رئيس التحرير مفيد الجزائري
12 آب/ أغسطس 2026 12 August
No. 183
الطريق الثقافي
altareek althakafi
32 صفحة

10
الرسامة زينة مصطفى سليم
أشكال بشرية تتبدد في الهباءات

عالم المراهنات
كرة القد التجارية..
الأخلاق آخر همّهم
2

"الغابة الحمراء"
إدانة صارخة
للهمجية الأمريكية
12

حسين السعيدي
مجسمات معاصرة
تستند إلى التراث
16

أوهام المثقف
بين حفريات المكان
وفضاءاته
17

الثورة الجمالية
في المسرح المعاصر
وإشكالية كتابة النص
20

كتاب جدلي جديد
العيش في العراق
قَرنٌ من الهيمنة
والحكم الإستبدادي
30

6 أوراق أدبية

مهدي عيسى الصقر
وجع الكتابة
ألم الروح وبهجة وحشتها

كتب المحرر الثقافي

رافق هاجس وجع الكتابة مهدي عيسى الصقر على مدى مسيرته الإبداعية، ليتحول إلى محرك لاستبطان لواعج النفس البشرية وكوامنها الدفينة، فتميز في منجزه السردي، مختطًا طريقًا متفردًا لم يسلكه أحد قبله من مجايليه أو من اتوا بعده. كتب الصقر الرواية فأجاد، وكتب القصة القصيرة فأبدع. قُرأ مبكرا، وكُتب عنه الكثير، لاسيّما رائعته "الشاهدة والزنجي" التي لم تحظ بانتشار مستحق في وقتها، على الرغم من اهميتها في سياق السرد العراقي.

"الطريق الثقافي" وضمن سعيها للتذكير بتلك التجارب المهمة والرائدة، تُعيد نشر الحوار الذي أجراه معه القاص والروائي الراحل محمود سعيد، بالإضافة إلى ما كتبه عنه الروائي الكبير فؤاد التكرلي، وبعض الشهادات الأخرى، لإطلاق دعوة من أجل إعادة نشر أعماله السردية المهمة.

رضا الظاهر يكتب عن:
هبة الواسطي.. نقد تسليع المعاناة الإنسانية
14

د. إسماعيل نوري الربيعي يكتب عن:
دنيا ميخائيل.. التي لم يغادرها العراق
8

د. خالد السلطاني يكتب عن:
الكوفة ومصادرها العمرانية.. اليمن
22

علي حسن الفواز يكتب عن:
إدريس الخضراوي
سرديات ما بعد الكولونيالية
4

"تنهدات"
قصيدة
من ريسان الخزعلي
11

جمال العتابي يكتب عن:
المسؤولية النقدية.. العلاقة بين الفنان وأثره
9

9 771412 341239

بحث الاستعدادات لإطلاق مبادرة "نبض البصرة" بالتعاون مع اليونسكو

الطريق الثقافي ـ خاص

بحثت كل من منظمة اليونسكو والهيئة العامة للآثار والتراث العراقية إطلاق مبادرة جديدة تحت مسمى "نبض البصرة"، استكمالاً لمبادرتي "نبض بغداد" و"نبض الموصل".

بحث رئيس الهيئة العامة للآثار والتراث السيِّد علي عبيد شلغم ومدير مكتب منظمة اليونسكو في العراق د. ألكساندروس ماكاريجاكيس والوفد المرافق له آفاق التعاون المشترك بين الجانبين في النصف الثاني من العام 2026، لاسيّما في مجال صيانة وتأهيل المواقع الأثرية والتراثية بما يسهم في تعزيز جهود الحفاظ على الإرث الحضاري العراقي وفق المعايير الدولية.

ناقش الطرفان استراتيجية العمل المشتركة التي تتضمن توسيع مجالات التعاون والاستفادة من الخبرات في دعم وتمويل المشاريع المستقبلية.

من جهتها أكدت السيِّدة سروة عبد الواحد وزير الثقافة والسياحة والآثار وكالة، على أهمية الشراكة مع المنظمة الدولية في تنفيذ مشاريع الصيانة والترميم والعمل على تطوير آليات التعاون بما يضمن حماية المواقع الأثرية والحفاظ على قيمتها التاريخية والثقافية.

مدير مكتب اليونسكو في العراق أكد من جانبه استعداد المنظمة لمواصلة دعم مشاريع الهيئة، داعيًا إلى تزويد المنظمة بقائمة المواقع الأثرية التي تتطلب تدخلًا عاجلًا في أعمال الصيانة والترميم تمهيدًا لإعداد خطة عمل مشتركة والبدء بتنفيذها بالتعاون مع الملاكات والخبرات العراقية بعد توفير التخصيصات اللازمة من المنظمة والجهات المانحة.

اتفق الطرفان أثناء اللقاء على إطلاق مبادرة "نبض البصرة" استكمالاً لنجاح للمبادرتين السابقتين "نبض بغداد" و"نبض الموصل"، واتفق الجانبان على تنفيذ زيارة مشتركة إلى محافظة البصرة مطلع الشهر المقبل للقاء الحكومة المحلية ووضع آلية عمل مشتركة لتحديد المواقع التي ستشملها المبادرةبما يسهم في صيانتها وتأهيلها وإبراز قيمتها الحضارية.

اللقاء تناول أيضًا مناقشة التحديات التي يفرضها التغير المناخي على المواقع الأثرية، وتأثر مدن أريدو والوركاء وأور وشارع الموكب بعوامل الرطوبة وارتفاع درجات الحرارة والأملاح والرياح، فضلاً عن مشكلة المياه الجوفية التي تعد من أبرز التحديات التي تواجه أعمال الصيانة والحفاظ على الآثار.

من جهته تقدم مدير عام دائرة الصيانة والحفاظ على الآثار محمد البياتي بطلب دعم الهيئة لتوفير جهاز كشف المياه الجوفية GPR وتدريب الملاكات الفنية على استخدامه، مؤكدًا على أهمية التنسيق مع الهيئة في اختيار الشركات المنفذة لمشاريع الصيانة والتأهيل.

الفيفا وكرة القدم التجارية

عالم المراهنات

الأخلاق آخر همّهم

سامیندرا کونتي
ترجمة: الطريق الثقافي

برزت ظاهرة المراهنات بشكل لافت في كأس العالم هذا العام، وكان العالم أجمع يشاهد بشكل مباشر لوحات إعلانية للشركات الراعية لتلك الظاهرة المشينة، أو مات يُعرف بـ "سوق التنبؤات" الجديد. هذا النوع من المراهنات، وما يرافقها من تلاعب، غير قانوني في معظم دول العالم، لكن الفيفا لا تُبالي

هل يمكننا التنبؤ بنتائج مباريات كأس العالم؟ بعض "الأسواق" المتاحة أثناء بطولة كأس العالم الشهر الماضي على منصة "كالشي"، وهي منصة لأسواق التنبؤات. انتشرت حملات الترويج لها كسوق للتنبؤات، في كل مكان أثناء كأس العالم الأخيرة.

يروج حارس المرمى المكسيكي غييرمو أوتشوا والأسطورة الأمريكية كلينت دمبسي لعلامة كالشي بشعار "راهن على اللعبة الجميلة" على لوحات إعلانية ضخمة بالقرب من ميدان تايمز سكوير؛ وفي مترو أنفاق نيويورك، تحث منصة بولي ماركت، وهي منصة رئيسية أخرى لأسواق التنبؤ، عشاق الرياضة والمارة على المراهنة.

إستقطاب العملاء المحتملين

الفكرة، كما هو الحال مع أي حملة تسويقية، بسيطة: استقطاب العملاء المحتملين، وتُغطي التوقعات، ذات الطابع الثنائي دائمًا ـ كالإجابة على أسئلة بنعم أو لا، أو تحديد الفريق الفائز في مباراة، طيفًا واسعًا من الأحداث الرياضية، ويُعدّ كأس العالم، الحدث الرياضي الأضخم على الإطلاق، حافزًا مثاليًا لأسواق المراهنات الجديدة، وتشهد المراهنات بهذا الشكل رواجًا متزايدًا، كما يتضح من الأرقام المتاحة للجمهور.

مع انطلاق مباراة كأس العالم بين الأرجنتين والرأس الأخضر، بلغ حجم التداول على منصة كالشي وحدها بشأن التوقع من هو الفريق الفائز 178 مليون دولار أمريكي.

للوهلة الأولى، قد تبدو هذه المبالغ ضخمة بالنسبة لمشاهد كرة القدم العادي أو المتحمس الذي يستمتع بالمراهنة بين الحين والآخر، إلّا أنّ هذه الأحجام لا تزال متواضعة نسبيًا. ففي وقت كتابة هذا التقرير، أفادت كالشي أن حجم التداول المتعلق بكأس العالم، بما في ذلك الرهانات المركبة، قد وصل إلى 10.7 مليار دولار ولا يزال في ازدياد. وللمقارنة، بلغ إجمالي الرهانات على جميع مباريات دوري أبطال أوروبا للموسم الماضي (2025/ 2026) 685 مليون دولار فقط.

عائلة ترامب والمراهنات

مرحبًا بكم في عالم المراهنات الرياضية الجديد، الذي انطلق بقوة أثناء بطولة كأس العالم الأخيرة، العالم الذي تشجعه عائلة ترامب، ففي الأسابيع الثلاثة الأولى من كأس العالم، كان الرئيس الأمريكي غائبًا نسبيًا عن الأنظار، إلى أن ظهر فجأة باندفاعه المعهود مستغلًا بطاقة حمراء مُنحت للاعب أمريكي، وبدأ يتدخل في شؤون الفيفا! (من خارج الملعب). انقلب عليه عالم كرة القدم، لكن مع ذلك، استجاب إنفانتينو لترامب وسمح للمهاجم الأمريكي فولارين بالوغون باللعب ضد بلجيكا. لكنّ الأثر الأبرز لهذه الضجة كان توتر المنتخب الأمريكي وتراجع أدائه بشكلٍ ملحوظ، حتى خسر تلك المباراة، وبينما كان العالم يتابع هذه المهزلة بشغف، انشغلت جهات أخرى بأمرٍ مختلف، ألا وهو عائلة ترامب ومالكو شركتي كالشي وبوليماركت. في الواقع، دونالد ترامب الابن، نجل الرئيس الأكبر، له علاقات تجارية مع الشركتين.

لطالما كانت علاقة عالم كرة القدم بالمراهنات الرياضية عبر الإنترنت غير صحية. فالأندية الكبرى مثل برشلونة وباريس سان جيرمان (مملوك لقطر)، بالإضافة إلى الاتحاد الأفريقي لكرة القدم CAF، تُقيم شراكات مع هذه المنصات، على الرغم من أنّ المختصين يرون بالمراهنات الرياضية كأداة مالية أمرٌ خطير. يقول برام كونستاندت، أستاذ إدارة الرياضة في جامعة خنت (بلجيكا): "إنها مضللة، لأن أسواق التنبؤات تستوفي جميع معايير ألعاب الحظ".

المال الخليجي والمراهنات

يشجع الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) هذا النوع الجديد من المراهنات بشكل فعّال. وتبرز لوحات الإعلانات بشكل لافت في الملاعب، فبالإضافة إلى كالشي، ظهرت منصة ADI Predictstreet بشكل بارز في كل مباراة من مباريات كأس العالم. وهي منصة تنبؤات (مراهنات) مملوكة للإمارات العربية المتحدة وتعمل بتعاون وثيق مع كالشي، وقد أعلن الفيفا، قبل شهرين من انطلاق كأس العالم، عن شراكة ضخمة مع ADI Predictstreet لتصبح أكبر راعٍ للفيفا، إذ تمنحه سنويًا ما لا يقل عن 150 مليون دولار، وتأتي بعد شركة أرامكو السعودية للنفط، التي تبلغ مساهمتها للفيفا سنويًا حوالي 100 مليون وفقًا لوكالة بلومبيرغ، ويُفضّل الفيفا عدم التطرق إلى سلبيات هذا النوع الجديد من المراهنات، ويتعارض هذا مع مدونة قواعد السلوك الخاصة بالفيفا، والتي تحظر على اللاعبين والمسؤولين والوكلاء المشاركة في "المراهنات، أو ألعاب الحظ، أو اليانصيب، أو أي أحداث أو معاملات مماثلة تتعلق بمباريات أو مسابقات كرة القدم، سواء بشكل مباشر أو

مرحبًا بكم في عالم المراهنات الرياضية الجديد، الذي انطلق بقوة أثناء بطولة كأس العالم الأخيرة، العالم الذي تشجعه عائلة ترامب ومالكو شركتي "كالشي" و"وبوليماركت" اللتين يعمل دونالد ترامب الابن، نجل الرئيس الأكبر، مستشارًا للعلاقات التجارية فيهما

غير مباشر"، لكن مع ذلك، لم يمنع هذا الفيفا من عقد شراكة مع ADI Predictstreet، وبشكل غير مباشر مع كالشي Kalshi، حيث يمكن للجميع المراهنة حتى على الأغنية التي ستُعزف أولاً أثناء عرض ما بين الشوطين في نهائي كأس العالم: هل ستكون "داي داي" أم "ديناميت"؟ أو المراهنة على من سيكون المدرب الوطني القادم لألمانيا: يورغن كلوب أم يواكيم لوف؟

تحذيرات من المخاطر

في غضون ذلك، أطلقت الهيئة الألمانية لتنظيم المقامرة GGL، تحقيقًا بشأن شركة ADI Predictstreet وفي حزيران/ يونيو الماضي، حذّرت تسع هيئات تنظيمية أوروبية للمقامرة مُقدّمي خدمات أسواق التنبؤات بالرسالة التالية: "من المهم التأكيد على أن هذا النوع من المنصات يُشكّل مخاطر جسيمة فيما يتعلق بعدم الشرعية، وتجميد الأموال، والاحتيال الداخلي، والتقلبات المالية. علاوة على ذلك، ولأنّها غير خاضعة للتنظيم في معظم البلدان، فقد تُؤدي إلى مشاكل إدمان خطيرة". من جهتها كشفت مجلة Josimar الاستقصائية النرويجية عن الدور المريب لشركة ADI Predictstreet، الراعية للفيفا والمدعومة من العائلة المالكة في أبو ظبي، في سلسلة من الفضائح والمخالفات التنظيمية والانتهاكات الجسيمة للنزاهة، بينما دفع أجاي بهاتيا، الرئيس التنفيذي للشركة، مبلغًا ضخمًا لتسوية مزاعم التداول بناءً على معلومات داخلية في الهند، وارتبط اسم الرئيس التنفيذي ديميتريوس بساراكيس بفضيحة "قطر غيت"، إحدى أكبر فضائح الضغط السياسي ـ الرياضي (من أجل منح حق تنظيم كأس العالم 2022 لقطر) في تاريخ الاتحاد الأوروبي.

خطر التلاعب بالنتائج

لسنوات، سعت شركتا كالشي وبولي ماركت لإقناع العالم بأن المراهنة على أحداث العالم الواقعية ـ مثل الانتخابات أو بؤر التوتر الجيوسياسي ـ أداة مالية مشروعة، بينما لم يكن الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) بحاجة إلى إقناع، إذ لم يكترث مسؤوليه بمخاطر التداول والمراهنات بناءً على معلومات داخلية، أو خطر التلاعب بنتائج المباريات، ولم تزعج الفيفا قط الإعلانات العالمية لأسواق المراهنات، حتى في دول مثل الهند والعديد من دول أوروبا الغربية حيث تُحظر هذه الأسواق. ففي النهاية، لا تملك شركة ADI Predictstreet ترخيصًا إلا في جبل طارق!

لا ينبغي أن يكون هذا مفاجئًا. ففي ظل قيادة جياني إنفانتينو، باع الفيفا كرة القدم مرارًا وتكرارًا لمن يدفع أكثر، مثل شركات كراكن (للعملات المشفرة)، وأرامكو (للنفط)، وبيتانو (للمراهنات)، والآن ADI Pre-dictstreet، وكالشي. يقول البروفيسور كونستاندت: "المصالح التجارية هي الغالبة دائمًا. المال مرحب به دائمًا، بغض النظر عن مصدره أو المنتج أو الخدمة التي يُساعد في الترويج لها"، وتُعَد أسواق التنبؤ والمراهنات نفسها فوق القانون. بهذا المعنى، لا يُعدّ التعاون مع الفيفا غريبًا. فكلاهما يشتركان في كونهما غير خاضعين للمساءلة أمام أي جهة، سواء كانت دولية أو محلية.

إجراءات صادمة كان ضحيتها العراق من بين آخرين

كان لكأس العالم، الذي أُقيمت معظم مبارياته في الولايات المتحدة، الكثير من التداعيات الصادمة، سواء داخل الملاعب أو خارجها، فقد رُحِّب باللاعبين الإيرانيين، بينما لم يُرَحَّب بالشخصيات المهمة والجماهير القادمة من طهران. ورُحل الحكم الصومالي عمر أرتان إلى بلاده. ولم يرد الفيفا على الهاتف لعدة ساعات، إلى أن أصدر أخيرًا بيانًا جاء فيه: "ليس لدينا سيطرة على سياسة الهجرة في الدولة المضيفة".

القاعدة غير المكتوبة هي تخفيف قواعد الدخول أثناء تنظيم مثل هذه الأحداث الرياضية. وقد حدث هذا في مونديالي روسيا وقطر. إن تكافؤ الفرص للجميع أمر بالغ الأهمية لبطولة عادلة. لكن الولايات المتحدة في عهد ترامب لا تُولي هذا الأمر أي اهتمام. فقد خضع مهاجم المنتخب العراقي أيمن حسين، الذي قاد منتخب بلاده بمفرده إلى كأس العالم أثناء التصفيات، للاستجواب لمدة سبع ساعات على الأقل في مطار شيكاغو، وعلقت الصحافة في الولاية بسخرية قائلة: "عندما يُعامل هداف العراق الأول كمشتبه به فور وصوله، يصعب أن لا نتساءل عن نوع الاستقبال الذي ينتظر فرقًا مثل إيران وجماهيرها. أحسنت يا سيد إنفانتينو".

في غضون ذلك، كان الإضراب يلوح في الأفق في ملعب سوفي في لوس أنجلوس: ألفا عامل في قطاع الضيافة يطالبون بمزيد من الأمن. على سبيل المثال، يريدون السماح لهم بالتوقف عن العمل فورًا في حال قيام إدارة الهجرة والجمارك الأمريكية (ICE) بمداهمة الملعب.

تقول الفيلسوفة الرياضية ساندرا ميووسن: "ليس من المبالغة القول إن الإفلاس الأخلاقي لرياضة كرة القدم يتجلى أمام أعيننا. إن استغلال الولايات المتحدة لكأس العالم بهذه الطريقة ينسجم تمامًا مع سياسة ومخطط ترامب وإدارته، كما هو الحال مع ترحيل المهاجرين ومحاولة تقويض الصحافة والعلوم والقضاء. يتم توظيف الرياضة كوسيلة لتحقيق هذا الهدف، والفيفا تُسخّر نفسها بلا خجل لهذا الأمر".

إعلانات شركتي كالشي Kalshi و ADI Predictstreet العملاقتين للمراهنات، تظهران بوضوح ومن دون أي تمويه في ملاعب بطولة كأس العالم الأخيرة في الولايات المتحدة الأمريكية.

إعلان اتفاقية جنيف الدولية الرابعة

الاحتفال بإعلان اتفاقية جنيف الدولية الرابعة، وهي المعاهدة الدولية الأساسية المعتمدة في 12 آب/ أغسطس 1949، التي توفر الحماية الإنسانية للمدنيين في مناطق النزاع المسلح والاحتلال والحروب.

تتضمن المبادئ الأساسية للاتفاقية سريانها في حالات الحروب المعلنة، أو النزاعات المسلحة بين دولتين أو أكثر، وتنطبق أيضاً في حالات الاحتلال الجزئي أو الكلي.

توفر المعاهدة الحماية لأولئك الذين يجدون أنفسهم في حالة نزاع أو احتلال تحت سلطة طرف في النزاع ليسوا من رعاياه أو لا ينتمون إليه، كما تحظر حظرًا مطلقًا القتل، والتعذيب، والعقاب الجماعي، والنهب، والتدابير التي تسبب معاناة بدنية أو إبادة، والنفي القسري. كما تمنع احتجاز المدنيين كرهائن.

الاتفاقية تُلزم الطرف المحتل بحماية الأفراد المدنيين وحفظ النظام العام، وتمنع إكراه الأشخاص المحميين على الخدمة في قواته المسلحة، بالإضافة إلى ضمان حق المدنيين بتلقي المساعدات الإنسانية الأساسية، مثل الأغذية والإمدادات الطبية.

ليوناردو دافنشي على عملة اليورو الجديدة

الطريق الثقافي ـ وكالات

ليوناردو دافنشي قد يصبح وجهًا لعملة اليورو الجديدة كجزء من التصميم المقترح من إبداع المصمم الإيطالي ميرسيني فاردوبولو، والذي اختاره البنك المركزي الأوروبي كتصميم محتمل لسلسلة عملات اليورو الورقية الثالثة. التصميم اختارته لجنة تحكيم مستقلة ضمن مسابقة تصميم أطلقها البنك المركزي الأوروبي في الفترة من صيف 2025 إلى صيف 2026، ودُعي إليها مصممون من مختلف أنحاء الاتحاد الأوروبي لتقديم مقترحات تصميمية.

من بين التصاميم المقترحة، برزت فئة الفنون والثقافة بشخصيات مثل نجمة الأوبرا ماريا كالاس على فئة 5 يورو، وبيتهوفن على فئة 10 يورو، ودافنشي على فئة 100 يورو. على الوجه الخلفي للفئة الأخيرة، اقترح المصممون مشاهد متنوعة للطيور الأوروبية والأنهار.

إدريس الخضراوي

الآخر وسرديات ما بعد الكولونيالية

وجدت "الدراسات ما بعد الكولنيالية" في السرد اداتها في التمثيل، وفي تحويل الكتابة الى منظور للكشف عن هوية الخطاب الذي تُظهره أو تُخفيه

علي حسن الفواز

بين التصريح والتلميح يتبدى السرد بوصفه خطابا، حيث تمثيل الوظائف، وحيث يكون السرد قرينا بما ينتجه هذا الخطاب من تمثلات لغوية، ومن تحققات يكون فيها دالا على حيوية السرد، وعلى ما ينطوي من احالات، ومن علاقات ينقلها السرد عبر الخطاب، وعبر إعادة صياغة مفهوم "التمثيل" ذاته.

يتحول هذا التمثيل الى اجراء وممارسة تؤسس لذلك الخطاب، من خلال تأطير اشكال التمثيل في التعاطي مع قضايا تخص الهجنة الثقافية والأنوية والغيرية، و"الدراسات ما بعد الكولنيالية" بوصفها تجليات للصراع، وتمثلات للعلاقات التي يصنعها في المكان والهوية والنسق، وعبر ما ينتجه السرد من روايات وقصص وحكايات واساطير.

وجدت "الدراسات ما بعد الكولنيالية" في السرد اداتها في التمثيل، وفي تحويل الكتابة الى منظور للكشف عن هوية الخطاب الذي تُظهره أو تُخفيه، وعن الجهاز المفاهيمي الذي يعتمده الدارس والناقد في التعاطي مع مقاربات ذلك السرد، ومن أبرز النقاد الذين اشتغلوا في هذا المجال الناقد ادريس الخضراوي، حيث ادرك أن التوصيف "ما بعد الكولنيالي" يتطلب توصيفا دقيقا، وإجراءات تخص هوية الرواية العربية، بوصفها من اكثر وسائط السرج تمثيلا في مجرى تلك الدراسات.

مفهوم الكولنيالية، ليس مفهوما تاريخيا مُجردا، وأن تمثيله ل"الخطاب الاستعماري" ينطلق من تأثيره التداولي، ومن علاقته بالصراع، على مستوى التوصيف، أو على مستوى الكشف، أو على مستوى تمثيله لثنائيات معقدة، مثل "المركز والهامش" و"الاستشراق والاستغراب" و" الهوية ودراسة التابع" إذ تنفتح هذه الثنائيات على مقاربات موازية، تعنى بالكشف عن صورة "الآخر" وعن " التابع" وكذلك "الهيمنة" التي تركها الاستعمار عبر المؤسسات، والنظم والذاكرة واللغة والتمثيل الطبقي، وعلى نحوٍ يجعل من الخطاب الكولنيالي بوصفه خطابًا موازيا، مثلما يجعل من "التابع" مسكونا بوهم "التمرد" والثورة، وإعادة انتاج الآخر عبر أطرٍ للاستبداد والعنف، وللمركزية، وكذلك عبر ممارسات للنقد الاجرائي الراديكالي، عبر مؤسسات لا هوية لها، وعبر إجراءات تعنى بمواجهة ذاكرة الهيمنة، عبر تقويض البنى القديمة، وعبر استدعاء إجراءات تخص تمثيل أدوات خرق الحجب، ومواجهة ذاكرة التمركز الذي فرضه "الكولنيالي" في تمثيله للقوة، والسلطة والاحتلال، وفي تكريس ما هو لا شعوري إزاء الآخر، وإزاء الصور الذهنية التي جعلها ادورد سعيد موجودة من خلال الانثربولوجيا، والاستعمار والاستشراق، بوصف أن هذا الثلاثي قائم على أساس انشاء علاقات القوة.

اهتمام الباحث ادريس خضراوي بحقل الدراسات الثقافية حمل معه هاجس مواجهة "التفكير الغربي" بتمثيله الديكارتي، وكذلك مواجهة "المركزية الغربية" بوصفها تمثيلا للعقل الاداتي وليس التواصلي، إذ تكون الأداة تمثيلا لاكراهات السيطرة، ولكل ما يتعلق بالاستعمار والهوية "المقتولة" وبالآخر الترانستدالي، وصولا الى إعطاء "ما بعد الكولنيالي" صفة مغالية لوعي المواجهة، والى البحث عن آليات تساعد على ممارسة وظائف النقد، وإنتاج السرد

يُعَد مفهوم "مابعد الكولنيالية" من أكثر المفاهيم التباسًا وغموضًا، وتمثيلا لعقدة العلاقة مع "ذاكرة المستعمر" التي تتصنع لها وجودًا سرديًا من خلال أزمات "الشخصية والمكان والهوية"

المضاد، وتبني ستراتيجية مغايرة للتمثيل، عبر استدعاء التفكير الماركسي النقدي حول تناقض البنى بين "التحتي والفوقي" وحيث الاستدعاء الفوكوي القائم على أساس ثنائية السلطة والخطاب، وعلى نحوٍ يكون فيه انتاج المعرفة جزءا من السلطة، وتمثيلا للهيمنة، وهو ما قاله فوكو بأن " كل ممارسة خطابية تحمل في طياتها علاقات قوة، وكل سلطة تحتاج لخطاب يشرعنها"

الخطاب والتمثيل

ما عمد اليه الخضراوي في كتابه "الرواية العربية واسئلة ما بعد الاستعمار" الصادر عن دار رؤية للنشر والتوزيع/ القاهرة 2012 كشف عن تحّيزات جعلت من تمثيل الخطاب مرهونا بفاعلية الخطاب في الوسط، وفي التمثيل المتعالي داخل اللغة، عبر الرموز والمعرفة والاستعارات، وعبر انشاء العلاقات التي تسهم في صياغة مفهوم "التمثيل" من خلال القدرة على انتاج الخطاب، والى ربط الخطاب بممارسات ومنابر ومؤسسات، يتحول من خلالها الى قوة فاعلة، في التدوين والاشهار والتوثيق، والمحاكاة، ف "ما بعد الكولنيالي" يتحوّل عبر السرد الى تخيل مفرط، على مستوى استعادة الهوية الى العصاب، أو على مستوى استعادة اللغة الى التمثيل، أو على مستوى استعادة الذات الى التموضع في النظام التمثيلي للاجتماع والسياسة والايديولوجيا والاقتصاد والعنف والاشباع الرمزي.

تحوّل التمثيل الى جهاز كما يرى الخضراوي هو التحول الى الممارسة، حيث يأخذ السرد بعدا "ايقاظيًا" ينشط فيه "التخيل التاريخي" بتوصيف عبد الله إبراهيم، و"الرواية التاريخية" بتوصيف سعيد يقطين، وعلى النحو الذي تكون فيه الرواية هي المجال المفتوح ل"الانشاء السردي" والى الحضور عبر الخطاب، وعبر تمثيل الهوية الباحثة عن وجودها، وعن شغفها بتمثيل السردية الضد كرد فعل إزاء سردية الاخر الكولنيالي، الذي ترك المكان مكشوفا للمراقبة، أو مفتوحا على لغة غامرة بالتشظي، وهذا ما وضع الباحث إزاء "مساءلات ثقافية" أو نقدية، جعلت من كتابة الرواية وكأنها نزوعا لكتابة التاريخ الضد، أو التطهير من خطيئة الاستعمار، أو من فراغ المنفى، ومن خواء الوجدان إزاء اشباعات رمزية للوطن والهوية والحب والحرية، وباتجاه جعل من "التمثيل الثقافي" نزوعا للبحث عن الاشباع، وعن احالات التمثيل السردي الى مقاربة "التاريخ" أو "الأيديولوجيا" بوصفهما مركزيات لعبت أدوارا ضاغطة في إعادة صياغة ذلك التمثيل السردي.

صياغة التآلف ما بين الخطاب والتمثيل في الدراسات "ما بعد الكولنيالية" لا تكتفي

حنا مينه

إبراهيم نصر الله

محمد ديب

أحلام مستغانمي

بجملة المفاهيم المثيرة للجدل، بل بالانفتاح على كثيرٍ من القضايا التي تُعطي للخطاب فاعلية التعريف بالواقع، مثلما تعطي للتمثيل فعالية التعبير عن وعي التحولات، وعن استكناه حمولة الصراع الجديد، حيث تدخل الرواية بوصفها مجالا للسردية المقننة، ولفاعليتها في استعمال المكان والزمان كوسائط ادائية، وفي التعاطي مع التاريخ وتحولاته من منطلق تمثيل الاحداث، أو من منطلق تدوينها عبر "المتخيل" الذي يخضع الى تمثيلات أيديولوجية، أو سلطوية وجماعوية.

الخروج من الزمن "الكولنيالي" الى ما بعده، لا يعني دخولا بريئا في "الزمن الوطني" الذي قد يتحول أكثر بشاعة، وأكثر تمثيلا للاستبداد، حيث تحولت سرديات هذا الزمن الى لحظة قطيعة، والى مفارقة، جعلت من "المابعد" مهووسا بالبحث عن الذات والهوية والمكان، عبر شخصيات تعيش عقدة "الماضي" وغير قادرة على التحرر منه، ولا الاندماج في الحاضر، وعبر حكايات تبدو فيها الكتابة وكأنها نوع من الاعتراف والتفريغ، والاشهار بوعي الحرية القاسي، وبعلامات الجسد المتحول من الفراغ الى الامتلاء، ومن الهامش الى المتن، ومن الدونية الى التعالي.

الخطاب والعلاقة مع الآخر

تمثيل الخطاب من أكثر تحديات "مابعد الكولنيالية" وبداهات العلاقة مع الآخر، إذ ظلت هذه العلاقة خاضعة لمجموعة من الموجهات الثقافية والسياسية والايديولوجية، التي ربطت وجودها بعدد من النصوص، التي نظرت الى ما بعد الكولونيالية بوصفها جزا من الهيمنة، إذ ظلت صورة التابع الغاضب، والباحث عن أوهام حريته وهويته هي الأكثر صخبا، في تمثيل الخطاب، وفي إعادة توصيف العلاقة مع الآخر.

ما كتبه ادورد سعيد وفرانز فانون وغياتري سبيفاك يكشف عن وعي نقدي صاخب، وعن هوس بالتمرد على "انوار الآخر" التي لم تكن بعيدة عن كانت مركزية الآخر، وعن سردياته، وعن اجراءته في تمثيل ما يحوزه الخطاب من مفاهيم فلسفية، ومن قضايا تخص "الدراسات الثقافية" وما له علاقة بالنقد الهوياتي، ونقد "الاستشراق" وتمثيل الآخر، مثلما تخص ما سماه ادورد سعيد بالـ "النقد الطباقي" وهو اجراء نقدي يهدف الى " الكشف عن الرؤى المزدوجة، وإبراز صوت "الآخر" الذي همّشته أو غيّبته المركزية الغربية".

ما كتبه ادريس الحضراوي انفتح على إجراءات نقدية، انطلقت من تمثيلها السردي، ومن استغراقاتها في مقاربة ثيمة الآخر، فالرواية أكثر حقول السرد استجابة في تمثيل الإشكالات المفهومية للصراع والهوية، ولابراز ذلك من خلال شخصيات مأزومة بتاريخها، وبعقدة تغييبها، واللامعقول في علاقتها مع الآخر، واحسب أن اختيار روايات لكل من "محمد ديب، ياسيني الاعرج، حنا مينة، حسونة المصباحي، احمد الحجيري، أحلام مستغانمي، إبراهيم نصر الله" وغيرهم تفتح أفقا للكشف عن عقدة التمثيل التاريخي، وعن المختلف في تداول مفهوم المقاومة، وفي التمرد على سردية التابع، مقابل البحث عن الذات والمعنى والهوية.

مفهوم "مابعد الكولنيالية" من أكثر المفاهيم التباسا وغموضا، وتمثيلا لعقدة العلاقة مع "ذاكرة المستعمر" التي تتصنع لها وجودا سرديا من خلال أزمات "الشخصية المكان والهوية" وعلى نحوٍ تتفجر معه يوميات زمن الشخصية، ودوستوبيا المكان/ الاغتراب، واغتراب الهوية، وهي تمثلات تعكس المخفي من أزمة الانسان "المابعد كولنيالي" المسكون بذاكرة خائفة، وبيوميات سياسية صعبة، وخاضع الى مراقبة تجعل "آخر" من وجهة نظر السلطة، مثلما كان هو "الآخر" المُهمّش من وجهة نظر المستعمر.

سردية الآخر تعني وضعه في نسق معقد، حيث تدفعه الكتابة الى القلق الوجودي، والى التورط في اغترابات داخلية، وفي تشظٍ هوياتي، يعيشه عبر مأزق الهوية، واغتراب اللغة، وعبر الإحساس الشائه بنوع من "الدونية" إزاء التاريخ، وإزاء الذات وإزاء السلطة، وعلى نحوٍ تتحول فيه المعرفة الى عنف أو تمرد، أو هوس بالبحث عن الغائب، حيث المثيولوجيا والاسطورة، وحيث الجنس والنفي الداخلي، وحيث الغرائبي أو "الواقعي السحري" الذي يضع السارد إزاء تناصات معقدة، تتوزع بين الخلاص الشخصي، وبين الكتابة الخارقة للمألوف، أو الكتابة الغامرة بالتمرد وبالشخصيات الذهانية، والتي تعيش عقدة وجودها عبر الانفصام والانسحاق والهروب، وعبر الخوف من السلطة واشباحها وسجونها، وعلى نحوٍ تتحول "أسئلة ما بعد الاستعمار" كما طرحها ادريس الخضراوي شائكة، ومكشوفة على إشكالات ليست بعيدة عن ازمة المكان ذاته، وعن ازمة مخياله السردي العالق بين التاريخ وحكاياته، وبين نسق الدولة "المعطوبة" التي ارتبطت بالاستعمار، وبذاكرة التحرر الوطني الذي حول التحرر ذاته الى شكل آخر للاستبداد، وللمركزيات الأيديولوجية والعسكرية والعصابية.

الافتتاحية

تمثال الجواهري.. وفرض الأمر الواقع

تعتمد آلية اختيار النُصب التذكارية للشخصيات العامة على دراسة دور الشخصية، وطبيعة الفضاء الميداني، والرسالة الثقافية المُراد توصيلها، بينما تتراوح المعالجات بين النحت الواقعي التوثيقي والنحت الإبداعي الرمزي.

