الحفر المعرفي). مشروع جديد على طبيعة النقديّة العراقية، وفي كلِّ جديد مُغاير يحصل أن يوجد ما يُفهم بعد حين.



سليم الجزائري

الحديث عن دراما القرن العشرين، أو "الدراما الحديثة"، يعني الحديث عن الكتّاب المسرحيين الخمسة الكبار، الذين ظهروا أواخر القرن التاسع عشر، وهم: النرويجي "هنريك إبسن" والروسي "أنطون تشيخوف"، والسويدي "أوغست سترندبرغ" والبلجيكي "موريس ماترلنك" والألماني "غيرهارت هاوبتمان".

كتّاب المسرح الخمسة الكبار ورؤيتهم

أنطون تشيخوف

تباين الشكل الدرامي

يتبنى هؤلاء الخمسة مواقف متباينة تجاه الشكل الدرامي. نال "ابسن" شهرته بفضل براعته النقدية، وانطلق "تشيخوف" من الشكل التقليدي، ليبني صورا شعرية أخاذة، تباينت ولم تتخذ شكلا محددًا، حتى جاء "سترندبرغ" و"ماترلنك" بأشكال جديدة، رغم أن "النزاع" داخل العمل عندهما بقى مفتوحا من غير حدود، الى أن ظهر "هاوبتمان" بمسرحيتي "النساجون" و"من شروق الشمس" فعالج الموضوعات الاجتماعية الكبرى عن طريق الدراما.

كل كاتب من هؤلاء الخمسة يتميز بخصوصية وتفرد، يستحق لأجلهما الدراسة والبحث. وسنبدأ بـ "تشيخوف"، مسلطين الضوء على منجزة المسرحي من خلال مسرحيته "الشقيقات الثلاث".

يقول "كارل كراوس" الدراماتورغ والمنظّر المسرحي التشيكي:

"يكتب تشيخوف مآسيه على أرضية مسرح هزلي تتلاحق فيه تأثيرات هائلة، تردم الفجوة بين المتفرج والحدث، في حين تتعقب "عينه الثانية" منظورا، لا يسمح للجمهور بالتماهي مع عالم مسرحياته".

ويتفق كثيرون أن مسرحيات "تشيخوف" تتميزّ بإيقاع بطيء. بطء يراد به خلق الإحساس، بمرور الزمن دون جدوى، وبالملل، وعدم القدرة على القيام بفعل ما.

أمّا الحوار فيفقد الأهمية عنده، ولا يخلق تواصل فعلي بين الشخوص، بل يعكس صعوبة هذا التواصل. وكأن الجوهري في نصوصه، هو ما لا تستطيع الشخصية قوله فتصمت، والصمت يؤكد عجز الشخصية عن القيام بفعل.

تعيش معظم شخصيات مسرحياته في عالم من الذكريات، متخلية عن حاضرها وروابطها وحتى عن لحظات سعادتها بلقاء الأصدقاء والأحبة. الحضور باهت، كئيب، كمن يؤجل حياته الحقيقية الى وقت لاحق، الى زمن أفضل. التعب، خيبة الأمل، ونوع من الاستسلام، يمتزج الشوق فيه بالسخرية. استذكار الماضي بحثا عن الذات، والسنين تمر سريعا دون تغيير. عجز تواصل الشخصيات مع بعضها يجرجر حياتها خلف بعضها كـ "قطار لا نهاية له" كما تقول "ماشا"، فتحدد شكل النص التشيخوفي، وترسخ مكانته في تاريخ وتطور الدراما الحديثة.

"حين يتخلى المرء عن الحاضر ويعيش مع الذاكرة، يتخلى عمليا عن التواصل مع الغير، وينزوي في ـ الوحدة ـ يقول المنظّر التشيكي يان سيزار، ويضيف في مكان آخر:

"... وقد تكون مسرحية "الاخوات الثلاث"، أروع ما كتب تشيخوف في الدراما. احداثها تدور حول أناس "معتقين" بالذكريات، يحلمون بالمستقبل، والحاضر عندهم لا

إنّ التباعد المزدوج الذي يميز شخصيات تشيخوف، يتمثل في امتناعها عن القيام بفعل وأحيانا حتى عن الحوار، أي عن الشكل الدرامي نفسه

يعني أكثر من فترة انتقالية، يعودون بعدها الى ما كان يوما موطنهم. ثلاث شقيقات "أولغا، وماشا، وايرينا" وشقيقهن "اندريه سيرجي" يعيشون في بلدة "يفغينيفيتش" الريفية شرق روسيا منذ أحد عشر عاما. وقتها اسندت لوالدهم مهمة إدارة الفوج العسكري هناك، فتركوا موسكو وانتقلوا اليها".

تبدأ احداث المسرحية بعد عام من وفاة والدهم. لم تعد هناك جدوى من العيش في الريف، وذكريات حياة العاصمة تطغى على رتابة الحياة اليومية، متمثلة بتلك الصرخة اليائسة:

"الى موسكو!!" يملأها الشوق للعودة الى الماضي، "الذي سيصبح أيضا مستقبلهم العظيم". يقول "فرشينين": "بعد مئتين أو ثلاثمائة عام، ستكون الحياة فوق الأرض أفضل مما نتخيل، بل قل مذهلة! زد على ذلك، أن كل شيء فوق الأرض، كما يبدو لي، مقدّر له أن يتغير تدريجيا، وهو يتغير أمام أنظارنا. وفي غضون ذلك سيظهر "وجود" جديد أكثر سعادة، لن نشارك فيه، نحن أنفسنا بالطبع، لكننا نعيش من أجل تلك الحياة ونعمل ونعاني الآن. نحن من يخلقها، وفيها وحدها يكمن هدف وجودنا وسعادتنا الوحيدة.

لكن ما يضاعف عزلة هؤلاء الناس أكثر، جرجرتهم ماضيهم خلفهم ورفضهم التناغم مع الحاضر. منشغلون بتأمل حياتهم، غارقون في ذكرياتهم، يعانون الملل. "أندريه" يعاني بسبب حلمه بمنصب أستاذ جامعي في موسكو، وهو موظف بسيط في المجلس البلدي. "ماشا" تعيش حياة تعيسة منذ أن تزوجت وهي في السابعة عشرة. "أولغا" تقول: أن قواها وشبابها يتلاشيان "قطرة فقطرة" من شغلها في المدرسة الثانوية. و "أدينا" تحاول التغلب على مللها واستيائها، معترفة في لحظة ما:

"أنا على مشارف الرابعة والعشرين. واعتمد على نفسي كل هذه الفترة.. جفّ عقلي، وصرت أغبى، وتقدمت بي السن، ولم يعد لدي شيء. لا شيء على الأطلاق، ولا حتى الشعور بالرضا. الوقت يمضي، أشعر وكأنني أنزلق من الحياة الحقيقية عميقا وعميقا، الى هاوية من البؤس. أنا شخص بائس، ولا أفهم كيف لا أزال على قيد الحياة، وكيف لم أقتل نفسي بعد."

السؤال: كيف يوفق تشيخوف في الجمع بين ذكريات وحنين وبين شكل درامي قائم منذ عصر النهضة، فيخلق واقعا وتواصلا وترابطا بين الناس؟

إن التباعد المزدوج الذي يميز شخصيات تشيخوف، يتمثل في امتناعها عن القيام بفعل وأحيانا حتى عن الحوار، أي عن الشكل الدرامي نفسه. لكن وعلى الرغم من غياب الشخصيات الذهني هذا، فأنها تواصل حياتها الاجتماعية، ولا تواجه أية عواقب ناتجة عن التوحد، بل تبقى "معلقة" بين الحاضر والماضي[1].

يبدأ الفصل الأول بعيد ميلاد "أرينا". ويعالج الفصل الثاني الاحداث التي تقع في الأثناء: زواج "أندريه" وولادة ابنه، ويجري الفصل الثالث ليلا حين يشتعل حريق هائل في الحي. أمّا الفصل الرابع فيتميز بمبارزة يقتل فيها خطيب "ايرينا"، وهو نفس اليوم الذي يتفكك فيه الفوج، وتبقى عائلة "بروسوروف" وحيدة، تواجه رتابة الحياة الريفية.

ترتيب الأحداث هنا يفتقد الى الترابط، ولا يخلق كفاية من التوتر، والأفعال لا تشكل "بيانات" فعلية، تخلق الحد الأدنى من الحركة. والحوار لا يتسم بالعمق ولا بالمغزى، بل هو أقرب الى خلفية باهتة، تظهر على حافاتها منولوجات بهيئة سطور، تشبه تحليلات ذاتية، تتحدث بها كل شخصية على حده، تضفي على النص نوع من الحياة. انها بالمعنى التقليدي ليست حتى منولوجات، كونها لا تنبع من مواقف، بل من أفكار.

تصبح لغة تشيخوف آسرة حين يتحول الحوار الى الشاعرية والاحساس بالوحدة. معروف أن الروس يتمتعون بقدرة فائقة على التواصل، وتحمل لغتهم شاعرية متأصلة. لربما احتاج الشخص الغربي الى أن يكون ثملا ليدرك أنه يشارك الآخرين "وحدتهم"، أو أن وحدته الشخصية تندمج في الوحدة الجماعية، في حين أن ذلك يسيرا على الشخص الروسي. لذلك لا تبدو المونولوجات في مسرحيات تشيخوف كأجسام غريبة في الحوار. ونادرا ما يشكل الحوار مشكلة، أو لا يقود التوتر الداخلي بين موضوعة الديالوغ وما ينبئ به[2].

مثل هذه الفرص في التعبير مغلقة أمام "أندريه" شقيق الأخوات الثلاث. فالوحدة التي تحيطه به ترغمه على الصمت. ولهذا يتحاشى الاختلاط بالناس، ويتردد في الكلام. يجسد تشيخوف ذلك في شخصية "فيرابونت" الموظف في المجلس البلدي، بجعله أصمّا.

أندريه: مساء الخير، يا صديقي العزيز.. ماذا تريد إذن؟

فيرابونت: لقد أرسل الرئيس كتابا وبعض الأوراق، هذه هي.. (يسلم الكتاب والأوراق)

اندريه: شكرا لك. جيد! لماذا تأخرت؟ طفل في التاسعة يمكنه القيام بهذه المهمة!

فيرابونت: تقول.. فأسا؟؟

اندريه: (بصوت أعلى) وصلت متأخرا! أقول: الساعة التاسعة!

فيرامونت: هذا صحيح. أنا جئت عندما كان النهار لايزال مضيئا. لكنهم لم يسمحوا لي بالدخول (يعتقد أن "أندريه" يسأله شيئا) تقول فأسا؟

اندريه: لم أقل شيئا. (ينظر الى الكتاب) غدا الخميس، ليس لدينا اجتماع، لكنني سآتي في كل الأحوال، حتى اشغل نفسي بأي شيء. الجو ممل في المنزل! (صمت) يا ابتي العزيز، ما أغرب ما تغيرت الأشياء! ويا لقسوة الحياة علينا! نمضّي بهذا الكتاب.. اعتقدت أن محاضرات الجامعة قديمة وسخيفة. يا إلهي. أنا سكرتير المجلس البلدي. في نفس المكان الذي يعمل فيه "بروتوبوبوف" رئيسا! أنا السكرتير هناك، وأقصى ما أطمح اليه هو أن أصبح عضوا في المجلس البلدي. أنا الذي أحلم كل ليلة بأنني أصبحت أستاذا في جامعة موسكو!! عالم مشهور تفتخر به روسيا كلها!

فيرامونت: لا أستطيع المتابعة، سمعي ثقيل!

اندريه: لو كنت تسمع كباقي الناس، لم تحدثت اليك. عليّ أن أتحدث الى أحد، لكن.. زوجتي لا تفهمني. وأخشى أخواتي، نوعا ما. أخشى أن يسخرن مني. أنا لا أشرب الخمر.. ولا أحب الحانات، لكن أتمنى أن أجلس في موسكو مع "تزيستوف" أو في مسرح البولشوي يا صديقي العزيز!

فيرامونت: في أحد الأيام جاء هذا التاجر الى المنصة، وادعى أن بعض التجار كانوا يأكلون فطائر الحنطة السوداء في موسكو، فمات أحدهم، كما يزعم، بعد أن أكل أربعين فطيرة. نعم.. اربعين وربما خمسين، لا أتذكر. بالضبط أندريه: في موسكو وأنت تجلس في مطعم فخم، لا أحد يعرفك ولا تعرف أحدا، لكنك لا تشعر بالغربة. أمّا هنا فأنت تعرف الجميع، والجميع يعرفك، ومع ذلك تشعر أنك غريب! غريب كليا! ووحيد!!

فيرامونت: تقول.. فأسا؟؟ (صمت) ويقول ذاك التاجر، وربما كان يكذب، أنهم يمدون كابلا عبر موسكو كلها!!

يبدو الحوار السابق كمونولوج بائس، يؤديه "أندريه" ويشترك فيه "فيرامونت". حوار أحد طرفيه أصم. حين يتحدث الناس عن الشيء نفسه، فهم عادة ما يبدون قادرين على فهم بعضهم البعض. لكن في هذا الحوار تظهر استحالة ذلك. ويتسع تأثير هذا التباين، كلما بدى أنهما متقاربان. ويتتابع حديث الشخصيتين دون أن يفهم أحدهما الآخر، والتناقض هذا مؤلم ساخر.

يعد "أنطون بافلوفيتش تشيخوف" (1860 ـ 1904) ولا يزال، أحد أبرز الكتاب المسرحيين والقصصين والروائيين العالميين. وتُعد مسرحياته الأكثر عرضًا على منصات مسارح العالم بعد مسرحيات "شكسبير". كتب (16) مسرحية أهمها "الشقيقات الثلاث" و"الخال فانيا" و"بستان الكرز" و"طائر النورس". كما كتب (522) قصة ورواية، أشهرها: "موت موظف حكومي" و"الصياد" "ويا أيها الجمهور" و"أنيوتا" و"تذكرة اليانصيب". درس الطب ومارسه ومات بسبب مرض السل في الرابعة والأربعين من عمره، وترك إرثًا أدبيًا وفنيًا ثرًا.

المصادر:

(1) بيتر زوندي "نظريات الدراما الحديثة" 1880 ـ 1950. ستوكهولم 1972

(2) كارل كراوس "المسرح في خدمة الدراما" براغ 2001.

حقوق الإنسان

إنقاذ الفتيات من جريمة الختان

تواجه ظاهرة ما بات يُعرف بـ "ختان الفتيات" صراعًا متصاعدًا في بعض البلدان الأفريقية، وخصوصًا في غامبيا، بين دعاة التقاليد والأعراف من جهة، ومنظمات المجتمع المدني والمنظمات النسوية من جهة أخرى، حيث رفعت دعوى قضائية مضادة لقرار تجريم ختان الفتيات هناك.

