رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

28 آب/ أغسطس 28 August 2024

No. 147

الطريق الثقافي

altareek althakafi

12

في الفن العراقي المعاصر

التشريح والأقنعة والوجوه

إنزال نورماندي
المقاومة الشعبية
الفاعل في التحرير
2

ذكرى هيروشيما
من اجل عالم خال
من الأسلحة النووية
7

قطار الشعر
المسرح تربة خصبة
لزراعة الأسئلة
8

مشكلة سبينوزا
النص وخارجه
إشارات مقاربة

17

معتز العزايزة
المصور الغزي
المرشح لجائزة نوبل
19

كتاب جان كوليسيمو
الغطرسة الغربية
وتداعياتها الكارثية
22

4 قراءات سردية

رباعية شمران الياسري

جماليات السرد والدلالات التاريخية

كتب عباس لطيف

تثير رباعية الروائي شمران الياسري الكثير من الأسئلة والإشكاليات، سواء على مستوى البناء الفني أم على مستوى الدلالة الفكرية والتاريخية، مما يتعذر على الدارس تصنيفها على مستوى التجنيس.

فهل هي رواية سياسية تؤرخ الأحداث على مدى أربعة عقود، تبدأ بمرحلة ما بعد ثورة العشرين، وتنتهي قبل انقلاب الثامن من شباط 1963، أم أنّها رواية تنتمي إلى ما اصطلح عليه بالرواية الشعبية التي تصور البيئة الشعبية وتجسد الشخصيات المهمشة والمسحوقة، وهي تشبه إلى حد ما رواية "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان، ورواية "الظامئون" لعبد الرزاق المطلبي. أم أنّها رواية جمعت بين وقائع التاريخ والموروث الشعبي وفق ما يُعرف بـ "واقعية القاع" وما ينتج عنها من توثيق وترميز وانفتاح على التأويل والتأشير التاريخي؟

التشكيلية المغتربة بان الحلّي

تجارب مبهرة تجسد الغربة والاعتزال

16

نبيهة علاية..

قصيدة سبع حواس.. وأكثر..

9

عثمان سمبين (أبو السينما الأفريقية)

فضح أساليب الاستعمار بأساليب فلمية حاذقة

10

أحمد الباقري في ذكراه

مرثية الصوت والصدى في ذاكرة المدينة

6

"في المعنى"

ذئاب أوروبا: قل لهم لا يقتلونا

24

جاسم عاصي عن حامد فاضل

سرديات الصحراء والمكان غير الموطوء

14

وفد الاتحاد الأوروبي يزور مدينة البصرة القديمة

الطريق الثقافي ـ خاص

لغرض تقييم مشروع "إحياء مدينة البصرة القديمة " زار وفد الاتحاد الاوروبي، المتكون من السيد كريكور ميرانج ومدير مكتب اليونسكو فرع البصرة السيد قصي الشمخاوي، مدينة البصرة القديمة لإجراء أعمال التقييم والاستدامة للمشروع الذي نفذ من قبل منظمة اليونسكو وبأشراف وزارة الثقافة والسياحة و الاثار/ الهيئة العامة للاثار والتراث.

واوضح مفتش اثار البصرة السيد مصطفى الحُصيني ان هذه الزيارة جاءت لتقييم المشروع الذي خرج بنتائج ايجابية جدًا، لجهة حسن التنفيذ ونشر الوعي التراثي في المدينة وحث المجتمع المحلي على الاحتفاء بتراثهم والمحافظة عليه من الاندثار والهدم.

ورشة لصيانة المخطوطات في اتحاد الأدباء والكتّاب

الطريق الثقافي ـ خاص

ضمن مبادراتها الثقافية والاجتماعية، نظمت دار المخطوطات العراقية ورشة خاصة بالتدريب الاحترافي في صيانة المخطوطات والوثائق، وترميمها وطرق الحفاظ عليها حفظًا وقائيًا، بما يسهم في حفظ التراث المخطوط والوثائقي في العراق.

وقال مدير عام الدار الدكتور أحمد كريم العلياوي: إن المبادرة تمثّلت في توفير التدريب للاتحاد العام للأدباء والكتّاب بالعراق في مقره الكائن في بغداد بإشراف مدرّبات الصيانة من دار المخطوطات، السيدتين هديل عبد حمادي وآيات علي نعمة، بعد أن أسهمت دار المخطوطات منذ سنوات بنشر الوعي، وتعزيز جهود المؤسسات والأفراد، في مجال حماية هذا التراث الوطني.

ويشارك في الدورة عدد من المهتّمين بالحفاظ على المخطوطات والوثائق، وقال العلياوي أنّ مفردة التدريب من أولويات المبادرات الاجتماعية التي تقدّمها دار المخطوطات العراقية، عملاً بالمنهاج الحكومي، وعنايةً بالمعرفة، وإسهامًا في تحسين المهارات وبناء القدرات، وأنّ هذه المبادرات مستمرة، لاسيّما في مجال التدريب، لطلبة الدراسات العليا والباحثين والراغبين في ميدان التحقيق والصيانة والترميم ومتابعة تسجيل حيازة المخطوطات في العراق.

نمط

إنزال النورماندي وحقيقة هزيمة النازية..

المقاومة الشعبية في أوروبا الفاعل الأساسي في التحرير

غابريلا ليزت
ترجمة: الطريق الثقافي

أطلق الحلفاء (الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا العظمى وفرنسا) على عملية الإنزال في نورماندي اسم "يوم النصر"، في محاولة لليّ عنق الحقيقة فيما يتعلق بهزيمة النازية. إنّه التفسير الذي أعطوه لـ«التاريخ الرسمي» للحرب العالمية الثانية، إذ احتفلوا بالإنزال في نورماندي على الساحل الشمالي الغربي لفرنسا، في 6 حزيران/ يونيو 1944، باعتباره الحدث الذي أدى لتحرير أوروبا من الديكتاتورية النازية. لكن ما هي الحقيقة؟

فغي ذلك اليوم، غادرت أكثر من 7000 سفينة و12000 طائرة إنكلترا ليلة الخامس من حزيران/يونيو، وشارك الآلاف من القوات الأمريكية والإنكليزية والكندية في عملية الإنزال (حوالي 2400 قتلوا أو جرحوا)، في ما كان سيصبح رحلة سريعة إلى باريس بعد الهبوط، لكنّه تحول إلى تقدم طويل وبطيء، انتهى بالوصول إلى باريس بعد شهرين ونصف، في 25 آب/ أغسطس. شارك بعض الجنود الفرنسيين، لكن العديد من المناصرين واجهوا النازيين، بما في ذلك الشباب والعمال والشيوعيين.

"الآثار الجانبية" المدمرة

كان الحلفاء بقيادة الأمريكي أيزنهاور. وفي الطريق إلى باريس، كان هناك ما يسميه الإمبرياليون "الآثار الجانبية"، مثل قصف مدن مثل كاين في نورماندي (معركة استمرت أكثر من شهر، حيث أسقطت 460 قاذفة تابعة لسلاح الجو الملكي البريطاني في يوم واحد، كما ألقي 2500 طن من القنابل، مما أسفر عن مقتل نحو 4000 مدني. أو كما حدث في سان لو، التي قصفت لمدة 9 أيام، مما أدى إلى تدمير 95 ٪ من المدينة وحيث مات 5000 من سكانها في 44 يومًا من القتال.

تأخر متعمد

ما هو الهدف الحقيقي للهبوط؟ لقد كانت هذه هي المرّة الأولى التي تطأ فيها قدم الولايات المتحدة الأراضي الأوروبية، بعد 5 سنوات من بدء الحرب، مما أعطى الوقت لتقدم كبير للنازيين في القارة. وحتى تلك اللحظة لم تتدخل إلا حيث رأت أن أهدافها الجيواستراتيجية معرضة للخطر، كما هو الحال في ما يسمى "حرب المحيط الهادئ" في نزاعها مع اليابان بشأن آسيا. ومنذ العام 1942، كان في شمال أفريقيا، حيث وضع الأدميرال دارلان (المتعاون مع الفاشي الفرنسي بيتان) كأحد القادة العسكريين لـ«تحرير» أوروبا، وهو أحد أدلة المعارضة الزائفة للجانب «الديمقراطي». (الحلفاء) ضد «فاشي» آخر (المحور).

الجبهة الشرقية

في الوقت نفسه، طلب الاتحاد السوفييتي من الولايات المتحدة فتح "الجبهة الثانية" في أوروبا الشرقية لتعزيز تقدمه نحو ألمانيا النازية. لكن الولايات المتحدة فضلت ترك الألمان والروس ينزفون حتى الموت، فضلاً عن السماح لمعسكرات الاعتقال بمواصلة العمل، حيث كانت على علم تام بمواقعها ووظيفتها. لقد رُوج للحرب العالمية الثانية من قبل جميع القوى الإمبريالية، من أجل النزاع فيما بينها على المستعمرات وشبه المستعمرات ومناطق النفوذ، وكذلك من أجل هزيمة الاتحاد السوفييتي، وهو الإقليم الذي أرادت الإمبريالية استعادته من أجل الاستغلال الرأسمالي.

قناع إمبريالي

كان ما سُمي وقتها بالمواجهة بين "الديكتاتوريات والديمقراطيات" بمثابة قناع إمبريالي لإخفاء حرب النهب، التي كانت الولايات المتحدة هي المروج الرئيسي لها، لأنّها لم تنته من تحديد هيمنتها العالمية في الحرب الأولى، وألمانيا التي كانت إمبريالية كانت في حاجة إليها، للتوسع وكانت مقيدة بتكاليف هزيمتها في الحرب الأولى.

لقد أخرت الولايات المتحدة تدخلها في الأراضي الأوروبية لأطول فترة ممكنة، ولم تفعل ذلك إلا عندما رأت أن المقاومة الحقيقية والقوى التي بدأت في هزيمة النازيين في أوروبا كانت الجماهير والطبقة العاملة والطلبة، كما هو الحال في إيطاليا وفرنسا واليونان، التي كان النازي فيها على وشك الهزيمة، عندما بدأت تلك القوى بالتسلح والتنظيم، خاصة بعد العام 1943، وبدأت العمليات الثورية التي شككت في الرأسمالية نفسها. النازية أم الشيوعية: ما الذي كانت الإمبريالية تخاف منه أكثر؟ في العام 1943، هزم الاتحاد السوفييتي النازيين في ستالينغراد، وكانت الدول الإمبريالية تخشى أن يشجع تقدم الروس شعوب أوروبا الغربية والمستعمرات المضطهدة من قبل دول مثل فرنسا (الهند الصينية) أو إنكلترا (الهند)، على تحرير نفسها. من اضطهادهم واستغلالهم، تقليدًا للثورة الروسية في العام 1917.

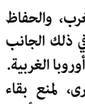
الخشية من الشيوعية

كانت الإمبريالية تخشى (شبح) الشيوعية، والثورات الاشتراكية التي بدأت في الظهور بعد سنوات من معاناة الشعوب بسبب. الحرب التي سعت فقط لدفاع عن المصالح الإمبريالية (سواء كانت دكتاتورية أو ديمقراطية). كان الاتحاد السوفييتي (على الرغم من التأثير الكارثي للحرب على خطط التنمية الطموحة آنذاك)، مع الجيش الأحمر والمقاومة البطولية للشعب الروسي، هو الذي هزم النازيين فعليًا على حساب أكبر عدد من الضحايا في الحرب. ما يقرب من 300.000 ضحية من العسكريين.