فما هي آلية اختيار وطبيعة تمثال الجواهري؟

في الغالب تعتمد هذه الآلية على دراسة السيرة وتحديد الأثر التاريخي والوطني للشخصية، وتحديد الموقع وملائمة النصب لمساحة الميدان وحركة الجمهور. أما العنصر الثالث والأهم فهو لجان التحكيم الفنية المكلفة باختيار التصميم الأنسب من بين مقترحات عدة.

إنّ النحت الواقعي (التوثيقي) الذي يعتمد المحاكاة البصرية ونقل ملامح الشخصية بدقة متناهية، وتقليل التأويل الفني لصالح الشكل الحقيقي، هو نقيض النحت الإبداعي (الرمزي والمفاهيمي) الذي يعتمد التجريد والرمز والتعبير عن أفكار الشخصية ومنجزاتها عبر أشكال مجردة.

إنّ اعتماد الأسلوب الواقعي في النحت من شأنه أن ينبذ الإبداع الفني، ويُركز بدلًا من ذلك على الرسائل السياسية، ولتجنب هذا النهج النحتي التمثيلي الثقيل، لجأ الكثير من النحاتين في العالم إلى استخدام الأسلوب الجديد المُجرد من السياق في بناء النصب التذكارية.

انطلاقًا من هذه الحقائق، ندرك أن آلية اختيار النحاتين المكلفين بإنجاز النصب الخاصّة بالشخصيات العامة، لا يمكن أن يخضع للأهواء الشخصية أو الرغبات، أو المبادرات التطوعية، بما أن تلك التماثيل والنُصب ستوضع في الفضاءات الوطنية العامة، وبالتالي، لا يمكن لفرد واحد أو مؤسسة أن تنفرد باتخاذ القرار وتكليف النحات وتحديد صلاحية التمثال، ما لم تكن هناك لجنة متخصصة تضطلع بتلك المهمة، وتشرف على اختيار ما تراه مناسبًا من نماذج وتصاميم مقترحة قبل تنفيذها.

لقد أوقعت الجهة المبادرة ببناء نصب الجواهري نفسها في ورطة عويصة عندما انفردت بالقرار، وهي حالة بتنا نراها بكثرة في السنوات الأخيرة، بالنظر لتسلط ذوي عدم الاختصاص والطارئين على الحالة الجمالية العامة على مراكز اتخاذ القرار، وبالتالي نرى، فيما يتعلق بتمثال الجواهري، أن العودة عن الخطأ والاعتراف بالتفرد بالقرار وتأجيل افتتاح النصب، وإخضاع الأمر إلى مزيد من النقاش واللجان المتخصصة، أمر ضروري للغاية، لأن فرضه بشكله الحالي، في ضوء الجدل الدائر بكثرة، سيتسبب بقطيعة عميقة بين الجمهور والمثقفين من جهة والتمثال وصانعيه من جهة ثانية.

الروائي مهدي عيسى الصقر

وجع الكتابة ألم الروح وبهجتها

رافق هاجس وجع الكتابة مهدي عيسى الصقر على مدى مسيرته الإبداعية، ليتحول إلى محرك لاستبطان لواعج النفس البشرية وكوامنها الدفينة، فتميز في منجزه السردي، مختطًا طريقًا متفردًا لم يسلكه أحد قبله من مجايليه أو من اتوا بعده. كتب الصقر الرواية فأجاد، وكتب القصة القصيرة فأبدع. قُرأ مبكرا، وكُتب عنه الكثير، لاسيّما رائعته "الشاهدة والزنجي" التي لم تحظ بانتشار مستحق في وقتها، على الرغم من اهميتها في سياق السرد العراقي.

"الطريق الثقافي" وضمن سعيها للتذكير بتلك التجارب المهمة والرائدة، تُعيد نشر الحوار الذي أجراه معه القاص والروائي الراحل محمود سعيد، بالإضافة إلى ما كتبه عنه الروائي الكبير فؤاد التكرلي، وبعض الشهادات الأخرى، لإطلاق دعوة مفتوحة من أجل إعادة نشر أعماله السردية المهمة لتطلع عليها الأجيال الجديدة من القرّاء والمتهمين والدارسين.

المحرر

أجرى الحوار:

القاص الراحل محمود سعيد

عندما يذكر الأدب في العراق، يتبادر الى الذهن الشعر ، فقد كان العراق، منذ فجر الاسلام، مركزا للشعر العربي، ابداعًا ونقدًا وتدوينًا ودراسة، وبدأت حركة الشعر الحداثية منتصف (هذا) القرن، لتؤكد تلك النظرة، بما فيها من سيادة هذا الجنس الأدبي دون غيره، لكن ظهرت في العقود الثلاثة الاخيرة اسهامات في الرواية والقصة وبقية الاجناس الادبية الاخرى على درجة كبيرة من التطور وبخاصة في حقل الرواية التي يقف مهدي عيسى الصقر في ذروة متميزة منها بنتاجه المطبوع "الشاهدة والزنجي" و"اشواق طائر الليل" و"صراخ النوارس" و"الشاطيء الثاني"، إضافة الى مجاميع قصصية ثلاثة.

ظهرت رواية "الشاهدة والزنجي" للصقر في العام 1987 فكانت منعطفا في تاريخ الرواية العراقية لما أُحيط بها من احتفاء، فقد أثارت اهتمام النقاد والكتّاب في الداخل عامة، إذ كتب عنها بضعة عشر ناقد وكاتبا منهم د.علي جواد الطاهر، د.شجاع العاني، باسم عبد الحميد حمودي، محمد الجزائري، وغيرهم، ولو قدر لها أن توزع خارج العراق لأثارت اهتمام المزيد من النقاد، ولم يكن حظ رواياته االأخرى باقل من ذلك.

للصقر، قابليه فذة على النفاذ في أعماق النفس البشرية واعتماد التحليل النفسي المكثف، في أسلوب مثير يمزج الواقعية والشاعرية والتركيز، ما يجعل رواياته وقصصه تبقى في الذاكرة إلى ما شاءاللّه.

كما أن الموضوعات التي عالجها تتسم بعمق واحاطة فذين، كل ذلك في إطار من الدربة واحكام الحبكة، مما يجعل رواياته أشبه بصروح معمارية، ومعالم لا تخطئها العين.

هنا حوار أجريته معه بشأن منجزه الإبداعي:

• بين أول مجموعة قصص صدرت "مجرمون طيبون" 1954، وأول رواية "الشاهدة والزنجي" 1987 ثلاثة وثلاثين سنة، لماذا تأخرت كل هذه المدة قبل أن تكتب روايتك الاولى؟

كنت مترددا ، خائفا من الفشل، فانت لا تستطيع ان تجلس لتكتب رواية بدافع الرغبة في أن تكون روائيا، ان قدرتك على رصف الكلمات لا تكفي، من اجل ان تبدا بمثل هذا المشروع، ينبغي أن تكون قد بلغت قدرا من النضج الفكري، وتجمع لديك مخزون كبير نسبيا من الخبرات والذكريات، واصبحت على شيء من المعرفة بطبيعة الناس، مشاعرهم، ورود افعالهم المتوقعة مثل هذا لا يتاتي من قبل أن تتقدم قليلا في العمر، عندما أقدمت على كتابة روايتين الاولى " الشاهدة والزنجي" واجهتني مشكلة التقنية، اذ كانت فصول الرواية تاخذ عندي شكل القصص القصيرة، لاعتيادي على كتابة الاقاصيص على مدى سنوات طويلة، كتبت عددا من المسودات ، ثم اهملتها، حتى اقتنعت أخيرا أن النص أخذ شكل رواية، لا شكل سلسلة من القصص القصيرة يربطها خيط واحد فجازفت، عندئذ ، ونشرتها، لحسن الحظ لاقت الرواية استقبالا مشجعا من القراء والنقاد، في العراق جعلني اواصل الكتابة الروائية، بدون أن انقطع عن كتابة القصص القصيرة، كلما نضجت في ذهني افكار ملائمة، غير أن هذه الرواية لم توزع كما ينبغي في الاقطار العربية، وبقيت محصورة في الداخل، مثل معظم الاعمال الاخرى التي تصدر عندنا.

• هناك اكثر من كاتب العراقي ـ أنت من ضمنهم ـ لم يفهم الإعلام العراقي والعربي حقهم على الرغم من مكانتهم النوعية.. لماذا؟!

لعل السبب هو قصورهم في شؤون العلاقات العامة، كما أن المصادفات تلعب دورا، فأنت قد تصدر كتاباته جيدا فتنشب حرب مثلا، ولا يلتفت إلى كتابك أحد، في حين يصدر شخص آخر كتابا في ظرف ملائم فيحظى بفرصة مناسبة للترويج، ويهتم به النقاد.

بشكل عام فان الاديب العراقي لا تتوفرله الفرص المتاحة لزميله الكاتب العربي، من حيث وسائل النشر والتوزيع والاعلان، وهذا الوضع ليس جديدا فهو قائم منذ زمن بعيد، وعندما بدات امريكا يفرض حصارها المشؤوم علينا منذ ثماني سنوات ازداد هذا التعتيم، فاذا نجح الان كاتب ما في إصدار رواية في الداخل فان روايته هذه لن يطلع عليها القارىء والناقد العراقي.

روايتي "صراخ النوارس" التي صدرت عن دار الآداب، في بيروت، أوائل العام 1997، لم أعرف ـ أنا المؤلف ـ شكلها قبل مرور نحو ستة أشهر، وكذلك روايتي "الشاطيء الثاني" التي صدرت في دمشقمطلع العام 1998، إذ بقيت انتظر وصولها فترة طويلة، حتى تمكن أخيرا الصديق الروائي فؤاد التكرلي، المقيم في تونس، من ان يبعث لي بنسخة منها.

بطبيعة الحال، كل أديب يهمه إسماع صوته إلى أبناء بلده قبل إسماعه إلى الآخرين، وإن كان القراء الآخرين يهمونه أيضًا، ومثل هذا الموضوع لا يساعد بالطبع على انتشار أعمال الاديب العراقي كما ينبغي.

• على الرغم من تعدد الروائيين العرب وكثرتهم، إلّا أنّ بعض النقاد يرى أنّهم لم يستطيعوا تقديم شهادة وافية عن محيطهم الذي يعيشون فيه! هل انت مع هذا الرأي أم لا؟

إضاءة..

رؤيةُ الحياة في "حَيرة سيّدة عجوز"

سعيد عدنان

يعدّ مهديّ عيسى الصقر (1927 ـ 2006)، صاحبُ "حيرة سيّدة عجوز"، في ريادة القصّة القصيرة التي تُعنى بالفنّ، وتريدُ أن تقطعَ ما بينها وبين الحكاية القديمة الساذجة، ولا تبعدُ عن النهج الواقعيّ الاجتماعيّ؛ ومكانتُه منها في صفّ عبد الملك نوريّ (1921 ـ 1998)، وفؤاد التكرليّ (1927 ـ 2008) .

ولد في البصرة ودرس فيها، وأقبلَ في أوّل نشأته، على الاستزادة من الأدب وما يتّصل به؛ غير أنّه وقف في دراسته عند المدرسة الثانويّة، ثمّ سلك سبيل العمل، وإذا كان انقطاع دراسته قد أضرّ به من جانب، فإنّه قد أفاده من جانب آخر؛ إذ أتاح له أن يعمل، وأن يخالط فئاتٍ كثيرةً من الناس، وأن يزداد خبرة في مجرى الحياة، ثمّ أن يكون ذلكَ كلّه ، من بعدُ، مددًا له في كتابة قصصه.

شرع مهدي عيسى الصقر، بعد أن قرأ واستزاد، في كتابة القصّةَ القصيرة، ملتقطًا ما تقع عليه عينه من حوادث المجتمع وما ينبثق عنها، فيعيد صياغتها على نحو يُلبسها، في جملتها، معنى يقوم على أنّ الخيرَ في الإنسان يغلِبُ الشرّ، وأنّ النّور يمحو الظلام؛ فأصدر في العام 1954 "مجرمون طيّبون"، ثمّ أصدر فيالعام 1960 "غضب المدينة". وكلا العنوانين ليس خفيَّ الدلالة على فكر الكاتب وموقفه؛ إذ ينبئ العنوان الأوّل: "مجرمون طيّبون" عن أنّ الطيبةَ أصل في الإنسان، وأنّها تغلِب ما عداها من عناصر، وينبئ العنوان الثاني: "غضب المدينة" عن نزوعٍ نحو الثورة، وإيمانٍ بها؛ إذ تُعلن المدينةُ غضبها على العتاة المفسدين، وتشرئب إلى غدٍ مشرق؛ وكأنّ الكاتب يحكي شيئًا ممّا وقع غداةَ الرابع عشر من تمّوز 1958. إنّ الأملَ عنده، في مجموعتيه هاتين، يغلِب اليأس، والفرحَ أعلى من الحزن، وما يأتي خيرٌ ممّا مضى!

لكنّ تمّوز الذي عقد عليه أملاً سرعانَ ما تلقّفه الضياعُ فانكفأ الكاتبُ على نفسه، وانقطع عن الكتابة مدّةً، ولزم الصمت؛ يقول عن ذلك في "وجع الكتابة": "عندما تفجّرت ثورةُ 14 تمّوز، بعد مخاض صعب وطويل، استقبلناها بفرح؛ قلنا تحقّق الحلمُ؛ لم نفطِن إلى أنّ الثورة كانت بدايةً لمرحلة جديدة؛ حتّى جاءت ساعةُ الصحو. لم نصدّق ما كان يجري حولنا. نفسُ القوى التي كانت تتحكّم قبل الثورة عادت تفرض سلطانَها من جديد". ويقول في سياق الإبانة عن الإخفاق: "توالت بعد ذلك الخيباتُ والإحباطاتُ. وتلفّتنا لنرى تلك الحلْقةَ الكبيرةَ المتماسكة من الكتّاب والشعراء تتمزّقُ وتتبدّد؛ كانت أحلامنا كبيرةً وساذجة".

وكلُّ ذلك كان يدعو إلى الصمت ، وإلى مراجعة النفس؛ ومع الصمت والمراجعة أخذت رؤيته تتبدّل شيئاً فشيئا، وشرع عنصرٌ من الخيبة واليأس يتخلّلها. وكلّما نظر في ما طرأ على البلد من حوادث زادت الخيبةُ، واستحكم اليأس! حتّى إذا مرّت عليه سنوات، وعاود الكتابة، كان الأملُ القديم قد غاض، والفرحُ قد اختفى، وبدا له أنّ الحَيرة قدرٌ مسلّطٌ على الإنسان!

ذات صافية وفهم عميق لقضايا الإنسان ومشاكله

فؤاد التكرلي

كان موجودًا معنا على الدوام، نحن كتاب القصة من جيل الخمسين كما سمانا النقاد بعد ذلك. بدأ النشر اواخر الاربعينات، كما اتذكر، وكنا، عبد الملك نوري وأنا، نتابع نتاجه في مجلة "الاديب" باستمرار. شعرنا بأنّه ـ بجهده الادبي المميز ـ يشكل لنا دعما في مسلكنا الادبي الذي اعتبرناه جديدًا آنذاك. كانت أقاصيصه ذات نفس يسير في طريق توجهنا ويسبقنا فيه أحيانًا، وكنا نلاحظ بسرور تفوقه وننتظر مجموعته القصصية الأولى.

أصدر الصقر مجموعه القصصية المنتظرة "مجرمون طيبون" في العام 1954، وهو العام نفسه الذي أصدر فيه عبد الملك نوري نشيد أرضه. كانت مجموعة الصقر الأولى واعدة حقًا. يكفي أن نلاحظ فيها أقصوصة "بكاء الأطفال" التي كتبها وهو في الثالثة والعشرين من عمره. كانت أقصوصة مهمة ومتفوقة، تدل على امتلاك كاتبها وعيًا كبيرًا بالتقنية القصصية المتاحة في تلك الايام. قلت ان مجموعة "مجرمون طيبون" كانت مجموعة واعدة، ويخيل إلي أنّ ما أنجزه الصقر بعد ذلك تجاوز الوعود التي كنا نأملها منه بمراحل.

لم ينشر الصقر مجموعته الثانية "غضب المدينة" إلّا في العام 1960، كانت تحتوي، من بين ما تحتوي من اقاصيص، أقصوصة "المضخة" الشهيرة. كان الصقر يقيم في البصرة، موطنه الاصلي، ويعمل هناك، ولم تسنح لي فرصة التعرف إليه إلّا بعد ذلك بسنوات، لكنّني كنت ألاحق نتاجه. قرأت له من الأقاصيص الرائعة في السبعينيات "جزئيات الهيكَل" و"القلعة والقارب" و"امرأة فلسطينية" واخريات غيرها. كانت هذه الأقاصيص تشكل طرازًا رفيعا حقًا في تنفيذ تقنية قصصية حديثة. لقد ضم الصقر هذه الأقاصيص إلى مجموعة "حيرة سيدة عجوز" التي صدرت في العام 1986. في تلك الايام، بعد عودتي إلى بغداد، صادف أن عُرضت عليّ كخبير، رواية من تأليفه قدمها للنشر في دار الشؤون الثقافية العامة، وكانت روايته المعروفة "الشاهدة والزنجي". أعجبت بالرواية اعجابا كبيرًا، وتحمست لنشرها بسرعة، فهي ذات تقنية جديدة، تضخ دماءً حديثة في أدبنا الروائي.

تعرفتُ إلى الأستاذ الصديق مهدي عيسى الصقر في العام الذي تلى نشر روايته هذه كما أذكر، اي في العام 1987. ولمن يعرف (ابا الحان) سيفهم المعنى الصحيح لقولي عنه أنّه طراز خاص من البشر، بلطفه وطيبة قلبه وفهمه العميق لطبيعة الانسان وصبره أمام مشاكل الحياة. حين تخالطه، تدرك أن هذا الأخلاص والنبل في التعبير ـ أن امكن القول ـ عن الآم شخصياته، لابد منعكس من ذات صافية، مبرأة من كل إثم أو فكرة سوداء. والبراءة هنا لا تعني بالتاكيد السطحية، بل هي التواصل الحميم بين المؤلف وشخوصة المسحوقين.

إلى جانب هذه الاعمال الإبداعية الكبيرة، كتب الصقر أقاصيص عديدة، لفتت نظري اثنتان منها، هما "زوجة محارب" و"الصدى"، هاتان الاقصوصتان بالذات تمثلان عندي قمة عالية من أنماط القص العربي. إنّهما إنموذجان ساطعان للأقصوصة المعاصرة، الموزونة بدقة والتي تملك تأثيرًا عظيما ودائمًا على القاريء. لقد سحراني هذان العملان حقا.

بعد ذلك قرأت للصقر ، متأخرًا، روايته "الشاطىء الثاني"، أنّها واحدة من أجمل الروايات التي قرأتها على كافة المستويات، بث فيها الصقر الكثير من الأشجان وأحزان الحياة، لكنّه جعلها أشجانا تطهر النفس وتعلو بالمشاعر فعلا.

من الجدير ذكرة بأنّ الرواية حظيت بشهادة من الأستاذة كاثرين كوبهام، أستاذ الأدب العربي المعاصر في جامعة سانت اندروز العتيدة في اسكتلندا، إذ اتّصلت بي تلفونيا أثناء وجودي في لندن قبل أشهر لتخبرني بأنّها كانت تقرأ رواية "الشاطىء الثاني" وهي في الطائرة، وصادف أنّها لم تكملها، وحين نزلت من الطائرة نسيتها فيها، ورجتني أنّ أرسل إليها نسخة منها لأنها شغوفة بأنّ تُكمل قراءتها ومعرفة نهايتها، فقمت بإرسال نسخة إليها بعد عودتي الى تونس.

لا أريد في هذه الكلمة القصيرة أن برز أهمية الصديق مهدي عيسى الصقر وريادته الثابتة على مستوي الأدب القصصي في العراق، فهذه حقيقة صارت من البديهيات، لكنّني أود أن أشير إلى أحقية منجزه في احتلال موقعه ضمن الصفوف الأولي من انجازات القصاصين العرب.

مجلة الاقلام العدد الثالث السنة 2001

إذا حاول كاتب عربي يعيش ضمن حدود بلده، أن يؤلف رواية تعطي شهادة واقعية جدا للمحيط الذي يعيش فيه فسوف تكون تلك هي اخر رواية يكتبها، الكاتب العربي عندما يجلس ليكتب يحس بوجود رقيب يقبع له داخل راسه، يترصده ، ويتفحص دلالة كل كلمة أو عباره يكتبها قد يتجاهل الكاتب وجود رقيبه الخاص، وهو مأخوذ يحمي الكتابة، لكنه حين يسترد وعيه تماما، ويعود العقل البارد يفرض سيطرته، يأخذ الكاتب بمراجعة ما كتب من اجل ان يحذف أي كلام قد يزعج أحدا الى الدرجة التي تدفع به الى الانتقام، ولا ياتي الخطر دائما من الذين بيدهم الامر، قد ياتيك من جهة ترى أنها الوصي على الشرائع المنزلة من السماء، أو مبادىء الاخلاق السارية في الارض، لكنك لست بحاجة الى ان تضمن أعمالك الروائية جردا بالتجاوزات على حقوق الانسان وما شابه، لكي يكون عملك شهادة واقعية، على المحيط الذي يعيش فيه الناس، في عالمنا العربي، ان الكاتب العربي ـ الذي لا يريد ان يكون شهيدا ـ يعكس، بقدر المستطاع ما يجري حوله، ان كل ما عليك ان تفعله هو ان تعرف كيف تقرا بين السطور.

• يخلق الروائي شخصياته كما هي موجودة في المجتمع، او بشكل يمكن أن تعيش فيه، لكن اترى من الافضل ان يحرك هذه الشخصيات وفق هواه، ام يتركها تختار مصائرها؟

عندي مسودة رواية ـ لم تنشر بعد ـ تتناول ما تفعله الحروب في حياة الناس، و في أثناء ممارستي الكتابة، على مدى سنوات، دابت على تسجيل خواطري عن العقبات التي تعترض المؤلف خلال عمله، كما كتبت عن المعاناة التي مر بها عدد من الادباء والشعراء الذين عرفتهم او عاشرتهم، وقد جمعت كل هذا في كتاب صغير أسميته "وجع الكتابة" فالكتابة وجع، الا انه من نوع فريد، يشبه ذلك الوجع الذي يمتزج فيه الالم بالبهجة والذي تستشعره الام أثناء الولادة، وتهفوا اليه.

النموذج الأكثر أصالة

ينتمي مهدي عيسى الصقر إلى جيل الخمسينيات في القصة العراقية، ولعلي لم أُبالغ عندما ذكرت في أكثر من جواب أو وجهة نظر منشورة بشأن القصة في الخمسينيات بأنّه الأفضل بين أقرانه، وأنّه النموذج الأكثر أصالة، لكنّه لم يحظَ بشيء من الشهرة التي حصل عليها قصّاصون أقل منه شأنًا، لسبب أنّهم ماهرون في إدارة العلاقات وتسخير الكتبة والحَواريين للتبشير بهم. لم يفعل مهدي عيسى الصقر شيئًا من هذا، حتى أنّني أقول جازمًا بأنّ معظم المتواجدين في الوسط الأدبي لا يعرفونه شخصيًا، اللهم إلا إذا استثنينا بعض أبناء جيله، وأنا واحد من الذين لم يتعرفوا إليه شخصيًا أو يلتقوا به في مناسبة أدبية.

عبد الرحمن مجيد الربيعي

دنيا ميخائيل..

شاعرة الغياب التي لم يغادرها العراق

إسماعيل نوري الربيعي

لم تكن دنيا ميخائيل من الشعراء الذين كتبوا عن العراق من نافذة الذكرى، بل كانت من القلة التي حملت العراق معها حيثما ارتحلت، حتى صار الوطن عندها فعلا لغويا، لا رقعة جغرافية. خرجت من بغداد، ولم تخرج بغداد من لغتها. غادرت المكان، وبقيت أسيرة الأزمنة التي صنعتها الحروب، وصاغتها المنافي، وأعادتها القصائد في كل مرة إلى المدينة الأولى. يا هذا، إن الناس يظنون أن المنفى طريق، وهو عند أهل البصيرة امتحان.

> كانت من القلة التي حملت العراق معها حيثما ارتحلت، حتى صار الوطن عندها فعلا لغويا، لا رقعة جغرافية

يظنون أنه انتقال من أرض إلى أرض، وهو انتقال من يقين إلى سؤال، ومن بيت إلى ذاكرة، ومن جواز سفر إلى هوية تبحث كل صباح عن اسمها. فإذا رأيت شاعرة تحمل لغتين، فلا تظنن أنها قسمت قلبها بينهما، بل جمعت بهما جرحا واحدا، وصوتا واحدا، وحنينا لا يقبل القسمة. ولدت دنيا ميخائيل في الكرادة التي عرفت وجوه الناس قبل أن تعرف الحواجز، وعرفت أصوات الباعة قبل أصوات المدافع. نشأت في أسرة كلدانية كاثوليكية، وتخرجت في جامعة بغداد، ثم دخلت ميدان الصحافة، وعملت في القسم الأدبي لصحيفة بغداد أوبزرفر. وهناك عرفت الكلمة وجهها الآخر، حين تصبح مراقبة، وحين يحاسب الكاتب على الصمت كما يحاسب على الكلام.

لم تكن الكتابة عندها مهنة، بل مسؤولية. ولم تكن القصيدة زينة لغوية، بل وسيلة للدفاع عن الإنسان حين تضيق به السياسة، ويخذله التاريخ، ويتركه الجميع في منتصف الطريق. لهذا اصطدمت مبكرا بجدار الرقابة، لأن السلطة تخشى الكلمة التي لا تستأذن، أكثر مما تخشى السلاح الذي تعلن عنه. ثم جاء الرحيل. خرجت من العراق سنة ألف وتسعمئة وخمس وتسعين، إلى الأردن أولا، ثم إلى الولايات المتحدة. وهناك بدأت رحلة أخرى. لم تبدأ حياة جديدة كما يقال، بل بدأت مفاوضة طويلة مع الذاكرة. فالمنفى لا يمنح الإنسان حياة أخرى، بل يطالبه أن يعيش حياته الأولى مرة ثانية، ولكن من بعيد. يا هذا، الغريب ليس من ابتعد عن وطنه، بل من حمل وطنه حتى أثقل ظهره. الغريب من جلس بين قوم يبتسمون، فسمع في ضحكاتهم بكاء مدينته. الغريب من تعلم لغة جديدة، فلم يجد فيها كلمة تعوضه عن كلمة "أمي". الغريب من صار الناس يعدونه ناجحا، وهو يعد الأيام التي خسرها في الطريق.

دخلت دنيا ميخائيل جامعة وين ستيت، ودرست دراسات الشرق الأدنى، ثم حصلت على درجة الماجستير. لكنها لم تترك الشعر على أبواب الجامعة، ولم تستبدل القصيدة بالمحاضرة. ظلت الكتابة بيتها الأول، لأنها كانت تعرف أن الشهادات تمنح صاحبها مهنة، أما القصيدة فتعطيه مصيرا. نالت سنة ألفين وواحد جائزة الأمم المتحدة لحرية الكتابة، ولم تكن الجائزة مكافأة على براعة لغوية، بل اعترافا بأن الكلمة تستطيع أن تدافع عن الكرامة الإنسانية حين يعجز القانون، وأن تحفظ ذاكرة الضحايا حين ينشغل المؤرخون بإحصاء المنتصرين. ولم تقف عند حدود الشعر العربي، بل كتبت بالعربية والإنجليزية، وترجمت أعمالها، وترجمت هي نفسها بعض نصوصها، لأن اللغة عندها لم تكن سجنا، بل جسرا.

وكانت تقول إن قابلية الشعر للترجمة دليل على أن الإنسان أوسع من لغته، وأن المشاعر الصادقة تجد طريقها إلى

إن القيمة الكبرى في تجربة الشاعرة لا تكمن في عدد الجوائز، ولا في كثرة الترجمات، ولا في انتشار الكتب، بل في احتفاظها بصوتها الخاص

القلوب مهما اختلفت الأبجدية. ومن يقرأ شعرها، لا يجد ضجيجا خطابيا، ولا شعارات سياسية، بل يجد إنسانا يبحث عن الإنسان. الحرب عندها لا تظهر في صور الدبابات، بل في الكرسي الفارغ، والنافذة المغلقة، والرسالة التي لم تصل، والبيت الذي فقد أسماء ساكنيه. لهذا جاء ديوانها "الحرب تعمل بجد" من أكثر الأعمال تأثيرا في الشعر العراقي الحديث. لقد قلبت العبارة المألوفة، فجعلت الحرب عاملا لا يكل، ينتج اليتم، والترمل، والنزوح، والخوف، والقبور. لم تمدح البطولة، ولم تحتفل بالموت، بل أعادت الإنسان إلى مركز الحكاية.

يا هذا، ما أشد اجتهاد الحرب، وما أقل تعبها. تعمل في الليل والنهار، ولا تطلب أجرا، ولا تعرف عطلة، ولا تفرق بين بيت وفقير، ولا بين طفل وشيخ. فإذا فرغت من مدينة، قصدت أخرى، وإذا شاخت بندقية، ولدت بندقية، وإذا مات قاتل، ورثه قاتل. ولذلك وجدت قصائدها صدى واسعا خارج العراق. ترجمت إلى لغات كثيرة، وقرئت في جامعات ومنتديات أدبية، لأنها لم تكتب عن مأساة محلية، بل عن التجربة الإنسانية حين تواجه العنف، والخوف، والاقتلاع. ثم أصدرت "الليالي العراقية"، فكتبت العراق بطريقة مختلفة. لم تكتب تاريخ الحكام، بل تاريخ الناس. لم تجعل الليل زمنا للنوم، بل زمنا لاستعادة الأصوات التي اختفت. وكانت الليالي عندها تحفظ ما يضيعه النهار، لأن الذاكرة تعمل حين يسكت الضجيج. وجاء كتاب "في سوق السبايا" ليؤكد انتقالها من الشعر إلى السرد الوثائقي، دون أن تفقد حسها الشعري. تناولت فيه مأساة النساء الإيزيديات اللواتي اختطفهن تنظيم داعش، لكنها لم تحولهن إلى أرقام. أعادت لكل واحدة اسمها، وصوتها، وقصتها، وكرامتها. ولهذا بلغ الكتاب قوائم الجوائز العالمية، لأنه لم يكتب عن الضحية بوصفها خبرا، بل بوصفها إنسانا.

يا هذا، أشد ما يؤلم الإنسان أن يفقد اسمه. فإذا صار رقما، ضاع وجهه. وإذا صار خبرا، ضاع تاريخه. وإذا صار عنوانا صحفيا، ضاع صوته. أما الكاتب، فإن أول واجباته أن يعيد الاسم إلى صاحبه، والوجه إلى صورته، والكرامة إلى صاحبها. ولم تتوقف عند ذلك، بل كتبت رواية "وشم الطائر". وهناك بدا أثر الشعر واضحا في بناء السرد، كما اعترفت هي نفسها. فقد حملت الرواية المجاز، والمفارقة، والإيقاع، دون أن تضحي بالحكاية. ولهذا وصلت إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية. وتستحق تجربتها في الترجمة وقفة خاصة. فقد أثبتت أن الكاتب العربي لا ينتظر من يقدمه إلى الآخر، بل يستطيع أن يشارك بنفسه في بناء هذا الجسر. وهنا تتجاوز الترجمة نقل الكلمات، لتصبح نقلا للخبرة الإنسانية، وللذاكرة العراقية، ولصوت المرأة العربية. أما حضورها في الولايات المتحدة، فلم يجعلها تنفصل عن العراق. أسست مع آخرين منتدى ما بين النهرين للفنون والثقافة في ميشيغان، وعملت محاضرة للغة العربية في جامعة أوكلاند. وهكذا جمعت بين التدريس، والبحث، والكتابة، والعمل الثقافي.

يا هذا، من الناس من يهاجر بجسده، ويبقى قلبه في الطريق. ومنهم من يهاجر بقلبه، ويبقى جسده في وطنه. أما دنيا ميخائيل، فقد حملت قلبها ولغتها معا، حتى صار الوطن يسافر معها، لا هي التي تسافر عنه. إن القيمة الكبرى في تجربتها لا تكمن في عدد الجوائز، ولا في كثرة الترجمات، ولا في انتشار الكتب، بل في قدرتها على الحفاظ على صوتها الخاص. كثير من الأدباء يغيرون لغتهم حين يغيرون أوطانهم، أما هي فقد حافظت على نبرة عراقية هادئة، ترى الإنسان قبل الأيديولوجيا، والذاكرة قبل السياسة، والكرامة قبل الشعارات. ولهذا تبدو تجربتها واحدة من أهم التجارب الأدبية العراقية المعاصرة. فهي لم تجعل المنفى مناسبة للبكاء، ولم تجعل الوطن مادة للحنين المجاني، ولم تحول الشعر إلى بيان سياسي. كتبت الإنسان، فحضر العراق. وكتبت المرأة، فحضرت الحرية. وكتبت الغياب، فصار الحضور أكثر وضوحا. يا هذا، إذا أردت أن تعرف قيمة شاعر، فلا تسأل عن عدد قصائده، بل اسأل كم إنسانا بقي بعد أن أغلق الكتاب وهو يشعر أن حياته اتسعت. لا تسأل عن عدد اللغات التي ترجمت إليها أعماله، بل اسأل كم قلبا وجد نفسه فيها. ولا تسأل عن عدد الجوائز، فإن الجوائز تنتهي، أما الكلمة الصادقة فتبدأ حياتها حين يفرغ الناس من التصفيق. وهكذا تمضي دنيا ميخائيل في تجربتها، شاعرة، وروائية، ومترجمة، وشاهدة على زمن عراقي ثقيل. لم تكتب لتؤرخ الحروب، بل كتبت كي لا يضيع الإنسان تحت ركامها. ولم تبحث عن شهرة، بل عن معنى. ولم تطلب أن تكون صوت جيل، بل أن تبقى وفية لصوتها. وتلك منزلة لا يبلغها إلا من عرف أن الأدب لا يقاس بما يقال عنه، بل بما يبقى منه في ضمير القارئ بعد سنوات طويلة.

نافذة..

إشكالية العلاقة بين الفنان وأثره
حدود المشروعية النقدية

جمال العتابي

يتجدد بين الحين والآخر السؤال التالي "هل يحق للفنان ممارسة الكتابة النقدية"؟ مع كل تجربة فنية جديدة: هل يستطيع الفنان أن يكون ناقداً في الوقت نفسه، أم أن اقترابه من العمل الإبداعي يجعله أسيراً لذائقته الخاصة وغير قادر على إصدار أحكام موضوعية؟

إن العلاقة بين الفن التشكيلي والنقد ليست علاقة تناقض، بل علاقة تكامل معرفي وجمالي. فالفنان لا ينتج عمله في فراغ، وإنما يستند إلى ثقافة بصرية وتجارب وأسئلة فكرية تجعله أقرب الناس إلى فهم آليات العمل الفني. لذلك فإن ممارسة الفنان للكتابة النقدية تمنحه فرصة للكشف عن خفايا التجربة الإبداعية، وتوضيح الأساليب التقنية والرؤى الفكرية التي قد تغيب عن المتلقي العادي. وكثير من التحولات الكبرى في تاريخ الفن الحديث ارتبطت بفنانين كتبوا عن تجاربهم وعن مفاهيم الفن والجمال، فأسهموا في تأسيس تيارات ومدارس جديدة في العراق. أو أشاعوا الوعي الفني لدى الجمهور.

نذكر منهم على سبيل المثال: نوري الراوي، شاكر حسن آل سعيد، جبرا إبراهيم جبرا، جميل حمودي، محمود صبري، ضياء العزاوي، شوكت الربيعي، يحيى الشيخ، علي النجار، موسى الخميسي، عادل كامل، خالد خضير الصالحي. وآخرون.