تقول فاتو بالدة، إحدى ضحايا الظاهرة المشينة: "عندما كنتُ طفلة صغيرة، تم تقييدي أثناء قص جزء من أعضائي التناسلية. إنّها لحظة تُغيّر الإنسان إلى الأبد".

في العام 2015، اتُخذ قرار بحظر ختان الإناث، وقد قامت منظمات حقوق الإنسان الدولية والكثير من المنظمات النسوية، بالدفاع عن القرار الواعد، لكن ما زالت هناك فتيات يُختن للأسف! وقد توفيت رضيعتان في العام الماضي بسبب الختان، كما قام بعض مؤيدي ختان الفتيات بالطعن في الحظر مجددًا وهذه المرة أمام المحكمة العليا.

بالنظر لأهمية القرار ودوره في الحفاظ على إنسانية الإناث، قررت الكثير من المنظات الحقوقية المختصة حضور المرافعة والدفاع عنه والعمل على إنفاذه، من حلال الضغط الدولي، وبالتعاون مع قصص الناجيات الغامبيات، لإقناع الحكومة بالدفاع عن قانونها وإظهار الدعم الدولي للمحكمة.

من جهة أخرى يستعد ناشطون من جميع أنحاء البلاد لحضور جلسة الاستماع وإيصال أصوات الناجيات! وإغراق العاصمة بالإعلانات والأخبار والقصص، ليُظهروا لكبار المسؤولين أن العالم يُساندهم.

يُذكر أنّ نصف الفتيات، وأكثر من 70 % من النساء في غامبيا، يخضعن لهذه العملية، غالبًا قبل بلوغهن الخامسة من العمر، ولا يتعلق الأمر بثقافة محلية، بل بتطبيع تشويه الأطفال، وتغيير حياتهم إلى الأبد.

إنّ هذا الصراع يتجاوز حدود جمهورية غامبيا. إذا لم يُصمد الحظر، فقد يُحفّز ذلك جهودًا في دول أخرى لتقليص تدابير الحماية. يُمكن أن يكون الدفاع عن الحظر مثالًا قويًا للمنطقة، وبالنسبة لفاتو بالدة، فأنّ هذا ليس مجرد كلام نظري، بل هو أمر شخصي للغاية. إنّه يتعلق بما إذا كنا نؤمن حقًا بحق كل فتاة في أن تنشأ بأمان، سليمة، ومن دون تشويه! لا أحمل قصتي كعبء، بل كدعوة للعمل. يجب ألا نتجاهل الأمر. يجب أن نقف صفًا واحدًا مع الفتيات، ونطالب بالمساءلة، ونضمن أن القانون ليس مكتوبًا فحسب، بل مُطبّقًا أيضًا. لقد ناضل مجتمع فاتو وشركاء محليون آخرين من قبل لحماية فتيات غامبيا، وانتصروا. الآن يطلبون من الجميع المساعدة والدعم مرة أخرى. للدفاع عن الحظر، وأنقاذ جميع الفتيات المعرضات للخطر، بأمل وعزيمة.

فاتو بالدة، إحدى ضحايا جرائم الختان وناشطة مدنية

أنطولوجيا الشعر السرياني

عن منشورات اتحاد أدباء العراق

إعداد: نزار الديراني، أكَدْ مراد وروند بولص

من منطلق الأدب السرياني كفعل إحياءٍ وتجذير لثقافة حيّة قاومت التحديات والحروب وظلت تنبض بالجمال، صدر حديثاً عن منشورات الاتحاد العام للكتّاب والأدباء في العراق "أنطولوجيا الشعر السريانيّ منذ القرن التاسع عشر" بواقع 794 صفحة، من إعداد نزار الديراني، أكد مراد وروند بولص، فيما تولى الشاعر منذر عبد الحر مهمة المراجعة اللغوية للنصوص العربية.

من جهته عدّ أكد بولص هذا المنجز من ضمن المشاريع الأدبية التاريخية المهمة التي أقرتها الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء والكتّاب السريان، من أجل ملء الفراغ في المشهد الثقافي، وامتداداً لجهود الاتحاد التأسيسية منذ العام 1972، والتي تكللت بعد العام 2003 بنشاطات نوعية شملت إقامة المهرجانات والمؤتمرات داخل العراق وخارجه، وطباعة المعاجم اللغوية، وإحياء المناسبات القومية والعالمية كعيد "أكيتو" وأيام الصحافة والشهيد واللغة الأم والمسرح، فضلاً عن منح "وسام الأدب السرياني" للمبدعين وإصدار مجلتي "سفروثا" و"الكاتب السرياني".

وأوضح بولص، أن لجنة الأنطولوجيا ركزت جهودها لتوثيق "الجنس الشعري السرياني" لحقبة زمنية تمتد لقرن ونصف من الزمان، متجاوزةً كافة التسميات والانتماءات الضيقة، ونجحت في جمع سير ونتاجات أكثر من (230) شاعرًا وشاعرة منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، موزعين على رقعة واسعة تمتد من العراق إلى إيران وسوريا وتركيا ولبنان والهند وبلدان المهجر، وذلك عبر رصد الصحف والمجلات والمجاميع الشعرية والتواصل المباشر مع الأحياء منهم، مع ترجمة معظم النصوص الإبداعية إلى اللغة العربية.

واختتم بولص حديثه بالإشارة إلى الخطط المستقبلية للمشروع، تلك التي تشمل إصدار ملحق خاص للشعراء الذين تعذر الحصول على قصائدهم، والسعي لترجمة الأنطولوجيا إلى لغات عالمية أخرى، بما يسهم في تعريف العالم بالقصيدة السريانية المعاصرة، والتأكيد على أن الأدب السرياني واللغة السريانية عاملان فاعلان ضمن عطاء الإنسانية.

أربع سيِّدات في حانة

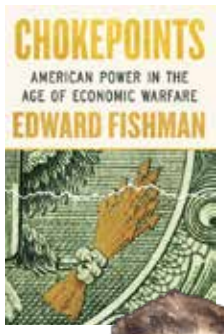
صدرت حديثًا عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، المجموعة الشعرية "أربع سيِّدات في حانة" للشاعر المختلف عبد الخالق كيطان، وهي قصائد تحاول استنطاق الصمت وتدوين اليوميات المنسية في زحام الحياة.

المجموعة تقع في 143 صفحة، ضمت بين دفتيها أكثر من 40 قصيدة، تباينت في أطوالها وأنساقها التعبيرية. جسدت القصائد ثنائية العزلة والمكان وصورة الأنثى الرمزية ويوميات الهامش من خلال الاحتفاء بالتفاصيل الصغيرة التي يهملها التاريخ الرسمي، لتوثق صوت المهمشين والوجوه المتعبة واللحظات العابرة التي تصنع جوهر الوجود.

كتب

كتاب إدوارد فيشمان عن تقلبات العولمة

"نقاط الاختناق" تداعيات الحرب الاقتصادية الأمريكية على العالم



عرض: ويك ويلكر
ترجمة: الطريق الثقافي

القصة الملحمية لكيفية تحويل أمريكا للاقتصاد العالمي إلى سلاح، مُقلبةً عقودًا من العولمة رأسًا على عقب لمواجهة محور روسيا والصين وإيران.
كان تدمير اقتصاد دولة أخرى يتطلب في السابق حصار إغلاق موانئها ومحاصرة مدنها. أما الآن، فكل ما يتطلبه الأمر هو بيان تنشره الحكومة الأمريكية على الإنترنت ليعلن الجميع الحصار الاقتصادي عليها.

في كتاب "نقاط الاختناق"، يأخذنا إدوارد فيشمان، المسؤول السابق رفيع المستوى في وزارة الخارجية الأمريكية والمتخصص في العقوبات، في رحلة عميقة إلى كواليس السلطة، ليكشف لنا التاريخ الخفي للعقدين الماضيين من السياسة الخارجية الأمريكية، حيث تخلت أمريكا عن مبادئ العولمة وشنت نوعًا جديدًا من الحرب الاقتصادية.

لقد بنى قادةٌ مُخالفون داخل الحكومة الأمريكية ترسانةً جديدةً مُرعبةً من الأسلحة الاقتصادية، مُستغلّين هيمنة أمريكا في التمويل والتكنولوجيا العالميين. وقد اعتمد الرؤساء الأمريكيون المُتعاقبون على هذه الأسلحة غير التقليدية لمواجهة أخطر التهديدات الأمنية القومية، سواءً كان ذلك في صالحهم أم لا.

يُقدّم كتاب "نقاط الاختناق" سردًا مُثيرًا لأحد أهم التطورات الجيوسياسية في عصرنا، مُزيلًا الغموض عن الاستراتيجيات المُعقدة التي تستخدمها الحكومة الأمريكية لتسخير قوة وول ستريت ووادي السيليكون وشركات النفط الكبرى ضد أعداء أمريكا. ويتمحور السرد حول مجموعة مُتنوعة من مُبتكري السياسات: الدبلوماسيون والمحامون والخبراء الماليون الذين أشرفوا على حروب أمريكا الاقتصادية المُتصاعدة ضد روسيا والصين وإيران.

لقد أصبح التحكم في نقاط الاختناق الاقتصادية، كالدولار الأمريكي، وتكنولوجيا الرقائق الإلكترونية المتقدمة، وسلاسل إمدادات الطاقة الحيوية، مفتاحًا للقوة الجيوسياسية في القرن الحادي والعشرين. والنتيجة هي نظام عالمي جديد: سباق تسلح اقتصادي بين القوى العظمى واقتصاد عالمي متصدع.

يقدم كتاب "نقاط الاختناق" سردًا شاملًا لكيفية ريادة أمريكا لأسلوب جديد وحاسم في الحرب الاقتصادية، وكيف يُغير هذا الأسلوب العالم.

غالبًا ما تكون نقاط الاختناق غير مرئية للعامة، لكنّها لا غنى عنها في التدفقات العالمية.

تُتيح هذه النقاط اتخاذ إجراءات غير متكافئة، وهي قابلة للتوسع: إذ يُمكن تصميم العقوبات لإضعاف اقتصاد بأكمله، كما حدث مع إيران، أو استهداف استمرارية شركة ما، كما حدث مع هواوي الصينية، وتُعزز دراسات الحالة الواردة في الكتاب هذه الحجة. فالعزلة المالية لإيران، على سبيل المثال، تُوضح كيف استطاعت العقوبات المُصممة حول نقاط الاختناق المصرفية، ولا سيما حسابات المقاصة والمراسلة بالدولار الأمريكي، الضغط على النظام من دون اللجوء إلى العمل العسكري. وبالمثل، فرضت الولايات المتحدة حظرًا على شركة الاتصالات الصينية العملاقة ZTE بدعوى انتهاكها العقوبات المفروضة على إيران، ما كاد يُجبرها على الخروج من السوق. وتبع ذلك فرض قيود على صادرات هواوي، ولم يكن الهدف منها الانتقام، بل تقييد نمو الصين في مجال البنية التحتية لشبكات الجيل الخامس بشكل استباقي. تُظهر هذه الأمثلة كيف تطورت نقاط الاختناق من أدوات رد فعل إلى أدوات استباقية للمنع الاستراتيجي.

يردد فيشمان عبارة شهيرة يستخدمها واضعو الستراتيجيات في الخارجية الأمريكية، تقول: "يجب استخدام العقوبات كما تُستخدم المضادات الحيوية".

يوضح هذا الكتابٌ الاستثنائيٌّ طبيعة الأسلحة الاقتصادية التي استخدمتها الولايات المتحدة تحديدًا ضد إيران والصين وروسيا، منذ مطلع الألفية الثانية وحتى اليوم، وتأثير هذه الأسلحة.

عندما كان جورج دبليو بوش رئيسًا، ساد الاعتقاد بأن العقوبات الاقتصادية أداةٌ غير فعّالة في الحرب الاقتصادية الجيوسياسية، لكن هذا الاعتقاد انقلب رأسًا على عقب، وكانت عواقبه أحيانًا دراماتيكية، وأحيانًا أخرى غير متوقعة.

يُبيّن هذا الكتاب استخدام العقوبات والضغوط المصرفية المتعددة الأطراف والدولية لتحقيق غايات جيوسياسية.

تأسس مكتب مكافحة الإرهاب والاستخبارات المالية TFI في العام 2004، بهدف استهداف عمليات غسيل الأموال في دول أخرى وفرض عقوبات عليها.

اكتشف المكتب عمليات غسيل أموال مع كوريا الشمالية، من بين عمليات أخرى. حدّد المكتب، برئاسة ستيوارت ليفي، بنكًا مُعيّنًا متورطًا في غسيل الأموال، فقام بعزله عن النظام المالي الأمريكي. كان لهذا الإجراء وحده أثرٌ بالغٌ على كوريا الشمالية، حيث جمّدت 25 مليون دولار من أموالها، وكان بمثابة اختبارٍ عمليٍّ أثبت أن الحرب المالية يمكن أن تكون أداةً في يد الولايات المتحدة.

بعد كوريا الشمالية، اتجه ليفي نحو إيران. قام هو وفريقه شخصيًا بتهديد البنوك في جميع أنحاء العالم بفرض عقوباتٍ وتهديداتٍ بحظر تعاملها مع النظام المالي الأمريكي في حال تعاملها مع الحكومة الإيرانية. ترددت إيران في البداية، لكن سرعان ما بدأت هذه الاستراتيجية تؤتي ثمارها. كان استخدام البنوك متعددة الجنسيات كسلاحٍ ضد إيران فعالًا للغاية، لدرجة أنّه أجبر إيران على الجلوس إلى طاولة المفاوضات وتجميد تخصيب اليورانيوم. الأمر المثير للدهشة هو أن هذا التأثير اقتصر على إيران فقط، من دون أي ردّ فعلٍ سلبيٍّ على الأسواق الأمريكية أو الأوروبية.

لم تكن العقوبات المالية السابقة والحصار الاقتصادي المفروض على نظام صدام حسين فعّالًا، بل جعلت الشعب العراقي يدفع الثمن بينما بقي النظام قائمًا

يتناول الكتاب أيضًا بالتفصيل مبادرة "الحرب المالية" TFI والجهود الأمريكية لوقف هيمنة الصين العالمية على تقنية الجيل الخامس 5G، من خلال شركة هواوي، والتي تُعد بوضوح جزءًا من مساعي الصين المتعددة الجوانب لانتزاع مكانة أمريكا كقوةٍ مهيمنةٍ على العالم.