لقد أعطى الحلفاء ـ الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى وفرنسا ـ لهذا اليوم تفسيرًا يُظهر أنّهم ضروريون لهزيمة النازية. ومع ذلك، كانت هناك عمليات نضالية للجماهير من مختلف البلدان الأوروبية التي كانت تواجه النازيين. كانت أهداف الإمبريالية من خلال الإنزال في نورماندي، من ناحية، تغيير هذا الوضع الجديد، ونزع سلاح وهزيمة الثورات الفتية المتأهبة، بمساعدة الأحزاب الشيوعية في الغرب، والحفاظ على الرأسمالية في ذلك الجانب الاستراتيجي من أوروبا الغربية. ومن ناحية أخرى، لمنع بقاء النصر على النازية في أيدي الاتحاد السوفييتي. ولهذا السبب، بالإضافة إلى التفجيرات في فرنسا، قامت الولايات المتحدة أيضًا بقصف وذبح المدنيين في ألمانيا (دريسدن، شباط/ فبراير 1945، حيث ألقت حوالي 4000 طن من القنابل، وشمال إيطاليا، حيث كانت المقاومة المناهضة للفاشية متكونة بشكل أساس من الطبقة العاملة، واليابان، حيث سيضعون "لمستهم الأخيرة" بالقنابل الذرية التي ألقيت على هيروشيما وناغازاكي في آب/ أغسطس من العام 1945، والتسبب بقتل أكثر من 200 ألف مدني، وجرح الملايين من الضحايا الذين ظلوا يعانون من عواقب جسدية لأجيال عدة، حدث ذلك كله، عندما كانت الحرب قد انتهت بالفعل، وهزم النازيون هزيمة منكرة على يد الجيش الأحمر والمقاومات الشعبية في الدول الأوروبية الأخرى، ليس لشيء، إنما فقط لتأكيد هيمنتهم.

من جانبها، قصفت فرنسا الجزائر، أهم مستعمراتها في أفريقيا، عندما كان السكان هناك يحتفلون بانتصار الحلفاء.

في العام 1943، هزم الاتحاد السوفييتي النازيين في ستالينغراد، وكانت الدول الإمبريالية تخشى أن يشجع تقدم الروس شعوب أوروبا الغربية والمستعمرات المضطهدة من قبل دول مثل فرنسا (الهند الصينية) أو إنكلترا (الهند)، على تحرير نفسها. من اضطهادهم واستغلالهم، تقليدًا للثورة الروسية في العام 1917.



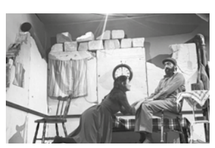
غابريلا ليزت ولدت في بوينس آيرس. ناشطة في حركة اليسار منذ العام 1981، وأحد مؤسسي حركة "تصحيح التاريخ من أجل الشعوب". قامت بالبحث وجمع وإعداد الكثير من الوثائق والمنشورات المهمة عن الحرب العالمية الثانية.

اختتام فعاليات معرض إسطنبول للكتاب العربي بمشاركة 300 ناشر

الطريق الثقافي ـ وكالات

أُختتم قبل أيّام معرض إسطنبول الدولي للكتاب العربي في نسخته التاسعة، بمشاركة نحو 300 دار نشر من 30 دولة، وتنظيم 3 أو 4 جلسات نقدية وحوارية يوميًا. يُذكر أن المعرض ينظمه اتحاد الناشرين الأتراك، والجمعية الدولية لناشري الكتب العربية، ويستهدف مخاطبة ملايين العرب المقيمين في تركيا، بالإضافة إلى المواطنين الأتراك المجيدين للغة العربية أو ذوي الأصول العربية. كما يسعى المعرض الذي يعد أكبر معرض للكتاب العربي خارج العالم العربي، إلى فتح قنوات تواصل ثقافية جديدة وتوسيع دائرة المعرفة لدى الجمهور المهتم بالثقافة العربية في تركيا، بالإضافة إلى تشجيع التواصل بين الناشرين العرب والأتراك، وتفعيل دورة الترجمة من وإلى كلا اللغتين المتواشجتين تاريخيًا.

العرض المسرحي "معتقلة" يمثل فلسطين في مهرجان المسرح التجريبي



الطريق الثقافي ـ خاص

بعد عروضها الناجحة على خشبة مسرح القصبة في رام الله، اختار مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي المسرحية الفلسطينية "معتقلة"، إخراج وتمثيل معتصم أبو الحسن، للتباري مع 9 مسرحيات عربية في الدورة 31 المقبلة التي ستقام بين 1 و11 أيلول/ سبتمبر المقبل. المسرحية الفلسطينية التي سبق وأن عُرضت في مدينة نابلس، من إنتاج مسرح رسائل، وتمثيل وإخراج معتصم أبو الحسن، نص وتمثيل شذى ياسين. اختارتها لجنة المشاهدة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي من بين 300 مسرحية تقدمت للمشاركة في المهرجان. المسرحية سبق وافتتحت مهرجان المسرح الفلسطيني الذي أقيم على مسرح القصبة في رام الله، وشهدت استقبالاً حاراً ومؤثراً، كونها تتناول موضوعًا مهمًا هو عالم المعتقلات الفلسطينيات في سجون الإحتلال والمعاناة التي يتحملنّها من صلف المعاملة السيئة من جنود الإحتلال وآمرات السجون ورحلة الإذلال اليومي، والحرمان من أبسط الحقوق الإنسانية، بما في ذلك الكتب والتواصل مع العالم الخارجي.

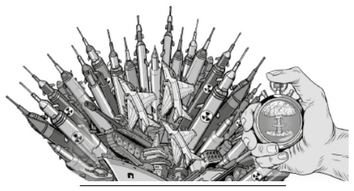
خود

أونوريه دي بلزاك و"الكوميديا الإنسانية"

تصادف هذه الأيّام الذكرى الـ 174 لرحيل أبو الأدب الفرنسي أونوريه دي بلزاك، وهو كاتب فرنسي وروائي من رواد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر في الفترة التي اعقبت سقوط نابليون وكاتب مسرحي وناقد أدبي وكاتب مقالة وصحفي.

ترك واحدا من أكثر الكتب الروائية إذهالاً في الأدب الفرنسي، مع أكثر من تسعين رواية وقصة قصيرة، نُشرت منذ عام 1829 حتى 1855، أبرزها "الكوميديا الإنسانية"، وهو عمل يحاكي إبداع الكاتب الإيطالي اليجري دانتي "الكوميديا الإلهية" في ضخامته، إذ يتضمن العمل 2209 شخصيات. كان هدف بلزاك من كتابة "الكوميديا الإنسانية"، تصوير تاريخ السلوك البشري، وسبر أغوار الطبائع البشرية في مقارنتها مع الحياة الحيوانية التي تختلف بالمظهر المادي الفيزيائي، وبالسلوك الذي يوضح أساليب الحياة، وأيضاً: طرق التفكير والطبيعة الأخلاقية للأفراد.

حدث في مثل هذا اليوم



اليوم العالمي لمكافحة التجارب النووية

وهو يوم يُحتفل به لمناهضة التجارب النووية في 29 آب/ أغسطس منذ العام 2009 عندما أقر في الدورة الرابعة والستين للجمعية العامة للأمم المتحدة بموجب القرار 64/35 الذي اعتمد بالإجماع.

ويدعو القرار بشكل خاص إلى زيادة الوعي «بآثار تفجيرات تجارب الأسلحة النووية أو أي تفجيرات نووية أخرى والحاجة إلى وقفها كإحدى وسائل تحقيق هدف عالم خالٍ من الأسلحة النووية».

وبدأت كازاخستان تنفيذ القرار والاحتفال به لإحياء ذكرى إغلاق موقع سيميبالاتينسك للتجارب النووية في 29 أغسطس 1991.

ومنذ أول تجربة نووية في 16 تموز/يوليو 1945، أجري ما يزيد عن ألفي تجربة للأسلحة النووية. وفي وقت مبكر، كان امتلاك أسلحة نووية هو أحد معايير التطور العلمي أو القوة العسكرية مع إيلاء اهتمام ضئيل للآثار المدمرة لهذه التجارب على حياة الإنسان والبيئة.

العثور على لوحة مزورة لليوناردو دافنشي

الطريق الثقافي ـ وكالات

ألقت السلطات الإسبانية القبض على رجل بتهمة محاولة تهريب لوحة مزورة لليوناردو دافنشي قبل بيعها لمشترٍ من ميلانو بأكثر من مليون يورو. وكان الرجل قد زعم بأنّ اللوحة من تحف ليوناردو دافنشي، وكان يحاول بيعها مقابل مبلغ 1.3 مليون يورو تقريباً. وبدأت القصة حينما حاول الرجل تهريب اللوحة عبر الحدود الفرنسية الإيطالية، مستخدماً رخصة تصدير منتهية الصلاحية، مما أثار شكوك الجمارك الفرنسية. وبعد مصادرة اللوحة، تبين أنها نسخة مزورة لعمل منسوب إلى ليوناردو دافنشي، وتصور القائد العسكري الإيطالي جيان جياكومو تريفولزيو. ونُقلت اللوحة إلى متحف برادو في مدريد لتقييم خبراء الفن، الذين أكدوا بشكل قاطع أنها مجرد نسخة مزيفة بإتقان.

رباعية شمران الياسري

جماليات السرد والدلالات التاريخية

عباس لطيف

تثير رباعية الروائي شمران الياسري الكثير من الأسئلة والاشكاليات سواء على مستوى البناء الفني أم على مستوى الدلالة الفكرية والتاريخية مما يتعذر على الدارس تصنيفها على مستوى التجنيس.

فهل هي رواية سياسية تؤرخ الأحداث على مدى أربعة عقود مرحلة ما بعد ثورة العشرين وتنتهي قبل انقلاب الثامن من شباط 1963، أم أنها رواية تنتمي إلى ما اصطلح عليه بالرواية الشعبية التي تصور البيئة الشعبية وتجسد الشخصيات المهمشة والمسحوقة وهي تشبه إلى حد ما رواية "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان ورواية "الظامئون" لعبد الرزاق المطلبي. أم أنها رواية جمعت بين وقائع التاريخ والموروث الشعبي وفق استغال ينتمي إلى ما يعرف بـ"واقعية القاع" وما ينتج عنها من توثيق وترميز وانفتاح على التأويل والتأشير التاريخي.

الرباعية هي مدوّنة مكتظة بوقائع التاريخ وتحليل الواقع، وبشّرت بالكثير من القيم الإنسانية والرؤية التقدمية للتأزم السياسي وفق صياغة جمالية وفنية مؤثرة

وإذا ما تجاوزنا إشكالية التجنيس والنوع الأدبي فان القراءة الموضوعية والتحليلية لها تكشف عن هيمنة الاشتغال الجمالي على الاشتغال الأيديولوجي، فعلى الرغم من التضمين والتوثيق التاريخي والانتماء إلى التغيير المتقدم فان الروائي تمتع بوعي متفرد لعدم الانزلاق إلى المباشرة والشعارية والدعاية الصارخة والتمركز حول المضمون بعيدا عن صياغة شكل جمالي متوازن. لقد تمكن الروائي شمران الياسري بهذا التوازن بين الأيديولوجي والجمالي، بل تجاوز هذه الإشكالية ليضع رواية تنتمي إلى الانسان والفكر والتاريخ والجمال واستطاع بلغته الجميلة والموحية من إدانة التسلط والقبح الاقطاعي المتحالف مع المحتلين الإنكليز ورجال الدين والانتهازيين وإقامة سلطة رأسمالية لاستغلال الفلاحين وسرقة قوتهم ومقدراتهم وفق رؤية لمفهوم الصراع الطبقي وقوانينه وتداعياته ورصد نشوء الاقطاع وصعوده ومن ثم تحطمه وتفسخه على مدى أربعة عقود أرختها الأجزاء الأربعة للرواية (الزناد، بلابوش دنيا، غنم الشيوخ، وافلوس احميد) وقد صدرت الرواية عام 1972 وأعيد طبعها عام 2007.

إن الصدق والعفوية وانعدام الأيديولوجية في الطرح هو الذي يجعل الكاتب يرصد بحسه الإنساني كل جوانب وزوايا الواقع وتحوله، ولعلنا نذكر مقولة إنجلز حول أعمال الكاتب الفرنسي بلزاك الذي كان ملكياً في نزعته لكن رواياته كشفت عن تفسخ وانهيار النظام الملكي القائم على التبجيل المقدس الخادع وتوظيف الفكر اللاهوتي لدعم سلطة الاستبداد الديني والطبقي.

