17 February 2025 17 شباط/ فبراير

رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

No. 158

الطريق الثقافي

altareek althakafi

12

الفنان التشكيلي مكي عمران

تداخل العوالم.. تداخل الأمكنة

علماء الظل

كيف يشتري الغربيون الأطاريح الكينية؟

2

فيلم "لا أزال هناك"

لوحة عائلية عن ويلات الديكتاتورية

10

مسرح الكاثاكالي

ودوره في تطور الدراما الهندية

14

الإستهلاك المفرط

تلبية الحاجات والبحث عن المعنى

16

الإنسان والواقع

معرض في البصرة عن العلاقة مع المتلقي

21

"صعود اليسار الأخضر"

الحركة الإشتراكية البيئية ومستقبل البشرية والطبيعة

22

4 مقتربات فكرية

حرب الإبادة

الإستشراق والمركزية الغربية

كتب علي حسن الفواز

قد يكون قتل الذاكرة من أكثر انواع الإبادة بشاعة ورعبًا، لأنّه يعني المحو والحذف القهري، وإبادة الوجود في الهويَّة واللغة والمكان، مقابل اصطناع سرديات طاردة يقوم جوهرها على تكريس علاقة العنف والعدوان والكراهية بخطاب الإبادة، ووضع التاريخ تحت مبضع جراحين قساة، وليس مؤرخين لهم مزاج الشعراء أو الروائيين.

إنّ ما حدث في العقد الأخير كان ممارسة على تمرين غسل الذاكرة بالتيزاب، ووضع الأجيال الجديدة امام واقع تُقسره سرديات الآخر.

الجسد المتمرد REBEL FLESH

مخرجات إيرانيات على خط الإضطرابات

11

قصيدة مترجمة

"كانت شبحًا من البهجة"

ويليام ووردزوورث

19

تجارب إبداعية

الرواية والأنوثة.. مخطوطات الصبا والرغبة

18

د. نادية هناوي تكتب عن:

النظرة التجزيئية في نقد المقامات الحريرية

6

"في المعنى"

إعتمرْ قبعة وقفزْ عاليًا فوق ظهر الفيل

24

في الرؤية الجمالية

مباهج التوقيعات تنويعات المغايرة

20

إعادة تأهيل وصيانة متحف الزعيم عبد الكريم قاسم

الطريق الثقافي ـ خاص

تزامنا مع اختيار بغداد عاصمة السياحة العربية 2025، باشرت الهيئة العامة للآثار بوضع اللمسات الاولى لخطة إعادة تأهيل وصيانة متحف الزعيم عبد الكريم قاسم في شارع الرشيد.

وتفقد وفد متخصص من الهيئة أروقة وباحات المتحف للوقوف على أهم الاحتياجات ووضع خطة شاملة لاعادة صيانته وتاهيله بما يليق بتاريخ المبنى بالتعاون مع دائرة الصيانة والحفاظ على الاثار في الهيأة.

وشُكلت لجنة فنية وإدارية لوضع جداول وكشوفات الكلف التخمينية الخاصة باعادة التاهيل والصيانة لغرض توفير التخصيصات المالية. وتلخصت أبرز المشاكل بالرطوبة لقرب المبنى من نهر دجلة، إضافة إلى تخسف الارضيات ومعالجة الخشب وموضوع التجاوزات العشوائية القريبة من الموقع، وإعادة تأهيل منظومه الانارة الداخلية والخارجية والتأسيسات الصحية.

البعثة الإيطالية تجري مسحًا لمواقع محافظة صلاح الدين

الطريق الثقافي ـ خاص

باشرت البعثة الايطالية المختصة بالمسوحات الأثرية، برئاسة د. نيكولاي ماركيتي من جامعة بولونيا، مهام عملها المتفق عليها مع الجانب الإيطالي في مسح وتوثيق عدد من المواقع الأثرية التي تعود إلى حضارات وحقب تاريخية مختلفة والواقعة جنوب مدينة سامراء في محافظة صلاح الدين.

وشارك عدد من الآثاريين والموظفين الفنيين التابعين لمفتشية آثار وتراث المحافظة في أعمال المسح الآثاري.

وسيتضمن برنامج البعثة الإيطالية التي ضمت عددا من الأساتذة والعلماء المختصين، تدريب عدد من الكوادر الآثارية العراقية على عملية المسح الآثاري وتوثيق المواقع الآثارية إلكترونيًا، من اجل إدراجها ضمن قوائم دار الآثار العراقية والعالمية وتوفير الحماية لها، بالإضافة إلى أنشاء منصة إلكترونية تفصيلية لمراجعتها بشكل دوري عند الحاجة إليها.

نمط

الواقع المرير وراء الاستعمار الأكاديمي

علماء الظل
كيف يشتري الغربيون الأطاريح الكينية؟

إلويز كينغ
ترجمة: الطريق الثقافي

مقابل رسوم زهيدة، يكتب الكينيون ذوو التعليم العالي أطروحات لطلاب أوروبا وأمريكا الشمالية. إنّهم يأخذون الفضل ويُمنحون الدبلومات والشهادات العليا بشكل خاطئ وغير مستحق. تكشف الباحثة الجامايكية إلويز كينغ عن الواقع المرير وراء هذا الاستعمار الأكاديمي!

على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية، ظهرت "صناعة المقالات" الحقيقية في كينيا. يكتب الكينيون الشباب ذوو التعليم العالي دراسات أكاديمية وأطروحات تخرج للطلاب الأوروبيين الأمريكيين الشماليين بشكل رئيسي مقابل تعويض مالي ضئيل.

ذكاء للبيع

في العاصمة نيروبي وحدها، يعمل حوالي 40 ألف شخص في هذا القطاع. ويمكن طلب خدماتهم من خلال مواقع إلكترونية مختلفة. إنهم يحصلون على 30 % فقط مما يدفعه الطلاب الغربيون. والباقي يذهب لمكاتب السمسرة التي تُنظم تلك العلمليات. ليس لدى "علماء الظل" الكينيين هؤلاء خيارآخر في الواقع. إنّهم يعيشون في بلد يعاني من فرط التعليم والعطالة عن العمل غي الوقت نفسه.

تتبع الباحثة الجامايكية الغريندادية إلويز كينج خطوات عالمة الاجتماع الكينية باتريشيا كينجوري في مسعاها المتواصل منذ سنوات من اجل تحديد المسؤولين عن تلك الفضيحة العلمية والأكاديمية، ومن لديه السلطة لتحديد ما هو حقيقي أو مزيف.

إنّها "الحلول الأفريقية لمشاكل الشمال العالمي"، أو ما تسميه صناعة الدراسات، أو الاستعمار الأكاديمي! حيث لا تولي وسائل الإعلام العالمية اهتمامًا كبيرًا لهذه الظاهرة، على الرغم من أن ملايين الطلاب يستخدمونها على الأرجح، ويُنفق أكثر من مليار دولار سنويًا عليها. تترك كينغوري "برجها العاجي" في جامعة أكسفورد وتسافر إلى كينيا لإجراء مقابلة مع من تسميهم "علماء الظل".

وتعُد كينغوري، أصغر أنثى وأصغر أستاذة سوداء في جامعة أكسفورد، من أصول أفريقية. كانت تبلغ من العمر ثلاث سنوات عندما هاجرت من كينيا إلى إنكلترا مع والدتها.

في كتابها "علماء الظل"، تحكي كينغوري كيف أصبحت مفتونة بالعلم في شبابها. قرأت كتاب "علم الاجتماع" الذي حصلت عليه من صديقة والدتها، وراحت تبحث عن المزيد من الكتب المماثلة في مكتبة المدرسة، لكن الأمر تطلب توقيع من المعلم المشرف عليها بالنظر لحدثة سنها بالنسبة لمثل تلك الكتب.

التركيز على المستقبل

لطالما حافظت كينغوري على روابطها متينة مع وطنها، على الرغم من مغادرتها المبكرة له. تسلط في أبحاثها الضوء على الفظائع التي ارتكبها البريطانيون في البلاد أثناء الحقبة الاستعمارية: التعذيب والقتل والتهجير القسري لقطاعات كبيرة من السكان.

عندما أصبحت كينيا مستقلة في 12 كانون الأوّل/ديسمبر 1963، استثمر القادة الجدد بكثافة في التعليم. تبرز الدولة الواقعة شرق إفريقيا كواحدة من أغنى الدول في القارة. ولا يستفيد الجميع من تلك الثروة، كما توضح كينغ. الفساد هو السبب في ذلك. وفي الوقت نفسه، يتخرج أكثر من مليون كيني من الجامعة سنويًا. إنّهم يبحثون بفارغ الصبر عن وظيفة.

الاستعمار الأكاديمي

يربط "علماء الظل" بشكل واضح بين الاستعمار وصناعة الدراسات الخاصّة بالأكاديميين الأذكياء للغاية من نيروبي الذين يقومون بتأليف تلك الأطاريح والدراسات لصالح الطلاب البيض، هو باختصار تجسيد لحالة ما بعد الاستعمار. الأفارقة السود يقومون بالعمل الشاق، وطلاب من الشمال العالمي يحصلون على مرتبة الشرف. لقد كان الأمر دائمًا

الإعلان عن "عام أم كلثوم" بمناسبة الذكرى الخمسين لرحيلها

الطريق الثقافي ـ وكالات

أُعلن في مصر عن "عام أمّ كلثوم" 2025 بمناسبة الذكرى الـ50 لرحيلها. وسيتضمن احتفاليات كبرى تستمر طوال العام، بما في ذلك احتفالية عالمية في باريس ومهرجان مركزي في القاهرة، وافتتاح متحفها بالمجان، وتنظيم معرض صور نادرة في دار الكتب والوثائق وملتقى فني بمسقط رأسها قرية "طماي الزهايرة".. وكان معرض القاهرة الدولي للكتاب قد خصص فعالية "يوم كوكب الشرق". ويأتي هذا الإعلان حسب وزارة الثقافة المصرية "تأكيدًا على الدور المحوري الذي لعبته أم كلثوم في تشكيل وجدان الأمة العربية، بوصفها رمزًا خالدًا من رموز الفن العربي والمصري، وصوتًا عابرًا للأجيال، لا يزال ينبض في قلوب الملايين.

ضوء

قاعدة البيانات الوطنية للمخطوطات العراقية

تُعد قاعدة البيانات الوطنية للمخطوطات العراقية، واحدة من المشاريع التوثيقية المهمة التي انطلق العمل بها مطلع العام الحالي 2025، في دار المخطوطات العراقية التابعة لهيئة الآثار والتراث، وجاء في حيثيات الإنشاء "إنّ هذا المشروع هو أحد المشاريع الاستراتيجية الكبرى، التي خطّطت لها

الأكاديميون الكينيون الأذكياء للغاية يقومون بتأليف الأطاريح العلمية للطلاب البيض.

في ما يتعلق بالنزاهة الأكاديمية، فإننا لا نستطيع أن نتخيل طالبًا في جامعة هارفارد أو أكسفورد يستعين بكاتب خفي ليكتب لك أطروحة ما!

إنّ الأكاديميين الأذكياء من نيروبي الذين يقومون بتأليف تلك الأطاريح لصالح الطلاب البيض، هو باختصار تجسيد لحالة ما بعد الاستعمار

بهذه الطريقة، كينجوري تعرف أفضل من أي شخص آخر. أثناء دراستها، اكتشفت أن أحد معلميها قام بسرقة إحدى مقالاتها. "كامرأة سوداء، تعلمين أن الجميع يريد انتزاع السلطة من يديك".

لذلك ليس من المستغرب أن يتظاهر "علماء الظل" المفترضين بأنّهم أكاديميون بيض، ويشيرون في ملفاتهم الشخصية بشكل مثير للسخرية، إلى أنّ "السرقة الأدبية" غير واردة.

يقوم "علماء الظل" المتمرسون بتدريس الكتّاب الكينيين الذين لم يتقنوا بعد الطريقة الصحيحة للتعليق على المصادر والاستشهاد بها، من أجل تطوير مهاراتهم. وعلى العكس من زبائنهم البيض المشكوك في ذمتهم، فأنّ الجودة تأتي في المقام الأول بالنسبة لهؤلاء الكتّاب الأفارقة، لأن هذه هي الطريقة التي يعملون بها من أجل كسب عيشهم من هذه المهنة المشكوك فيها للغاية.

عالم غير أخلاقي

الأمر المذهل هو أنّني أستخدم وجهة نظر كينجوري لأثبت أن الكينيين ليسوا هم الذين يتصرفون بشكل غير أخلاقي، ولكنّنا نعيش في عالم غير أخلاقي.

وفي حين تلقي وسائل الإعلام الغربية ـ في حال سلطت الضوء على هذه القضية ـ باللوم على صناعة الدراسات الكينية في انحدار النزاهة الأكاديمية، فإن كينجوري لا تستطيع أن تتخيل أنك كطالب في جامعة هارفارد أو أكسفورد قد تقوم بتعيين كاتب خفي ليكتب لك أطروحة ما!

تتمحور أبحاث كينجوري حول القوى التي تحدد ما هو حقيقي وما هو مزيف: جميع هؤلاء الأطباء والمهندسين في أوروبا والولايات المتحدة الذين بدأوا العمل أستنادًا إلى أطروحات مزيفة؛ حول العالم الأكاديمي الذي ينظر بشكل انتهازي إلى الاتجاه الآخر، وكأن المشكلة غير موجودة. فضلاً عن ذلك فإن الطلاب الغربيين لا يعرفون بوجود علماء الظل الكينيين، ذلك لأنّ الأخيرين يتظاهرون بأنهم غربيون في ملفاتهم الشخصية.

يحلم أغلب الطلبة الكينيين الأذكياء بالدراسة في الجامعات المرموقة.

الفرص المستحيلة

لعل السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا يدرس ويجتهد الكينيون إذا لم تتوفر لهم الفرصة في الحصول على عمل مناسب، أو كما تقول كينغوري، متى يتم اعتبارهم "أذكياء، متعلمين، فصيحين، ومنتجين"؟ متى يمكنهم أيضًا الدراسة في الجامعات المرموقة؟

وربما الأمر الأكثر إيلامًا هو أن الذكاء الاصطناعي سيتولى قريبًا عمل علماء الظل الكينيين هؤلاء، ويحرمهم من مصدر الدخل الشحيح الذي يعيشون عليه مع أسرهم الفقيرة، على الرغم من أنهم يستحقون مهنة أكاديمية حقيقية، إلا أنّهم يضطرون للقيام بالعمل لصالح المزورين البيض وتُهضم حقوقهم وعلمهم.

إيلويز كينج هي مخرجة أفلام متعددة التخصصات حائزة على جوائز تركز على رواية القصص الدقيقة التي تبرز وجهات النظر المهمشة داخل الثقافة الشعبية.

مديرة منظمة اليونسكو تزور جامع النوري وتطلع على ترميم مأذنته الحدباء

الطريق الثقافي ـ خاص

زارت مديرة منظمة اليونسكو السيِّدة اودري ازولاي جامع النوري ومأذنته الحدباء في مدينة الموصل للإطلاع على مراحل العمل الجارية في اعادة بناء الهيكل المعماري للجامع والمئذنة وسبل الحفاظ على الطابع التاريخي والروحي فيها، ضمن مبادرة احياء الموصل التي تدعمها المنظمة. واعربت أزولاي بكلمة ألقتها في باحة المسجد عن سعادتها لوقوفها أمام المئذنة التي يزيد عمرها عن 850، عام وأشارت إلى أهمية إعادة ترميمها كونها تمثل تاريخ وهوية المدينة. مشيرة إلى أن أعمال ترميم المئذنة تضمّنت إعادة استخدام نحو 45 ألف قطعة أصلية، بهدف الحفاظ على طابعها التاريخي. وذكرت مصادر في الهيئة العامة للاثار والتراث بأنّ الحكومة المحلية في نينوى ستنظم حفل افتتاح رسمي يليق بهذا الإنجاز الإستثنائي، بعد الانتهاء كليًا من أعمال التأهيل، بحضور رئيس مجلس الوزراء السيِّد محمد شياع السوداني.

الدار، عبر عدد من الاجتماعات والدراسات النوعيَّة، التي استطاعتْ إجراء المسح الأوّل لمكتبات حيازة المخطوطات في العراق، سعيًا لحماية المخزون الوطني العراقي منها في مكتبات متعددة منتشرة في المحافظات العراقية من تلك التي لم تصل لبعضها لجان الحيازة منذ أربعين عامًا، لأسباب إدارية ومالية. إن المشروع يجسد في المحصلة، الجهود المحفِّزة والاستثنائية، من أجل حماية إرث المخطوط النادرة والمهمة من الاندثار، ومكافحة الاتّجار غير المشروع بالممتلكات الآثارية والتراثية، استنادًا إلى قانون الآثار والتراث رقم 55 للعام 2002".

حدث في مثل هذا اليوم

إندلاع أضخم احتجاجات مناهضة لغزو العراق

في الخامس عشر من شباط/فبراير 2003، بدأ يوم منسق من الاحتجاجات في جميع أنحاء العالم، أعرب الناس من خلاله في أكثر من 600 مدينة، عن معارضتهم للحرب الوشيكة على العراق. بعد أن أعلنت حكومة الولايات المتحدة، نيتها غزو العراق، في أعقاب خطاب الرئيس الأمريكي جورج دبليو بوش إلى الجمعية العامة للأمم المتحدة في 12 أيلول/سبتمبر 2002، إذ ذكر أن الحكومة العراقية بقيادة صدام حسين تنتهك قرارات الأمم المتحدة، فيما يتعلق بأسلحة الدمار الشامل، وهذا الأمر يستلزم الغزو.

كانت هذه الاحتجاجات جزءًا من سلسلة ردود الأفعال والأحداث السياسية التي بدأت في العام 2002 واستمرت حتى اندلاع الحرب في 2003. ووصف باحثو الحركة الاجتماعية تلك الاحتجاجات بأنه «أكبر حدث احتجاجي في تاريخ البشرية». شارك فيها اكثر من عشرة ملايين شخص في ستين دولة، أثناء عطلة نهاية الأسبوع (15 و16 شباط/ فبراير)؛ وقد أُدرجت هذه الاحتجاج في كتاب غينيس للأرقام القياسية للعام 2004 باعتبارها أكبر تجمعٍ مناهضٍ للحربِ في التاريخ.

الإعلان عن مشروع "نهضة اللوفر الجديدة"

الطريق الثقافي ـ وكالات

أُعلن في فرنسا الأسبوع الماضي، عن مشروع ما سُمي "نهضة اللوفر الجديدة"، في إطار عملية تجديد وتوسعة كبيرة للمعلم الباريسي الأكثر زيارة في العالم، ستستغرق نحو 10 سنوات. ويتضمن المشروع، إنشاء مدخل جديد للمتحف بالقرب من نهر السين، وغرفة مخصّصة لتحفة ليوناردو دافنشي الأشهر "الموناليزا". وستصل كلفة المشروع إلى 800 مليون يورو (834 مليون دولار)، بحسب القناة الفرنسية (BFM).

وقال الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون في كلمة ألقاها من منصّة بجانب "الموناليزا": "أعتقد أن الحديث على المدى الطويل عن الثقافة والفن، هو إحدى الرسائل التي يجب على فرنسا نقلها إلى العالم. إنها أيضاً معركة سياسية".

المحو والحذف القهري

حرب الإبادة

الإستشراق والمركزية الغربية

علي حسن الفواز

قد يكون قتل الذاكرة من أكثر انواع الابادة بشاعة ورعبا، لأنه يعني المحو والحذف القهري، وابادة الوجود في الهوية واللغة والمكان، مقابل اصطناع سرديات طاردة يقوم جوهرها على تكريس علاقة العنف والعدوان والكراهية بخطاب الابادة، ووضع التاريخ تحت مبضع جراحين قساة وليس مؤرخين لهم مزاج الشعراء أو الروائيين.

فما حدث خلال العقد الأخير كان ممارسة على تمرين غسل الذاكرة بالتيزاب، ووضع الاجيال الجديدة امام واقع تُقسره سرديات الآخر، على نحوٍ يجعل من حرب الابادة نظيرا لاصطناع تاريخ "متخيّل" يقوم على تحويل السردية الفلسطينية إلى لعبة انثربولوجية، تغيب فيها الهوية والذات والارض، ولا يحضر فيها سوى الطقوس والملابس والغناء والطعام، حيث الطابع المهرجاني وليس الوجودي، وحيث اللغة التي تغرق في المثيولوجيا، ولا استعمال حقيقي لها في توثيق الأرخنة، وفي صيانة الذاكرة وبيوت الوراقين.

إنّ الوعي الجمعي للشعب سيتحول الى "وعي شقي" مطرود من التاريخ، وعالق باللغة – الشعر والرواية والدين- بوصفهما مجالات تتسع للتطهير والتخيل، ولإبقاء "الرواية الوطنية" حاضرة في سياقها الرمزي. حفظ الذاكرة وصيانتها رهانٌ على الوجود، وعلى تحويل السرديات الوطنية الى قوة معرفية خلاقة للبقاء في التاريخ، فلا تاريخ خارج صناعة السرديات، وحتى حرب الوثائق والمدونات تأخذ قيمتها الرمزية من خلال سياق وجودها في رهانات السرد، وبالشكل الذي يجعل من كتاباتها وعي فائقا بالوجود، وبجعل مقاومة المحو ممارسة في تغذية النضال الانساني والاخلاقي من اجل الوجود، لا سيما وأن حروب الابادة التي صنعت ظروفها نعقيدات تاريخية، ارتبطت بالاستعمار والتبشير والعنصرية وسوق العمل والثروات، مثلما ارتبطت بمثالية "الانسان الأبيض" وبثنائيات العبد والسيد، والشيخ والمريد، والتابع والمتبوع وغيرها، والتي حولت "حروب الابادة" الى حروب مقدسة، والى سياسات دخلت في سياق تمجيد فكرة البطل المخلص/ البطل الروماني من "البربري" وبالاتجاه الذي جعل من "خطاب الالهة" في الاساطير اليونانية قائما على اساس فرضية القوة التي تكرّس هوية ذلك البطل، وتعاقب المتمرد، وسارق الحكمة/ النار بعقوبات طاردة، وتعرضه الى ابادات شتى.

إنّ وهذا ما فعلته جماعات التطهير العرقي والتبشير الديني مع شعوب اميركا الشمالية واميركا الجنوبية، ومع شعوب الهند والصين وجنوب شرق آسيا، لكن الأخر والأكثر بشاعة كان في حرب الابادة الفلسطينية التي ظهرت بعد الخلاص الرسمي من الاستعمارات، وبدء مرحلة نشوء الدول الوطنية، فكان الكيان الاسرائيلي هو الأنموذج الاستعادي لحرب الابادة من جانب، ولوضع الشرق القديم امام "متخيل تاريخي" افتراضي لشرق جديد يقبل بسياسات محو ذاكرته، وحذف عناصر مهمة من تاريخه.

الإبادة.. النقد والاستشراق

حديث الابادة، أو المقاربة الثقافية لمفهوم الابادة يتطلب اجراءات نقدية، تبدأ من فحص المفهوم بوصفه الاخلاقي والحقوقي، وليس انتهاء بوصفه جزءا من القهر الاجتماعي الذي تمارسه المركزيات الكبرى، مركزية الامبريالية، والصهيونية، وسلطوية الايديولوجيا والمعسكر والعصاب..

ولعل من اخطر مظاهر تغييب هذا المفهوم يتمثل بعزل "ابادة المكان" عن الابادات الاخرى التي تخص الجماعة والهوية، إذ إن تغيير جنس المكان ومرجعياته التاريخية، سيجعل ذلك المكان عرضة ل" الغزو" ولاشباع جماعات تجعل من الاستيلاء والاستملاك نزعات محمية، وبالتالي اخراجها من توصيف الابادة..

ماجرى في " غز ة" أو ما يجري في السودان، أو حتى في جنوب لبنان" يؤكد الطابع الاشكالي لتداول مفهوم الابادة، وهو ما يعني ضورة ممارسة النقد أو وضع خطاب هذا النقد في سياق السياسات التي

إنّ المقاربة الثقافية لمفهوم الابادة تتطلب اجراءات نقدية، تبدأ من فحص المفهوم بوصفه الاخلاقي والحقوقي، وليس انتهاء بوصفه جزءا من القهر الاجتماعي الذي تمارسه المركزيات الكبرى

تعتمدها الأمم المتحدة، ومنظماتها الحقوقية، وعلى اساس تحديد المعايير التي يمكن اعتمادها في تقييم حروب الابادة، لاسيما وأن المكان العربي يتعرض الان الى حرب رمادية في الابادة، عبر اصطناع الحروب الاهلية، واصطناع الهويات "القاتلة والمقتولة" وباتجاه تحويل العزل الطوبوغرافي، الى تغيير ديموغرافي، تتقوض معه بنيات المكان، وسماته وهوياته. العنف الثقافي، والعنف الهوياتي، والعنف العنصري، والعنف الايديولوجي من اكثر مظاهر العنف العمومي الذي يشكل "عتبات" لتسويغ الحديث عن الابادة، لأن هذه الابادة هي عنف قصدي تديره جماعات أو دول أو قوى لها مرجعيات سياسية وطائفية وايديولوجية، ولعل ما حدث من جرائم ابادة قامت بها جماعات داعش التكفيرية، وتداعيات الصراع الطائفي في العراق من اكثر الامثلة دلالة على التوحش العنصري في ابادة المكان كرمزية لابادة الكائن..

كما أن تصريحات الرئيس ترامب حول غزة تدخل في هذا السياق بوصفها اعلانا عن فكرة ابادة المكان، ونزعه عن سياقه التاريخي، وترحيله الى سياق آخر، تخضع فيه الجماعات الى اجراءات عنفية ومؤدلجة أو عابرة، تغير عنها وظائف الاشباع والتأسيس الديموغرافي، وبما يجعل نزع الوجود مقابلا متعسفا لنزع الهوية، و أن تعرية المكان من ذاته البشرية سيجعله مكانا عائما، لا سلطة له، ولا ذاكرة له، وأحسب أن ابادة الذاكرة، ستعني في هذا السياق نقل الشعوب المبادة من الواقع والتاريخ الى الاساطير، والى سير الحكايات الشعبوية.