منذ عهد أوباما، مرورًا بترامب، وصولًا إلى بايدن، ثم ترامب الثاني، استُخدمت أدوات مالية عديدة في محاولة لمنع انتشار أجهزة توجيه هواوي في الولايات المتحدة وأوروبا، وتفاوتت النتائج. قيّدت الولايات المتحدة وصول هواوي إلى أشباه الموصلات، حتى تلك المُصنّعة في الخارج. وشملت هذه القيود شركة TSMCS التايوانية الشهيرة بصناعة الرقائق.

ثم جاءت روسيا وضمّها لشبه جزيرة القرم، ما دفع شركة TFI للتحرك مجددًا.

كان التحدي هذه المرة أكبر بكثير من إيران، نظرًا لاعتماد أوروبا الكبير على النفط الروسي. لم يكن من الممكن فرض عقوبات واسعة النطاق على روسيا، وإلا لكانت ستُعرّض أوروبا لخطر التأثير المالي، وربما انتقال العدوى إلى الولايات المتحدة.

في البداية، استهدفت العقوبات الأوليغارشية الروسية، لكنّها لم تؤثر في الغالب إلا على نمط حياتهم المترف. مُنعت بعض البنوك الروسية من استخدام نظام سويفت للمدفوعات الدولية، بالإضافة إلى فرض قيود على إنتاجها من النفط. لكن ما أثّر على الاقتصاد أكثر من غيره، وما لم يتوقعه خبراء الاقتصاد الروس على الأرجح، هو فرض عقوبات على البنك المركزي الروسي، لكن نظرًا لحجم الاقتصاد الروسي المهول ومتانته، لم تجدي تلك العقوبات نفعًا، لاسيّما على صعيد تقديم تنازلات في الحرب الأوكرانية. لذا، وكما يقول الكاتب، ردد ستراتيجيو وول ستريت عبارتهم الرنانة "العقوبات أشبه بالمضادات الحيوية. يجب استخدامها في الوقت المناسب وبالجرعة المناسبة، وإلا قد تكون آثارها سلبية أو محايدة".

هذا كتاب ممتاز حقًا، محايد تمامًا، يتناول سلاحًا غير معترف به، استخدمته الولايات المتحدة بدرجات متفاوتة في أنحاء العالم. إنه كتابٌ يُعنى بالجيوسياسة، ويساعدك على فهم الكثير مما يجري من مخططات القوى الإمبريالية العالمية حاليًا.

لا يخلو الكتاب من بعض النواقص. فمنظوره الذي يركز على الولايات المتحدة لا يترك مجالاً كافيًا لتحليل كيفية بناء القوى الأخرى لأدواتها الخاصة. صحيح أن الكتاب يُقرّ بالتبعات الإنسانية للعقوبات، لاسيّما في أماكن مثل العراق وفنزويلا وسوريا، لكنّه لا يُمعن النظر في نتائج العقوبات الكارثية على تلك البلدان، إذ يركز فيشمان على فعالية العقوبات أكثر من تركيزه على الجوانب المعيارية، وعلى الرغم من أن ذلك قد يعكس خلفيته السياسية، إلا أنه يُضيّق النطاق الأخلاقي للعمل.

يُعدّ كتاب "نقاط الاختناق" في المحصلة بمثابة تحذير. فهو لا يتساءل فقط عمّا يُمكن للولايات المتحدة فعله بقوتها، بل ما هو الثمن المهول الذي سيدفعه للنظام العالمي الذي ساهمت في بنائه، والآيل للانهيار أصلًا!

يُدرّس إدوارد فيشمان في كلية الشؤون الدولية والعامة بجامعة كولومبيا، وهو باحث أوّل في مركز سياسات الطاقة العالمية. شغل سابقًا مناصب في وزارة الخارجية الأمريكية، ووزارة الدفاع (البنتاغون)، ووزارة الخزانة.

من تداعيات الحصار الاقتصادي على الشعب العراقي في تسعينيات القرن الماضي.

الرواية العربية
سرديات الجسد والتمثيل الثقافي

صدر حديثًا عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، ضمن حقل النقد، كتابٌ نقديٌّ يفتح افقًا جديدًا للتأمل والقراءة بعنوان "الرواية العربية/ سرديات الجسد والتمثيل الثقافي" للناقد علي حسن الفواز. الكتاب يقع في 241 صفحة، موزّعة على ستة فصول، تتقاطع فيها أسئلة الجسد مع تحوّلات الثقافة والهوية.

لا يكتفي الفواز بمقاربة الجسد بوصفه موضوعًا سرديًا، بل يذهب أبعد من ذلك، ليضعه في قلب الإشكال الثقافي والأنطولوجي، بوصفه جوهر الكينونة وعلامة الحضور، ومنطقةً مفتوحةً على التاريخ والجنس والدين، وعلى إرث الحكايات والسير والمدوّنات.

إنّ الكتابة هنا تبدو كأنها محاولة للقبض على الزمن، وتدوين تحوّلات الوجود عبر الجسد، بما يحمله من دلالات الكشف عمّا هو مخفيّ وخارج النص.

يكشف الكتاب أيضًا عن تمرّد سردي على تاريخٍ لطالما احتفى بالجسد الذكوري عبر العنف والحرب وأوهام البطولة، مقابل حضورٍ أنثويّ ظلّ محاطًا بالسرّية، أو مقيّدًا باللغة.

من خلال ما يسميه الفواز بـ "عتبات السرد" يُعاد تشكيل الخطاب الثقافي ليمنح الجسد تمثيله بوصفه هويةً وعلامة، لا تماهيًا مع الدراسات الثقافية فحسب، بل استجابةً لحاجةٍ ملحّة لإعادة قراءة الذات والآخر.

الكتاب يدخل في صميم صراعٍ ثقافيّ محتدم، إذ تتقاطع التحيّزات مع أسئلة الاختلاف والمغايرة، وتتصادم الأصوات الداخلية الباحثة عن تمثلات الهويّة والجسد، وعن وجودٍ يتشكّل ويقيم في اللغة.

"إشكاليات الخطاب النقدي العربي" للناقد د. علي حسين يوسف

عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، وفي سياق الاهتمام بتعزيز الدراسات النقدية النقدية، صدر مؤخرًا كتاب "إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر" للناقد د. علي حسين يوسف، وهو عمل أكاديمي يتألف من ثلاثة فصول، تمتد على أكثر من 500 صفحة، يتناول تحولات الخطاب النقدي العربي ضمن رؤية تحليلية معمقة، تستقصي بنياته وإشكالاته الفكرية والمنهجية.

ويقدّم الكتاب قراءة نقدية واسعة لمسار النقد العربي الحديث، متوقفًا عند التحولات الكبرى منذ ثمانينيات القرن الماضي، وما رافقها من تحولات معرفية وفكرية أعادت تشكيل أدوات النقد ومفاهيمه، في ظل واقع عربي مأزوم ومفتوح على أسئلة الهوية والحداثة والعولمة.

في مقدمة الكتاب، يذهب المؤلف إلى أن الخطاب النقدي العربي لم يكن امتدادًا تقليديًا لما سبقه، بل جاء نتيجة مباشرة لانكسارات الواقع العربي بما يحمله من اختناقات فلسفية وتمزقات اجتماعية وأزمات فكرية عميقة، ما فرض عليه إعادة النظر في أدواته ومفاهيمه وموقعه من العالم. ويشير النص التمهيدي إلى أن هذا الخطاب ظل لعقود أسيرًا لثنائيات كلاسيكية، قبل أن يجد نفسه في قلب جدل حاد بين ذاتٍ نقدية تبحث عن حداثة متأخرة، وقلق مشروع من الذوبان في عولمة جارفة تهدد الخصوصية الثقافية.

من جهته أكد المؤلف على أن الإشكاليات النقدية لم تعد مجرد مشكلات عابرة أو عوائق تقنية، بل تحولت إلى بنى مركبة تتجاوز الجانب المعرفي إلى أبعاد وجودية وهوياتية، ما يجعل توصيفها بـ "بالإشكاليات" أكثر دقة من "المشكلات"، كونها تعكس صراع الوعي وتوتر الفكر بين مرجعيات التقليد وتجليات التجديد.

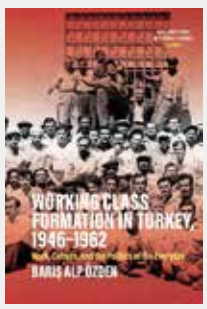
إصدارات مختارة..

تشكّل الطبقة العاملة التركية
العمل والسياسة والحياة اليومية

تأليف: باريش ألب أوزاني

بدأت الطبقة العاملة رحلة تحولية خلال فترة التصنيع التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، واستمرت حتى التدخلات العسكرية في العام 1960. يتناول الكتاب التعميمات الهيكلية الشائعة لاستعادة التاريخ المعقد لتطور الحياة السياسية والترفيهية والأسرية والسكنية والمهنية للعمال الأتراك. بالاستناد إلى مجموعة واسعة من المصادر التاريخية، يُبرز هذا الكتاب مفهوم "الحياة اليوميَّة" ويكشف السياقات المحلية التي عززت التضامن الطبقي، ويدرس ممارسات العمل التي غذّت التطرف، ويحلل ديناميكيات الانضباط الصناعي المتغيرة التي أثرت على هوية الطبقة العاملة وثقافتها، ودور اليسار التركي التاريخي في تشكل الوعي الجمعي لدى تلك الطبقة، ومنهجية نضالها.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 109.95 جنيهًا
الرقم الدولي: ISBN 978-1-80539-273-6
عدد الصفحات: 294 صفحة
الناشر: جامعة بيرغهان ـ نيويورك



الشهية النهمة
الطعام كدلالة ثقافية في الشرق الأوسط

المحررون: كيريل ديميتريف، جوليا هاوزر،

يستكشف كتاب "شهية نهمة: الطعام كدلالة ثقافية في الشرق الأوسط وخارجه" التداعيات الثقافية للطعام وعاداته في منطقة البحر الأبيض المتوسط، لاسيّما في الدول العربية والإسلامية. يتناول الكتاب المعاني الثقافية للطعام من منظور زمني أوسع، يمتد من العصور القديمة إلى يومنا هذا، معتمدًا مناهج من مختلف التخصصات، بما في ذلك فقه اللغة اليونانية الكلاسيكية، والأدب العربي، والدراسات الإسلامية، وعلم الإنسان، والتاريخ.

تتوزع مساهمات الكتاب على ستة محاور رئيسية، تتناول مواضيع متنوعة، من بينها المكانة الاجتماعية، والمحرمات الدينية، وقضايا النوع الاجتماعي، والمسكرات، والنباتية، وإدارة الموارد النادرة.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 130.80 يورو
الرقم الدولي: ISBN: 978-90-04-40955-2
عدد الصفحات: 294 صفحة
الناشر: بريل ـ لندن

تحولات المعايير

الجمال الأنثوي في الفنون

ترجمة وإعداد:
خنساء العيداني

لأكثر من 5000 عام، ومنذ أوّل مثال موثق لتصوير الشخصيات البشرية، عبّر البشر عن تقديرهم للجمال الأنثوي؛ فتطور تمثيل المرأة عبر مختلف العصور والثقافات، ليعكس المُثُل الاجتماعية الثقافية السائدة حولها عبر التاريخ، وتتمحور العلاقة المعقدة بين الفن وتصوير المرأة حول حقيقة أنها من إبداع الرجال، وقد تغيرت المعايير الجسدية المثالية للأنوثة كثيرا، بفعل ما تعكسه عن نظرة المجتمع للمرأة.

نفرتيتي

يُعدّ التمثال النصفي الشهير لنفرتيتي، رمزًا بارزًا لمعايير الجمال الأنثوي، بحاجبيها المقوسين بأناقة، وعنقها الطويل، ووجهها المتناسق، وعينيها اللوزيتين، ورغم قِدم نفرتيتي مقارنة بهذه القائمة من الشخصيات النسائية، إلا أنها الأقرب إلى معايير الجمال المصرية القديمة والغربية الحديثة، إذ ترفض الصدر الكبير والبطن والأرداف الممتلئة لصالح قوام رشيق وقوي، والمثير للاهتمام أن جميع صور نفرتيتي تُظهرها حليقة الرأس، بوجه مُغطى بمساحيق التجميل التي تُبرز شفتيها وعينيها الواسعتين، وما تزال تُبهر المشاهدين بجمالها البسيط ونظرتها الحزينة والقوية في آنٍ واحد، فكانت إحدى القيم الأساسية للحضارة المصرية القديمة، بل ربما القيمة الأهم، وهو مفهوم (الانسجام والتوازن) في جميع جوانب حياة الإنسان.

أفروديت

كانت مغامرات أفروديت وذريتها، وما تزال، موضوعًا شائعًا في الفن اليوناني والروماني، وتدور الحكايات الموصوفة بوضوح في الأساطير حول جمالها الأسطوري ودورها في الحياة العامة، وينعكس ذلك في جمالها الخارجي والقوة التي تمتعت بها في نظرتنا إليها اليوم.

يُنظر إلى أفروديت وفينوس عادةً من قِبل الفنانين الذكور على أنهما تتمتعان بجمالٍ آسرٍ وساحرٍ وخطير، جمالٌ يُفترض أن يُعجَب به ويُبجَّل، ولكنه يُخشى منه ويُسيطر عليه في نهاية المطاف، كانت أفروديت تُعاقب باستمرار من قِبل زوجها زيوس بسبب سحرها الجذاب وجمالها الجسدي الذي يبدو وكأنه قوة كامنة.

ثمة تطورٌ آخر مثيرٌ للاهتمام في معايير الجمال يتمحور حول لون بشرة المرأة المؤلَّهة، غالبًا ما تُصوَّر أفروديت، على وجه التحديد، شاحبةً كالموت، لقد ولّى زمن التباهي بالصدور السمراء والأجسام العضلية القوية، فالتعبير الفني الشائع لهاتين الشخصيتين من الأساطير اليونانية يُظهرهما شاحبتين، بشعرٍ فاتحٍ وجسمٍ يُذكّر بامرأةٍ لم تُنحت عضلاتها بشكلٍ مفرطٍ من خلال التمارين الرياضية، لديهما ثديان أكبر، وأفخاذٌ أعرض، وبطنٌ أكثر بروزًا، وقد جسّدت لوحة "ولادة فينوس" للفنان ساندرو بوتيتشيلي جميع المعايير الجمالية المثالية، وما تزال فينوس دي ميلو أشهر تجسيد لأفروديت، إذ تُشير إلى الصورة المثالية للجمال في زمن نحتها عام 150 قبل الميلاد، وتُظهر استمرار معايير الجمال الأنثوي في القرن التاسع عشر، عندما اكتُشفت أجزاء من التمثال في جزيرة ميلوس ببحر إيجة، ويُقال إن نسبة الساعة الرملية بين خصر فينوس دي ميلو كانت، سبب انتشار موضة الكورسيهات، من الضيقة إلى الضيقة للغاية، التي تُجسّد شكل فينوس إلى أقصى حد.