ويمكن القول إن رباعية الياسري هي مدونة مكتظة بوقائع التاريخ وتحليل الواقع، وبشّرت بالكثير من القيم الإنسانية والرؤية التقدمية للتأزم السياسي وفق صياغة جمالية وفنية مؤثرة مما جعل سلطات النظام السابق تسعى إلى منع طبعها ومحاربتها لخطورة ما تطرحه من فكر وتعرية وإدانة للظلم وكل اشكال الاستلاب والاستغلال السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وقدمت الرواية قراءة تحليلية لواقع الصراع الطبقي في المدينة والريف فقدمت التاريخ ممزوجاً بمتعة التأمل والرصد وجرأة التأشير، وليس بعيدا عن هذا التوجه ما قاله الروائي المكسيكي كارلوس فونتيس من أن (المؤرخين الحقيقيين هم الروائيون) أي انهم يقدمون نصاً موازياً للنص التاريخي لكنه ليس نصاً تاريخياً وتوثيقياً، إنه قراءة ضمنية وكشف عن المسكوت عنه وأول جملة استهلالية في الرواية هي: (توالت الأكف تزيح الرماد عن وجه النار)، وظلت هذه الجملة بقصديتها ورمزيتها تتابع الواقع الملتبس وتجسد ببراعة مصائر الشخصيات والصراع المحتدم والقائم على ثنائيات الخير والشر والحرية والاستبداد والعدل والظلم والجهل والعلم والبراءة والزيف والحقيقة والكذب.

تبدأ أحداث الرواية في عام 1923 في ليلة شتائية باردة وقد اجتمعت الشخصيات الأربع الرئيسة في ربعه أو (مضيف) شيخ عشائر السياح سعدون بن مهلهل ومعه راوية الشعر السابق والعقل المتمدد حسين وخلف ولازمته الأثيرة (بلابوش دنيا) يطلقها ساخراً من كل واقعة غريبة. وغافل ولازمته الاثيرة (چا هي شني مضمومة) والشيخ سعدون الذي لم يشغله شيء سوى الرحيل إلى بغداد لمقابلة الحاكم الإنكليزي والحصول على مكافأة (الألف روبية) كما حصل عليها (ابن طرفة) وصلال عراب الإنكليز لدعم وكسب شيوخ العشائر وتزويدهم بالمضخات والمستلزمات التي من شأنها تأسيس سلطة اقطاعية ضد الفلاحين والهيمنة على مقدراتهم وترويضهم لا سيما بعد احداث ثورة العشرين.

وتتجلى براعة الروائي في رسم ملامح الشخصيات منذ الاستهلالات الأولى ويمنحها الخصائص السايكولوجية والمنطلقات الاجتماعية بل وحتى انتقاء الأسماء ينطوي على رمزية ودلالة (غافل، حسين، مهلهل، خلف) وينطبق هذا التوجه على جميع شخوص الرواية التي تحتشد بالعدد الكبير من الشخصيات الرئيسة والثانوية.

ومنذ البدء أيضا يضع الروائي ترسيمة التقييم الطبقي والاجتماعي للشخصيات، فالشيخ سعدون يمثل السلطة والبحث المحموم عن المال والنفوذ والاستقواء بالمحتلين، وحسين وأبناؤه وأحفاده وأولاد صكر يمثلون الجانب الثوري والمتمرد ضد قوانين التسلط والاستحواذ والجهل والطمع والقبح والمفاسد. ويبقى الصراع قائماً ومحتدماً بين هذين التيارين حتى نهاية الجزء الرابع الذي يتوج بحدوث ثورة 14 تموز وانهيار سلطة الاقطاع والانكليز وأعوانهم.

يمثل المكان البنية المحورية للأحداث ويكاد ان يكون البطل الحقيقي للرواية فهو المساحة الجاذبة والطاردة للشخصيات ويمكن رصد حركة الشخصيات مكانياً وفق تحولاتها فالابتعاد عن المكان او الانجذاب اليه يمثلان دلالة رمزية (رحلة الشيخ سعدون إلى بغداد لتسلم هبات الحاكم الإنكليزي- رحلة عبيد المنتاز أحد اذناب الشيخ ورحلته إلى السجن لقتله احد الفلاحين- رحلة ناصر بن حسين للعمل في سدة الكوت كونه عاملاً بروليتارياً ومن ثم رحلته للعمل في شركة نفط كركوك واستشهاده في مذبحة كاورباغي وانتفاضة العمل عام 1946- رحلة حسين وخلف وتركهم منطقة او قرية البترا الواقعة على نهر الغراف وهي المكان المحوري الذي تدور فيه احداث الرواية.

ويتعرض المكان إلى تحولات وفق حركة وتوجهات الشخوص وبما يتفق وتقييم جاشون باشلار لطبيعة المكان فقد قسم المكان إلى مكان أليف ومكان معاد او مكان يوتوبي (مثالي) او مكان ديستوبي (مكان للشر) ومفهوم النظرة إلى المكان تعتمد على نزوع الشخصيات وتوجهها الاجتماعي والطبقي. لقد استطاع الروائي ان يرصد ظاهرة تشكل طبقة الاقطاع من قبل المحتل الإنكليزي وفق التحليل الماركسي وقوانين الصراع الطبقي. فامتلاك أدوات الإنتاج والهيمنة الاقتصادية وإشاعة الملكية الخاصة هي التي تؤدي إلى نشوء علاقات طبقية وتؤدي وفق هذا التشكل إلى بروز ظاهرة الصراع الطبقي الذي يتطور ويصبح صراعاً اجتماعياً وفكرياً وقيمياً. فوصول المضخة الزراعية إلى قرية البترا هو الذي عزز من سلطة الشيخ سعدون توارث هذه السلطة ابنه فالح وحفيده الشيخ ضاري.

فحين امتلك آل مهلهل المضخة والطاحونة والتجارة تمكنوا من الهيمنة واستغلال الفلاحين وتغيرت أخلاقهم وتوجهاتهم فتلبسوا أخلاق السادة وفق تصنيف هيغل ليمارسوا الظلم والقمع، فقرر الشيخ سعدون من التنكر لزواج ابنته (حسنة) من ناصر بن حسين لوجود الفارق الطبقي الذي طرأ على التشكيلة الاجتماعية لهور البترا الواقع على مقربة من نهر الغراف من جهة مدينة الحي التابعة للواء الكوت.

وقد اشتد الصراع بين التيارين واستمر لثلاثة أجيال ولم ينته الا بحدوث ثورة 14 تموز عام 1958 وانهيار سلطة الاقطاع في العراق بصدور قوانين الإصلاح الزراعي وتوزيع الأراضي على الفلاحين وإلغاء كل القوانين الجائرة.

والملمح الأبرز في الرواية هو طغيان الأسلوب الساخر وبما يجعل احداث الرواية تتحول إلى نمط من الكوميديا السوداء والضحك المر، وتوظيف الأسلوب الساخر يمثل نوعاً من نقد الأوضاع والسخرية من كل ما جرى من تناقض ومفارقات ويمثل الأسلوب الساخر نوعاً من كشف المعرفة والبحث عنها كما وصف ذلك ارسطو في كتابه "فن الشعر".

واستطاع الروائي ببراعته وجرأته ان يكشف عن المسكوت عنه في المجتمع الريفي القائم على التناقضات والظواهر والموروث وتصدى بذكاء للمثلث التابوي (الجنس- الدين – السياسة) وقدم قراءة تحليلية لواقع قائم على التناقض والزيف والاستلاب وتجلت الشخصيات التي تمثلها المرأة وهي تكابد القمع والكبت والاستغلال وتحولت ظاهرة الزواج إلى نوع من الاستعباد او الصفقات بين الشيوخ ورجال الدين والطبقة التجارية.

ووفقاً للاستثمار الميكيافيلي للعلاقات الطبقية استعان الشيوخ برجال الدين لدعم سلطتهم واستحواذهم وترويج الفكر الفقهي وتكريس الغيبيات للسيطرة على عقول أهل البترا، لكن التيار الذي يمثله حسين وابنه ناصر وحفيده المعلم فاضل، يمثل إرادة التنوير والتمرد والاحتجاج. وظل هذا التيار يتصاعد ويقوى ويقف بالمرصاد لكل أساليب الشيوخ المتوارثة، حتى أن شخصية مثل خلف ينقلب على ذاته ويهجم بـ (زناده) على سيارة الشيخ ضاري ويهشم زجاجها ويجرحه. فالزناد يمثل رمزاً للاستغلال الطبقي أهداه سعدون بن مهلهل إلى خلف الشخصية الريفية الطيبة ليستحوذ على (دهته) ويسرق أرضه لكن ثورة خلف جاءت لتكشف عن الصراع الذي لا بد أن يقع بين المستغِل والمستغَل، وإذا كان حسين يمثل العقل المضاد لهيمنة الشيوخ بحكاياه وأشعاره فان ابنه ناصر وحفيده (فاضل) قد استعان بالتطورات العلمية والمعرفية كظهور المذياع والصحافة والتنظيمات الاجتماعية هذه القوة المعرفية أصبحت قوة لا تضاهى في الصراع القائم داخل المجتمع الريفي وتأثره بالصراع الأكبر القائم في المدن.

وفي جماليات السرد الروائي نجد توظيفاً بارعاً للبنية السردية والانتقالات المشهدية وبما يشبه المونتاج السردي وانتشار المونولوج الداخلي للشخصيات واستخدام الضمائر الثلاثية في التحولات السردية والمزج بين الأزمنة والملمح الجمالي يكمن في استثمار وتوظيف المرويات الشعبية والقصائد واستخدام الحوار ببراعة متناهية وما يمثله من توثيق للتراث الشعبي لحكايات الريف وبطولاتهم ووقفاتهم.

ولقد انطوت عناوين الأجزاء الأربعة على دلالات رمزية وتأويلية فكل عنوان تضمن مدلولاً فكرياً لخص ملمحاً او جانباً من الصراع القائم فالزناد وبلابوش دنيا وغنم الشيوخ وفلوس احميد تكاد ان تكون شفرات ساخرة ومفاتيح تأويلية للتعبير عن المضمون الإنساني وتكثيف الأداء للمفارقة القائمة بين قيم تتصارع وأفكار وأوضاع تندثر وأخرى تنبثق.

وقد حفلت الرواية بالأداء الترميزي فحادثة استشهاد ناصر في إضراب العمال في شركة النفط تقابلها بالضد حادثة انتحار فيصل شقيق الشيخ سعدون بن مهلهل.

ومن جماليات السرد في الرواية اهتمامها وكشفها عن وقائع وموتيفات تقترب من الشكل او النمط الفانتازي فالغوص او التوغل في واقعية الواقع تكشف عن التناقضات الداخلية المثيرة وتتجلى على شكل فانتازيا.

مثال ذلك حين اضطر خلف للبكاء والتضرع أمام مكان صنعه بنفسه لكن هذا المكان تحول بعد أيام إلى مقام مقدس يزورونه وعين عبيد المنتاز قيماً عليه ومن ذلك سقوط وضياع ثروة صالح أبو البنية المدفونة تحت الأرض وقد سقطت العملة الملكية ولم يعد لأمواله قيمة تذكر.

ومن ذلك وجود لغة مشفرة للصوص والمتنفذين بالزي الديني والتكلم بها وبأسرارها بحثاً عن سرقة الآخرين والاحتيال عليهم.

ومثال الأداء الفانتازي اقتراح خلف بتحرير فلسطين من قبل العشائر.

لقد كشفت الرواية بأجزائها الأربعة عن قدرة بارعة لمتابعة الشخصيات واستقصاء الواقع الريفي الملتبس أفقياً وعمودياً وعلى مدى أربعة عقود، فقد كانت الأحداث السياسية والتاريخية حاضرة في المتن الحكائي ليس بأسلوب الاقحام والمباشرة ولكن كانت تمثل الإطار الذي يمزج بين حياة وتحولات الشخوص وبين ضرورة وتراكم الاحداث السياسية الكبرى والتفاعل بين الحدث الأكبر وسلوك وتأثر الشخوص، ولعل من أبرز ما يمكن الاحتفاء به هو الاستثمار الذكي للتاريخ ووقائعه وبما يجعل الرواية بعيدة عن السرد التاريخي المحض.