لعب الاستشراق دورا خطيرا في الترويج لحكاية الابادة، عبر تشظية الجماعات، وتحويل التاريخ الى خطاب ايديولوجي، يقوم على اساس "تدمير تدمير الممتلكات الثقافية والتراث المادي وغير المادي، واستهداف الآثار الملموسة والوثائق والمخطوطات والكتب وجميع أشكال الإنتاج الثقافي، وقتل الكفاءات الأكاديمية والعلمية وذوي الخبرات الثقافية" وعلى نحو يضع الابادة الثقافية في سياق تدمير التنوع والتعدد، وتغويل مركزية القوة الغربية، على اساس قوة خطابها، وقوة مؤسساتها ونظامها الاعلامي والتوثيقي والتعليمي، حيث تفتقر مؤسساتنا الاكاديمية الى منهجية فاعلة في التعاطي مع مباحث الابادات الجماعية، ومنها الابادة الثقافية، ومع تنمية التوجهات التي تدخل في السيطرة على فضاءات انتاج الافكار والبيانات والسياسات، بدءا من المؤسسات التعليمية والحقوقية، وانتهاء بالمنظمات الدولية، حيث تخضع الى ازدواجية المواقف، في التعاطي مع الاسباب المسؤولية عن انتاج مظاهر تلك الابادات، ولعل آخرها قرار الرئيس الاميركي ترامب بالانسحاب من منظمة حقوق الانسان الدولية، لأنها ادانت اسرائيل متهمة اياها بارتكاب جرائم ابادة بحق الفلسطينيين.

الرواية والحكاية وفلسطين

لا يعني تدوين السيرة الفلسطينية سوى محاولة لاصطناع شكل للبقاء الثقافي، ولإعطاء سردياتها الحق في كتابة تاريخها، حيث تقوم منهجية مواجهة "مركزية الابادة" على انعاش فكرة الوجود الثقافي والانساني في الأرض، وفي اللغة، وحتى في الاسطورة، فهذا الثلاثي هو الجوهر الذي يُغذّي قوة السرد، وسر فاعليته في جعل "التخيل السردي" مجالا لتواصل صناعة الحكايات، فالحكاية هي الوجه الآخر للسيرة، ولإشباع الوجدان بكثير من الرمزيات الحافظة لفكرة البقاء، والدالة على وجود "نوابت" في المكان/ الأثر، وفي اللغة والعادات، وكل المنظومة التي تدخل في سياق انثربولوجية الكائن والمكان.

ما تعرض له المكان الفلسطيني يبدأ في مرحلة ما قبل نشوء الكيان، من خلال متلازمة الاسطورة والتخيل والمقدس الذي روّج له "المخيال الاسرائيلي/ التلمودي" فكان البحث عن اسطورة هو الرهان على صناعة القوة في مكان تخلى فيه الجميع عن اساطيرهم، واصطنعوا لهم فاعليات رمزية للتاريخ والسلطة، وللجماعة، وهو ما اعطى توصيفا "ميتافيزيقيا" لمفهوم المركزية، من خلال الاستعانة بمركزية النص، والمقدس، واحسب أن تاريخ الحروب الصليبية، كان اول صدمة لتقويض المركز العربي في فلسطين، مثلما تلته صدمات أخرى، بدأت مع حركات التبشير والاستعمار والاستشراق، وحتى الدور الغامض للسلطة للسلطنة العثمانية في اواخر حكمها، إذ اسهم تفكك الدولة العثمانية في إحداث شروخ دفع بريطانيا وفرنسا الى لعب دور في الترويج لفكرة الاستيطان تحت يافطة العودة الى اسطورة المكان والمقدس اكتسبت علاقة الاستشراق بالمكان الفلسطيني بعدا معقدا، إذ تعامل معها من منطلق "لاهويتي" وليس معرفيا، واعطى للاسطورة مرجعية فرضت نفسها على التاريخ والايديولوجيا وعلى المكان، في سياق التعاطي مع مفهوم الشرق الذي جعل من "الاستشراق" مجالا للتخيل ولتكريس مفهوم المركزية، وهو ما دفع ادورد سعيد الى مواجهة هذا الاستشراق بعين نقدية، والى فضح اهدافه وسياساته، وعلاقته بالمشروع الاستعماري، وبالسياسات الكبرى التي ارتبطت ب"وعد بلفور" وتوسيع الهجرات الى فلسطين، والى دفع "البرجوازية الأوربية" التي نمت في القرن التاسع عشر الى دعم توجهات الرأسمالية في الشرق، والى جعل "هجرة اليهود الى فلسطين" نوعا من التهجير المقدس، فضلا عن علاقته بترحيل حركة رأس مال الجماعات اليهودية، وخلق بؤر استيطانية لها قوة مالية كبيرة، اسهمت في الترويج لاسطورة العودة الى "ارض الميعاد" شرعنت هذه السياسات في تمثيلها الاقتصادي والايديولوجي والاسطوري فكرة "ابادة" تاريخ الآخر وتعويمه، وصولا الى "ابادة الذاكرة" واخراجهما من السيرة والتاريخ.

تحول فكرة الاستيطان الى "وطن اسطوري" ليست بعيدة عن الازمات العميقة في الواقع العربي، ولا عن التفكك الذي وجد العرب انفسهم في ارهابات، الاقتصادية والسياسية والثقافية، من خلال علاقة هذا التفكك بتداعيات "موت الدولة العثمانية" مع صعود الاستعمار الغربي، وتطبيق التقسيم في معاهدة "سايكس بيكو" على الأرض، مع اخراج فلسطين من حق الاعتراف بها كدولة، حيث اسهم تغييبها وتجريدها من الحق الوجودي الى بدء المراحل الأولى في مظاهر القتل العنصري عام 1936 وصولا الى احتلالها عام 1948 ونشوء الابادة كظاهرة للسيطرة على الارض من خلال مشروع الكيان الصهيوني، حيث تحولت صورة النشوء القهري/ الاستيطاني الى واحدة من اكثر صور الإبادات المعقدة في التاريخ المعاصر، والمقرونة بابادة بشرية مع ابادة الأرض والذاكرة.

مفهوم الابادة ليس بعيدا عن مفهوم المركزية الغرب ـ اميركية، وأن كثيرا من اطروحات الاستشراق تدخل في سياق تداولية الافكار التي تصنع تلك المركزية، عبر التاريخ والخطاب والايديولوجيا، فمع نشوء الكيان الصهيوني اخذ مفهوم الاستشراق مجالا أكثر تغولا، على مستوى صناعة الرعب والتغييب، أو على مستوى تكريس الاسطورة الاستيطانية، والعمل على تحويل الآخر الفلسطيني الى كائن مثيولوجي، محذوف من الأرض، ومن الذاكرة، فضلا عن مستوى الدعوة الى العنف بأشكاله المتعددة المادية واللغوية والهوياتية والسياسية، والذي اسهم في انتاج كثير من سرديات الهيمنة والقمع، وعلى نحو جعل مستشرق ماكر مثل برنارد لويس يراهن على موت القضية الفلسطينية، وعلى اخراج الشعب من فلسطين عبر ابادة المكان والذاكرة، وعبر تسويغ العنف الشامل بوصفه مجالا لفرض فكرة الابادة.

الافتتاحية

إستراتيجية الهدم والمحو المعماري

أعادت الدعوى القضائية التي رفعتها الهيئة العامّة للآثار والتراث ضد الجهة المنفذة لقرار تهديم مبنى سينما الأندلس في الناصرية، أعادت إلى الأذهان حالة الفوضى المستشرية في بغداد والمحافظات، لجهة عدم التخصص والجهل والأمية المعمارية التي ينطوي عليها أغلب المسؤولين الإداريين في تلك المحافظات.

وكانت جهات مجهولة ومن دون سابق إنذار، قد قامت بتهديم مبنى دار السينما الشهير الذي كان يشكل معلمًا معماريًا وثقافيًا مهمًا ونادرًا، لما توفر عليه من هوية خاصّة جمعت بين الطابع المحلي والحاجة الثقافية المطلوبة من المبنى الذي بُني في أربعينيات القرن الماضي.

وقالت الهيئة العامّة الآثار والتراث في بيان صدر عنها في أعقاب قرار التهديم، إنه "تنفيذًا للتوجيهات المباشرة لرئيس الهيئة العامة للاثار والتراث، تقدمت الهيئة متمثلة بمفتشية اثار وتراث ذي قار، بدعوى قضائية ضد المتجاوزين على المبنى التراثي (سينما الاندلس) في المحافظة".

ولفتت إلى أن الدعوى تم تقديمها ضد "الذين سولت لهم أنفسهم هدم مبنى السينما الذي يعد أحد المعالم التراثية المهمة باعتباره يمثل جزءًا من التراث الثقافي والحضاري فيها، من دون استحصال الموافقات الرسمية او الرجوع الى السلطات الآثارية".

وأضافت أن "الدعوى القضائية شملت الجهات التي ساعدت المتجاوزين بمنحهم الموافقات على الهدم وتدمير معلم تراثي وثقافي مهم".

وعلى الرغم من أن رفع الدعوى القضائية جاء متأخرًا، بعد ارتكاب الفعل التخريبي المؤسف على يد تلك الجهات، وبتواطئ واضح من الجهات البلدية في المحافظة، إلّا أنه يمثل بادرة أمل بتشكل وعي معماري ضروري ومطلوب في هذه المرحلة التي كثرت فيها القرارات العشوائية والفوضى وتدني الذائقة وفقدان الحس الجمالي لدى الكثير من المسؤولين.

لقد أدى تغير نمط الحياة، وانتشار العشوائية، وتراجع الاهتمام بالثقافة عمومًا، والهويّة المعمارية على وجه الخصوص، إلى تغير وظيفة المباني المعمارية والنظرة إليها، وبالنسبة للكثير من الباحثين عن الفرص الاستغلالية والاستثمار التجاري المنفلت من دون ضوابط، تُعد تلك المباني، مجرد هياكل قديمة آيلة للسقوط، ولا تستحق الصيانة ـ المكلفة ـ كما أنّها فقدت وظيفتها التي بُنيت من أجلها ألا وهي الترفيه، المتمثل، في حالة (سينما الأندلس) بعرض الأفلام السينمائية للجمهور.

لقد كان مبنى سينما الأندلس ـ الشتوي ـ أسوة بمثيلاته من دور العرض التي كانت تنتشر في المحافظات، وبقية المباني التراثية ذات الطراز المعماري المتميز، يشكل معلمًا هوياتيًا واضحًا ومهمًا للمدينة، وعلامة فارقة تدلل على تجذر البعد الثقافي فيها. وإذا كانت سينما الأندلس تمثل نموذجًا في حالة الهدم وتبدد الهوية المعمارية هذه، فأن ثمة الكثير من المباني ودور العرض والمقرات الحكومية والمستشفيات التي بُنيت في الحقب السابقة، ما زالت تتعرض لخطر التهديم والإزالة، إن لم تكن قد هُدمت فعلا، من دون الرجوع إلى الجهات ذات الاختصاص.

إنّنا في الوقت الذي نحيي فيه مبادرة الهيئة العامّة للآثار والتراث، ندعو الجهات الحكومية الأخرى، لاسيّما مكتب رئاسة الوزراء لتشكيل لجنة مسح مختصة لهذا الغرض من أجل إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

شوقي ضيف مثالا

النظرة التجزيئية في نقد المقامات

اتبع شعراء القرن التاسع عشر قوالب محددة في بناء القصيدة، كانت قد انتهت إليها الصناعة اللفظية في الحقب الماضية مما حجَّم فاعلية هذه القصيدة بزخارف قولية معروفة، وصارت أقرب إلى التسالي والتندر منها إلى التفاعل مع الواقع ومشكلاته، فعزم نفر من الشعراء على إحياء تقاليد القصيدة القديمة التي عرفتها في العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة. أما قصاصو القرن التاسع عشر فلم يجدوا في أنفسهم حاجة إلى إحياء تقاليد السرد القديم الرسمي منه والشعبي، لأن تلك التقاليد كانت ما تزال فاعلة في التعبير عن حياتهم على تباين أشكال السرد.

د. نادية هناوي

أكثر المصنفات الأدبية التي تجلت فيها تلك التقاليد هي المقامة بوصفها النوع السردي الذي استقر قالبه الفني استقرارا اتضح في كثرة ما وصل إلى القرن التاسع عشر من مقامات

من المقامات وسيّر الأنبياء إلى السيّر الشعبية والحكايات الهزلية والنوادر والأحاجي. سواء كان تلقي هذه الأشكال شفاهيا أو كان كتابيا، فانه ظل يمارس على وفق التقاليد الموروثة من عصور سابقة. وأكثر المصنفات الأدبية التي تجلت فيها تلك التقاليد هي المقامة بوصفها النوع السردي الذي استقر قالبه الفني استقرارا اتضح في كثرة ما وصل إلى القرن التاسع عشر من مقامات كمقامات بن عمر المسعدي وابن ناقيا السرقسطي والزمخشري وابن الجوزي والرازي والشهروزي وابن الصيقل الجزري وبن جريال الدمشقي والسيوطي.

وعلى الرغم من ذلك، فإن قصاصي هذا القرن مثل حسن العطار وأبي الثناء الالوسي وأحمد فارس الشدياق وناصيف اليازجي كانوا كأسلافهم يسعون إلى جعل المقامة أكثر تماشيا مع واقع الحال من خلال استحداث وسائل جديدة في كتابتها كي تكون أكثر تعبيرا عن الحياة الجديدة. مما ساعد في أن ترتقي المقامة من كونها نوعا سرديا إلى أن تكون جنسا مستقلا يعرف بالقصة العربية الحديثة أولا بما اتبعته من تقاليد بها ترسخ قالبها، وثانيا بما انتهجه كتّابها من صيغ وأطر واضحة ومميزة لا تخطئها العين.

وما اجناسية القصة العربية في القرن التاسع عشر سوى حصيلة تطور مستمر وحثيث في طرائق كتابة المقامة فنيا وموضوعيا على وفق التقاليد المعهودة حتى استحكمت عملية تحبيك سردها كأحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة وحوار، وإن بقيت الاستهلالات الافتتاحية على صيغها المعهودة في الأغلب. وبهذه الصورة غدت المقامة هي القصة التي سعى كاتب العصر الحديث ـ شأنه شأن الكاتب الأوروبي ـ إلى إدخال بعض التحويرات الفنية والشكلية لاسيما مسألة إضفاء الطول عليها، والتنويع في أحداثها ومضاعفة عدد شخصياتها. وساعدت الصحف وظهور الطباعة في تشجيع القصاصين على كتابة قصص متسلسلة في موضوع واحد أو عدة موضوعات وقد يعمد إلى جمعها بعد ذلك في كتاب واحد، يعطيه عنوانا له صلة بموضوع قصة ما أو لا، ومن دون أن يشغله أمر توصيفها كمقامة أو قصة أو كتاب. ولقد شهدت جرائد المقطم والهلال والأهرام نشر قصص ومقالات بشكل متسلسل لكتّاب معينين صارت فيما بعد مجموعة في كتب مستقلة، واستمر هذا الأمر مع جريدة الأهرام إلى القرن العشرين فكان نجيب محفوظ وطه حسين وغيرهما ينشرون كتاباتهم القصصية

متسلسلة، وكان القراء العرب معتادين على قراءة سلاسل القصص من خلال الصحف اليومية والأسبوعية أو المجلات الشهرية.

وقد لا نغالي إذا قلنا إن كتّاب القصة في القرن التاسع عشر كانوا كثيرين بحيث أن مؤرخي الأدب اقتصروا على ذكر أسماء القصاصين الذين ألفوا كتبا مستقلة فقط، ففي العراق مثلا نجد السيد أحمد بن عبد اللطيف الحسني البيروتي (1747ـ1811) الذي ألف (مقامات المفاخرة بين الماء والهواء) وألف الياس اده 1741ـ1828 مقامات نسبها إلى راو دعاه الحازم، وكتب أبو الثناء شهاب الدين الالوسي(1802ـ 1854) مقامات فصّل فيها أحداث رحلته التي بدأها سنة 1845 إلى الموصل ثم ماردين فديار بكر فارزروم فالأستانة.. وجمعها في عدة مصنفات منها(رحلة الشمول في الذهاب إلى اسلامبول) و(نشوة المدام في العود إلى بلاد الشام) و(غرائب الاغتراب في الذهاب والإقامة والإياب) وألف الشيخ أبو البركات عبد الله السويدي (1756 م) كتاب(مقامات بليغة) وللشيخ عثمان بن سند البصري الوائلي (1834م) رسائل أدبية مثل (فاكهة المسامرة وقرة الناظر) ولعبد الباقي العمري(1789ـ1861) كتاب (الباقيات الصالحات) و(نزهة الدنيا)

إن هذه الصورة الحيوية لواقع القصة العربية في هذه الحقبة تفند المزاعم بأن الحياة الأدبية كانت منقطعة عن الإرث السردي القديم، انطلاقا من النظرية الاجتماعية التي ترى أن الأدب انعكاس للواقع المعيش، إذ ليس قانونا أن يكون الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، بل إن الأمر قد يكون بالعكس أي أن تردي الحياة واضطرابها هو الذي يحفز الأديب على الكتابة وتطوير أدواته بشكل أكبر.

ولقد كانت للحربين العالميتين في القرن العشرين أثار مهمة على الشعراء والكتاب العرب، وحركة الشعر الحر واحدة من نتائج هاتين الحربين. وكم من أديب حملته ظروفه المزرية على التفوق إبداعيا والشاعر بدر شاكر السياب واحد من هؤلاء. ولو كانت القصة في القرن التاسع عشر مترديةبتردي المجتمع لما كان عدد كتّابها بهذا الشكل الذي ذكره المؤرخون.

ومثلما أن مزاعم تخلف الأدب العربي أتت من زاوية نظر واحدة اجتماعية كذلك كانت الدراسات التي تناولت المقامة تأتي من جراء نظر تجزيئي يتعدد بتعدد المناهج فيرى الفن شكلا مفصولا عن موضوعه تارة أو إبداعا مقطوعا عن سابقه ومقارنا بلاحقه تارة ثانية أو ماضيا لا صلة له بحاضره أو حاضرا مقطوعا عن ماضية تارة ثالثة. ولعل الدارسين الذي وضعوا دراسات بكر في نقد فنون الأدب العربي وتحليلها هم أول من شق الطريق نحو تلك التجزيئية فأطلقوا

وما اجناسية القصة العربية في القرن التاسع عشر سوى حصيلة تطور مستمر وحثيث في طرائق كتابة المقامة فنيا وموضوعيا على وفق التقاليد المعهودة حتى استحكمت عملية تحبيك سردها

أحكاما ووضعوا تقييمات أثرّت بشكل كبير في من جاء بعدهم من دارسين.

ومن تلك الفنون المقامة التي صار لها قالبها المستقر في القرن التاسع عشر.

ويأتي كتاب (المقامة) للدكتور شوقي ضيف في مقدمة الكتب المتخصصة في دراسة المقامة وتتبع تطورها بمنهجية تاريخية، فبدأ من بديع الزمان الذي على يديه استقر قالب المقالة ووقف عند الحريري ووصل إلى مقامات اليازجي. وتوصل الدكتور ضيف إلى جملة نتائج هي حصيلة النظر التجزيئي للسرد.

وبدءا من مقدمة الكتاب، يستبق المؤلف قارئه واضعا بين يديه النتائج، ومنها نفيه ـ وهو بصدد تقديم فحوى كتابه ـ أن تكون المقامة قصة لها حبكة، وإنما هي حديث أدبي بليغ هو في حقيقته حيلة يغلب فيها اللفظ على المعنى، أما الغاية فتعليمية، ويضيف (وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يعن بشيء من ذلك فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية.. ولعله من أجل ذلك سماها مقامة ولم يسمها قصة أو حكاية فهي ليست أكثر من حديث قصير وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فأجراه في شكل قصصي. وعمي على كثير من الباحثين في عصرنا فظنوها ضربا من القصص وقارنوا بينها وبين القصة الحديثة ووجدوا فيها نقصا كثيرا) وكأنّ السرد في أصل نشأته ليس فنا للتعليم ونقل الخبرات، وأنه كان جزءا من حياة العربي على مر العصور، به يعبر عن حاجاته. وهذه الحاجات هي التي جعلته يقع على المقامة، فسخرها لمختلف الأغراض على أساس أن لكل مقام مقالا أو حديثا، أما السجع والتزويق اللفظي فكان ضرورة حتمتها مركزية (الشعر) وكوسيلة لتمرير السرد من خلال الشعر، هذا من جهة ومن جهة أخرى جذب المتلقين وتشويقهم إلى المزيد.

ولا ننكر ما للمنهج التاريخي من أهمية في الكشف عن الأصول التي جعلت المقامة نوعا سرديا لكن شوقي ضيف لم يتعمق في البحث عن تلك الأصول، وهو الذي يعد أهم مؤرخي الأدب العربي، وإنما تابع المستشرقين في رؤاهم وأحكامهم فأصاب حينا، واتبع الانطباعية أحيانا كثيرة.

ومعلوم أن النقد بالنسبة للمؤرخ غاية وظيفية، بينما التاريخ بالنسبة إلى الناقد وسيلة منهجية. ومن ثم يكون عمل مؤرخ الأدب غير عمل الناقد الأدبي.

من هنا نرى أن نقد الدكتور شوقي ضيف للمقامة لم يكن موفيا بحقها، فكان من متحصلات تحليلاته أن المقامة حيلة لفظية وأن كتّابها (ألجموا عقولهم وأطلقوا ألسنتهم فلم يتجهوا بالمقامة إلى وصف حوادث النفس وحركاتها ولا إلى الإفساح للعقل كي يعبر عن العواطف ويحللها) وأن ليست لبديع الزمان الهمذاني ـ برأي الدكتور شوقي ضيف ـ غاية اجتماعية من وراء المقامة، وإنما غايته شكلية وهي صياغة الألفاظ وصبغها بألوان فنية كانت معروفة في عصره، فأين إذن نضع الحوار ومحورية البطل والسارد وفذلكات الروح الفكاهية وقصدية تضمين الأشعار؟! إن تفنيد اجتماعية المقامة واستحكام تجزيئية النظر التاريخي عليها، قلل من أهمية ما ألفه كتّابها العرب وما وصل إلينا من تقاليد ساهمت في تطوير القصة العربية الحديثة كما قلل من أهمية ما تُرجم منها إلى اللغات الأوروبية. وبالعموم بدت أحكام الدكتور شوقي ضيف متذبذبة، والدليل على ذلك يتمثل في كثرة استدراكه على ما يطرحه من آراء وتصورات، فما أن يتبنى حكما بالإيجاب حتى يلحقه بما ينفيه سلبا وكما يأتي:

1. قوله: (إذا رجعنا إلى مقامات الحريري وجدنا المستشرقين يعنون بها فتترجم نماذج منها إلى اللاتينية وتترجم إلى الألمانية والانجليزية وهذا معناه أنها وضعت تحت أعين القوم ليقراوها ويتأثروا بها) وعقب مستدركا بالضد قائلا: (على أنه ينبغي أن نلاحظ أن تأثيرها كان محدودا وخاصة إذا وازنا بينها وبين ألف ليلة وليلة مثلا لأن الأخيرة ذات موضوع قصصي واضح ولذلك أقبلوا عليها وتأثروا بها تأثرا واسعا وخاصة من نواحيها الخرافية الخيالية.

أما المقامات فمن الصعب أن نتبيّن أثرها لأن القصة ليست عمادها إنما عمادها الأسلوب وما يحمله من زخارف السجع والبديع) ثم استدرك ثانية بالإيجاب (ومع ذلك يمكن أن نرى أثرها في بعض القصص عندهم بطلا يسمى بيكارون وهو يشبه من بعض الوجوه أبا الفتح الاسكندري عند بديع الزمان وأبا زيد السروجي عند الحريري) واستدرك ثالثة بنفي ما تقدم (وليس معنى ذلك أن المقامات أثرت تأثيرا واسعا في الآداب الأوربية فقد كان تأثيرها ولا يزال ضعيفا لأنها لا تقوم على سند حقيقي من القصص فلم تتعمق آداب القوم ولم تنفذ إلى أعمالهم كما نفذت ألف ليلة وليلة) وهو قول كثيرا ما ردده المستشرقون وساهم المنهج التاريخي ومنهج المقارنة في تأكيده عبر تجزئة النظر إلى الفنون السردية وتحليلها وكأن ليس فيها نوع مستقر القالب وما من أشكال سردية كالحكاية الهزلية والحكاية الشعبية ساهمت في ترسيخ استقرار ذلك القالب!!.

2. قوله إن ليس في مقامة الحريري أساليب يجعل (من الخطأ أن نطلب عنده كيان القصة الحي أو مدى تصوره للنفس الإنسانية فإنه لم يفكر في شيء من ذلك، إنما فكر في أن يروع معاصريه بما يعرضه من الشكل الخارجي لمقامته).

واستدرك بالضد مما تقدم قائلا: (إنه كان يحاول جاهدا أن يلائم بين عصره وبين مقامته)

3. قوله (إن أدباءنا المحدثين نفروا من الجري والسبق في هذا المضمار كأنهم وجدوه لا يلائم الذوق الحديث) واستدرك (وأننا لنأمل أن يجد هذا الفن من الشباب من يعيد إليه الحياة.. لا في إطاره السابق بل في إطار جديد لا يرتبط بالموضوع البسيط القديم ولا بأبطاله الشحاذين وإنما يرتبط بحياتنا الاجتماعية وما بها من لواذع السخرية في الكلم والمواقف). وما بين اعتراف د. ضيف بأن للمقامة إطارا، ونفيه أن يكون هذا الإطار مؤثرا في اللاحقين، وبين تأشيره على تأثر ابن شهيد بالمقامة في قوله: (أوحت لابن شهيد في الأندلس أن يكتب رحلته المشهورة في عالم ما وراء الطبيعة وهي الرحلة المعروفة باسم التوابع والزوابع ويقصد بها الجن والشياطين) يتأكد لنا تضارب آراء هذا المؤرخ الأدبي بشأن التطور الفني للمقامة وطبيعة قالبها والتقاليد السردية التي حملتها من العصور الوسطى الى القرن التاسع عشر.