مونا ليزا دافنشي

نظرًا لارتباط الجمال الوثيق بقيمة المرأة وفضيلتها، كان يُنظر إلى غياب الجمال على أنه غياب للفضيلة وتهديد محتمل للرجال، أدى هذا الارتباط الخطير إلى فكرة اعتبار الجمال عملة يجب على النساء امتلاكها للدلالة على الخير الفطري، كما أدى ذلك إلى ظهور ما يُعرف بـ "عقدة العذراء ـ لعاهرة" التي تصنف النساء في فئتين محددتين للغاية؛ إذ لا يمكن للمرأة أن تكون فاضلة وتُعتبر غير جذابة، بينما تُعتبر أي امرأة تستخدم جمالها للإيقاع بالرجال وخيانتهم رمزًا للشر المطلق، تُعد الموناليزا مثالًا مثيراً للاهتمام لمعايير الجمال الأنثوي، ينبع تفوقها العدائي من شخصية ليست فائقة الجمال ولا قبيحة، فهي ليست أنثوية بشكل مفرط، ولا تخلو من الرغبة والجاذبية في تعبيرها البسيط والواعي، ومع ذلك فهي تُعتبر أشهر امرأة في تاريخ الفن.

تُعدّ الموناليزا في جوهرها وعاءً لمهارة الفنان، عبر لوحة بيضاء يستطيع المشاهد من خلالها تقدير ليس المرأة نفسها، بل الموهبة الفذة التي استُخدمت لرسم جسدها وملامحها بهذه الروعة، في بساطتها، تكمن قوتها، فبينما كانت معايير الجمال المعروضة في اللوحة جميلة وفقًا لمعايير ذلك العصر، إلا أن جمالها لم يحتفظ بجاذبيته مع مرور الزمن.

بمعايير الجمال الحديثة، لم يعد وجهها البسيط والرزين والمتواضع هو المعيار السائد للجمال الأنثوي، بينما كانت في زمن رسمها بلا شك رمزًا للجمال، كانت الوجوه المستديرة والأنوف الكبيرة والأجسام الممتلئة رموزًا للصحة والمكانة الاجتماعية، كما كان خط شعرها، الذي نُفّ للخلف ليُبرز جبهتها العريضة المرغوبة، رائجًا أيضًا.

هيلين الطروادية

تُعتبر هيلين الطروادية أجمل امرأة في العالم، بشعرها الأشقر الطويل (بني فاتح مع مسحة حمراء وفقًا للترجمات اليونانية القديمة لكلمة أشقر)، وعينيها الزرقاوين، وقوامها الممتلئ، وقد مُجّدت شخصية هيلين المزعومة، مثل فينوس دي ميلو، لجمالها، الذي كان يُعتبر جائزة يسعى إليها كل رجل يلتقي بها.

معايير الفن الحديث

مع تقدم حركة تحرير المرأة، في القرن العشرين، ازداد عدد الأعمال الفنية التي تُركز على المرأة، وتُجسد لوحة تامارا دي ليمبيكا الشهيرة تغير معايير الجمال، وقد كُلفت برسمها من قِبل مجلة "دي دام" لتكون غلافًا لعددها الذي احتفى بتحرير المرأة، لم تكن الفنانة نفسها موضوع اللوحة فحسب، بل ظهرت وهي تقود سيارة فاخرة.

تتميز عيناها بلون أزرق/ أخضر آسر، ونظرة ثاقبة لا تعرف السلبية، مباشرة وثابتة على الناظر، وتحدق بتحدٍ نحو المستقبل، وقد صُمم مشهد اللوحة بعناية فائقة ليُوحي بالثراء والسلطة، مع أن دي ليمبيكا لم تكن تملك سيارة بوغاتي، تتمتع تمارا بعيون واسعة وشفتين ممتلئتين، وبشرة صافية، وقوام رشيق، وملابس أنيقة.

الرومانسية الألمانية
التمرد الأخير على الحداثة

محمد صبّاح*

من الكلاسيكي إلى الرومانسي.. ولادة توتر أوروبي دائم

إن البلد الذي اكتسبت فيه كلمة «الرومانسية» معناها الأدبي والفلسفي الكامل كان ألمانيا. فمن خلال أشعار تيك الرومانسية بين 1799 و1800، ثم عبر «خادمة أورليان» لشيلر سنة 1801، بدأ يتشكل في الوعي الأوروبي ذلك التعارض الحاسم بين «الكلاسيكي» و«الرومانسي». وقد لخّص غوته هذا التعارض لاحقًا في محادثاته مع إكرمان سنة 1830: الكلاسيكية ارتبطت بالصحة والصرامة والوضوح، أما الرومانسية فارتبطت بالمرض والانحلال والاندثار؛ وهو التوتر نفسه الذي سيظهر لاحقاً في كتابات نيتشه خلال سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر.

لكن هذا التعارض لم يكن أدبياً خالصاً، بل كان منذ البداية تعبيراً عن انقسام أعمق في بنية أوروبا الحديثة. فالرومانسية الألمانية لم تكن أدبية إلا بالمعنى العرضي للكلمة، إذ إن جوهرها كان فلسفياً وسياسياً بامتياز. لقد نشأت بوصفها ردّ فعل مباشر على الثورة الفرنسية، وعلى كونية الأنوار التي حاولت تحويل الإنسان إلى «فرد»، منفصل عن التاريخ واللغة والذاكرة الجماعية.

وجاءت هذه الحركة في سياق الحروب النابليونية، وانهيار الإمبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة سنة 1806، وتصاعد النفوذ الفرنسي داخل أوروبا. ولذلك اتخذت طابعاً مقاوماً يرى في مشروع الثورة الفرنسية محاولة لفرض نموذج كوني واحد على حساب التعدد التاريخي للشعوب.

يكتب جاك دروز: «لقد كانت الرومانسية قبل كل شيء ردّ فعل ضد إيديولوجية الثورة الفرنسية، ومقاومة للتحرر السياسي والاجتماعي الناتج عن أفكار 1789، ثم إنها كانت دفاعاً عن الأنظمة الملكية والطبقات الحاكمة ضد قوة الاقتصاد الحديث التي اعتُبرت مدمّرة.»

أما هاينريش فون كلايست فقد كتب سنة 1809 في سياق مشروع مجلة «جرمانيا»: «يجب أن تكون هذه المجلة هي النَّفَس الأول للحرية الألمانية. إنها تعبّر عن كل ما حُبس في قلوب الألمان طيلة السنوات الأخيرة التي خيّم عليها الصمت تحت وطأة الفرنسيين.»

ومن هنا تبدأ الرومانسية الألمانية في بلورة تصور جديد للإنسان والتاريخ والسيادة.

الإصلاح الديني وبدايات الوعي القومي: لوثر واللغة الألمانية

قبل أن تتبلور الرومانسية في صورتها الفلسفية، كانت هناك لحظة تأسيس أعمق في التاريخ الألماني: لحظة مارتن لوثر.

كان لوثر قد تصور شكلاً جديداً من المسيحية الألمانية يتجاوز المركزية الكاثوليكية للإمبراطورية المقدسة. ولم تكن كتاباته دينية فقط، بل حملت أثراً ثقافياً وسياسياً بعيد المدى، أسهم في تشكيل صورة الألمان بوصفهم شعباً منضبطاً، عملياً، ومنخرطاً في نظام أخلاقي صارم.

عندما رفض لوثر المثول أمام محكمة روما، تحولت القضية تدريجياً إلى مسألة سيادة سياسية. فقد رفض الأمير فريدريك الحكيم تسليمه إلى روما، ودافع عن محاكمته داخل ألمانيا، في موقف أصبح رمزاً لفكرة استقلال القرار الديني والسياسي عن المركز البابوي.

ومع تصاعد الجدل، تحولت كتابات لوثر إلى عنصر تعبئة واسع. فقد رأت فيها الجماهير تحرراً من سلطة روما، خاصة في نقد صكوك الغفران، بينما رأت فيها النخب السياسية والدينية فرصة لإعادة تشكيل وحدة معنوية ألمانية ناشئة.

في هذا السياق كتب لوثر كتيبه الشهير: «إلى الأمة المسيحية الألمانية النبيلة»، وفيه أعلن: «لقد مضى وقت الصمت وجاء وقت الكلام».

وقد دعا فيه الألمان إلى التحرر من التدخل الأجنبي في شؤونهم الدينية والسياسية.

مع صدور الكتيب بالألمانية سنة 1520، انتشر على نطاق واسع، إذ قيل إن آلاف النسخ نفدت خلال أيام قليلة، في ظاهرة مبكرة لتشكل وعي عام لغوي وسياسي داخل الفضاء الألماني.

كما يُنسب إلى لوثر أثر لغوي بالغ الأهمية، إذ ساهمت ترجماته للنصوص الدينية في توحيد عدد كبير من اللهجات الألمانية في صيغة معيارية، شكلت لاحقاً أساس اللغة الألمانية الحديثة.

بهذا المعنى، لم يكن لوثر مجرد شخصية دينية، بل أحد الجذور العميقة لتشكل الوعي القومي واللغوي الذي ستستند إليه لاحقًا كل من فكرة «روح الشعب» عند هيردر، والتصور السياسي عند فيخته، ثم البناء الجمالي للرومانسية.

من الفرد إلى الكيان العضوي: الشعب بوصفه تاريخاً حياً

لم يعد الإنسان يُفهم بوصفه كائناً عقلانياً مستقلاً كما أرادت فلسفة الأنوار، بل بوصفه جزءاً عضوياً من شعب وتاريخ ولغة ومصير جماعي.

هنا يظهر يوهان غوتفريد هيردر بوصفه المؤسس النظري لفكرة «روح الشعب» (Volks-geist)، أي أن لكل أمة بنيتها الداخلية الخاصة التي لا يمكن اختزالها إلى قوانين كونية مجردة.

ويكتب هيردر: «كل أمة تمتلك سرّ سعادتها في ذاتها.»

ثم يأتي يوهان غوتليب فيخته ليحوّل هذا الأفق الثقافي إلى صياغة أكثر حدّة، حين يعلن في «خطاب إلى الأمة الألمانية» أن الشعب الألماني ليس مجرد شعب ضمن شعوب، بل «الشعب في حد ذاته».

وهكذا يتشكل توتر دائم بين التعدد العضوي والميل نحو الوحدة المطلقة.

نقد الحداثة: من العقل إلى التفكك، ومن التنظيم إلى المعنى

إن الرومانسية الألمانية لا تُفهم بوصفها مجرد تيار ثقافي أو حنين إلى الماضي، بل بوصفها أول نقد داخلي واسع للحداثة الأوروبية نفسها. فهي لم تعترض فقط على العقلانية، بل على اختزال الإنسان في وظيفة عقلانية اقتصادية، وعلى تحويل المجتمع إلى منظومة حسابية منفصلة عن التاريخ والمعنى، وفي هذا السياق، يصبح نقد الفردانية الليبرالية ونقد الاقتصاد الحديث جزءًا من نقد أعمق لبنية العالم الحديث ذاته، حيث تُفكك الروابط العضوية بين الإنسان ومحيطه التاريخي والاجتماعي.

يرفض نوفاليس هذا الاختزال حين يقول: «إن فكرنا حوار، وإن حساسيتنا تعاطف.»

وفي نقد مبكر للمنطق الاقتصادي الحديث، يرى آدم مولر أن السوق يعيد إنتاج أشكال جديدة من العبودية:

«لا فرق بين أن يتم استعبادي دفعة واحدة أو أن أبيع نفسي كل يوم بالتقسيط.»

ومن هنا لا يظهر الاقتصاد بوصفه نظاماً محايداً، بل بوصفه قوة تعيد تشكيل الإنسان ذاته وتعيد تعريف معنى الحرية.

وفي مواجهة هذا التفكك، تعود الرومانسية إلى السؤال عن الدولة والفن والذاكرة بوصفها أشكالًا لإعادة بناء المعنى داخل التاريخ. فالدولة ليست جهازاً إدارياً، بل كياناً تاريخياً حياً؛ والفن ليس ترفاً جمالياً، بل إعادة تشكيل للذاكرة الجماعية؛ أما الذاكرة نفسها فهي ما يمنح الجماعة استمراريتها في وجه التذرية الحديثة.

وفي الموسيقى، خصوصاً مع ريتشارد فاغنر، تتخذ هذه الرؤية شكلاً أسطورياً متأخراً، حيث تُستعاد الميثولوجيا الجرمانية بوصفها ذاكرة جمعية لا مادة فنية فقط، بل محاولة لإعادة بناء وحدة روحية مفقودة في عالم حديث مفكك.

الخاتمة: سؤال لم يُحسم بعد

امتد أثر الرومانسية الألمانية إلى ما بعد القرن التاسع عشر، وظل حاضراً في الفلسفة والسياسة والفن الأوروبي، لأن السؤال الذي طرحته لم يُغلق:

هل يمكن للإنسان أن يُختزل في الفرد العقلاني الاقتصادي دون أن يفقد شيئًا من إنسانيته؟

لقد أجابت الحداثة بالعقل والمنفعة. لكن الرومانسية أجابت بالسؤال ذاته بوصفه جرحاً مفتوحاً في قلب الحداثة.

وربما لهذا السبب، لم تكن الرومانسية مرحلة تاريخية، بل شكلاً دائماً من عودة السؤال كلما ادّعت الحداثة أنها اكتملت.

* كاتب فلسطيني

أسْبازيا الملطيّة
لن تَسير الفلسفة على هَواك يا أفلاطون!

د. خديجة زتيلي *

طَوّر أفلاطون مفهوم "العقل" وهو يَنْعَطف بالفلسفة اليونانيّة نحو مرحلة غير مسبوقة، ونجحَ في أن يُكْسبه مضامين يستكمل بها الدرس السُقراطي. لكنّ العقلَ الذي أحْكَم ضَبْط حَرَكاته وسَكناته كان يَسْتَجيب لتراتبية سياسيّة وهيراركيّة في المجتمع، تعتمد في بناءها النظري على نظريّة أفلاطون في المعرفة لتبرير ثُنائيات هَرميّة البِناء مُتنافرة المضمون مثل: (العقل ـ الحس)، (الأعلى ـ الأدنى)، (الذكورة ـ والأنوثة).