وكان الأداء الجمالي هو المهيمن بعيداً عن مزالق المباشرة والأداء الدعائي والخطابي وبهذه الخصائص وتوظيفات الشكل والعناية بجماليات السرد منحها هذه الفرادة وحيازتها المتعة والتوهج وتحولها إلى مدونة تنطوي على أهمية تاريخية وابداعية متقدمة.

من اجل قانون لحماية الموارد الأثرية الماديَّة

حملت لنا الأخبار مؤخرًا صورًا صادمة لتشويه واحد من أهم المعالم التاريخية والتراثية في العاصمة بغداد، وهو القبة الحجرية ذات الطراز المعماري السلجوقي، المعروفة على نطاق واسع باسم "مرقد السيِّدة زبيدة". وبغض النظر عن نسبة المرقد والقبة إلى السيِّدة زبيدة زوجة الخليفة العباسي هارون الرشيد أم لا، فأن ما جرى من أعمال حفر وتشويه وتجاوز على الفضاء المحيط بالقبة، ومن ثم تشويهها بطريقة بشعة لا تُغتفر، عن طريق طلائها بالصبغ الأبيض وتبديد التضاريس والمنحوتات الحجرية التي تميزها، لهو جريمة مكتملة الأركان، قد ترتقي إلى مصاف الجرائم الكبرى التي تحاسب عليها قوانين اليونسكو الخاصة بحماية المواقع والآثار المادية والحفاظ على طبيعتها الأصلية من دون تشويه.

إن ما جرى لهذا المعلم المهم من تجاوز، سواء كان مقصودًا ـ متعمدًا ـ أم ناتجًا عن عدم دراية وجهل فاضح، يتطلب منا رفع الصوت من أجل تشريع قانون حماية الموارد الأثرية المادّية، أسوة بباقي الأمم المتحضرة، من أجل تأمين حماية الموارد والمواقع الأثرية الموجودة على الأراضي العامة التي تعود ملكيتها إلى الدولة، الأمر الذي من شأنه أن يوفر أفضل أداة لوقف تشويه تلك المعالم والحدّ من سرقتها والتجاوز عليها. إن التحقيقات الدقيقة والشاملة ضرورية لإصدار أحكام قوية بموجب قانون حماية الموارد الأثرية المقترح الذي سيحتم على إدارات المتاحف وعلماء الآثار ومسؤولي إنفاذ القانون العمل معًا لتحقيق هذه الأهداف.

وقبل هذا وذاك، نحن بحاجة ماسّة إلى عيون وآذان الجمهور، لرصد هذه الجرائم ـ كما حدث مع قبة مرقد زبيدة وتصويرها وفضح تشويهها على مواقع التواصل الاجتماعي ـ ودعوة السلطات المختصة للتدخل والحد من تلك الجرائم التي تُرتكب ضد التاريخ، وتأمين الحفاظ على المواقع القديمة سليمة وغير متضررة للأجيال القادمة.

وحسب تعريفات اليونسكو فأنّ الموارد الأثرية هي "البقايا الماديَّة من الحقب السابقة، بما في ذلك المواقع والمباني والفخار، والسلال، والزجاجات، والأسلحة، وقذائف الأسلحة، والأدوات، والهياكل أو أجزاء الهياكل، والبيوت ذات المعالم المعمارية الخاصّة، والرسوم والمنحوتات الصخرية، والنقوش، والقبور والمراقد". ويقترح مشرع اليونسكو أن تكون أعمار تلك العناصر المذكورة مائة عام وأكثر، كي تدخل ضمن نطاق إنفاذ القانون المُقترح.

ومن الجدير بالذكر، فأنّ هذه العناصر ـ المواقع ـ الأثرية، غير متجددة ولا توجد لاستهلاكها أو استغلالها للأغراض المختلفة. وتحتفظ ـ هذه المواقع ـ بقيمتها الثقافية والتاريخية على أفضل وجه عندما تُترك من دون تدخل أو تحريف أو إساءة.

إنّنا في حال نجاحنا بضمان التقدير المستدام لتلك المواقع القديمة، فإننا نحمي، من ضمن ما نحمي، حقوق الأجيال القادمة في فهم التاريخ والتراث وأهميته القصوى في القراءات المستقبلية، ناهيك عن الفخر الوطني وتعزيز الهويَّة واحترام الذات، وتقدير ما أنجزه أسلافنا.

في الذكرى الرابعة لرحيله مرثية لأحمد الباقري
الصوت والصدى في ذاكرة المدينة

نعيم عبد مهلهل

مات احمد الباقري سليل حلم الكتابة السومرية ،عراب التراجم المدهشة. ابو أماني يرحل بسفينة الصمت حاملا حزن عينيه وفطرة قلبه وحنانه الكبير للنشيء الجديد. وداعا صديق الجميع والمعلم الذي تعلمت منه النصائح البيضاء. وداعا رفيق ظل الحلم في بيت سيد محمد الباقري واتحاد الأدباء ومقهى مسلم.

منذ ذلك الوقت وأنا أعد الباقري المعلم والصديق، مرجعًا أدبيًا، ليس لي وحدي، بل لجميع أبناء جيلي ورفاقي من المثقفين

لم يبق منك سوى الدمعة واستذكار عنك كتبته قبل سنوات في كتاب وجوه في مرايا الناصرية أقول فيه: هذا رجل عرفته الناصرية جيدا، كبير في أبداعه وأخلاقه، منذ صباه وهو يضع جمالية النص، نثرًا كان أم شعرا أم ترجمة في جيوب ملابسه، لم يتخلف يومًا عن ملامسة أجفانه لكتاب، ولم يتقاعس يوما في إبداء ملاحظة أو نصيحة لأي مبتدئ في الكتابة جاء اليه يطلب إرشادا.

أحمد محمد الباقري (1941 - 2020) ذاكرة طيبة سكنتها أحلامه التي انتجها كتبا وذكريات، وهو المنتمي إلى عائلة أصيلة، شكل وجودها في بيتهم العريق وسط شارع الحبوبي، حضورًا ثقافيا وروحيًا أصيلًا، عندما كان ديوان والده السيد محمد الباقري يشكل محطة التقاء ثقافي ومعرفي للكثير من عوائل المدينة. ذلك الديوان الذي كان استثنائيًا حتى في طريقة انعقاده في فصل الربيع وليالي الأصياف، فوق سطح الدار.

عرفتُ أحمد الباقري، المتخرج من معهد الفنون الجميلة في العام 1962، منذ طفولتي، عندما كنت، وأنا طالب في المرحلة المتوسطة، اتواجد مع أخيه الراحل حسن سيد محمد الذي تربطني به ورياض الدجيلي صداقة عمر، بكل ما فيخا من ذكريات وابتسامات ودموع وآمال وتطلعات شابّة.

هناك، في بيت آل الباقري العتيد، التقيت أحمد، المثقف العميق، ودخلت عالم مكتبته العجيبة، وطالعت عيوني عناوين كتبه بدهشة ورهبة. كانت مكتبة غنية بجميع المعارف، م يبخل علينا باستعارة الكثير من الدرر منها. وعندما أصبحت في الصف الثالث المتوسط، أهداني كتابًا، وكان أوّل كتاب يُهدى إلي في حياتي. إنّه كتابه الشهير "رصيف سوق الأزهار" 1970، وهو ترجمات رائعة لمختارات من الشعر الفرنسي ترجمتها عن الإنكليزية، وكتب مقدمته الشاعر الشهيد خالد الأمين.

واعتقد أنّ هذا الكتاب الذي ترجم فيه مقاطع من ملحمة الشاعر الفرنسي سان جون بيرس "آناباز"، هو من المهني لكتابة أوّل دراسة أدبية في حياتي، عندما كنتُ في الصف الثالث المتوسط، وكانت بعنوان "الصورة الشعرية في عالم سان جون بيرس"، وكنت قد أعطيتها إلى أخيه حسن ليسلمها إلى أحمد الباقري، لأنني كنت مرعوبًا من تسليمها إليه بنفسي، فلم يصدّق أنّ صبيًا بعمر 15 عام آنذاك، يكتب عن شاعر صعب وعميق مثل سان جون بيرس.

المعلم والمرجع الأدبي

منذ ذلك الوقت وأنا أعد الباقري المعلم والصديق، مرجعًا أدبيًا، ليس لي وحدي، بل لجميع أبناء جيلي ورفاقي من المثقفين الشباب ـ آنذاك ـ في الناصرية. نحتفي بحضوره في جميع مناسباتنا الأدبية كقامة أدبية عالية ومثمرة، وربما كان يشكّل، هو والراحل الروائي محسن الخفاجي، ثنائيا رائعًا ومتعاونًا، أسفر عن إنتاج الكثير من التراجم والإبداعات المهمة، ومنها كتابهم المشترك "سماء مفتوحة الى الابد"، الذي شاركهم فيه الراحل عبد الجبار العبودي.

أحمد الباقري الذي صمدت روحه ضد جميع المحن والمتغيرات، يمثل اليوم واحدًا من شمعدانات الأدب السومري المضيئة في تواريخنا وذكرياتنا، وحتى عندما ضعف قلبه وصار يوجعه، ولم يعد قادرًا على تحمل فيوضات محبته الفادحة، لم يفارق كتبه وأحلامه في الكتابة وقدرته الفذة على رعايتنا وتوزيع إوته الأدبية علينا.

كانت حضوره في أيّامه الأخيرة، على الرغم من بطء حركته وثقلها، يمثل توهج المكان وعطر أصالته وفيض مودّته وعشقه لمدينته وناسها وأجيالها الأدبية، متساميًا كسموا زقورة أور في سماء احلامنا السومرية.

بعد هذا السرد لذكريات قريبة وبعيدة تهطل دمعتي لتغسل عنك وحشة النعش أيّها السومري الطيّب.

شيء عن أحمد الباقري :

ولد في العام 1941 في الناصرية.

درس في مدارسها الابتدائية والمتوسطة والإعدادية.

تخرج من معهد الفنون الجميلة ـ قسم الرسم في بغداد في العام 1962 - 1963.

نشر أوّل قصة قصيرة بعنوان "اللصان" في مجلة الآداب اللبنانية في العام 1962.

نشر أوّل قصيدة نثر بعنوان "نداءات" في مجلة الكلمة النجفية في العام 1967.

نشر كتابًا مترجمًا عن الشعر الفرنسي في القرن العشرين بعنوان "رصيف سوق الأزهار" 1971.

نشر ترجمة للمسرحيات التالية في مجلة الثقافة الأجنبية العراقية:

1. الزنوج ـ جان جنيه.

2. الموسيقى ـ مرغريت دورا.

3. العبد ـ ليروي جونز.

نشر ترجمات لقصص من تأليف كتّاب كبار مثل، وليم فولكنر، ترومان كابوت، مرغريت دورا، ميشيل بوتور، وليم بورو وغيرهم.

ترجم رواية "ملك الذباب" قبل أن يفوز كاتبها غولدينغ بجائزة نوبل، ولم يحظ على موافقة نشرها.

كتب دراسات نقدية عن مجاميع قصصية وشعرية عديدة لجميع الأجيال.

كتب نقدًا تشكيليًا عن معارض محلية ونقدًا مسرحيًا عن عدد من المسرحيات في السبعينيات.

نشر نصًا مسرحيًا واحدًا من فصل واحد بعنوان "لا سفر في الليل" في مجلة الآداب اللبنانية في العام 1967.

نشر الكثير من القصص القصيرة والمقالات النقدية في الصحف والمجلات العراقية والعربية.

صدرت له رواية "ممر إلى الضفة الأخرى" عن دار قرطاس في الكويت.