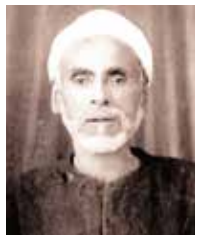
وواقع الحال أن المقامة قصة عربية مكتملة البناء سرديا، ومعروفة القالب والتقاليد كتابيا، وبسبب ذلك استمرت على أساليب كتابتها المعهودة عند قسم من كتّاب القرن التاسع عشر بينما امتلك قسم آخر منهم وعيا خاصا بجذور السرد العربي وما في قاعدته اللاواقعية من مساحات لتجديد التقاليد، هي إلى اليوم متجذرة في المخيلة العربية ـبيد أن النظر التجزيئي والتابعية للنقد الغربي هي التي تجعلنا نقلل من قيمة ما وصل إلينا من تراثنا السردي، يقول د.عبد الفتاح كيليطو: (إذا طلبت من قارئ عربي أن يذكر لك نماذج من السرد العربي الكلاسيكي فإنه سيتذكر طفولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك كليلة ودمنة ثم يلوي شفتيه ويحرك يديه بيأس ويضيف رسالة التوابع والزوابع والمقامات ورسالة الغفران.. قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين ثم لا يكتفي بهذا بل يشعرك انه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها نماذج صالحة ولا يمنعه من إعلان احتقاره إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد).

وتبقى النظرة التجزيئية للتراث السردي العربي تبعة من تبعات مؤرخي الأدب ودارسيه من العرب والأجانب الذين اقتطعوا كليته فأجحفوا بحق عالميته. وإلى اليوم لا يُنظر إلى المقامة في القرن التاسع عشر بوصفها قصة حديثة وإن لم يسمها كتّابها كذلك، يقول ثروت أباظة: (القصة بشكلها الحالي جديدة على الأدب العربي واعتقد أن العرب لم يكونوا في حاجة إلى القصة أو المسرح فقد كانوا بعيدين كل البعد عن منابت هذين الفنين.. فقد كان شعرهم يغنيهم عن الفنون الأدبية الأخرى إغناء كاملا.. اعتقادي أن ما كانت ترويه هذه القصائد وما كانت تتناقله ألسنة العرب بعد ذلك جعلهم في غنى عن إنشاء القصة وروايتها).

وبهذا الشكل تضيع الأصول في خضم الفروع ويسدل الستار على التقاليد التي تؤكدها عشرات المدونات الأدبية التي وصلت إلينا وفيها تشكل المقامة نسبة كبيرة لا لشيء سوى حاجة العربي إليها.

ناصيف اليازجي

أحمد فارس الشدياق


حسين العطار

التراكم المعرفي (2)

الأثر والتأثير في الغياب والحضور

لم أنس يوماً تلك الغرفة التي كنا نسكنها (أنا وجدتي العمياء، وأخي الأكبر). غرفة في نهاية فناء منزلي واسع. في هذا القعر المستوي ترقد غرفتنا بهندستها التي خلقنا زواياها بملئها بالأشياء التي تُلبي حاجاتنا. أن تكون الغرفة بيتاً جامعاً لوسائل ما نطلب؛ سريران من جريد النخل، زاوية يستقر على أرضها زير ماء الشرب وصفيحة دهن الراعي النظيفة والمليئة بالماء للتنظيف.

جاسم عاصي

للمكان ماضي وللزمان مثله، فهما مؤشران للحقب، فالأول بجماليته وفنه المعماري، والثاني بسيولته وليونته. وبتطورهما لا يفرضان كينونتهما على زمان ومكان آخر، بل يتركان للعقل والذهن المعماري والعقل الفلسفي مساحة من حرية التحرك والاجتهاد

في الزاوية الأُخرى وسائل وأواني الطبخ. في الوسط صندوقان يحفظان كتب كل واحد منا.مصباح (اللمبة) النفطية معلقة على الحائط بمسمار، مشجب من الخشب مثبتة عليه مسامير لتعليق الملابس. يمتد على الجدار حصير منقوش عليه منظر لغانية ترقص في حضرة الخليفة.

هذه المحتويات وفّرت لنا السعادة القصوى، لأنها هندسياً لبت الحاجة الذاتية والموضوعية كمكان إيواء بديل عن الشارع. لكن ما يُضفي جمالاً على المكان، هي المتحققات فيه ومنه.رغبتنا في استقبال الخال (غازي البطحاوي) وهو يُعيد لنا دروسنا بأسئلته الذكية في الليالي وبزودنا بالكتب السياسية والاجتماعية، وبما يمنحنا من فرصة معرفة الجانب السياسي عبر الأدبيات الحزبية لحزبه الذي ينتمي إليه. بمعنى بساطة وعمق المكان وضعانا على السكة الصحيحة. فكيف بنا ونحن نُشيّد مُدناً يتوجب أن تكون خالقة للوعي العام والخاص.

هذا مثال من أمثلة كثيرة بحيازة كل واحد منّا.

ولكي نُدرك الحقيقة علينا أن لا نغفل عن حقيقة المكان الذي يكون ويتكون باستمرار بشاغليه.

في منتصف السبعينات تحولت عائلتي إلى بيت يسوده الظلام. ما أن رأته زوجي حتى بكت بحرقة. أتذكر أني قلت لها على عجاية: المنزل يا عزيزتي بشاغليه. ففهمت قصدي، وبفترة قصيرة كيّفت البيت لحاجاتنا،فأصبح يضمنا بألفة كبيرة،وكأننا قنوعين بما يمليه علينا الزمن، لسنا،متناسين رغباتنا الكثيرة الأُخرى بشأن جُهد الإنسان في تجميل المكان،نقلاً عن (روبرت فنتوري) في ما يخص قدرة المعماري في تقديم إضافات نوعية على العمارة، لكي يجعلها مقبولة وملبية للحاجة.أرى أن هذه الأفكار،إنما استعمل المخيلة في الإضافة،ثم الحاجة التي تُكيّف الخيال إلى واقع متجدد.أي واقع متخيّل.السؤال هنا يتوفر على إجابة في ما الذي يدفعنا إلى الانتماء للمكان؟ الجواب هو تاريخنا الذي صُغناه بجهد العقل والخيال.إنها رغبتنا في الإيواء والبقاء. رغبتنا في الديمومة على أحسن صورة أولاً، وأكثر ألفة ثانيًا.

الزمان والمكان

ارتباط الزمان بالمكان ضرورة جدلية. فلا مكان دون زمان، ولا يُشيّد ويقام مكان دون حضور الزمان. لكن استقلاليتهما موجبة، وفق الخصائص الذاتية. فإذا كان المكان تاريخ،فالزمان محرك لبنياته. فالكتابة عن المكان تقتضي تحديد الزمان الذي يتعلق في شكله. ذلك لأنه ذي علاقة بالرؤى المشيّدة والبانية لعمارته. فلما كان المكان وليد الفكر، فالزمان ذي سيولة فكرية أيضاً.إنهما نهران يصبان في الجمال والرهافة والانعتاق من الضيّق إلى المتسع. البحث فعل في المكان ؛ يمنح الحرية الفائضة، يُسعفه الزمان بما يمتلكه من سطوة وإرادة. فوجودنا مرهون بأمكنتنا وأزمنتنا. لا فرار من وحتهما.هذا التلازم حقق ويحقق دائماً وحدة الوجود والكون،منذ تشكل الكون وفق النظرية البابلية(آتو ماليش)،ورؤى الصابئة المندائية في الكتاب المقدس(كنزا ربا). هذه الوحدة العضوية تذرعت بالماء (تيامات/ألآبسو) ثم (الماء/ الحي القيوم)،تولدت جرّاء اتحادهما سمة الوجود. إنه أُسطورة الوحدات العضوية ليس إلا.ومنشأهما التلازم الحي. فكلاهما مكان وزمان، فالنهر جار كالزمان، والماء جار كمحتوى (مكان).

للمكان ماضي وللزمان مثله، فهما مؤشران للحقب، فالأول بجماليته وفنه المعماري، والثاني بسيولته وليونته. وبتطورهما لا يفرضان كينونتهما على زمان ومكان آخر، بل يتركان للعقل والذهن المعماري والعقل الفلسفي مساحة من حرية التحرك والاجتهاد. يتصرف ويجري تناسقاً وصيرورة تأخذ بنظر الاعتبار الوجود الحالي.فالحاضر حاضر والماضي ماضي والمستقبل ينتظر المنجزات. ليس ثمة سلطة على أحد. إذ يبقى الماضي ماضياً والمستقبل مستقبلا، يُحيطهما الغموض. أما الحاضر فهو حاضنتنا،كما كان في الماضي. وكما يكون في المستقبل. الأمر متعلق بالممارسة والجدية والاهمال والنظر بعين واحدة ومنقادة. نحن منقادين إلى الماضي. وبهذا نهدر جُهد الحاضر وزمانه. منقادين إلى المستقبل. بحجة الاستعداد، ونتناسى كوّن الحاضر تمهيد متعلق بالمستقبل. ليس بالإمكان اهمال جانب. ولكن ليس بالإمكان التركيز على جانب يصل إلى حد العماء الأبدي.لقد هدرنا الأزمنة بسبب تعلقنا بالماضي والبكاء عليه وحضوره غير المجدي،خاصة الماضي المقدس. فلا فرار عن واقعة حربية، ولا دعوة اصلاح، متناسين دعوتنا لذلك فبي الحاضر. الهدر في الزمان يموّت المكان، فتتلاشى خصائصه، وتتلاشى بنيته. لا شيء يحل بديلاً،كما لا شيء يستقل بذاته.إنه الهدر بالزمان والمكان.فالعمارة الشاهقة بجانب مجموعة البيوت الآيلة للسقوط.ثمة عدم انسجام وهرمون شعري في البناء. وبهذا ضيّعنا الزمان والمكان. إنه أمر يتصل بالغياب والحضور كما ذكرنا في حينه. لا غياب على حساب الحضور وبالعكس. هنالك أثر وتأثير منطقيين، يقيمان تعادلاً وتوازناً في الوجود.شكل المكان ابتدأ بالعش، قبل أن يعثر الإنسان على كهفه. والعش عمارة خاصة. فعش العصفور والحمامة غير عش الصقر وعش الصقر غير عش النسر أو اللقلق. لم نسأل أنفسنا لِمَ يختار اللقلق والصقر عشه في العليّات مثل البنايات والمآذن وأبراج الكنائس وأعالي الأشجار المعمرة ؟ ولم نبحث في الجواب،لأنه في نظرنا غير مهم. المكان مرهون بالزمان والوجود، الأمكنة تتكيّف وفق إرادة الكائن. النزوع إلى التجديد في العمارة ليس سببه الرقي والانقياد نحو الأفضل، بقدر ما يلعب الذوق والوظيفة والمزاج الإنساني دوراً في الاختيار. ذلك لأن العمارة خطاب كما هو (العش،

الكهف، المنزل).كلها تخضع للعقل، وكلاهما خاضع لفكر المكان والزمان. هذا من جهة، ومن جهة أُخرى نجد في العلاقة بين الأمكنة والأزمنة تقدرهما الأفعال التي يقوم بها الإنسان. وهي أفعال غير عشوائية، بل يقودها العقل.جدلية العقل والزمان والمكان متلازمات، يرضع كل طرف من ثديي الطرفين الآخرين.هذه اللازمة لم تكن اجتهاداً، بقدر ما هي خلاصة لتجارب سحيقة في التاريخ.ثمة اهمال مقابل تصعيد في الانتاج. وهو المؤشر الأكيد في الوجود، والمرئي في بقاع العالم. دائماً هنالك اهمال وتخلف في مكان، ورقي في الآخر. الأمر متعلق بمخطط العقل، وصيرورة الانتماء إلى المكان. المكان ليس جنسية أو جواز سفر أو مال ذي سيولة، البقاء للمكان، الفناء دائماً لكل العوائق أمام الإنسان. إن محددات الفقر والغنى والتفاوت الطبقي والفئوي نخلقه نحن بقوانين مُحبِطة وداعية إلى التخلف. نحن نقيم في بعض مفاصلنا علاقة بين الأمكنة وعمارتها والأزمنة وسيولتها من باب التقديس، ونهمل كوننا مقدسون على الأرض، وليس شذاذ آفاق، بل نحن من أسياد هذا الوجود. فما علينا على الآخر. وما للآخر لنا. كيف نهمل أنفسنا مقابل تقديس وتقدير الآخر البعيد عنّا ؟سؤال مرير، لكن الحاضر بحيويته يوجب حضوره لإنقاذ الحاضر وليس اغراقه في اللا معنى. المستقبل ينتظر كما انتظرنا.وهذا لا يأتي إلا بالإبداع في كل شيء، ولا إبداع دون ابتكار متكيء على إرادة ذاتية وموضوعية، نعني فردية وجمعية وبنى فوقية قائدة. العيش في الأحلام، يعني البحث عن أردأ القبور.. وهكذا دواليك.

أمكنة ألفتها.. دخلتها وغادرتها مرغماً وداعاً أيها المنزل..

وداعاً للاستقرار الأُسري!!

كيف يمكن للإنسان أن يعيش مبكراً دون نظام أُسرة وفق شروطها الدنيا، وجود الأُم والأب عن قرب..؟سؤال لاحقني على طول وجودي في دنيا التيه بلا حدود، لم أجد لذلك من إجابة، سوى جوّر الزمان..وقسوة القلوب وانعدام الضمير؟! ولم يثرني من يا ترى يحركه ويبني عليه شروطه القاهرة، ويؤسس للخلاص منه. كنت وأخي نبحث في اللاجدوى التي خلقها المزاج وغياب العقل. إنه هدر للمعنى كما أفهمه الآن، وسوء للبقاء على وجه عالم لا يحفل إلا بالخراب والاستحواذ والعيش على حساب حرمان وموت الآخرين أو تعذيبهم ورحيلهم القسري. لكن السؤال المركزي الذي يلازمني ما حييت: أي عبث ما حدث ويحدث بمصير المخلوقات وجمالها المفترض؟!

لذا سأبدأ في البحث عن وجودنا في المكان اعتماداً على ذاكرتي التي بدأت تنسى القريب وتتوغل في البعيد.فما زلت أذكر بعد مرور أربع وسبعون

النزوع إلى التجديد في العمارة ليس سببه الرقي والسعي نحو الأفضل، بقدر ما يلعب الذوق والوظيفة والمزاج الإنساني دوراً في الاختيار. ذلك لأن العمارة خطاب يخضع للعقل ولفكر المكان والزمان

عاماً، ذلك المشهد الذي أنقله بحسّي الطفولي الذي بات يلازمني إلى الآن مبتعداً عن حسّي الكهل الذي ابتلى بالمعرفة. وقد شكّل كما اعتبرته بعد سنوات النضج والتفكر الصحيح ؛إنها الصفعة الأُولى التي تلقيتها في بدء حياتي. وهي صفعة لا يُستهان بها،لبلاغة مؤديها ؛ بلاغة القسوة والتلبس بالغضب قبل التروي والتفكر بالأشياء. كان من وجه صفعته نحوي بقسوة لا مثيل لها. رجل هو أبونا أخي وأنا الذي يكبرني بعام واحد، أوقفنا أمام باب البيت،كان مطلياً باللوّن الأصفر الصارخ. مصنوع من خشب بال وعتيق، أغلقه بغضب، بل أغلق ذاكرتي التي نافت على ثلاث سنوات في المكان الذي حجبه الغضب والمزاج المنفعل، دون التروي بما سيكون من ضرر مستدام لهذا الفعل. أحكمه بقفل صغير، ثم عدل من هيبة هندامه، وتوجه إلينا نحن الصامتين على خرس وخوف. وقف خلفنا أمسك برأسينا بكفيه الغليظتين، وضربهما ببعض، شعرت أثناءها بوجع في عظمة رأسي، ودوار كاد يلفني، ثم قادنا، وهو يردد كلمات مبهمة يُمسكها الغضب، يسب ويلعن ويزبد فمه. قادنا نحو بدء مسيرة لم تشهد استقراراً في المكان، الذي يمثل عائلة مجتمعه. لقد هدم كل ما بنى بلفظة وغلظة فائضة، وغير معقولة. طوى حياتنا بغلاف يشبه شبح التشرد في الأمكنة،لولا حكمة الإنسان وعطفه،سيّما النساء منهم. كما ن حكمة الحزب الشيوعي العراقي كانت أكثر بلاغة في وضع أقدامنا على السكة الصحيحة. هكذا ابتدأت المسيرة مع الأمكنة التي ستروى على مهل، وتُسردْ أشياءها التي هي نحن الاثنين عبر مسيرة طويلة لا يُستهان بها. فهي حياة متقلبة، أثرت عليها تقلبات الوجود العراقي المضطرب، وتغيّر الأمكنة التي استقر وجودنا داخلها كضيوف ؛ مستقرين ومغادرين، لا ندري إلى الآن لماذا ؟ وكيف؟ فقط ما تتطلب الضرورة للبقاء في الوجود. التقلبات في الحياة، والتغيرات في الأمكنة لم تكن سهلة على صبيين يستقبلان الحياة بدهشة الخائب والخائف من وحشة الوجود والأمكنة غير المؤطوءة بالنسبة لنا. لكننا استسلمنا دون إرادة ذاتية.

فقط كنا نكتسب بحذر كل ما تفرزه الأمكنة عبر العمل على تجميل صورتها، ومنح عقولنا دربة التمييز بين الأشياء والأشخاص وجميع المؤثرات،والاختيار للصالح من كل ما يفرزه المكان من عيّنات سلوكية.وسنرى كيف كان ذلك، وإلى أي حد كانت الفائدة. كما وأني سأربط العام بالخاص، قصد تقصّي ما أثر على وجودي حد أن أكون أديباً وليس نزيل سجون وقاع عفن. سيكون تسلسل الوجود غير مرهون بتسلسل السيرة ونمطها المتعارف عليه، لأن الناظم هنا هو العلاقة بالمكان، بل تحوّلات الأمكنة، لأنها الحجر الأساس الذي بنيت عليه فكرتي، وهي المكان بشاغله. فسيرتي لا تُلغي سيرة المكان بالمطلق، بل تعزز وحدته ودهشته وتأثيراته.

الغرفة المغلقة

أول الأمكنة تلك، بعد أن ساقنا أبي كخروفين مهددين بالذبح. ساقنا إلى بيت العم، ولم نعترض قط، بل حملنا امتعتنا مطأطئ الرؤوس، حيث خصصت لنا زوجة العم غرفة، أول ما دخلناها شعرنا بالوحشة والكره لعالم لا يمت لحياتنا بصلة. هل نحن سجينين في غرفة عالية السقف، وذات شباك يُداني السقف (رازونة)، أحضر لنا أبي سرير غليظ الخشب، أمرنا بالنوم عليه، والعمل على تنظيف الغرفة والعناية بها، وكنا صاغرين من الخوف. وقتها تمنيت البكاء..ثم البكاء الذي ما فارقني في الليالي العجاف وسط وحدة مستدامة بوحشية الأب.

كنت أراقب جدران الغرفة الملساء والمجردة عن أي معلق يبدد فراغها الهائل وسكونها الدائم عدا مساء يوم الخميس، حيث يكثر الصوت لذي لم نألفه. وأتذكر أنعمتنا! وبعد فحصها للغرفة التي لم رق لمزاجها، هددتنا باستدعاء الدجن عبر النافذة تلك. ومن يومها غدت الكوة التي تربطنا بالعالم الخارجي مخيفة ومرعبة. ففي مساء الخميس يزداد رعبنا مما نسمع ولا نفهم منه شيء سوى أنه مصدر سيبلينا بالأذى، وننام على ارتعاش جسدينا كفرخي دجاج بللهما المطر.

كنت أصر وبرعونة وبخني أخي الأكبر، وحذرني من الانشغال بما يجري لمساء الخميس، فهي ساعات وتنتهي، وما يفينا منها ويخفف من تصاعد وقعها،سوى الالتمام باللحاف سوية،فهو صوت كالغيمة التي تمر بالرعد وزخات مطرها المرعب لكلينا. كان وجودنا في لغرفة يستغرق كل يومنا،فلا نخرج منها إلا لحضور أبي المطمئن لوجودنا في بيت العم، لا يدري كم نعاني من الوحدة والتشرد في باحة الغرفة. يسأل عن مدى طاعتنا للعمة،فتجيبه بلهجة ملغزة،وبأنها تعاملنا كأبنائها وبناتها. ينظر إلينا بريبة وشك ثم ينقد كلمنا ب(عانة) التي تساوي أربعة فلوس، نخرج أثناء وجوده إلى الشارع كي نشتري ما نلتذ بتناوله من الشوكولاتة. وحين نعود نجده يجلس بحظرتها،وأمامه صحن مليء بالمكسرات، وأخر بالفواكه.يأمرنا بالذهاب إلى الغرفة والخلود إلى النوم. لا سنسمع سوى الضحكات.وأنا أكتفي بالتطلع إلى الكوة التي تربطنا بالعالم الخارجي، وأخي يحذرني من التمادي في النظر إليها خوفاً من اختراق الجن لوجودنا كما ذكرت العمّة. لكنني وبتتالي النظر، حيث يكون مساء الخميس، تسللت بعد أن تأكدت من نوم أخي. تسللت إلى السلم حتى سطح البيت، ومنه عبر ستارته نحو البيت الذي يأتي منه الصوت، بهدوء دون أن أُثير أحد، تتبعت الصوت حتى باب غرفة انطلق منها الضوء باهراً، تخطيت عتبة الغرفة، حتى واجهني شيخ ذي لحية صافية البياض، يجلس على فراش وثير. ما أن لمحني حتى اطمأن قلبي،أخذني بساعديه وأجلسني بحصنه وراح يقبلني قائلاً: إنها رائحة جدك سيد علي.وحين قصصت على أخي في الصباح عن مغامرتي،وبّخني،وحذرني من معرفة العمّة بفعلي هذا. ومن يومها كان الصوت الآتي من الكوة، أعذب ما يكون من بين الأصوات النشاز في البيت.

غرفة الشيخ شنيف

مذ دخلت غرفة الشيخ في هدوء الليل، حيث تسللت دون علم أخي حتى أصبح منظرها الساحر يُدخل مخيلتي. فقد بدأت أتصورها كمكان ليس مختلفاً عن سجننا المغلق دون حنان أو رأفة، بل لأنها مكان يمتلئ بكل أعاجيب الدنيا. كانت طفولتي تتخيّل بديلاً عن الضياع الذي نحن فيه، وسط الم نصب شباكه كي يصيدنا مبكراً.كيف أصف مشهد الغرفة، وأنا منغمس في سحرها الأخاذ،ووجودها الذي يأخذ بتلبيب القلب والشعور. لكني قررت الدخول إليها، والشيخ يستقبلني بابتسامته الأبوية، قال: ـ ها أنك عدت ثانية، فأهلاً وسهلاً بك، ولكن أحذر من رؤية عمتك بما تفعله. كان يراقبني وأنا أتفحص محتويات الغرفة ذات جدران النظيفة. ثمة سجادة معلقة على الجدار المقابل للباب،تحتوي على منائر وقباب، وطيور محلقة، وفي الجدار المجاور صور كبيرة نسخ عليها آيات من القرآن الكريم. كانت آية الكرسي تحتل إحدى الجدران وبحجم كبير. فضاء الغرفة معطر برائحة البخور، ومفعم بإضاءة تُسحر الناظر إليها، وتجذبه بسهولة،عرفتا لآن إنها قوة السحر الروحي الذي يمارسه الشيخ ومن مثله في العبادة. الغرفة فيداخلها تُبعدك عن وحشية لعالم الخارجي الذ كثيراً ما يكون عاجّاً بالفوضى ولقسوة. خاصة بيت العم الذي لم أحببه قط في حياتي، فكلما تذكرته تأخذني الرعشة المخيفة، لتي تُمسك بجسدي حد الغياب عن أي مكان أحتله. يا لمرارة الزمن ووحشية الإنسان. عرفت الظلم مبكراً، والقهر دون بحث،فقد وقع علينا ظلم العالم وقسوة الأقربين، فراحوا يُسوقوننا إلى هامش وجودنا، وبأننا نسير في تيه مستدام. غي ر أني مبكراً أخذني إرادة الرفض لكل ما من شأنه قهري في الوجود المتسع هذا. الغرفة(المكان) الذي عرّفني بالعالم الحقيقي لا المفروض عليّ، فرحت أتخيل الأمكنة، لاسيّما في أكتبه من نصوص سردية، كانت الأمكنة أول ما يجذبني، ويفتح بوابة مخيّلتي. سيطر علي الخيال، حتى عثرت على ضالتي في كتاب الليالي، فتماسك خطاب المخيلة وترصن. غدوت أخيل تحولات الأمكنة وتأثير الأزمنة عليها. يا للغرفة الساحرة المفعمة بالأبوة في شخص العم (شنيف).

لقطة من فيلم "لا أزال هناك" تظهر فيها زوجة النائب روبنز بايفا يونيس بايفا مع اطفالها، قبل اعتقال زوجها.

الصورة Ci. Gallery

فيلم "لا أزال هناك".. عشرون عامًا من العسكريتاريا في البرازيل

لوحة عائلية عن ويلات الديكتاتورية

علي المسعود

لسنوات عدّة، كانت دول أمريكا الجنوبية تعيد النظر في تاريخها وتحاول خلق ذاكرة مشتركة، بهدف تعزيز إعادة التوحيد الوطني ومنع تكرار الأحداث التي وقعت أثناء الديكتاتوريات العسكرية بين ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. إذ تلعب السينما دورا مهمًا في هذه العملية.

كانت الأفلام تهدف قبل كل شيء إلى صدمة المشاهد . ومثل هذا فيلم "لا أزال هنا" للمخرج البرازيلي والتر ساليس، الذي يحكي قصة "يونيس بايفا"، امرأة قتل زوجها روبنز بايفا النائب السابق للحزب الاشتراكي البرازيلي على يد الديكتاتورية. على الرغم من أن الديكتاتورية تنفي اختطاف زوجها وقتله، إلا أن المرأة، وهي أم لخمسة أطفال، لن تستسلم أبدا في البحث عن الحقيقة وجثة زوجها.