إنّ أهميّة اسْتدعاء أسبازيا تَكْمن في مقاومتها الشرسة للنزعة الأبويّة السائدة ونسَقها الثقافي المغلق. وهي لأجل هذا تحتفظ بوهجها وديمومتها في كلّ الحضارات التي أشارت إلى أهميّتها

إنّ ما عدّه أفلاطون مُستحيلا على النساء تحقيقه، قامت بإنجازه أسبازيا الملطية **Aspasie de Milet** (470 ـ 400 ق.م)، فخالفت ما كان سائداً من أفكار وقيّم. والغريب في الأمر أنْ تكون هذه المرأة المتمرّدة موضوعا لنصّ أفلاطوني هو محاورة المنكسينوس! **Ménexène. / Minixinus**

إنّ أهميّة اسْتدعاء أسبازيا تَكْمن في مقاومتها الشرسة للنزعة الأبويّة السائدة ونسَقها الثقافي المغلق. وهي لأجل هذا تحتفظ بوهجها وديمومتها في كلّ الحضارات التي أشارت إلى أهميّتها، وفي الأعمال الأدبيّة والفنيّة والمسْرحيّة والفكريّة التي تناولتها كرمز للجمال والحبّ والمقاومة، ولتكريس الذات على صعيدها الأنثوي والإنساني. فمن هي أسْبازيا التي جابهتْ أفلاطون وافتكّتْ إقامة أبديّة في محاورة المنكسينوس؟

وُلدتْ أسبازيا في ملطيّة وهي مدينة قديمة في أيونيا في آسيا الصغرى، تُعدّ اليوم جُزءا من الأراضي التُركيّة وتقع في جنوبها الغربي تحديداً، تركتْ موطنها الأصلي قبل بلوغها العشرين لتحطّ الرحال في مدينة أثينا بحثا عن مكان ومكانة. لا تُعرف الأسْباب الحقيقيّة التي من أجلها تَركتْ ديارها إلى أخرى، عدا جملة من الاسْتنتاجات أوْردها بعض كُتّاب سيرتها ويأتي على رأسها طبيعة مَسارها، وهو الطرح الذي تَذهب إليه الباحثة المختصّة في التاريخ الإغريقي دانيال جوانا **Dannielle Jouanna** في كتابها أسبازيا الملطية، المتحدّثة باسم بركليس **Aspasie de Milet, égérie de Périclès** الصادر في عام 2005.

لقد كانت أسبازيا معروفة بعلمها وذكاءها، وقد تكون تلك المزايا/ الخطايا من أقوى الأسباب التي دَفَعتها لكي تَهيم على وجهها في الأرض، باحثة عن مرفئ حرّ يَستوعب تَمرّدها ويتّسع لأحلامها وطُموحاتها. وقد أشاد بأهميّتها الفكريّة والسياسيّة قديماً أكبر المؤرّخين والمفكّرين مثل تيوسيديد **Thucydide** وبلوتارخ **Plutarque**.

في أثينا افتتحتْ مدرسة لتعليم فنّ الخطابة الذي كان عِلْما عَريقاً يحْظى بكثير من التبْجيل، ولكيْ تُلْفت الانْتباه إلى مواهبها كانتْ تُلقي دروسا منتظمة يحضرها كبار الساسة والمفكّرين، مثل القائد بركليس والفيلسوف سقراط، وأنكساغوراس ويوربيدس والقبيادس وفيدياس وهم من عُتاة الفكر السفسطائي. فهل كان بوسع هؤلاء جميعا أن يَجتمعوا في حَلقاتها الدراسيّة لو لمْ يكنْ في مضامينها ما يُثير الانْتباه ويَدْفع للاهتمام والإنْصات؟ ليس في وسع المرء أن يتناول حياة أسبازيا من دون أنْ يُعرّج على سيرة بركليس **Périclès** (490 ق.م - 429 ق.م) لاشتباكهما معاً في مُنعطفات الحياة الأثينيّة، فقد أثّر كلّ واحد منهما في شخصيّة الآخر وضخّ فيها من روحه ومَوهبته، فبقدر ما كانت أسبازيا لبركليس رَفيقة مُعاونة على خوض غمار الحياة السياسيّة والإداريّة وتَدَبُّر أمور أثينا، بقدر ما شَحذ بركليس من هِممها وعَزّز من مكانتها داخل المجتمع، فأبرزتْ مَواهبها الفكريّة والسياسيّة بسخاء.

في شهر فيفري من (عام 430 ق.م) ألْقى بركليس خطاباً جنائزيًّا لِتَأْبين المحاربين الذين سَقطوا في ساحات الوَغى وحرب البلوبونيز في نهاية عامها الأوّل، وكانت تلك عادة يونانيّة قديمة لتكريم الضحايا وتذْكير الناس بخِصالهم النَبيلة، وقد تَمّ اخْتيار بركليس للقيام بهذه المهمّة نظراً لِصيتِهِ الذائع في الإدارة والسياسة ولبَلائه الحسن في الحرب، فضلاً عن مَوهبته في فنّ الخطابة، وقد وَثّقَ تيوسيديد في كتابه عن حرب البلوبونيز هذا الخطاب عندما تَحَدَّثَ في باب منه عن عَظَمَة أثينا وقادَتها التاريخيّين. لكنّ الخطاب الجنائزي الذي ألقاه بركليس كان في حقيقته مُتَعَدِّد الغايات، فعلاوة على تَأْبين الموتى ومُواساة الأهالي كان يَمْتدحُ النظام السياسي الديمقراطي الذي كان قائما، ويَحُثُّ الناس على الدفاع عن مدينتهم أثينا بمزيد من القوّة والشجاعة. ولا شكّ أنّ بركليس وجد في هذه المرْثيّة سانحة مُواتية لكي يُعدّد محاسن الدستور الديمقراطي ويَتلو على الناس ما يَنشده من خير وعدالة، لافتاً انتباههم إلى أنّ مُبتغاه هو الاهْتمام بمواهب الأفراد لخدمة الدولة وليس التركيز على مكانتهم الاجتماعيّة.

ويجب لفت الانْتباه، في هذا المقام، إلى أنّ الخطاب الجنائزي هذا هو نفسه الذي اسْتعاده أفلاطون في محاورة المنكسينوس، وإنْ كان بشكل يَتَجَاوز المحاكاة إلى إضْفاء المتَخَيَّل عليه والتَلْميح إلى المقْصَد. فلا يُعقل أن يَسْتَحضر أفلاطون الخطاب لمجرّد التذكير به، والأرجح أنّه فعل ذلك بقصد تبليغ رسائل معيّنة، لعلّ أهمّها شرح وجهة نظره في "فنّ الخطابة" **Rhétorique** الذي عَرَّج عليه في محاورات بروتاجوراس، جورجياس وفايدروس.

يُركّز القسم الأوّل من المحاورة على النقاش الذي دار بين سقراط والشاب مينكسينيوس حول مَنْ بإمكانه أنْ يتولّى تقديم الخطبة الجنائزيّة؟ ومنْ الذي يستحقّ شَرَف هذه المهمّة الجليلة، فهل يستطيع سقراط أن يخْطب في الناس يَتَساءل مينكسينيوس؟ لتأتيه الإجابة من سقراط عندما يُخاطبه بأنْ يُهدّأ من رَوْعِه ولا يَقْلق لأنّه قادر على القيام بها، كيف لا وقد تابع دروس "فنّ الخطابة" عند مُعلّمة ممتازة تولّتْ باقْتدار تعليم هذا الفنّ لأعظم خُطباء أثينا القائد بركليس، وليس ثمّة ما يُثير الدَهشة والغَرابة إذا عَلِمنا أنّ المعلّمة المقصودة هي أسبازيا. فَيُثْني مينكسينيوس، عندئذ، على سقراط ويعترفُ له بأنّه هو الآخر يُجلّ هذه المرأة ويُقَدّر مواهبها! فباستطاعتها صياغة خطاب جنائزي مُتْقن الصُنع كهذا. ومع تَدَرّج الحوار بين سقراط والشاب مينكسينيوس تَسْتمرّ الإشادة، في النصّ الأفلاطوني، بالكفاءة التي أظْهرتها أسبازيا في صياغتها للخطاب الجنائزي الذي ألقاه بركليس، مع التلميح، من حين لآخر، إلى احْتمال أن تكون هي المؤلّفة الحقيقيّة له. وهنا يُطرح السؤال: هل جاء ذكر أسبازيا في هذا النصّ الأفلاطوني من قبيل السُخريّة التي تُضمِر في ثناياها استخفافاً بموهبتها، استناداً على مواقف أفلاطون من النساء التي يُجاهر بها في مُحاورتيْ الجمهوريّة وتيماوس مثلا؟ أم أنّ هذا الأمر غير وارد بالنظر إلى موهبة أسبازيا الفذّة في فنّ الخطابة يصعب معها غضّ الطرف عنها، فهي رفيقة القائد بركليس تمدُّه بالمشورة والرأي وتُواكب معه ما يَجْري في أثينا من أحداث؟

لم يأت ذكر شخصيات نسائيّة في محاورات أفلاطون إلاّ مرّتين فقط: المرّة الأولى في محاورة

المأدبة Le Banquet عندما اسْتَخدم الفيلسوف اسم ديوتيما، وهي شخصيّة من نسيج خياله الغرض من ذكرها تمرير آرائه في فلسفة الحبّ على لسان سقراط، أما المرّة الثانية ففي محاورة المنكسينوس والمرأة فيها معروفة تاريخيّا. ما من شكّ أنّ المنكسينوس تَطرح أسئلة وَجيهة ليس بوسع المهتمّ بأفكار أفلاطون أن يتجاهلها، خاصّة عند رَبطها بمحاوراته التي يُحجّم فيها دور النساء ويُجَردهنّ من أهليتهنّ العقليّة، وهو الأمر الذي يجعل من النبش في سبب إدراج أسبازيا في محاورة المنكسينوس يدخل في باب المساءلة النقديّة المشروعة. صحيح أنّ التَوَصّل إلى إجابات قَطْعيّة لا يَتحقّق وليس هو المطلوب، بل الهدف، ها هنا، التفكير مع أفلاطون ضدّ أفلاطون من داخل السياقات التاريخيّة للمحاورة ومن خارجها أيضا.

وعود على بدء، هل تُعدّ محاورة المنكسينوس مجرّد محاكاة أفلاطونيّة ساخرة بالقياس إلى المزاح الذي تَخَلّل فَقَراتها؟ أم هي مُناسبة لكي يَهجو فيها أفلاطون الخطابة السفسطائيّة التي انتشرتْ في عصرِهِ؟ أم هي نصّ يسْخر فيه من أسبازيا التي تنتمي إلى هذا النوع من الخطابة؟ فيُجدّد القول أنّ الفلسفة ليستْ صنيعة الأنثى، وأنّ أسبازيا لا تعدو أن تكون مجرّد مُدّعية تُعلّم خطابة فاسدة ترْكّز فيها على امتلاك ناصيّة اللّغة والجدل لا على تعليم الفضيلة العقليّة والمعرفة الحقّة؟ وفي تقديري فإن تلك الأسئلة بتفرّعاتها المختلفة إنّما تنتهي إلى محوريْن أساسِيّيْن: يَعْكس المحور الأوّل الصراع التاريخي المرير بين أفلاطون والسفسطائيّين من مُنطلق معرفيّ وسياسيّ، ويُوضّح الثاني موقفه من النساء في المجتمع.

وُلِدَ أفلاطون (427/428 ق.م – 348 ق.م) وحرب البلوبونيز في بدايتها لكنّه عاشَ آثارها السلبيّة، فَفَوْر خَسارة أثينا دَشّن حُكم الطُغاة الثلاثين مع الإسْبرطين عَهداً جديداً في البلاد، وعندما استحكمتْ قَبْضتهم عاثوا في الأرض فَسادا وأراقُوا الدماء وأهلكوا الخصوم، وكم حاولوا اسْتمالة أفلاطون إلى حُكمهم لكنّه لم يرض. لقد تَمرّد على الديمقراطيّة اليونانيّة ولم ير فيها إلاّ طُغيانا جديداً، خاصّة بعد ظهور السُفسطائيين على مسرح الأحْداث وتدبيرهم لحادثة إعدام سقراط. وسوف لن يكون هذا الموت المفجع بالنسبة لشابّ تَعلّقَ بأستاذه أمرا هيّنا، فراح في محاورات الدفاع وكريطون وأوطيفرون يَسْتعير لسان سقراط، ويُعيد له الحياة بطريقته من خلال تناول كُبريات القضايا الفكريّة والأخْلاقيّة التي ناضلَ من أجلها. كما انصبّتْ جهود أفلاطون في محاورة بروتاجوراس على انتقاد "التَعْليم السفسطائي".

تتقاسم محاورة جورجياس مع محاورة بروتاجوراس همّ التنكّر للمعرفة السفسطائيّة، علاوة على تناولها للعصر الذهبيّ للخطابة في بلاد اليونان قبل أنْ تَتَمَظْهر في نُسخة مُشوّهة على يد السفسطائيين. فقد تمَّ تركيز النقاش فيها على مسألة الخطابة بوصفها وسيلة للإمْتاع والاقْناع لا طريقا إلى الحقّ، فهي لا ترقى إلى مَرتبة المعرفة التي تَحْتمل الخطأ والصواب. ليؤكّد أفلاطون من جديد في محاورة لاحقة هي فايدروس أنّ الخطابة الجيّدة هي الخطابة الفلسفيّة التي لا تَطلب مالاً ولا تسعى إلى جاه. ولهذا نجدّه في هذه المحاورة ينتقد تراسيماخوس ويَنعت الخطابة التي يمارسها بالخطابة الفاسدة. كلّ هذه الخلفيات من شأنها أن تنتهي إلى أنّ الاستهزاء بأسبازيا في محاورة المنكسينوس وارد بالنظر إلى نوع الخطابة التي كانتْ تُمارسها، وليس مُستبعدا أن تُذَكّره هذه "الخطيبة" بخصومه من السفسطائيين الذين أدانوا أستاذه سقراط بتهم ملفّقة.

مَوْقفان حاسمان لم يَحِد عنهما أفلاطون طيلة حياته: كُرْهه للسفسطائيين ونوعية تعليمهم، وتَشَبُّثه بفكرة دونية النساء في المجتمع وتَجْريدهنّ من صفة العقل والتفكير من جهة أخرى، فكيف إذا تَعلّقَ الأمر بخِطابة سُفسطائيّة تُمارسها امرأة؟! لا شكّ أنّ الامتعاض، في هذه الحالة، سيكون مُضاعفا. لقد حاول أفلاطون في محاورة المنكسينوس، وإن بشكل غير صريح، الإطاحة بأفكار أسبازيا وعدّها نموذجا لسوء استخدام الفلسفة، وهو الرأي الذي تَدْعمه ماري إلين ويث في كتابها تاريخ النساء الفلاسفة في العصرين اليوناني والروماني، ليؤكّد هذا الطرح من جديد عدم استقامة الخطابة السفسطائيّة وابتعادها عن الخطابة الفلسفيّة ونأي النساء عن التَفْكير! وهما مَوقفان يَسْتندان على خَلْفيات سِياسيّة ومَعرفيّة أَسْلفتُ التلميح إليهما.