لكن في المقابل، يواجه الفنان ـ الناقد إشكالية أساسية تتعلق بالحياد. فالفنان غالباً ما يكون منحازاً إلى أسلوبه أو جيله أو رؤيته الخاصة، مما يدفعه إلى تمجيد تجارب تشبهه وإقصاء تجارب أخرى تختلف عنه. ومن هنا تظهر أهمية التوازن بين الحس الإبداعي والمعرفة النقدية. إذ لا يكفي أن يكون الإنسان فناناً كي يصبح ناقداً، بل يحتاج أيضاً إلى أدوات تحليلية وثقافة فلسفية وتاريخية تساعده على تجاوز الانطباع الشخصي نحو قراءة أعمق وأكثر اتساعاً.

كما أن النقد الفني ليس مجرد إصدار أحكام بالمدح أو الذم، بل هو عملية تفسير وتأويل وكشف للعلاقات الجمالية والفكرية داخل العمل الفني. والفنان الذي يكتب نقداً يمتلك ميزة إضافية تتمثل في معرفته الدقيقة بتقنيات الإنتاج الفني، الأمر الذي يسمح له بقراءة التفاصيل التي قد لا ينتبه إليها الناقد الأكاديمي. ولهذا يمكن للفنان أن يقدم نوعاً من "النقد من الداخل"، أي النقد الذي ينبع من التجربة الحية لا من التنظير المجرد.

وفي المشهد الثقافي العربي، كثيراً ما أسهم الفنانون التشكيليون والشعراء والروائيون في إثراء الحركة النقدية، لأن الإبداع الحقيقي يولّد بالضرورة أسئلة فكرية وجمالية. فالفنان عندما يكتب عن الفن لا يدافع فقط عن تجربته الشخصية، بل يشارك في صياغة الوعي الثقافي العام، ويساعد على بناء ذائقة جديدة لدى المتلقي.

يبدو الأمر مألوفاً في تاريخ الفن الأوربي، فالفنانون أنفسهم هم الذين أسسوا للنقد والكتابة التشكيلية، وكانوا المنظّرين للتيارات والمدارس التي أبدعوها. حتى نكاد لا نجد فناناً لا تضم المكتبة النقدية إحدى إصداراته. للفنان "فازاريللي" مكتبة عن الفن البصري لا تقل أهمية عن خصوبة انتاجه في الرسم. كذلك هو شأن "بول كلي" و "كاندينسكي". أما بيكاسو وبراك فقد وضعا أسس التكعيبية، كذلك فرناند ليجيه، وهنري ماتيس. بينما يختلف الأمر بالنسبة إلى فناني البلدان العربية، تعاف أنفسهم الكتابة، يترفعون عنها بدعوى أن هناك حدوداً بين النشاطين العملي والنظري، بدعوى أيضاً أنها لا تخلو من النرجسية ومغازلة الأنا والذات المبدعة قد يبدو هذا القول معقولًا، غير أنه يخفي سؤالًا صارخًا يمكن صياغته كالتالي: إلى أي حدّ يمكن للتشكيلي الناقد أن ينسلخ عن أحادية تجربته الشخصية، ومن ثم عن نرجسيته الفنية، كي يقوّم تجارب الآخرين؟ فالممارسة النقدية مهما كانت "موضوعيتها" الموهومة هي تجربة ذاتية.

قد يقول قائل إنه ليس ثمة أفضل من التشكيلي، دارس الفن التشكيلي الحديث، ومعرفته في تاريخ الفن، وممارسته له، من أن يتصدى لتجربته الإبداعية. بيد أن أغلب من يجمعون بين ممارسة الإبداع التشكيلي والنقدي يدعوننا، ضمناً ومن باب المقارنة، إلى تقويم علاقة إبداعهم بكتابتهم النقدية. من ثمّ، نحن نجد من بينهم من يقدّم لنا في المجالين معًا تجربة إبداعية ونقدية متواضعة، وهؤلاء هم الغالبون في الساحة النقدية العربية ومن يكتسحون صفحات الجرائد والمجلات والمواقع الإلكترونية. وأغلبهم ممارسون للصحافة الفنية. ومنهم من يقدّم لنا تجربة تشكيلية رصينة، وبالمقابل ممارسة نقدية خصبة، وما أقل هذا الصنف..

إن حق الفنان في ممارسة الكتابة النقدية لا ينبغي أن يكون موضع شك، لأن الإبداع والنقد وجهان لعملية ثقافية واحدة. غير أن نجاح الفنان كناقد يتوقف على قدرته في التحرر من الذاتية الضيقة، والانفتاح على التجارب المختلفة، واعتماد رؤية معرفية تتجاوز المجاملة والانفعال. وعندما يتحقق هذا التوازن يصبح الفنان الناقد صوتاً مهماً يربط بين التجربة الجمالية والتأمل الفكري، ويمنح الثقافة الفنية عمقاً وحيوية أكبر.

الرسامة زينة مصطفى سليم

أشكال بشرية تتحلل في الهباءات

خالد خضير الصالحي

قد لا نخطئ في القول، كتصنيف أولي، إن زينة مصطفى سليم تتبع أسلوبا تعبيريا بملامح الفنون: الواقعية والرمزية، وبألوان قوية، وتكثيف رمزي للحزن والفقد، مع لمسة سريالية أحياناً، وبراعة فنية تقنية تؤهلها أن تكون تجربة متفردة، عبر أعمال مركبة من شخصيات غامضة تتفاعل فيما بينها في أجواء حالمة.

تركز زينة مصطفى على الموضوعات الإنسانية ذات الوجع العراقي، ووجع الاغتراب المؤثر جدا في بناء تجربتها، فأعمالها مكتظة بمرارة البعد عن الوطن؛ فهي تعيش الحدث رغم المسافات، وتحمل أوجاع وطنها معها، خاصة الجوانب شديدة الظلمة: كالحرب، والتهجير، والضحايا، والفقد، ومن خلال الأجساد التي قد تكون: مشردة تائهة في صحراء قاحلة، أو مذهولة من مصائر ضحايا مجزرة، وهي في حالة بين الهرب والموت؛ فهي تمثل جيل الفنانين العراقيين الذين تحملوا تجربة الحرب والتهجير وحولوها الى أعمال رسم، لذلك لم تكن تجربتها تجربة تجميلية يوما ما، أنها شهادة بصرية عن: الألم والذاكرة والاغتراب، وأيضا الإصرار على الحياة والإبداع رغم كل شيء.

لا تبدو أشكال زينة مصطفى بداية لبناء من مرحلة صلابة الوجود الإنساني؛ إنما هي بداية تُحلل الشكلَ البشري، وتُحافظ على بدئياتها، فهي لا تريد مغادرة هذه المرحلة نحو التحلل التجريدي الذي يتخطى بقايا الصلابة للوصول الى التحلل الداخلي والسيولة التي لا تريد زينة مصطفى الوصول الى نهايتها المحتملة، والتي تحدث ربما بفعل قوى عنيفة قادرة على التمزيق من الداخل، انها لا تريد أن تصل، ولن تصل، الى التجريد لانها اكتفت، من التحلل، بالوقوف عند حدود التشخيصية التي تنتج أشكالا وجوها وملامح جديدةً، فلا تتمم مهمة التحلل الى نهايتها؟؛ انها تنهي وجود سرديات وحكائيات في رسوماتها ولوحاتها، فـ(تخلّق) وجوها مشوهة وأشكالا منحلة؛ لانها ليست معنية حتى بالسمات التي تشخص أبطالها، قدر عنايتها بتشويه أشكالهم، بل اظهار تشوهاتهم الداخلية، وتصوير القوى العنيفة التي تمزقهم من الداخل، فالاهم عندها ليس خلق واقع مماثل إنما التحول إلى نمط مختلف من الواقع.

تتميز أعمال زينة مصطفى بغنى التفاصيل، واهتمامها الدقيق بالإضاءة والظلال، مما يضفي على موضوعاتها إحساساً بالعمق والحضور، وتتميز استخداماتها للألوان بالحيوية والإيحاء، مما يُعزز الجو السريالي العام لأعمالها، ويجعل أعمالها محاولة لاستكشاف النفس البشرية وتعقيداتها، فغالبًا ما تُصوّر لوحاتها شخصياتٍ منعزلةً في لحظات تأمل، أو مشاهد سريالية، داعيةً المشاهدين إلى التأمل في أسرار العقل الباطن، فكانت تجربته ثرية من خلال رؤية فنية متفردة، وبراعة تقنية فريدة تأسر المتلقين من مختلف المستويات والاهتمامات عبر السرديات التي تبثها أعمالها الفنية.

تتجاوز رسوم زينة مصطفى مفهوم "اللغة" بالعودة إلى الأسلوب التصويري والتجسيدي؛ فتركز انتباهها، ليس فقط على الجسد بل مضافا له نقل الإحساس الكامن في نظرة الشخصية المرسومة، وبهذه الطريقة، تدعونا إلى إعادة النظر بالإمكانات التواصلية للجسد، مع ضمان إشباع نهم المتلقي الى التأمل، والاستغراق العميق، وان (التجربة البصرية) وليس السرديات، اعتبرها جوهر أعمال زينة مصطفى، ايمانا منها ان (اللغة البصرية) تمتلك طاقة تعبيرية لا طاقةً للكلمات وحدها بإنجازه، فهناك فيها

تتميز أعمال زينة مصطفى بغنى التفاصيل، واهتمامها الدقيق بالإضاءة والظلال، مما يضفي على موضوعاتها إحساسًا بالعمق، وتتميز استخداماتها للألوان بالحيوية والإيحاء، مما يُعزز الجو السريالي العام لتلك الأعمال

إنّ العودة إلى الجسد ليست مجرد استعارة كئيبة للسياسات الإقصائية والحروب، بل هي عودة إلى الفن التصويري والشكل البشري

ما يُمكن الشعور به، ولا يُمكن، في الوقت نفسه، شرحه بالكلمات، لذلك كرست جهدها على الجسد؛ والوجه واليدين كعناصر تعبيرية توظف ضمن سياق بصري، يُمكنها أن تحكي دون كلمات.

إن نجاح زينة مصطفى في حشد أعمالها برؤية جمالية وفلسفية يعود في المقام الأول الى كونها رسامة موهوبة جدًا، ومؤهلة أكاديميا باشتراطات الفن الواقعي، ما يجعلها متفردة في المشهد التشكيلي من خلال تمجيد النزعات التقليلية في عناصر الشكل.

تتبرأ زينة مصطفى من "مفاهيمية" ما بعد الحداثة بتركيزها على الإمكانات التواصلية للجسد والوجه، بدلًا من سرديات الفن المفاهيمي، فهي لا تتقبل فكرة أن يُحرم المشاهدُ من رؤية واضحة لوجه الذات، الذي هو "مقر الذات"، كما يؤكد لويس ألتوسير في كتابه "كريمونيني، رسام التجريد"، فتركز على الجسد مقرونا بالتعبيرية الضخمة للوجه البشري الذي هو إعلاء للفردانية، فتشكل أعمالها عودة للتساؤل الدقيق حول الوجه واللغة في الأسلوب التصويري والتجسيدي.

تسهم زينة مصطفى في تغيير مفهوم (القراءة) ليكون فعالا في حقل التشكيل، فالقول بـ"القراءة" عادةً ما تخطر في البال قراءة "المكتوب"، وان "قراءة" الوجه تعد مجازية، وانتقالا لتعبير اصطلاحي، وانتقالا من "الوجه" إلى "اللفظي" وليس العكس، وهو ما يجعل قراءة تعبير "وجهًا لوجه"، و"وجه جامد" مختلفين، بـ"القيمة الظاهرية"؛ فيُعد وجه الشخص ولغته عنصرين بالغَي الأهمية فيما يتعلق بالهوية المعاصرة، وأن "كثرة الأيدي تُخفف العمل"، فتبدو وكأنها كفن؟ وامر مُقلقا، لكنّه تساؤل مهم.

إن العودة إلى الجسد ليست مجرد استعارة كئيبة للسياسات الإقصائية والحروب، وهي عودة تبدو واسعة إلى الفن التصويري والشكل البشري. وان علينا بدلاً من ذلك، أن لا نبقي أية أوهام، وعلينا التركيز على فك رموز ما قد تعنيه هذه الأشكال الإشارية.

ان تفاقم التوتر في أعمال زينة مصطفى تتجلى أهميته في مجمل أعمالها، فهي تُثير استجابةً متضاربة: نشعر بحسية الجسد، ولكننا نشعر أيضًا بالاشمئزاز من التركيز المفرط على الجسد، فتتأرجح الأشكال، في أعمالها، بين الوضوح والاختفاء، وتندمج الأشكال البشرية في التكوين، وتكون البنية المركزية للصورة، من خلال قرارات تكوينية مدروسة وتناغم لوني يخلق توازناً دقيقاً بين الوضوح والغموض.

تتحرك العديد من الأجساد في لوحاتها، وتتنقل باستمرار خارج حدود اللوحة، وتُعد لغة الجسد وسيلة أساس للتعبير، ونجد إمكانيات هائلة لتكوين لوحات فنية من خلال تصوير الجسد البشري، فالتعبير عن المشاعر من خلال حركة الجسد يجعل هذا الموضوع أداة فنية معبرة.

قصيدة..

تنهّدات

ريسان الخزعلي

سعادة التأويل

هذا
غموضٌ
عميق..... .....-،
التأويلُ في أسعدِ نُزهاتهِ..

فانوس ديوجين

في العتمةِ ،
في الضوءِ،
هذا السوادُ لهُ مستقرٌّ أمين
أيّةُ جدوى من فانوسِ ديوجين..؟

حصار

لا
وقتَ
للنُزهاتِ..
كي أدنو من الشجرِ
لا وقتَ حتّى أن أُلامسَ هدأةَ الحجرِ
ما حلَّ بي
قد حلَّ في تنهيدةِ الغجرِ...

الخيط الأخير

كلُّ
خيطٍ
مددتُ
إلى
موضعٍ
في المسرّاتِ لم يصلِ المفترَق
أكتفي
أن أرى رغبْتي
تحتَ رمشيكِ خيطاً يُثيرُ الشَبَق.

نقاء

الظلُّ
ابنٌ
شرعيٌّ
للضوءِ ..... - ،
ما جدوى البحثُ عن السُلاله..؟

الرقصة دائريّة

لم أشتركْ فيها
كيفَ اشتراكي..
وإنْ لم تسنحِ الفرصَهْ ..؟
لم تُخترقْ أبداً
إيقاعها دائريٌّ هذهِ الرقصَهْ.

فيلم المخرج الكولومبي خوان خوسيه لوزانو

"الغابة الحمراء"

إدانة صارخة للهمجية الأمريكية

علي المسعودي

فيلم "الغابة الحمراء" 2022 من تأليف وإخراج خوان خوسيه لوزانو وزولتان هورفاث، مستوحى من أكثر من 11000 رسالة إلكترونية عثر عليها بعد إغتيال راؤول رييس نائب قائد حركة (فارك) الثورية المسلحة الذي قتل على يد الجيش الكولومبي بدعم من المخابرات المركزية في العام 2008.

الفيلم يروي السنوات الأخيرة من حياة القائد الماركسي لويس إدغار ديفيا المعروف أيضا باسم "راؤول رييس". المولود في 30 سبتمبر 1948، وهو الرجل الثاني في حركة القوات المسلحة الثورية الكولومبية المعروفة باسم فارك. قتل بقصف من قبل القوات الكولومبية المدعومة من الولايات المتحدة الأمريكية في 1 آذار/ مارس 2008. كان زعيما نقابيا في منطقة كاكويتا جنوب كولومبيا. ثم انخرط في الكفاح المسلح منذ قرابة 30 عاما، ارتقى خلالها عدة مراتب داخل الفارك وأصبح الناطق باسم الحركة وأحد الاعضاء السبعة في الامانة العامة للحركة (وهي حركة التمرد الاساسية في كولومبيا حيث كانت تضم حاليا 17 الف مقاتل، اغلبهم من المزارعين، موزعين على 60 جبهة، ويحتلون جزءا مهما من البلاد). وتحتجز فارك 39 رهينة سياسية في الادغال، بينهم المرشحة السابقة الى الرئاسة انغريد بيتانكور الفرنسية الكولومبية الاصل ومديرة حملتها كلارا روخاس، وثلاثة اميركيين، بغية مبادلتهم بـ 500 سجين من حركتهم.

يركز الفيلم على سرد قصة حميمة لشخصية رمزية في حرب العصابات الكولومبية، ومحاولة تغيير الطريقة التي ينظر بها إلى الصراع المسلح في كولومبيا، من منظور بديل عن النظرة التقليدية التي عثرفت بها هذه القضية. "رهاننا هو أن نروي هذه القصة من الداخل، ونحاول رؤية العالم كما رآه القائد راؤول: لا أن نحكم عليه أو نضخمه، بل نحاول فقط فهم الرجل وراءها ككائن محاصر في التناقضات"، كما ذكر المخرج خوان لوزانو في مقابلة بشأن الفيلم. كتب السيناريو بالتعاون مع أنطوان جيرما، كاتب سيناريو فرنسي سبق أن عمل على الكثير من الأفلام الوثائقية.

عاش ثوار حركة (فارك) مختبئين في الغابات، وحملوا آثار الندوب على جلودهم. لهذا فقد أراد المخرجان أن يشعر المشاهدون أيضًا بهذا الانغلاق داخل الكلمات. كان "راؤول" يعيش في عوالم متوازية، وللدخول إلى عالمه الداخلي، ولإظهار التناقض بين واقع الحياة المظلم والبائس في الأدغال، وأحلامه بمستقبلٍ أكثر إشراقًا، كانت الرسوم المتحركة خيارًا مثاليًا. لذا التقى المخرج خوان بزولتان هورفاث، الذي فهم هذه القصة تمامًا، على الرغم من أنّه لم يكن يعرف شيئًا عن كولومبيا.

كان هورفاث هو صاحب فكرة تحويل الغابة إلى شخصية بحد ذاتها، وليست مجرد خلفية. في الغابات الكولومبية الساحرة بنباتاتها الكثيفة وشلالاتها المدهشة، يقود المناضل "راؤول رييس"، الرجل الثاني في قيادة القوات المسلحة الثورية الكولومبية (فارك) ذات الميول الماركسية، مع مجموعةً من رفاقه، معركة ضدّ السلطات السياسية الفاسدة التي تُسيطر عليها الدولة وميليشياتها شبه العسكرية المرتبطة بتجار المخدرات. في هذه الغابة الموحلة نفسها، التي تُنهكها الأمطار الغزيرة، يُقتل هذا القائد في الأوّل من آذار/ مارس من العام 2008 على الحدود الإكوادورية، إثر غارة شنتها وكالة الاستخبارات المركزية CIA والجيش الكولومبي. بعد مقتله إستولى الجنود على أجهزة الكمبيوتر الخاصة به التي تضمنت، من بين ما تضمنت، مئات الرسائل الإلكترونية المتبادلة على مدى عشر سنوات بشأن التفاوض على إطلاق سراح 100 رهينة، بمن فيهم إنغريد بيتانكورت، السياسية الكولمبية من أصل فرنسي، وعضوة مجلس الشيوخ الكولومبي. لقد شكلت مضامين هذه الرسائل شهادة مذهلة كان أبطالها سياسيونوصحفيون ودبلوماسيون وقادة.

يغوص فيلم "الغابة الحمراء" في عقلية هذا الرجل الثوري الذي واجه الولايات المتحدة وعملاءها والوقوف بوجه أطماعها في أمريكا اللاتينية.

خوان لوزانو مخرج أفلام كولومبي مُقيم في جنيف، مؤلف فيلمين وثائقيين طويلين، ومسلسل رسوم متحركة، وأفلام قصيرة، مُعظمها مُتجذّر في بلاده، وذلك منذ بداية الألفية الثانية. في كولومبيا، التي لطختها حرب أهلية دامت أكثر من خمسين عامًا، إستلهم حياة الماركسي الثوري "راؤول رييس" في فيلمه "الغابة الحمراء"، الذي يُعدّ بمثابة تطهيرٍ لتاريخ العنف المستشري الذي حصد أرواح ما يقارب 300 ألف ضحية، فضلًا عن أكثر من 50 ألف مفقود ونحو 6 ملايين نازح. القصة مستوحاة من مراسلات "راؤول رييس" التي عُثر عليها في حاسوبه بعد رحيله. يأخذ المخرجان المشاهد إلى أجواء خانقة ومُغلقة، تتكشف فيها ديناميكيات القوة، والعلاقات الإنسانية في كثير من الأحيان بين الرجال والنساء، والحياة اليومية للمقاتلين. تُضفي بعض المشاهد، مثل وصول حفنة من الصحفيين وبعض السياح الباحثين عن الغرابة، وهجمات الجيش، ومحاولات الفرار، والهروب من معسكر إلى آخر على الفيلم التشويق والإثارة اللازمين، مصحوبة بموسيقى تصويرية تُضفي على الأحداث طابعًا دراميًا مؤثرًا.

كانت الفكرة المحورية للمخرج خوان لوزانو، بالتعاون مع زولتان هورفاث، المخرج والرسام السويسري، هي تسليط الضوء على أسطورة الثورة الكولومبية.

ينجح فيلم "الغابة الحمراء" بشكلٍ ملحوظ في نقل واقعية مُذهلة ومُتواصلة، وهو عمل جريء ينبع من الحاجة المُلحة لتسمية المأساة التي حلت ببلدٍ بات يتعافى الآن. لقد سعى المخرجان لإظهار الأدغال الحاضرة في كل مكان، واختزال سماتها المميزة إلى جوهرها الطبيعي ـ الشاعري، حتى راؤول رييس نفسه يظهر بمشاعر أبوية، بل ورومانسية، على الرغم من أنّ جهاز الرسم اللوحي يمزق الأقنعة، ويُجرّد الوجوه والأجساد من واقعيتها؛ يُغير تمثيلها، مُنتجًا تأثيرات مُباعدة تُسهم بشكلٍ حاسم في قراءة نقدية لنضال القوات المسلحة الثورية الكولومبية (فارك).

في أحد اللقاءات يتحدث الكاتب والمخرج خوان لوزانو قائلا: "بصفتي كولومبيًا، يُعَد هذا الصراع جزءًا مني. لقد أخرجتُ العديد من الأفلام الوثائقية لتحليله، لكنّني لاحظتُ قلة الأعمال الروائية التي تُركز على شخصية مقاتل حرب العصابات. لقد اهتممتُ براؤول ريبس لأنه شخصية معقدة، فهو لا يُجسد الصورة الرومانسية للمحارب، كما تُصوّر أحيانًا في الغرب، بل هو أيضاً شخصية رمزية، لأن مقتله مثّل نقطة تحوّل في الصراع، نحو عملية السلام".

إنّ فيلم "الغابة الحمراء" ليس فيلمًا تاريخيًا، على الرغم من أنّه مبني على أحداث حقيقية، وللبقاء أقرب ما يكون إلى الحقيقة، اعتمدا المخرجان على آلاف الرسائل الإلكترونية المتبادلة بين راؤول وقوات (فارك)، بالإضافة إلى شهادات من المقربين منه، مثل زوجته السابقة، ومساعده السابق، وحتى خصومه. تتركز العناصر الخيالية في الفيلم بشكل أساسي في الحوار، واختيار الرسوم المتحركة لخلق مسافة بين العمل والواقع. يقول المخرج خوان:

"راودتني فكرة فيلم وثائقي عن القوات المسلحة الثورية الكولومبية (فارك)، وتساءلت عن سرّ استمرارها، وكيف استطاعت البقاء بعد خمسة عقود. كما استغربت عدم وجود فيلم عن هذه الجماعة المسلحة، كذلك أكتشافي لرسائل راؤول ريبس الإلكترونية، فقررتُ إنتاج فيلم روائي عنه. الشخصية مثيرة للاهتمام، لأنّه لم يكن القائد الأكثر جاذبية أو رومانسية، ولم يكن محاربًا ولا مثقفًا، بل إنّه خلاصة لما استطاعت القوات المسلحة الثورية الكولومبية (فارك) تشكيله على مدار خمسين عامًا من القتال في الأدغال. لقد انبهرتُ بهذا الثوري الماركسي".

كل ما عُرض في الفيلم من الحكايات والعلاقات والتأملات، مُستقى من رسائل بريد إلكتروني اطلعا عليها المخرجان وقارناها. وكانا على تواصل واسع مع ذوي الِان، بما في ذلك أقارب رييس المقربين، مثل ابنته اللاجئة في فرنسا، وكذالك العديد من الصحفيين والعسكريين الذين زاروا القائد الثوري في المخيم، كما أتيحت للمخرجين فرصة التحدث مع أولغا، وهي مقاتلة من المقاومة تم تسريحها لاحقًا، والتي أنجبت منه طفلًا. يظهرراؤول، المهووس العنيد، والمقتنع بانتصار الثورة كما صُوِّر في الفيلم، مطابقًا للواقع إلى حد كبير. إنّه في الملخص، عملٌ فريدٌ من نوعه، أولًا، من حيث الشكل ،إذ يمزج بين الرسوم المتحركة ـ تحت إشراف المخرج المشارك زولتان هورفاث، والتمثيل الحي. ثانيًا، من حيث المضمون، الرواية تتكشف بأقرب ما يمكن إلى الحقيقة التاريخية التي تمكن المؤلف من إعادة بنائها، بفضل مئات الرسائل الإلكترونية التي عُثر عليها في حاسوب "راؤول ريبس"، والشهادات المباشرة وغير المباشرة .

يعلق المخرج زولتان قائلا: "توفر الرسوم المتحركة أيضًا حريَّة أكبر، وتتيح لنا الغوص بسهولة في عقل الشخصية. إنّها وسيلة ترمز إلى العالم الموازي الذي يعيش فيه راؤول، عالم من الفوضى والجنون". صُور الفيلم، الذي يعد بحد ذاته هجينا بين الأفلام الوثائقية والروائية والرسوم المتحركة، في سويسرا، وأخرج مقاطع

الفيلم يروي السنوات الأخيرة من حياة القائد الماركسي لويس إدغار ديفيا المعروف أيضا باسم "راؤول ريبس"

مؤلف ومخرج الفيلم خوان خوسيه لوزانو

الرسوم المتحركة وفق مشاهد ثنائية وثلاثية الأبعاد، مع معالجة رسومية ملونة ودقيقة للغاية، سمحت للمشاهد بالدخول الكامل إلى ذلك العالم الموازي الذي يعيش فيه قائد المقاتلين. إنّ هذا التباين، بين الصور الحالمة والصورة الواقعية، سمح لنا لاستشعار الانفصال عن الواقع الذي عاش فيه راؤول ومنظمته بأكملها.

عرض الفيلم لأوّل مرة في جنيف، سويسرا، في آذار/ مارس 2022، قبل أن يمر عبر مهرجاني تولوز وآنسي، في حدث نظم ضمن مهرجان حقوق الإنسان السينمائي، وحضره آخر زعيم لـ (فارك) رودريغو لوندونيو.

إستمر التصوير على مدى شهرين، مع طاقم من الممثلين الكولومبيين في استوديو بسويسرا، على خلفية خضراء وبعناصر زخرفية قليلة، ثم نُفذت مراحل ما بعد الإنتاج والرسوم المتحركة في فرنسا وسويسرا، تحت إشراف مخرج الرسوم المتحركة زولتان هورفات، الذي قال: "كان رهاننا أن نروي القصة من الداخل ونحاول رؤية العالم كما يراه راؤول، من دون أي اهتمام بالحكم عليه أو بجعله أعظم".

"الغابة الحمراء" هو فيلم روائي ذو قوة بصرية كبيرة يركز على مواضيع مثل العنف والتعصب والكفاح المسلح. بعض المشاهد تكاد تكون مرعبة في طبيعتها القاسية، خاصة الطريقة التي يعامل بها الرهائن. كان المونتاج على يد كل من آنا أكوستا وداميان بلاندوليت، جيد جدا أيضا، وأضافت الكثير إلى سرد الفيلم الروائي، مع مع نص مبني على وثائق حقيقية، وإخراج مثير وممثلين مقنعين جدا، يعد أن كان الانغماس في قلب حركة مسلحة أمر مثير للاهتمام حقا.

كولومبيا في العام 2002

لفهم هذا الفيلم بشكل أفضل، يجب أن نغوص في التاريخ الحديث لكولومبيا، البلد الذي مزقه العنف بعمق. تدور أحداث الفيلم في العام 2002، عندما سيطرت القوات المسلحة الثورية، المتكونة من عشرين ألف رجل مسلح، على جنوب البلاد في مناطق غابات الأمازون المطيرة، وعلى الرغم من قوتهم العسكرية، لم يسع المقاتلون الشيوعيون لاستلام السلطة والسيطرة على البلاد، لقد بدأت حركتهم على شكل إنتفاضة فلاحين سلبتهم الشركات الأمريكية الاحتكارية وربيبتها من الشركات الكولومبية أرضهم، فقرروا حمل السلاح وكانوا يحظون بالدعم الشعبي. كان الهدف من نضالهم الثوري استعادة حقوقهم عن طريق الكفاح المسلح، الذي أصبح على مر السنين، أكثر عنفا، بما في ذلك تدمير موائل الشركات والقرى واحتجاز الرهائن (السياسيين) على نطاق واسع، واختطاف مقابل فدية، كما حدث مع الفرنسية ـ الكولومبية الشهيرة إنغريد بيتانكورت التي احتجزت لأكثر من ست سنوات.

جسد الفيلم بشكل حي "راؤول ريبس" القائد الثاني في قوات (فارك)، بالإضافة إلى مجموعة المقاتلين الذين يتبعونه بإيمان أعمى بالقضية. كان ريبس قد تلقى تدريبه في مدرسة الكوادر السياسية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية في سبعينيات القرن الماضي، وهو نموذج مثالي للمدرسة الأيديولوجية لحركة (فارك) وأكثر ممثليها تشددا. وصولًا لمظاهر أو دوافع جنون العظمة لهذا الرجل الذي حلم بأن يكون ثوريًا عظيما.

الثعبان الذي يقتل في الثواني الأولى من الفيلم هو فرصة لراؤول لتذكير رفاقه بأهمية عدم التهرب من حذره، والبقاء يقظا لتوقع الهجوم، ثم التحرك بسرعة ضد توجيهاته الخاصة. تصبح الأفعى شخصية مجازية، شخصية خطر وتهديد يرفض راؤول أخذها في الاعتبار، وإنكاره الخاص يتنازل عن الموت الذي يقترب منه . كما يظهر المشهد الأخير عماه البصري، متخيلا نفسه يحظى بإشادة من الناس بعد أن أطاح بالحكومة عندما فقد دعم الكولومبيين قبل عدة أشهر، لكنه فضل مرة أخرى أن يتصرف كما لو أن الريح تدور لصالحه . فيلم "الغابة الحمراء" فيلم سياسي وإدانة قوية للهمجية الأمريكية وتدخلاتها في أمريكا اللاتينية.

سلسلة "بوابات أوروبا"
أفلام توثق حركة اللاجئين وتجريم مساعدتهم

الطريق الثقافي ـ خاص

تتناول سلسلة الأفلام الوثائقية "بوابات أوروبا"، التي أنتجتها وكالة الحدود الأوروبية "فرونتكس"، بدعم من صناديق أفلام البنلوكس والاتحاد الأوروبي ومجلس أوروبا، ظاهرة تجريم تقديم المساعدة للمهاجرين الذين يحاولون الدخول من بوابات أوروبا الإفتراضية على الحدود، وهي مشكلة تفاقمت بشدة في السنوات الأخيرة.

أنجز السلسلة ثلاثة مخرجين أوروبيين هم: إيفجي بلانكفورت، وإلس فان دريل، وتوماس كان، الذين يتمتعون بخبرة طويلة قضايا الهجرة وسرد القصص المؤثرة المستوحاة من تجارب شخصية.

التصوير شمل الكثير من المواقع التي امتدت من ترومسو في النرويج إلى الرأس الأخضر؛ ومن الحدود البولندية البيلاروسية إلى المياه الساحلية اليونانية التركية والليبية. رصد المخرجون فيها تلك الأحاديث الهامسة في غابات بولندا البكر بين اللاجئين وعمال الإغاثة المدنيين، إلى المؤتمرات الصحفية وجلسات البرلمان الأوروبي ومحكمة العدل الأوروبية.

أحد الشخصيات الرئيسية في الأفلام هو تومي أولسن، الناشط المدني اليساري الذي يساعد اللاجئين المحتاجين في اليونان، وينشر تقارير عن عمليات الإعادة القسرية غير القانونية في بحر إيجة وعلى الحدود التركية، وهي أنشطة إنسانية أثارت استياءً شديدًا لدى اليونان، ما اضطره لمواصلة عمله من من المدينة النرويجية الحدودية ترومسو.

يُعدّ تجريم تقديم المساعدة للمهاجرين محورًا أساسيًا في هذه السلسلة، حتى أن الحكومة اليونانية أصدرت مذكرة توقيف دولية بحق أولسن بتهمة تهريب البشر. من خلال لقطات مصورة بهاتف خاص، نشهد لحظة اعتقاله على يد الشرطة النرويجية.

ما توضحه السلسلة هو المعضلة التي تواجهها المنظمة، بقيادة الهولندي هانز ليجتينز: الجمع بين رقابة حدودية صارمة ونشطة بشكل متزايد، وحماية الحقوق الأساسية وحقوق الإنسان.

الأفلام الثلاثة تسلط الضوء على غموض عمل الوكالة ومسؤولياتها، وتهرب المفوضية الأوروبية من الرقابة البرلمانية، وتوجه البرلمان الأوروبي نحو اليمين.

من المستحيل الإلمام بكل الفظائع التي يتعرض لها المهاجرون، والبطولات الإنسانية للناشطين المؤثرين، والمناورات السياسية الظاهرة والخفية. لكن هذه السلسلة من الأفلام الوثائقية تجعلنا نتساءل عن جدوى القيم الأوروبية التي لطالما صدعوا رؤوسنا بالحديث عنها!

رضا الظاهر

تدور أحداث رواية (ويفنغشو) Weavingshaw، العمل الأول للروائية العراقية ـ الكندية هبة الواسطي Heba Al-Wasity في عالم خيالي مستوحى من العصر الفكتوري، نجد فيه أجواء السحر، والانقسامات المجتمعية الصارمة.
وهذه الرواية، الصادرة عن دار (بانتام) في شباط 2026، هي الجزء الأول من ثلاثية رومانسية مخطط لها. ويتمثل الموقع الرئيسي للأحداث في (ويفنغشو)، وهي ضيعة أرستقراطية متداعية، ومصابة بلعنة، تقع في عمق أراضٍ قاحلة وعاصفة.