الفيلم يسرد حكاية اعتقال النائب البرازيلي اليساري "روبنز بايفا" الذي إختفى في العام 1971 وظل الجيش ينكر وجوده، ولم تعلم أسرته شيئًا عن مصيره، ولم يتسلموا جثته ولا يعرفون قبره. وبعد 25 عامًا، تمكنت العائلة من استخراج شهادة وفاته. تلك المأساة وثقها الابن "مارسيلو روبنز بايفا" ونشرها في كتاب عام 2015 بعنوان "لا أزال هنا". تركز القصة على زوجة النائب "يونيس بايفا" وكفاحها من أجل العدالة. الفيلم البرازيلي دراما عائلية وصورة مثيرة للذكريات مغلفة بطابع في سياسي، يركز بشكل أساسي على يونيس بايفا (فرناندا توريس) وأطفالها الخمسة بعد اختفاء زوجها روبنز (سيلتون ميلو)، عضو البرلمان السابق الذي أختفى عندما استولت الديكتاتورية العسكرية البرازيلية على السلطة. وستخوض زوجته يونيس معركة شرسة من أجل الحقيقة.

ريو دي جانيرو في العام 1971 وبعد نحو ستة أعوام من صعود الديكتاتورية العسكرية إلى السلطة في البلاد، حتى ذلك الحين كانت هذه الأسرة تظن أنها ستعيش في أمان، حيث تمضي الزوجة إيونيس بايفا (فرناندا توريس في أداء متميز) يومها في السباحة، ثم لقاء أصدقاء العائلة، ويمضي زوجها المهندس وعضو البرلمان السابق قبل وصول النظام العسكري للسلطة روبنز بيافا (ستيلون ميلو) يومه في العمل واللعب مع الأبناء (وخمسة أطفال، أربعة منهم فتيات) ودعوة الأصدقاء للعشاء . الديكتاتورية في ذروتها ولكن الناس يحاولون ممارسة حياتهم بشكل طبيعي قدر الإمكان. الأبواب مفتوحة والأطفال يلعبون الكرة في الشارع أوعلى الشاطئ. عاشا يونيس وروبنز أفضل حياتهما في ريو دي جانيرو. لكن الديكتاتورية البرازيلية ستهدم حياتهم ولن تعود إلى ما كانت عليه مرة أخرى عندما تصل مجموعة من عساكر السلطة الجيش إلى منزل العائلة ويقتادون الأب روبنز للاستجواب. في نفس الوقت، تم إقتياد الأم يونيس وإحدى بناتها إليانا (لويزا كوسوفسكي) الى التوقيف، لكن أطلق سراحهنّ بعد فترة قصيرة. اختفاء ألأب روبنز يقلب حياتهم رأسا على عقب، ويتعين على يونيس اتخاذ قرارات لم تكن لتتمكن من حماية أطفالها ورعايتهم.

إعادة إحياء جراح الديكتاتورية

حكاية تناولت تغيير الواقع السياسي في البرازيل، البلد الذي استغرق سنوات عديدة في التحقيق بعمق عن حالات الاختفاء التي حدثت أثناء الديكتاتوريته. ينتهي الأمر بالفيلم إلى أن يصبح احتفاءًا بقوة الزوجة يونيس وصبرها، امرأة تغيرت حياتها الهادئة والسلمية فجأة و لكنّها وجدت القوة للقتال وإعادة ترتيب بيتها على مر السنين. يكرر المخرج الموهوب والتر ساليس كتابة الرحلة المركزية للبرازيل ويوثق شهادة تاريخية ودرامية لفترة من تاريخ بلده الذي شهد ويلات الديكتاتورية العسكرية بين عامي

الفيلم يسرد حكاية اعتقال النائب البرازيلي اليساري "روبنز بايفا" الذي إختفى في العام 1971 وظل الجيش ينكر وجوده

المخرج والتر ساليس

1964 و1985. في الوقت نفسه، تستند القصة على المعركة التي خاضتها الأم (يونيس بايفا) في العثور على زوجها النائب اليساري الذي أختفى بين عشية وضحاها في معتقلات السلطة الديكتاتورية. وفي نفس الوقت، عليها أن تستمر في العيش على الرغم من الاختطاف المأساوي للأب والزوج، دون معرفة ما إذا كان قد مات تحت التعذيب أو إذا كان متعفنا في سجن برازيلي.

إن الرعب من بطش الديكتاتورية لعائلة النائب الشيوعي (روبنز بيافا) يزداد حدة لأنه يسكن تفاصيل الحياة اليومية لامرأة وأطفالها الخمسة الذين يجب أن ينجوا على الرغم من المضايقات التي تقوم بها القوة العسكرية . الشخصيات تنضح بكرامة وحماسة عظيمة مشوبة بالأمل في العثور على الرجل المفقود يوما ما. يصورألفيلم رحلة الزوجة "يونيس بايفا" عبر ثلاثة عصور إنقضت بين عامي 1971 و2014 في ريو دي جانيرو. وتكافح من أجل التغيير وكشف حقيقة النظام الديكتاتورية، كذالك الكشف عن مصير الألاف من المغيبين في السجون والمعتقلات. من ناحية أخرى تعمل الأم يونيس "من أجل تعليم أطفالها" ما يجعله رواية عائلية في قلب النص السردي صورة رائعة لناشطة شجاعة تبذل نشاطاً دؤوبا من أجل العدالة وحماية أطفالها. تتحول القصة إلى نداء نسوي حقيقي يسمح لنا بفهم أن الديمقراطيات تتطور مع نضال الرجال، وكذالك بصوت الصامت والمثابر للمرأة. ها نحن أمام فيلم مكتوب كحصن لصالح حرية الفكر والعمل في العالم وصرخة ضد الممارسات القمعية للأنظمة الديكتاتورية في كل بقعة من هذا العالم.

يتحرك فيلم "لا أزال هنا" إلى الأمام في الوقت المناسب مرتين. بعد أن قررت يونيس الانتقال مع عائلتها من ريو دي جانيرو، المرة الأولى هو تغيير إيجابي وتؤكد الفترة التي كانت فيها يونيس نضالها من أجل العدالة نيابة عن زوجها منذ اختفائه في بداية السبعينيات. خلال هذا الوقت، لا يزال الفيلم مشوبا بشعور بالحزن والفقدان، لكن الأمل والارتياح اللذين يغمران قويان لدرجة أننا لا يسعنا إلا أن نشعر بكل ذلك مع الأم يونيس وأطفالها ومعاناتهم وصعوبة حياتهم بعد إختفاء الأب، المرة الثانية حين كبروا الاطفال وأصبحوا الآن بالغين، وإظهار العواقب والخسائر العاطفية التي تسببت فيها على الأسرة وعلى البرازيل نفسها، يبدو الأمر كما لو كان هناك نهايتان. كلاهما مفعم بالأمل ويقدمان إحساسا طيباً. خلال فترة الديكتاتورية العسكرية القمعية في البرازيل في السبعينيات، يتحول بحث الأم اليائس عن زوجها المفقود إلى رحلة مؤثرة من النشاط والصمود. مع تلاشي الذكريات والكشف عن الأسرار، تواجه قصتها الآثار المروعة لنظام قمعي، وتمزج الحقيقة التاريخية مع المأساة الشخصية.

الفيلم والذاكرة البرازيلية

يروي المخرج البرازيلي لوالتر ساليس قصة اختفاء وتعذيب وموت النائب روبنز بايفا، لكنّه يركز على حياة زوجته يونيس، التي بحثت عنه من عام 1970 حتى أصيبت بمرض الزهايمر. في هذه الأيام من الإجراءات القضائية ضد المسؤولين عن محاولة الانقلاب في 8 كانون الثاني/ يناير 2023، يعد محفزا للذاكرة في بلد لم يحاكم فيه المسؤولون عن القمع. فيلم والتر ساليس، يصف المرحلة بين هذا الانسجام الاجتماعي الواضح والمأساة التي ستليها بعد سيطرة الديكتاتورية البرازيلية في السلطة.

تعطي حبكة الفيلم مركزية للشخصية التي يؤلفها الإبن فرناندا توريس. رحلة ألأم (يونيس) في البحث عن أثر لزوجها في سراديب الموتى للنظام العسكري الأب (روبنز بايفا) النائب السابق لحزب العمال البرازيلي سابقا الذي أقيل من منصبه يوم الانقلاب. رحل إلى المنفى إلى يوغوسلافيا وفرنسا وعاد بعد تسعة أشهر لوطنه لكسب لقمة العيش من مهنته كمهندس لكنه أختطف من بيته. كما ألقي القبض على زوجته يونيس خلال العملية نفسها وظلت بمعزل عن العالم الخارجي لمدة اثني عشر يوما. احتجزت إليانا، ابنة الزوجين البالغة من العمر 15 عاما، في نفس السجن لمدة 24 ساعة. تم استجواب يونيس وإليانا في نفس غرفة الأحتجاز، وكانتا شاهدتان على تعرض معتقلون شيوعيون للتعذيب. وذكرا أيضا إنهما سمعا صراخ السجناء الذين كانوا يتعرضون للتعذيب أثناء استجواب زوجته وابنته.

على الرغم من أنه لم يتم العثور على جثته أبدا، إلا أن الروايات التي قدمها طبيب بالجيش وضباط عسكريون سابقون إلى لجنة الحقيقة الوطنية بعد عقود كشفت أن النائب بايفا توفي في اليوم الثاني بعد اعتقاله متأثرا بجروح تتعلق بالتعذيب في ثكنة الجيش حيث كان محتجزا. ويسلط المخرج الضوء على السنوات الأخيرة من حياة الزوجة المناضلة (يونيس بايفا) التي أُصيبت بمرض الزهايمر، في تلك الفترة لعبت هذا الدور الممثلة (فرناندا مونتينيغرو) والدة الممثلة توريس، وهي ممثلة مرموقة تبلغ من العمر 95 عاما. في فيلم المخرج البرازيلي ساليس، (الممثل سيلتون ميلو) روبنز بايفا، النائب العمالي اليساري المعتقل الذي ولد عام 1929 وفقد أثره في 20 كانون الثاني/ يناير 1971. حكم إرنستو جاراستازو ميديشي، وهو جنرال استخدم كأس العالم في المكسيك 70 التي فازت بها البرازيل كمواد خام لدعايته وتشديد القمع ضد المقاتلين اليساريين الذين حاربوه. ظلت "يونيس" وأطفالها الخمسة تحت نظام المراقبة الذي حافظت عليه الديكتاتورية حتى انتقلوا إلى سانتوس في ساو باولو.

في تلك المتاهة، بدأت يونيس في البحث عن زوجها. بعد 24 عاما فقط، وفي العام 1995، حصلت على وثيقة رسمية تفيد بأن الدولة البرازيلية قتلت زوجها بايفا. وقد صدرت شهادة الوفاة في عهد حكومة فرناندو هنريك كاردوسو.

لقطة تُظهر النائب اليساري روبنز بايفا مع عائلته قبل تصفيته. الصورة: Ci. Gallerye

الجسد المتمرد REBEL FLESH

مخرجات إيرانيات على خطّ الإضطرابات

الطريق الثقافي ـ خاص

لعبت المخرجة الإيرانية المرأة دورًا رائدًا في دراسة تأثير الإضطرابات الثورية على الأسر والعلاقات الاجتماعية التي غالبًا ما تتحطم نتيجة لذلك، و تكشف هذه الأعمال عن استحالة تحقيق الذات داخل الأنظمة التي تطالب بالطاعة المطلقة، وتسلط الضوء على كيف يصبح تعريف الذات فعلًا من أفعال التمرد.

في هذا السياق، نلقي الضوء على بعض تلك الأفلام التي يقاتل أبطالها من أجل هوياتهم وذكرياتهم، ويسعون إلى تخليد أنفسهم بطرق تعكس ذواتهم الحقيقية، على أن نعود لاحقًا للتعريف بها على نطاق أوسع في أعدادنا المقبلة.

"مأزق" Impasse

لرحمانة رباني

تلتقط المخرجة رباني (31 عام) الكاميرا الخاصة بها لتوثيق محادثات صادقة ومباشرة وعاطفية للاحتجاجات الغاضبة في الشارع، بينما تحاول فهم النساء والرجال من حولها الذين يظلون معارضين بشدة لحقوق المرأة. يتحول الفيلم، وهو عمل فني شجاع ومنشط كعمل مباشر، إلى نموذج مصغر للمجتمع الإيراني، حيث تحفز تابوهات النظام الأبوي والضغوط الثقافية والدينية العميقة جيلًا من النساء للمطالبة بحقوقهن الأساسية.

"وليمة في المرآة"

لياسامان باغبان

وهو فيلم عن الشعور الأبدي بالاختلاف الذي تعيشه النساء، سواء كن مواطنات أو أجنبيات في أي بلد، سواء كان شرقيًا أو غربيًا. لقد أثارت سنوات القمع والحرمان من الحقوق الأساسية في إيران الغضب والعار، ولكنّها، على نحو متناقض، أدت أيضًا إلى ظهور الشجاعة والقوة. وبالتالي، تصبح بطلة الفيلم شخصية استثنائية ساعية لكسر القواعد والمحرمات، إلا أنّها في النهاية تعبر الحدود سعياً وراء الاستقلال، لتدرك أن الجروح التي لحقت بها لن تلتئم أبدًا.

"هذه الأرض المريرة"

لنازانين نوروزي

هذا الفيلم التجريبي المُصور ر بتقنية الرسم وإيقاف الحركة، يركز على لقطات وصور أرشيفية من قصص إخبارية شهيرة، مثل حادثة إسقاط طائرة الرحلة 752 للخطوط الجوية الأوكرانية الرحلة في العام 2020، وانفجار ميناء بيروت، في العام 2020؛ وآخر طائرة أمريكية تغادر أفغانستان في العام 2021 بعد انسحاب الأمريكان؛ ولقطات منزلية لحفل عيد ميلاد طفلة في إيران. تعمل الصور المجتزأة من مقاطع الفيديو المنزلية كعنصر زخرفي للتبديلات السياسية، وعدم الاستقرار وانعدام الأمن.

هل يمكنني أن أعانقك؟

لإلهة إسماعيلي

في مدينة قم، المدينة الأكثر تقييدًا في إيران، توجد العديد من القيود المفروضة على حقوق الإنسان، مثل الحجاب الإلزامي لضمان السلامة الجنسية؛ نشأ حسين (ذكر 30 عامًا) في هذه البيئة وتعرض لاعتداءات جنسية متعددة من قبل الرجال، على الرغم من هذه التدابير. وبسبب الصور النمطية حول الرجولة، لم يتحدث عنها أبدًا. وبدعم من زوجته، إلهة، يحاول التغلب على الصدمة.

إلهة إسماعيلي

ياسمان باغبان

الفنان التشكيلي مكي عمران

تداخل العوالم تداخل الأزمنة

استمرارًا لاسلوبه الفني الذي يعمل عليه، وتاكيدا لقدراته الادائية المتميزة، يواصل الفنان مكي عمران الخفاجي العمل على عوالمه المتداخلة التي اصبحت تشكل علامة متميزة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، سواء في معارضه الشخصية أو في المشاركات الجماعية، تلك العوالم المتأثرة بفن الجداريات الذي يُعَدكجزء من الإرث الحضاري الضارب في عمق التاريخ.
لقد مرّت تجربة مكي عمران ببعض التغيرات الشكلية التي لا تعد تغييرات اسلوبية، بل هي جزء من بحوثه الجمالية المستمرة التي دأب العمل عليها.

رحيم يوسف

الفن يتحول إلى صراع بين فوضانا الداخلية مع فوضى الخارج، وهو صراع الأنا مع الاخر، الأنا ذات القدرات المحدودة، مع الاخر بقدراته غير المحدودة

منذ معرضه في دكانة رؤيا وصولا الى معرض أيقون حتى أعماله الأخيرة التي اطلعنا عليها في مواقع التواصل الاجتماعي، مال إلى المزيد من الاختزال والتبسيط لأسباب جمالية صرفة تمكن فيها من تأكيد فرادة تلك التجربة اسلوبيا، ولا يمكننا أن نخفي بأننا قد البعض مما كتبناه عن تجربته في مناسبتين سابقتين لذلك اقضينا التنويه.

هل يحاول الفنان ترتيب فوضاه المستترة في الفن وعبر الفن؟ وهل يشكل ذلك نوعا من الاحتجاج ازاء ما يحدث من فوضى عارمة فيما حوله ؟، لعل الجواب هو الأمرين معا، فنحن نسجل احتجاجنا الصامت على كل ما يحدث لنا ومن حولنا من خلال الفن حينما تتبدد قدرتنا على مجابهة الواقع بكل قبحة، ونعلن عن عدم قدرتنا على المواجهة باعتبارنا مهزومين ازليين، وهذا لا يشكل نوعا من العدمية، بل هو اعتراف واضح بعجزنا بالضد مما يدور حولنا، الفن هو الدواء الشافي لجراحاتنا المستترة التي تنزف بصمت، جراحاتنا التي لن تندمل لان يد الجراح لن تصل اليها أبدا، فنحاول التحايل عليها من اجل تهدئة ارواحنا القلقة ليس الا، ولان الزمن ماض بلا توقف فإنه لا يعود أبدا، غير ان ظروف احداثه قد تتكرر عبر التشابه لا اكثر/ كما قال كارل ماركس ولو ببعض التحوير لقوله/ فنلجا الى استعادة ما هو متواري زمنيا، باتجاه اعادة تمثله، وقد يكون اللون هو أحد اهم ادواتنا التعبيرية الحاسمة في الفن، وهو كذلك بالفعل، لكن اللون ليس هو نهاية المطاف، وربما كان الأمريكي جاكسون بولوك قد اختصر كل ما تقدم بجملة واحدة، حيث يقول : ـ الفن ليس مجرد ألوان على قماش، بل هو انعكاس لعالمنا الداخلي بكل تعقيداته وفوضاه. من هنا فان الفن سيتحول الى صراع بين فوضانا الداخلية مع فوضى الخارج، وهو صراع الأنا مع الاخر، الأنا ذات القدرات المحدودة، مع الاخر بقدراته غير المحدودة، وهكذا هو الأمر بعيدا عن نتائج هذا الصراع المعروفة سلفا، وهو ما يشكل تداخلا مكانيا افتراضيا، يقع ضمن تداخل زمني عام ومستديم، ووفقا لكل ما تقدم فاننا نفترض قدرتنا على الولوج الى تجربة (عوالم متداخلة) للفنان الدكتور مكي عمران الخفاجي، واذا كانت مفردة التداخل هي الخروج عن معيار اللغة، وأنها الاستعانة باللغات الأخرى مع اللغة المنطوقة بقصد التعبير السريع، كما يتم تعريفها لغويا، أو كظاهرة تحدث بين الموجات المقترنة. فيحدث بين هذه الموجات تراكب أو تداخل نتيجة صدورهما من مصدر واحد، كفعل هدام تحصل من خلاله الازاحة، فإن الفنان مكي عمران في تجربته عوالم متداخلة يتماهى مع معنى المفردة لغويا باعتباره يستخدم اللغة الصورية كما سنبين في هذا السياق، وبذلك يختلف مع احالاتها وفق التفسير الفيزيائي المعروف/ أو يتحايل على قوانين الفيزياء ولا يسعى لتغييرها/ ، ليطبق من خلالها فهمه للغة باعتبارها لغة صورية صرفة يلجأ اليها للتعبير عن رؤاه الفنية الجمالية، وهو حتما كان قد استوعب كل ما تقدم قبل الشروع في تلك التجربة التي تطورت لديه اثناء عمله الطويل في عالم الفن ولم تأت

من فراغ أو انعدام لاستيعاب ما يمكننا أن نعده جزءا من المعطيات المتاحة امامه والتي تمكن من استغلالها فنيا في تجربته التي اطلق عليها (عوالم متداخلة) كما افدنا من قبل، والعنوان هنا يتخذ مدخلا لفهم تجربته تلقيا أو تاويلا، فمن المعلوم ان اللغة تتخذ اشكالا متعددة، فليست هي اللغة المنطوقة فقط، بل يمكننا أن نحدد اشكالا مختلفة لها، فلحركات الجسد، الايدي والعيون.. الخ لغة، وللصمت لغة وللفن في مختلف صنوفه لغة او لغات هي الاخرى، لكنها غير اللغة المحكية طبعا بل صورية ، من هنا كانت لغة الفن التشكيلي تختلف عن جميع اللغات على اعتبار انها لغة بصرية صرفة، ولذلك تشكل عملية ابتكار اللغة الخاصة في الفن واحدة من اهم وأصعب المهام، كونها تمثل قدرة الفنان على التميز اولا، وهي لغة ابتكارية صرفة لا تأتي من فراغ، بل من مجموعة عوامل شخصية وعامة تستند الى معطيات يتمكن الفنان من تكوين لغته من خلالها، ووفقا لهذا يمكننا النظر الى قول الفنان مكي عمران الذي كتب مرة على متصفحه الشخصي في صفحات التواصل الاجتماعي (الفيسبوك):

ـ ان تكون فنانا، عليك ابتكار لغتك الخاصة.

واللغة هنا تتعلق بالمسار الاسلوبي الذي يتبع رؤية الفنان لموقعه الشخصي ضمن اطار عام وشامل وكذلك لرؤاه الفنية ومتبنياته الفكرية التي ترسخت طوال سنوات اشتغالاته التي ساهمت في تكوين تلك اللغة، والتي يمكننا أن نطلق عليها خطابه الفني الجمالي الذي يبثه ضمن أسلوبه الخاص ضمن مسار فني عام معروف ومنتهج لدى الكثير من الفنانين في عالم الفن التشكيلي المعاصر عراقيا، والفنان يعمل ضمن مسار التجريدية التعبيرية مع الكثير من التشخيص ، والتي يبث بها مجموعة كبيرة من الرموز التي تأتي على شكل مشخصات ايقونية تمثل احداثا معاصرة أو ضاربة في عمق التاريخ، سواء اكان تاريخه الشخصي واعني عمقه الحضاري أو التاريخ العام لحركة وحضارات البشرية، وبما يدعم رؤاه الفنية قبل كل شيء، ولهذا تشكل تلك الاستعارات احالات قصدية باتجاه فهم حركة التاريخ، اضافة لكونها إضافات جمالية صرفة مبثوثة على سطوحه التصويرية بفهم ودراية تامتين، وذلك ما يتضح جليا اذا عمدنا الى وضع اي سطح من سطوحه التصويرية على طاولة التشريح من اجل فك تلك الرموز والشفرات التي تمثل له لذة في الإنجاز الفني كما أشرت ضمنيا.

تمثل صناعة الدهشة او اثارتها، واحدة من اهم مساعي المشتغل في صناعة الجمال، لانها هي من تخلق التجاذب بين المتلقي والجمال المبثوث، باعتباره حاجة روحية لدى البشر تحرك الكثير من المشاعر الدفينة فيهم فيسعى لها معظمهم ولا اقول جميعهم، هذا المسعى الذي يستلزم ان يتخلى الفنان عن ارتباطه بالزمن المعاش واعني زمن اللحظة التي يعيشها اثناء الخلق، الى زمن مفتوح وهو يدون بصريا مجموعة المفاهيم الجمالية التي تضج بها رؤاه، كما هو في عوالم د مكي عمران المتداخلة، فهو كنساج صوفي متوحد مع المطلق ومنشغل عن الناس، يمارس لذته في نسج عوالمه التي تفرض دهشتها على الآخر ، بل تاخذه فجأة دون ان يعي ما يحدث له في لحظة فارقة من التامل، ليتيه في تلك العوالم التي خلق تداخلها الفنان بصبر النساك، وهدوء تعبدهم الذي لا يخضع لعامل الوقت الذي يشغلنا طويلا كما قلنا، ليتساءل المتلقي كيف لهذه العوالم المتداخلة ان لا تصطدم ببعضها البعض فجأة؟، ويتحول السطح التصويري الى عالم من الفوضى عبر هذا التصادم ، ثم وبلحظة تأمل قد تشابه لحظات الفنان اثناء الخلق، يكتشف بان السطح التصويري الذي يشابه عالما من الفوضى، خاضع لتنظيم شديد على يدي الفنان، ذلك التنظيم الذي يجعله بلا بداية ولا نهاية يمنح المتلقي القدرة على تامله من جميع الاتجاهات وكأن الفنان منحه خاصية الدوران من خلال شكل دائري افتراضي على الرغم من كونه مستطيلا او مربعا، ليعمد المتلقي الى اعادة خلق الموجودات المبعثرة عبر افتراض تنظيمها جماليا، ذلك هو الانطباع الأول الذي يتبادر للذهن في اول خطوات الدخول إلى العوالم المتداخلة، ولربما كان هذا الانطباع بالنسبة لي على الاقل نابعا من ذكاء الفنان الذي عرض عملا واحدا يعده تمثيلا لتجربته الواسعة في دكانة رؤيا في شارع المتنبي، ليقول عن ذلك بان:

ـ سطحا تصويريا واحدا بامكانه ان يمثل تجربة الفنان، ويصبح بديلا لعشرات السطوح التصويرية المكررة التي تعرض تحت ذات الغرض.

وقد كان محقا تماما في هذا القول، ولعل فطنته كانت قد ساهمت في تأكيد ما أراد من غرض جمالي استفز به وعي المتلقي عبر اختيار تلك القاعة وآلية عرض العمل، فقد شابهت القاعة الى حد ما كهفا ضاربا في عمق التاريخ الإنساني ، دونت على جدرانه العلامات الاولى لانسان ما قبل التاريخ دلالة على دهشته بالظواهر والموجودات، فبدت وكانها قد حررت من محدودية زمنها باتجاه زمن اخر متحرر، كما حرر ذاته من الزمن المحدود، لتنطلق في فضاءات التعبير، وهو بذلك عمد الى تحرير الزمن من ثوابته التاريخية، ليحوله الى زمن دائري، تاخذ فيه الأيقونات حريتها الحركية خلافا لمحددات وجودها ليطوعها باتجاه قصدياته الفكرية والجمالية، ولعل استحضاره للزمن الدائري هو دلالة على دوران الحياة واستمراريتها كما هو استمرار للصراع الازلي بكل تأكيد.