يَنْزل موقف أفلاطون بالأمور إلى مُستوى السذاجة في المنكسينوس وفي غيرها من المحاورات المرتبطة بموقفه من النساء، فعلى افْتراض أنّ أسبازيا تُمارس الخطابة السفسطائيّة، وهو نوع من الفكر مُضادّ لآرائه لم يَسْتسغه، هل يُخوّل له ذلك حَجْب صفة العقل عنها وعن كلّ النساء؟ أم تراه يُخْلص لمعتقدات قَومه من اليونان فتُحَرّكه قيم الذّكورة التي ورثها عنهم والتي بموجبها تنقسم الأجساد البشريّة إلى عقول عُليا وأخرى دُنيا؟ أم تراه يَفعل ذلك مُرتبكا قلقا على مصير نسقه الفلسفي من الانهيار بعد أن أحْكَم بُنْيانه في جمهوريّته العقليّة؟ ولم يجد أسهل من النساء للتضحيّة بهنّ لكي يستمرّ ذلك العُمْران قائما ولو في عقله وحسب، وهناك أسئلة أخرى وثيقة الصلة بالمضامين نفسها يُمكنها أن تُثار. لاشكّ أنّ أطروحات أفلاطون مُغالية في نزعتها الأبويّة، وأنّ أفكاره يتمّ تَفْنيدها اليوم مع كل محاولة تَعْبُرُ فيها سيّدات الفلسفة والفكر الحرّ إلى قارّات الإبداع والكتابة الجادّة الواعيّة المنطلقة من الذات الأنثويّة إلى الذات الانسانيّة. فليس أفْضل من مُقاومة نصّ كابتكار نصّ آخر يُشاكسه ويَتمرّد عليه ويَكْسر غُلوّه ومُكابرته، وليس ثمّة ما هو أجمل من عدم الارْتهان إلى مصير يَصنعه الآخرون لكَ، ولذلك كلّما تناسلتْ نصوص النساء المبدعات وخاضتْ في المحظور والمسكوت عنه وفي أكاذيب التاريخ الذكوري، كلّما ضيّقتْ الدائرة على رُعاة التطرّف والتراتبيّة الهرميّة في المجتمع، فلا تحرير يتمّ بلا فكر يُدرك أهدافه المرجوّة، وما يحيط به من أشواك ومخاطر في الطريق الموصلة إليها، ولا تاريخ يمكن الاطمئنان إليه لا تشارك النساء في كتابته متوخيّة الدقّة، وعندها يمكن للفكر أن يتجلّى في صورته الانسانيّة لا على هوى أفلاطون!

(*) أكاديميّة وكاتبة من الجزائر

"بشر نسيهم الله" لألبير قصيرى
التهميش واغتراب الوجود

يونس متي

تقدّم المجموعة القصصية "بشر نسيهم الله" للكاتب ألبير قصيرى، عالما إنسانيا يبدو في الظاهر هامشيا، لكنّه في العمق يكشف بنية اجتماعية قائمة على الإقصاء والتهميش. وما تكشفه عناوين القصص نفسها يعزز هذا المعنى منذ البداية، فهي لا تشير إلى أبطال أو أحداث استثنائية، بل إلى بشر وحالات وجودية تقع خارج المركز الاجتماعي. فعنوان مثل "بشر نسيهم الله" يحيل مباشرة إلى مفهوم فائض السكان في التحليل الماركسي، حيث يُنتج النظام الاجتماعي فئات بشرية لا تجد موقعا لها في عملية الإنتاج، فتُدفع إلى الهامش دون وظيفة اقتصادية أو اجتماعية واضحة. هذا التهميش الصامت يتراكم ليُنتج لحظة انفجار، حيث يتحول (الانتقام) إلى فعل رمزي ضد مجتمع تجاهله وألغاه.

أما قصة (البنت والحشاش) فتعكس حالة الاغتراب داخل الهامش نفسه، حيث تتفكك العلاقات الإنسانية وتفقد معناها، ويصبح الإنسان غريبا حتى داخل محيطه القريب. وفي قصة (الحلاق يقتل زوجته) يتجسد مفهوم العنف البنيوي، إذ لا يُفهم الفعل بوصفه حادثة فردية معزولة، بل كنتيجة لضغط اجتماعي واقتصادي طويل يولّد انفجارا داخل الحياة اليومية. بينما يكشف عنوان (خطر الفانتازيا) عن حضور الوعي الزائف بوصفه هروبا إلى الخيال بدل مواجهة الواقع المادي، بما يعكس عجزا عن إدراك الشروط الحقيقية للتهميش. وأخيرا فإن قصة (الجياع لا يحلمون إلا بالعيش) تعبر عن انكماش الأفق الإنساني تحت ضغط الحاجة، حيث يُختزل الوعي في حدود البقاء البيولوجي، بما يدل على تآكل أي إمكانية لتشكل وعي تغييري.

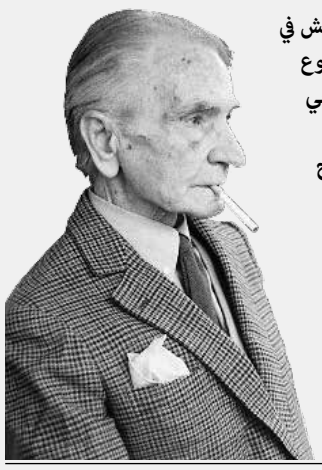
هذه العناوين ليست مجرد تسميات، بل هي تشخيص مكثف لبنية العالم الذي تبنيه القصص، عالم لا يُقصي الأفراد فقط، بل يواصل الإقصاء ويعيد إنتاجه كحالة دائمة. فالشخصيات فيها ليسوا مجرد فقراء، بل بشر أُبعدوا عن الدورة الاقتصادية والاجتماعية، وفقدوا أي دور منتج، ليغدوا بالتالي أقرب إلى فائض بشري يعيش على هامش الحياة. وهنا يتحول الفقر من حالة مادية إلى وضع وجودي، يصبح فيه الإنسان بلا أفق أو إمكانية حقيقية للتغيير.

وما يميز هذا العالم أن التهميش ليس عارضا، بل نتيجة بنيوية لنظام اجتماعي لا يكتفي باستغلال الأفراد، بل يدفع بعضهم إلى خارج عملية الإنتاج بالكامل. فهذه الفئات لا تُستثمر كقوة عمل، بل تُترك خارج السوق والعمل، في شكل من الإقصاء الذي يمثل أحد أكثر أنماط العنف قسوة، لأنه يحرم الإنسان حتى من موقعه داخل الصراع الاجتماعي ويجعله خارج شروط الفعل ذاته.

ورغم هذا الوضع، لا تتجه الشخصيات نحو وعي ثوري أو فعل منظم، بل نراها تميل إلى التكيف مع البؤس، مع شعور غامض بوجود خلل في العالم دون القدرة على تفسيره أو تغييره. وهنا يظهر ما يمكن تسميته بـ (الوعي الإدراكي غير المنتج)، وهو وعي يدرك الواقع ويلاحظ تناقضاته، لكنه لا يتحول إلى فعل تغييري، بل يكتفي بالمشاهدة والتعليق والسخرية دون قدرة على التأثير.

في مثل هذا الواقع، تصبح السخرية آلية مركزية للتعامل مع الواقع، لكنها ليست أداة تغيير بل شكل من أشكال التكيف النفسي. فهي تكشف تناقضات المجتمع وتفضح زيف القيم السائدة، لكنها تبقى محصورة في المستوى الرمزي دون أن تتحول إلى قوة مادية قادرة على الفعل.

إذا قرأنا هذا العالم في ضوء الواقع العراقي، يمكن ملاحظة تشابهات واضحة، حيث تتسع الفئات المهمشة خارج دائرة الإنتاج في ظل اقتصاد هش وتفكك اجتماعي. وهذه الفئات لا تتحول بالضرورة إلى قوة تغيير، بل غالبا ما تنزلق إلى أشكال من اللامبالاة أو يعاد دمجها في بنى زبائنية تعيد إنتاج وضعها.



وفي هذا السياق، تكشف دراسة الفئات الرثة والتهميش في العراق أن الظاهرة لا تُفهم كمشكلة فردية أو كموضوع أدبي، بل كحالة بنيوية مرتبطة بطبيعة الاقتصاد الريعي وضعف البنية الإنتاجية. وكما توحي مجموعة (بشر نسيهم الله) بشكل رمزي، فإن الواقع الاجتماعي ينتج فئات واسعة تعيش خارج الدورة الاقتصادية، دون إمكان حقيقي للاندماج أو التحول إلى قوة اجتماعية فاعلة.

ويؤدي هذا الوضع إلى إعادة إنتاج مستمرة لدائرة التهميش والاغتراب، بحيث لا تبقى الظاهرة حالة عابرة، بل بنية مستقرة داخل المجتمع.

مشهد جميل أن ترى عند بوابة الخروج
أطفالا وفتيات وشبانًا يحملون أكياسًا من الكتب

معرض الكتاب الكُردي الأوّل
إقبال جماهيري ومبيعات تفوق التوقعات

كتابة وتصوير:
كفاح الأمين

لم تكن القاعة التي دخلتها، أعني قاعة المعرض الأوّل للكتب الكُردية في بارك سامي عبد الرحمن وسط مدينة أربيل، مجرد فضاء لعرض الكتب، بل كانت تجربة فريدة في معارض الكتاب التي أقيمت في العراق وإقليم كُردستان على حد سواء. فما شد انتباهي منذ اللحظة الأولى لم يكن عدد دور النشر أو العناوين المعروضة، وإنما الوجوه التي ملأت المكان، حيث شكّل الشباب والشابات أكثر من ثلثي الحضور، كما أنّ عدد النساء فاق النصف من الحضور، وهو مشهد لم أره في أي معرض كتاب سابق.

شكّل الشباب والشابات أكثر من ثلثي الحضور، كما أنّ عدد النساء فاق النصف من الحضور، وهو مشهد مُلفت لم أره سابقًا في أي معرض كتاب حضرته!

كانت الممرات تضج بحوارات حول الرواية والتاريخ والفلسفة والشعر وأسعار الكتب ومساحات اللغة الكوردية فيما كانت حقائب الزائرين تمتلئ بالكتب أكثر مما تمتلئ بالهدايا التذكارية. ولعل هذا ما منح المهرجان طابعه المختلف ، فهو لم يكن سوقًا للكتاب بقدر ما كان احتفالًا بالقراءة نفسها مع قوة شرائية تحسب له.

تقول الشاعرة سروة بياني إنها «فرحة بهذا الحضور المميز للشباب والشابات، ولا سيما الفتيات، وهن يقبلن على اقتناء الكتب المختلفة، من الأدبية إلى الفلسفية». وفي هذا المشهد ما يدل على أن الاهتمام بالقراءة لم يعد حكرًا على النخب أو الأجيال السابقة، بل أصبح جزءًا من ثقافة جيل جديد يبحث عن المعرفة بلغته وأسئلته الخاصة!

يعتقد الكاتب ورئيس تحرير مجلة «رامان» الثقافية الاستاذ ئازاد عبدالواحد ، أن الظاهرة الأبرز في هذا المعرض تتمثل في إقبال الشباب والشابات على القراءة باللغة الكوردية، وهو أمر بالغ الأهمية في تشكيل الوعي المعرفي لجيل يبحث عن تاريخه وهويته بين دفتي الكتب، ويعيد اكتشاف ذاته عبر لغته وثقافته.

أما الكاتب مريوان سيولي، الذي صدر له أكثر من خمسين كتابًا في مجالات ثقافية متعددة، فيرى أن «انكباب جيل الشباب على اقتناء الكتب، ومنها الروايات، أمر يبعث على الفرح». ثم نظر إليّ مبتسمًا وقال:

«في الأيام الثلاثة الأولى وحدها بيع أكثر من ثمانية وثلاثين ألف كتاب، أليس ذلك رائعًا؟».

ولم يكن الحضور مقتصرًا على القراء، فقد كانت القاعة الكبيرة تضج كذلك بعدد كبير من الصحفيين والكتاب والكاتبات، وهم يتبادلون الآراء والأفكار مع الزائرين في مشهد تجاوز العلاقة التقليدية بين المؤلف والقارئ، ليصبح المعرض مساحة مفتوحة للحوار الثقافي وتبادل الخبرات.

في زاوية أخرى التقيت بالدكتور نوزاد أسود، القادم من السليمانية للتبضع والاطلاع على عناوين الكتب المختلفة ، وحينما سألته عن هذا الحضور اللافت للشباب، أجاب بكلمات بدت وكأنها تلخص المشهد كله: «إنهم تواقون إلى المعرفة».

اما الدكتور فرياد فاضل مؤسس ورئيس معهد الدراسات الكوردية في برلين ، فقد إكد عن سعادته بهذا الحضور الكثيف من الشباب وخاصة من النساء إضافة إلى اليافعين الذين يتوجه اليهم بمجموعة من الكتب الهادفة والمطبوعة بأناقة وجمال حيث ضمت إصدارته أكثر من 70 كتابا موجها لهم باللغة الكوردية وهذا يعتبر أكبر مشروع تنويري يافعي في إقليم كُردستان .

ورغم أن الناشر عماد حسن عبّر عن أسفه لغياب الدعم الحقيقي للكتاب وصناعته، فإن ما لفت نظري بدهشة أكبر كان مبادرة غير مألوفة اتخذها داخل المعرض. فقد عرض أكثر من مئة وعشرين عنوانًا للبيع بسعر دينار واحد فقط. في البداية ظننت أن الأمر لا يخلو من الدعابة، لكنه ابتسم قائلاً: «إنها محاولة لتشجيع الشباب على اقتناء الكتاب بسعر قد يحلمون به، ونحن حولنا هذا الحلم إلى واقع».

عندها أدركت أن قيمة المبادرة لا تكمن في السعر وحده، بل في الفكرة التي تقف وراءها؛ فحين يصبح

جانب من الفعاليات التي أقيمت على هامش المعرض

ثمن الكتاب في متناول الجميع، فإن الرسالة تكون واضحة: المشكلة ليست دائمًا في رغبة الشباب بالقراءة، بل في قدرتهم على الوصول إلى الكتاب. وهكذا تحول جناح صغير في المعرض إلى دعوة عملية للاستثمار في الإنسان قبل أي شيء آخر.