نقد تسليع المعاناة الإنسانية

هبة الواسطي تنقّب في ذاكرة "ويفنغشو"

قبل ثلاث سنوات استيقظت بطلة الرواية، لينا الساير، لتجد لديها قدرة خارقة على رؤية الأشباح والتواصل معها، في ظل دولة تقوم بإضفاء الطابع المؤسسي على الناس أو استغلالهم بهذه اللعنة

تماشياً مع تقاليد الرعب القوطي يعمل قصر ويفنغشو، بحد ذاته، كوجود واعٍ، فهو كائن حي متعطش للدماء، يسعى، بصورة ممنهجة، الى حبس الشخصيات وتدميرها، بينما تحاول هذه الشخصيات كشف أسراره الدفينة.
قبل ثلاث سنوات استيقظت بطلة الرواية، لينا الساير، لتجد لديها قدرة خارقة على رؤية الأشباح والتواصل معها، في ظل دولة تقوم بإضفاء الطابع المؤسسي على الناس أو استغلالهم بهذه اللعنة، لتبقي سلطاتها قمعية. ومنذ ذلك الحين عزلت نفسها عن العالم، مدركة أنها إذا كشفت عن هذه "اللعنة" فسيتم إيداعها في مصحة عقلية. وعندما يصاب شقيقها الأصغر رامي بمرض مميت لا تستطيع لينا تحمل كلفة الدواء الباهظة لإنقاذه. فتبحث يائسة عن برام سانت سيلاس، التاجر الغامض والقاسي، المعروف باسم (قديس الموت)، الذي يتاجر بالعملة، ويفضل، حصريا، الاعترافات المظلمة. ويقبل سيلاس سرّه كضمان، لكنه يجبر لينا على الدخول في عقد خطير: يجب عليها العثور على شبح بيرسيفال أفون، السيد الأخير لقصر ويفنغشو، أو التنازل عن حريتها للقديس إلى الأبد.
تعيش لينا وشقيقها كغريبين ونازحين، وهو ما يعكس تجربة الواسطي الشخصية، واستفادتها من خبرتها المهنية اليومية كطبيبة طوارىء وطبيبة نفسية في هيئة الخدمات الصحية الوطنية في بريطانيا، ويكشف السرد تعليقات اجتماعية تتناول التفاوت الاجتماعي المنهجي، والفساد في الحكم، واستغلال النخب الثرية للفقراء. وتدمج الكاتبة في الإطار الخيالي الخارق للطبيعة دلالات مستمرة من تجارب واقعية وشخصية. ويوضح السرد كيف تتحول نقاط الضعف إلى أداة للمقايضة في ظل نظام استبدادي.
وتتميز الرواية بعلاقة عاطفية تتطور ببطء وتتسم بكثافة شعورية عالية، وتبرز شخصية سيلاس كبطل ذي طابع أخلاقي ملتبس، ومعقد للغاية.
وتجسد هذه العلاقة الرومانسية المحورية الصراع العاطفي وتحوله من العداء إلى الحب، على نحو يذكّرنا بالروايات الفكتورية الكلاسيكية مثل (كبرياء وتحامل) لجين أوستن، و(مرتفعات ووذرينغ) لإميلي برونتي، و(ريبيكا) لدافني دو موريه. وفي خضم صراعها ضد سطوة ويفنغشو، تجد لينا نفسها مضطرة، أيضا، لمقاومة انجذابها المتزايد نحو القديس الغامض الذي تظل علاقته ببيرسيفال أفون لغزا محيرا. وبينما تقترب لينا من القديس، وتنغمس في عالمه المليء بالمخاطر والعداء والرغبة، تكتشف أنه يخفي أسرارا خاصة به، أسرارا تمتلك القدرة على تدميرهم جميعا.
وتتغير آلية السلطة بينه وبين لينا تدريجيا لتصبح مكافئة مع تصديها لسلطته وتحديها له. ومع بدء القصر في محاصرتهم وابتلاعهم، يداهمهم الوقت في سعيهم اليائس للعثور على إجابات. فقد أدركت لينا، أخيرا، أن الموق في ويفنغشو لا يلتزمون الصمت، وأن بعض الأسرار من الأفضل أن تظل مدفونة معهم.
ويضفي سيلاس – البطل الذكر – طابعا واقعيا قاسيا وملتبسا أخلاقيا على السرد، إذ يعمل كوسيط خطير لنقل الاعترافات المشينة والمظلمة، بينما تمنح لينا العمل طابعا واقعيا راسخا ينبع من غريزة البقاء، حيث توازن بين قدرتها المرعبة والخفية على رؤية الموتى، وبين الواقع القاسي المتمثل في حياة اللجوء والتهجير.
وتتجاوز الرواية مفهوم "مخاطر الفانتازيا" التقليدية لتضفي طابعا قاتما يعكس البؤس والتهجير والتفاوت الاجتماعي، واضعة هذه القضايا كطبقة أساسية تحت أحداث الكائنات الخارقة للطبيعة. وتتضاعف أجواء الرهبة والتوتر بفعل المشهد السياسي المعقد الذي تشوبه آثار الكولونيالية، والقمع الطبقي، ونذر الحرب الوشيكة.

ويتميز أسلوب الواسطي السردي بالحيوية، مما يضفي رحابة على العالم الذي ابتكرته وعلى الأجواء القوطية التي أحيطت بها شخصيات الرواية. وتخلق العناصر الخارقة للطبيعة جوا من التوتر والقلق، مع سعي الأشباح المستميت للوصول إلى لينا، وتسلل رسائل مشؤومة إلى أحلامها. وتسود حالة من عدم اليقين طوال الوقت، مما يعزز الطابع القوطي الذي أبدعت الواسطي في صياغته.

وتتسم الأحداث بالعنف والدموية، حيث تتراكم الجثث، سواء كانت هامدة أو مشوهة، في سياق المساعي التجارية المريبة لسانت سيلاس. وفي المقابل تتمتع لينا ببوصلة أخلاقية راسخة، وتدرك تماما الحدود التي رسمتها لنفسها، أو تلك التي فرضت عليها، بينما تمثل شخصية سانت سيلاسي النقيض، إذ لا يتوانى عن تجاوز كل الخطوط، والذهاب إلى أقصى الحدود لتحقيق غاياته، بغض النظر عن العواقب.

وعلى الرغم من تصنيف هذا العمل ضمن فئة الفانتازيا القوطية التي تتضمن خطا دراميا رومانسيا، فإنه يتجاوز ذلك بكثير، بفضل تناوله العميق، متعدد الطبقات، لقضايا الاضطهاد الاجتماعي وتجربة اللجوء. لقد فرّ والدا لينا من الجزائر إلى مورلاند هربا من الحرب الأهلية، ليجدا نفسيهما منبوذين ومصنّفَين كغرباء في أرض ترفض تقبلهما. وفي ظل سجن والدها بسبب محاولاته تأسيس نقابة عمالية، تجد لينا نفسها في صراع مع فقدان والدها الذي ضحى بحريته من أجل مبدأ سامٍ، بينما تحاول هي، في الوقت ذاته، التمسك بهذا المبدأ في حياتها اليومية، إذ تفعل ذلك عبر التشبث ببقايا تراثها، وارتداء أزيائها التقليدية، وترجمة ادبها.

وتجسد الروائية الواسطي تجربة الجيل الثاني من المهاجرين ببراعة فائقة، موضحة كيف يمكن للمرء أن ينشأ في بلد ما وتبقى جذوره راسخة في بلد آخر، مما يجعله ممزقا بين هويتين، وعاجزا عن الشعور بالاكتمال. ويبرز هنا موضوع متكرر ومحوري يتمثل في البحث عن "الوطن" والشعور بالانتماء، وهذه معاناة لا تقتصر على لينا وحدها.

المؤلفة هبة الواسطي، التي تقيم حاليا في شمال إنجلترا، استمدت إلهامها في الكتابة من تجاربها الشخصية. فقد ولدت لأبوين عراقيين لاجئين في ليبيا، ونشأت في كندا، ودرست الطب في المملكة المتحدة. وقد حققت روايتها الأولى هذه، وهي، كما أشرنا، جزء من ثلاثية، نجاحا فوريا بتصدرها قائمة (صنداي تايمز) للكتب الأكثر مبيعا، كما اختارتها (رابطة بائعي الكتب المستقلين) ضمن قائمة (إندي إنترو ديوس) للأعمال المميزة، ومن المقرر ترجمتها إلى عشر لغات.

وبوسعنا القول، أخيرا، إن ما يكمن خلف الطابع الرومانسي المفعم بالأجواء الخاصة وحضور الأشباح الخارقة للطبيعة في رواية (ويفنغشو)، هو نقد لاذع للتفاوت الاجتماعي والاستغلال الطبقي، وتحويل المعاناة الإنسانية إلى سلعة. وعلى الرغم من تسويق العمل كفانتازيا رومانسية، فان هذه الرواية تجسد استعارة اجتماعية واضحة تتأثر بملاحظات الواسطي الواقعية حول الكيفية التي يغذي بها الحرمان الانقسامات المجتمعية الحادة. وعند فحص الرواية من منظور اجتماعي يتحول السرد من مجرد قصة أشباح مرعبة إلى استكشاف عميق للصراع الطبقي، وتراكم رأس المال، والمقاومة الثورية.

وفي عالم (ويفنغشو) تحوّل الواسطي مفهوم تحويل الرأسمالية كل شيء، بما في ذلك العمل البشري والعلاقات الإنسانية، والهوية، إلى سلعة قابلة للبيع والشراء في السوق، من خلال شخصية القديس سيلاسي، الذي يذكّرنا، على نحو ما، بشخصية شايلوك في مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير. فهذا القديس يعمل كتاجر لا يعرف الرحمة، ويحتفظ بسجل ضخم يضم اعترافات البشر. ويتوافد عليه اليائسون والمعدمون، إذ لم يتبقَ لديهم ما يبيعونه سوى أعمق صدماتهم وذكرياتهم وأسرارهم. ويعكس هذا السلوك عملية الانتزاع الرأسمالية. فالمحتاجون يتخلون عن حقائقهم الداخلية مقابل بضع عملات، ليتحولوا، حرفيا، إلى "ظلال لما كانوا عليه"، بينما يراكم القديس الثروة والنفوذ.

إن الدولة، كما هو معلوم، تستخدم القوة – سواء الآيديولوجية أو المادية – للحفاظ على الانقسامات الطبقية وحماية الأثرياء. ويجري الحفاظ على النظام في هذا المجتمع بواسطة منظمة شبه عسكرية تُعرف باسم (العباءات السوداء)، تعمل كأداة قمعية تابعة للدولة، حيث تضمن خضوع المحرومين، وتحمي الملكية الخاصة، وتحافظ على أسرار النخبة. وانسجاما مع التطور الاجتماعي تولّد البنى الطبقية القمعية مقاومة حتمية، إذ تمهد (ويفنغشو) الطريق لحركة ثورية كامنة تهدف إلى تفكيك تلك الزمرة المتنفذة الوحشية. وتجد الشخصيات نفسها مضطرة لإدراك أن التحرر الحقيقي لا يتحقق عبر النجاة الفردية، أو عقد الصفقات مع التجار، بل يتطلب تحطيما جماعيا للنظام القائم.

تجد الشخصيات نفسها مضطرة لإدراك أن التحرر الحقيقي لا يتحقق عبر النجاة الفردية، أو عقد الصفقات مع التجار، بل يتطلب تحطيما جماعيا للنظام القائم

نافذة خضراء..

انخفاض حرائق غابات الأمازون إلى أدنى مستوى لها على الإطلاق

الطريق الثقافي ـ وكالات

انطلاقًا من مقولة مشهورة للخبراء تقول: "لا أمن مناخيًا للعالم دون حماية الأمازون"، أُعلن مؤخرًا عن انخفاض حرائق الغابات في منطقة الأمازون البرازيلية إلى أدنى مستوى تاريخي لها بعد أن بلغت ذروتها في العام السابق، وفقًا لتقرير جديد.

كما تراجعت وتيرة إزالة الغابات في أكبر غابة مطيرة في العالم العام الماضي، بحسب تقرير صادر عن شبكة مراقبة البيئة "ماب بيوماس"، مما يُقلل بشكل كبير من كمية الوقود المتاحة لإشعال الحرائق.

باستخدام صور الأقمار الصناعية، كشف مشروع MapBiomas عن احتراق 3.1 مليون هكتار العام الماضي، وهي أصغر مساحة محترقة منذ بدء تسجيل البيانات في العام 1985، ويُعدّ هذا التقدم بشرى سارة للرئيس اليساري لويس إيناسيو لولا دا سيلفا، الذي تعهّد بإنهاء إزالة الغابات عند انتخابه في العام 2022.

تُعَد حماية غابات الأمازون أمرًا بالغ الأهمية في مكافحة أسوأ آثار تغير المناخ، نظرًا لأن غطائها النباتي الكثيف يمتص غازات الاحتباس الحراري المسببة لظاهرة الاحتباس الحراري، وتُظهر البيانات الجديدة أن العام الحالي شهد تحسنًا في الوضع الحرج. ووصفت الجغرافية ومنسقة التقرير، آن ألينكار، هذا التراجع بأنه "غير عادي"، وذلك في تصريح لوكالة فرانس برس.

يُذكر أن أنماط الطقس المضطربة تُلحق أضرارًا جسيمة في أجزاء كثيرة من العالم، فقد كانت بمثابة نعمة في منطقة الأمازون من جانب واحد، وأوضحت ألينكار أن تأخر موسم الأمطار بين عامي 2024 و2025 حال دون ظهور "الفرصة المثالية للحرق في مناطق معينة" حيث تُستخدم النار لتطهير الأراضي الزراعية.

وتتفاقم حرائق هذا النوع، التي تُدار بشكل سيئ، بسبب ممارسات غير مشروعة كإزالة الغابات، الشائعة في المناطق التي تشهد تعدينًا غير قانوني.

ظهور مفاجئ لـ "الرفش" الفراتي المُهدد بالإنقراض في البيئة العراقية

الطريق الثقافي ـ خاص

في اكتشاف غير مسبوق في البيئة العراقية والشرق الأوسط، وضمن ما يُسمى طفرة ألبينو Albinism النادرة جدا لـ "الرفش" الفراتي أملس الصدفة (أسمه العلمي Euphrates Softshell Turtle) والمهدد بالانقراض ظهر لأوّل مرّة في المياه الداخلية العراقية، وتحديدًا في نهر الغراف في محافظة ذي قار، ويُعد هذا الظهور من الحالات النادرة في الطبيعة، وتسجل لأوّل مرّة على طول مناطق انتشار الرفش الفراتي، وقُدم التسجيل كورقة بحثية الى مجلة "علم العضايا" Sauria الألمانية المتخصصة في الاكتشافات البيئية النادرة.

شارك في الاكتشاف كل من: منظمة المناخ الاخضر العراقية IRAQI GREEN CLIMATE ORG، والمهندس محمد أحمد، والدكتور عمر الشيخلي، ويُطلق على "الرَفْش" حسب التسمية العلمية "السلحفاة الصينية ذات الصدفة اللينة"، بينما يُعرف في العراق باسم الرفش العراقي (أو سلحفاة الفرات ذات الصدفة الملساء)، وهو أحد أندر وأغرب الكائنات المائية في منطقة حوض دجلة والفرات، ويُعد فريدًا جدًا من نوعه بين الزواحف المائية.

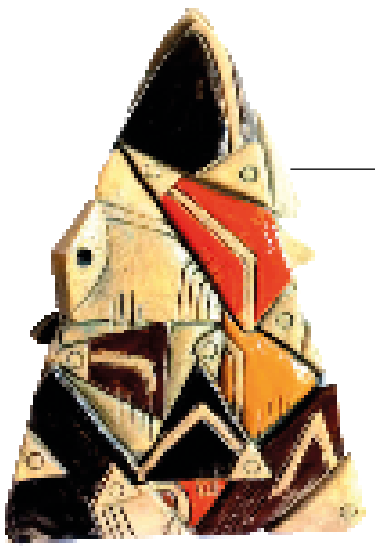
يعود أصل التسمية المحلية (الرفش): إلى شكل الدرع اللين والغضروفي الذي يشبه "الرَفْش" (المجرفة أو الجاروف)، إذ تتميز بوجود طبقة جلدية سميكة وملساء بدلاً من الحراشف العظمية الصلبة المعتادة في السلاحف الأخرى.

ينحصر موطن "الرفش الفراتي" الأصلي والوحيد تقريبًا في حوض نهري دجلة والفرات والفروع التابعة لهما، وبشكل خاص ومكثف في الأهوار الجنوبية (مثل هور الحويزة والأهوار الوسطى) والأنهار بطيئة الجريان.

البيئة المفضلة: يفضل "الرفش الفراتي" العيش في المياه العذبة الدافئة ذات القيعان الطينية أو الرملية، والأنهار بطيئة الجريان، حيث يستطيع دفن نفسه في الطين لمباغتة فرائسه أو الاختباء.

الخزاف حسين غالب السعيدي

مجسمات معاصرة تستند إلى الموروث



منى سعيد

مثل منَّقب دؤوب يجول القفار بحثا عن الكنوز في باطن الأرض الرافدينية، استنبط الباحث والفنان الشاب حسنين غالب السعيدي أشكالا وأنماطا مختلفة بعيدة عن المألوف، في سعيه للتخلص من الأعباء الحياتية الملحّة، ليتخفف منها ويصبح طائرا مغردا بذاته وحسب، وجها لوجه مع نفسه، ساعيا لبلورة أفكاره، محتكما لقدرته في البحث عن الجمال، مصمما مثابرا على التغلغل في تفاصيل حياتية دقيقة متَّبعا حكمة الأديب التشيكي فرانز كافكا في مقولته "يا له من جهد أن تبقى على قيد الحياة"!

متقَصيا في جذوره الرافدينية رَكز السعيدي على إحالة الرموز الصورية في فخاريات لأدوار تاريخية أربعة (حسونة وسامراء وحلف والعبيد) بحسب الأماكن التي اكتشفت فيها للمرة الأولى، تعود تواريخها بين 3500-7000 سنة قبل الميلاد، إلى مجسمات خزفية معاصرة مبهرة. مبيِّنا في الوقت نفسه علاقتها بأقدم الرموز الصورية التي نفذها فنان الكهوف، ومنها مثلا (رمز الكف البشرية) الذي غمسه الإنسان القديم بدم الحيوان الذي اصطاده ثم طبعه على الجدار، مما شكل عادة أو ظاهرة نلحظها في يومنا هذا عند ذبح الأضحية وتغميس الأيادي بدمائها ووضعها على جدار البيت الجديد أو السيارة الحديثة درءا للحسد ودفعا للشرور. كما وضَّح السعي الدؤوب لترويض الطبيعة بالممارسات والشعائر الدينية والسحرية مع اهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر عبر تلك الرموز. ودرس في بحثه عن الرموز الصورية في الخزف العراقي المعاصر المتواصل مع تراثه الرافديني، والتي أصبحت وثائق فنية إنسانية تحقق معرفة جمالية بعيدا عن الاستنساخ بما يحقق تثبيتا للهوية المحلية، معتمدا الاختزال لأجل التعبير ضمن ذهنية الفنان في تخيّل مجمل موضوعات المجتمع المعاصر. وعرَّج على تجارب فنية مميزة بدأت منذ ستينات وسبعينات القرن العشرين أمثال أعمال الفنانين سعد شاكر وسهام السعودي وعبلة العزاوي وشنيار عبد الله وماهر السامرائي وتركي حسين، وأكرم ناجي وحيدر رؤوف الطاهر وغيرهم.. يؤكد الفنان السعيدي إن الرموز الصورية في الحضارة العراقية لم تكن نسخا للواقع بل أشكالا تتجه نحو الاختزال والتجريد، متصفة بخواص اتصالية كسرت حاجز الزمن لتتبلور نافذة للأجيال الحالية، بما فيها من صفات روحية واجتماعية، مثلما نُفذت بمظاهر مختلفة هندسية وآدمية وحيوانية وغيرها، أبدع فيها الفنان الرافديني بتطويع المظهر الشكلي الذي يميزها معتمدا على آلية عمل تمثيلها وفقا لصورها المترسخة في خزينه الذهني.

شحن المنجز الحديث بقصدية مباشرة

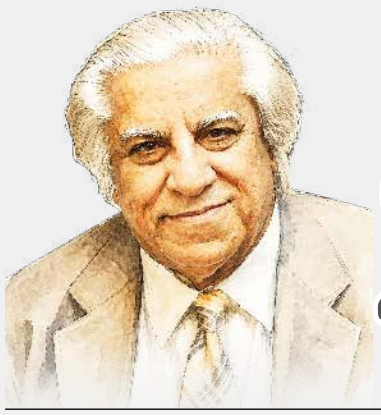
يرى الفنان السعيدي أن استدعاء الخزاف العراقي المعاصر الرموز الصورية الرافدينية يهدف لتحقيق معرفة جمالية تشحن المنجز التحديثي بقصدية مباشرة بوصفها حلقة وصل بين الماضي والحاضر وفق طرق ومعطيات رؤيوية معاصرة، كما إنها تطلق في الوقت نفسه العنان لذاتية الفنان في التجديد والابتكار وما تلحقه من عمليات إعادة صياغة الأشكال تقنيا وذهنيا. ترجم السعيدي هذه المعطيات بأعمال فنية باهرة مثل عمل "ثور" على شكل نحت خزفي مجسم مقتبس من أحد مشاهد الرموز الصورية لجرة فخارية ملونة من دور سامراء، ومن رموز صورية حيوانية منفذة على الأواني الفخارية من دور حلف. الرمز الصوري فيه لرأس الثور ذي القرنين تراكب شكليا بهيئة مقوسة أفقية وبإيقاع مكرر في أجزاء منها تدل على حركة ديناميكية تفرض هيمنة الرمز المجسم الحيواني على الشكل بقوة. ونُفذ هذا العمل بتقنية البناء اليدوي (الأشرطة الطينية) بطريقة مختزلة تستعرض من الأعلى فضاءات صغيرة مفتوحة تختفي تدريجيا في الأسفل، بهدف تحقيق الاستقرار بقاعدة الشكل المجسم، ولفرض توازن حركي في أعلى العمل. أما لونيا فقد عالجه باستخدام الصبغات (الأسود والبني الفاتح والبرتقالي) في إيقاعية لونية حملت سمات التشكيل الجمالي المعاصر مما تستدعي طرح تأويليات ودلالات ذهنية متعددة، تمكن فيها الفنان من التلاعب بالكتل ومعالجتها بأشكال حرة ذات رؤية جمالية ذاتية وقيمة فنية رائعة. كما أنجز عملا خزفيا مستوحى من دور سامراء، يجسد شكل العقرب بتقنية المعالجة التكوينية للسطوح المتراكبة المتميزة بالليونة والمرونة التي مكنت الفنان من إظهار قوة الرمز الذي يقر بصلابة الشكل وثباته، ذلك الثبات الذي أهله ليتحول إلى حالة من الحراك والتناغم عبر المعالجة اللونية المتقنة التي أحدثت تفاعلا بصريا مواز لفكرة الاختلاف التي بثتها دلالة الرموز الصورية الأصلية، محققا في الوقت نفسه تصعيدا بقيمة الاستجابة الجمالية عبر المزاوجة بين تحريف وإزاحة كتلة الشكل مع إزاحة كتلة الرؤية الجمالية المعتادة للمتلقي. كما أحال الفنان الرمز الصوري (العقرب)المرسوم على صحون سامراء بتقنية البناء اليدوي من خلال مجموعة من القطع المنفصلة ثم لصقها وإعادة تركيبها مع بعض بمعالجة تكوينية متقنة تناسب شكل بنية معاصرة لحركة العقرب، أما المعالجة اللونية فقد تمت باللونين الأسود ولون الفخار لتساعد في رصد الإيهام الحركي للشكل وإبقاء العمل ضمن دائرته الروحية في الرمز الصوري الرافديني. لقد ساهمت إحالة الرمز الصوري (العقرب) إلى عمل خزفي مجسم في إخراجه من مساحته الضيقة المزدحمة مع رموز أخرى، وجعلته متفردا بخصوصية تمنح بعدا أسطوريا للمتلقي.

وفي عمل نحتي معاصر آخر مقتبس من صحون سامراء أحال فيه الفنان رمزين صوريين هما، المثلث والنسوة الراقصات، وجمعهما بشكل مجسم واحد من خلال مسح بصري ضم أربع نساء يحيط بهن مثلثان بحركة دائرية وبإيقاعات طقوسية راقصة ارتبط مدلولاتها بالخصب والطقوس السحرية عبر حركة الأجساد المتراكمة والمترابطة بالأيدي. وفي نموذج آخر مستوحى من رموز صورية بشرية من دور حسونة مع رموز صورية أخرى لشكل قرون الثور من دور حلف يرجع تاريخهما إلى 5500 قبل الميلاد لأشكال قرون ثور، صاغه في عمل نحتي خزفي ببنية تعبيرية تجريدية جمع بين رمزين مختلفين هما قرون الثور وتراكيب نسوية مصفوفة بشكل أفقي تنوعت فيها حركات الأجساد والأيادي والأرجل في رؤية تأملية للفنان في تنفيذه للبنية الشكلية معبرا عن عمق روحي تداخل فيه البعدين التاريخي ونزعته الذاتية ومخيلته المعاصرة. لوَّنه

بالأسود باستخدام الصبغة السوداء وبالزجاج الشفاف واطئ الحرارة وبتقنية الدلك بالاوكسيد للجزء الذي يتوسط التكوين لإبراز التفاصيل التزينية للأجساد المتزاحمة بطريقة إيقاعية متناغمة توحي بالتعبير والتجريد في اختزال لبنية الشكل الأصلي.
وفي شكل مجسم مستوحى من رموز صورية مرسومة على جر ة فخارية ملونة من دور حلف جسَّم الفنان شكل الطير في واجهة والمثلث الهرمي في الجهة الأخرى بمعالجة تقنية وزع فيها الطيور بطريقة متراكبة ومتناغمة بأسلوب تجريدي نفذ بآلية الحفر والتحزيز، أما الشكل العام للهرم الخزفي فقد نفذ باستخدام ثلاث قطع مثلثة متساوية القياس ركبت على قاعدة مثلثة أيضا لتشكل هيئة الهرم للمثلث المرسوم على الجرة الفخارية، معتمدا في الوقت نفسه التوزيع العشوائي لشكل الطير في المشهد البصري لخلق الإيهام والإيقاع الحركي.
ومن دور حسونة استلهم شكل جرة فخارية ملونة يرجع تاريخها الى 5500 قبل الميلاد ومن شكل آخر يرجع تاريخه الى 4500 قبل الميلاد في تكوين مركب من كتلة مقوسة للخارج تتشابه مع شكل نصف الدائرة المقسومة لنصفين مترابطين بمجموعة متراصة من الرسوم الصورية المجسمة لشكل المثلث في خطاب بصري يميل نحو الإشكال الهندسية في التعبير وإلغاء المعنى بعدم الإفصاح بأمر محدد تأكيدا للمنحى الروحي والفلسفي وتوطيدا للحقيقة الذاتية الجوهرية. أما الإناء الفخاري الملون بشكل زهرة برية من دور حلف فقد اقتبسها من إناء فخاري ملون من دور حلف ممزوجا بشكل من إناء فخاري ملون من دور العبيد، ويشكل مجسم على شبه دائري قسم إلى جهتين لكل منهما رموزا صورية مجسمة نفذت بالية البناء اليدوي وتقنية القولبة في تشكيل العمل الى جانب الإضافة والحذف على السطح الخارجي، وفي الجهة اليمنى للعمل حلقة دائرية في الوسط تنطلق منها خطوطا موزعة بانتظام الى الخارج وبحزوز عميقة لإظهار بنينة الرمز الصوري (الزهرة البرية) بطريقة مجسمة.

قراءة في مقالات ياسين النصير

أوهام المثقف العراقي
بين حفريات المكان وفضاءاته



محمد خضير سلطان

حدد الناقد والمفكر ياسين النصير، في سلسلة مقالات جديدة له، تعييناً زمنياً "للأوهام الجمعية للمثقف العراقي عموماً"، يبدأ منذ العام 1958ـ 1963 ويستمر حتى هذه اللحظة. وتشير المقالات نفسها أيضاً الى أن هذا المثقف، قد تشكلت صورته وتبلور وعيه في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، واستأنف إنتاج أفكاره في ما بعد.

ولعل هذا التحقيب المحدد، يقترن في فضائه البيئي أو("العمومي")، بما يمثل الجيل الستيني العراقي في الثقافة ـ كما أطلقت عليه التسمية، وينتمي النصير إليه - وقدم هذا الجيل ذروة عطائه بالتزامن والتجاور مع صعود الجيل الستيني الآخر كشقيق سياسي وسلطوي شمولي وما أفرزه من تشوهات وقمع مطلق في المجتمع العراقي وقاسمهما المشترك في الغالب، شرعة الحلم الثوري وأوهام التغيير التي وتراكمت في العقود اللاحقة.
يؤكد النصيّر بأن حزمة أوهام المثقف العراقي في ظل سلطاته هي "بنية اجتماعية سياسية"، ومن "صنع ممنهج للسلطة" الستينية نفسها قبل أن تمسي إنتاجاً متكاملاً للثقافة العراقية بوصفها نسقاً في الفضاء الاجتماعي، كما يرى بأن الثقافة دخلت حلبة صراع مع السلطة، وانتجت ما هو مغاير نتيجة لصراعها المحتدم، وفي تلك المغايرة أعادت تشكيل نفسها باستمرار. فهل اختار النصيّر أن يبسط أوهاماً ثقافية "حقيقية" إذا اسلمنا بأن أصلها سياسي أولاً وأخيراً وليس اجتماعياً بالمرة، وهذه الأوهام لها غور عميق ومركب في الثقافة العراقية وفضائها الاجتماعي الحقيقي، أم أراد أن يكشف ملابسات ثقافية دون إقامة الحد الفاصل بينها وبين قاعدتها السياسية؟ لكنها في النهاية - أي الأوهام واطيافها - تخفي حقائق واقعية وسياسية مهمة، ليس من الصعب تقفيها بواسطة القراءة والنقد، فكانت الاطياف في المقالات الثلاث التي نشرها النصيّر في مستوى آخر، هي بنية حقائق خفية أو نسبية، تقوم بين المعرفة والسلطة وفضائهما الاجتماعي، وتتخلل نصه الكتابي في سياق طيفي وتوليدي بين الوهم والواقع، النص والمجتمع، الحيز والفضاء، الغامض والملتبس، السياسة والثقافة، السطح والعمق.
والسؤال الأهم هنا، ومنذ ذلك التاريخ الذي تحدده المقالات، هل أن الثقافة العراقية هي نتاج المجتمع العام أم هي أحد تجليات المجتمع السياسي، أهي نتاج المقهى والمعمل الأهلي والسوق المحلية وهندسة البيت وعمارة المسجد والمطبعة الأهلية وحالة الحي السكني قبل أن تتم مصادرتها في مؤسسات الثقافة الجماهيرية والحزبية والسلطوية؟
إن "البنية الاجتماعية والسياسية التي أنتجت الثقافة المتغايرة وأعادت تشكيلها مرات عديدة" هي بنية سياسية بامتياز و"حورب فيها المثقفون الوطنيون، وسجنوا وأعدم بعضهم، بينما التحق بعضهم بركب السلطات وكانوا أعينا على زملائهم".
أي أن هذا البعض ينتقل من موقف سياسي الى آخر عبر تقاسم مشترك وفي سياق هذا الفضاء البيئي الهش ببعده الثقافي والصارم كبعد سلطوي فيما يبقى الآخرون متمسكين بموقفهم أو يغيَّبون.
ومع ذلك يرى النصير أن " تشخيص مصادر هذه الأوهام يقتضي النظر إلى الثقافة بوصفها نتاجًا لتفاعلها مع المتغيرات التي حدثت في المجتمع العراقي منذ عام 1963، وإلى اليوم".
نعم لا شك أن الثقافة آنذاك تفاعلت مع المتغيرات وبرعت في إنشائية نصية خاصة ولكن ضمن بنية الأوهام التي تخفي حقائق نسبية، وفي ظل القمع والاحتكار الكاسح للكتابة من قبل البنية السياسية، وتضليل الرقيب والتنازل الفني عن عناصر ومتون تقنية، الى الحد الذي يحتاج فيه القارئ العربي والاجيال الجديدة العراقية الآن أن يرافق قراءة النصوص المشفرة دليل توضيحي، يكشف عن رمزية وأقنعة ومتون حكائية خارج البناء القصصي والروائي وحتى الإعلامي والفكري ما كانت لتكون في سياقها الطبيعي لولا الخوف من الرقيب.
فضلاً عن ذلك، لم تطرح غالبية نصوص المثقفين أية مقاومة أو تحييد للسلطة على نحو ما إلا في حدود الآوساط الجامعية الضيقة وبقايا المؤسسات الاكاديمية مثل دار المعلمين العالية ودار الآثار بل حققت اندماجاً على نحو معين في السلوك السلطوي الممنهج، فهم مصادرون تماماً عن الكتابة المضادة، ومنشغلون بصنع مجتمع على غرار بنيتهم الذهنية الفكرية وفراديسهم المستقبلية، ويعدون أنفسهم حراس الأفكار المحصنة على بوابات التاريخية واللقاء المباشر مع الحقيقة، وسرعان ما يغدون "أعيناً سرية على زملائهم" أو يهدون أبطال نصوصهم المنكسرة الى جهة سياسية أخرى فيغدو الوهم مستغرقاً ما بين الخيانة داخل المؤسسة الحزبية والوطنية، وبين التشكل السياسي والنضج الفكري لدى الافراد وكلاهما كاذب لأن ذلك لم يحدث في ظل الحرية، ببساطة شيء ما وهمي بالحتم يجمع بين الهشاشة والصرامة، ويومئ الى حجب وغفلة وتشتت أمام زمر التسلط في داخل النص. وفي المقابل فان هؤلاء المثقفين دخلوا السجون وعاشوا صراعات السلطة بسبب مواقفهم السياسية، لكنهم من جانب آخر في نصوصهم، هم ضحايا المنهجية السياسية في تحويل فضاءات الحيز المكاني الى توليد السلطة التي يحيون في ظلها.
وهنا استعير مصطلح الدكتور علي حرب " التوليد والتحويل" في كتابه "الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي" وطبّقه في كتابه " أوهام النخبة.. نقد المثقف"، وينص مبدأ التوليد والتحويل على التركيز على متغيرات التجربة وإعادة خلق المعنى من منطلق ان صورة العالم متغيرة والواقع يتشكل باستمرار أمام قوى المعرفة والثروة والسلطة وعلى المثقف أن يغير أدواته ومسعاه طالما أن الهدف لا يبقى في مكانه، فالتوليد للمعنى في متغير التجربة والتحويل في وجهة النظر نحو الهدف.
أضع مصطلح التوليد والتحويل في مقابل الفضاءات العمومية واحتكار السلطة كما هي عند معالجة النصيِّر، فهي تمتلك الثروة والمعرفة وتمارس الحجب وترسيخ اليقينيات والاستبداد المطلق فتصبح قوة واحدة فقط، وهي التي رسبت الأوهام في حقل الثقافة وأظهرت الحقائق في واقعها، تأخذ حيزها المكاني وتطغى على فضائها العمومي، وأية سلطة مضادة لا تسعى سوى أن تأخذ محلها وتعيد نفس صورتها التقليدية الحقوقية والقانونية والثقافية وواقع التشكيل الاجتماعي.
كان التشكيل الاجتماعي العراقي، في العام 2003 وما بعده، يطلق حممه الكهفية المقموعة تباعاً وكلما يقترب من السطح السياسي، ورؤية أفق ما، عاد في دورة جديدة الى الكهف ليستنفد جزءاً منه حتى غدت المعادلة الثقافية هي القدر الذي تفرغ وتستنفد فيه الحمم العنفية من داخل الكهف التاريخي والمجتمعي بالنحو المعادل الذي يمكّن ويرسخ إدارة المجتمع على السطح السياسي.
إذن فالمهمة التوليدية والتحويلية، تكمن في البحث عن معنى اللامرئي من التجربة والذي يكون عصياً على الروي، أي أن نجري تحويلاً من قبو الحداثة الكهفية الأولى نحو ما بعد حداثة اللحظة الراهنة، وهنا ما هو أبعد من الفضاءات، فثمة اطراد حفريات في المكان بثقله التاريخي المتآكل وتواصل جزئي متنام على السطح.
يرى النصير بحق "إن وهم المثقف العراقي القاتل لا يكمن في محاولته تفسير المجتمع من خلال تصوره عن تركيبة أمكنة نصه وفضاءته بل في اعتقاده أن المجتمع - بكل مركباته - ينتظر تفسيره"، فالمجتمع ينتج تفسيراته باستمرار من خلال فضاءاته المتعددة" وعلى المثقف أن يغير أدواته القديمة في اتجاه الهدف المستحدث باستمرار.
ويتابع أيضاً "من منظور النقد المكاني، يمكن القول: أن سلوك الجماعات لا يُقرأ من خلال أفكار المثقف وحده، بل من خلال حركة الفضاءات التي تنتج هذا السلوك".
وإذا كانت السلطة، كما يقول النصير، تعمل دائماً على تغييب وعي المثقف بحقائق وجودها اللامرئي الذي يتشكل في أعماق الأرض، (مجاري، وخطوط اتصالات، وكهرباء، ومجسات،)، فأن المجتمع العراقي الراهن يخفي وجوده اللامرئي أيضاً عبر خزان العنف الكهفي الكامن في التاريخ، والمتفجر شيئاً فشيئاً على السطح السياسي.