خوتو غرافـ..

مصورها فيتنامي مغمور

حقيقة صورة "فتاة النابالم"

الطريق الثقافي ـ خاص

أشتهر المراسل الحربي الأمريكي نيك أوت في عالم التصوير الفوتوغرافي، على أنّه مصور لقطة "فتاة النابالم" الشهيرة عالميًا، وبناء على ذلك، حصل على الكثير من الجوائز الصحفية على مرّ السنين، بما في ذلك جائزة الصحافة العالمية للعام 1973.

لكن الفيلم الوثائقي الجديد الذي أنتجه المصور غاري نايت، يكشف حقيقة مغايرة تمامًا لما كان سائدًا! ويُظهر أن نيك أوت، الذيك ان يبلغ من العمر 21 عامًا آنذاك، ربما لم يكن هو المصور الحقيقي للصورة الشهيرة عالميًا "فتاة النابالم" الفيتنامية.

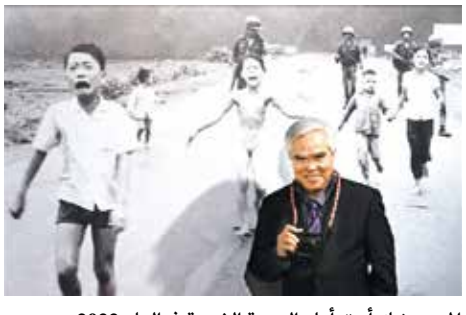
وبحسب الفيلم الوثائقي الجديد "المراسل" The Stringer، فقد التُقطت هذه اللحظة المحزنة على يد المصور الفيتنامي المستقل نجوين ثانه نغي.

تُظهر الصورة، التي حصلت على جائزة الصحافة العالمية للصور في العام 1973، الطفلة "فان ثي كيم فوك" البالغة من العمر 9 سنوات وهي تهرب من قصف النابالم. وتظهر ملابسها محترقة تمامًا، وبعض الحروق من الدرجة الثالثة تنتشر على جسدها. وقد أصبحت ـ الصورة والفتاة الضحيى ـ رمزًا للرعب الذي سببته حرب فيتنام؛ وكان المصور نيك أوت، الذي يبلغ من العمر الآن 73 عامًا، قد فاز بأغلب جوائز التصوير الفوتوغرافي تقريبًا.

ولكن أوت لم يكن الملتقط الحقيقي للصورة، كما جاء في الفيلم الوثائقي الذي عُرض لأول مرة يالأسبوع الماضي في مهرجان صندانس السينمائي الأمريكي. وتُتهم وكالة أسوشيتد برس للأنباء (AP)، وهي الجهة التي كان يعمل نيك أوت لصالحها، تتهم في الفيلم نيك أوت بتبني الصورة بشكل زائف وخاطئ.

تبدأ القصة مع كارل روبنسون، الذي عمل محررًا للصور في وكالة أسوشيتد برس في سايغون في العام 1973، الذي يقول في الفيلم الوثائقي، إنّه تلقى أوامر من رئيس قسم التصوير في وكالة أسوشيتد برس آنذاك، هورست فاس بإرسال الصورة إلى العالم تحت اسم "نيك أوت". وبناء على هذه النصيحة، بدأ صنّاع الفيلم تحقيقا استمر لمدة عامين، قادهم في النهاية إلى المصور الفيتنامي نجوين ثانه نغي، الذي أخبرهم بأنّه كان هناك في ذلك اليوم، كسائق ومصور مستقل، وأنه هو من التقط الصورة: "لقد عملت بجد من أجلها، لكن ذلك الرجل (نيك أوت، المحرر) حصل على (الشهرة) كلّها بطريقة غير عادلة".

ومن المثير في الأمر، أنّ الفيلم الوثائقي أُنتج من قبل المصور غاري نايت، الذي كان رئيسًا لمسابقة صور الصحافة العالمية بين عامي 2008 و2014.



المصور نيك أوت أمام الصورة الشهيرة في العام 2022.

مسرح الكاثاكالي ودوره في تطور الدراما الهندية

سليم الجزائري

الكاثاكالي في الأصل رقصة ـ بانتوميمية هندية تقليدية. وهي إحدى الرقصات الاربع الأشهر في الهند، التي تمارس حتى الآن. والتسمية في لغتها الاصلية، لغة "المالافال"، كلمة من مقطعين. الأول، كاثا: يعني الحدث، والثاني، كالي: يعني لعبة. والتسمية بالتالي تعنى لعبة الحدث، أي اللعبة المسرحية. أمّا البانتوميم هنا، فيقصد به فن الأداء/الحركي/ الجسدي، الذي يجسد به الراقص الحدث حركة. وقد لعب الكاثاكالي ـ في وقت لاحق ـ دورا بارزا لم يكن متوقعا، في تطور الدراما الهندية الحديثة.

ظهر مسرح الكاثاكالي[1] ما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلادي، في الجنوب الغربي من الهند، من الجمع بين مشاهد مسرحية شعبية ورقصات تقليدية. وقد استقى موضوعاته من الملحمتين الهنديتين الأشهر "المهابهاراتا" و"الرامايانا". وكانت عروضه تقدم في مساحة مستوية من الأرض تحت السماء الواسعة، ليلا عند اكتمال القمر. ويبدأ العرض من الساعة العاشرة مساء وينتهي عند طلوع الفجر. ويقوم بتجسيد مشاهده ممثلون ــ راقصون تدربوا في مدارس خاصة، على مدى 12 عاما. والممثل /الرجل/ يجسد الأدوار كافة، بما فيها النسائية.

أول ما يلفت النظر في الكاثاكالي، مكياجه المعقد، الذي يقسم الوجه بخطوط براقة وأصباغ، تبقي وجه الممثل جامدا خال من التعبير، بعد أن يغطى بعجينة ثخينة من طحين الرز ومسحوق حجر الكلس المخلوط بالحليب وتشكيل لحية متموجة الشعر. وتحتاج الشخصية الواحدة الى ما يقرب من أربع ساعات للمكياج واللحى، ويقوم بهذه المهمة "ماكييرية" متخصصون أنهوا تدريبا خاصا.

يشترك في تقديم العرض أنماط بشرية رئيسية ثلاثة، هي: الشخصيات الإيجابية، وتطلى وجوهها باللون الازرق الفاقع، والمقاتلون، وجوههم تطلى باللون الاحمر، والشخصيات السلبية، بمكياج وجه أسود كله. وممثلو الانماط الثلاثة يرتدون أزياء فخمة جذابة واسعة وثقيلة، لا تسهل على الممثل/ الراقص ـ بتفصيلاتها، وخامتها وحشو بعض اجزائها ـ الحركة، بل تضطره الى اعتماد الأسلبة، التي تعد نموذجية في مثل هذا النوع من كتابه "مع العرائس الى كلكتا" المؤلف التشيكوسلوفاكي . براغ 1960.العروض. وهذه الأزياء، لا تترك فرصة للمثل بالاسترخاء ولو قليلا؛ لولا فتحة في الظهر، تمتد من الرقبة حتى اسفل الحزام، ومساعدين يحملون مراوح يدوية من أوراق الخيزران يستخدمونها للتهوية من فتحة الظهر من حين لآخر.

وفي كل الأحوال، فالممثل مرغم على البقاء مواجها لجمهوره على الدوام، لا يستدير بظهره اليه. أمّا مكملات الأزياء فكانت ثقيلة هي الأخرى، اغلبها مصنوع من الخشب المخرّم، كثير الألوان، كالعمائم النحاسية الكثيرة التفاصيل، أو الخوذ الفنطازية، أو التيجان العالية، أو الهالات الضخمة.. المحظوظون فقط من الممثلين هم الذين يؤدون أدوار النُسّاك، والحكماء، والقديسون. فأزيائهم لا تزيد عن قطعة قماش خفيف يلفون بها اجسادهم العارية.

لم يكتفِ الكاثاكالي بطمس تعابير وجه الممثل، بل تعداه الى تعطيل خطابه الصوتي أيضا. إذ كيف يقدر الممثل على توصيل صوته عبر قناع سميك كهذا! . والحال نفسه يسري على وقفات الممثل وحركاته، فهي ليست متاحة الا في حدودها الدنيا. والزي الثقيل يفرض على الممثل معالجات دقيقة بعلامات صامتة مختصرة، عند التعبير عن مقاصده أو سرد حكايته أو التعبير عن احاسيسه.

إن البانتوميم الكاثاكالي هو قضية ممثل ـ راقص وحسب. فلا مناظر مسرحية ولا أثاث. والاضاءة يتكفل بها القمر أو مصابيح نفطية متعددة "الفتائل"، موزعة على قواعد بارتفاع متر بين مقدمة منطقة التمثيل، وخط مقاعد جلوس الصف الأول. ما يقدم العون للمتفرج في هذه البيئة الصارمة، ويسهل عليه متابعة مجريات الاحداث، هو صوت الراوي والمغنين غير المرئيين.

وصلنا توصيف شاهد عيان لأحد عروض الكاثاكالي، جرى تقديمه في احدى حدائق مدينة ترافانكورا، في كانون الثاني من

عام 1916 كتبه شخص انجليزي يدعى "أم. ميروورث" [2] يذكر فيه: "لقد قضّى/ أعضاء الفريق/ يومهم بأكمله، في تهيئة "المنظر". وهو أشبه برواق أو منصة بسيطة، كالتي تستخدم في أي احتفال يقام في الهواء الطلق. تكونت من أربعة أعمدة من الخيزران، ثبتت في الأرض على شكل مربع لا يقل ضلعه عن مترين. أما ارتفاع الاعمدة فحوالي الثلاثة امتار، ترتبط ببعضها من الأعلى بأربعة أعمدة، يدعمها من الخلف عمودين للتقوية مثبتان في الأرض بوضع مائل. وغطي هذا الهيكل لاحقا بسعف جوز الهند. أمّا الأرضية/ مكان التمثيل/ فجرى غسلها بمزيج من روث الأبقار وبولها /يستخدم الهنود هذه الوسيلة كطقس لتطهير المكان/. ثم فرش الجزء الامامي بالرمل والعشب، وغطى الجزء الخلفي بالحصران. وتشكلت خلفية المنظر من أوراق شجر الموز المعلق بجانب بعضه على العمود الرابط بين الركيزتين الخلفيتين. ومن نفس أوراق أشجار الموز تم قطع اشكال بهيئة زهور /وبخاصة زهرة اللوتس/، احاطوها حلزونيا حول الأجزاء الظاهرة من أعمدة الخيزران الأربعة الأساسية.. وتلعب الستارة دورا لافتا في بداية العرض ، فهي غير مثبتة على أعمدة، بل يمسك بطرفيها شابان يفتحانها ويغلقانها، كلما تطلب الامر ذلك".

معلوم أن ستارة مسرح الكاثاكالي عبارة عن شاشة يرفعها شخصان من زاويتيها العلويتان، ويتهيأ خلفها الممثلون قبل تقديم مشهدهم. ثم يفلت الشخصان/ الماسكان بزاويتا الستارة/ الستارة فتسقط على الأرض، كاشفة عما سيدور. ويعودان لرفعها بعد نهاية المشهد. ستائر يدوية كهذه لا تزال تستخدم في بعض مسارح الشرق. ومثلها استخدم في اوروبا حتى بداية القرن العشرين.

يبدأ عرض الكاثاكالي عادة في حوالي العاشرة مساء. يضاء المصباح النحاسي الكبير بفتائله الستة. فينتشر عطر زيت جوز الهند في الارجاء، ويختلط ضوء المصباح بضوء القمر. ترفع الستارة، ويأتينا صوت "الراوي" مترافقا بموسيقى الصلاة، وهو يطلب البركة للممثلين وللجمهور على السواء. ثم يبدأ مشهد الافتتاح.

"يدخل رجل وامرأة يرتديان ثيابا باذخة. المكياج الكثيف يغطي وجهيهما. يبدوان للوهلة الأولى وكأنهما يضعان قناعين. وجه الرجل مغطى بلون أخضر سميك، العينان والحاجبان محددة بخطوط سوداء تمتد حتى الصدغ. وفوق الرأس عمامة خشبية ثقيلة مثبتة بوضع مائل، تغطيها الحلي. والى جانب هذه الهيئة "الطاووسية" المتعالية، تبدو حركات المرأة المتواضعة، اقرب الى حركات "دجاجة" عادية. ترتدي تنورة بسيطة، وطلاء وجهها الأساسي وردي، اقرب الى الواقعي. باستثناء فمها وعينيها وحاجبيها، فنصيبها من الاصباغ ليس قليلا. الاثنان حافيان وحول كواحلهم أجراس صغيرة.

والحدث ميثولوجي يعتمد العلامة الحركية المحددة:

إنّه محارب وهي زوجته، تطلب منه زهرة رأتها في المنام. فيذهب الزوج للبحث عنها في الغابة. ويخوض لأجل الحصول عليها نزال مع حكام الغابة. حركاته الواثقة تبدو مطمئنة لها، مثلا :"سأكون عند حسن ظنك ـ اقضي عليهم هكذا.. هكذا.. هكذا.. اشبعهم ضربا!" بعدها نراه في الغابة يواجه فيلا/ يجسد الفيل بنفسه/ متمايلا يمشي وراحتيه فوق اذنيه تتأرجحان. ينتقل بعدها لمواجهة الأسد/ يجسد الأسد/: يديه الشعثاءين، يمثلان لبدة الاسد. وهذا البطل ، قبل كل لقاء له مع الضواري، يبدو مرتجفا مذعورا. لكن ما أن يتغلب على خوفه، حتى يخوض النزال ويفوز على غريمه"[3].

اللافت المثير في مثل هذه العروض هي حركة عضلات وجه الممثل وعينيه، وبخاصة حاجبيه اللذان يرفعهما وينزلهما وكأنهما يتنفسان.

احدى اشكالات المسرح الهندي الملحّة، التي تعيقه في استعادة حيويته، تتمثل في وجود ما يقرب من 200 لغة ولهجة في بلاد الهند. وقد سعى لفترات طويلة، يتقصى صيغا مسرحية جاذبة ومعبرة بأقل الجهد والتكلفة. والمفارق أن البحث والتقصي قاداه في نهاية المطاف، الى الكاثاكالي، لا الى غيره. الى البانتوميم، الذي تبين أنه الاقدر للتصدي لمهمة كهذه، خاصة بعد أن عادت شعبيته تتسع في أوساط جديدة متباينة.

لقد مر بانتوميم الكاثاكالي، الذي اقتصر في الماضي على تمثيل الرجال وحدهم، هو الآخر بمراحل اصلاح. فصار الآن يستخدم منصة مرتفعة عن الأرض، واسندت الأدوار النسائية فيه الى النساء، وتقلصت فترة العرض التي كانت تستمر طوال الليل، وصار يعالج موضوعات اجتماعية وإنسانية آنية. واثمرت مساعي الارتقاء به، الى دفعه نحو آفاق يمكن وصفها بالواعدة جدا. في الربع الأول من القرن العشرين. بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية اوزارها، وحصلت الهند على استقلالها، برز اسم "رام غوبال" مديرا جديدا لمسرح الكاثاكالي. وقد ظهر بنفسه في فلم اقرب للوثائقي، حمل اسم، "الاله شيفا راقصا"، تضمن نماذج قصيرة جمعت أساليب مدارس الرقص الهندية الأربعة الرئيسة، ومن بينها الكاثاكالي. الجديد في الفلم ظهور "غوبال" بهيئته العادية، رجل متقدم بالسن، حاسر الرأس، عاري الاكتاف، تضيئه الكشافات /الكهربائية/ واقفا أمام خلفية معتمة. لم يحضر ليجسد اسطورة، بل ليقدم موقفا بسيطا: نظر الى كفه وكأنها زهرة لوتس، تقترب منها نحلة، تحط عليها وتمتص رحيقها وتعاود الطيران مبتعدة./اليد الثانية تجسد النحلة/. ثم تجسد اليدان نحلتان، تحلقان، تستمتعان بطيرانهما ثم تودعان بعضهما البعض وتفترقان.

ونجحت التجربة.. لا مكياج يغطي الوجه، ولا أزياء تعيق الحركة. سبل التعبير اختزلت، والحركة اقتصرت على اليدين، وما انعكس ذلك سلبا على المشهد وما تراجعت قدراته التعبيرية.

ومن يومها تبين الكاثاكالي آفاقه المستقبلية، وحدد وجهته الجديدة.

---

(1)فريد نوربرت Fryd Norbert
12 ـ 4 ـ 1913 / 18 ـ 3 ـ 1976

(2) عن "ريتشارد سوثرن Richard SOUTHERN
1 ـ 2 ـ 1912/ 6 ـ 12 ـ 2001 في كتابه "عصور المسرح السبعة" الصادر 1968.

(3)المصدر السابق نفسه.

متابعة..

معرض الفن الإسلامي

الأساطير العراقية في أعمال فنية إيحائية

ياسر البراك ـ الناصرية

أقام الفنان العراقي المغترب الدكتور أياد الساعدي معرضه الأوّل في العراق والرابع عشر في مسيرته الفنية، تحت عنوان (إيحاءات زخرفية) في قاعة منتدى الثقافة والفنون في مدينة الناصرية محافظة ذي قار، وهو المعرض الذي يمكن تصنيفه، من حيث أسلوبه الفني، ضمن الفنون الإسلامية التي تعتمد بشكل أساس على الخط والزخرفة بوصفهما عنصرين رئيسين في بناء اللوحة التشكيلية.

تنوعت لوحات المعرض التي بلغت 60 لوحة في أحجامها وموضوعاتها وتكنيكها العام من التخطيطات الأولية (السكيج)، الى اللوحات التشكيلية متعددة القياسات، الى اللوحات الجدارية كبيرة الحجم في محاولة من الفنان الساعدي لتحقيق التنوع الفني والأسلوبي في معرضه الذي يأتي وسط غياب كبير للمعارض الفنية في المدينة. وحملت عناوين اللوحات دلالات واضحة لها علاقة بالموروث العراقي وأساطيره المتعددة مثل صراع الخير والشر، باب فاطمة بابي، يا نار كوني برداً وسلاماً، المرأة، قراءات متعددة، وما بكم من نعمة فمن الله، وغيرها . مُستخدما مادة الإكريلك في معظمها ، فضلاً عن الحبر الأسود في بعضها الآخر .

ويقول الفنان إياد الساعدي في معرض تقديمه لمشروعه الإبداعي أنه في معرضه "يُحاكي العوالم الثلاثة: عالم الإنسان وعالم الحيوان وعالم النبات برؤية إبداعية عراقية وإسلامية حيث تمتزج هذه العوالم في عالم الجمال والإبداع ، عالم غزير البلاغة ، أسطوري المنظور ، عالم فني جديد حيث تتحول العناصر الزخرفية الى صور ورموز تنصهر جميعها في جهاز مولّد للفن اللامحدود واللامنتهي الذي يخرق كل إطار للشكل والمعنى والتأويل إلى متعة التجربة الجمالية الأصيلة بترجمة معاصرة تُعيد إنتاج الأفكار ، إذ تتحرك الدوال بإتجاه مدلولات خصبة جديدة تُعيد إنتاج الأساطير العراقية والموروث التراثي من خلال أعمال فنية إيحائية تجسد فكرة النص المفتوح لتجد كل إنسان في الكون وصورته ومعنى وجوده فهو فني وتعبيري وإستعاري"، ويُضيف الساعدي: "المعرض يُركز على أسس بنائية خاصة للمفردات التي تُساهم في إنجاز تلك الأعمال التي تُعطي الإنتقالات والتحولات الجوهرية للإنسانية عبر العصور ورموزها" .

ويقول الناقد الأكاديمي محمد المياحي: "أن هناك زخرفة ونعني بها تكرار الأشكال وهناك فناً تشكيلياً، لذا نجد أن الساعدي قد زاوج بين البُنى الشكلية في اللوحات التشكيلية والزخرفة، ويمكن عدّ ذلك مشروعاً لمدرسة جديدة لأنه حاول إدخال الجانب التأويلي في قراءة اللوحة في حين أن الزخرفة تعتمد على تعدد وتكرار في الأشكال، لذلك فهو حاول في معرضه هذا أن يزاوج بين التأويل والتفسير والسايكلوجية والزخرفة والتكرار".

أما الفنان حمدان حسن البدري فيرى أن المعرض يتميز بـ "دقة التصميم التشكيلي في الخط والزخرفة، فضلاً عن خروجه عن الإسلوب المعتاد في معارض الخط والزخرفة التي كانت تعتمد على التباينات وتكرار العناصر الهندسية أو الزخرفية النباتية، وقد لا حظنا هناك تنوعاً في هذه اللوحات عبر إستخدامه الخط والزخرفة لتحقيق لوحات تعبيرية بطريقة حداثوية تحمل دلالات كبيرة معبرة منها: الانسانية والإجتماعية والوطنية والثورية وهذا تأكيد لحداثوية الفن".

يُذكر أن الفنان إياد شنو جاسم الساعدي من مواليد 1963 في ناحية الغراف بمدينة الناصرية ـ محافظة ذي قار وحاصل على درجة الدكتوراه في الفنون الإسلامية ـ خط وزخرفة، وكان مغترباً خارج العراق حيث عمل أستاذاً للفنون في جامعة طرابلس في ليبيا للمدة من عام 1996 - 2018 ، وله العديد من الكراسات والكتب والبحوث في مجال الفنون، وهو محاضر رُشح من جامعة طرابلس لكلية الفنون الجميلة بجامعة روما في إيطاليا تخصص الفنون الإسلامية، فضلاً عن مساهمته في العديد من الورش والندوات لطلبة الفنون الجميلة في الجامعات التونسية بتخصص الفنون الإسلامية. وبعد عودته للعراق شغل منصب رئيس قسم الإعلام في كلية مزايا الجامعة بمحافظة ذي قار ومن ثم عميداً للكلية نفسها، وهو عضو في نقابة الفنانين العرب.

الإنغماس في الشراء والتكديس

الإستهلاك المفرط
تلبية الحاجات والبحث عن معنى

محمد صبّاح

يعتقد بودريار أن الإستهلاك فعل اجتماعي مركّب محكوم برغبات أعمق تتعلق بالإنتماء

إنّ الفكرة القائلة بأن الرأسمالية تدفعنا إلى الإفراط في الاستهلاك تعود، كما أشار كارل ماركس، إلى طبيعة النظام نفسه القائم على تراكم رأس المال. غير أن جان بودريار، في تحليله العميق للمجتمع الاستهلاكي، تجاوز هذا الطرح الاقتصادي التقليدي ليتساءل: لماذا نستهلك بهذا الشكل؟ ما الذي يدفع الإنسان الحديث إلى الانغماس في دائرة لا تنتهي من الشراء والتكديس، حتى وإن كانت حاجاته الأساسية قد أُشبعت بالفعل؟

لم يكتفِ بودريار بالإجابة السطحية التي تربط الاستهلاك بالرغبة في الرفاهية أو الترف، بل غاص في أعماق البنية الثقافية والاجتماعية التي تحكم هذا السلوك. رأى أن الاستهلاك لم يعد وسيلة لتحقيق الاكتفاء المادي، بل أصبح أداة لإنتاج المعنى. فنحن لا نستهلك من أجل الأشياء ذاتها، بل من أجل الرموز التي تحملها. الأشياء التي نشتريها لم تعد مجرد أدوات وظيفية، بل تحولت إلى لغة تعبر عن هويتنا، مكانتنا الاجتماعية، وحتى رؤيتنا لأنفسنا وللعالم من حولنا.
بهذا الطرح، يخرج بودريار عن التصورات الاقتصادية البحتة التي تتعامل مع الاستهلاك كفعل عقلاني مدفوع بالاحتياجات، ليكشف أنه فعل اجتماعي مركبّ، محكوم برغبات أعمق تتعلق بالانتماء، التميز، والبحث عن معنى. تسأل الرأسمالية الإنسان الحديث: «من أنت؟» وتجيبه من خلال ما يشتريه. لكنها في الوقت ذاته، تضعه في حلقة مفرغة لا نهائية، حيث تعُيد صياغة احتياجاته باستمرار وتغُذيّ شعور النقص داخله، ليظل دائم السعي وراء المزيد، حتى وإن كان هذا المزيد بلا معنى حقيقي.
إن هذا التساؤل الفلسفي الذي طرحه بودريار حول «لماذا نستهلك؟» لا يتعلق فقط بالنظام الاقتصادي أو السوق، بل يتصل بجوهر وجودنا في المجتمع الحديث. نحن لا نستهلك لأننا نحتاج، بل لأننا نبحث عن معنى، عن مكانة، وعن دور داخل نظام اجتماعي صنعته الرأسمالية وأحكمت السيطرة عليه.
استهلاكنا هو انعكاس لوجودنا في هذا النظام الذي يعيد تشكيل هويتنا باستمرار، ويدفعنا إلى التساؤل: هل نحن نمتلك الأشياء، أم أن الأشياء هي من تملكنا؟

التمايز الاجتماعي

إن الحقيقة الأولى التي يجب أن نضعها في أذهاننا حول الإعلان هي أنه يعمل. إنه صناعة تدرّ مليارات الدولارات لأن الشركات ذكية بما يكفي كي تدرك أنها إذا عرّضتْكَ بصورة متكررة إلى رموز مبنية بشكل مخادع، ستزيد الاحتمالات الإحصائية أن تشتري تفاهاتها.
(إن التفاهة هنا مصطلح تقنيّ يعبّر عن أي سلعة لا تمتلك أي قيمة استمرارية واضحة).
يعمل الإعلان من خلال التلاعب بالرموز. فهو لا يهدفُ إلى أن يبيعنا أشياء، بل حاجات. إن حاجتنا لسيارة رياضية أمر تافه بشكل جليّ، لكن حاجتنا كي نصبح جزءًا من سرد اجتماعي يصنّف فيه الناس وتضفى عليهم مرتبة على أساس مشترياتهم هي حيوية لنا كالأوكسجين أو الماء. نَقبلَ نظام الأحكام هذا حتى حين يحُكم علينا بصورة سيئة بسببه لأننا نحتاج إلى أن نعيش في عالم ننظر فيه إلى الناس ونصنّفهم كأعلى أو أدنى منا.
نضيف صدقية لنظام كهذا بالقول فقط:

إنّ الفكرة القائلة بأن الرأسمالية تدفعنا إلى الإفراط في الاستهلاك تعود، كما أشار كارل ماركس، إلى طبيعة النظام نفسه القائم على تراكم رأس المال

«أريد سيارة سباق»، وعلى الرغم من أن هذا يؤكد أننا أدنى مرتبة، فإنه يجعلنا سعداء لأن العالم حولنا الآن صار له معنى أكبر. ورغبتنا بالمعنى تتفوق على رغبتنا بالنجاح.