ولذلك لم أعد أرى أن الخبر الحقيقي هو عدد الكتب المباعة وعدد الدوراالمشاركة التي تجاوزت 120 دارا ، على أهميته، بل ذلك المشهد الذي امتلأت به القاعة: شباب وشابات يحملون الكتب ويتنقلون بين الأجنحة بفضول وشغف، يناقشون العناوين ويقارنون بين المؤلفين ويبحثون عن كتاب جديد. وفي زمن يكثر فيه الحديث عن انصراف الأجيال الجديدة عن القراءة، بدا هذا المشهد وكأنه يقول العكس تمامًا: إن الكتاب ما زال قادرًا على صناعة جمهوره، وإن المجتمع الذي يزرع حب القراءة في شبابه يجذّر ثقته بمستقبله.

الكاتب آزاد عبد الواحد

د. فرياد فاضل

د. نوزاد أسود

ريبوار سيويلي

الشاعرة سروة بياني

فيلم

جميلة بوحيرد المناضلة الفاتنة

ما وراء الاستعارة

النساء والحرب ضد الذكورية

السالمي بن عيسى

يبرز تاريخ النضال ضد الاستعمار عادَة دور الرجال بالدرجة الأولى، ومع ذلك لعبت المناضلات النساء دورًا كبيرًا في الكثير من الحركات المناهضة للاستعمار، لاسيّما في أفريقيا بعد الحرب العالمية الثانية. ففي حرب الاستقلال الجزائرية (1954 1962)، وهي واحدة من أعنف حروب إنهاء الاستعمار في القرن العشرين، انضمت النساء بشجاعة وإقدام إلى المقاومة الشعبية لإنهاء الحكم الفرنسي الطويل للجزائر.

تتحدى المخرجة مروة أرسانيوس الصورة النمطية للمرأة الجزائرية المقاتلة في فيلم وثائقي جديد لها بعنوان "هل قتلت دبًا من قبل ـ أو أصبحتِ جميلة"، مستوحى من كتابها "الكلمات صمت.. اللغة قافية" الصادر في العام 2012.

يظهر غلاف مجلة "الهلال" الصادر في العام 1958 والذي يحمل صورة جميلة (المناضلة) في فيلم أرسالنيوس كمادة لتأطير السياق التاريخي تحمل العديد من التفسيرات.

المدهش في الفيلم الجديد هو أنّه لم يستحضر مجد النضال ضد الاستعمار، وبدلا عن ذلك ركز أكثر على موضوع عدم المساواة بين الجنسين في صفوف جبهة التحرير الوطني.

"لم نكن نحارب الفرنسيين فحسب، بل كنا نحارب بعضنا البعض"، كما تقول بوحيرد، في محاولة لإظهار الجوانب البطريركية (الذكورية) للنضال من أجل الاستقلال! وهو موضوع مهمش إلى حد كبير في الروايات الحالية لحرب التحرير في الجزائر.

تتردد أصداء هذه الرواية التاريخية في ذكريات قدامى المحاربات (المناضلات)، مثل فضيلة مسّلي التي أشارت إلى أن النساء أثناء حرب التحرير قدن ثورتين: واحدة ضد الاستعمار والأخرى ضد المحرمات.

إنّ فيلم الفنانة أرسانيوس وكتابها يشكلان روايات نسوية عميقة في عمليات تحول النساء إلى رموز وحدة وطنية لم تولِ اهتماما واضحًا لأوجه المساواة بين الجنسين.

الفيلم مزيج من الإغراء والافتتان والتعاطف مع الطريقة التي استُخدمت بها صورة جميلة في الخمسينيات والستينيات، إذ كان الغلاف الذي ظهرت عليه جميلة لافتًا للنظر، فقد كانت تحمل مسدسًا، بينما كانت الأغلفة الأخرى تعرض عارضات أزياء أو ممثلات.

لكن من وجهة نظر نقدية.

تقول المخرجة:

"كان عليّ أن أعترف بأنه حتى اليوم، بمعزل عن سياقها التاريخي، لا تزال هذه الصورة جذابة للغاية ومُلهمة، لقد شعرتُ برغبة في تكريم جميلة ببراءة، لأنني في أعماقي كنتُ "أحبها" حقًا. لكن هذا إشكالي، فقد كنت أبحث أيضًا عن نموذج سياسي. أردت التفكير في مشروع يساري، والتساؤل: أين يمكن إيجاده اليوم؟"

الفيلم من جهة أخرى يتناول التوترات الجندرية التي ظهرت عندما انضمت النساء لأوّل مرة إلى الكفاح المُسلح.

لقد كان تغييرًا جذريًا، ليس فقط رؤية النساء في المجال العام، بل أيضًا رؤيتهن يحملن السلاح ويُقاتلن جنبًا إلى جنب مع الرجال. مع ذلك، كانت هذه المساحات مُهيمنة عليها بنية أبوية، لذا وجدت النساء أنفسهن في صراع مُزدوج بين نارين، حتى محاربة العدو الاستعماري كانت ضمن بنية أبوية همّشت النساء المناضلات بعد الحرب وأعادتهن إلى أماكن لا تُتيح لهن التحرر، على الرغم من تضحياتهن الكبيرة.

في تجربة الفنان صبيح كلش

أثر لا يزول
قراءة في عمق التشكيل المعاصر

أميرة ناجي
ناقدة وفنانة تشكيلية

في لحظة خفيَّة تولد اللوحة، لا حين يلامس اللون سطح القماش، بل حين يلامس الأثر أعماق الذاكرة. هناك حيث تتكسر الأزمنة وتتشابك الصور وتنهض العلامة من صمتها القديم لتعيد تشكيل العالم من جديد، في هذه اللحظة يتحوّل الفن إلى كشف داخلي وكتابة صامتة تستعيد ما نسيه الزمن، وتمنحه هيئة مرئية تقاوم الفناء، عندها يصبح التشكيل فعل إنقاذ للمعنى ومحاولة لالتقاط ما يتسرب من الوجود قبل أن يتلاشى.

يقول بول ريكور :
إن الذاكرة لا تستعيد الماضي كما كان بل تعيد تشكيله داخل الحاضر
ومن هذا المعنى تنفتح التجربة التشكيلية على أفق يتجاوز الرؤية المباشرة لتصبح اللوحة مساحة زمنية مركبة يتحاور فيها ما كان مع ما يكون وما يمكن أن يكون في التجارب التشكيلية التي تمتلك عمقها المعرفي. لا تعود اللوحة مجرد سطح بصري بل تتحول إلى حقل من الأسئلة المفتوحة وإلى بنية تتداخل فيها الأزمنة والرموز والذاكرة، هنا يغدو العمل الفني مساحة للتأمل وإعادة الاكتشاف حيث يتجاوز حضوره حدود الرؤية المباشرة ليصبح أثرًا حيًا ينبض بما هو إنساني وثقافي فاللوحة ليست صورة للعالم بل أثر لمروره داخل الإنسان ومن هذا الأفق تنبثق تجربة صبيح كلش حيث تتشكل أعماله عبر وعي عميق بالذاكرة وبقدرة العلامة على إنتاج المعنى.
تتجه هذه التجربة بعيدًا عن محاكاة العالم أو تمثيله كما يبدو للعين لتغوص في ما هو كامن خلف الصورة وما يتخفى في طبقات الذاكرة الفردية والجمعية اللوحة لا تقف عند حدود التمثيل بل تتحول إلى فضاء معرفي تتقاطع فيه الأزمنة وتتراكم فيه العلامات ليغدو العمل أثرًا يتجاوز اللحظة البصرية إلى أفق أوسع من التأويل.
في أعماله يتبدى السطح التشكيلي وكأنه مساحة كتابة لا كتابة لغوية بل كتابة بصرية تتشكل من رموز وإشارات وآثار حروف وخطوط متقاطعة تستحضر شبكات الجدران القديمة وألواح الطين الأولى هذه الشبكات لا تؤدي وظيفة تنظيمية فقط بل تحمل دلالة حضارية عميقة إذ تعيد استحضار اللحظة الأولى التي استخدم فيها الإنسان العلامة لفهم العالم وترتيب وجوده اللون الأزرق الداكن يهيمن على فضاء اللوحة كحالة شعورية تستدعي العمق والليل والتأمل والسكينة المشوبة بالقلق ليصبح اللون حاملًا للزمن لا مجرد عنصر جمالي.
حضور العلامة في هذه التجربة يرتبط بوعي عميق بالموروث الحضاري لبلاد الرافدين حيث لم تكن الكتابة ممارسة بصرية ذات بعد طقسي ومعرفي الرقم الطينية والأختام الأسطوانية والنقوش الجدارية شكلت منظومة رمزية نظمت علاقة الإنسان بالعالم وبالمقدس هذا الإرث لا يستعاد عبر استنساخ الأشكال بل من خلال إعادة تفعيل بنية العلامة كأثر وذاكرة وسؤال مفتوح.
في بعض الأعمال تتخذ اللوحة بعدًا سرديًا أكثر وضوحًا حيث تظهر كتلة مركزية توحي بهيئة مركبة أو كائن أسطوري تحيط بها عناصر بشرية وحيوانية مبسطة تتحرك داخل فضاء مشحون بالتوتر هذا التكوين يستدعي مواكب الطقوس القديمة وطقوس العبور والاحتفال والخطر حيث تتجاور الحياة والموت والفرح والرهبة ضمن بنية واحدة الأسطورة هنا لا تقدم كحكاية بل كنسق ذهني ينظم علاقة الإنسان بالمصير ويمنح اللوحة بعدها التأملي.
اللون يؤدي دورًا بنائيًا وتعبيريًا في آن واحد، حيث يتجاور الأزرق مع الرمادي والبنفسجي والبرتقالي في علاقات تولد إيقاعًا داخليًا متوترًا هذا التوتر لا يهدف إلى إثارة العين فقط بل يعكس حالة فكرية تجعل المعنى في حالة تشكل مستمر هذا الاشتغال يكشف عن وعي أكاديمي راسخ بقيم التوازن والكتلة والعلاقات اللونية ويمنح العمل قوته دون أن يفقد انسجامه.
الملمس عنصر جوهري في بناء هذه التجربة حيث يبدو السطح مشغولًا بالحفر والخدش والتراكم كأنه مر بسلسلة من الأزمنة المتداخلة هذا الاشتغال يمنح اللوحة ذاكرة مادية ويجعلها أقرب إلى أثر معاصر يحمل في داخله علامات التكوين والهدم العلاقة بين الإضافة والمحو توازي علاقة الذاكرة بالنسيان حيث تتعايش الطبقات في توتر مستمر دون أن يختفي أي منها بشكل كامل.
تنتمي تجربة صبيح كلش إلى مسار تشكيلي يقوم على التجريب الواعي المرتبط بالمعرفة حيث لا تكون الأكاديمية قيدًا بل قاعدة تتيح للفنان تفكيك القواعد وإعادة بنائها التكوين محكوم بحس هندسي دقيق يظهر في توزيع الكتل وتنظيم الفراغ وضبط الإيقاع البصري مما يمنح العمل تماسكه وقدرته على الانفتاح على قراءات متعددة.
ضمن سياق الفن العراقي المعاصر تبرز هذه التجربة كاشتغال جاد على مفهوم الهوية حيث لا تقدم الهوية كقالب جاهز بل كعملية مستمرة من الحوار مع المكان والذاكرة والتاريخ المكان العراقي يحضر عبر الأثر والرمز والظل حيث تتحول الأهوار والمدن والجدران والطقوس إلى إشارات بصرية تعيد صياغة العلاقة بين الماضي والحاضر.
تدعو هذه الأعمال المتلقي إلى المشاركة في فعل القراءة حيث لا تقدم معنى مغلقًا بل تفتح المجال أمام تأويلات متعددة تتشكل وفق خبرة المشاهد ووعيه وذاكرته هذا البعد الحواري يمنح اللوحة عمقًا إنسانيًا ويجعل من المشاهدة فعلًا تأمليًا يتجاوز التلقي إلى المشاركة.
واخيراً تتجلى هذه التجربة كتجربة ناضجة تمتلك لغتها الخاصة وتوازنها

(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)

كتاب..

رواية "تكرم عينك" لراسم الحديثي

شاهد على الحصار والعوز

منى سعيد

تقترب رواية الكاتب راسم الحديثي "تكرم عينك" بصفحاتها التسع والخمسين الصادرة عن دار نشر أنوار بغداد، والفائزة بجائزة جواد الساعاتي لأدب الرحلات بدورتها السادسة عشر، من "النوفيلا" التي تُعرَّف بأنها قصة سردية أطول من القصة القصيرة وأقصر من الرواية.

يُتابع القارئ بنهم أحداثها القريبة من التحقيق الصحفي الممتع لرحلة الكاتب التوثيقية نحو ميناء جهان التركي في مهمة وظيفية تنحصر بالإشراف الفني على تصدير النفط عبر هذا المنفذ في زمن الحصار وفق منظومة ما يعرف ببرنامج "النفط مقابل الغذاء" الذي فرضه مجلس الأمن في العام 1995 ليسمح بموجبه للعراق تصدير جزءا من نفطه والإفادة من عائداته لشراء احتياجاته الإنسانية تحت إشراف الأمم المتحدة.

في حبكة محكمة، يسرد الكاتب معلومات تتعلق بآلية التصدير ونوعيه الأنابيب المستخدمة، عارضا تفصيلات تقنية مهمة أخرى، مركزًا في الوقت نفسه على الجانب الإنساني لشخوص الرواية بدءا بالبطل أي الكاتب نفسه، ومن ثم زملائه الموظفين والعاملين في الإدارات النفطية، بدءا من الحدود العراقية حتى ميناء جيهان.

يفتتح الكاتب روايته بمقولتي "لو كان الفقر رجلا لقتلته" للإمام علي (ع)، و"عند الجوع لا يوجد خبز سيء" للكاتب غابريل ماركيز، مرمزا عبرهما ثيمة الكتاب التي تفصح عن عوز وفقر العراقيين أبان الحصار الاقتصادي لأيام التسعينات مبينا تفصيلات حياة العراقيين أيام العسر وكيف سعى الكاتب وزملائه الحفاظ على الألف دولار الممنوحة لهم لغرض السفر وعدم التفريط بها وإنفاق أي فلسا منها حتى عند الحاجة الماسة لها تحسبا لإرجاعها ثانية للعراق عند عودتهم وإنفاقها على الأسرة.

في صورة أليمة يشرح الكاتب كيفية الاحتفاظ بكميات بسيطة من ثمرة الفسق المقدمة لهم في وجبات النوادي هناك وإخفائها في جيوبهم للعودة بها لأطفالهم في العراق.