فرناندو أرّابال

شاطئ تحت حجارة الرصيف

ترجمة:
سليم الجزائري

”شاطئ تحت أحجار الرصيف“ شعار شهير رفعه الطلاب الفرنسيون أيّام احتجاجات شهر آيار/ مايو 1968. وهو عنوان الجزء الثالث من رباعية الكاتب الإسباني فرناندو أرّابال المسرحية، التي حملت عنوان ”الفجر الأحمر والأسود“. أمّا الأجزاء الثلاثة الأخرى فهي: ”مجموعة قلبي“ و”كل عطور الجزيرة العربية“ و”القفص“. الجزء الأخير هذا ـ الذي نشره كتابا وعرضه مسرحية ربيع العام 1969 ـ هاجم فيه النظم السياسية وقمعها الحريات الشخصية والاجتماعية بعنف وقوة. تدور وقائع جزئين من الرباعية في فرنسا، بينما تجري أحداث الآخرين في أي بلد يعاني من الاستبداد والقمع. على الرغم من أن الرباعية نقدية سياسية (قائمة على احداث العام 1968)، إلّا أنّ النصوص الأربعة كلها تحمل بصمة أرّابال الشعرية المميزة، كما عرفها القارئ والمتفرج في: ”مقبرة السيارات“ و”الحفل العظيم“ و”المهندس المعماري وامبراطور آشور“ و”مسرح الصدمة“.

الشخوص:
• قارع الطبل
• امرأتان في الثلاثينات والاربعينات من العمر.
• الفتى.

الأصوات:
(تأتي من الخارج، ومن بين الجمهور ومن حولهم).

المنظر:
(لا شيء غير منصة يحيط بها جمهور، ويفضل أن تكون في الشارع، خارج بناية المسرح).

(يدخل المنصة شخص يرتدي زيا ”غوطيا خياليا“، يحمل طبلا ضخما. على كتفه يقف طائر. الإضاءة تتركز عليه وحده ــ يقرع الطبل.)
قارع الطبل: (ينادي كشرطي القرية، معلنا دون حماس) سيجري احتلال السكن الطلابي، الساعة العاشرة مساءً.
/تسمع أصوات من الخارج/
المجموعة: الى المتاريس !
صوت: المبالغات بداية التلفيق !
آخر: لا نقاش مع من يضربك بالهراوة !
آخر: اعلان حالة سعادة دائمة.
آخر: بدون .. أحجار الرصيف.
آخر: بلى، أيها الرفاق، بلى الى أحجار الرصيف!
آخر: هذا استفزاز !
آخر: الأمر لا يتعلق برمي الحجارة فقط، بل بالحاجة الى تنظيم انتفاضة.
آخر: ثم تخرج الأمور عن السيطرة.
آخر: انزع سروالك، ان كنت ترتاح بدونه.
آخر: الامنيات تتحقق.
المجموعة: هيا.. نشيّد المتاريس.
/ومضات ضوئية عنيفة هنا وهناك.
ــ ينجرف الجمهور مع الأصوات.
ــ عرض صور طلبة فوق متاريس مختلفة.
ــ ضباط شرطة في حالة تأهب محتمين بدروعهم.
ــ فترة.
/يدخل قارع الطبل وهو يقرع طبله. صمت/
قارع الطبل: الساعة الواحدة صباحا. اكتملت المتاريس. وشكلّت خطا دفاعيا. بنوها من قضبان تسند الأشجار وأحجار الرصيف. في غضون دقائق قليلة يصبح الوضع مهددا بالانفجار./يخرج/
صوت: متراسُنا اكتمل.. وجاهز.
آخر: وزعوا صودا الخبز ضد الغازات. لا أحد يتحرك قبل أن تهاجم الشرطة.
/أصوات قلع وتجميع حجارة الرصيف
ـ أغنية ثورية./
صوت: خاتمة لا لكنة فيها.
آخر: في الكهوف .. بأيدينا نُصنّع القنابل للنظام.
آخر: في الشوارع .. تُمارَس السياسة فعليا.
آخر: فلتحيا حربنا المقدسة ضد الدولة.
آخر: تعيش مفاعلات ما قبل الثورة.
آخر: امنعوا كل الممنوعات!
/حزم ضوئية تتحرك. الجمهور محاط بالإضاءة./
صوت: على الشرطة اخلاء الحرم الجامعي.
آخر: والعفو العام عن كل الرفاق، بلا استثناء.
آخر: أوقفوا دولة الشرطة!
المجموعة: الى المتاريس! الى المتاريس ! هذه البداية.. واصلوا القتال!
قارع الطبل: /يدخل/ استخدموا كل ما متاح.
بعض المتاريس عالية ثلاثة أمتار.
معدات الشرطة مهولة في الجانب الآخر.
ــ صرخات أصوات مختلفة.
ــ تُعرض صور فوتوغرافية للحواجز والأرصفة والمتظاهرين والمنشورات والقادة والمتصدرين للحشود.

تحويل

صمت تام.
ــ بكاء طفل صغير.
ــ تدخل امرأتان؛ ثلاثينية وأربعينية، ترتديان ثياب نهاية القرن الماضي. إنهما في غاية الجمال والوقار. تضعان كرسيا وسط المنصة.
ــ تمسكان بفتى يافع، فاقد الوعي. تسحبانه نحو الكرسي، وتجلسانه عليه.
ــ تقيدانه الى الكرسي بأحزمة.

ـ تقوم إحدى المرأتين بفك سلسلة حول خصرها، في نهايتها سكين.
ـ تطعن الفتى بالسكين.
ـ يستيقظ صارخا.
ـ تضع المرأة الأخرى قِمعا على رأس الفتى، وانبوبة القمع الي الأعلى. حافة القمع تغطي عيني الفتى.
ـ تكمماه.
ـ تقفان جنبا الى جنب في مواجهة الفتى، فتبدوان كشخص واحد.
ـ ترقص المرأتان رقصة هندية.
ـ تمد المرأة الواقفة في الخلف ذراعيها، من تحت إبط المرأة الواقفة أمامها، فتبدو الواقفة في الأمام بأربعة أيادي.
ـ رغم أنهما ترتديان ثيابا محتشمة، الا أنهما مثيرتان وجذابتان.
ـ ايماءات شهوانية موجهة للفتى، الذي لا يُرى بسبب القِمع الذي يغطى رأسه.
ـ بكاء طفل.
ـ صراخ الطفل ينهي الضجة من حوله.
ـ المرأتان تقفان ساكنتين مثل كاهنتين.

تحويل

ـ المنصة فارغة مجددا ـ حزم ضوئية متحركة.
صوت: نسفوا المتاريس!
آخر: ابحثوا عن موقع بديل للانسحاب اذا اقتحموا متراسنا.
آخر: لن يقتحمونا!.. سنهزمهم..!
آخر: لن يطردنا أحد من هذا المكان.
آخر: اخدعهم وإلا خدعوك !
آخر: انتبه لإذنيك .. فهما جزءان من حيطان!
آخر: لا مكان هنا للضجر الديمقراطي الاجتماعي!
قارع الطبل: /يدخل، يقرع الطبل، صمت . بصوت محايد/ أفضل المتاريس من يصمد أمام الهجمات الجانبية. ثم أنها مكشوفة من الخلف تماما. لا يملك المتحصنون غير حجارة الرصيف، وبعض زجاجات المولوتوف .. معدّة على عجل. / عرض صور لأحجار الرصيف. حزم ضوئية متحركة./
صوت: بماذا ندافع عن أنفسنا؟
آخر: اجمعوا اغطية صناديق القمامة، واصنعوا منها دروعا!
آخر: افركوا عيونكم بصودا الخبز!
آخر: أيها الرفاق، لا تفركوا عيونكم الا بعد تفجير الغاز المسيل للدموع.
آخر: ولا تندموا على شيء ابدا !
آخر: واصلوا الموت .. تغمركم السكينة.
آخر: ارجموا من يسممكم بالغاز !
ـ صرخات.
ـ حزم ضوئية متكررة.
ـ عروض ضوئية تحيط بالمشهد.
قارع الطبل: / صمت/ لأجل التوصل الى اتفاق لوقف القتال، التقى اثنان من كبار مسؤولي الجامعة بأحد القيادات الطلابية. /صمت/
صوت: نيابة عن الجامعة، أنا على استعداد لاستقبال ممثلي الطلاب في مكتبي فورا، وبالتعاون مع الحكومة، ومناقشة الظروف التي يمكن في ظلّها تطبيع الحياة الجامعية.
آخر: اطلقوا سراح رفاقنا.
آخر: فلتخلي الشرطة المربع الطلابي!
آخر: وتكف عن مهاجمة متاريسنا.
آخر: المقترحات تقتل الحماس.
آخر: اهرب يا رفيق.. العجوز خلفك.
/عروض ضوئية.
ـ حزم ضوئية متكررة.
ـ صمت.
قارع الطبل: /داخلا/ عبر جهاز لاسلكي خاص، انعقد حوار غريب بين الجامعة وممثلي الطلاب. وجرى انتخاب ثلاثة ممثلين عن الطلاب، الذين كانت السلطات تعتبرهم شخصيات هامشية. وبدأ النقاش معهم.
/ هتافات .مؤثرات ضوئية . /

تحويل

ـ صمت تام
ـ صوت أجراس صغيرة.
ـ لا زال الفتى مكبّلا بالأغلال، وعلى رأسه اكليل الشوك.
ـ تنزع المرأتان المرافقتان ثيابهما حتى الخصر.
ـ تكتب الأولى على صدر الثانية، كلمة "الطاعة".
ـ ترسم الثانية على صدر الأولى قلبا كالذي يرسمه العشاق.
ـ يتقدمان من الفتى وتجثوان عند قدميه بمحبة لا حدود لها، وتقبلان قدميه وساقيه. تخاطبانه بحنان ومودة.
الأولى: أنت غيثنا اذا الغيث هطل، وعشّنا الياقوت، وفيٌّ وحش يعوي.
الثانية: حمرة أنت تتدفق في صمتنا. تتلألأ كالنجم مضيء.
الأولى: أحبك !
الثانية: حتى الجنون !
/ تعودان الى تقبيل قدميه وساقيه./
الثانية: رائحة الدم منك تفوح!
الأولى:. ما ازكاها من رائحة ! / تشمّه/
الثانية: ابق معنا .. الى الأبد.
الأولى: كالابن نرعاك. تغطيك القبلات والهمسات، حتى تنسى بؤسك القديم.
الثانية: وتصبح فخرنا وكل خضوعنا.
الأولى: طوع ارادتك.
الثانية: خادمتاك!
/تقبلان يديه وقدميه.
ـ أجراس صغيرة.
ـ صمت تام.

تحويل

/ المنصة خالية من جديد.
ـ أصوات.
ـ حزم ضوئية متحركة .
ـ قرع الطبل.
ـ صمت.
قارع الطبل: راودت الطلبة فكرة "التنظيم الذاتي"، بدت منطقية أكثر وسياسيا أقوى. توزعوا في متاريس مستقلة. كل متراس صار وحدة مستقلة في النقاشات وفي الفعالية.
صوت: لن نفترق حتى تحقيق المطالب.
آخر: وكل قراراتنا تتخذ جماعيا.
آخر: نناقش كل المشكلات، صغيرها وكبيرها.
آخر: نتمسك بصلابة الموقف.
/ تعرض صور للطلاب وهم يتناقشون داخل المتاريس.
ـ تظهر من حين لآخر صور رجال شرطة متأهبين، يمسكون بالقنابل الدخانية. صوت يعلن الهجوم.
صوت: الأفعال توقظ الوعي.
آخر: اعتصام فوق حجارة الرصيف.
آخر: تحت حجارة الرصيف، شاطئ يجري
/ أناشيد ثورية ـ قرع طبول ـ صمت./
قارع الطبل: لم يعد الطلبة يخشون أحدا. نشوة الفتوة، صلابة الموقف، قوة التمرد، حماسة منقطعة النظير. لكن القضية تجاوزت حدود الجامعة / صمت طويل/ وتكشفت الأيديولوجيات وانهارت الرقابة الذاتية، ولم يبق للسلطة غير العنف الجسدي.
/ إطلاقة مدفع عنيفة.
ـ نيران تشتعل.
ـ امرأة تصرخ رعبا، ثم تتجمد صرختها فجأة./

تحويل

/ صمت تام .
ـ بكاء فتيات.
ـ يظهر الفتى فوق المنصة مقيدا، وفوق رأسه اكليل من الشوك.
ـ تقف المرأتان الى جانبه، وقد ارتديتا كامل ثيابهما.
ـ يحاول الفتى تحرير نفسه من قيوده. يهز رأسه فيسقط الإكليل.
ـ تبدو المرأتان مرعوبتين للغاية.
ـ تسرع احداهما بوضع قبعة على رأسه. على القبعة شارة ترمز للعنف.
ـ تهدد المرأتان الفتى بسكين هائل وببيضة ضخمة شفافة، رأسها المدبب مقطوع (كما يقطع البيض مسلوقا على النصف في الإفطار).
ـ يتوقف الفتى عن محاولة التحرر.
ـ احدى المرأتين واقفة بلا حراك، الأخرى تتقدم منها وتقطع أذنيها كلتيهما بمقص.
ـ ترفعهما والدماء تقطر منهما.
ـ مع كل حركة يسمع صراخ قصير لكنه نافذ.
ـ تغرز المقص في صدرها وتنتزع ثدييها.
ـ تتعالى صرخات حادة قصيرة.
ـ تضع المرأة أذني وثديي زميلتها الملطخة بالدماء في صينية.
ـ تقدم الصينية الى الفتى.
ـ يأكل الفتى احدى الأذنين بشهية كبيرة.
ـ بكاء فتيات.
ـ صمت.

تحويل

/ منصة المسرح خالية من جديد.
ـ ضربة مدفع مدوية.
ـ وهج ضوء أحمر.
ـ ضرب طبول . صمت /
قارع الطبل: صاروخ يشق السماء. دخان الغاز والقنابل يحجب المتظاهرين عن الأنظار. السيارات المحترقة صارت متاريسَ دفاعية. الشرطة تدمر كل ما يعترض طريقها. تفتش المنازل بحثا عن جرحى لجأوا اليها. التحقيقات انطلقت منذ الفجر.
/ضجيج
ـ قنابل يدوية ، صافرات شرطة، وقع سير احذية شرطة فوق شارع.
ـ عرض صور من معارك المتاريس.
ـ صرخات. ـ توجع./
قارع الطبل: متاريس الطلاب هيأت الظرف المناسب لولادة وضع ثوري عنيف غير مسبوق!
/ صوت وقع الأحذية العسكرية ترافقه من حين لآخر طلقات مدفع.
ـ يعبر المنصة من اليمين الى الشمال ثلاثة أشخاص هم الفتى والمرأتان، ويتحولون الى ما يسمى بـ "كرسي الايماءات".
ـ الفتى يجلس على الكرسي، تغطيه البيضة الضخمة الشفافة.
ـ الفتى داخل البيضة يأكل الأذن والثدي المقطوعان.
ـ "كرسي الايماءات" هوالكرسي نفسه الذي رأيناه في مشاهد سابقة، أضيفت له عارضتان جانبيتان طويلتان تساعد المرأتين في حمل الكرسي مع الفتى الجالس عليه.
ـ تضع المرأتان على رأسيهما القبعتين ذاتهما اللتين تحملان شارة العنف.
ـ تعبر المجموعة المسرح ببطء شديد.
ـ يتوقف فجأة صوت وقع الأحذية العسكرية.
ـ بكاء فتاة للحظة.
ـ يعمُّ الظلام.

ـ النهاية ـ

فرناندو آرّابال

• كاتب مسرحي ومخرج سينمائي اسباني.
• ولد في مليلية ـ المغرب في العام 1932.
• درس القانون في مدريد، وهاجر في العام 1955 إلى فرنسا، بعد أوّل خلاف له مع الرقابة الإسبانية.
• نشر نصوصه المسرحية في ثلاثة مجلدات، تضمنت ايًا العديد من النصوص الأخرى.
• أخرج سبعة أفلام طويلة.
• عام 1963 أسس "مسرح الصدمة -Pan nic" مع اثنين من زملائه. وهو نوع يمزج مسرح العبث بالاحتفال والفوضى بالخيال.
• تأثر بـ "غارسيا لوركا" و"آنطونان آرتو" و"كافكا" و"جان جانييه"، الذين شكلت تأثيراتهم أسلوبه المسرحي، بمزيج فريد من السريالية والشعر والموضوعات الاستفزازية.
• في مقابلة ذاتية "autointerriview" أجراها مع نفسه، قال عن مسرح الـ "صدمة":
"لقد ابتكرت هذا المسرح لأني لا أؤمن بالمدارس والنظم. ارفض أسلافي كلهم. وربما كانت الحركة الأدبية، التي اسميها "الصدمة"، هي الأجمل، لأنها بلا عقيدة ولا أعضاء ولا حتى بيان تأسيسي.
يعود أصل كلمة "Pannik" إلى الإله "بان"، وهو مسرح حي ومعاصر وحقيقي"، ويجيب على سؤال آخر يختص بأسلوبه:
"أنا شخصيا أحلم بمسرح تمتزج فيه الفكاهة بالشعر والصدمة بالحب. الشعر يولد من الكوابيس وآلياتها، أي من المبالغة. وعلى الطقس المسرحي، أن يكون طقس صدمة ؛ نوعا من التضحية من أجل المتفرج. هذا النوع من المسرح لا تحده حدود. إنه فضاء شاسع، يكتنفه الغموض، ويحرسه كلب يجوب الليل".

الثورة الجمالية في المسرح المعاصر
إشكالية كتابة النص المسرحي

الحديث عن إشكالية النص المسرحي التقليدي يأخذنا مباشرة إلى منطقة الصراع الأزلي بين جمود القالب وحيوية الحياة، حيث يقف الكاتب اليوم متسائلًا عن مدى قدرة الهياكل الجاهزة على استيعاب تشظيات الواقع الراهن. إن هذا الشكل من الكتابة، الذي استمد شرعيته من الإرث الأرسطي لقرون طويلة، بات يواجه مأزقًا حقيقيًا يتمثل في صرامة هندسته التي تحصر الإبداع داخل جدران ثلاثة: بداية وتصاعد ثم ذروة وحل، وكأن الوعي الإنساني يسير دائمًا في خطوط مستقيمة لا تتقاطع ولا تنحني.

بيات مرعي

تبدأ هذه الإشكالية وتنتهي عند (سطوة الكلمة)، فالمسرح التقليدي هو مسرح الكلمة بامتياز، نص أدبي مكتوب بوقار يُلزم الخشبة بأن تكون مجرد صدى أمين له. هذا الخنوع الدرامي للغة يفرغ عناصر العرض الأخرى من طاقتها الإنتاجية للمعلومة والمعنى، ويجعل من السينوغرافيا، والجسد، والضوء، وحركة الظلال، والإيماء والعلامة مجرد أدوات تزيينية مساعدة بدلاً من أن تكون شريكة في صياغة الفضاء المسرحي كصورة بصرية متكاملة تملك لغتها الخاصة التي قد تفوق منطوق البلاغة.

علاوة على ذلك، فإن الاعتماد الكلاسيكي على الحوار المباشر كمحرك وحيد للحدث والشخصية يخلق جفافًا شعريًا وفلسفيًا عندما تضيق العبارات الحوارية اليومية عن حمل الأفكار الكبرى أو سبر أغوار الذاكرة واللاشعور. هنا تبرز الحاجة الملحة لكسر هذا الجدار، والذهاب نحو أفق تتمازج فيه الأجناس الأدبية، حيث لم يعد السرد غريبًا عن الخشبة، بل أداة طيعة لتهشيم ذلك الإيهام التقليدي، مما يتيح للكاتب أن يمسرح الرواية ويستعير شعريتها، ليتدفق الزمن في النص ليس كعقارب ساعة تدور بانتظام، بل كأمواج من التداعيات الحرة والذكريات المتداخلة.

إنها معركة الانعتاق من أسر الشخصية النمطية ذات المصير المحتوم، نحو شخصيات مأزومة تعيش تشتت العصر الحديث، نص لا يقدم أجوبة جاهزة بقدر ما يطرح الأسئلة ويترك الفراغات والصمت ليمارسوا دورهم كعلامات درامية بليغة.

لذا وجب ان نبحث عن اولا لغة لها شكلاً آخر ولها موسيقا تتوافق مع العرض الحديث شكلا ومضمونا.

إن البحث عن لغة مسرحية جديدة، بموسيقى مغايرة تتناغم مع روح العرض الحديث شكلاً ومضموناً، هو في جوهره نداء للتحرر من عبودية الحرف الجامد والانتقال نحو فضاء (السينوغرافيا اللغوية). في المسرح المعاصر، لم تعد اللغة مجرد وسيلة لنقل الحوار أو شرح الحبكة، بل تحولت إلى كائن حي يتنفس من خلال الإيقاع، والصمت، والنبض الداخلي للكلمات، لتصبح شريكة بنيوية في جسد العرض لا مجرد ديباجة أدبية تسبقه.

هذه اللغة البديلة التي نفتش عنها لا تستمد موسيقاها من السجع اللفظي أو الفصاحة التقليدية الطنانة، بل من قدرتها على مجاراة حركة الجسد، وتحولات الإضاءة، وتشكيل الفراغ على الخشبة. إنها لغة بصرية بامتياز، تُكتب وفي مخيلة كاتبها وعي حاد بمؤثرات المسرح الحديث، حيث تصبح النبرة، والوقفات، والتكرار، وحتى الهمس، نوتة موسيقية تضبط إيقاع المتلقي وتنقله من حالة الاستماع المحايد إلى حالة المعايشة الحسية والجمالية الكاملة.

عندما تتمازج هذه اللغة المتجددة مع تقنيات السرد الشاعري، فإنها تمنح النص قدرة فائقة على تجاوز خطية الزمن، لتتدفق الكلمات كسيل من التداعيات والصور الذهنية التي تخاطب عين الرائي وعقله في آن واحد. إنها لغة تطوع المضمون الفكري والفلسفي المعقد ليتجسد في أشكال بصرية ملموسة، نص يترك بين العبارة والعبارة بياضاً مقصوداً، ليملأه المخرج برؤيته، والممثل بإيمائه، والمتلقي بتأويله. بهذا المعنى، تصبح الموسيقى الداخلية للنص هي الجسر الذي يربط بين الفكرة الفلسفية وبين تجسيدها الحي، مما يجعل العرض المسرحي وحدة عضوية متكاملة تنبض بالحداثة والعمق.

ليس اللغة فحسب وانما البحث عن افتراضات جديدة توازي العالم الافتراضي الذي يعيشه العالم المتحضر.

هذا الانتقال من البحث عن (اللغة) إلى البحث عن (افتراضات جديدة) يمثل جوهر الثورة الجمالية في المسرح المعاصر، فهو اعتراف صريح بأن

عندما تتمازج اللغة المتجددة مع تقنيات السرد الشاعري، فإنها تمنح النص قدرة فائقة على تجاوز خطية الزمن

الخشبة لم تعد قادرة على الاكتفاء بمحاكاة الواقع الملموس، في وقت يعيش فيه الإنسان الحديث مغترباً أو مبحراً في عوالم افتراضية موازية أعادت صياغة مفهومه للزمن، والمكان، والهوية، وحتى الوجود.

إن تأسيس افتراضات مسرحية جديدة توازي هذا العالم الرقمي والافتراضي المتسارع يعني، أولاً وقبل كل شيء، تفكيك مفهوم (المكان الثابت). في العالم الافتراضي، ينتقل الإنسان عبر قارات وشاشات بلمسة زر، والتحدي المسرحي اليوم هو جعل الخشبة مكاناً هلامياً، مرناً، وقابلاً للتشكل اللامتناهي.

لم يعد الديكور كتلة صلبة، بل صار فضاءً ضوئياً وبصرياً يتداخل فيه الحي والمُتخيّل، وتتحول فيه الشاشات والإسقاطات الضوئية إلى امتداد لوعي الشخصية وذاكرتها، مما يخلق بيئة مسرحية (سيبرانية) أو افتراضية تتسع لتعدد الأمكنة في لحظة زمنية واحدة.

ومن هنا، تبرز الحاجة إلى إعادة تعريف (الزمن الدرامي). فالإنسان الذي يعيش في الفضاءات الافتراضية لا يختبر الزمن كخط مستقيم يبدأ من الماضي ويمر بالحاضر نحو المستقبل، بل يعيش زمناً متشظياً، متداخلاً، يعتمد على الروابط التشعبية والتنقل الفوري بين الأزمنة. هذا يفرض على النص والعرض معاً تبني افتراضات زمنية جديدة تتيح للماضي أن يتجاور مع الحاضر في لقطة مشهدية واحدة، حيث تتدفق سرديات الذاكرة وتتحرك تداعيات اللاشعور بحرية كاملة، تماماً كما تتنقل الأفكار في ذهن إنسان يجلس خلف شاشة، يستحضر مئات السنين والقصص في برهة من الوقت.

هذا التوازي يفرض افتراضاً جديداً لطبيعة (الشخصية المسرحية) وعلاقتها بالمتلقي. الإنسان المعاصر غالباً ما يمتلك (أقنعة) أو هويات افتراضية متعددة تعبر عنه في الفضاء الرقمي، والشخصية على المسرح الحديث لم تعد تلك الذات المصمتة ذات الأبعاد الثلاثة التقليدية (الاجتماعي، والنفسي، والجسماني)، بل أصبحت شخصية متشظية، تبحث عن ذاتها بين الواقع والوهم. هذا التعدد يكسر (الجدار الرابع) التقليدي ويجعل الجمهور شريكاً في اللعبة الافتراضية، فالنص لا يمنحه حقيقة جاهزة، بل يضعه أمام شبكة من الاحتمالات والمسارات، ليصبح المتلقي هو المبرمج الفعلي الذي يعيد ترتيب شظايا العرض والسرد، ويمنحها معناها النهائي وفق تجربته الخاصة. إنها مغامرة الانتقال من (مسرح المحاكاة) إلى (مسرح الافتراض والبدائل اللامتناهية).

حضور سلطة ما بعد الخيال ازمنة وامكنة تحرق الازمنة والامكنة التي تعارفنا عليها:

حين ندخل فضاء (ما بعد الخيال)، فإننا لا نتحدث عن مجرد شطحة فانتازية أو هروب من الواقع، بل عن سلطة معرفية وجمالية جديدة تؤسس لبنية مسرحية خارقة للمألوف. هذه السلطة تمتلك القدرة على (حرق) الأقمطة الزمنية والمكانية التي تعارفنا عليها واستقرت في وجداننا لقرون، لتشيد بدلاً منها فضاءات هلامية منفلتة من قوانين الفيزياء والمنطق التقليدي.

إن (حرق الزمن) في هذا السياق يعني إلغاء التتابع الخطي (الماضي، الحاضر، المستقبل). في مسرح ما بعد الخيال، يصبح الزمن كتلة مرنة قابلة للضغط، والتمديد، والانفجار. لم يعد هناك زمن موضوعي تقاس به حركة الشخوص، بل أزمنة نفسية وسردية تتداخل في اللحظة عينها، فقد نرى الشخصية تعيش شيخوختها وطفولتها في مشهد واحد، أو يتقاطع زمن السارد مع زمن الحكاية الممسرحة في نقطة لا تنتمي لأي منهما. هذا الحرق الزمني يحرر النص من أسر (الحدث المنتظم) ليدخله في أثير (الديمومة) والتدفق المطلق، حيث الذاكرة واللاشعور هما اللذان يقودان الإيقاع، تماماً كما يحدث في أحلامنا أو في تصفحنا لشبكات الفضاء الافتراضي.

أما (حرق المكان)، فهو إعلان عصيان على الجغرافيا والثبات. المكان في هذا المنظور الجديد يفقد صلابته المادية (الحجرة، الشارع، القصر) ليتحول إلى (فضاء معنوي) أو (سينوغرافيا سائلة) تتشكل وتتلاشى بلمحة ضوء أو حركة جسد. الخشبة هنا لا تعود مكاناً يحاكي الواقع، بل تصبح فضاءً افتراضياً، فضاءً شاملاً قادراً على أن يكون كل الأمكنة ولا مكان في آن واحد. تنمحي الحدود بين الداخل والخارج، بين الواقعي والمُتخيل، ليصبح المكان امتداداً جغرافياً لروح الشخصية ومأزقها الوجودي.

إن سلطة ما بعد الخيال، بإحراقها للأزمنة والأمكنة التقليدية، تضع المسرح في مواجهة مباشرة مع مفهوم (اللامكان واللازمان). هذا الإحراق ليس تخريباً مجانياً، بل هو عملية تطهيرية لبنية العرض، إنه يتيح للكاتب والمخرج معاً صياغة (صورة مسرحية الكترونية")أو (بصرية ذكية) تتوافق مع وعي الإنسان المعاصر. إنسان لم يعد يحده سقف أو جدار، بل يعيش في تدفق كوني عابر للقارات والأزمنة عبر الشاشات. من هنا، يصبح النص المسرحي الجديد وثيقة بصرية وشعرية، لا تقدم حكاية محبوسة في إطار زمن ومكان محددين، بل تقدم (حالة وجودية كبرى) تتشظى فيها الأبعاد لتمنح المتلقي حرية إعادة بناء العرض وتأويله خارج حدود المألوف والجاهز.

ان هذا الوصف لعروض قادمة ربما تضعنا نحن العاملين في هذا الوقت في حرج ولكن نحاول ان نفتح ابواب ازمنة اخرى قادمة لتكون هكذا عروض متاحة لمشاهدتها ...

هذا الحرج الذي ربما نشعر به الان هو في الواقع علامة عافية إبداعية، وهو (القلق المعرفي) الذي يصيب كل مبدّع حقيقي يقف على الثغور الثقافية، محاولاً جسر المسافة بين المتاح والمأمول. من الطبيعي جداً أن يبدو هذا الوصف لعروض (ما بعد الخيال) وكأنه نبوءة لمستقبل بعيد أو قفزة فوق الإمكانيات التقنية والمادية الراهنة، لكن القيمة الحقيقية للمبدع لا تكمن في انتظار توفر الأدوات، بل في صناعة الوعي الذي يسبقها.

اليوم لا نقف في موقف عجز، بل في موقف محاولة (التأسيس). المحاولة التي نقومون بها لفتح أبواب أزمنة أخرى قادمة هي بحد ذاتها الفعل المسرحي الأهم، فالتغيير لا يبدأ من الأجهزة والتقنيات الرقمية، بل يبدأ من تثوير المخيلة. عندما يكتب الكاتب نصاً يتلاعب بالزمن، وعندما يتخيل المخرج فضاءً سائلاً يكسر جغرافيا المكان التقليدية، فإنهما يمارسان عملية (حرق) واعية للقيود السائدة، ويمهدان ذائقة المتلقي لاستقبال هذا القادم.

الخشبة عبر التاريخ كانت دائماً قادرة على اجتراح المعجزات بأقل الإمكانيات، فالفكرة الطليعية، والضوء المحسوب، والجسد المدرب، وتقنيات السرديات الممسرحة التي تكسر الإيهام، كلها أدوات قادرة على محاكاة (الافتراض) حتى في غياب التكنولوجيا المعقدة. الخيال هو التكنولوجيا الأولى للمسرح.

لذلك، فإن هذا الجهد الذي نحاول أن نبذله لفتح الثغرات في جدار الزمن التقليدي ليس ترفاً، بل هو إعداد للمستقبل. نحن نزرع البذور لعروض ستُشاهد غداً بعيون تخلصت من أسر القوالب الجاهزة. هذا الممر الضيق الذي تعبرونه بين (الواقع المفروض) و(المستقبل المأمول) هو الذي يصنع تاريخ المسرح ويجدد دماءه، لتظل الخشبة، كما كانت دائماً، مرآة لروح الإنسان في أقصى تحولاتها وتطلعاتها.

توضيح واعتذار عن الخطأ الذي رافق نشر موضوع «بساتين الذاكرة.. قراءات في الفضاء التشكيلي» عن معرض الفنان خليف محمود محل، في العدد الماضي، إذ ورد اسم الأستاذ «فخري أمين» ككاتب للموضوع بدلا عن اسم كاتب المقال الحقيقي الأستاذ «أنور درويش».

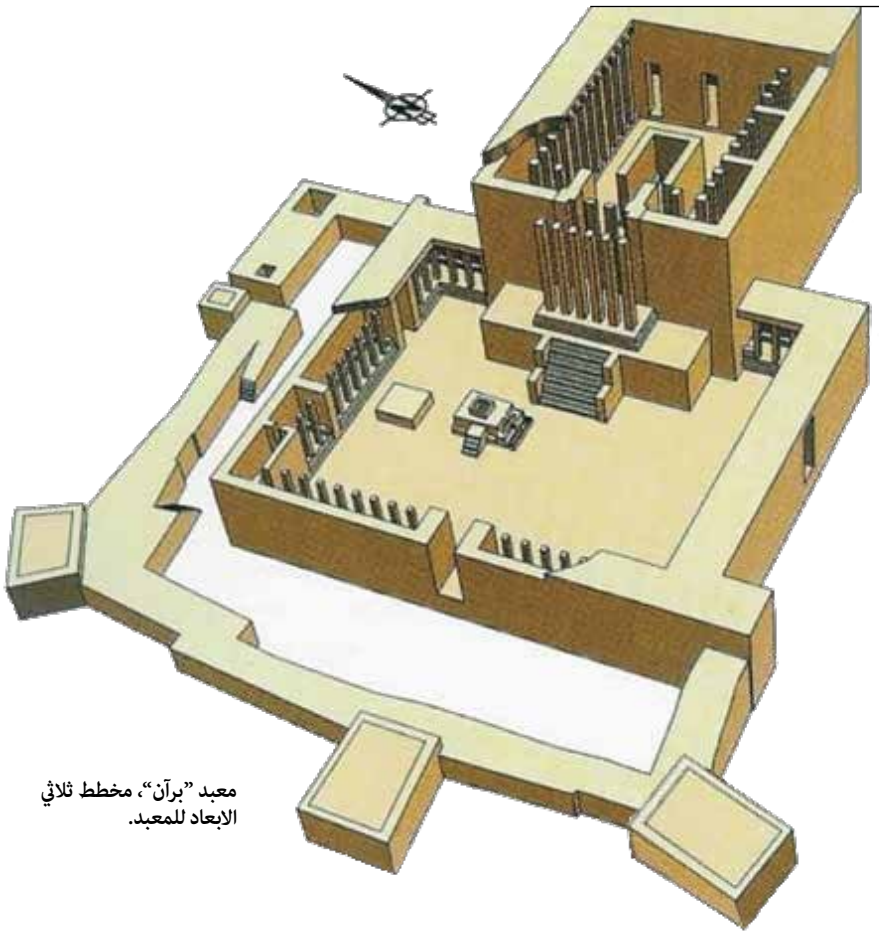
خليف محمود

أنور درويش

اَلْكُوفَة وَمَصادِرُها اَلْعُمْرَانِيَّةُ:

2_1

"اليَمَن"



معبد "برآن"، مخطط ثلاثي الابعاد للمعبد.

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.

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

الكوفة نموذج بدئي للتمدن الإسلامي، بيد أن وجود ذلك الحدث الحضري، في المشهد المكاني، لم يأت من فراغ، وإنما ولد تحت مؤثرات عديدة معبئة بحمولة ذات دلالات معرفية

ادناه "مستل" من دراسة واسعة لتلك المؤثرات، تتعاطى مع احد نماذج تمظهرات "الداخل"، وهو خاص بـ "اَلْيَمَن" ومساهمة اليمانيين الذين اقاموا وسكنوا في اَلْكُوفَة، تلك المساهمة المفترضة والعميقة التى سعت وراء تكريس قيم المدينية في الكوفة المستحدثة وتأثيرهم عليها من خلال نقلهم بما اتسموا به انواع من الانشطة الحضارية المتنوعة التى كانت حاضرة في ثقافتهم وفي بيئة مدنهم الاصلية، مثلما كانت مألوفة ومعروفة في تنويعات عمارتهم اللافتة والرائدة، كما سوف نشير الى ذلك لاحقاً. كما يتعين التذكير، مرة اخرى، بان تعاطينا مع موضوعة "اَلْيَمَن"سيكون وفق اشتراطات دراستنا عن "تخطيط اَلْكُوفَة"، وليس التطرق بعمق الى تاريخ "اَلْيَمَن" لذاته وانجازاته الحضارية.