- النزعة الاستهلاكية: المعنى قبل الوظيفة:

يتجاوز تحليل بودريار فكرة أن النظام الرأسمالي يدفعنا إلى الإفراط في الاستهلاك لمجرد تحقيق الربح. بالنسبة له، ليست السلع مجرد أدوات وظيفية تسُتخدم، بل رموز تنُتج لها معانٍ ثقافية واجتماعية. نحن لا نستهلك الأشياء فقط لأننا نحتاج إليها، بل لأننا نبحث من خلالها عن هويتنا وعن موقعنا داخل المجتمع.

الاستهلاك، وفقًا لبودريار، ليس فعلاً فرديًا نابعًا من إرادة حرّة، بل عملية اجتماعية تنطوي على المحاكاة والاندماج في «ذهنية القطيع.» نستهلك لأن الآخرين يفعلون ذلك، ونجد راحتنا في المشاركة بهذا الطقس الجماعي، الذي يتحوّل إلى أمر عادي فقط لأنه ظاهر ومتكرر.

الواقع الفائق وصناعة الصورة

يستهل جان بودريار في كتابه «النسُخ الشبيهة والمُحاكاة» بحكمة توراتية منسوبة إلى الملك سليمان تقول: «إن النسَّخَة - الشبَيهة لا تخُفي الحقيقي أبداً، بل أن الحقيقي هو الذي يخُفي واقع عدم وجود شيء حقيقي، إن النسَّخَة - الشَّبيهة هي حقيقية».

جعل بودريار من تلك العبارة مدخلاً لشرح مفهومه عن «الواقع الفائق»، الذي يوضحه عبر مثال مأخوذ من الروائي خورخي بورخيس: حكاية عن إمبراطور قرّر صنع خريطة تظُهر تفاصيل مملكته كلها بدقة متناهية، فجاءت الخريطة بقدر مساحة الإمبراطورية نفسها. يرى بودريار أن المجتمعات ما بعد الصناعية أخذت هذه الاستعارة إلى أقصاها، فلم تعد النسخة الشبيهة مجرد صورة عن أصل، بل تجاوزت ذلك إلى أن أصبحت مستقلة تمامًا عن أي أصل، مشيرة في الوقت ذاته إلى اختفاء الأصل نفسه.

في هذا السياق، يصُنع الواقع المعاصر كليًا من تناسل «النسُخ - الشبيهة»، التي تحل محل الواقع الحقيقي، لتخلق ما يُعرف بـ (الواقع الفائق). هذا الواقع الفائق يتجلى في مجتمعاتنا الحديثة بفضل افتراضية الكومبيوتر والصور الرقمية.

-الهندسة المعمارية والاستهلاك: انعكست النزعة الاستهلاكية حتى على المشهد المعماري الحديث، حيث تحولت مراكز التسوق (المولات) إلى عوالم قائمة بذاتها، تحمل قوانينها وثقافتها وحتى مناخها. باتت هذه المراكز تجسد انعزال النظام الاستهلاكي عن السياقات الاجتماعية الأوسع، وكأنها دول صغيرة داخل الدول، تهُيمن عليها القيم التجارية والاستهلاكية بشكل مطلق.

الإعلان وصناعة المعنى

تناول بودريار دور الصورة في مجتمع الاستهلاك من خلال نموذج «فاترينة العرض»، حيث تكشف الفاترينة عن وظيفة أكثر عمقاً من كونها مجرد وسيلة لعرض السلع. فهي، وفقًا له، تعبير عن شفافية وهمية يدعيها المجتمع الرأسمالي، حيث يبدو أن كل ما هو موجود معروض. أصبح ظهور الشيء أمام المشاهد دليلاً على وجوده، فيتحول الواقع الآن إلى مجرد مشهد استعراضي.

(الفتارين) تحتل مكانًا وسطًا بين الخاص والعام، فلا هي جزء من المجال الخاص للمحل ولا من المجال العام للشارع، بل تعمل كوسيط رمزي يجمع بينهما. ويضيف بودريار إلى ذلك أن الفاترينة ليست مجرد وسيط بين السلعة والمستهلك، بل هي قطب مغناطيسي يجذب الرغبات ويخلقها حتى قبل أن تظهر، مما يجعلها جزءًا أساسيًا من منطق مجتمع الاستهلاك.

كما تناول بودريار تعبيراً أمريكيًا شائعًا في الإعلانات: «ما تراه هو ما ستحصل عليه»، حيث أصبحت الصورة معيار الواقع. أنت تطلب سلعة بناءً على صورتها، وتشعر بالخداع إذا لم تتطابق السلعة مع الصورة. بهذا، تصبح الصورة واقعًا ثانيًا، أكثر واقعية من الواقع نفسه، أو ما يسميه بودريار بـ (الواقع الفائق).

الهدر كأداة استهلاكية

يُعدّ الهدر جزءًا أساسيًا من النظام الاستهلاكي، وليس مجرد عرض جانبي له. فالاستهلاك المفرط لا يتعلق فقط بتلبية الحاجات، بل هو وسيلة لإظهار الوفرة. يصُبح تدمير السلع – سواء كان ذلك من خلال التخلص منها أو استبدالها – جزءًا من دورة الاستهلاك التي تضفي قيمة رمزية على الأشياء الجديدة، وتجعل ما نملكه فاقدًا للقيمة.

يذهب بودريار إلى أن ازدهار المجتمعات المعاصرة يرتبط بالتبذير، واصفًا الحضارة الحديثة بأنها «حضارة سلة النفايات». يشير إلى إمكانية قيام سوسيولوجيا جديدة تسُمى «سلة المهملات»، تختزل فهم المجتمعات المعاصرة في مقولة: «قل لي ماذا ترمي، أقول لك من أنت». يرى بودريار أن التبذير في هذه المجتمعات يمثل نوعًا من «السيولة الفائقة» في الاستهلاك، حيث يصبح الإسراف جزءًا أساسيًا من المنظومة.

التناقض في النزعة الاستهلاكية

ما يجعل هذا النظام أكثر خطورة هو التناقض الذي يقوم عليه: فهو يسُوّق الاستهلاك كتحرر بينما يُقيّدنا بالمزيد من الحاجات. بدلاً من أن يمنحنا الشعور بالحرية، يربط حريتنا بقدرتنا على الشراء، مما يجعلنا أقل استقلالية وأكثر تبعية.

عواقب الوفرة والتدمير

يرى بودريار أن الوفرة التي تنُتجها النزعة الاستهلاكية تحمل في طياتها بذور دمارها. فالزيادة المستمرة في الإنتاج والاستهلاك تؤدي إلى استنزاف الموارد الطبيعية وتدمير البيئة. وعندما تتحول هذه الدورة إلى نظام دائري مغلق، تفقد الاستدامة وتصبح عبئاً على الكوكب.

لا يمكن التمييز بين النمو والتقدم في ظل هذا النظام؛ فالنمو يعني المزيد، لكنه لا يعني الأفضل. تزايد الإنتاج قد يكون مؤشرًا على الازدهار الاقتصادي، لكنه غالبًا ما يخفي وراءه أزمات بيئية واجتماعية تهدد مستقبل البشرية.

الخلاصة

النظام الاستهلاكي، كما صوره بودريار، ليس مجرد وسيلة لتلبية الاحتياجات، بل هو نظام ثقافي يعيد تشكيل علاقتنا بالمعنى والهويات. إنه نظام دائري يقوم على الوفرة والهدر، ويستمد قوته من حاجتنا للانتماء والمعنى. ومع ذلك، فإن استمراره يعني استنزاف الموارد وتفاقم التناقضات التي تهدد استدامة الحياة على الكوكب.

لذا، فإن فهم النزعة الاستهلاكية لا يقتصر على انتقادها فقط، بل يستدعي أيضًا البحث عن بدائل تضع الإنسان والطبيعة في صلب الأولويات، بدلاً من اللهاث خلف رموز الاستهلاك والمكانة.

أخذت مكانها في المتحف العراقي

العراق يستعيد مجموعة جديدة من القطع الاثرية

الطريق الثقافي ـ وكالات

في مراسم رسمية شهدت توقيع محضر إستلام بين وزير الثقافة والسياحة والآثار أحمد فكّاك البدراني، ونائب رئيس مجلس الوزراء وزير الخارجية فؤاد حسين، ووسط حضور إعلامي مكثف، تسلمت وزارة الثقافة والسياحة والآثار من وزارة الخارجية مجموعة من القطع الأثرية المستردة من سويسرا واليابان تعود لحضارات مختلفة. سُلمت مباشرة إلى المتحف العراقي لتأخذ مكانها المميز ضمن معروضات حضارات العراق المتحفية.

حضر مراسم التسليم وكيل وزارة الثقافة والسياحة والآثار لشؤون الفنون ووكيل وزارة الخارجية ورئيس الهيأة العامة للآثار والتراث ومجموعة من الكادر المتقدم في الهيأة، ضمت كل من مدير عام دائرة المتاحف العامّة والمدير العام لدار المخطوطات العراقية ومدير عام الشؤون الادارية والمالية والقانونية ومدير عام دائرة التراث العامة وعدد من المدراء العامين في وزارة الخارجية.

وأكد وزير الثقافة والسياحة والآثار في كلمة ألقاها بالمناسبة، على أن السعي المستمر لاستعادة الإرث التاريخي والحضاري للعراق هو محط اهتمام الحكومة العراقية متمثلة برئيس مجلس الوزراء المهندس محمد شياع السوداني، ومتابعته الشخصية المستمرة لموضوع استعادة الاثار تحت مسمى "دبلوماسية الاسترداد".

بينما أشار وزير الخارجية في كلمته إلى الجهود الدبلوماسية لوزارة الخارجية التي اثمرت عن استلام هذه القطع ومن بينها ثلاث قطع أثرية مهمة تعود للحضارة الآشورية القديمة، معربا عن شكره للحكومة السويسرية لتعاونها في إعادة الإرث العراقي إلى موطنه الأوّل، مشددًا على أنّ جهود الوزارة ما تزال مستمرة لاعادة الآثار العراقية أينما كانت.

يذكر أن تلك المجموعة من القطع الأثرية المستعادة وغيرها، كانت قد سُرقت أو نُهبت من العراق أثناء الفوضى التي عمت البلاد في أعقاب الغزو الأمريكي، من المواقع الأثرية والمتحف العراقي. وضمت المجموعة التي تم استلامها قطعة من تمثال نصفي يمثل إله الشمس "ماران شمش" ولوح يحتوي على نقش نحتي يعود للقرن الثامن قبل الميلاد، وجدارية تحتوي على نقش آشوري بعنوان الاصنام والاسرى، وجدارية أخرى تحتوي نقشًا نحتيًا آشوريًا يمثل حصان وعربة تحمل 3 محاربين، إضافة إلى قطع أثرية مهمة ومتنوعة أخرى. وأكدت مدير عام دائرة المتاحف العامّة على أن عدد القطع الأثرية المستعادة بلغ 37 قطعة، منها 28 قطعة أثرية من سويسرا، و 9 قطع نسيجية تعود إلى كهوف الطار، استُعيدت من اليابان، وهي ثمرة جهود مشتركة لحماية الإرث التاريخي المهم لحضارات العراق المتعددة.

الرواية والأنوثة
مخطوطات الصبا المشتعلة بالرغبة

نعيم عبد مهلهل

الذكورة كانت تعني الهيمنة على بساطة الحياة ومفرداتها بشتى أشكالها، أغلب الملوك، الشعراء، المقاتلين، الآلهة، أرباب الحرف، الكهنة، الحكماء كانوا ذكورًا

دعني أتحدّث هنا عن مرجعيات الوعي التي كانت بيئة خصبة جعلتني أتجرّأ منذ الرابع الثانوي وأضع ورقة أولى لمخطوط كتابة رواية اسمها "تنورة رجاء المغرية". وربما تلك المخطوطة في حسابات اليوم بعض من حماس ثقافة الصبا وعاطفتها المشتعلة بتأثير إغراء صوفيا لورين وبريجيت باردو في الأفلام الإيطالية والفرنسية وكذلك بتأثير الصوت الساحر للممثلة الهندية فاجنتي مالا بطلة الفيلم الأسطوري "سنجام".

أغلبنا في بدءِ ثقافته القرائية مرَ مرغماً بسبب بيئته وانتماءه الطبقي على قراءة روايتين "البؤساء" لفكتور هيجو، و"الأم" لمكسيم غوركي.
وبعدها تدرج ليصلَ في مراحل لاحقةٍ الى رواية أمريكا اللاتينية وهمنغواي وحارات نجيب محفوظ التي كانت من بعض أدواتَ الدفعِ لخيالِ الاستمناءِ في مراهقتنا، قبلَ أن نتعرف إلى روايات لبنانية كان يكتبها الاسكندر رياشي وآخر اسمه وفيق العلالي وأغلبها تتحدث عن الحياة الغرامية لسلاطين وولاة الدولة العثمانية وما يحدث في حماماتهم وأسرتهم الوثيرة، والغريب أن أغلب تلك الروايات الغرامية تنتهي بسفكِ دم، إما أن يقتل السلطان أو تقتل جاريته ومحظيته، وفيها أيضاً روايات أبطالها من الغجر.
"البؤساء" صنعت حسها الثوري بشكلهِ الباريسيّ الذي يميل الى تخيل السحر الفرنسيّ وليله المؤسطر بحلم الشرق ليكون هناك، وكنا في صبانا نقرأ "البؤساء" مع تخيل الملامح الأنثوية للقطة "بريجيت باردو" ونتساءل: كيف يعيش البؤساء في باريس، البؤساء يعيشون فقط في روسيا ؟، وفي هذا نحن نعقب على قراءتنا الدامعة لرواية غوركي "الأم"، لكنني بفضل متعة أخرى قادمة من أنوثة سوفيتية "قبرقيزية" حملتها رواية رائعة اسمها "وداعا يا غولساري" لجنكيز ايتماتوف وفيها قصة طويلة اسمها "جميلة" كتب في مقدمتها الشاعر الفرنسي أراغون الجملة التالية: "هذه أجمل قصة حب في العالم".
والقصة ذاتها شاهدتها في صباي منتصف السبعينات عندما قدمتها الإعلامية اعتقال علي الطائي كفيلم سينمائي في برنامجها التلفازي "السينما والناس" الذي كان يقدم من تلفزيون بغداد.
هذه الرواية أبعدت في أنوثتها الساحرة لذلك الوجه الآسيوي الشهي بلذة طفولة أنثى القرى الكادحة كل الخيبات والقهر الذي يسكننا عند قراءتنا الروايات الثورية، وربما هي وحدها "جميلة" من أدخلت في رأسي قناعة أن الرواية المقروءة، تكتبها "أما" أنثى أو قطة، والقطة أُضيفت الى تلك القناعة الملازمة مع تخيلي للصفات الأنثوية وإغراءاتها، وما لازمني في تخيل مشاهد كثيرة لروايات مصرية تحولت الى فيلم سينمائي عندما يطلق بطل الفيلم على دلع النساء وغنجهن بكلمةِ "يا" قطة.
وأتذكر مقال في مجلة الكواكب المصرية ذكر فيه الصحفي أن فيلم "أبي فوق الشجرة" لعبد الحليم حافظ ونادية لطفي وميرفت أمين لو كان على شكل رواية ورقية لن يقرأه عشرة نفرات، ولكنه الآن بفضل القبلات الساخنة للقطة "نادية لطفي"، عندما يطبع الفلم كرواية ورقية سيباع بآلاف النسخ، وحتما القراء سيتخيلون لحظة القراءة متعة وسخونة تلك القبلات.
أنوثة القيرقيزية "جميلة" أملت دهشتها وطورت فينا أحلاماً بريئة وحَسنتْ كثيرا من مستوى قراءتنا الروائية القادمة، ومن ثمة امتلاك الجرأة لكتابة الرواية الأولى، ولا أعتقد أن روائيا حريفا في العراق ما كانت أدواته وتجربته الروائية لتتطور دون تلك القراءات المبكرة لتورجنيف وايتماتوف وغوغل وغوركي وهمنغواي وديستوفسكي وغيرهم من كتاب الرواية اليابانية وأمريكا

اللاتينية، وكل هؤلاء كانت تجاربهم الروائية العميقة تطور في القارئ دهشة المكتشف الجديد الذي كانت للنساء فيه حصة كبيرة، لتكون مدار تفكيرنا بالرواية وأحداثها، وقد مثل العشق وتضحية الحبيب أو الحبيبة صورة الثقافة الرومانسية التي كانت تغرس فينا شتلات أحلامنا البدائية، التي طورتها الروايات الحديثة من تحولات ومذاهب وكتابة جديدة، لتكون هذه الأنوثة بتفكير اخرَ غير دموع اللقاء والعناق والسرير ورسائل الحب، عندما تناولها كولن ويسلن بشكلها النفساني والإمبريالي، وتناولها ماركيز بشكله الغرائبي والفنتازي المؤسطر، وكذلك سارتر مع رؤياه الفلسفية الوجودية، وهلم جراً مع الباقين ممن بدأت رواياتهم تسكن قراءاتنا، ابتداءً من ألن روب غريه وميلان كونديرا وانتهاء بأدوار خراط ومحمد شكري.

صورة الأنثى هي صورة الهيمنة على مساحة كبيرة من ذاكرة البشر، وهي في هذا الوضع خلقت المحفز الأول للشغل الإبداعي في مجال الشعر أولاً، ثم تناولته الرواية بفضل الحس الشاسع للأنوثة والقادم من التواريخ الأبعد.

ظلت الذكورة تعني الهيمنة والتسلط، وحفل تراثها بالكثير ما يؤكد أنها كانت تمثل السطوة والحظوة وحديث البدء الذي كانت رؤاه الأسطورية تهيمن على ثقافة تلك المرحلة إضافة إلى نص الكتاب الديني الذي يُرينا ما يؤكد أن الذكورة كانت تعني الهيمنة على بساطة الحياة ومفرداتها بشتى أشكالها، أغلب الملوك، الشعراء، المقاتلين، الآلهة، أرباب الحرف، الكهنة، الحكماء كانوا ذكوراً.

وهذا في تقديري خلق نمطا من شكل العلاقة بين الذكر والأنثى ومثل الجماع بينهما شيئاً من ميكانيكية الفرض عدا ما يشطح به الشعراء من وجد لهذا الكائن الساحر، ثم أتى أصحاب الحكايات المروية ليستفيدوا منها بعد ذلك وربما كانت الأساطير بداية الروي والذي اتخذ من الأنوثة مرتكزا لكل الخيالات التي كانت تسكن الآلهة والذكور على حد سواء بفضل الوضع السلطوي المهيمن للإلهة والذكورة، ولكننا نرى أن الأنوثة في بعض مراحل التأريخ الأول مثلت روحا للسلطة تفوق روح السلطة الذكورية كما في الرموز التالية: "شبعاد، سمير أميس، بلقيس، نفرتيتي، زنوبيا، كليوباترا، شجرة الدر، الملكة فكتوريا".

ومرورا بمحطات التأريخ وحتى عصر المارينز وأبراج منهاتن ظلت تلك العلاقة محط رؤى الباحث والدارس والمؤلف وحتى الفيلسوف وكان ينظر إليها على أنها علاقة تربط الجدل بالأزل، أي أن الذكورة والأنوثة إتمام لعملية الخلق والديمومة الحياتية، وعلى هذا ظلت الرؤية لهذا مرتبطة بهاجسين: ذكر يشتهي وأنثى تطيع، يخضعان معاً لمعايير تفكير المجتمع وثقافته، وبقيت فكرة النقصان

إزاء العدل بين الكائنين قائمة على هذه النمطية حتى عصر مايكروسوفت، بسبب الشعور الذكوري بتفوق الأنا والبُنية وهيمنة ثقافة الموروث.

وأنا أستعيد في رؤى ثقافتي المشهد الذي أكون فيه السيد على أنثاي، أعود إلى ملحمة جلجامش في أعتقاد مني أنها الرواية الأولى التي كان فيها للأنوثة الدور المحرك في تغيير نمط سلوك جلجامش، وبالضبط في المقاطع التي تهم نشأت أنكيدو البرية وترويض البغي لذكورته المتوحشة، وهذا يعيدني إلى فكرة فضل الأنثى على الذكر عندما تحوله من بدائية العيش وعدميتها إلى التمدن وحياة العقل والمتعة، وبسبعة أيام أحس فيها أنكيدو المتوحش أنه لن يستغني عن نعومة الجسد، وشهقة الفراش، وحرارة الالتصاق، فكان أن علمته نطق عبارة الحديث الأول : خديني أنى شئتِ.

يرى الشرق المرأة على أنها الصامت الذي ينجب وينحني بالرغم من أن الديانات كفلت لها الكثير من حقوق المساواة، غير أن الأنظمة الاستبدادية والجهل وعصور الظلمة أركنت هذا الكائن الرقيق في الغرف المظلمة.

كان الروائي الفرنسي لوكليزيو يقول: "إن المرأة الطوارقية هي عبارة عن خمار داكن وجسد يتحرك لهذا لا يتطبع عند تشكيل ما بخيال تصور أنه أنثى لقد كانت بالنسبة لي شيئا مخيفا أن أحدق فيه أو أقترب منه". ينطبق هذا على إناث المشرق وأغلب أريافه، وحين جاء الطالبان ليحكموا كابول طُبقَ على الأنثى أقسى أنظمة تصدير وجودهن الإنساني حتى ما يهم التعليم، وفي إحدى قرى مدينة قندهار الأفغانية تعرضت سيدة إلى عارض مرضي، وكان عليها أن تُسعفْ بسرعة، وحين أخذها زوجها، وهو من جنود الطالبان، وجد في مستوصف القرية طبيبا فقط فرفض أن تعالج وقال: "دعوها تقضي نحبها ولايراها رجل". وفعلا ماتت تلك المرأة.

وتلك الإشكاليات العقائدية وغيرها تم تناولها من قبل روائيين أفغان وبسبب هذا التناول اشتهروا واشتهرت رواياتهم.

تموت الأنثى من جراء ثقافة يسودها التعصب وغياب النظرة الواضحة حتى لو كان ذلك باسم الدين كما في ثقافة طالبان وغيرها من الأفكار التي تريد أن تركن بالمرأة إلى الزاوية المظلمة من الكون.

ولكي أستعيد ما تتمناه رؤاي أفكر أن أصنع شرقاً تعوم فيه الميتافيزيقيا الضاحكة عندما نشعر نحن كتاب الرواية من الرجال والنساء أن الأنوثة بشرقها المثير في خفايا السر والمتعة والتخيل هي وحدها من تصلح لتكون تمورا شهية لنخيلنا.

إذن بفضل المرأة، وذلك المواء المتخيل من موسيقى نعاسها وغنائها وتأوهها ظهرت لنا الروايات الكبيرة ونالت جماهيريتها وشعبيتها حتى على مستويات عالية من الحسّ والأيروتيكيا والتصوف.

وأعتقد أنّ الرواية اليابانية في بعض من شهرتها العالمية أخذت من الوصفية الايروتيكية الحسية والتقليدية الكثير من نماذج التناول الروائي، فيما اشتغلت الرواية الأوربية هذا الجانب في شكله المفتوح والعلني كما في "لوليتا" لنابوكوف وروايات ألبيرتو مورافيا.

وعندنا في الرواية العربية تكون رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" الدليل الأمثل على جعل الأنثى "القطة" مادة دسمة لجذب القارئ، ومعرفة الخفي والسري وغير المنظور من العلاقة بين الشرق والغرب. ويكفي أن الرواية طُبعتْ عشرات الطبعات لتثبت لنا أنها بسبب هذه الأنوثة الفاحشة التي كانت تمارسها الفتاة الإنكليزية مع بطل الرواية مصطفى سعيد انتشرت وبيعت بهذا الشكل. ولكنها ايضا كانت رواية (موسم الهجرة الى الشمال) تتناول فهما جديدا لعلاقة الشرق بالغرب في أسلوب ولغة روائية محترفة ورائعة.

وقبل الطيب صالح كان هناك تناولا يسير في ذات الرؤيا كتبه سهيل أدريس والكثير من روائي الجزائر والمغرب وتونس، وهناك رواية لروائي عراقي هو (صموئيل شمعون) عنوانها (عراقي في باريس). وربما هناك الكثير من الروايات لم اطلع عليها واقرأها.

وكانت هناك معالجة مهمة للروائي العراق (شاكر نوري) في روايته (خاتون بغداد) ويختلف الأمر عند شاكر نوري انه تعامل مع الغرب ممثلا بشخصية (المس غيرترود بيل) من داخل المكان الشرقي (بغداد) واسقط على تلك الشخصية إشكالات كثيرة للتاريخ العراقي بدءا من الحكم الملكي وحتى احتلال بغداد في 2003.

كان الشرق يؤسطر رؤاه عبر عاطفته، وأنا أعرف أن ليس هناك عاطفة دون أن تكون هناك امرأة، وكانت الثقافة الشرقية، ومازالت، رؤى لتشابكات الماضي وإسقاطات ما كان وتخيل ما يكون.