ترك حين رحيله ستة كتب مترجمة بين رواية ومجموعة قصصية وشعرية لم تطبع بعد.

في الوقت الذي ننوه فيه بعطاء هؤلاء العمالقة في الأدب والفن والثقافة، من الذين لم تتلوث أقلامهم، وظلوا مخلصين لمدينتهم وأناسهم وقضيتهم، ثمة آخرون من أجيال سابقة في محافظات العراق جميعها. تسعى "الطريق الثقافي" للتعريف بهم وتسليط الضوء على تجاربهم الرائدة والعميقة في أعدادها المقبلة.

المحرر

بمناسبة ذكرى هيروشيما وناغازاكي الأليمة
من أجل عالم خالٍ من الأسلحة النووية

د. كاظم المقدادي

تُعد الأسلحة النووية من أخطر أسلحة الدمار الشامل قاطبة، فهي أقوى أسلحة التدمير الفتاك، محرمة دوليا. ويخضع تصنيعها وتخزينها ونشرها واستخدامها إلى ضوابط دولية حرجة؟

هذه الأسلحة تستخدم عمليات التفاعل النووي Nuclear reac-tion للأغراض الحربية، ولضمان قوتها التدميرية والفتاكة تعتمد على عمليات الإنشطار النووي Nuclear fission والإندماج النووي Nuclear fusion، ونتيجة لهذه العملية تكون قوة انفجار قنبلة نووية صغيرة أكبر بكثير من قوة انفجار أضخم القنابل التقليدية.

مع التطور العلمي والتكنولوجي السريع، أختلفت الترسانة النووية الحديثة كثيراً عن القنبلة التي ألقاها الجيش الأمريكي على هيروشيما في السادس من آب/ أغسطس، وناغازاكي في الثامن من أيلول/ سبتمبر من العام 1945 نهاية الحرب العالمية الثانية.

فقد كانت من القنابل الكبيرة، تزن نحو 4.5 أطنان، وكانت معبأة باليورانيوم، وألقيت من الطائرة على ارتفاع 1980 قدماً.

أما اليوم فهي أكثر تنوعاً (قنابل وصواريخ وقذائف)، وأكثر تطوراً، وأسهل حملاً وإطلاقاً، وأشد تدميراً وفتكاً بما تحتوية من مواد متفجرة وشديدة الإشعاع، إذ بإمكان قنبلة نووية صغيرة واحدة تدمير أو إلحاق أضرار فادحة بمدينة بكاملها، وقتل مئات الآلاف من سكانها.

لقد أحدث أوّل إستخدام للقنبلة الذرية أبشع مجازر الإبادة البشرية، التي لم يشهد لها التأريخ المعاصر مثيلاً، حيث دمرت المدينتين عن بكرة أبيهما، وتحولتا إلى أكوام من اللهب والرماد، وهلك أكثر من 226 ألف ياباني، منهم 144 ألف في هيروشيما و82 ألف في ناغازاكي، وشكل المصابون ثلاثة أضعاف عدد القتلى، ومات منهم فيما بعد نحو 30 في المائة، متأثرين بالجروح والحروق والتسمم الإشعاعي أو ما يعرف بمتلازمة الإشعاع الحادّة، والإصابة بالأمراض والوفيات السرطانية، خاصة سرطان الدم، والأورام الخبيثة.

كان معظم الضحايا من المدنيين الأبرياء. وعاش المجتمع الياباني تداعيات وخيمة، صحية ونفسية وبيئية وإجتماعية رهيبة، ما تزال آثارها شاخصة حتى يومنا هذا.

بينما الترسانة الحديثة المتنوعة تجعل بإمكان صاروخ واحد أو قنبلة واحدة متوسطة الحجم أو رأساً نووياً واحداً من هذه الأسلحة ان يدمر مدينة بكاملها عن بكرة أبيها، ويحولها الى أنقاض، ويفني مئات الآلاف من البشر وبقية الكائنات الحيّة، إضافة لتدمير البيئة وجعلها غير قابلة للعيش. ولن تقتصر أضرار النووي الحديث على الجيل الحالي، وإنما ستطول الأجيال القادمة من خلال آثارها الوخيمة طويلة الأجل.

يعرفُ صقور الحرب وتّجارها ومالكي الترسانة النووية الحديثة جيداً مدى خطرها على مصير البشرية وكوكب الأرض، لكنّهم يتجاهلونه بكل صلافة. وبدلاً من نزعها والقضاء عليها والإنضمام لـ "معاهدة حظر الأسلحة النووية"، التي تبنتها الأمم المتحدة في تموز/ يوليو من العام 2017، ودخلت حيز التنفيذ في كانون الثاني/نوفمبر 2021، واصلوا في الواقع العملي تحديث ترسانتهم، خلافاً لرغبة المجتمع الدولي، وعلى الرغم من تأكيد الدول الخمس دائمة العضوية في مجلس الأمن في بيان مشترك لها في العام 2022 على الإلتزام بمنع نشوب حرب نووية، وتجنب سباق التسلح، واستمرار المباحثات بين موسكو وواشنطن بشأن تمديد افاقية "ستارت"، والإتفاق على خفض إنتاج الأسلحة الهجومية الإستراتيجية، فإن المخاطر شهدت زيادة مضطردة، لاسيّما مع مواصلة حلف الناتو لإستفزازاته لروسيا وللصين، مما دفع بهما إلى رفض مواصلة التفتيش على مواقعهم النووية، فيما لم تقم واشنطن بإتلاف ترسانتها من الأسلحة الكيمياوية، التي اعترفت مراراً بإمتلاكها ووعدت بالتخلص منها. اليوم يشهد العالم تصعيدا دوليا، وسباق تسلح نووي جديد. فقد إرتفع الإنفاق العسكري العالمي للعام الثامن على التوالي ليصل إلى ما يقدر بنحو 2240 مليار دولار. وقد أنفقت الحكومات في جميع أنحاء العالم في العام 2022 متوسط 6.2 في المئة من ميزانياتها على الجيش.

لو أُنفقت هذه المبالغ الهائلة لصالح السلم والبناء، وحلّ المشاكل الأقتصادية والإجتماعية والصحية والبيئية الساخنة، لأنقذت شعوب العالم من النزاعات والكوارث والفقر والجوع وأغلب الأمراض، ولجعلتها تعيش بخير وهناء وسلام دائم.

وأنتج سباق التسلح النووي الجديد تدهور الوضع الأمني العام في العالم،خاصة مع إستمرار الحرب الروسية الأوكرانية 30 شهراً، وتحولها الى حرب إستنزاف ، وإستمرار جرائم الإبادة الجماعية قي غزة، والإعتداءات على سوريا، وعلى إيران، من قبل إسرائيل،وآخرها إغتيال القائد الفلسطيني هنية في طهران، والتصعيد الخطير الذي أحدثه في المنطقة، بدعم أمريكي صلف، وآخره نشر البنتاغون لحاملات طائرات ومدمرات إضافية في الشرق الأوسط لحماية إسرائيل المعتدية.

ولعل الأخطر ،هو عدم توقف الولايات المتحدة وروسيا عن تعزيز ترساناتهما النووية. فقد قدرت معاهد الأبحاث المتخصصة عدد الرؤوس النووية في العالم بـ 15620(المُعلن: 12512) رأساً، ما تزالان تمتلكان قرابة 90% من الترسانة النووية العالمية، حيث تملك الولايات المتحدة أكبر ترسانة بـ 7000، تليها روسيا 6500، ثم الصين 500، وبريطانيا 300 وفرنسا 300 وباكستان 140 والهند 140 وإسرائيل 90، وكوريا الشمالية 50 رأساً نووياً.

وتضم الترسانة النووية الأميركية 1644 رأسا حربيا في وضع الإطلاق الاستراتيجي و 3665 رأسا حربيا في وضع التخزين أما الترسانة النووية الروسية فتضم1588 رأسا حربيا في وضع الإطلاق الاستراتيجي و 4390 رأسا حربيا في وضع التخزين.

ويؤكد العلماء والخبراء العسكريون ان إستخدام نصف العدد المذكور بإمكانه فناء البشرية برمتها.

ولفت الخبراء الى كذب إجراء الدول النووية تخفيضات في ترسانتها النووية، لأنها تخفض فقط الرؤوس الحربية التي تم سحبها من الخدمة سابقًا، والتي ما تزال الولايات المتحدة وروسيا لليوم تقومان بتفكيكها..

وأكد معهد ستوكهولم الدولي لأبحاث السلام (SIPRI) ان الدول النووية بدلاً من نزع ترسانتها، تواصل في الواقع العملي تحديثها، وهما منخرطتان في برامج تحديث ضخمة ومكلفة للغاية، تستهدف الأنظمة الناقلة والرؤوس النووية وإنتاجها. وهو ما شجع بقية الدول التي تمتلك أسلحة نووية على توسيع ترساناتها.

ولا يقتصر إنتشار السلاح النووي على الدول الـ 9 المالكة له، إذ توجد 5 دول أوروبية، لا تملك برنامجا نووياً، لكنها تنشر أسلحة نووية أمريكية على أراضيها في إطار اتفاقية "الناتو"، وثمة 25 دولة أخرى تنشر الأسلحة النووية الأمريكية على أراضيها "كوسيلة لتعزيز أمنها القومي". وهناك فئة ثالثة من الدول التي تمتلك مفاعلات نووية للأغراض السلمية قابلة للتطوير لتصنع قنابل ذرية فتاكة.

حيال هذا، حث الأمين العام للأمم المتحدة غوتيريش المجتمع الدولي على التخلي عن هذه الأسلحة الفتاكة بشكل نهائي.وقال:"دعونا نقضي على هذه الأسلحة قبل ان تقضي علينا".

وأكد الخبير الدولي دان سميث، مدير SIPRI خلال عرض التقرير السنوي لمؤسسته لعام 2024: "إننا نعيش في واحدة من أخطر الأوقات في تاريخ البشرية".

وحذر محرروو أكثر من 100 مجلة علمية في العالم، في مطلع تشرين الثاني 2023، من إنّ أي استخدام للأسلحة النووية سيكون كارثيّاً على البشرية. فحتى الحرب النووية "المحدودة" التي تشتمل على إستخدام 250 سلاحاً نووياً فقط، من أصل 13 ألف في العالم، يمكن أن تقتل 120 مليون شخص على الفور، وتُسبب اضطراباً في المناخ العالمي؛ مما يؤدي إلى مجاعة نووية، وتعريض مليارَي شخص للخطر. وأوضحوا بان نشوب أيّ حرب نووية واسعة النطاق يمكن أن تقتل 200 مليون شخص أو أكثر في فترة وجيزة، ومن المحتمل أن تتسبّب في "شتاء نووي عالمي" قد يقتل ما بين 5 إلى 6 مليارات نسمة، الأمر الذي يهدّد بقاء البشرية.

لكل هذا، المطلوب اليوم ان تتسع الجهود الدولية المدركة والمقدّرة لخطورة الترسانة النووية وتواصل سعيها الحثيث من أجل عالمٍ خالٍ من السلاح النووي، الذي تتوقّ باعتماد الأمم المتحدة يوم السادس والعشرين من أيلول (سبتمبر) من كل عام " يوماً عالمياً للإزالة الكاملة للأسلحة النووية"، وتبني الجمعية العامة للأمم المتحدة "معاهدة حظر الأسلحة النووية" في تموز 2017 ودخلت حيز التنفيذ في كانون الثاني 2021، والرامية لعالم خال من الأسلحة النووية، لكنها بقيت حبر على ورق لعدم الإنضمام إليها من طرف كافة الدول المالكة للأسلحة النووية وأعضاء حلف الناتو.