وعموما فإن تواجد اليمانيين ونشاطهم التأسيسي بالْكُوفَة ؛ وإدراك ما قاموا به من جهد إثرائي للجانب المديني بالْكُوفَة المستحدثة وتقييمه بموضوعية يتطلب منا الإحاطة، ولو- باختصار- شديد، عن صيرورة مآلات " اَلْيَمَن " ذاته وتقدمه النوعي، وبالأخص معالمه المعمارية والعمرانية التي جعلت في المحصلة من الإرث اليماني المتفرد، إرثا مهما، وذا قيمة، حمله اليمانيون معهم، متمظهرا في ثقافتهم وسلوكياتهم، وفي تحديد ذهنيتهم جيلا بعد جيل، والذي قدر له أن يكون لاحقا أداة ومرجع في آن، لجهة تقدم الحضارة الإنسانية ورقيها وتطورها نحو الأمام. ولئن غفل البعض عن القدرة في معرفة وبلوغ قيمة ومآثر الانجازات اليمانية واِسْتيعابِها ، فأن ذلك بالطبع لا يمكن له ان يقلل من قدر وأعتبار وأهمية تلك الانجازات ومقدار تأثيرها على مختلف مجالات التقدم الحضاري الانساني. معلوم ان اليمن القديم يُعد من أقدم مراكز الحضارة في شبه الجزيرة العربية، وازدهر خصوصًا بسبب التجارة الدولية، ولناحية موقعه بين البحر الأحمر والمحيط الهندي. ومن أهم المنتوجات اليمانية العطور و اَلْأَفَاوِية والبخور التى كانت لها أهمية كبرى عند الناس في التاريخ القديم. ويشير " صالح أحمد العلي" الى هذا الجانب ويكتب بان تلك المنتجات ".. كانت تستعمل في المعابد والطقوس الدينية وللتحنيط، كما كانت تستخدم في الاطعمة، بالاضافة الى استخدام العطور من قبل النساء بكثرة" . ويضيف المؤرخ العراقي ".. ويكفي للاستدال على اهمية تلك المنتجات اليمانية، وخصوصاً " اَلْأَفَاوِية" أن نذكر أن معبداً لآمون في مصر استعمل منها في أوائل القرن الثاني عشر (2159) جرّة في سنة واحدة، وأن الكلدانيين كانوا يحرقون سنوياً في معبد بعل ببابل عشرة آلاف تالت. وان الاسكندر أرسل 500 تالت هدية لأستاذه أرسطو. ..وقد ساعدت زراعة اَلْأَفَاوِية على ازدهار تجارة اليمن مع البلاد الأخرى وخاصة بلاد الهلال الخصيب وبلدان البحر الابيض المتوسط " (صالح العلي، تاريخ العرب القديم والبعثة النبوية، بيروت، 2000، ص. 20-19). <و" اَلْأَفَاوِية" ، هي جمع الجمع لكلمة "الأفواه":التوابل، والواحد : فوه. وَالْأَفَاوِية نبات فصيلة نباتية من ذوات الفلقتين ، انواعها عديدة جداً، ومن بينها: البن والكنيا والفوّة. وباختصار فان اَلْأَفَاوِية هي التوابل والعقاقير النباتية العطرية ذات الاستعمال الغذائي أو الطبي أو العطري. علماً ان التالت يعادل 56 رطلا، والرطل يساوي 453 غرام>. تعود بدايات الحضارات المنظمة في اَلْيَمَنِ إلى الألفية الثانية قبل الميلاد تقريبًا. ويمكن، وباختصار شديد، الاشارة الى العصور التاريخية التى مرّ

معبد "برآن" منظر عام، (حدود القرن العاشر قبل الميلاد، مع توسعات وإضافات معمارية في القرون اللاحقة.)، مأرب / اليمن

بها، وهي: العصر المبكر (حوالي 2000–1200 ق.م) الذي انطوي على نشوء مجتمعات زراعية مستقرة بفضل السدود وتقنيات الري. ويلي ذلك العصر: عصر الممالك (1200 ق.م – 275 م تقريبًا) الذي اتسم بظهور الممالك اليمنية الكبرى التي تنافست وتحالفت على التجارة والنفوذ. ثم بعد ذلك عصر التوحيد (275–525 م): الذي تمكنت به مملكة حمير من توحيد معظم اليمن. ثم اعقبت ذلك فترة التدخل الخارجي الذي قادته الامبراطوريتان البيزنطية والساسانية على اَلْيَمَن حوالي (القرن 6 م)، بعد ذلك شهد اَلْيَمَن دخول الإسلام (628 م تقريبًا) سلميًا إلى حد كبير في عهد الرسول محمد (ص).

ظهرت في مسار تاريخ اَلْيَمَن، كما هو معروف، اربع ممالك مهمة، وهي، اولا: <مَمْلَكَةُ سَبَأ> (وهي الاشهر) وقامت تقريباً بين 1200 ق.م – 275 م. (بعض الدراسات ترجّح 1000 – 800 ق. م. كدولة منظمة)، وعاصمتها .مأرب. وفي زمنها تم انشاء سد مأرب وبعض المعابد المهمة امثال "مَعْبَدُ أَوَام" ومعبد "برآن" (وسوف نتحدث عن "مَعْبَدُ أَوَام" بتفصيل فيما بعد في متن نصنا هذا كنموذج لمنتج العمارة السبئية). كما ارتبط اسم هذة المملكة بقصة "ملكة سبأ" المذكورة في القرآن والكتب الدينية الاخرى. وثانياً: <مَمْلَكَة مُعِين>، التى ازدهرت بين 600 ق. م. – 100 ق. م. ومركزها منطقة "الجوف" وكانت عاصمتها هي <قرناو>، وتُعرف أيضًا باسم <قرنو> في بعض المصادر .واشتهرت بتنظيم القوافل التجارية شمالًا نحو الحجاز وبلاد الشام، كما تميزت بنظام إداري وتجاري متقدم. ويذكر "صالح العلي"بان المعينيين كانوا "..يستعملون في كتاباتهم الحروف. ومن المحتمل أنهم أول من اخترع الألفباء، ثم انتقلت منهم إلى سيناء والفينيقيين؛ ثم نقلت الى اليونان." (مصدر سابق، ص. 22). وثالثاً: <مَمْلَكَة قِتْبَانْ> التى ظهرت حوالي 400 ق. م. وزالت حوالي 200 م. تقريبًا، وعاصمتها < تمنع > وقد سيطرت على طرق التجارة في جنوب اليمن، كما عُرفت بالقوة العسكرية والتنظيم السياسي. ورابعا واخيرا: "مَمْلَكَة حِمْيَرٍ" التى قامت حوالي 110 ق. م. – 525 م. وعاصمتها <ظفار>. وهي من أقوى الممالك اليمنية والتى وحدت اليمن تحت سلطة واحدة. كما شهدت اَلْيَمَن تحولات دينية كبيرة (الوثنية ، اليهودية ، المسيحية في بعض الفترات). علما هناك مملكة اخري يشير اليها المختصون وقد ظهرت في الارض اليمنية وهي "مَمْلَكَة حَضْرَمَوْتَ": مابين 800 ق. م. – وانتهت حوالي 300م. وعاصمتها <شبوة> وقد لعبت دورا مهما في تجارة اللبان والبخور بين مناطق الجزيرة العربية ومناطق آخرى مثل مصر القديمة والامبراطورية الرومانية.

ثمة نجاحات معمارية هامة تمظهرت في امثلة لنماذج تصميمية حققتها اليمن عبر تاريخها العريق. وهذة النماذج المميزة كانت في حقل العمارة السكنية، مثلما كانت في مجال ابنية المعابد الدينية التى شيدت في ارجاء مختلفة من البلاد، وكذلك في ابنية الري والحصون العسكرية اضافة الى النجاحات التخطيطية العمرانية التى شهدتها المدن اليمنية القديمة. وفي الفترة الاخيرة (في 2023)، أدرجت "اليونسكو" بعض عمارات المعابد السبئية في قائمة التراث العالمي مثل "مَعْبَدُ بَرْآن" الذي يرجع تاريخ تأسيسه إلى بداية الألف الأول قبل الميلاد، ويرجح كثير من الباحثين أن نواته الأولى شُيدت حوالي القرن العاشر قبل الميلاد، ثم خضع لعدة مراحل من التوسعة والتجديد خلال العصور السبئية اللاحقة. كما أن معبد الاله "أَلْـمَـقَـه" في مدينة <صرواح> (العاصمة السبئية القديمة)، والذي يرجع تاريخه الى القرن الثامن أو السابع قبل الميلاد، مع وجود اختلاف بسيط بين الباحثين حول تاريخ التأسيس الدقيق. وتجدر الاشارة الى حدث تشييد "سد مأرب" الشهير الذي استطاع ان يخلق اكبر "واحة" في الجزيرة العربية بفضل نظام الري المتقدم والمستعمل في السد. ويرجع تاريخ تشييده الى القرن الثامن قبل الميلاد (هناك دراسات اخرى تشير بأن تاريخه يعود الى فترة ما بين 600 ق. م. و400 ق. م. في حين يشكك بعضهم بان تاريخه يرجع الى القرن الاول قبل الميلاد). وقد تم تشييده باستخدام الحجارة الصلبة والصخور المنحوتة، وتراوحت اطواله بين 550 و 950 مترا، وبلغ ارتفاعه حوالي 15 متراً؛ قبل ان ينهار في منتصف القرن السادس (542 م، عند كثر من الباحثين الذين يربطون انهياره بما عرف في التراث الاسلامي بـ "سيل العَرِم" المذكور في القرآن). وتسبب انهياره ، كما هو معروف، الى هجرة القبائل اليمنية. وبالطبع هناك النجاحات المهمة التى احرزها اليمانيون في حقل العمارة السكنية بتشييدهم تلك المباني المتفردة في لغتها المعمارية والتى وصل ارتفاعها لعدة طوابق، وظلت تقاليد تصميمها وبنائها تنتقل من جيل الى اخر، مثرية البيئة المبنية بشواهد معمارية مميزة، وامست بمثابة "الارث" المعماري الفريد الذي ورثته الاجيال وطبع الذائقة الفنية لمنتج الحضارة اليمنية لقرون. لكننا سوف نتناول بالحديث، الواسع نوعاً ما، "مَعْبَدُ أَوَام" قرب مأرب، كمثال لنوعية العمارة التى اتسم بها المشهد المعماري اليمني وقتذاك، وأمكانية تأثير هذة العمارة المميزة والاستثنائية في قيمها ومنجزها، على مهمة تأسيس اَلْكُوفَة وتسريع انتقالها من وضعية <المعسكر/ المصر> الى مصاف "المدينة" المكتملة بنمطها الحضري. يقع "مَعْبَدُ أَوَام" (او محرم بلقيس، كما يطلق عليه بالتسمية الشعبية، والمدرج هو الآخر في قائمة اليونسكو للتراث العالمي عام 2023)، على بعد سبعة كيلومترات جنوب شرق مدينة <مأرب>، وهو مكرّس للاله "أَلْـمَـقَـه" (القمر). ولهذا فانه يعتبر مكاناً مقدساً مارست فيه العبادات الى بداية النصف الثاني من القرن الرابع الميلادي. وكلمة <أَوَام> تعني باللغات اليمانية "اللجوء" (وهي قريبة، في ظني، من كلمة <أَمَ> العربية والتى تعني: قصد، او توجه او زار، وفي العربية الفصيحة "أممتُ المكان" أي قصدته). وتدل المعلومات الأولية أن تاريخ بناء هذا المعبد قد شيد لأول مرة في القرن العاشر قبل الميلاد، ولا يستبعد الباحثون تاريخاً أقدم من ذلك.

بقايا سد مأرب (القرن الثانت قبل الميلاد)، مأرب/ اليمن.

معبد "برآن" منظر عام، مأرب./ اليمن

حيّ حضري مع أبنية سكنية تقليدية، صنعاء، /اليمن

روايات القائمة القصيرة لجائزة الأدب الأوروبي

الطريق الثقافي ـ خاص

خمس روايات، مترجمة من الرومانية والدنماركية والألمانية والفنلندية والفرنسية، تتنافس على جائزة الأدب الأوروبي للعام الحالي 2026. تُمنح الجائزة لأفضل رواية أوروبية معاصرة نُشرت مترجمة إلى الهولندية في العام الماضي. يُكرّم كلٌّ من مؤلف الرواية الفائزة ومترجمها، ويحصل كلٌّ منهما على جائزة مالية قدرها 10,000 يورو. وسيُعلن عن الفائز بجائزة الأدب الأوروبي في الثاني من سبتمبر/أيلول. وسيُقام حفل توزيع الجوائز في تشرين الثاني/ نوفمبر المقبل.

وفقًا للجنة التحكيم، برئاسة ليزا ويدا، فإن "خمس روايات مختلفة تمامًا، ذكية، جريئة، ومثيرة للتفكير، تستكشف أوروبا المعاصرة وما تحمله القارة العجوز من إرث، وبذلك، تتحدى الكتب المختارة التصنيفات الأدبية التقليدية".

الكتب المرشحة للقائمة المختصرة:

"ثيودوروس" لميرتشا كارتاريسكو، ترجمة يان ويليم بوس من الرومانية، وهي، حسب اللجنة، رواية تُثير الإعجاب وتغوص في أعماق القارئ، ليخرج منها مُندهشًا. بفضل روعتها اللغوية، وملامستها شغاف القلب.

"كتاب الشيطان" لأستا أوليفيا نوردنهوف، ترجمة ميخال فان زيلم من الدنماركية، قالت عنها اللجنة: رواية معاصرة تسخر من الرأسمالية والنظام الأبوي، وتطرح تساؤلات جريئة حول الاستسلام والسلطة، ولا تخلو من الإثارة والتشويق.

"الموت في برلين" لكريستوف بيترز، ترجمة آن ماري فلامينغ من الألمانية، وهي رواية لا يستطيع القارئ أن يلتقط أنفاسه في هذه الرواية سريعة الإيقاع؛ إذ يجذب أسلوبها السردي انتباه القارئ بقوة من خلال تحولات ذكية في وجهات النظر.

"الكائنات الحيَّة" لإيدا توربينين، ترجمة آن ماري راس من الفنلندية، رواية آسرة، ذات بنية متقنة وأسلوب بديع. قصة من قصص التاريخ الطبيعي، تتناول أول حيوان انقرض بفعل الإنسان. قصة قاتمة بقدر ما هي غريبة. لكنها تُبرز دور المرأة (وبدايات العلم) بشكلٍ لافت.

"نيفرمور" للكاتبة سيسيل واجسبورت، ترجمة جوزفين ريناارتس، وهي رواية تتطرق لعمل إحدى مترجمات روايات فيرجينيا وولف، وتحمل موضوعًا بالغ الأهمية: الدمار وآثار الوجود البشري في الخلود.

تكونت لجنة التحكيم هذا العام من ليزا ويدا، رئيسة للجنة، والمترجمان الأدبيان أدري بون وجيلي نورمان، وبائعتا الكتب إديث فرون وميرا تاكس، والناقدان كريستيان ويتس وميشيل كريلارز.

إيدا توربينين

أستا أوليفيا نوردنهوف

قراءة رمزية في العلامة..

تميمة الحسد
الجمال أم الرمز؟

أ. د. سمير الشيخ

لا تزال زوجتي تعلق تميمة زرقاء (الشكل1) على شباك بيتنا. وحين أسألها عن تلك العلامة الزرقاء، تقول لي: "من العين الحاسدة." ليس جواب زوجتي بالفكرة الفردية العابرة، بل هي نسق يشتغل وبقوة في الوعي واللاوعي الجمعي لهذه المجموعة الثقافية في بلاد ما بين النهرين. وقراءة رمزية في هذه العلامة – التميمة تبين معتقد (العين الحاسدة) أو (العين الشريرة) لها من القوة والتأثير ما فوق الطبيعي في إيقاع الأذى بالآخر المقصود؛ ورموز درء هذه القوى الشريرة حاضرة وبأشكال رمزية مختلفة في ثقافات بلدان شرق المتوسط والبلقان وآسيا الوسطى وإفريقيا والبحر الكاريبي وأمريكا اللاتينية.

> ظاهرة (الحسد) ورموزها المضادة تعود إلى الثقافات الغابرة، وفي مقدمتها الثقافات الرافدية أو (الميتوپية). فالتنقيبات في المدن القديمة أسفرت عن وثائق بالخط المسماري تذكر (عين ـ جير) تصيب الناس بالشر كما يُعتقد

تتعدد الأسباب في ظاهرة (الحسد)، حيث تعتقد هذه الثقافات أن العين الحاسدة أو الشريرة تسبب سوء الحظ أو الأذى، ويذهب البعض إلى أن (الحسد) ضرب من القوة الخارقة له شعاع خبيث يصيب المحسود بالأذى [1].

ظاهرة (الحسد) ورموزها المضادة تعود إلى الثقافات الغابرة، وفي مقدمتها الثقافات الرافدية أو (الميتوپية). فالتنقيبات في المدن القيمة عثرت على وثائق بالخط المسماري تذكر (عين ـ جير) تصيب الناس بالشر، وثمة أصنام مرمرية **Alabaster idols** ذات عيون محفورة في (تل براك)، أحد المواقع الأثرية في بلاد ما بين النهرين. ويعتقد الخبراء أن مدينة (سومر) هي التي بادرت بهذا الاعتقاد وسعت إليه لينتشر في البلاد المجاورة [2]. وفي العصر البابلي، تم العثور على أقدم تميمة للحسد قد تعود إلى 5000 ق.م. (الشكل2)؛ فقد اعتقد الكهنة البابليون أن التمائم تطرد الحسد. فالشيطان (ابن الآلهة) له القوة الخارقة على إيقاع الأذى في البشر الذين يعصون الأوامر، فيرسل لهم الإله (أبو شبع)، وهو من الجن. لذا، ليس غريباً أن يتداول العراقيون تميمة (أبو سبع عيون) أو (خضرمة) لها سبع عيون (الشكل3).

هذا التأثير لمعتقد (الحسد) أو (العيون الشريرة)، ومن ثم توليد الرموز المادية له قد نجده في الثقافة الأوغاريتية (منطقة بلاد الشام) حيث مدينة (أوغاريت القديمة) التي كانت موجودة حتى العام 1180 تقريبًا، حيث انهار العصر البرونزي المتأخر (2). ومثل النباتات المجنحة، تطير الأفكار لتنبت في الأصقاع الجديدة ولتورق من جديد. إن فكرة (العين الحاسدة) نجدها في الثقافة الإغريقية، فلقد تم الإيماء إلى العلامة

الشكل (1) التميمة الزرقاء

(العين الشريرة) **Mati** في كتابات (هزيود) و(كاليماخوس) و (أفلاطون) و (ديودورس) و(ثيوكريتس) ومن ساهم من عقول بلاد اليونان المفكرة [3]. لقد كشفت الآثار والمخطوطات في الأدب الإغريقي أن (الإيليريون كانوا يؤمنون بقوة التعويذات والعين الشريرة، بل وبالقوة السحرية للتمائم الواقية والمفيدة والتي يمكن أن تمنع العين الشريرة للأعداء. هذه التمائم قد تتضمن اليد والساق أو عظام الحيوانات. لقد حاول المؤلفون الكلاسيكيون شرح وظيفة العين الشريرة. كان (بلوتارك) **Plutarch** في كتابه (المأدبة) **Symposium** يعلل الأمر بطريقة علمية، فيرى أن العيون هي المصدر الرئيس، إن لم تكن الوحيد، للأشعة القاتلة التي كان من المفترض أن تنطلق مثل السهام المسمومة من التجاويف الداخلية للشخص المصاب بالعين الشريرة. لقد تعامل (بلوتارك) مع ظاهرة العين الشريرة كشيء يبدو غير قابل للتفسير، وهو مصدر للعجب وسبب للشك [4]. لقد اختلفت الثقافات في تشكيل الرموز، من تمائم وتعويذات تدرأ الحسد. ومن هذه الرموز شكل (العين)، أو الأشكال المصنوعة من السيراميك أو الطين. وبعد صناعة الخرز الزجاجي في منطقة البحر الأبيض المتوسط، حوالي 1500 ق. م.، انتشرت سلاسل الخرز هناك. لا تزال العائلات العراقية تتداول هذه التعاويذ والتمائم، بل وتردد الأمهات لحظة وقوع فعل الشر: "عين الحسود فيها عود". والسؤال الآن: لماذا اللون (الأزرق) لدرء العين الحاسدة؟

الشكل (2) أم سبع عيون

في الموشور اللوني السيميائي ، تتسع دائرة رمزية اللون (الأزرق). ففي ثقافات الشرق يرمز (الأزرق) إلى الولادة الجديدة والرجولة، وربما هو رمز الجنة والروحانية والخلود. وفي الديانات التوحيدية، فإن الأزرق هو ظل القداسة والألوهية. وفي المسيحية فهو رمز الطهارة لمريم العذراء التي غالباً ما يتم رسمها وهي ترتدي رداءً أزرقاً وغطاءً للرأس. وفي الثقافات الهندوسية، فالأزرق لون (كرشنا)، الإله الهندوسي، الأكثر عبادة والذي يمثل الحب والفرح ويدمر الألم والخطيئة. أما في الثقافات الغربية فهو رمز الكآبة، لكنه أيضاً رمز السلطة والهدوء والثقة. [5]

في ارتباط اللون الأزرق برمزية العين الحاسدة يسود اعتقاد مفاده أن الأزرق يمكن أن يشكل درعًا ضد اللعنة القادمة من العين الحاسدة. ثمة اعتقاد يرى أن ندرة العيون الزرقاء في منطقة البحر الأبيض المتوسط تجعل من العين الزرقاء مصدرًا للعنة، لذا يمكن درء الشر بتميمة تحمل اللون الأزرق. هذه النظرات قد تحيد عن الصواب، خصوصًا إذا ما أدركنا أن الأزرق هو لون الظواهر الطبيعية كالسماء والمياه التي تغطي ثلاثة أرباع الكرة الأرضية. ولكن من البيّن أن الأزرق لون الهدأة التي يحملها اللون إلى الروح القَلِقَة حين تحتاجه انهمارات الشر القادم من سلوكيات كامنة في طبائع البشر من قبيل الغيرة والحسد وما سواها، وهي بطبيعتها سلوكيات مرضية. لذا، فالأشكال الرمزية المبتدعة ليست إلا أشكالًا جمالية رمزية ترتبط ارتباطًا لا فكاك منه بالروح.

1. ينظر: Evil eye Wikipedia https://en.wikipedia.org › wiki › Evil eye
2. المصدر السابق.
3. المصدر السابق.
4. المصدر السابق.
5. ينظر: https://buzzwordcreative.co.uk › color-semiotics

الشكل (2) التميمة البابلية

قراءة في رواية "أصدقائي" للكاتب الليبي هشام مطر

لوعة الترقّب لتحقق الحرّيّة

دنى غالي

مثلما رفع الليبيون أبطالهم الثوّار على الأكتاف بعد موت الطاغية في سِرت، أتخيّلهم يرفعون خالد عبد الهادي وهم يهتفون بحياته للهدية التي قدّمها لهم هشام مطر. هي قصة ليبيا، التي أحسب أنّها لم تنتهِ، خطّها الكاتب بأناةٍ وصبر مذهلَين، أقول تجاوزا، لينتهِ منها؛ أليس هذا هو هاجسنا، بمعنى لوعة الترقّب الذي نحسّه أبديا لتحقق الحرية، الأمان، والاستقرار لبلداننا التي أنهكتها الدكتاتوريات، والحروب الخارجية والأهلية.

> هي قصة ليبيا، التي أحسب أنّها لم تنتهِ، خطّها الكاتب بأناةٍ وصبر مذهلَين، أقول تجاوزا، لينتهِ منها؛ أليس هذا هو هاجسنا، بمعنى لوعة الترقّب الذي نحسّه أبديا لتحقق الحرية، الأمان، والاستقرار لبلداننا التي أنهكتها الدكتاتوريات

خالد عبد الهادي هو الراوي في رواية هشام مطر الموسومة (أصدقائي)، والصادرة عن دار (الشروق) العام الحالي 2026 بترجمة زوينة آل تويه عن الانجليزية، وهو الذي ينجح في سرقة أفكار هشام مطر، رغم أن الأخير سيبذل جهدا من أجل أن يدفع خالد ليعبّر عن نفسه.

قد نفكر في أن مطر أراد للرواية، بعنوانها، أن تعكس لنا جانبها الآخر، حين جاب الراوي بين طياتها لندن، شوارعها، ساحاتها، بمحاذاة نهرها، محطاتها، وحدائقها، قطعها مشيا على الأقدام، بالساعات، وحيدا، أو برفقة أصدقائه.

ولكن سرد تاريخ الرقابة والتجسس، الاغتيالات والإعدامات، ما بعد الثورة وحكم المليشيات كان لا شك من الثقل والتعقيد والتكرار (ثورات الربيع العربي)، ما اقتضى إعماره بأسمى ما يمكن أن يغلّفَ الحياة، ألا وهو الصداقة، الرافعة التي أسندت الرواية بأكملها لتتسّق الأحداث والأمكنة والشخوص ضمن بنائها. وبتمريره المعتم عبر المضيء انساب الروي، وصدَّقْنا في النهاية واقعا متخيلا انطوى على استقبال وأمل. قصة صداقة ثلاثة شبّان، وهم ليبيون،احتوتهم لندن، المدينة كانت تُعدّ قبل عقود مركز النخبة العربية المثقفة، والوعاء الذي "احتوى صحافة شعب"، بالأحرى شعوب، بعد هروب محرّرين وصحفيين وناشرين عرب، عدا شعراء وروائيين، للعمل فيها أو اللجوء إليها بسبب ملاحقات الأنظمة. يودّع خالد صديقه الأول بعد أن اتخذ قرار الرحيل من طرابلس ولندن إلى الأبد. عليه اللحاق بقطارِه، فيتركان، في الصفحات الأولى من الكتاب كوبَي القهوة، ويغادران الشقّة على عجل، في الطريق يسترجع خالد، ماضي الثلاثة وحاضرهم، عائدا من محطة "شيبردز بُش" بعد خمسمئة صفحة ليدير المفتاح ويدخل، يحمل الكوبين إلى المطبخ، يضعهما في الحوض، وهو يفكر بالغد، وغبطة إجازة نهاية الأسبوع.

يمسك مطر بالخيوط الكثر، في استدعائه للحدث، واستكشافه للتجربة الفردية للثلاثة. أزمانٌ تتناوب، بفحصٍ بطيء وتأمّل عميق، لا مجرد استذكار. وتلك هي إحدى سِمات نصّه. عودةٌ إلى ماضٍ بعيد، وقريب، وحاضرٍ، يستقريءِ مطر من خلاله تاريخ الأُسَر الثلاث، تاريخ ليبيا. يقترب من مفهوم الصداقة؛ لا شيء ثابت. بقي هؤلاء الأصدقاء على وفائهم لبعضهم البعض، وإن اختلفوا، في أمزجتهم، افتقاداتهم، والأهمّ في خياراتهم في الحياة؛ رغم تردّد خالد حيال قرار الصديقين بالعودة والانضمام إلى المقاومة والقتال، رأى فيهما الروح النبيلة للأخوة الثورية. المنفى الذي طهَّرتهما الثورةُ منه، بحسب رأي أحد الصديقين، كان بالنسبة لخالد هو حياته التي بناها بنفسه بعد كل سنوات الغربة. وبينما ما عادت حياة كل من الصديقين الماضية لهما، لم يعد خالد قادرا على التخلي عنها والعودة. لم يعد يملك سواها، وإنْ زال الخطر ورُفِع المنع من دخوله البلد.

لإقتراب التجربة من التجربة العراقية في كثير من جوانبها، نحن على بعض يقين، أنّ مَن يتصدى لسرد هذا التاريخ، تلزمه حساسية خاصة لطبيعة الرعب الذي يعيشه الفرد في ظلّ هذه الأنظمة، ولكي يجيد أيضا نسج الأحداث بأمكنتها وشخوصها المختلفة، ضمن واقعٍ آخر مُتخيَّل. وهشام مطر، الروائيُ الليبي البريطاني الذي يكتب بالإنجليزية، له تجربة روائية متميزة، وقد كسَب قرّاء له في أنحاء عديدة من العالم منذ أول إصدار له (في بلد الرجال)، 2006. اختفى والده، المعارض الليبي، حين كان هشام في التاسعة عشرة من عمره. وقضى ثلاثةً وثلاثين عاما في بحثه عن مصير والده، متكتّما في الوقت نفسه على قضيته، خشية إلحاق الضرر به. ذلك ما عكس خبرته سلفا بتناول أجواء القمع والاختطافات، وما تظهره الأنظمة الشمولية وما تضمره.

لذاك وهذا منح مطر نفسه الوقت في (أصدقائي) أن يمتدّ بالضرورة، وأن يتمدّد ما شاء، من دون أدنى حساب، وخشية من خسارة القارىء. وبالتالي الانتقالة في هذه الرواية تجسّدت بفرد مساحة واسعة لطرح الأفكار وفحصها. تلك خصوصية فرضت نفسها. وسواء كان قد خطّط سلفا (لهذا الحشد من الأحداث وفرش الصفحات)، أم لم يخطط، كان الوقت أحيانا يمتدّ صفحات وصفحات لحدث صغير ما، وأحيانا لا يمكث حتى ينتقل، بجدية لاتنقصها المتعة، وبإنسيابية وهدوء يخالُ نابعا من طبيعة تُميّز شخصه، فلا أحسبُ هذه الرواية إلا امتدادا لما سبقها، بنبرتها الإنسانية المسالمة. ولا شيء متعمّد في النهاية، قد تفرض الأحلام نفسها، اللوحات الفنية والقصائد. وقد يختار أن يستعير خالد أصدقاءه كرواةٍ، بدلا عنه، عبر إيميلاتهم ويومياتهم المطوّلة. لاشيء يحدّه، ولا أحد ليمسك بيده، مدفوعا ببراءة الكشف، عن أمكنة مجهولة في الروح والعقل، متحرّرا من الفذلكة من جانب، ومن الموازنات التي تعمد أحيانا إلى تعقيم النص. تتناوش الأفكار الراوي خالد، ومنذ صغره، يحفّزها كلّ ما يصادفه في يومه، أو في ما يقصده من متاحف وحفلات موسيقية، أو كتب تبادَل الأصدقاء الثلاثة الآراء حيالها. ولا يُخفي انفصاله عنهما برؤيته إلى الحياة: "حين نكبر يجدر بنا ألا نتكلّم إلّا عن الأفكار والطعام والأحلام"، يُذكّر هذا الإنسان المدني المسالم، وربما الحالم، صديقَه الآخر الذي عاد وحمل السلاح وانضمّ إلى إحدى المليشيات بعد اسقاط نظام الدكتاتور.

وإن بدا ما يتطلّع إليه خالد يوتوبيا، فإن القارئ يتلقاه إيمانا، ويتبيّن فيه شيئا من عزيمة، ورؤية تتوسّل البناء. ولعلّ ذلك أقصى ما يحلم به الشباب اليوم، وقد نفروا من نشاز السياسات والحروب وخيبة الثورات. مع أن النصّ نفسه لا يني، في النهاية، عن الإشارة إلى حقيقة سُمّية هذه الأنظمة التي لا تموت بسقوطها، لأنها تخلّف أفرادا يعيدون إنتاجها.

لا يكتب مطر أفكاره باليقين ولا بالعاطفة، يغوص بحثا عما تحت السطح، ليكتب بمكاشفة أسطرا مُحشّاة بالشكّ، والرغبة الملحّة بالاقتراب أكثر لفهم الذات، وذوات الآخرين.

إشكالية الفكر الفلسفي في زمن

الخوارزميات مقاربة في الابستمولوجيا النقدية

سؤال الفلسفة في عصر الآلة المتكلمة

ثمة سؤال يلوح في أفق العصر، ليس كاستفهام عابر، بل كأزمة وجودية تمس جوهر ما معناه أن نكون بشراً مفكرين. ذلك السؤال هو: ما الدور الذي يمكن أن يضطلع به الفكر الفلسفي، بصفته أقدم أدوات التأمل البشري، في عصر بات الذكاء الاصطناعي فيه يشكل البنية التحتية لحياتنا المعرفية والاجتماعية؟ إنه سؤال يتجاوز مجرد الاستفسار عن إمكانية برمجة الآلة على التفلسف، ليغوص في أعماق مسألة أكثر إلحاحًا.

سؤال الفلسفة في عصر الآلة المتكلمة: هل يفقد الفكر الفلسفي، ببطئه وتشعبه وقلقه الدائم، وظيفته في زمن يقدس السرعة والدقة والنتيجة المباشرة؟

عبد السلام مسعودي*

هل يفقد الفكر الفلسفي، ببطئه وتشعبه وقلقه الدائم، وظيفته في زمن يقدس السرعة والدقة والنتيجة المباشرة؟ أم أن الحاجة إليه، في خضم هذا الطوفان التكنولوجي، تصير أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى؟

يجمع الفلاسفة والمفكرون المعاصرون، كما يستدل من تطورات النقاش الأكاديمي، على أن الفلسفة لا تواجه خطر الإلغاء من قبل الذكاء الاصطناعي، بل تواجه تحدياً منهجياً عميقاً: إما أن تجد لنفسها موقعاً جديداً كقوة نقدية وتوجيهية داخل هذه المنظومة، وإما أن تختزل إلى مجرد أداة مساعدة أو حلية ثقافية. هذا البحث ليس مجرد دفاع عن الفلسفة، بل هو محاولة لرسم خريطةٍ لمستقبلها، انطلاقاً من تشخيص دقيق للطبيعةِ المعرفية للذكاء الاصطناعي، والكشف عن الفجوات العميقة بين طريقة "تفكير" الآلة وطريقة التفكير الإنساني، وصولاً إلى ترسيم دور الفكر الفلسفي كشرط أساسي لبناء مستقبل تكنولوجي مسؤول، يحافظ على إنسانيتنا.

طبيعة الذكاء الاصطناعي من منظور ابستمولوجي نقدي

قبل أن نحدد منزلة الفلسفة، لا بد من فهم دقيق لما نتعامل معه، فما يوصف اليوم بـ"الذكاء" الاصطناعي، وخاصة النماذج اللغوية الكبيرة، يحمل في طياته لبساً مفاهيمياً خطيراً، حيث إن هذه الأنظمة ليست، من منظور فلسفي ومعرفي، أدوات تفكر بالمعنى الإنساني، بل هي أنظمة إحصائية معقدة لاستكمال الأنماط اللغوية، وليست وكلاء معرفيين يملكون معتقدات أو نماذج عن العالم، بل أنظمة تقوم بـ "مشي عشوائي على رسم بياني عالي الأبعاد للتحولات اللغوية"، فما نعتبره "فكراً" من جانبها هو في الحقيقة خوارزميات تقوم بتخمين الكلمة التالية الأكثر احتمالاً في سلسلة نصية، بناءً على أنماط إحصائية استُخلصت من كم هائل من النصوص البشرية، وهذا التشخيص له أبعاد ابستمولوجية جذرية، أولاً: إن طبيعة المعرفة التي تنتجها الآلة هي معرفة احتمالية بالدرجة الأولى، قائمة على التطابق لا على السببية، فهي تعرف كيف تجيب لكنها لا تفهم لماذا، وثانياً: إن هذه الأنظمة تفتقر إلى ما يسمى بـ"الفهم" بالمعنى الإنساني الذي يتطلب وعياً بالسياق، وخبرة جسدية، وقدرة على الربط بين المفاهيم بطرق غير خطية، وكما لاحظ فلاسفة العلوم، فإنها تفتقر إلى القدرة على التفكير الاستنتاجي التخميني، أي القدرة على تكوين تخمينات ذكية وتفسيرات محتملة للظواهر، بل إن ما تقدمه يشبه إلى حد كبير "وهم الفهم"؛ فهي بارعة في محاكاة المخرجات البشرية بلغة سلسة ومقنعة، دون أن تكون هناك عملية معرفية حقيقية من ورائها، وبالتالي فإن "المعرفة" في عصر الذكاء الاصطناعي تخضع لتحول جذري، فنحن ننتقل من عصر المعرفة التي تُبنى عبر الجهد والتحقق والتفكير النقدي، إلى عصر "المعرفة المسلّمة" التي تُستهلك كمنتج نهائي، وهنا تكمن نقطة الالتقاء الأولى والأخطر مع الفكر الفلسفي، حيث ينكشف جوهر الأزمة: ليست الأزمة في أن الآلة ستصبح أكثر ذكاءً منا، بل في أننا قد نصبح أقل تفكيراً بسببها.