ومهما سيكون فلا بد لنا ذات يوم من أن نخضع بكاملنا لمنطق المتغير، ولكي ننجو من قسوته وسطوته، ودروس كابول وبغداد حاضرة أمامنا، علينا أن نسعى لتغيير أولئك الذين يحتفون بالتقاليد ويصنعون منها سجونا للحريات والعدالة والديمقراطية، وهذا لن يحدث إلا عندما نتخلص من العقد الدونية تجاه الآخر. وبالتالي لن نكون مضطرين للاستعانة برجال البحرية ونظارات رامسفيلد، فالتغير من الداخل يأتي بفوران آني فيما تغيير الخارج يأتي معه باستحقاقات لا تحصى. وعلى شاكلة رؤية كهذه أحاول أن أعطي للأنوثة دوراً في بناء تكوين جديد للقرية الشرقية، وبالتالي لهاجس الكتابة الشعرية والروائية المقروءة ولا أريد أن أقول الدولة الشرقية لأن البعض ما زال يؤمن بضرورة أن تكون التقاليد موجودة كما صُبت بدساتير العشيرة قبل آلاف السنين كي يظلوا موجودين.

غير أن روح المؤسّسة المدنية المكافحة والعاملة في مجال جعل الذكورة والأنوثة في مستوى وعي النص الأدبي الروائي والحضاري المطالب بتجديد هذه التقاليد لقادر على تأسيس الوعي الجديد الذي يجعل من الأنوثة مكملاً حضاريا للذكورة حتى على مستوى التناول الإبداعي.

وإزاء هذا فأن العولمة هنا لن تخترق الحياء الوجداني للإرث مادام التحصين المتحضر موجودا وهذا كما أعتقد سيوفر لنا مناخات صالحة لليوتيبيا مفترضة بأقل الخصائص يشعر فيها الإنسان من كلا الجنسين بقيمته الحياتية، ويعي دوره في تقديم ما عليه ويعطى ماله فيما تبقى المشاعر الأزلية التي تمد شوق الوجد بين الكائنين موجودة، وربما بأرق وأعنف وأجمل حالاتها، وبالتالي سنفكَ عقدة المغري في قراءتنا ويكون بأماكننا أن نجعل المقروء ذكرا قبل أنوثته وقططه!

هذه ثقافة البيئة التي هيأت مقدرتي على كتابة الرواية، والتي اعتبرها واحدا من أجرأ وأخطر القرارات التي يتخذها الموهوب ويقرر فيها ان يكتب رواية.

الرواية الأولى هي الحصيلة الأولى للحلم الخرافي الذي تمر فيه على رصيف شارع الكتب وتناديك: "تعال اشتريني يا مؤلفي الطيب".

كانت شبحًا من البهجة

ويليام وردزوورث

ترجمة:
محمد جودة العميدي

كانت شبحًا من البهجة
عندما أشرقت على بصري لأول مرة؛
شبح جميل، أرسل
ليكون زينة للحظة؛
عيناها كنجوم الشفق الجميلة؛
مثل الشفق أيضًا، شعرها الداكن؛
لكن كل الأشياء الأخرى حولها
مرسومة من وقت مايو والفجر
المبهج؛
شكل راقص، صورة مبتهجة،
تطارد، وتفاجئ، وتعترض طريق.
رأيتها عند النظر إليها عن قرب،
روح، وامرأة أيضًا!
حركات أسرتها خفيفة وحرة،
وخطوات الحرية العذراء؛
وجه التقى بسجلات حلوة، ووعود
حلوة؛ مخلوق ليس مشرقًا جدًا أو
جيدًا
للطعام اليومي للطبيعة البشرية؛
للأحزان العابرة، والحيل البسيطة،
والثناء، واللوم، والحب، والقبلات،
والدموع، والابتسامات.
والآن أرى بعين هادئة
نبض الآلة؛
كائن يتنفس نفسًا عميقًا،
مسافر بين الحياة والموت؛
العقل القوي، والإرادة المعتدلة،
والقدرة على التحمل، والبصيرة،
والقوة، والمهارة؛
امرأة مثالية، مخططة بنبل،
للتحذير، والراحة، والأمر؛
ومع ذلك، روح هادئة ومشرقة بشيء
من النور الملائكي

ويليام وردزورث (1770 ـ 1850)
شاعر رومانسي إنكليزي ساهم مع صامويل تايلر كولريدج في إطلاق العصر الرومانسي في الأدب الإنجليزي في عملها المشترك "القصائد الغنائية" 1798.
تُعد "المقدمة" أعظم ما أبدع وردزورث، وهي قصيدة شبه سيرة ذاتية عن سنواته الأولى. أختارت زوجته عنوانها ونشرتها بعد وفاته، وكانت تُعرف قبل ذلك عمومًا باسم "قصيدة لكوليردج". كان وردزورث شاعر بلاط المملكة المتحدة من عام 1843 حتى وفاته بمرض التهاب الجنبة في 23 أبريل 1850.

في الرؤية الجمالية

مباهج التوقيعات
تنويعات المغايرة الإنزياحية

يتجلّى الخطاب الشعري في مجموعة "مباهج التوقيعات والحزن أبقى" للشاعر ريسان الخزعلي على شكل تنويعات تعبيريّة ورؤيوية يتعذر معها الإشتباك مع هذا النوع من التأسيس على وفق مقاربة أحادية أو النظر إليه من منظور نقدي، وبُعد جمالي محدّد وذلك لثراء التجربة وجوانب اشتغالها، وتنوّع الظواهر التعبيريّة والبلاغية والأسلوبية والشعرية.

د. سمير خليل

يصبح من الضرورة أن تكون قراءة الشاعر أو المعاينة النقديّة لتجربته تتّسم باستيعاب الرؤى والظواهر والاشتغالات الجمالية التي جعلت منها المغايرة وخارجة على السائد والمألوف الشعري المتوارث

إنّ هيمنة النسق الإنزياحي على مستوى الإرسال اللساني وخلق الصور الشعريّة والميل إلى التجريد التعبيري، وتوظيف الكنايات، عبر بنية المجاورة، واستثمار التضاد والتقابل والثنائيات المتضادّة، يخلق مشهدّية صوريّة وبصريّة، ويعمق المنحى الإشاري والإيحائي، مما يضفي على الخطاب تعدّداً في مستوى الرؤية وجمالية في تعدّد المعنى، ويخلّف جدلاً رؤيوياً بين الحقيقة والمجاز والفكرة والصورة والتصريح والتلميح مع استثمار معرفي باستعارة التناصّات بشكل تشفيري فضلاً عن قصدية الاختزال، وعدم الإسترسال الفائض انطلاقاً من المقولة البلاغية المركزية في توصيف البلاغة من المقولة البلاغية المركزية في توصيف البلاغة بأنّها فن الإيجاز، والإعجاز في الإيجاز.

وعلى وفق هذه المعطيات والتمثّلات التي تقدّمها تجربة الشاعر ريسان الخزعلي يصبح من الضرورة أن تكون القراءة أو المعاينة النقديّة تتّسم باستيعاب هذه الرؤى والظواهر والاشتغالات الجمالية التي جعلت من هذه التجربة تفوح بالمغايرة والخروج على السائد والمألوف الشعري المتوارث، ولابدّ للمتلقي أن يعتاد تجلّيات وإحالات البُعد الذهني والتجريدي والتعبيري لصياغة ومضات وإحالات ورؤى شعرية تحتاج إلى تذوّق ووعي لهذا الإشتغال الإنزياحي والتشفيري، لكنّ اللعبة الذهنية والتجريدية عند (الخزعلي) لم تصل أو تقارب المنحى التلغيزي أو النزعة الطلسميّة أو الغموض المفتعل بل هي ارتقاء في وعي التلقي، وجعل الخطاب الجمالي يمزج شعرية المعنى بشعرية المعرفي والإشاري العميق، فالشعر في جوهره وكينونته هو عملية انزياح واستعارة كبرى، ومن خلال هذه المفاهيم انطلق الشاعر في تأسيس منطقه أو اللوغوس الشعري للإشتباك مع الهموم الإنسانية والمكابدات الوجدانية والميل المتجلّي في كسر المعيار النسقي للّغة وكسر نمطية الصورة الشعرية المستهلكة والمتوارثة، وخلق عوالم من الإفضاء التعبيري والإرتقاء بالأسلوب وجماليات الخطاب والنأي عن اللّغة التقريرية والهتاف والتعبويّة التي تسلب الشعر نسغه وتوهجاته وتحيله إلى خطاب للمتّصل الكمي والتوغل في تعكّزات تبعده عن شعريّة التمثّل وقوة التأثير .

وسنتناول النماذج التي تتيح الإشارة لهذه الظواهر والمرتكزات المؤسسة لقصيدة تسعى إلى الاختلاف والتفرّد والإمساك بالصوت المنفرد، فالشاعر (ريسان) يبذل طاقة محسوسة لإنتقاء عنواناته، فالعنوان بوصفه المفتاح التأويلي والإشارة الاستهلالية فإنّه أيضاً مساحة للإيحاء والانفتاح على التأويل وتعدّد الدلالة، والابتعاد عن المعنى الأحادي المباشر بمناهج التوقيعات والحزن أبقى، فعنوان المجموعة نص شعري، وصورة جماليّة ترتكز على التضاد، والتناقض بين مفردتي (مباهج..) و(الحزن) وإذا كان المعنى الأول يحقّق صورة أو إشارة فإنّه ما يلبث أن ينحرف النسق باتّجاه معنى آخر ممّا يخلق جدلاً (شعريا) في المنطوق اللّفظي استثماراً لثنائية (المباهج والحزن) ويمنح الصورة حركية تفضي إلى تعدّد المعنى وعمق الدلالة.

ويمكن الاستدلال على توظيف الطاقة التعبيرية والتشفيرية للإختزال ممّا يجعل المجموعة ثرية بنماذج الإختزال الشعري التي تتماهى مع تعبيريّة واشتغالات قصيدة (الهايكو) بل إنَّ الشاعر يلجأ إلى الاختزال المضاعف بوضعه عدد قليل من الكلمات للتعبير عن فكرة وثيمة عميقة ودالّة مثل هذه التوقيعة من قصيدة (تأويلات):

الحلمُ صحو آخر.. (المجموعة: 8).

ويقدّم الشاعر الومضة الشعرية والإشتغال الهايكوي في مقاطع كثيرة سنجتزئ بعضاً منها من نصوص مختلفة مثل نص (جود):

الحب عاصمة مهجورة
لا يراها إلاّ المغنّي الأعمى (المجموعة: 14)
النهر مرآة سائلة.. (المجموعة: 18)

ونجد مقاطع الإختزال في قصيدة طوفان المعنى:

الإنتظار/ أميال من حجر في الساعة اليدوية..
(المجموعة: 20)
الشمس / تشرق في الجهة الثانية..
كي يكون الليل مملكة للغجر .. (المجموعة: 20-21)

ونلحظ في المقطع النسق الإنزياحي الكنائي بوجود ثنائية المعنى، أي المعنى الأول ثم الانحراف إلى البعد الآخر، وتأسيس المعنى الآخر استثماراً لجدل التبادلية في نسق المجاورة، وفي المجموعة نلحظ مساحة وافرة لهذا الاشتغال الأسلوبي والبلاغي، عبر مقطع اختزالي آخر في القصيدة نفسها:

النوم / مزرعة الأحلام .. (المجموعة: 21)
شبيه الشي منجذب إليه .. /حكمة تفضحها المغناطيسية (المجموعة: 22).

ونجد التجريد الاختزالي في هذا المقطع :

مع فارق اليقين/ ما أعظم المحاولة أيها الملك!
(سيدوري) من أشار عليها رهان النهاية الأبقى؟
(المجموعة: 22)
ما أوضحك في الغموض!
لقد أورثتني دهشة الصمت.. (المجموعة: 23)
لا حريّة إلاّ في الظلام/ الضوء كثير الإنكسار
الوديعة / بين يديك/ كيف تصافح الأعداء؟
(المجموعة: 23)

ويتجلى توهّج الصورة الشعرية في المقطع الهايكوي الآتي من نص (مباهج غامضة):

الجبال / مئذنة السهول/ كي يصلّي العشب..
(المجموعة: 25).

وفي المقطع نجد إنزياحاً في خلخلة البنية التجاوريّة وتحقيق جمالية كنائية مختزلة، وهناك أنموذج آخر للاختزال التعبيري المؤطّر بصياغة تجسيدية وتحقيق متّجه صوري في نص (توقيعات النهر):

الموجة/ شفة النهر/ تقبّلها الضفاف..
(المجموعة: 26)
في الشعر/ بويب/ أوسع من محيط..
(المجموعة: 27).

ونلحظ في نص بعنوان (تعريفات) هذه الإختزالات الصوريّة الباهرة :

انشتاين/ أسرع من الضوء.. (المجموعة: 30)
المطر / صلة الأرض بالسماء/ شجيرة الظل/ ما تجهله الحديقة
البذور/ خضرة مؤجّلة/ الليل والنهار/ وسادة بالتناوب..(المجموعة: 31).

وتتميز النصوص عند الشاعر بوجود تقطيع داخلي حتى تتحول القصيدة إلى مجموعة مقاطع يجمعها العنوان والاختزال والتنوّع في الإشارات وصياغة تشفيرية لخلق الصور التي لا تخلو من مغايرة وإدهاش كما في نص (تعريفات) المكتنز :

الشجرة/ قنطرة مؤجّلة/ الكابوس / بطولة الحلم
الصمت/ استراحة الهذيان/ المراثي/ غزل خجول.
الوطن / خارطة في الرأس ... (المجموعة : 32)

ووفقاً لهذه المعطيات تبدو تجربة الشاعر عميقة وثرّة بصياغة فن التوقيعات المختزلة، وتحقيق انفتاح على المعنى التعبيري والتأويلي، وباستخدام أقل الألفاظ والمفردات على المستوى الكمّي لتحقيق الإشارة والاشتغال الرؤيوي على

مستوى تحقيق المعنى متعدّد الدلالات والمستويات والإشارات، ويوظّف الشاعر آلية التعريف، أو بيان الحدود بلغة المتصوّفة لاستلهام المعاني، وتقديم صور وإحالات والتقاطات تحمل كثيراً من المعنى وترتكز على قليل من الكلمات، هي ومضات شعرية متفرّدة ، ولعلّه نمط تعبيري يكاد الشاعر يتميّز به، ويمثّل العلامة الفارقة لشعره باستثمار ثنائية التجسيد والتجريد، والرمز والإشارة، والتصور والإيحاء، لخلق متواليات وومضات دالّة ومنتجة للمعنى، والصورة والإحالة الدلالية المنفتحة.

ومن الظواهر المتفرّدة ما تجسّده (الومضة التناصيّة) وهي عبارة عن مقطع مختزل يرتكز على إشارة تناصية لاسم أو دلالة أو ظاهرة، ونورد بعض النماذج لاستكمال المعاينة الإجرائية والتمثيلية وعلى سبيل المثال لا الحصر:

في الطيران/ هل عرفت الفراغ يا (عباس بن فرناس)؟ (المجموعة: 35)

العطر/ سيف يا (شهرزاد).. كيف اغفلتِ المبارزة؟

عطر/ الحلاج/ دمه (المجموعة: 36)

لم.. يطر عرشها/ (بلقيس) سرق عطرها الهدهد.. (المجموعة: 38)

الحزن/ تطورٌ بالأنواع.. أهملت الطفرة يا (مندل).. (المجموعة: 46).

صيفاً.. شتاء../ يتدثر بسترة (باخوس)

خوفاً من لسعة الصحو.. (المجموعة: 64)

رأسه/ رأس المال/ (ماركس) ما يزال يحتفظ بجسده!! (المجموعة: 8)

النهر/ يريك الصورة بالمقلوب/ فبماذا يفخرُ (نرسيس).. (المجموعة: 9)

بروشيوس/ حين سرقت النار/هل أورثتنا الجنّة؟! (المجموعة: 11)

والنماذج كثر ولا نريد الإفاضة لضيق مساحة المقاربة ومن الظواهر على مستوى الإشتغال الأسلوبي وما يرتبط بالأداء اللّغوي تكرار استخدام (لا النافية) للجنس بشكل لافت مثل:

لا حكيم/ في المدينة

كيف انتم هذا الخطُّ من النمل؟ (المجموعة: 14)

وتكرار (لا النافية للمضارع) في نماذج أخرى تكاد تمثّل ظاهرة أسلوبية في النصوص:

الوردة/ لا تحتاج شم عطرها.. (المجموعة: 8)

القصب/ لا ينبت إلاّ على جسدٍ سومري (المجموعة: 17)

الشمس/ لا تغتسل إلاّ بضوئها.. (المجموعة: 18)

الجبال/ لا تستطيع قطف وردة.. (المجموعة: 19)

وكذلك تكرار لا النافية والناهية الجازمة في ومضات تناصية أيضاً مثل:

لا تغمض عينيك/ (بتهوفن)

في السيمفونية التاسعة/ كان يسمع بعينيه (المجموعة: 23)

ويحقق صورة شعرية إدهاشية بالإستهلال بـ(لا) النافية للجنس، إذ يقدّم معطى تجسيدياً جميلاً وإعجازياً في الدلالة: لا جدوى/ من التلويح/ الشرفة فارغة/ حتى من حبل غسيل (المجموعة: 188)

ويتكرر في المجموعة ذكر السجن والحرية كإشارة إلى التمرد والعقل الفرداني:

في/ السجن/ كل الأيام عطل (المجموعة: 59)

وتكرر كذلك ذكر نهر (الهدّام) وهو نهر في محافظة ميسان ويكاد يكون بويب الشاعر ريسان الخزعلي:

لا نهر/ غير الهدام/ يحمل البريد السياسي وبنادق يدوية الصنع.. (المجموعة: 28)

مجموعة (مباهج التوقيعات والحزن أبقى) تجسد تجربة تعبيرية شعرية واشتغالات جمالية وفنية متفردة لتقديم توجّه وتأسيس باتجاه المغايرة والاختلاف والتجريب.

متابعة..

معرض الإنسان والواقع

توثيق العلاقات مع جمهور المتلقين

خنساء العيداني . البصرة

اقامت جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين فرع البصرة المعرض السنوي الخامس (الانسان والواقع) لأعمال المناظر الطبيعية والواقعية، وذلك في مبنى الجمعية في البصرة القديمة، وشارك فيه 55 رساما ونحاتا وخزافا.. وقد افتتح المعرض بحضور السيد نائب المحافظ هشام العبد الله والسيد حسن ابراهيم نائب رئيس جمعية التشكيليين العراقيين المركز العام والفنان قاسم حمزة عضو الهيأة الادارية للجمعية ود. حسين النجار رئيس الجمعية في البصرة.

تحدث الدكتور حسين النجار عن معرض الانسان والواقع قائلا: انه سلسلة تقيمها جمعية الفنانين التشكيليين في البصرة للفنانين الذين يشتغلون بطريقة واقعية، والمعرض لم تحدد فيه اية مادة فجاء متنوعا فاستخدمت فيه اي خامة يختارها الرسام ممكن ان يشارك بها ويسجل مشاهداته وفق رؤيته الخاصة من الواقع فجاءت الاعمال نتاج تنوع ثري.

تحدثت الخزافة سفانة عذبي عن عملها الذي شاركت به قائلة ان الخزف هو أقرب الفنون الى الموسيقى حيث يكتفي بماديته ولا يحتاج الى اي شروحات فمادية الخزف هي معناه وعملي يتكون من قطعتين قطعة خزف وقطعة فخار الخزف هو المزجج والفخار هو غير مزجج وهو ينسجم مع معرض موضوعة الانسان والواقع..

تحدث د. حيدر باني عضو الهيأة الادارية لجمعية الفنانين التشكيليين فرع البصرة، وقان ان المعرض متنوع من ناحية مدارس الفن ومن ناحية المواد المتنوعة، ويأتي المعرض ضمن المنهاج السنوي لجمعية الفنانين التشكيليين في البصرة، ونسخته الحالية هي النسخة الخامسة ، واتنوع من ناحية الموضوعات التي اشتملت على طبيعة البصرة وتأثير هذه الطبيعة على الثقافة والطبيعة المجتمعية والبيئات المختلفة التي تتمتع بها محافظة البصرة وتأثيراتها المتبادلة مع كينونة الانسان البصري

وتحدث الناقد التشكيلي خالد خضير بان الاعمال الواقعية عموما، وخصوصا اللاندسكيب او المناظر الطبيعية تعد جزءا مهما من بعض الثقافات كالحضارة الصينية مثلا ولكنها مفتقدة في الحضارة العربية الا في العصر الحديث حيث استوردتها مع ما استوردت ثقافتنا من الحضارة الغربية، وانا اعتبر اعمال المناظر الطبيعية اختبارا للرسامين للبرهنة على تمكنهم من تطويع المادة اللونية فانا لا افرق بين رسم المنظر الطبيعي او البورتريه وبين الاعمال التجريدية فكلها تجارب في اللون وفي التكوين وتختلف بسبب الخصائص المتفردة التي تميزها عن بعض، ولقد وجدت في اعمال المعرض نماذج مهمة ومتطورة وتدل على إمكانية عالية..

وقال الشاعر علي السالم اجد هذه الاعمال تستقطب جمهورا محددا متعطشا ليرى يومياته، والحالات التي يواجهها يوميا بعيدا عن الترميز ومدارس الفن الاخرى التي قد تشكل صعوبة للمتلقي العادي فهذه لوحات واقعية من الواقع من اليوميات من الحياة المعيشة وللمتذوق العادي.

اقترحت الخزافة سمية البغدادي ان لا يقتصر المعرض على مناسبة سنوية واحدة وان يقام في السنة مرتين او ثلاث فهو من النمط الشائع والمتوفر عند كل الفنانين ولا يحتاج تحضيرات المتلقين.

واكد الفنان حامد سعيد ان هذا المعرض ضمن نشاطات ومنهاج جمعية التشكيليين في البصرة فهنالك مثلا معرض الطبيعة ومعرض النحت ومعارض اخرى مختصة بموضوعات محددة وهذا المعرض يمزج ما بين الطبيعة وما بين اللمحات الانسانية وضم اعمالا فنية وان كانت متفاوتة في المستوى فمنها اعمال اكاديمية عالية بينما يحتاج بعضها الى كثير من الجهد؛ لقد اختلفت الاساليب واختلفت المستويات، ولكن يبقى هذا المعرض السنوي مقياسا لإمكانية الفنانين في البصرة فمن خلال هذه المعارض نتعرف على فنانين جدد.. اعتبر هذا المعرض نشاطا مهما جدا في مدينة البصرة حيث نحتفي بهذا الكم الكبير من الفنانين.

واعتبر الفنان عيسى حسن المعرض ينطوي على امكانيات كبيرة لفناني البصرة وهي اعمال ستظل عالقة في ذهن المتلقي وان شاء الله القادم افضل.

واكد الدكتور رمضان مهلهل سدخان الاستاذ في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية في جامعة البصرة ان اهم يميز المعرض انه معرض جماعي وليس معرضا شخصيا لذلك تتعايش في فيه اساليب مختلفة ونجد استعادة للأسلوب الطاعن في القدم وهو الفن الواقعي فقد استحضرتُ الارث السابق الذي اطلعت عليه من الفن الواقعي وانا اتلقى هذه الاعمال، وهو يعطي انطباعا جميلا جدا ويسجل تفاصيل الحياة الواقعية واليومية كشرب الشاي؛ لذلك يمكن القول ان هذا المعرض منبثق من رحم الواقع ومن الانسان.. انه اسم على مسمى.

حدثنا الدكتور علي شريف جبر الصرايفي عن طبيعة المعرض بأنه اهتم بالفن الواقعي حيث تروي قصص كفاح الناس في حياة متراكمة الأمواج وتميزت لوحته التي كانت ذات طابع مختلف حيث انه عمل على توضيف مادة الرمل التي أضفت عليها خصوصية الجمال اللحظي وأنها من الأعمال المميزة التي تمثل واقع الحياة والتي تستحقها مدينة البصرة .

رواية "صِبْية نيكل" عن عنف الإصلاحيات الأمريكية

عن دار المحروسة في القاهرة، صدرت رواية "صبية نيكل" للكاتب الإنكليزي كولسن وايتهيد، وترجمة أميمة صبحي، وهي الرواية الفائزة بجائزة البوليتزر.
تدور أحداثها حول الصبية السود نزلاء أكاديمية نيكل، وهي مدرسة إصلاحية منفصلة وعنيفة تقع في ريف شمال فلوريدا، وبخاصة المراهقين إلوود وتيرنر، اللذين أصبحا صديقين أثناء سجنهما هناك، منتصف الستينيات. المؤلف يمزيج بين العبقرية والبراعة ليقدم لنا عملا روائيا كبيراً بهذا الابتكار والإخلاص.

رواية "شعب أغابيا الخالد" للروماني قسطنطين جورجيو

صدرت عن دار كلمات في الإمارات رواية "شعب أغابيا الخالد" للكاتب الروماني الكبير قسطنطين جورجيو، صاحب الرواية الرائعة ذائعة الصيت "الساعة الخامسة والعشرون". بترجمة محمد آيت حنا. وتدور أحداثها عن وقوع جريمة في مقاطعة أغابيا المعروفة بسكينتها وهدوئها والتي لم تسجل فيها أية جريمة من قبل، الرواية تعتمد غوصًا عميقًا في أغوار النفس البشرية لما يملكه جورجيو من براعة عالية في سرد قصة الحدث وتتبع سير التحقيق في تلك الجريمة.

رواية "نحّال حلب" عن مجتمع اللاجئين السوريين في أثينا

صدرت عن دار الخان للنشر والتوزيع في القاهرة، رواية "نحّال حلب" لكريستي لفتيري، وترجمة مهدي سليمان، وهي من الأعمال الأدبية الخيالية. تقول عنها المؤلفة: "نوري وعفراء لم يتكوَّنَا في قلبي وعقلي سوى نتيجة لكل خطوة خطوتُها بجانب الأطفال والأسَر التي نجحت في الوصول إلى اليونان. لقد كتبتُ هذه الرواية بمثابة وسيلة لإنارة الدرب ولأقول بأننا مع الناس الذين يشكِّلُون مبلغ همّنا واهتمامنا أكثر من أيّ شيء في العالم، عندما عانينا من هذه الخسارة الفادحة العظيمة". الرواية تتمحور حول الفقد العميق، ولكنّها أيضًا رواية تُغْلِيْ شأن الحبّ وإيجاد النور، أثناء رصدها لطبيعة حياة اللاجئين السوريين في شوارع أثينا ومخيّماتها. ولدت كريستي ليفتيري في لندن في العام 1980 لأبوين من القبارصة اليونانيين. وحصلت على شهادة في اللغة الإنكليزية ودرجة الماجستير في الكتابة الإبداعية من جامعة برونيل. قبل مغادرتها إنكلترا عائدة إلى بلدها اليونان.