حين يقرع قطار الشعر أجراسه

المسرح كتجربة خصبة لزراعة الأسئلة

مسلم الطعان

إنّ الجملة الإستهلالية في المسافة المشهدية، عندما يتخيّل القارئ ـ المتلّقي، وهو يجلس في قاعة عرض مسرح القصيدة، ماذا سيحدث حينما تدخل شخصية الشاعر ـ الراوي -Poet Narrator مخاطبةً الجمهور بهذه الجملة: (لم يستأذنْ أحداً)؟ هنا تبدأ مسافات الأسئلة تشتبك مع بعضها، أو تتقاطع فيما بينها: من هي تلك الشخصية التي تجرؤ على عدم الإستئذان؟ هل هو عناد من أجل إغاضة الآخر، أم هي مكابرة أو مغامرة أمام شخصية استبدادية يتطلب الأمر المزيد من جرعات دواء الجرأة لمواجهتها؟

نحن نرى بأنَّ المسرح هو تربة خصبة لزراعة الأسئلة، و تأسيساً على ذلك، فإنَّ تلك التساؤلات التي تثيرها تلك الجملة تشي بأننا أمام عمل دراميّ مسرحي سنكتشف خيوط لعبته بعد التشابك مع ثيمته وبنيته الجماليّة عاطفيَّاً وتحليلاً فلسفيَّاً أو نقديَّاً، وحتى لو افترضنا بأنّنا نشاهد مسرحية في مسرح واقعي، وتلك المسرحية تحمل عنوان "القطار"، وعندما يشنّف أسماعنا الراوي بجملة: "م يستأذنْ أحداً، في تلك اللحظة لم يخطر على البال بأنّه يقصد شخصيّة القطار، تلك الشخصية التي تمثّل دور البطولة فوق خشبة مسرح القصيدة. ربما نتخيّل بأنَّ ثمّة شخصية محورية علينا الإنتباه لدورها الدرامي، بيدَ أنّ الجملة التي تليها مباشرةً تقدّم

يشتغل الشاعر في تلك المسافة على آلية أنسنَة (القطار) من خلال الأفعال المضارعة التي إستهلها بالفعل المسبوق بأداة الجزم (لم يستأذنْ)، وهنا تتحقّق الدهشة الدراميّة الأولى للمتلّقي

لنا مفتاحاً لحل مشكلة التوتر الدرامي Dramatic Tension، أو جواباً للأسئلة المسافاتية التي أنتجها ذلك التوتر نتيجة تأثير تلك الجملة الإستهلالية، وهنا ينجح الشاعر ـ المؤلف في تأثيث لعبته الدرامية منذ البداية، إذ يدّق أجراس قطاره الجماليّ لغرض تنبيه جمهور مسرح قصيدته، قبيل سماع اجراس شخصية (القطار) الحقيقي. يشتغل الشاعر في تلك المسافة على آلية أنسنَة (القطار) من خلال الأفعال المضارعة التي إستهلها بالفعل المسبوق بأداة الجزم (لم يستأذنْ)، وهنا تتحقّق الدهشة الدراميّة الأولى للمتلّقي، عندما يرى بأنَّ ذلك (القطار) المؤنسَن، هو شخصية محوريّة في مسرح القصيدة. ثمَّةَ لعبة درامية أخرى تتطلبها المشهدية المسرحية Theatrical Scenery في تلك المسافة، ألا و هي لعبة التشابك الزمكاني الذي تجسدّه الجملة المكانية بإمتياز:(القطار و هو يمر على المنازل)، حيث كل من الشخصيّتين (القطار) بزيّه الفردي-الجمعي، و(المنازل) بزيّها الجمعي تمثلان أو تترجمان ثيمة التصادم المسافاتيّ للأمكنة، فالقطار مكان مفرد لكنه يحمل عدة أمكنة، وتلك الأمكنة مسافاتيّة حيث كل كرسي يمثل مكانا مستقلا بحد ذاته، ومن يشغل تلك الكراسي هي مسافات بشرية، والمسافة الواحدة تتكوّن من مسافات ثانوية وفق ما تراه فلسفة نظريتنا الموسومة بـ (المسافاتية)، والمنازل بطبيعتها أمكنة، وكل منزل يتكوّن من عدة مسافات مكانية وإنسانية: في المنزل تجد المطبخ مسافة، وغرفة النوم مسافة، والاستقبال مسافة وكل مسافة تتكوّن من عدة مسافات ثانوية، والأمر ذاته ينطبق على من يشغل تلك المنازل من الناس، وعلى هذا الأساس تحصل عملية الاشتباك أو التصادم المسافاتيّ. بعد ذلك تأتي عبارة (كل يوم) الدالة على المسافة الزمنية، تعقبها جملة الدخول الأول لتلك الشخصية المحورية: (يمر القطار على المنازل) وتلك مسافة تكرارية Repetitive Distance تؤكد على فعل المرور لذلك القطار الجماليّ في ذهن القارئ -المتلّقي، أي جمهور مسرح القصيدة وما يثيره ذلك المرور من تساؤلات أو تصوّرات لتجارب وأحداث ماضوية. وهنا يذكّرنا الصائح بلعبة المكان والزمان وهما العمودان الرئيسيّان اللذان تستند عليهما بنية المسرح التقليدي Classical Thea-tre، وهنا أيضاً نرى بأنّ الشاعر عبدالحميد الصائح يجيد وبيراعة نسج خيوط ما يمكن لنا أن نطلق عليها لعبة الانزياح المسافاتيّ، فالقطار لم يعد وسيلة نقل تقليدية كما هو متعارف عليه، بل يكون شخصية دراميَّة تتحوّل مسافاتيَّاً من مسافةٍ إلى مسافةٍ أخرى، وإذا ما رجعنا إلى لعبة المكان(القطار.. المنازل) بتشابكها مع لعبة الزمان (كل يوم)، نجد أنَّ قطار الصائح عبارة عن مكان مسافاتيّ يخترق مسافات مكانية متعدّدة، وفي داخله ثمّة شخصيّات مكانية وزمانية وإنسانيّة، ووفق لعبة التحوّل المسافاتي التي تمثّل بؤرة مركزية في نظرية (المسافاتيّة)، نجد أنَّ القطار هو مكان الأمكنة، بل هو مسرح الأمكنة المتحرّكة، وهنا يمكن لنا أن نسترجع ما إجترحناه في المسافة الإستهلالية حول كسر حاجز الجدار الرابع أو الجدار الوهمي. وهكذا، وفق لعبة التحوّل المسافاتي يصبح القطار ليس شخصيّة تجسّد دوراً دراميَّاً أو مسرحيَّاً فوق خشبة مسرح القصيدة فحسب، بل تمثّل المسرح بذاته، فالقطار هنا مسرح متنقّل تجري أو تحدث في داخل عرباته مشاهد دراميّة يوميّة، وكأنَّ جمهور الناس الجالسين على المقاعد يشكلّون الجمهور والممثلين في ذات الوقت، وبذلك ينهار الجدار الوهمي الموضوع بين الممثل والجمهور في المسرح التقليدي، حيث يلتقي الإثنان في مسافة جماليّة واحدة في مسرح القصيدة رغم اختلافات مسافات الرؤى والأفكار ومسافات التعبير عنها، أما (المنازل) فتشير بوضوح للأمكنة التي يرصدها القطار-المسرح ويشترك فيها شخصيّاً، وعندما يمنح الصائح قطاره لبوس المسافاتيّة، وحسب لعبة التحوّل المسافاتيّ، يخرج القطار عن الحدود الدراميّة المرسومة له، أي يمكن أن يلعب أدواراً جديدة، و عندما يتساءل القارئ-المتلقّي منذ الوهلة الأولى لقراءة مسافة العنوان (القطار)، يجد بأنَّ تلك المسافة تأخذه إلى مسافاتٍ متعدّدةٍ لا تخطر على باله عندما يرى القطار الحقيقي أو يكون أحد ركّابه. إنَّ توالي الأفعال المضارعة هنا يدّل على الإستمراريّة في حركيَّة الفعل الدراميّ، والشاعر الصائح بذكاء وعيهِ المسرحيّ وخبرته في كتابة القصائد الدراميّة الطويلة التي تنتمي لسلالة المسرح، يشحن تلك الأفعال المضارعة بشحناتٍ جماليّة تفوق طاقتها اللغوية، لتجعلَ من شخصيَّة (القطار) شخصيّةً غير عادية تتجاوز تخومَ المعقول، فالقطار الدرامي يشعل نار المفاجأة لأنَّه (لم يستأذنْ أحداً)، و(يمّرُ على المنازل)، و(يؤذنْ في الدماغ)، و هنا نتوقف عند كلمة (يؤذّنْ) لأنَّها ذات محمولات مسافاتيّة جليّة تحيلنا لمسافاتٍ أخرى: الجامع أو المسجد و تجعلنا نستمع لشخصيّة (المؤذّن) وإن لم تظهر بشكلها المادي، و بذلك فالصائح هنا يضيف شخصيّات غير مرئية يجعلنا، نحن جمهور مسرح قصيدته، نتعايش معها وربما نستنطقها لتفتح لنا مغاليق مسافاتٍ أخرى لم نكتشفها بعد، فالقطار يلبس لبوساً دينيَّاً عندما يلعب دور المؤذّن. ثمَّة شخصيّة جديدة نلتقي بها أيضاً، ألا وهي (الدماغ) الذي بطبيعته و بنية خلقه العجيب أيضاً يمتلك صفةً مقدّسةً لأنّه مرتبط بالخالق العظيم الذي صنعَ لنا مسرحاً عقليَّاً عجيباً تكون خلاياه عبارة عن مسافاتٍ تقوم بأداء الأدوار والفعاليّات المناطة بها مذعنةً ومطيعةً لأوامر مبدع الكون العظيم ومخرجه و منتجه على تلك الشاكلة العجيبة، بيدَ أنّ القطار الذي (يؤذّن في الدماغ)، يذهب بنا إلى مسافةٍ أخرى تخرج من رحمها شخصية جديدة، هي شخصيَّة (الصوت) الذي يفعل كل ذلك الضجيج في الدماغ، وهو (يوقظُ الليل)، و كأنَّ الليل شخصية إنسانية نائمة و يوقظها ذلك القطار الدراميّ، و بعد ذلك نرى انّ ذلك القطار (يراقب المعصيّات ولهاث السقوف على المنازل) بعد إيقاظه شخصيّة الليل، و هي شخصيَّة مركّبة في مسرح قصيدة الصائح. لو قرأنا شخصيّة (الليل) بمحمولها المسافاتيّ، أي وفق نظريتنا المسافاتيّة، نجدها فعلاً شخصيّة مسافاتيّة بإمتياز: هو إنسان يوقظه القطار من النوم، و هو شخصيّة زمانية بطبيعته، ويتحوّل إلى مسافة مكانية Spacial Distance عندما تقع فيه (المعصيّات)، ويحدث فيه المشهد الدراميّ الذي يشي بفعل إيروتيكي Erotic Action تجسّده ير تجسيد كلمة (لهاث) التي تتحوّل إلى شخصية فاعلة في مسرح القصيدة. إنَّ شخصيّة (القطار) التي تؤذّن في الدماغ وتوقظ الليل وتراقب المعصيّات، تتحوّل إلى شخصية إسطوريّة خارقة يرسل فعلها الجمالي والدرامي إشارات مسافاتيّة سيميائية تشير لقداسة الخالق، و كأنَّ القطار هنا يمثّل القوة الغيبية التي تتحكّم بها يد الخالق عزّ و جلّ، وهي بدورها قدرة خارقة تتحكّم بمصائر الإنسان، و هنا، كما ذكرنا سابقاً، يتحوَّل القطار من مسافةٍ إلى مسافات اخرى وهذا جوهر وسر نظريتناً الموسومة بالمسافاتيّة التي تستخدم المسافة كوسيلة فنيّة أو أسلوبيّة، وفي ذات الوقت تمنح القارئ-المتلقّي فسحة تأملية لقراءة المسافة كمفهوم جمالي فلسفي غير مطروق سابقاً.