التفلسف كفعل مقاومة للجمود المعرفي

في مواجهة هذا النموذج المعرفي الجديد، يتجلى دور الفكر الفلسفي كفعل مقاومة للجمود والاستلاب. أشار الفلاسفة المعاصرون إلى أن الاستخدام المفرط وغير النقدي لأدوات الذكاء الاصطناعي يحمل خطر "الضمور المعرفي" (Cognitive Atrophy)، حيث يتراجع الاعتماد على القدرات العقلية العليا كالتذكر والتحليل النقدي وحل المشكلات المعقدة، لمصلحة الاعتماد على الإجابات الجاهزة . هذا الضمور ليس مجرد تراجع في المهارات، بل في "الوكالة المعرفية" (Epistemic Agency)، أي قدرتنا على التحكم في تشكيل ومراجعة معتقداتنا .

هنا يأتي دور الفلسفة كـ "تمرين" للحفاظ على هذه الوكالة. فالتفلسف، في جوهره، هو ممارسة للشك والمراجعة الدائمة للمعطيات والمسلمات. وكما تُستخدم التمارين البدنية للحفاظ على صحة الجسد، فإن ممارسة التفكير النقدي الفلسفي هي تمرين للحفاظ على حيوية العقل. الفلسفة

لا تقدم إجابات، بقدر ماتقدم أسئلة، وهي بذلك تعيد إنتاج الفعل الإنساني الأساسي المهدد من قبل الآلة: القدرة على التساؤل. إن فلسفة الأخلاق مثلاً، التي تسأل عن ماهية الخير والعدالة والازدهار الإنساني، تقدم إطاراً لا يمكن للخوارزميات محاكاته، لأنه إطار يتأسس على قيم وتجارب إنسانية لا يمكن اختزالها إلى معادلات حسابية .لذلك، يمكن النظر إلى الفكر الفلسفي اليوم كممارسة للـ"فطنة" (Phro-nesis) أو الحكمة العملية التي تحدث عنها أرسطو، وهي فضيلة عقلية تمكن الإنسان من الحكم الصائب في المواقف الأخلاقية المعقدة والمبهمة.

بينما تقدم الآلة الحسابات الدقيقة (وهي ما يماثل "الحكمة التقنية" Techne، فإن الفطنة تتطلب خبرة حياتية، وفهماً للسياق، وقدرة على الموازنة بين القيم المتضاربة. في عصر تتداخل فيه القرارات المصيرية مع توصيات خوارزمية معقدة (كالعدالة في الأنظمة القضائية، أو التوزيع العادل للموارد)، تصير الحاجة إلى هذا النوع من التفكير الفلسفي أكثر إلحاحًا.

في حضرة الآلة – الابستمولوجيا النقدية كمنهج

إذا كان الفصل السابق قد ركز على الفلسفة كفعل مقاومة فردي، فإن هذا الفصل ينتقل إلى بعدها المنهجي والجماعي، إذ ليست الفلسفة مجرد موقف شخصي، بل هي منظومة أدوات نقدية يمكن توظيفها لفهم وتقييم منظومة الذكاء الاصطناعي ذاتها، وهنا تبرز أهمية ما يمكن تسميته بـ "الابستمولوجيا النقدية للذكاء الاصطناعي"، وهو حقل فلسفي ناشئ يضع الأنظمة الذكية تحت مجهر التحليل المعرفي، وهذا المنهج يتجلى في ثلاثة محاور رئيسية كما حددها الباحثون بالاستناد إلى الفلسفة اليونانية القديمة نفسها: أولاً، الأنطولوجيا التي تسأل عن أي وجود تفترضه هذه الأنظمة وكيف تعيد تعريف مفاهيمنا الأساسية، فعندما تتوقع خوارزمية سلوك "الزبون"، أو تحدد نظام ذكي ماهية "العمل" و"الملكية الفكرية" في عصر المحتوى المولد، فإنها لا تطرح تحديات تقنية فحسب، بل تغييرات في جوهر وجودنا الاجتماعي تستدعي تساؤلاً عميقاً حول ماهية هذه الفئات الجديدة.

ثانياً، الإبستمولوجيا التي تطرح أسئلتها الأكثر إلحاحاً حول طبيعة المعرفة المنتجة، فتتساءل كيف نثق بمعرفة أنتجتها خوارزمية لا نفهم طريقة عملها في مشكلة "الصندوق الأسود"، وكيف نميز بين العلاقة والسببية في الاستنتاجات الإحصائية، ونقيّم المعرفة في بيئة مشبعة بالمعلومات المضللة المولدة اصطناعياً، مقدمة بذلك أدوات للتمييز بين المعرفة الحقيقية ومحاكاتها، ومطالبة بـ"تواضع معرفي" من قبل مستخدمي هذه الأنظمة، أي الوعي الدائم بحدود المعرفة التي تقدمها.

وثالثاً، الأخلاق التي تُختتم بها الثالوث الفلسفي، فتتجاوز مجرد الالتزام بالقوانين لتسأل عن الهدف النهائي من هذه التكنولوجيا، مقيّمة قضايا كالتحيز الخوارزمي والبطالة التكنولوجية من منظور العدالة والكرامة الإنسانية وليس من منظور الكفاءة فقط، منتقلة بالسؤال من "هل يمكننا صنع هذا؟" إلى "هل ينبغي لنا صنع هذا؟" وهو السؤال الفلسفي بامتياز الذي يضع ازدهار الإنسان وغايته النهائية في قلب كل تصميم تقني.

أزمة "الإبيستيميا"

استلاب الحكم في عصر المحاكاة

لكن، ما الذي يحدث بالضبط عندما تتراجع هذه الأسئلة الفلسفية، ويُكتفى بمنتجات الذكاء الاصطناعي كبديل للحكم البشري؟ يصف الباحثون هذه الحالة بمصطلح جديد: "الإبيستيميا" (Epistemia)، وهي حالة تصبح فيها "المعقولية اللغوية بديلاً عن التقييم المعرفي". يعيش المستخدم تجربة امتلاك الإجابة دون أن يكون قد خاض عملية تكوين الاعتقاد المبرر، أي دون "عناء المعرفة". إنها متلازمة معرفية تنتج عن فجوة عميقة بين المخرجات السلسة والمقنعة للآلة، وبين افتقارها الجوهري لأي عملية إدراك أو حكم حقيقي، و تتجلى هذه الأزمة بوضوح في المجالات التي تتطلب حكماً قيمياً. الآلة التي تُستخدم للمساعدة في قرارات التوظيف، أو الإفراج بكفالة، أو تشخيص الأمراض النفسية، لا تملك وعياً بالأبعاد الأخلاقية أو الاجتماعية لتلك القرارات، لكنها تقدم نفسها كأداة محايدة وموضوعية. هذا هو الاستلاب بعينه: تسليم الحكم لأداة لا تحكم، بل تحسب، ثم نسيان أن الحكم كان بيدنا نحن. تكمن خطورة "الإبيستيميا" في أنها تخلق شعوراً زائفاً بالمعرفة والاطمئنان، مما يثبط فضولنا النقدي ويضعف ملكتنا على التشكيك. وهنا، يعود الفكر الفلسفي ليكون الترياق الوحيد لهذا الداء، عبر إعادة تأكيد قيمة الحكم البشري المسؤول، القائم على التأمل والنقاش والمساءلة، كشرط لا غنى عنه للممارسة الديمقراطية.

نحو فلسفة للعصر الرقمي

تحالف ضروري وليس صراعاً ممكناً

في نهاية هذه الرحلة، نستطيع أن نؤكد أن منزلة الفكر الفلسفي اليوم ليست على هامش منظومة الذكاء الاصطناعي، بل هي في صميم معركة تحديد مستقبلها، حيث لا تقوم العلاقة بينهما على التنافس أو الإحلال، بل على التكامل والتوجيه الضروري، ففي الوقت الذي تتفوق فيه الآلة في سرعة المعالجة ودقة التنبؤ، تظل الفلسفة هي الحارس الأمين للأسئلة الكبرى، والمزود الدائم بالأطر النقدية، والممارس الدؤوب للفطنة الأخلاقية؛ والمستقبل الذي يمكن أن نأمله ليس مستقبلًا تُقصى فيه الفلسفة، بل مستقبل تُحتضن فيه كـ"بومة الحكمة" على كتف الإنسان، لترشده في استخدام هذه القوة التكنولوجية الهائلة، وهو ما يتطلب إعادة تأهيل للتعليم الفلسفي ليس كمجرد مادة أكاديمية، بل كـ"تمرين عقلي" دائم وممارسة جماعية للحوار والنقاش على غرار الأكاديميات اليونانية القديمة، كما يتطلب من الجامعات ومؤسسات البحث أن تتبنى نموذجًا للبحث يتجاوز التخصصات الضيقة ليشمل التأمل الأنطولوجي والابستمولوجي والأخلاقي في كل دراسة عن الذكاء الاصطناعي؛ وفي النهاية، ليس السؤال كيف يمكن للفلسفة أن تواكب الذكاء الاصطناعي، بل السؤال الأصح: كيف يمكن للذكاء الاصطناعي، بكل ما يحمله من وعد وخطر، أن يظل في خدمة إنسان يتفلسف؟ لأن التخلي عن التفلسف، في خضم هذا التدفق المعرفي الجديد، ليس مجرد خسارة فكرية، بل هو تنازل عن جوهر إنسانيتنا.

* شاعر و كاتب تونسي

"مواسم الانتظار" ليوسف أبو الفوز
الإنسان في مواجهة الخوف

سعد عزيز دحام

ليست كل رواية تتناول مرحلة سياسية مضطربة تنجح في أن تتحول إلى عمل أدبي باقٍ.
فكثير من الروايات تقع في أسر الحدث، فتغلب عليها الوثيقة، أو يطغى عليها الخطاب الأيديولوجي، فتفقد شيئاً من روح الفن.
أما رواية (مواسم الانتظار) ـ المدى بغداد 2022 ــ للكاتب العراقي يوسف أبو الفوز، فإنها تنتمي إلى ذلك النوع من الأعمال التي استطاعت أن تجعل من التاريخ مادة للإبداع، ومن التجربة السياسية مدخلاً إلى سؤال إنساني كبير: كيف يستطيع الإنسان أن يحافظ على كرامته وهو يواجه الخوف؟
تمتد الرواية على أكثر من خمسمئة صفحة، لكنها لا تبدو معنية بسرد الوقائع بقدر عنايتها بتشريح النفس البشرية تحت وطأة القمع. فالخوف ليس مجرد إحساس عابر، بل هو الشخصية الخفية التي تتحرك بين الصفحات، تراقب الجميع، وتضعهم أمام امتحان أخلاقي عسير.
ولهذا لا يقدم يوسف أبو الفوز شخصياته بوصفها نماذج مثالية، وإنما باعتبارها بشراً يحملون نقاط القوة والضعف معاً، ويصارعون أسئلتهم الداخلية قبل أن يصارعوا جلاديهم.
تتجسد هذه الرؤية في شخصية فواز آل تركي، الذي لا يقدمه الكاتب باعتباره بطلاً خارقاً، بل إنساناً اختار الحرية طريقاً، رغم معرفته بثمنها الباهظ.
عبارته: (لا تخشَ الموت، والأفضل أن تلاقيه برأس مرفوع) لا تبدو دعوة إلى تمجيد الموت، وإنما إعلاناً عن أن الكرامة الإنسانية تظل أعلى من الخوف.
ولهذا يتحول فواز إلى رمز يتجاوز حدود الشخصية الروائية، ليغدو ضميراً حياً يرافق الأجيال اللاحقة.
ومن هنا تأتي أهمية شخصية فوزي، التي تبدو امتداداً طبيعياً لفواز.
فالرواية تؤكد أن الأفكار لا تموت برحيل أصحابها، بل تنتقل من جيل إلى آخر. إن فوزي لا يقلد فواز، بل يحمل روحه، ويخوض امتحانه الخاص في مواجهة آلة القمع، ليبرهن أن البطولة ليست صفة فردية، وإنما قيمة قابلة للتوارث حين تتجذر في الضمير.
ولا يكتفي يوسف أبو الفوز بتقديم البطولة في صورتها الذكورية التقليدية، بل يمنح المرأة مساحة إنسانية لافتة. فـزهوة، بحبها العميق لفواز، تجسد قيمة الوفاء التي لا تتناقض مع الالتزام الأخلاقي حين تقول إنها ستظل تحبه، لكنها لن تلتقيه بعد أن أصبحت زوجة لرجل آخر.
وفي هذه الشخصية يستعيد الكاتب منظومة القيم الريفية التي تجعل الوفاء موقفاً أخلاقياً قبل أن يكون عاطفة.
كما تبرز أم حامدة، ومعها نساء ورجال بسطاء خاطروا بحياتهم لإيواء المطاردين، بوصفهم أبطالاً مجهولين.
فالرواية تؤكد أن التاريخ لا يصنعه القادة وحدهم، وإنما يصنعه أيضا أولئك الذين يفتحون أبواب بيوتهم للملاحقين، ويقاسمونهم الخبز والخوف والمصير. هنا تصبح المقاومة فعلاً جماعياً، لا بطولة فردية.
ومن الجوانب اللافتة في الرواية حضور المونولوج الداخلي، حيث يطرح الكاتب أسئلة موجعة: هل يستطيع الإنسان أن يصمد إلى النهاية؟ وهل يملك ضمانا بألا ينهار تحت التعذيب؟ هذه الأسئلة تمنح الرواية بعدها الإنساني، لأنها ترفض تقسيم الناس إلى أبطال وخونة، وتكشف أن الضعف والبطولة كلاهما جزء من الطبيعة البشرية، وأن التفوق الأخلاقي يكمن في مقاومة الانكسار، لا في الادعاء بعدم الشعور به.
كما يحسن يوسف أبو الفوز توظيف الإحالات الثقافية، ولا سيما استدعاء تجربة المناضل التشيكي يوليوس فوتشيك، الذي ألهم أجيالاً من المناضلين بإيمانه بأن الدفاع عن الحياة العادلة يستحق التضحية.
غير أن الكاتب لا يجعل هذه المرجعيات شعارات، بل يدمجها في نسيج السرد، فتبدو جزءاً من وعي الشخصيات وتكوينها الفكري.

لقد نجح يوسف أبو الفوز في أن يكتب رواية لا تؤرخ لمرحلة من تاريخ العراق فحسب، بل تؤرخ لقدرة الإنسان على التمسك بإنسانيته في أكثر اللحظات قسوة. ولذلك فإن (مواسم الانتظار) ليست رواية عن السجون أو المطاردات أو القمع السياسي فقط، بل هي رواية عن الإنسان حين يواجه خوفه، وحين يكتشف أن الحرية تبدأ من الداخل قبل أن تتحقق في الواقع. إنها رواية تؤكد أن الانتظار ليس استسلاماً، بل إيمانٌ بأن للمواسم القاسية نهاية، وأن الشعوب التي تحفظ ذاكرتها وقيمها، قادرة على أن تصنع مواسمها الأجمل مهما طال الليل.

قراءة في كتاب الوافي.. تاريخ المسرح في السودان

صدع المعرفة ما بين العيان والتفكّرِ والمشَاركة

نورس عادل

الواحدُ لا يكونُ إلا بالآخر.. ثمّةَ جملةٌ عميقةٌ تتكسر على أعتابها نوايا التكاسل لقارئٍ ما لتمثل عنده نقطةَ تحولٍ لمزاج جاذبٍ يدعمُ ميولهُ في اكمالِ قراءةِ ما بدأهُ، جملةٌ وثيقة الصّلة بمعنىً فارق شكّلتهُ التجربة الكتابية لديه لتضعه خارجَ اسرابِ من يستثمرُ اللغة في الكتابة ولا يوظّف آلياتها بالتفكُّر، فالقراءةُ عادةً لا تشمل خياراً ثالثاً فإما أن تولدَ ميتةً كجنينٍ ألتفت حول عنقه مشيمتهُ المغذيةُ لتحاصرَ انفاسه قبل أن يولدَ وقبل أن يتاح له حضوره الخاص في أفقٍ من انطولوجيا الانتظار، أو أن تشرقَ تلك القراءةُ بفواعلَ تنبثقُ عنها حياةٌ قادمة بأسرارها وسرديتها الخاصة وتضع روحها وسريرتها بين يدي قارئٍ يدحضُ الغياب عنها عبر تعشيق زمنهِ الخاص بالازمنة المتعددة لماهية النّص وجوهرهِ في الوجود الثقافي.

حينئذٍ فقط تتفتح ازاهير الاسئلة عن هوامش نص وتصعدُ من قرارتها الى مقدّماتهِ وتنتاب القارئَ حالةٌ أقرب ما تكون الى ولوجِ صدعٍ تتولد فيه المعرفة ما بين العيانِ والتفكُّرِ والمشاركةِ، ولا سيَّما عند حدود التعاطي الذي يفرضه عَقدُ النص عبر تمريرِ حسبةٍ مغايرةٍ وحساسيّات فارقة تجعلُ القارئَ يتنقل ما بين حس الامتاع ولذةِ الكشفِ ومكرِ التربُّص واستدراجِ مقدرته على الاشتباك مع المرجعياتِ الفكريةِ والمراجعاتِ الجمالية لبنية النّص ومفازاتهِ.. يحدثُ كل ذلك عبر ما تكتنزه جملةٌ واحدةٌ لها أن تمُرَّ على البعض مجردة وعابرة ما بين آلاف الجمل، حسناً فالحساسيات تختلفُ من ذاتٍ لأخرى وقد تُشكل عند آخرين أثراً للحقيقةِ المبتغاة ومفترق طرقٍ لتربص وشغفٍ وفضول يتأتَّى بالتوالد فتعاد على وفق مرادهِ صياغات مغايرة لرؤى واستراتيجية مختلفةٍ تُعيدُ النظرَ إلى النص وما يضمرهُ من مقدرة على مفاتحة وتحرير العديد من قنوات الاتصال ما بين زمن القارئ ونواياهُ المُسبَقةِ وبين أزمنة النص المتعددة بادئ ذي بدء، بخاصة إذا ما تصدَّرت هذه الجملة ملحوظات مقدمة لمجلد ضخم يسعى مُؤلِّفهُ جاهداً لتوخي سبل التوثيق المنهجي والعلمي لتاريخ طويل من الممارسات الفنية والمسرحية لشعب ينتمي له هذا المُؤلِف ويُقدس وجوده وقيمه ويسهم في استلهام حضوره على نحو متفرد.. وعلى أي حالٍ لن نجد بد من الإشارة إلى أن أي قراءة لن تمثل سوى محاولة تصطنعها وريقات معدودة أمام المئات من صفحات ضمتها عناية مُؤَلف يزيد عن (760) صفحة ولن يتحقق مراد مقال واحد في الايفاء بالجهود المبذولة بين مغلفي كتاب (الوافي في تاريخ المسرح في السوداني ـ من عروض مسارح الجاليات إلى مواسم المسرح القومي) لمؤلفه (الدكتور يوسف عايدابي) وهو مجلد ضخم يضم (ستة اجزاء) من القطع المتوسط وقد صدر في (طبعته الاولى) ضمن حقل الدراسات للعام (2025) عن الامانة العامة للهيئة العربية للمسرح/ الشارقة.

على الرغم من كونه يقع ضمن مراد التوثيق إلا أنه يقيم حيداً خاصاً من مسافة جمالية مغايرة تشي بدور يقترن بالراوي الموثوق تارةً وبالناقد السارد والمحلل تارةً أخرى، فالمُؤلِّفُ يعمد إلى تعضيد مسائلاته النقدية التي تتعشق بسمارها التواريخ وتستحضر بمسامرتها مقدرةً شفيفة تضطلعُ بمهام تجسير العلاقة ما بين ذاكرة وفم وما بين نوايا صادقة لأصابع صقلتها اوجاع التجربة الفنية والانسانية، هذه النوايا التي لم تخالف تصوري كقارئ اسعفتهُ فرصة التعرف على المؤلف شخصياً.. فهو المسرحي الذي اضطلع بمهام تعرية تواريخ المُستعمِر في بنية المشهد المسرحي العربي وعمل على تعضيد العديد من عمليات تأصيل التجربة المسرحية العربية حيثما كان، آملاً في دحض عوامل النسيان التي تحاول أن تواري بالسكوت والاهمال تاريخاً طويلاً من الحراك العنيد الذي جسدته تلك التجربة، بخاصة للذين اسهموا بصناعتها وعاشوا لحظات مجدها وتعرفوا على الجهود الحثيثة التي صنعت وجوده عبر أكثر من قرن من زمن التجربة المسرحية العربية، ومع هذا لا تجده يعمد إلى الغاء أثر الآخر أو يمارس الاحتيال على مقدرة الثقافات وخصيصتها الأبدية بالتعابر والتناسج واجتيازها الدائب لحدود الارض والوعي بعناد جيني أو باصطناع تواريخ زائفة أو بتزويق هويات هاربة عن مدار الحقيقة "فالواحدُ لا يكونُ إلا بالآخر" وربَّ جملة قادرة على توريط قارئ كان ينوي العُجالةَ في تقليب صفحات كتاب أثقل من أن تحمله يدٌ واحدةٌ.. جملة تمتلك مقدرة التمكين الدراماتورجي وهي تعيد صياغة النوايا المُسبَقَة لمن لم يكن ينوي أن يخوض حيداً من مسائلات التجربة المسرحية لبلاد لطالما تآكلتها المحن وقُوِضت فضاءاتها الحرة بالحروب المستعصية وبالكوارث الطبيعية التي تغدق عليها وكأنها هِبات الابد ومشيئة الرب الأحد.. تلك البلاد التي ما عادت تمارس المسرح ولا المهرجانات بالسهولة ذاتها التي تمارسها البلدان المجاورة وكلنا يفهم الأسباب ويدرك أثر المتغير الاجتماعي والراهن السياسي على ديمومة المسرح في أي بقعة من بقاع الارض.. " ففي أم درمان عرفنا المسرح القومي " هكذا يصف الدكتور عايدابي صعوبات انبثاق المسرح بصورته الحديثة " وهو مسرح مكشوف مفتوح على السماء على صوت الرعد وتساقط الامطار، على ضجيج الشارع وابواق السيارات على فيضان النيل وتعطل الكهرباء بسبب المياه.. هو ذا مسرح ليس كالمسرح " (ص220) ففي بلاده وعبر مراحل انبثاقه المبكرة جاءت ولادة المسرح بعسر، ففي العام (1903) (بحسبه)كان التاريخ يزاول فرائضه لانبثاق المسرح الحديث في السودان على يد (البار بابكر صدقي) الذي عده المؤلف الأب الروحي لتلك الانعطافة والمفترق التأسيسي لطرق المسرح التي تمايزت عن ما قبله من تجارب الفرجة والفلوكلور ذات الطابع الشعبي الذي أرتبط بجذور الممارسات القبلية والمجتمعية " مثل فرجات الزفاف/ والسيرة/ وموكب العرائس/ومراسم العزاء ذات الطقوس المتنوعة/ ومراسم الزار...إلخ "ص(221) وما بعد ذلك التاريخ حيث أعيد تشكيل التجربة المسرحية بالمزامنة والاتساق مع فتح دور التعليم وربط التجربة الفرجوية بقنوات الدرس التي ظهرت بالتزامن معها ومع افتتاح اول المدارس في بلاد السودان..

فقد عني الجزء الاول من هذا المُؤَلَّف بتسليط الضوء على التجارب المسرحية لتلك العروض التي صحبتها الجاليات الوافدة إلى السودان في بدايات القرن العشرين بدءً من المسرح في المدرسة الذي مثلته النشاطات اللاصفيّة لحفلات التخرج والمناسبات الخيرية أو تلك التي تضمنت شكلاً من أشكال الاحتفاء بالزيارات الرسمية لبعض الشخصيات الهامة آنذاك، ولعلَّ أهمها البادرة التي بدرتها مدرسة (البنات للرسالة الكاثوليكية) التي سمحت للبنات في أن يقدمن رواية أدبية على شكل مسرحية وأن يمثلن فيها ، كما وثّقَ هذا الجزء لظهور اول جمعية للتمثيل في السودان(جمعية التمثيل) والتي اعدت منهاجاً اسبوعياً يقترن بمفهوم الربرتوار في تقديم عروضها المسرحية فيما زاولت بعض الفرق المسرحية الأُخرى ممارستها الفنية عبر تقديم عروضها في المقهى الذي (يراهُ المُؤلِّف) البادرة التأسيسية التي أفضت إلى افتتاح صالاتٍ بطراز مختلف تستقطب العروض والفعاليات والصور المتحركة والموسيقى التي واقترن سياقها العام بالسياق الفني المصري الذي سبق بالتجربة ذاتها عبر مقاهيه وصالاته التي لم تخلُ هي الأُخرى من أثر الجاليات الوافدة إليه... فالجالية المصرية كان لها حضورها وأثرها الثقافي في البنى الاجتماعية السودانية بخاصة وأن التقارب كبير بين الشعبين، فضلاً عن مقدرة الشعب السوداني على احتواء الثقافات الوافدة وضمّها إلى نسيجه العام، بخاصة تلك الثقافة التي تشاركهم وادي النيل، كما أن هنالك العديد من العوامل الأُخرى التي سرّعت باستيعاب التجارب الوافدة لعل أهمها شغف بعض الافراد من أبناء البلاد بفنون العرض والمسرح السبب الذي دفعهم الى الافادة من التجارب المجاورة لتدعيم خطابهم الجمالي... والحال مقارب بالنسبة للجالية

كتاب..

السورية التي تواجدت في السودان أيضاً حاملة معها نشاطاتها الفنية والمسرحية فكان لحضورهم في المشهد الثقافي دوره وأثره أيضاً..

فيما أشتمل الجزء الثاني من الكتاب على محاولة رصينة في تحقيب مسارات النهضة المسرحية في السودان وتسريد الممارسة المسرحية للفرق الأهلية الفتية في تشكّلها وبواكيرها وما قدمته تلك الفرق في العديد من نشاطاتها الفنية وعروضها المسرحية، بخاصة في العقود الثاني والثالث والرابع من القرن العشرين وما أسفر عنه ذلك الحراك من تنشيط لأفق فني وانبثاق متصل بالتماع مشهدية الفواعل الثقافية التي نشطت بها النوادي العمالية وتصدرت البوادر المسرحية لتجارب المسرح القومي السوداني الذي وصل ذروته ومجده في العقدين السادس والسابع من القرن ذاته، إضافة إلى ظهور العديد من الأسماء اللامعة على الساحةِ الفنية وتناوب العروض المسرحية ما بين الكوميديا والتراجيديا، بخاصة بعد رفد الساحة الفنية بالعديد من الطاقات الاكاديمية التي صدّرها (معهد الموسيقى والمسرح في الخرطوم) عبر مخرجاته الحثيثة من مؤلفين وممثلين ومخرجين من الذين استطاعوا أن ينهجوا مساراً علمياً في تقديم عروضهم التي تواصلت نحو تأسيس مسارات فنية وعروض مسرحية تشتبك بملامحها وميولها مع تيارات الحداثة المسرحية العالمية، فضلاً عن استمرار تدفق اعمال الفرق التي عنيت بأشكال فنية مختلفة مثل مسرح الشارع الذي قدمته بعض مسارح الجنوب في مناهضتها للتهميش والنزوح ، كما في تجربة فرقة (كوتو) الأهلية " وهو كلمة مقتبسة من لغات جنوب السودان وتعني الصغرة المقدسة عند قبائل التابوسا، وكان الاسم الكامل للفرقة وقتها هو جماعة كواتو الاهلية " (176) وقدمت هذه الفرقة خطاباً فنياً مبني على أتون فلسفة البحث عن مفهوم الهوية الثقافية في محاولة تطويع فنون الرقص والاغاني الشعبية داخل منظومة العرض المسرحي وافراز هويتها البيئية والوطنية وتحرير شكلاً مسرحياً خاصاً ومختلفاً سمة مضافة للتجربة المسرحية السودانية عبر تأسيسها لورشة تدريبية هدفت الى تأهيل وتدريب مجموعة من شباب السودان النازحين.

كما ضم الكتاب في جزئه الثالث قراءة توثيقية لأهم العوامل التي أسهمت بتسارع النمو المسرحي لتجارب المسرح القومي السوداني والذي بدت ثماره تنضج عبر التحول الكبير المرافق لإسهامات التجارب التنظيرية لأسماء نقدية لامعة استطاعت أن تبث موجهاتها التقويميّة في صلب التجربة المسرحية السودانية.

فضلاً عن اتساع المتن العلمي للكتابة في المسرح السوداني وما تتخلله من عناصر تداخلت في نسيج الخطاب المسرحي وآليات صناعته.

لقراءة المقالة كاملة على موقعنا:
www.tareekthakafi.com

المستعرب الروسي بوريس تشوكوف

قراءة الأدب العراقي

د. فالح الحمراني

يُشكل منجز المستعرب والباحث الروسي الراحل بوريس فلاديميروفيتش تشوكوف (1938-2021) محطة نقدية هامة في مسار قراءة الأدب العربي الحديث والمعاصر وتوثيقه، ولا سيما العراقي منه. فقد امتاز تشوكوف، بوصفه باحثا ومترجما ولغويًا في معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم الروسية، برؤية نقدية جمعت بين الصرامة المنهجية والعمق التحليلي.

تتجسد ذروة مشروع تشوكوف النقدي في موسوعته الضخمة المكونة من جزأين بعنوان: "أن نكون على قدم المساواة مع العصر: تاريخ الأدب العربي في المملكة العراقية والجمهورية العراقية". حيث قدّم من خلالها تقييماً شاملاً للبنى الفنية والفكرية التي أسست للرواية والشعر في العراق.

وتقول المستشرقة الروسية ماريا فولاساتوفا التي عرفت تشكوف عن قرب : لقد كرس أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه لتاريخ الأدب العربي في العراق. وفي اعداه للاطروقة قرأ بوريس فلاديميروفيتش جميع الروايات العراقية بلغتها الأصلية، وترجم قصائد لشعراء عراقيين. لقد قرأ بوريس فلاديميروفيتش كل هذا، ودرس الشعراء العراقيين في القرن العشرين ـ الذين وضعوا بالفعل الأساس للشعر العربي الحديث. لقد أنجز عملاً جيدًا للغاية. لقد قرأته وأعجبني كثيراً. إنه عمل جوهري وقيم قدمه كأطروحة دكتوراه.

في تقييمه للنثر العراقي، يرى تشوكوف أن الإبداع القصصي والروائي في العراق لم يكن مجرد صياغة حكائية سطحية، بل تميز بـ "واقعية صارمة وسحنة قاسية" نبعت من وعي الكُتّاب بالتحولات السياسية العنيفة والشرور الاجتماعية. لقد نجح السرد العراقي في محاكمة الواقع وتصوير الفقر، الاضطهاد، وتناقضات الريف والمدينة.

ويرصد تشوكوف أثر "العصرنة والتغريب" في بنية الرواية، مؤكداً أن النثر العراقي المعاصر تفوّق على الأشكال الأدبية القديمة في قدرته على تمثيل ديناميكيات المجتمع وتفكيك تعقيداته الفكرية والسياسية.

ومن الزوايا الإبداعية التي سلط تشوكوف الضوء عليها، هي "جماليات التلقي وتأثر النثر العراقي بالأدب الروسي"، وتحديدًا بالنموذج التشيخوفي. ويستشهد الباحث بالروائي العراقي شاكر خصباك ودراسته الرائدة عن أنطون تشيخوف في العام 1954. ويرى تشوكوف أن خصباك، إلى جانب مجايليه من جيل الخمسينيات مثل عبد الملك نوري وإدمون صبري، لم يقفوا عند حدود المحاكاة الشكلية، بل تمثّلوا "الفلسفة التشيخوفية" الكامنة في استحالة العيش وفق الأنماط القديمة وضرورة التغيير الجذري، فأسقطوا هذه الرؤية الكونية على الواقع العراقي لإنتاج سردية وطنية ذات أبعاد إنسانية عميقة.

وفي تتبعه لخط التطور السردي، يفرد تشوكوف مساحة نقدية معمقة لتفكيك سرديات جيل الستينيات في العراق . إذ لم يكتفِ برصد النصوص، بل غاص في الجذور الفلسفية والظروف السياسية التي شكّلت وعي هذا الجيل الاستثنائي، والذي اعتبره مرحلة الانقلاب الجمالي الأكبر في تاريخ النثر العراقي والعربي. ويتلخص تحليله لهذا الجيل عبر أربعة محاور بنيوية: ويرى تشوكوف أن هذا الجيل نبت في مناخ مفعم بالانقلابات الدموية والعنف (خاصة بعد عام 1963 ونكسة 1967). وقد أدى هذا الواقع إلى تراجع "الواقعية الاشتراكية والتبشيرية" التي طبعت جيل الخمسينيات. فتحول التركيز من معارك المجتمع الكبرى إلى عتمة الذات، ورصد أزمات المثقف المعزول، والشعور بالضياع والاغتراب؛ وهو ما تجسد في أعمال مبكرة لكُتّاب مثل فاضل العزاوي وموفق خضر.

ويرى تشوكوف أن جيل الستينيات أحدث قطيعة فنية مع الواقعية الكلاسيكية. فبدلاً من السرد الخطي والتسجيل الفوتوغرافي، تبنى الستينيون العراقيون تقنيات تيار الوعي، والفانتازيا، والرموز الكافكاوية والسارترية. وتداخلت في نصوصهم الأزمنة، ولجأوا إلى الأحلام والكوابيس لتمثيل وطأة الواقع السياسي والأمني المعاش. يشير تشوكوف في دراسته للبنى السردية المعاصرة إلى أن الرواية العراقية استعارت أشكالاً غربية لتفكيك أزمات الدولة الوطنية بعد عام 1958

ويفرد تشوكوف مكانة خاصة لتجربة الكاتب البصري محمد خضير، لا سيما مجموعته الأولى "المملكة السوداء". ويشير إلى أن خضير نجح في تحويل جغرافيا العراق المحلية (البصرة، الأنهار، الأهوار) إلى رموز كونية وميتافيزيقية بفضل قدرته الفذة على صهر التراث الصوفي والعربي القديم مع الحداثة الغربية والروسية، لتقديم نثر يتأمل الموت والذاكرة بذكاء معقد ومغاير.

ورصد تشوكوف نزوعًا كبيرًا نحو ما أسماه "عصرنة الرواية العراقية" عبر تفتيت هيمنة "الراوي العليم الصاحب للسلطة المطلقة"، وفتح المجال لبنية "البوليفونية" (تعدد الأصوات) المتناقضة داخل النص الواحد (تأثرًا بمفهوم ميخائيل باختين).

ترافق ذلك مع تحول لغة السرد من صيغتها التقريرية الكلاسيكية إلى لغة مكثفة، إيحائية، وشعرية مشحونة بالاستعارات. يحلل تشوكوف هنا كيف تحولت "النبرة التشيخوفية" من رصد خيبة النبلاء الروس إلى أداة لتعرية الإقطاع والبرجوازية الصغيرة في المدن العراقية.