وفي الوقت نفسه بيَّن مدى الفساد بين أفراد وأنظمة الداخل وأنظمة الشركات العالمية في الحفاظ على كل قطرة نفط، شارحا كيفية نضوح كميات منه من ثقوب الأنابيب وسرقته من قبل أفراد من الجيش الشعبي.

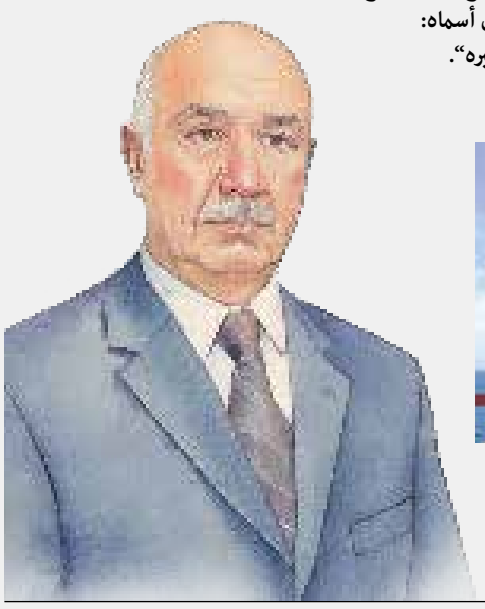
في المهمة الوظيفية التي لم تستغرق سوى ثلاث أشهر، يسرد الكاتب الفروقات الاجتماعية والاقتصادية بين العراق وتركيا، ففي زيارته إلى مدينة الإسكندرونة الساحلية يصف مدى الانفتاح الاجتماعي للناس وتمتع المرأة بحرية رائعة واصفا لعبة كرة السلة لفريق مختلط من شباب وشابات (وما جعلني افرح حزينا في ذات الوقت، ولا أدري كيف أفكر وماذا أقول حين أتابع لعبة كرة السلّة لفريقين مختلطين من بنين وبنات بعمر الورود، والعرق يتصبب في جباههم وسيقانهم الطرية الندية، ماذا أقول لبناتنا العاجزات عن وصول حتى الجلسات الثقافية خوفًا من هذا وذاك، جلساتٌ للذكورِ فقط. وماذا أقول وأرى الطفلة بعمر الأول الابتدائي ورأسها قد ربط بقوةٍ كي لا تظهر شعرةٌ واحدةً وتقوم الدنيا ولا تقعد) ص27. كما يصف التعامل اللطيف لناسها وترديدهم لعبارة "تكرم عينك" عند الاستجابة لأي خدمة يقدمونها، الأمر الذي جعل الكاتب يعنون كتابه بها عرفانا وتقديرا لهم.

لعل ما شجع لجنة تحكيم جائزة الساعاتي لتقييم الرواية على إنّها ضمن فئة أدب الرحلات، ذلك السرد الممتع والوصف الدقيق للمناطق التي مرّ بها الكاتب من شمال العراق حتى استقراره في جيهان، واصفا مناطق إبراهيم الخليل وانطاليا وعينتاب وأورفا وماردين والاسكندرونة وغيرها، بالإضافة إلى تضمين النص حكايا وأساطير ممتعة، مثل حكاية نمرود والنبي إبراهيم، مع التعريج على التاريخ الحديث لتركيا ضمن فصل أسماه: "أتاتورك يحكم وهو في قبره".

يخلص الكاتب إلى رأي يذكر (نفطنا ليس لنا.. بخبرتي النفطية الطويلة كنتُ أقول لذاتي ولبعض ممن أأتمنهم على مكنوناتي الغريبة: نفطنا ليس لأهلنا بل للحروب العبثية وللسرقات منذ القتال في جبال شمال العراق منذ زمنٍ بعيد ،وتطول قائمة الحروب ولم تتوقف، بل تتغير أزمنتها وأمكنتها). ص57

كما يسترجع نضالات الحزب الشيوعي العراقي في حفاظه على ثروتنا النفطية وإضرابات مناضليه ذاكرا: "رحتُ بخيالٍ بعيد أستذكر حديث أهالي مدينتي حديثة ما حصل في العام 1949، حين قاد العامل العمارتلي المندائي (شنور عودة) أضرابه التاريخي المؤدلج في محطة كيثري ليتبعه معظم العمال. هذا الرجل فُصل من التعليم في مدينته العمارة بسبب انتمائه للحزب الشيوعي عام 58 فوجد عملا في محطة كيثري بدرجة برّاد، قاد إضرابا عتيدا في مسيرة تاريخية باتجاه بغداد ثم اعتقل بعد عبوره جسر الفلوجة مع اللجنة القيادية للإضراب، هذا ما سمعته من أهالي حديثة وما أرخه وافتخر به الحزب الشيوعي العراقي، حينها وصل متصرف الرمادي إلى قلعة ناحية حديثة كي يقنع العمال العودة إلى عملهم، فتسلّق أحد المتظاهرين كتفي زميلٍ له وهتف بحماس وصوت جهوري: أنابيب النفط تجري بأراضينا.. تنفع غرينا وتضر أهالينا". ص39

يذكر أنّ للكاتب نحو خمسة عشر رواية ومجموعة قصصية واحدة مع عدد من الدراسات الفكرية في التراث الشعبي، وقد تُرجمت روايتين من أعماله إلى اللغة الانكليزية.



بين الحساسية الشعرية والصرامة المعرفية تستمد قوتها من الموروث الحضاري وتعيد صياغته ضمن أفق معاصر وتؤكد أن اللوحة يمكن أن تكون مساحة للمعرفة بقدر ما هي مساحة للجمال وهنا تعود الفكرة الأولى لتكتمل حيث لا تكون اللوحة صورة للعالم بل أثرًا حيًا لمروره داخل الإنسان وشهادة بصرية على زمن متغير وعلى فن يواصل البحث عن معناه دون أن ينفصل عن جذوره.

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 182
مدير التحرير
محمد حيّاوي
info@tareekthakafi.com
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
التصميم Sillat Media
13 تموز/ يوليو 2026 13 July
32

"الرثاء"، مارتن فان هيمسكيرك، 1531، زيت على كانفاس 140.5 × 132 سم الأرشيف الرايني، كولونيا

الانتباه للتفاصيل

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

فان هيمسكيرك 1498ـ1574

مارتن فان هيمسكيرك.. حين بلغت الفنون ذروتها

النّور في الأصابع
الكمالات القديمة والجديدة

كوين كلاين
ترجمة الطريق الثقافي

في ثلاثة متاحف، وبعد مرور 450 عامًا على وفاته، يُحتفى بأبرز رواد القرن السادس عشر المضطرب. تُظهر هذه المتاحف كيف نقل مارتن فان هيمسكيرك أسلوب المانييريزم الإيطالي إلى الشمال دفعةً واحدة.

تُعدّ لوحة المذبح التي رسمها مارتن فان هيمسكيرك بين عامي 1539 و1543 لكنيسة القديس لورانس في ألكمار، الأكبر من نوعها التي أُنتجت في هولندا. يبلغ قياسها عند فتحها حوالي ستة أمتار في ثمانية. وقد نجت من تحطيم الأيقونات لأنها بيعت إلى السويد.

قبل بضع سنوات، عُرضت اللوحتان الجانبيتان في كنيسة ألكمار، بينما عُرض الجزء الأوسط في صورة فوتوغرافية، وقد ترك ذلك انطباعًا قويًا.

في المعارض الحالية عن فان هيمسكيرك في متحف فرانس هالز، ومتحف تيلرز، ومتحف ستيديليك ألكمار، تغيب هذه اللوحة، لأنّ نقلها يتطلب شاحنات ضخمة ومعدات رفع خاصة. في متحف ألكمار، يُعوَّض غيابها بعرض ضوئي كبير تُعرض فيه أسطورة القديس الشهيد وتاريخ تعذيب المسيح وصلبه وقيامته أمام المشاهد بتفاصيل دقيقة، كما في السينما، وهي تجربة أكثر تأثيرًا من رؤية اللوحة الأصلية، المعروضة في مكان مرتفع على المذبح. والمعارض الثلاثة، بالمناسبة، ممتازة. ليس كل ما أبدعه فان هيمسكيرك متاحًا، لكن ما هو متاح منه مختار بعناية فائقة، ومنسق تنسيقًا دقيقًا، ومؤطر سياقيًا بشكل مثالي، ومرتب ترتيبًا بديعًا. يُعدّ مذبح لورين مشهدًا خياليًا، ووهمًا، وزلزالًا، وهجومًا على الحواس. يكتب البروفيسور الفخري إيليا فيلدمان، مؤلف الدراسة الرئيسية المصاحبة للمعارض، بلامبالاة: "لا بد أن رواد الكنيسة قد فوجئوا في البداية. فقد نُفذت لوحة مذبح ألكمار بأسلوب الحداثة المفرطة الذي أتقنه فان هيمسكيرك أثناء إقامته في روما، والذي اختلف اختلافًا كبيرًا عما اعتاد عليه الناس في هولندا." "اختلف اختلافًا كبيرًا"، يمكن القول بحق. لا شك أن للرسم الديني في شمال هولندا في تلك الحقبة تأثيرًا عاطفيًا؛ ولكن الأمر هنا يتجاوز الحماس والقلق والألم والنشوة، في اللون والهيئة والتشريح والتكوين.

السؤال المحوري في المعارض الثلاثة هو: من أين أتى هذا الأسلوب الفني المثير للدهشة، ولمن كان يُقصد به، وماذا كان يعني في تلك السنوات، في تلك المنطقة، الربع الشمالي من هولندا؟ من هناك أتى فان هيمسكيرك؛ الاسم يُغني عن التعريف. كان يشبه والده؛ فجميع أفراد العائلة كانوا ذوي أنوف كبيرة (وهو أمرٌ أصبح فان هيمسكيرك فيما بعد مهووسًا به فنيًا، لا مفر من ذلك). كان قد التحق بالمدرسة اللاتينية القريبة، وبدأ مسيرته الفنية مع فنانين بارزين مثل كورنيليس ويليمز في هارلم، ويان لوكاس في دلفت، ويعقوب كورنيليس في أمستردام، ومنذ العام 1527 عمل موظفًا في مرسم يان فان سكوريل.

كانت علاقته بفان سكوريل العامل الأهم في مسيرته. فبعد رحلة إلى القدس، وجد فان سكوريل نفسه في موقع كاثوليكي مرموق في روما عند عودته، إذ انتُخب أدريان بويلينز بابا روما، وعُيّن فان سكوريل أمينًا لمتحف "بيلفيدير"، أي أنه كان بمثابة خليفة رافائيل الذي توفي العام 1520. عاد فان سكوريل بمجموعة من الرسومات القيّمة، التي أبدى فان هيمسكيرك اهتمامًا بالغًا بها.

في العام 1532، سافر هيمسكيرك إلى روما، وأقام فيها مدة أربع سنوات على الأقلأنجز خلالها الكثير من الرسومات الفريدة التي تتكزن من الآثار، وشظايا المنحوتات، والقطع الفنية الشهيرة وتفاصيلها، بالإضافة إلى رسمه لنبيٍّ من أعمال مايكل أنجلو.

بعد عودته إلى هولندا، سبقته شهرته. وتوالت عليه طلبات المشاريع الكبيرة والمجزية: أولها ترميم لوحة فان سكوريل في الكنيسة القديمة بأمستردام، ثم تلك اللوحة الضخمة في ألكمار.

باختصار، كان أسلوبه الفني ينبع من فكرة أن الفنون بلغت ذروتها في العالم الكلاسيكي، ثم مرة أخرى في أعمال مايكل أنجلو ورافائيل، وأن مهمة الفنان "المعاصر" هي دمج تلك الكمالات القديمة في أعمال جديدة، وربما أكثر إبهارًا، متجاوزًا ما هو في الواقع لا يُضاهى.

حقوق الإنسان

مطالبات بالتحقيق بشأن منح ترامب جائزة الفيفا للسلام

الطريق الثقافي ـ خاص

يواجه الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) ضغوطًا لفتح تحقيق مع رئيسه جياني إنفانتينو بشأن منحه جائزة فيفا للسلام للرئيس الأمريكي دونالد ترامب.

فقد وجّه خمسون عضوًا في البرلمان الأوروبي رسالةً إلى لجنة الأخلاقيات في الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) يطالبون فيها بالتحقيق مع الرئيس جياني إنفانتينو بشأن قراره السابق بمنح جائزة نوبل للسلام للرئيس الأمريكي دونالد ترامب.

قُدّم الطلب إلى الفيفا في 29 حزيران/ يونيو، ونُشر مساء 3 تموز/ يوليو من قِبل منظمة "فير سكوير"، وهي منظمة بريطانية تُعنى بحقوق الإنسان في المجال الرياضي، وقد جاءت هذه الخطوة دعمًا لشكوى قدمتها المنظمة في شهر كانون الأوّل/ ديسمبر 2025.

أكد أعضاء البرلمان الأوروبي في الرسالة، على أن مدونة قواعد السلوك الخاصة بالفيفا تُلزم إنفانتينو بالحفاظ على الحياد السياسي، وطلبت من لجنة الأخلاقيات في الفيفا توضيح فيما إذا كان قرار إنشاء جائزة السلام السنوية ومنحها للرئيس ترامب اتُخذ من قِبل مجلس الفيفا التنفيذي، أم من قِبل السيد إنفانتينو نفسه، الذي تصرف بشكل منفرد؟

وصرح أحد النواب المعترضين قائلًا:

"تُتيح هذه الشكوى للفيفا فرصة لإثبات التزامه بالحياد السياسي والشفافية والمساءلة"، ويعتقد ممثلو "فير سكوير" أن هذا هو أقوى تدخل حتى الآن من قِبل صانعي السياسات الأوروبيين ضد سوء الإدارة على أعلى مستوى في كرة القدم العالمية.

يُذكر أنّه في وقت سابق من العام 2015، دعا البرلمان الأوروبي إلى استقالة سلف إنفانتينو، سيب بلاتر، بسبب تلقيه رشى من إحدى دول الخليج العربي.

بالإضافة إلى قرار منح الجائزة المذكورة إلى ترامب، انتقد النواب أيضًا علاقات الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) مع المملكة العربية السعودية (الدولة المضيفة لكأس العالم 2034)، والشكوك التي اكتنفن القرار، واتفاقية الرعاية الأخيرة بين الاتحاد وشركة النفط الوطنية السعودية "أرامكو"، التي وصفها أعضاء البرلمان الأوروبي بأنها واحدة من "أكبر الملوثين البيئيين في العالم".

الرئيس الأمريكي دونالد ترامب يستلم جائزة (السلام) من رئيس الفيفا جياني إنفانتينو.

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