*مسافة ثانية:

(يَلحَقَهُ السائرونَ في النّومْ
المُغمضةُ قلوبُهُمْ على مواعيدِه
المقدّسَة،
مُضائينَ بآثامِهِمْ
بلاأغْطيةٍ ولاجلودْ
يلوّحونَ للعَرباتِ التي تَمْضي ...
تمْضي وتمضي بعيدا..بعيداً)

في المشهد المسافاتيّ الثاني في مسرح قصيدة الصائح ثمّة تساؤلات تجعلنا نحن القراء، جمهور مسرح قصيدته، نطرحها على أنفسنا، أو ربما نطرحها على بعضنا البعض، لأنّ الشاعر- الراوي- الممثل-المخرج- المنتج أشركنا في لعبته الدرامية تلك شئنا أم أبينا. من تلك التساؤلات مثلاً: هل ثمَّةَ علاقة ما بين أولئك الذين يرتكبون المعصيّات وتمت مراقبتهم والشاهد عليهم لهاث السقوف على المنازل، والسائرين في النوم؟! من هم أولئك السائرون في النوم؟! ربما نكون نحن السائرين على جمر النص الذي أيقظ فينا مسافة الذاكرة الشعبية الجمعية حتى تتكوّن لدينا حالة أشبه بتلك التي يطلق عليها الشاعر الانجليزي الرومانتيكي وليم وردزورث William Wordsworth بالإسترجاع Recollection، إذ تجعلنا نعود إلى طفولتنا الريفية حيث كنا ننام على سقوف البيوت الطينيّة ونسير أحياناً فوقها ونحن نائمون. ربما تكون تلك المسافة طارئة، ولكن يبدو إنَّ الصائح يسعى باستمرار إلى كسر جدار الوهم الرابع في مسرح قصيدته بمعول بريخت، حيث إنَّ المشهد المسافاتيّ أصبح أمامنا عاريّاً، نرصدُهُ ونشارك

إنَّ المشهد المسافاتيّ يصبح عاريّاً أمامنا، نرصدُهُ ونشارك بأداء شخصيّاته الجماليَّة، وذلك خير دليل على منظور التحوّل المسافاتي، فليس هناك أمر ثابت

بأداء شخصيّاته الجماليَّة، وذلك خير دليل على منظور التحوّل المسافاتي، أي ليس هناك أمر أو إمرءٌ ثابت أو مستقر على وضع ما، بمعنى إن الإنسان أو أيّ شيء في الوجود لابُدّ له من حركيّةٍ مسافاتيّة تنقله من مسافةٍ إلى مسافةٍ أخرى، فـ(السائرون) هنا شخصية درامية جديدة بمدلولاتها الجماعية والجمعية المنغرسة في مسافات اللاوعي البعيدة الغور، أو هم ركّاب قطار الحياة أو قطار الوجود، الركّاب النائمون في ليلٍ يوقظه ذلك القطار من سباتِ نومه، الركّاب المغمضةُ قلوبُهم وكأنَّها تدخل في أحضان مسافة العمى لأنَّها (مُغمَضة)، وهنا ندخل إلى مسافةٍ أخرى، إذا ما ركبنا مركب المخيال الديني، واللافت إنَّ عبدالحميد الصائح قد برع في إستفزاز جذور تلك المسافة المهمة في خزين الذاكرة الجمعية لجمهور مسرح قصيدته، إذْ دأبَ على شحن نصّه بمفردات أو إشارات مسافاتيّة ذات مدلول ديني Religious Connotation حتى لو جاءت بشكل سيميائي مُضمَر، فمسافة (المغمضة قلوبهم) تذكّرنا أو تحيلُنا إلى مسافة المقدّس حيث يقول الله عزّ وجلّ في محكم كتابه الكريم: "أفلمْ يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوبٌ يعقلون بها أو أذانٌ يسمعونَ بها، فأنّها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور/ صدق الله العلي العظيم/ سورة الحج 46"، وهنا تتضّح لنا مسافة التناص مع الخطاب القرآني، فاولئك الذين (يسيرون في الأرض، هم (السائرون) في مسرح قصيدة الصائح، وهم ذاتهم الذين يشير لهم الخطاب المقدّس بأنَّه (لاتعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور)، وتلك عبّرَ عنها الصائح بعبارة (المُغمَضةُ قلوبُهم على مواعيده المقدّسة)، وهنا ندرك بأنّ لغة الصائح الشعريّة هي لغة درامية مكثفة ومكتنزة بالرموز والمحمولات الدينية، فالمواعيد المقدّسة أيضاً تقدّم لنا إشارة سيميائيّة غنية بمعانيها، حيث إنَّ صورة القطار في النص الأصلي تتجاوز صورة القطار الإفتراضي الذي يسير في سكّة مسرح قصيدة الصائح، وتتجاوز أيضاً صورة القطار الواقعي Real Train، إلى صورة قطار آخر يمثّل قوة خارقة لا نستطيع التحكّم بها، بل هي من تتحكّم بنا، و مواعيدها ليست كمواعيدنا العرقوبيَّة، بل هي مواعيد موّشحة بالهالة القدسيّة، حينما تريد أن تفعل ما يأتيها من أوامر القوة الخالقة لا تحتاج إلى إستئذان البتة، لأنّها تأتي حسب توقيتات مواعيدها المقدّسة. إذا ما سلّطنا الضوء على مسافة الصورة الشعرية في هذا المشهد المسافاتيّ من مسرح قصيدة الصائح، نجدهُ يقدم لنا صوراً شعرية صادمة على طبق من الدهشة، فعندما يصف لنا شخوص السائرين في نومهم بأنهم (مضائين بآثامهم)، ندرك هنا بأنَّ الشاعر ينسج لنا صورةً شعريةً في غاية الروعة والجمال وهو يلعب على وتر مسافة التضاد أو المفارقة Paradox، حيث يقلب الصورة المتجّذرة بوعينا الجمعي بأنَّ الآثام مرتبطة بالظلام وليس بالضياء و هي صورة للمعصيّات التي تُرتَكبُ في الليل، بيدَ أنَّ هذا القطار الذي يأتي بمواعيده المقدّسة يكشف عورة آثامها، حيث يقول الشاعر بأنهم (مضائين بالآثام)، بمعنى إنهم عراة تكشف حقيقة عريهم مرايا آثامهم، فيظهرون) بلا أغطيّة ولا جلود) و هم يجهرون في فعلهم بالتلويح للعربات التي تمضي، والعربات هنا أيضاً تكون مسافاتيّة لأنَّها تمثّل سنوات العمر التي تمضي سراعاً، و تمضي بعيداً بعيداً ولا يمكن اللحاق بها، و ربما هنا يوصلنا الصائح للذروة Climax التي قد نشترك معه في حل العقدة Plot في مسرح القصيدة في المسافة الثالثة و الأخيرة.

*مسافة ثالثة:

(يتقطعُ الرّنينْ،
وتَصمُتُ الأجْراسْ
وتَنطفيءُ الأنوارْ
لاشيءَ .. لاشيءْ
سوى أشباحِ خائفةٍ تواصِل نومَها،
بانتظارِ القطارْ
القطارِ الذي يَمرُّ على المَنازِل.

يبدو أن مسافة المشهد الأخير في مسرح قصيدة الصائح تصوّر لنا نهاية الحياة أو دورتها الكاملة التي أوشكت على الإنتهاء، فنرى الرنين متقطعّاً، مع إنّه مسافة سمعية لأنَّ الرنين مرتبط بالأذن أي يُسمع ولا يُرى، لكنَّ الصائح الذي يجيد لعبة التبادل المسافاتيّ للحواس يجعلنا، نحن القرّاء-الجمهور في مسرح قصيدته، نبصر مشهد الرنين و كأنَّه سلسلة صوتية متقطعّة أمامنا، بل نبصر الرنين وكأنّه شخصية درامية تؤدي دورها المسرحي فوق خشبةِ مسرح القصيدة. إن ثيمة النهاية أو الموت المتواصل تجسدّه الأفعال المضارعة وصورة الأسم-الفاعل الذي يليها: (يتقطّع الرنين)، أي يتحوّل إلى مسافات متقطّعة آيلة للتلاشي وكأنَّه يلفظ أنفاسه الأخيرة وبعد ذلك يقدّم لنا مشهد صمت الأجراس، وحينما (تصمت الأجراس) نشعر بأنَّ ثمّةَ مقدمة لنهايةٍ وشيكة لا مناص من تفادي وقوعها، بمعنى أنّ صمت الأجراس هو صورة من صور الموت، وعبارة (تنطفئ الأنوار) ربما تكون ذات دلالة مركّبة، فإنطفاء الأنوار هنا تعني إنطفاء شعلة العمر، أو هو إعلان لفجيعة الموت لأنّنا ندخل بعدها في مسافات العدم التي يجسدّها تكرار عبارة (لا شيئ..لا شيئ) مرتين، و ربما تعني التهيؤ لإنطفاء أضواء مسرح القصيدة لأنّها أوشكت على مسافة إسدال الستار. حسب مفهوم التحوّل المسافاتيّ الذي يشكّل أحد البؤر المركزية لنظريتنا الموسومة (المسافاتيّة) كما ذكرنا سابقاً، تتحوّل الشخوص البشرية، في مسرح قصيدة الصائح، إلى مجرّد (أشباح خائفة تواصل نومها)، أي تواصل موتها، أو ربما تدخل في حالةٍ برزخية، علَّ القطار يعود ثانيةً فيوقظ الليل أولاً ثم يوقظها من سباتها، و يعلن بداية دورة جديدة للحياة حيث يمرّ القطار ثانيةً على المنازل.

*مسافة الخاتمة:

وخلاصة القول إنَّ مسرح قصيدة الشاعر المهم عبدالحميد الصائح يفتح للقارئ- المتلقّي بوّاباته المسافاتيّة ليقدّم لنا نصّاً شعريّاً يتحوّل الى مسرحيةٍ ذات فصول مسافاتيّة يجعل من شخصية (القطار) بطلاً محوريّاً فيها، فقطار الصائح هنا هو سيّد المسافات و يتحكّم بكل شيء، ولا إمكانيّة لنا، نحن ركّاب قطار رحلة العمر، على مخالفته والخروج عن طاعة القوة الخارقة التي تتحكّم بطاقته، وكأنّه شخصية سماويّة مخوّلة برصد معاصينا وتعريتنا من آثامنا التي تصبح، وفق فلسفة الصائح، كاشفاً ضوئياً لما أردنا أن نخفيه، و تلك تراجيديا الإنسان المعاصر الذي يجد نفسه مرغماً على ركوب ذلك القطار الذي يقطع المحطّات، أي المسافات و ربما لا يعود إلى نقطة إنطلاقه الأولى.

سبع حواس.. وأكثر

نبيهة علاّية

افردي جسدك للمطر
وإن كنتِ وحدكِ،
كم أنت حرة في هذا الإزدحام!
دثريني.. دثريني
أنا الروح فيك.. اتقد.

***

لكِ الفضاء.. كل الفضاءِ
لكِ الكرسي إن أردتِ،
أريد ...مسرحا.
ـ خذ.. خذ الكرسي إن أردتَ
قلتُ أريد مسرحا، لا وقت للجدال.

***

لكَ الكرسي
جرده من مسمياته
صبّ فيه.. جنونكَ
وطيعه على محك الفضاء،
اسكب له ..ماعلق في كأسك الأخير
من أنوثة.. إن أردت،
لن يعود.. ولو غصنا أخضر
ترتخي فيه التأوهات
دثريني دثريني
أنا الروح فيك اتقد.

***

شاعرة أنت إذن
بل أنثى النار..
ولا يحركك كرسي؟!
الصمت كفيل بالعناق
همس.. لمس.. حسّ.. ح.. سّ
نفس.. نفس،
ن.. ف.. س،
فصمت.
صمتُ.. فموتُ
موتُ.. فصمتُ،
كما ينهك الموج بعضه البعض
ويستكين في تعرّقه الصدى.

***

لديكَ ما يكفي من الثغرات
لتقرع الفضاء.. و تصعّد حبكة الكراسي.
لديّ ما يكفي من الخيال
لأربك الحبكة حتّى تجثو أكواما أكواما،
دثريني دثريني
أنا الروح فيك.. أتّقد.