أما على صعيد الشعر، فإن تشوكوف ينظر إلى التجربة العراقية بوصفها "قاطرة التحديث الجذري" في المشهد الشعري العربي طوال القرن العشرين، لاسيما مع ولادة حركة "الشعر الحر" وتصدُّر روادها بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي للمشهد الإبداعي.

ولم تقتصر دراسته على الحداثة الشعرية، بل تتبع بدقة التقاليد الكلاسيكية منذ القرن التاسع عشر وحتى تأسيس الدولة العراقية عام 1921. وثمّن قدرة الشعراء الكلاسيكيين (مثل محمد العبيدي في الموصل) على توظيف الذاكرة التاريخية واستدعاء الرموز التراثية (كالحروب الصليبية) كأدوات رمزية لمقاومة الهيمنة الاستعمارية وبناء الهوية الوطنية

ويَبرز التقييم النقدي لتشوكوف بشكل مكثف عند تفكيكه لـ "الأدب ذي التوجه الاشتراكي" والالتزام الإيديولوجي في الشعر العراقي. حيث حلل كيف تحوّلت القصيدة الكلاسيكية والحديثة على حد سواء إلى أدوات لخدمة القضايا الاجتماعية والسياسية الملحة، مما جعل الشاعر العراقي ملتحمًا بالشارع، ومرآة عاكسة للوعي الجمعي والنزوع نحو التحرر والثورة.

وتتلخص رؤية بوريس تشوكوف النقدية في أن الأدب العراقي بشقّيه (الروائي والشعري) هو أدب "حي وديناميكي" تمكّن باقتدار من أن يكون "على قدم المساواة مع العصر". لقد أثبت المبدع العراقي في قراءة تشوكوف قدرة استثنائية على تحقيق أصعب معادلة إبداعية: أن يكون عالمياً وحداثياً في أدواته الفنية والفلسفية (خاصة مع الانعطافة الستينية الشجاعة)، وفي الوقت ذاته، أن يظل عراقياً غارقاً في هموم هويته وبيئته المحلية ومحاكاة آلام شعبه الكبرى.

غلاف كتاب بوريس تشوكوف:
"أن تكون على قدم المساواة مع العصر: الادب العربي في جمهورية العراق"

إميلي ديكنسون
أميرة العزلة ورائدة الحداثة

تأليف وترجمة: رضا الظاهر

عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق صدر كتاب "إميلي ديكنسون ـ أميرة العزلة.. رائدة الحداثة". تكون الكتاب من سبعة فصول مع ملحق يحتوي خمسين قصيدة للشاعرة من ترجمة المؤلف.

يضع نقاد الشعر وباحثوه إميلي ديكنسون في مصاف وولت ويتمان لتكون رمزًا من رموز الشعر الأميركي، وعلى الرغم من أن ديكنسون اختارت العزلة، التي جعلتها تحقق توازنها على حافة الحدود القصوى، فإنّ ما يحرر الشاعرة هو حقيقة أنها كانت تذهب، طوعًا، إلى حيث تجد نفسها.

وبتحدي الالتزام بتقاليد زمنها في ما يتعلق بالمؤسسات القائمة، والنظرة إلى الجندر، والثقافة المهيمنة، خلقت ديكنسون، عبر الوسط الشعري، لغة المقاومة، وتحدي واستجواب قوى الاضطهاد المحيطة بها.

يمكن القول إن ديكنسون وأعمالها ما تزال تمارس تأثيرًا عميقا على الشعراء والنقاد والقرّاء في عصرنا. وهي تثير الكثير من المقاربات النقدية المستندة إلى مناهج جمالية مختلفة، وتلهم شعراء وفنانين ومبدعين في مختلف أنحاء العالم، وبغناها، الذي يبدو بلا حدود تشكل أعمالها رؤية مركبة لطاقة فلسفية، وروحية، وسايكولوجية، وتاريخية، وجمالية، وطاقة شعرية.

تتجلى ديكنسون معاصرة من خلال تركيزها على التجارب الإنسانية على النحو الذي يخاطبنا اليوم، كما كان يخاطب قرّاءها في القرن التاسع عشر.

يتسم موضوع ديكنسون في القرن الحادي والعشرين باهتمام متجدد من قبل الباحثين والقراء، حيث يعاد تفسيرها كشاعرة رائدة، وشخصية تمردت على التوقعات المجتمعية البطرياركية.

كتاب "علوم السرديات"

صدرت حديثاً عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق دراسة جديدة للناقدة د.نادية هناوي بعنوان "علوم السرديات/ مابعد الكلاسيكيات" تناقش فيه المؤلفة المؤهلات والطاقات التي يمتلكها النقد لتجعله قادراً على إنجاز خطوة جريئة في بناء منظومة مفاهيمية وبأجهزة اصطلاحية خاصة لعلم سردي موصوف بأنه عربي. ينبع من صلب التجارب السردية، ويتماشى مع المنظورات الفكرية وطبيعة واقعنا الأدبي.

تقول المؤلفة:

"لقد بحثتُ في كتابي هذا بأجزائه الثلاثة عدداً من هذه العلوم المستجدة. وكان لسلسلة مؤلفاتي في نظرية "الأقلمة السردية" أن دلّتْ على علوم سردية أخرى، وليست غايتي من وراء ذلك كله التعريف المبدئي بعلوم السرديات ما بعد الكلاسيكية حسب، وإنما أيضاً مساءلة منظري كل علم على حدة، واختبار مدى صلاحية ما يفترضونه من قواعد وما يضعونه من اشتراطات. واكتشاف مناطق الهنات والتلكؤات التي قد تبرز هنا أو هناك".

كتب

الأرض والقانون والخيال السياسي

"العيش في العراق" قرن من الهيمنة الإمبريالية والحكم الإستبدادي

عرض: مريس كفّان
ترجمة: الطريق الثقافي

يشرح كتاب "العيش في العراق.. الأرض والقانون والخيال السياسي" من تحرير هيثم بهورة وزينب صالح، وإصدار جامعة أدنبرة، كيف شكلت القوى الإمبريالية العراق على المستويات السياسية والثقافية والقانونية والبيئية، ويستكشف أوجه التشابه بين ماضي العراق وحاضره.

الكتاب يضع ظروف ما بعد عام 2003 في سياقها من خلال إعادة النظر في المسارات التاريخية كما عاشها العراقيون.

يدرس الكتاب حاضر العراق وماضيه من منظور متعدد التخصصات، لاسيّما من خلال العلوم الإنسانية الطبية، والدراسات القانونية، والدراسات البيئية، والدراسات الأدبية، ودراسات النوع الاجتماعي والجنسانية، ويقدم دراسة معمقة للتداعيات السياسية والثقافية والبيئية للحروب الأمريكية على العراق، بما في ذلك الأوضاع في العراق بعد الغزو الأمريكي في العام 2003.

يجمع كتاب "العيش في العراق" نخبة من الباحثين في التاريخ والثقافة والأدب والبيئة والقانون والعلوم الاجتماعية، ليصفوا كيف عاش العراقيون قرنًا اتسم بالهيمنة الإمبريالية والحكم الاستبدادي والنضال الشعبي، وكيف تعاملوا معه. ويركز على العراق ما بعد العام 2003، مع تتبع أوجه التشابه بين الماضي والحاضر، متناولًا الحياة اليومية والأضرار البيئية وتطور الممارسات القانونية والثقافية.

تقدم مساهمات هذا الكتاب سردًا دقيقًا لمجتمع تشكل بفعل تداخل هياكل السلطة الوطنية والإمبريالية.

الكتابات تسلط الضوء على كيفية صمود العراقيين أمام أنظمة السيادة المتغيرة، ومقاومتها، وإعادة صياغتها على مدار القرنين العشرين والحادي والعشرين.

تضمن الكتاب مقدمة كتبها تيموثي ميتشل، وأخرى للمعدين هيثم بهورة وزينب صالح، بينما تضمن الجزء الأوّل: الخيال السياسي مقالات مهمة مثل: بين الجراح والكلمات: مظفر النواب وانتفاضة 2019 في العراق، كتبها سنان أنطون، والإمكانية الثورية وحدود التمويه الإمبريالي في العراق، كتبتها أربيلا بيت شليمون، وقصة حب عائلية عربية، كتبها مسار نسيم أحمد سوزا، ومزالق الخطاب الأصلي، كتبها إيلا شوهات، والمائدة غير المستقرة: قراءة الماضي اليهودي من خلال الحاضر العراقي، كتبتها أوريت باشكين، والتأريخ واستمرار الواقعية في الرواية العراقية ما بعد 2003، كتبها هيثم بهورة، وعالم الفن بعد العراق: المعارض والأخلاق والآثار الثقافية اللاحقة العنف، كتبها ريجين ساهاكيان.

أما الجزء الثاني: الأرض، فتضمن مقالات: قيمة تغير المناخ: فهم التدهور البيئي العالمي من منظور العراق، كتبتها بريدجيت غواراسكي، وعبور الحدود ورسمها في أواخر العهد العثماني في العراق، كتبها كاميل كول، ونشأة الآشوريين وهدمهم في بغداد، كتبها ألدا بنجامين، وطالما أنهم يعملون: التمييز العنصري، والاختلاف، ومفاهيم الأجساد العاملة في كردستان، كتبها كرم أوشاكلي، وفي غضون 99 عامًا، سيصبح هذا المكان مسطحًا: مستقبل الحيوية في وادي الإسمنت، العراق، كتبها كالي روبائي، وهذا النهر هو ما نملكه، كتبتها منى دملوجي.

بينما تضمن الجزء الثالث: الأسس القانونية مقالات: القانون القبلي العراقي والدولة الأمنية، كتبتها سارة برسلي، والمال كسلاح": التعاقد الخاص والغزو الأمريكي للعراق، كتبتها زينب قدري، وفينومينولوجيا الرعاية: الطب الاجتماعي في العراق تحت الانتداب البريطاني، كتبتها سارة فرحان، والشرف والعفة والحياء: ثلاثية جندرية للقمع والعنف، كتبها بلسم مصطفى وشمس حسين، وتأديب الجندر والجنسانية: حقوق المرأة ومجتمع الميم في العراق المعاصر، كتبتها زينب صالح، وحركة تشرين في العراق والدساتير الحيَّة: نحو تقرير المصير، كتبتها روبا علي الحسني.

تتناول أبحاث زينب صالح قضايا المنفى، والاستعمار، والإمبريالية، وتكوين الذات، وتصور الماضي، والمواطنة، وسياسات التمثيل في العراق. وبهدف دحض الروايات الاستشراقية السائدة التي تصور العراق على أنه محكوم بانقسامات طائفية متأصلة، تُبرز زينب صالح دور التفاعلات الوطنية والإمبريالية في تشكيل تاريخ البلاد، مع التركيز على الواقع المعيش.

وتتساءل أبحاثها عن كيفية إعادة القوى الإمبريالية - لاسيّما الولايات المتحدة والمملكة المتحدة - تشكيل المشهدين السياسي والاجتماعي في العراق؛ وكيف تُشكل آثار الاستعمار والإمبريالية الذاكرة؛ وكيف قاوم العراقيون هياكل السلطة، أو تفاوضوا بشأنها، أو أكدوها، في سعيهم لبناء أشكال جديدة من الانتماء.

يُسلط الكتاب الضوء على كيفية تأثير تدخلات بريطانيا والولايات المتحدة في العراق على مسارات حياة العراقيين وتجاربهم في المنفى. فبينما حظي الحكم الاستعماري البريطاني في العراق باهتمام أكاديمي واسع، اقتصر دور الولايات المتحدة في البلاد منذ أوائل الستينيات بشكل رئيسي على دراسات الاحتلال عام 2003. لذلك، يهدف الكتاب إلى إعادة كتابة تاريخ العراقيين في التاريخ الإمبريالي، ولا سيما تاريخ الولايات المتحدة. تاريخ العراق والولايات المتحدة متشابكٌ بعمق. أستخدم مفهوم المواجهة الإمبريالية لتسليط الضوء على كيفية تشابك الولايات المتحدة والعراق، وهما دولتان يُنظر إليهما عادةً على أنهما تحتلان عالمين مختلفين. يُزيل هذا المفهوم مركزية الدولة القومية ويُبرز الروابط العالمية. إن التركيز على الدولة القومية فقط لفهم تاريخ العنف والتهجير يُخفي دور القوى الإمبريالية الغربية في تشكيل شؤون دول العالم الثالث.

يُبين إطار المواجهة أن العراق

لم يعد العراق والولايات المتحدة كيانين منفصلين، بل متشابكين في علاقة قوة غير متكافئة أعادت تشكيل حياة العراقيين

والولايات المتحدة لم يعودا كيانين منفصلين، بل متشابكين في علاقة قوة غير متكافئة أعادت تشكيل حياة العراقيين. وقد نصح الباحثون بعدم التعامل مع الولايات المتحدة ككيان محصور داخل حدودها الإقليمية؛ بل يجب علينا دراسة العلاقة بين الإمبريالية الأمريكية والدول الأخرى، وجهود الولايات المتحدة لإنتاج رعايا خارج حدودها الوطنية من خلال السياسات النيوليبرالية.

فيما يتعلق بالتدخلات الإمبريالية الأمريكية في العالم، لا يُعد العراق حالةً استثنائية. فقد بدأ الباحثون في تأريخ النقاش حول الإمبريالية الأمريكية، ووضع احتلال العراق وأفغانستان ضمن الإرث الإمبريالي للولايات المتحدة. وبالتالي، يمكن اعتبار الحرب على الإرهاب بعد أحداث 11 سبتمبر جزءًا لا يتجزأ من تاريخ طويل من التوسع الأمريكي والهيمنة العالمية. كانت الحروب والاحتلال العسكري ركيزتين أساسيتين للولايات المتحدة، حيث كان العنف الإبادي محورياً في تأسيسها كدولة استيطانية استعمارية، فضلاً عن هيمنتها السياسية والاقتصادية. ومن ثم، فإن حالة الحرب الدائمة، من وجهة نظر الولايات المتحدة، تمثل استمرارية تاريخية للغزو، وتطهير الحدود الجديدة، والسيطرة على الأراضي في الخارج. يؤكد هذا النهج الإمبراطوري على الروابط بين الاستعمار الاستيطاني، والعنصرية، والهيمنة الاقتصادية، والتدخلات السياسية. وهكذا، يمكن اعتبار التدخل الأمريكي الممتد لعقود في العراق جزءًا من سلسلة متصلة من التشكيلات الإمبريالية المختلفة في جميع أنحاء العالم. لم يعد بالإمكان النظر إلى الإمبراطورية الأمريكية كحدثٍ منفرد أو إرثٍ من الماضي. بل إنها استمرت عبر القرون، وجذبت شعوبًا مختلفة إلى فلكها، وتركت حياة الأفراد في حالة خراب.

تأمل المُعدة زينب صالح أن يصل هذا الكتاب إلى كلٍّ من الأكاديميين والجمهور العام، ولا سيما المهتمين بالتكوينات الإمبريالية الأمريكية في أنحاء العالم، والتهجير، إذ تُعدّ قصة المنفى العراقي جزءًا من سردية أوسع حول الإمبراطورية والمنفى، وهي سردية لا تقتصر على العراق أو الشرق الأوسط.

ألّفت صالح كتابين، وتُكمل حاليًا مشاريع رئيسية عدة تُوسّع نطاق هذه التساؤلات. يستكشف كتابها الأول، "العودة إلى الخراب: روايات عراقية عن المنفى والحنين" (منشورات جامعة ستانفورد، 2021)، التحولات التي طرأت على المشهد السياسي العراقي وهوية الشتات، لاسيّما بين العراقيين في لندن عقب الغزو الأمريكي في العام 2003. ويستخدم الكتاب مفهوم اللقاءات الإمبريالية لتفكيك مركزية الدولة القومية وإبراز الروابط العالمية. أما كتابها الثاني، "غير المرغوب فيهم سياسياً: المواطنة، وسحب الجنسية، واستعادة الهوية في العراق" (منشورات جامعة ستانفورد، 2026)، فيتتبع إرث الممارسات الاستعمارية البريطانية في سحب الجنسية والترحيل، موضحًا كيف استمرت هذه الآليات في ظل الحكم الوطني وشكلت سلطة الدولة الحديثة. ويولي الكتاب اهتمامًا خاصًا لعمليات الطرد الجماعي، بما في ذلك طرد اليهود العراقيين (1951-1950) والعراقيين من أصل إيراني في ثمانينيات القرن العشرين.

أما مشروعها الكتابي الحالي، "كيف شرّعت وسائل الإعلام الأمريكية غزو العراق: إرادة الجهل" (دار نشر آي. بي. توريس)، فيتناول كيف برّرت وسائل الإعلام الأمريكية الرئيسية غزو العراق من العام 2003 إلى 2023، مُعيدَةً إنتاج الخطاب المؤيد للحرب مع إخفاء تكاليفه البشرية والبيئية.

إلى جانب عملها الأكاديمي، ترجمت صالح رواية حياة شرارة "عندما يحل الظلام" (ستصدر عن دار نشر جامعة سيراكيوز في العام 2027)، وهي رواية تُؤرّخ لتحوّل التعليم العالي في عهد صدام حسين من خلال أنظمة المراقبة والخوف والقمع.

زينب صالح، أستاذة الأنثروبولوجيا؛ منسقة دراسات الشرق الأوسط. مديرة مركز الدراسات الإنسانية والاجتماعية، بكالوريوس، جامعة بغداد. بكالوريوس، الجامعة الأمريكية في بيروت. ماجستير

سلسلة ستانفورد ـ هوفر بشأن الاستبداد

العراق البعثي
من خلال الأرشيفات المصادرة

اختيار وإعداد:
د. ليزا بلايدز
ود. صموئيل هيلفونت

عدد الصفحات: 434 صفحة
الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 9781503645301
السعر: 60 دولارًا
الناشر: جامعة ستانفورد

بمناسبة الذكرى العشرين لسقوط نظام صدام حسين، استضافت مكتبة وأرشيفات مؤسسة هوفر مؤتمرًا استمر يومين تحت عنوان "عقد من البحث باستخدام أرشيفات العراق البعثي: ما نعرفه الآن"، في الفترة من 17 إلى 18 آب/ أغسطس 2023. أشرف على المؤتمر كل من عالمة السياسة في جامعة ستانفورد د. ليزا بلايدز، ود. صموئيل هيلفونت من كلية الحرب البحرية الأمريكية، بدعم وإشراف من أميني مكتبة وأرشيف مؤسسة هوفر جان كانون وحيدر هادي. المؤتمر جمع أكثر من 30 باحثًا بارزًا في تاريخ العراق والسياسة الخارجية الأمريكية، ممن عملوا على سجلات حزب البعث العراقي المحفوظة في مؤسسة هوفر (منقولة من العراق تحت إشراف الاحتلال الأمريكي).

تناولت الأوراق البحثية المُقدمة دور هذه الأرشيفات في تغيير غير مسبوق بكتابة التاريخ والعلوم الاجتماعية المتعلقة بالعراق البعثي. ناقش المشاركون أسئلة من قبيل: ما الذي نعرفه الآن ولم نكن نعرفه أو لم يكن بوسعنا معرفته لولا الوصول إلى تلك السجلات العراقية؟ هل تأكدت افتراضات سابقة بشأن العراق أم نُفيت؟ هل ظهرت أسئلة جديدة بناءً على البحث الأرشيفي؟ وما هي حدود العمل مع هذه السجلات؟

بعد انتهاء المؤتمر المذكور، نُشرت مجموعة مختارة من الأوراق البحثية التي عُرضت في المؤتمر في كتاب ضخم شارك في تحريره كل من د. ليزا بلايدز، ود. صمئيل هيلفونت، لصالح منشورات جامعة ستانفورد الأمريكية، ضمن سلسلة عُرفت لاحقًا بـ "سلسة ستانفورد ـ هوفر بشأن الاستبداد".

لقد أحدث فتح أرشيفات حزب البعث العراقي ثورة في دراسة السياسة والتاريخ العراقي، إذ أتاح للباحثين فرصة غير مسبوقة للاطلاع على خبايا أحد أكثر الأنظمة الاستبدادية المنيعة في العالم. يساعد هذا الكتاب في فهم جديد لتاريخ العراق، مع تداعيات أوسع لفهم الاستبداد عمومًا.

يُبين المساهمون كيف يُشكك البحث في هذه الأرشيفات الفريدة في الافتراضات السابقة حول العراق في عهد حزب البعث وآليات عمل الأنظمة الاستبدادية، كما تُقدم فصولهم رؤى جديدة حول كيفية عمل نظام صدام حسين على مستوى النخب ومن خلال الممارسات البيروقراطية اليومية، مُسلطةً الضوء على سلطة الدولة، والعلاقات الاجتماعية، والسياسة الدولية في الشرق الأوسط.

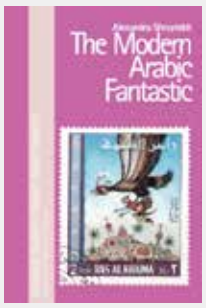
الكتاب يُناقش بنظرة نقدية المسائل الأخلاقية التي تُثيرها هذه الأرشيفات، بما في ذلك أصولها، وتأثير نقلها من العراق، ومعوقات الوصول إليها بالنسبة للباحثين المحليين. يُقدم هذا الكتاب، الغني بالتفاصيل التجريبية والمؤطر بأسئلة نظرية رائدة، كيف أعادت الأرشيفات العراقية تشكيل النقاشات حول الاستبداد، والحكم، والقمع، وعلاقات الدولة بالمجتمع، متجاوزةً بذلك الحالة العراقية. ساعد هذا الأرشيف في سدّ ثغرةٍ كبيرةٍ في فهمنا للأنظمة الاستبدادية العربية التي تُعدّ من أطول الأنظمة الاستبدادية عمرًا في العالم. فعلى الرغم من فتراتٍ محدودةٍ من التمثيل الديمقراطي في دولٍ مثل لبنان وتونس، لا يُمكن حتى اليوم الإشارة إلى نظامٍ ديمقراطيٍّ واحد في المنطقة العربية. بل إنّ معظم الأنظمة في المنطقة تُحكم إما من قِبل ملوكٍ أو جيوشٍ أو أحزابٍ سياسية، أو مزيجٍ من هذه العناصر.

إصدارات مختارة..

الخيال العربي الحديث

دراسات أدنبرة للأدب الحديث
تأليف: ألكسندرا شرايتخ
يقدم هذا الكتاب أوّل دراسة شاملة لتاريخ ونظرية الخيال العربي باللغة الإنكليزية. يحدد منهجية لقراءة أدب الخيال في عصرنا الحالي، ويقترح فئات تحليلية أساسية لقراءة أدب الخيال، تشمل النوع الأدبي، والأقليات، وذوي الاحتياجات الخاصة، والثقافة الشعبية، والتأثير. يُفنّد الافتراضات السائدة حول أدب الخيال العربي، ويؤكد على أهمية الجماليات غير النمطية في قراءة النصوص الخيالية العربية. يُؤسس لتاريخ ثقافي بديل للخيال بين الشرق والغرب، إذ يُعَد التراث العربي الغني والطويل من أدب الخيال تراثًا خفيًّا رغم وضوحه، لهذا أدب الخيال العربي يغيب في الدراسات الأوسع نطاقًا بشكل ملحوظ، ونادرًا ما يُقرأ هذا النوع الأدبي، إن لم يكن أبدًا، كمجموعة متكاملة.

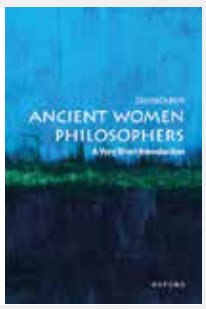
الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 125.00 دولارًا أمريكيًا
عدد الصفحات: 328 صفحة
الرقم الدولي: 9781399556033
الناشر: جامعة أدنبرة



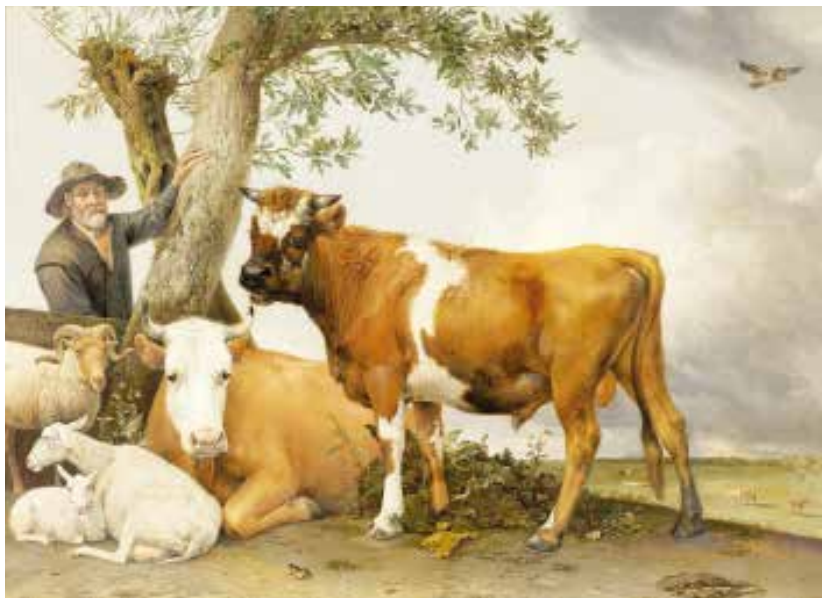
فيلسوفات العصور القديمة

التاريخ المقارن للفكر القديم
تأليف: دوروتا دوتش
هذا الكتاب يقدم إعادة تعريف للفلسفة تشمل أخلاقيات الأسرة، والممارسات الطقوسية، والرؤى الشعرية، وفق منهج جديد يستعيد فكر المرأة من خلال أدلة غير مباشرة، وهو جزء من سلسلة مقدمات موجزة - بيع منها أكثر من عشرة ملايين نسخة حول العالم.
من أقدم مؤلفة معروفة في العالم، إنخيدوانا السومرية، إلى هيباتيا الإسكندرية، المتصوفة وعالمة الرياضيات، فكرت النساء في جميع أنحاء العالم القديم بعمق في السلطة، والعدالة، والرغبة، والذات، والحكم، وأخلاقيات الأسرة، ولا تزال أفكارهنّ باقية في القصائد، والمناظرات البلاطية، والأناشيد الطقسية، والنقوش، والرسائل المنسوبة إلى أسماء مستعارة، وأصوات الحكيمات المنسوجة في الحوارات الفلسفية.

الغلاف: ورق مقوى عادي
عدد الصفحات: 160 صفحة
الرقم الدولي: 9780192886156
السعر: 9.55 جنيه استرليني
الناشر: جامعة أكسفورد



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 183
مدير التحرير
محمد حيّاوي
info@tareekthakafi.com
www.tareekthakafi.com
التصميم Sillat Media
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
12 آب/ أغسطس 12 August 2026



روزا بونور "دراسات عن الثيران البنية"، لوحة زيتية على قماش، 40 × 63.5 سم.

روزا بونور رسامة الحيوانات المدهشة

دراسات الثيران البُنية

الجانب الأنثوي والأرض الخالدة

كوين كلاين
ترجمة الطريق الثقافي

لم تكن روزا بونور مهتمة بالرجال، وكانت تفضل ارتداء ملابسهم. هل كانت شخصية مثيرة للجدل؟ التكريم الذي نالته خلال حياتها لا يوحي بذلك. يعرض معرض في مجموعة ميسداغ دراساتها عن الحيوانات.

حازت لوحة الرسامة روزا بونور (1822ـ1899) الكبيرة "الحرث في نيفيرنيه" على الميدالية الذهبية في صالون باريس في العام 1849. كان هذا نجاحًا باهرًا للفنانة، ولم يكن الأوّل من نوعه، فقد تخصصت بونور في تصوير الحيوانات منذ صغرها؛ إذ سبق لها أن شاركت في الصالون نفسه في العام 1841، وفي العام 1845 كانت قد نالت الميدالية نفسها عن لوحتها "ثيران وعجول من سلالة كانتال".

بناءً على هذا النجاح، كلّفتها الحكومة الفرنسية بـ"التعبير، من خلال ريشتها، عن فن رسم الأخاديد التي تُنتج الخبز الذي يُطعم البشرية جمعاء".

لهذا الغرض، سافرت بونور إلى نيفيرنيه، المنطقة المحيطة بنيفر، والتي تُعد تقريبًا المركز الجغرافي للبلاد. صوّرت فريقين من ستة ثيران شارولية ضخمة تحرث الأرض المتموجة في يوم خريفي مشمس. كان هذا هو "السومبراج"، أي حرث الأرض في الخريف للسماح بدخول الهواء، وهي المرحلة الأولى في عملية البذار والحصاد الطويلة التي يُنتج من خلالها الخبز. في تلك اللوحة لعب البشر دورًا ثانويًا، فقد اختفى المزارعون خلف الحيوانات الضخمة التي تجر المحراث ببطء، ولكن بقوة هائلة؛ يبدو إجهاد العمل واضحًا، وتتراكم كتل الأرض المحروثة في المقدمة، سميكة، ترابية، وثقيلة. مع ذلك، فإن اللوحة ليست ضبابية، بل صافية صفاء الشمس؛ السماء زرقاء ناصعة، وجلود الحيوانات البيضاء والبنية الصدئة تلمع في ضوء الخريف البارد؛ هنا، بكل بساطة، يُنجز شيء عظيم.

كان العام 1848 حافلًا بالثورات، مدفوعة بالثورة الصناعية، التي أدّت في فرنسا إلى هجرة جماعية إلى المدن وفقر عامة الشعب، ويبدو أن لوحة بونور تُقدّم ثقلًا موازنًا. إنّها ترنيمة للحياة الريفية، والعمل اليدوي للفلاح، وللقوة الفطرية الكامنة في الحيوان.

تكتسب اللوحة دلالات سياسية عميقة تحديدًا بسبب ما ـ لا ـ يظهر فيها: لا محرك بخاري، ولا قطار، ولا دخان مصانع في السماء.

ربما يكون مفوض، حكومة الجمهورية الثانية، قد استشفّ منها رسالة مطمئنة: "قد يندفع العالم نحو العصر الحديث بسرعة فائقة، لكن فرنسا في جوهرها لا تزال أرضًا خالدة؛ ففي الخريف، يعمل الفلاح مع ثيرانه استعدادًا للربيع التالي، والحصاد التالي".

كانت اللوحة مُخصصة لمتحف ليون، لكن الحكومة قررت الاحتفاظ بها في باريس، في متحف لوكسمبورغ (حيث رآها فنسنت فان كوخ في العام 1875، نظرًا لنجاحها، وبعد وفاة الفنانة، نُقلت إلى متحف اللوفر. وهي الآن جزءٌ دائم من متحف أورسيه.

في خضم كل هذا، لا بد من الإشارة إلى أن الفنانة كانت امرأة، ولم تتجاوز السابعة والعشرين من عمرها. وهذا ليس ذا أهمية كبيرة في حد ذاته؛ فقد كانت بونور اسمًا لامعًا، وتُعد من أفضل رسامي الحيوانات في عصرها.

كتب الناقد تيوفيل غوتييه: "معها، لا حاجة للمجاملة المُفرطة؛ فهي تُمارس فنها بجدية، ويمكن التعامل معها كرجل". بالنسبة لها، الرسم ليس كالتطريز الدقيق، ومع ذلك، فإن الجانب الأنثوي حاضرٌ مرة أخرى، أو على الأقل مثيرٌ للاهتمام، لأن هناك جوانب في مسيرة بونور وحياتها الشخصية والفنية تجعلها استثنائية، تمامًا كما كانت جورج ساند وجورج إليوت استثنائيتين. لم تُخفِ بونور حقيقة أنها لم تجد الرجال مثيرين للاهتمام إلا إذا كانوا أقوياء الشخصية؛ قصّت شعرها قصيرًا، ودخّنت السجائر، وارتدت ملابس الرجال، وأحيانًا بتصاميم غريبة. أصبحت ثرية واشترت منزلها الريفي الخاص بالقرب من فونتينبلو، قصر باي، حيث بنت استوديوهين (لا يزالان قائمين ومفتوحين للزوار).

كان عليها الحصول على إذن من ضابط الشرطة المحلي لارتداء البنطال، لأنّه كان ممنوعًا رسميًا على النساء في فرنسا؛ مُنح لها الإذن لأن البنطال كان أكثر عملية عند التعامل مع الحيوانات في سوق الماشية وفي الحقل.

الانتباه للتفاصيل

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

روزا بونور (1822-1899)

حقوق الإنسان

الفساد فيها متفش ومنهجي
هل ستنجو كرة القدم من براثن أمريكا؟

الطريق الثقافي ـ خاص

لا يكترث كل من الفيفا ودونالد ترامب بأي وازع أخلاقي. هكذا اجتمعت كرة القدم والترامبية تحت قيادة جياني إنفانتينو. ولحسن الحظ، تُوّجت إسبانيا باللقب.

في آيار/ مايو 2015، كشفت وزارة العدل الأمريكية عن لائحة اتهام مدوية. أربعة عشر مسؤولاً رفيع المستوى في الفيفا متهمون بالتآمر والفساد. يبدو أن مناصب رفيعة في الاتحاد الكروي استُغلت للإثراء الشخصي لأكثر من عقدين. وقد تتبع مكتب التحقيقات الفيدرالي 150 مليون دولار من الرشاوى، أُعطيت مقابل منح كأس العالم لقطر 2022، وقد ذكر الادعاء آنذاك بأن الفساد المحيط بكرة القدم الدولية "متفش، ومنهجي، ومتجذر بعمق".

صيف 2026. وبطبيعة الحال، استمرت الأمور على هذا المنوال. فقد استغلت الأنظمة الإستبدادية كأس العالم لأغراضها الخاصة: العلاقات العامة الدولية، والفساد مجدداً. مُنحت عقود بناء الملاعب الجديدة وفقًا للإجراءات المعتادة، وانتُهكت حقوق الإنسان على أرض الواقع.

كان يُنظر إلى كرة القدم على أنها رياضة يسارية، أو متعددة الثقافات. انطلاقًا من هذه الرؤية فأنّ "كرة القدم" تُعَد مُنافية (للقيم) الأمريكية في نظر اليمين.

مع ذلك، وفّرت كرة القدم فرصًا للتوسع، وكما كان الحال سابقًا مع هوليوود، يُدرك القطاع الرياضي الأمريكي أنه لا يُمكنه تجاهل السوق العالمية". بعبارة أخرى: نظرًا لتداخل المال وكرة القدم بشكلٍ وثيق، كان على أمريكا أن تستحوذ على هذه الرياضة.

لو بقيت كرة القدم "اشتراكية" بالفعل، لربما بقي مركز ثقلها أوروبيًا. أما الآن، فمعظم أندية الدوري الإنكليزي الممتاز تحت سيطرة أمريكية. تجري الضغوط حاليًا داخل الاتحاد الأوروبي لمواجهة الفيفا. يطالب الديمقراطيون الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم والاتحاد الأوروبي لكرة القدم (يويفا) بالانسحاب من الفيفا، لأن الفيفا "تدمر نزاهة اللعبة الجميلة". ومثلما تُساهم الحرب التجارية، وبطء تحالف الناتو، والتوترات الأخرى عبر الأطلسي، تُساهم بطولة كأس العالم هذه في تباعد الولايات المتحدة وأوروبا، وفي هذا السياق، كان فوز إسبانيا على الأرجنتين، المرشحة الأبرز للفوز بالكأس والحليفة لحركة "لنجعل أمريكا عظيمة مجددًا"، نتيجةً مُرضية. فمن بين الدول الأوروبية، تُعد إسبانيا الأكثر معارضةً لنهج ترامب الاستبدادي، إذ تعرض للاستهجان أثناء تقديم الكأس. ولا يُمكن تلخيص العلاقات الدولية بشكلٍ أفضل من هذا.

تقرير موسع في الصفحة الثانية من هذا العدد عن:
ظاهرة المراهنات وكرة القدم التجارية

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