كتب

كتاب "صعود اليسار الأخضر" لديرك وول

الحركة الإشتراكية البيئية
مستقبل البشرية والطبيعة

عرض: أيان سينكر
ترجمة: الطريق الثقافي

نظرة داخلية فريدة لكيفية تطور الاشتراكية البيئية، ودليل عملي للعمل الاشتراكي البيئي المركّز. إن تغير المناخ وغيره من الأمراض البيئية تدفع إلى إنشاء حركة عالمية شعبية من أجل التغيير. من أمريكا اللاتينية إلى أوروبا وأستراليا والصين، مرورًا بالشرق الأوسط، تتشكل حركة نضالية تجمع بين اللونين الأحمر والأخضر.

يعتقد الاشتراكيون البيئيون أنّ الرأسمالية تهدد مستقبل البشرية والطبيعة الأم والكوكب كله. وبالاحتجاجات الأصلية في الأمازون في بيرو إلى التحول الأخضر في كوبا إلى إنشاء أحزاب حمراء وخضراء في أوروبا، تحدد الاشتراكية البيئية مستقبل السياسة اليسارية والخضراء على مستوى العالم.
يدعو زعماء أمريكا اللاتينية مثل مورالیس وتشافیز بشكل متزايد إلى ما يسموه انتقال اشتراكي بيئي.

دليل عمل

بالاعتماد على عمل مفكرين رئيسيين مثل جويل كوفيل وجون بيلمي فوستر، يقدم مؤلف الكتاب ديريك وول نظرة داخلية فريدة لكيفية تطور الاشتراكية البيئية ودليل عملي للعمل الاشتراكي البيئي المركّز. دليل رائع للناشطين والطلاب المهتمين بالسياسة.
باعتباره آخر "متحدث رئيسي" للحزب الأخضر في إنكلترا وويلز، ومؤلف العديد من الكتب عن البيئة، ومحاضر في الاقتصاد السياسي، فإن ديريك وول في وضع جيد للكتابة عن السياسة الخضراء وأزمة المناخ المتسارعة التي يصفها في الدليل العملي بأنّها سياسة "البقاء".
لقد تمكن وول من حشر الكثير من المعلومات والأفكار المثيرة للاهتمام في كتاب صغير نسبيًا (189 صفحة)، بما في ذلك ملخصات لما يراه كركائز أربع للفكر السياسي الأخضر: علم البيئة، والعدالة الاجتماعية، والديمقراطية الشعبية، واللاعنف. بالإضافة إلى المعلومات الكثيرة الجديدة التي لم تخطر على بال أحد، فمن كان ليعلم، على سبيل المثال، أن القوانين ضد تلوث الهواء تم اعمادها في بريطانيا في القرن الثالث عشر، أو أنّ هناك حزبًا أخضر في المملكة العربية السعودية؟
إن وول متفائل بطبيعته، ولكنّه يلاحظ أنّه على الرغم من زيادة الوعي بالقضايا الخضراء على مدى العقدين الماضيين، فإن العمل الفعّال لتعزيز الحلول لتغير المناخ لا يزال يبدو احتمالاً بعيدًا. وهو يعتقد أن "النظام السياسي كان أفضل في تغيير المتطرفين مقارنة بقدرة المتطرفين على تغيير النظام السياسي"، مسلطًا الضوء على التنازلات التي قدمتها الأحزاب الخضراء، مثل تلك الموجودة في أيرلندا وألمانيا، للوصول إلى السلطة.
إنّ العلامة التجارية المفضلة للسياسة الخضراء لدى وول هي الاشتراكية البيئية ـ "بديل سياسي ناشئ يربط بين الاشتراكية والبيئة"، وهو يعتقد دائمًا أن "المشاكل البيئية لا يمكن حلها من دون تحدي الرأسمالية، وأن الاشتراكية التي لا تحترم البيئة لا قيمة لها".
قد تكون الأحزاب السياسية السائدة غير قادرة على معالجة هذه القضية، ولكن وول يرى أن الأزمة البيئية هي في المقام الأول نتاج للنمو الاقتصادي على كوكب ذي موارد محدودة.

رواد الإشتراكية البيئية

ويؤكد أن كارل ماركس وإدوارد كاربنتر ووليام موريس كانوا من رواد الاشتراكية البيئية الأوائل، وإن لم يكن ذلك واضحًا بشكل

صدور أربعة عشر كتابًا جديدًا ضمن منشورات اتحاد الأدباء العراقي

الطريق الثقافي ـ وكالات

تواصل منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،إصدار سلسلة من الكتب في حقول ثقافية وأدبية مختلفة، إذ أُعلن الأسبوع الماضي عن صدور 14 كتابًا جديدًا في الشعر والقصة والرواية والنقد لمجموعة من الأدباء. وفي مجال القصة صدرت مجموعة "عاشقان من بغداد" لخضير عبد الأمير، و"قِططٌ تهرُبُ إلى مكيشيفة" لعلي الصالح، و"لرائحة الأولى المرنة" لمؤيد جواد الطلال"، و"الصراخ الصامت" لفاضل محمد الربيعي، و"أرض ثمارها ذهب" لعلي البدر". أما في الشعر فقد صدرت أربعة أعمال هي، "حلاق إشبيلية" لوحيد يوسف، و"عبثاً يأخذُ مداه" لمهند عبد الجبار، و"وموسم قطف البرتقال" لساطع العاني، و"صهيلُ الخيولِ الجريحةِ" لغزاي درع الطائي. أما في الروائية قصدرت "أزاهير الخوف" لأمل الموسوي، و"ليس ثمة أمل لكلكامش" لخضير عبد الأمير، و"أبناء آنو" لسلام أمان.

ضوء

ديالكتيك الطبيعة
Dialectics of Nature

كتاب إنجلز (غير المكتمل) نُشر لأول مرة باللغتين الروسية والألمانية في الاتحاد السوفييتي في العام 1925، ثم استمر بالصدور على مر العقود، حتى تجاوزت نسخ إصداراته المئات، وقد قدم للطبعات المتأخرة المفكرة والناقدة الألمانية الشهيرة سالس رايان في الأعوام بين 1998 و2001؛

مباشر في طروحاتهم، وأن التطورات الأكثر إثارة للاهتمام تحدث اليوم في أميركا اللاتينية في عهد هوغو شافيز وإيفو مورالیس وفي كوبا. وفي حين أن كتاب صعود اليسار الأخضر، بما يحتويه من قائمة شاملة من المراجع والمصادر، هو النص الأكثر جدية وعمقًا، فإن الكتاب يشكل مقدمة ممتازة للسياسة الخضراء.

ومثله كمثل الناشطين الآخرين، يهتم وول بالسياسة العملية ويرى في كتبه "دعوة صريحة إلى استخدام الأسلحة اللاعنفية".

ومن المناسب إذن أن يكون الفصل الأخير من كتاب صعود اليسار الأخضر بمثابة دليل على التعليم والمشاركة في النشاط الاشتراكي البيئي، مع قوائم بالكتب والأفلام والمنظمات الشعبية ذات الصلة.

إن هذا الكتاب، اللذي يتميز بالعاطفة والإيجاز والحيوية، يشكل دليلاً على أن وول هو أحد أهم المفكرين الخضر العميقين في العالم اليوم.

آراء في الكتاب

"علينا أن نكون ممتنين لديريك وول. فقد حان الوقت للاعتراف بأن حقوق الناس ترتكز على حقوق أمنا الأرض. وهذا الكتاب يساعدنا على التحرك في هذا الاتجاه".
فاندانا شيفا، مديرة مؤسسة العلوم والتكنولوجيا والبيئة في نيودلهي، ومؤلفة وناشطة وحائزة على جائزة نوبل البديلة.

"لا يوجد أحد أكثر انسجامًا مع النطاق الواسع من النضالات من أجل الاشتراكية البيئية في جميع أنحاء العالم وأكثر قدرة على تقديمها بمصطلحات عملية وواقعية من ديريك وول".
جويل كوفيل، مؤلف كتاب "عدو الطبيعة" (2007).

إنّ المشاكل البيئية لا يمكن حلها من دون تحدي الرأسمالية، وأن الأزمة البيئية هي في المقام الأوّل نتيجة للنمو الاقتصادي المتهور على كوكب ذي موارد محدودة.

"مع وقوع كوكبنا في قبضة أزمة بيئية حادة، يجب ألا نتعب أبدًا من البحث عن بدائل جديدة. ومع وجود العديد من مشاكلنا البيئية التي تسببها وتدعمها المطالبة المستمرة بالنمو الاقتصادي، فإن كتاب ديريك وول ـ صعود اليسار الأخضر ـ يضع أجندة سياسية جديدة ذات أهمية كبيرة موصى به بشدة.
كارولين لوكاس، عضو البرلمان، زعيمة حزب الخضر

"إنه بسهولة الكتاب الأكثر أهمية بشأن هذا الموضوع ـ دليل أساسي لأي شخص مهتم بكيفية تضافر السياسة والبيئة لحل القضايا الأكثر إلحاحًا في عصرنا".
سلمى يعقوب، زعيمة حزب الاحترام، المملكة المتحدة

"قراءة إلزامية للناشطين الاجتماعيين والبيئيين وكل شخص مهتم، ربما لا يوجد مكان أكثر من الولايات المتحدة المحدودة سياسيًا والمعزولة. إن نمو اليسار الأخضر العالمي هو خبر مبشر ويأتي في الوقت المناسب".
هوي هوكينز، المؤسس المشارك لحزب الخضر في الولايات المتحدة ومحرر دورية "السياسان المستقلة Independent Politics: The Green Party Strategy Debate

"دليل للنشاط وبيان يستحق أن يقرأه كل من يريد عالماً أفضل. يُظهر عمل وول الثاقب بوضوح ما هي الاشتراكية البيئية، وكيف نمت وكيف يمكنها أن تشكل تحديًا حقيقيًا للإبادة البيئية الرأسمالية".
إيان أنجوس، محرر موقع "التغير المناخي والرأسمالية ClimateAndCapitalism.com
مؤلف كتاب "النضال العالمي من أجل العدالة المناخية".

"لقد قدم لنا ديريك وول خدمة عظيمة من خلال توثيق التطور المهم للغاية في السياسة العالمية".
ديريك أوكيف، الرئيس المشارك للتحالف الكندي للسلام والمحرر المساهم في SocialistVoice.ca

مجموعة من الشباب الشيوعي في إسكتلندا يرفعون شعار "دع الأغنياء يدفعون" إصلاح الكوكب الذي خربوه. الصورة ISP Media

المحتوى والملاحق

تضمن الكتاب مقدمة بقلم الباحث البيئي والزعيم اليساري المعروف هوغو بلانكو. بالإضافة إلى الكثير من الأبواب المحورية المهمة، مثل:

1. لماذا الاشتراكية البيئية؟
2. الخدعة الحقيقية في مجال تغير المناخ
3. بيان اشتراكي بيئي
4. التحدي الاشتراكي البيئي
5. الاشتراكية البيئية في أميركا اللاتينية
6. أبطئوا القطار!
7. موارد الثورة

بالإضافة إلى ملحقين توثيقين، هما:

الملحق رقم (1) الذي تضمن إعلان بيليم الاشتراكي البيئي.
والملحق رقم (2) الذي تضمن إعلان هيدكورن من اليسار الأخضر.

المؤلف

ديريك وول هو مؤلف العديد من الكتب، بما في ذلك كتاب "قواعد إلينور أوستروم للثوريين" (الناشر بلوتو، 2017)، وكتاب "الاقتصاد بعد الرأسمالية" (بلوتو 2015)، وكتاب "الاقتصاد المستدام لإلينور أوستروم (روتليدج 2014). وهو أستاذ الاقتصاد السياسي في كلية جولد سميثس ـ جامعة لندن، وكان منسقًا دوليًا للحزب الأخضر في إنكلترا وويلز.

الكتاب: صعود اليسار الأخضر: داخل الحركة الاشتراكية البيئية العالمية
تأليف: ديرك وول
الرقم الدولي 9780745330365
السعر: 14.99 باون جنيه أسترليني
الناشر: بلوتو بريس

كتاب "المشهد من المقاعد الخلفية" لنيل جايمان بين التحليل والسلاسة

الطريق الثقافي ـ وكالات
صدر عن دار كلمات الإماراتية كتاب "المشهد من المقاعد الرخيصة" لنيل جايمان، ويضم مجموعة من الكتابات غير الروائية عن جملة من الموضوعات التي يلاحظها الكاتب ويصفها بأسلوب دقيق ومسل ومميز. تجمع هذه الكتابات بين التحليلية والمرح والسلاسة، وتستكشف مجموعة واسعة من الاهتمامات والموضوعات، بما فيها: المؤلفون في الماضي والحاضر، والموسيقا، والسرد الروائي والكتابة، الميثولوجيا، والكتب المصورة، والقراءة والمكتبات، والسفر، والحكايات الخرافية، والأشباح، وحتى المقال المؤثر (المشهد من المقاعد الرخيصة) الذي يروي تجربة حضور المؤلف حفل جوائز الأوسكار في العام 2010 في هوليوود.

كتب إنجلز معظم المخطوطة بين عامي 1872 و1882، وكانت عبارة عن مزيج من الملاحظات الألمانية والفرنسية والإنكليزية حول التطور المعاصر للعلوم والتكنولوجيا؛ ومع ذلك، لم تُنشر أثناء حياته. وقد سُلمت المخطوطات إلى ألبرت أينشتاين، الذي أشاد بعم التحليل النقدي (خاصة الرياضيات والفيزياء). بعد ذلك في العام 1925، نشر معهد ماركس ـ إنجلز ـ في موسكو المخطوطات بطبعة ثنائية اللغة بالألمانية والروسية. وما زال حتى يومنا هذا يُعد الكتاب مرجعًا علميًا مهمًا لفهم طبيعة الفنون والعلوم. (سبق أن أصدرت دار العودة البيروتية طبعة عربية منه).

بحوث جدلية في كتب

قصة كربلاء

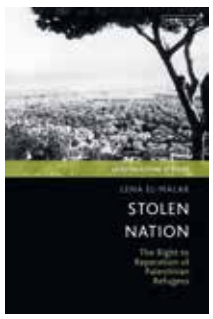
الهويّة الشيعية المبكرة
تأليف: تورستن هيلين
يستكشف كيف تطورت قصة وفاة الحسين في كربلاء إلى أسطورة نموذجية في التشيع التكويني ويوفر تحليلاً معمقًا ومقارنة زمنية لقصة التوابين، الذين حاولوا الانتقام لمقتل الحسين، وتطور صورة الحسين في طبقات مختلفة من هذه الرواية، كما يستكشف تطور صورة الحسين والطقوس المرتبطة به في التأريخ والشعر والحديث الشيعي وصولا إلى القرن الرابع العاشر، ويتفحص نظريات الأسطورة والطقوس للتحقيق في قصة كربلاء والطقوس المصاحبة لها في تشكيل الهوية الشيعية الإمامية. إنّ تطور قصة الحدث إلى سرد عن معركة كونية يجسد الحسين فيها قوى الخير والعطاء، حولها إلى صدمة عاطفية عميقة تكمن في قلب الروح الشيعية.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 90.00 جنيه إسترليني
عدد الصفحات: 280 صفحة
الرقم الدولي: 9781399522052
الناشر: إدنبرة

الأمة المسروقة

حق اللاجئين الفلسطينيين في التعويض
تأليف: لينا الملك
بينما يواصل الفلسطينيون مواجهة خطر الطرد من منازلهم، فإن تحديد الآليات القانونية التي يمكن استخدامها لتأكيد حقوق الملكية الفلسطينية أمر ضروري أكثر من أي وقت مضى. يقدم هذا الكتاب تحليلاً قانونياً لحق اللاجئين الفلسطينيين في التعويض بموجب القانون الدولي عن تدمير ممتلكاتهم ومصادرتها. من خلال مناقشة المشهد القانوني المتعلق بملكية الممتلكات قبل إنشاء دولة إسرائيل والأساس القانوني للحق في التعويض بموجب القانون الدولي. تدعو لينا الملك إلى اتباع نهج قائم على القانون لفرض هذا الحق والشكل الذي ينبغي أن يتخذه. تقدم هذه الدراسة مساهمة في الوقت المناسب لتوفير تحليل قانوني شامل، وليس تحليلاً سياسياً أو اقتصادياً أو تاريخيا.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 85.00 جنيه إسترليني
عدد الصفحات: 280 صفحة
الرقم الدولي: 9780755652815
الناشر: بلومبزبيرغ



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 158
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
17 شباط/ فبراير 2025 17 February 2025
24

جانب من جدارية "مدرسة أثينا" التي رسمها رافائيل سانزيو على جدار غرفة التوقيعات في القصر البابوي.

جدارية "مدرسة أثينا" لرافائيل سانزيو

تطوير الفنون البصرية

بإدخال عناصر العِلم والفلسفة

أسامة عبد الكريم

في مطلع الثمانينات، ظهرت دراسة في مدينة ميلانو، ايطاليا، تصف فن رافائيل سانزيو (1483 ـ 1520) بأنه إصلاحي، فهو أحد أعظم رسامي عصر النهضة الإيطالية إلى جانب ليوناردو دا فينشي ومايكل أنجلو.

عمل رافائيل في الفاتيكان تحت رعاية البابا يوليوس الثاني وليو العاشر، وزيّن العديد من الغرف في القصر البابوي، وأبرزها غرفة التوقيعات، التي تضم لوحة "مدرسة أثينا" التي رُسمت على جدار من الجص الرطب. امتازت أعماله بالتوازن والانسجام والدقة في التفاصيل، ما جعله نموذجًا للفن الكلاسيكي.

على الرغم من أنّه عمل في كنف الكنيسة، فإن فنه لم يكن محصوراً في التصوير الديني التقليدي، بل ساهم في تطوير الفنون البصرية، مُدخلًا إليها عناصر العلم والفلسفة والإنسانية، ليصبح بذلك أحد رواد الإصلاح البصري في عصر النهضة.

تجسد مدرسة أثينا هذا الطابع الإصلاحي، إذ صوّر رافائيل أعظم الفلاسفة والعلماء في مشهد نابض بالحياة، متحررًا من الجمود الكنسي، جامعًا بين الدين والعقل. لم يكن هدفه مجرد تمثيل شخصيات تاريخية، بل تقديم رؤية توائم بين التقاليد المسيحية والعقلانية الإنسانية، في فترة شهدت تحولات فكرية كبرى. جاءت لوحته بمثابة احتفاء بالمعرفة، إذ أظهر الفلاسفة وهم يناقشون، يتأملون، ويدرسون، في فضاء معماري مستوحى من العمارة الرومانية المتأخرة أو، كما يرى بعض النقاد، من تصميم برامانتي لكنيسة القديس بطرس الجديدة. يعكس هذا المزج بين الفكر الكلاسيكي والمسيحي توجّه الكنيسة آنذاك نحو التوفيق بين الفلسفة والدين، حيث سعت إلى إظهار انسجام التراث الفلسفي مع العقيدة المسيحية.

في مركز اللوحة، يظهر أفلاطون وأرسطو، محور الفكر الفلسفي الغربي. أفلاطون، الذي يُعتقد أن ملامحه مستوحاة من ليوناردو دا فينشي، يشير بيده إلى السماء، تعبيرًا عن مثاليته، بينما يشير أرسطو إلى الأرض، مجسدًا فكره الواقعي. هذه الإيماءات ليست عشوائية، بل تعكس جوهر فلسفتيهما، حيث يرى أفلاطون أن الحقيقة في العوالم المثالية، بينما يعتقد أرسطو أن المعرفة تكتسب من الواقع المحسوس.

في "مدرسة أثينا"، يظهر أفلاطون وأرسطو في مركز اللوحة، محاطين بمجموعة من الفلاسفة والعلماء الذين يمثلون مختلف مجالات الفكر الإنساني. من بين هؤلاء، هناك مجموعة من التلامذة الذين يصغون للحوار الفلسفي، ويُطلق عليهم المشّاءون، في إشارة إلى أتباع مدرسة أرسطو الفلسفية، التي كانت تُعرف باسم المدرسة المشائية (Peri-patetics). سُمّي أتباع أرسطو بالمشّائين لأنهم كانوا يناقشون الأفكار أثناء المشي في أروقة مدرسة ليسيوم، التي أسسها أرسطو في أثينا. في اللوحة، يظهر هؤلاء التلاميذ في وضعيات مختلفة؛ بعضهم يتأمل، وآخرون يناقشون بجدية، بينما البعض يستمع باهتمام. هذا التوزيع الديناميكي يعكس الطابع الحواري للفلسفة الأرسطية، التي اعتمدت على الحوار والنقاش كوسيلة لاكتساب المعرفة. تظهر الجدارية كيف جمع رافائيل بين شخصيات من فترات تاريخية مختلفة في مشهد متناسق، حيث لم يكن الهدف مجرد تصوير شخصيات فردية، بل إبراز التفاعل الفكري الذي ميّز الفلسفة القديمة. من خلال هؤلاء المشّائين، يُبرز رافائيل استمرار الفكر الفلسفي من العصور القديمة إلى عصر النهضة، حيث لم يكن التعلم مجرد تلقين، بل عملية حوارية نشطة، تشكل الأساس للتقدم المعرفي. يحيط بهما عدد من المفكرين، من بينهم سقراط، الذي ينخرط في حوار حاد مع طلابه، وهرقل، الذي يمثله مايكل أنجلو جالساً على الدرج، غارقاً في تأملاته. كما تضم اللوحة شخصيات إسلامية مثل ابن رشد، مما يعكس التأثير المتبادل بين الحضارات الإسلامية والغربية.

لا تعتمد اللوحة على الرموز المجازية، كما كان شائعًا في العصور الوسطى، بل تضع الفلاسفة والعلماء في مشهد معماري مهيب ذي قبة عالية، أقبية مقعّرة، وأعمدة ضخمة. الشخصيات ليست مجرّدة أو رمزية، بل تتحرك وتتفاعل بانفعالات طبيعية، مما يمنح اللوحة طابعًا ديناميكيًا غير مسبوق.

رافائيل سانزيو (1483 ـ 1520)

الانتباه للتفاصيل

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

في الفن

محمد حيّاوي

إعتمرْ قبعة واقفزْ عاليًا فوق ظهر الفيل

ما زلت أذكر إلى الآن تلك الأبيات الجميلة التي تصدرت الطبعة العربية من رواية سكوت فيتزجيرالد "غاتسبي العظيم".. كانت قراءة سحرية آسرة في الحقيقة، قبل أن أعيدها أكثر من خمس مرات لاحقاً.. "اعتمِر قبّعة ذهبيَّة من أجلها.. وإن كنت تستطيع القفز عالياً اقفز.. من أجلها أيضاً، حتّى تهتف يا حبيبي يا ذا القبّعة الذهبيَّة والقفزة العالية.. يجب أن أحظى بك".. بهذا المقطع من قصيدة توماس بارك وانفليه قدّم سكوت فيتزجرالد، أو بعض ناشريه، رائعته الخالدة "غاتسبي العظيم"، وهي واحدة من أبرز الكتب التي قرأتها في مرحلة متقدمة من حياتي وألهبت خيالي منذ اكثر من ثلاثين سنة وأكثر.

لقد أراد فيتزجرالد بواسطتها انتقاد الحلم الأمريكي والسخرية منه، بعد أن قدّم غاتسبي كنموذج طموح يسعى لجمع الثروة من أجل الفوز بقلب ملهمته ومعشوقته، على الرغم من انّه بدد جميع القيم في طريقة. وعلى ذكر تبديد القيم، فقد أعلن الرئيس الأمريكي ترامب عن خطة استثمارية ضخمة في الذكاء الاصطناعي مدعومة من الحكومة، من اجل الفوز بالتفرد والهيمنة على العالم، وفق تصوره الإمبريالي منزوع القيم والمبادئ الإنسانية. ولأن الصدمة غالبًا ما تأتي مفاجأة، سواء في السياسة أو الحب، فقد ألقت شركة صينية ناشئة تُديرها مجموعة من الشباب، قنبلة يدوية في حضنه، مثيرة ارتجاجات عنيفة في قطاع التكنولوجيا الأمريكي.

وعلى الرغم من أن ترامب لم يعتمر قبعة ذهبيَّة أو يقفز عاليًا، كما فعل غاتسبي! إلا أنّه جمع بعض أصدقائه الأثرياء من العاملين في مجال التكنولوجيا، للإعلان عن ما أسماه مشروع "ستارغيت" المتضمن إنفاق 500 مليار دولار على الذكاء الاصطناعي والبنية الأساسية المرتبطة به.

أعلن ترامب بثقة أن هذا كان "أكبر مشروع للبنية الأساسية للذكاء الاصطناعي في التاريخ"، وكان الغرض منه الحفاظ على "مستقبل التكنولوجيا" في الولايات المتحدة. بعد انتصاره الساحق، واصطفاف كبار الرأسماليين لتقبيل خاتمه، نفش ترامب ريشه وشعر بأنّه يستطيع المشي على الماء، وسعى بسرعة إلى تصحيح العالم و(إعادته) إلى بيت الطاعة في عرض أخرق للقوة، ولم يكن هو ورفاقه من صنّاع التكنولوجيا يدركون أن الصين قادرة على تغيير اللعبة بهذه السرعة، وأن ثمة كثيرين في العالم يستطيعون اعتمار قبعات ذهبيَّة ويقفزون عاليًا، ليس من أجل نيل الرضا وحسب، بل من أجل اعتلاء ظهر الفيل وترويضه، قبل أن يتحول إلى قاطرة هوجاء مندفعة من دون فرامل.