***

استنزفتُ الليل.. مستلقية،
أعبث بذاكرة اللحظة
ارتديتُ.. ملابس شفافة
لأصل حتّى آخر نقطة
في كينونة الحبكة.
عدت مثقلة بالبلل..
لم أرتوِ.
أيّها المارد في دمي،
لا تشتقني..
و أنا أليّن الحبر
في جسدي.

الفنان والمحقق الأمريكي الشمالي فيليب كارتيللي والمحقق الكندي سمير غانديشا يتحدثان عن حركات الاستعمار، من فيلم "بوروم ساريت" 1963، لعثمان سمبين. الصورة ANP

ثلاثة أفلام ثورية لأبي السينما الأفريقية عثمان سمبين

فضح أساليب الاستعمار باستعارات حاذقة

إليز فان دام
ترجمة: نادية بوراس

كان الأدب هو الحب الكبير لعثمان سمبين (1923 - 2007)، لكن المؤلف والمخرج السنغالي الرائد واليساري الثوري منقطع النظير، أدرك مبكرًا قدرة الأفلام على الوصول إلى جمهور واسع وكبير. لإحداث التغيير بطريقة أسرع يفهمها حتى متوسطي الوعي من العمال والتلاميذ والشغيلة وربات البيوت. من دون أن يغمط حقّ الأدب وبقية الفنون الأخرى بطبيعة الحال، وهو القائل: "من دون ثقافة، يكون الناس مجرد جهاز هضمي."

نشأ سمبين في زيغينشور، وهي منطقة في السنغال (كانت آنذاك مستعمرة فرنسية) يصفها الكاتب السنغالي سامبا جادجيجو، مؤلف سيرته الذاتية "عثمان سمبين: صناعة فنان مناضل، بأنها خليط من الأعراف واللغات والأساطير.

تصف تلك السيرة الذاتية حياة سمبين حتى بداية مسيرته السينمائية. على الرغم من أن أفلام سمبين ليست سيرة ذاتية، إلا أنها غارقة في تجارب حياته. مثل الفترة التي قضاها كجندي مشاة في الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الثانية، وكعامل رصيف في ميناء مرسيليا في الستينيات.

وبالنظر للتجارب التي ساهمت في تشكيله، كما وصفه الناقد السينمائي ريتشارد برودي في مجلة "ذي نيويوركر"، ربما يكون المخرج الأكثر بلاغة على الإطلاق".

إنّ أفلام سمبين، التي جُمع ثلاثة منها معًا على قرص بلوراي Blu-ray بواسطة شركة كريتيريون Criterion تحت عنوان "ثلاثة أفلام ثورية لعثمان سمبين"، هي تعليقات ساخرة ولاذعة على الحكم الاستعماري والاستعمار الجديد، حيث لم يعد الجسد هو الذي المقيد بالسلاسل هو الذي يمثله، ولكن الرأس ذو الشعر الأجعد المرتفع، أعلى من رؤوس الرجال البيض الذين يرتدون خوذاتهم المصنوعة من الخوص وبدلاتهم الكتانية، كما وصف الأمر سمبين في الفيلم الوثائقي "صناعة السينما الأفريقية"، وه أكثر من يركز في أفلامه على السنغاليين أنفسهم.

إميتاي

في فيلم "إميتاي" 1971، على سبيل المثال، يظهر مقاومة قرية سنغالية ضد الجيش الفرنسي، الذي يجند الرجال للقتال في الحرب العالمية الثانية ويطالب النساء اللائي تركن وراءهم بتسليم إمداداتهن من الأرز، لكنّهنّ يغلقن الأبواب بالمعنى الحرفي والمجازي، في وجه هؤلاء المستوطنين البيض. يحتوي فيلم "إميتاي" أيضًا على مشاهد ومواقف ساخرة، لكنها مشاهد لا تبعث على الضحك، بل على الأسى والهجاء دائمًا.

نقد الذات

ينتقد سمبين بانتظام دور مواطنيه في أفلامه. كتب جادجيجو، على سبيل المثال، تعليقًا على فيلم "خالا" 1975، الذي تدور أحداثه بعد الاستقلال في العام 1960 مباشرة:

"لم يأخذ سمبين أبدًا السياسيين على محمل الجد، ولطالما صوّرهم في جميع أفلامه، على أنّهم متعاونون بشكل مفرط مع الحكومة الاستعمارية". يدور الفيلم حول تغيير في السلطة، يتبين عمليًا أنّه في الأساس تغيير في الصور المعلقة على الحائط وحسب.

في المشاهد الافتتاحية، ينشغل بعض العمال بوضع التماثيل النصفية البيضاء للحكام المحليين الجدد في الشارع (أفلام سمبين مليئة بمثل هذه المنمنمات المجازية)، ولكن على الرغم من أن الحكام الاستعماريين لم يعودوا للجلوس على الطاولة معهم، ولم يُجسدوا في تماثيل، إلّا أنّهم من دون شك محركو الدمى الذين يتحكمون في كل شيء.

خالا

فيلم "خالا" عبارة عن هجاء شرس للطبقة العليا الحاكمة من السود التي تحتك بالحكام البيض وتتملقهم وتداهنهم، وتتخبط في السلوكيات الرأسمالية، وفي الوقت نفسه تتمسك بالتقاليد المحافظة، من أجل القضاء على أي شكل من أشكال الثورة في مهدها. لكن هذه المواقف المُتبسة والمتداخلة والمتناقضة، تنعكس على "خالا"، رجل أعمال حديث النعمة الذي تحول إلى سياسي، إذ يصبح فجأة عاجزًا جنسيًا في ليلة زفافه على زوجته الثالثة.

سيدو

لقد حُظر فيلم "خالا" في السنغال، وحدث الشيء نفسه مع فيلم سمبين اللاحق "سيدو" 1977، الذي تدور أحداثة في وقت ما في القرن الثامن عشر، حول صراع المعتقدات، وهو مليء بالمناقشات المطولة بشأن سلالات الدم والحقوق المتوارثة والأعراف البالية، وهي مفردات يحاول سمبين في الغالب تطويعها في خطابه السينمائي الراقي، خاصة في التراكيب المصورة. على سبيل المثال، يُظهر الرجال البيض يقفون بصمت في الخلفية بطريقة لا يكاد المشاهد ملاحظتهم. إنّ ما يظهره "سيدو" بشكل لا تشوبه شائبة، هو كيف يمارسون سياستهم القمعية الاستعمارية، بالاستناد إلى تقاليد وديانات السكان المحليين.

إن إحجام سمبين عن إصدار أفلامه على أقراص مدمجة DVD في السابق، منبعث من إيمانه الشديد بالشاشة الكبيرة، بالإضافة إلى النقطة العمياء المتمثلة في نظرة الغربيين للسينما الأفريقية، الأمر الذي جعل أفلامه غامضة إلى حد ما وفي الكثير من الأحيان. وهو أمر مخز لا يتناسب وسينما سمبين العظيمة التي تعتمد بالدرجة الأساس على باستخدام استعارات حاذة ولاذعة مثل سكين حاذقة تقوم بتشريح القمع والإغراء والنفاق الاستعماري، وإظهارها على حقيقتها الخسيسة، على الرغم من براعتها.

تعريف

عثمان سمبين (1923 - 2007) كان مؤلفًا ومخرجًا سينمائيًا سنغاليًا. يُنظر إليه على أنّه شخصية رئيسية في السينما الأفريقية ما بعد الاستعمار. بدأ سمبين مسيرته الفنية كروائي. قام بدمج الخبرات التي اكتسبها كعامل مصنع وعامل رصيف في موانئ مرسيليا في روايته الأولى "السفينة السوداء" في العام 1956. لكن كتابه الأكثر شهرة هو "الله وخشب البحر" 1960، عن إضراب عمال السكك الحديد على خط داكار ـ النيجر في 1948-1947. صور فيلمه الطويل الأول "الفتاة السوداء" في العام 1966 بالأبيض والأسود وبأسلوب شبه وثائقي. تدور أحداث الفيلم حول عزلة مربية سنغالية تعمل لدى عائلة فرنسية. وقد فاز بجائزة "جان فيغو"، مما جعل سمبين أوّل مخرج سينمائي أفريقي يحصل على اعتراف دولي، ولذلك يُطلق عليه لقب "أبو السينما الأفريقية". أنتجت سمبين أحد عشر فيلمًا في أربعين عامًا. غالبًا ما تكون الموضوعات الملتزمة اجتماعيًا مثل الاستعمار والعنصرية وحقوق المرأة محورية فيها. حصل على جوائز مهمة في مهرجانات برلين وكان والبندقية السينمائية.

"بالفيلم أستطيع الوصول إلى عدد أكبر من الناس في أمسية واحدة، أكثر من واعظ في مسجد أو كنيسة، أو سياسي في اجتماع انتخابي."

عثمان سمبين

لقطة من فيلم "إميتاي" 1971عن مقاومة الاستعمار الفرنسي.

لقطة من فيلم "سيدو" 1977 لعثمان سمبين، عن صراع المعتقدات وتوظيفها الاستعماري.

فيلم "الوعود الثلاثة" ليوسف سروجي

كاميرا الأم تدوّن الذكريات المكبوتة

الطريق الثقافي ـ خاص

فيلم "الوعود الثلاثة" هو قصة أم وكاميرتها، وأبن وذكرياته المكبوتة، وبلد بأكمله. بداية العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين، بينما كان الجيش الإسرائيلي ينتقم من الانتفاضة الثانية في الضفة الغربية، تصور سهى حياتها العائلية اليومية، التي تتخللها رحلات متكررة تحت الأرض وتغمرها معاناة طفليها الصغيرين.

في كل لحظة من الخطر الشديد، تعد سُهى الله بأنّها ستغادر إذا نجا طفلاها من الحرب. في العام 2017، يكتشف ابنها، (مخرج هذا الفيلم)، ذلك الأرشيف المقلق الذي صورته والدته، ويعاود الاتّصال بالماضي المكبوت. وبينما تظهر على السطح صورة مفجعة للحياة اليومية في أوقات الحرب، فإن الجمال المذهل لحب الأم يتكشف بين السطور.

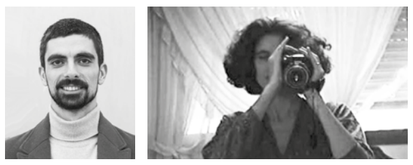
تدور قصة الفيلم حول ثلاث لحظات حرجة تمر بها "سُهى" الأم وأولادها، عندما تتفاوض مع الله على سلامة عائلتها، وسط هجران أغلب الأصدقاء المقربين، وطفولة ابنها العابرة، وعدم ثقة ابنتها، ومواجهة موتها بشكل مباشر. يستخدم المخرج يوسف سروجي مقاطع الفيديو المنزلية التي صورتها والدته لإظهار كيف عاشت عائلة فلسطينية عادية أجواء الانتفاضة الثانية التي استمرت من العام 2000 إلى العام 2005. في أوائل العام 2000، شن الجيش الإسرائيلي هجومًا انتقاميًا ضد الشبان الفلسطينيين الذين أشعلوا الانتفاضة الثانية في الضفة الغربية. وعلى الرغم من القصف المتكرر والهجمات الوحشية، لم تتوقف سُهى عن تصوير عائلتها وسط حالات الهلع وعدم اليقين وظلال الموت المتربص بتلك الأسرة الفتية التي تحاول النجاة باحلامها وتطلعاتها الشخصية.

وفي الأوقات الحرجة وأكثرها خطورة، تعد الله بأنها ستغادر البلاد، إذا أنعم عليهم بالنجاة وحافظ على سلامتة أسرتها الصغيرة وأولادها.

لقد قطعت هذا الوعد ثلاث مرات متكررة. بالنسبة لها، تشكل مقاطع الفيديو المنزلية حماية ضد النسيان، وشهادة مباشرة على كيفية تأثير الاحتلال الإسرائيلي ـ ولا يزال يؤثر ـ على الحياة اليومية للمدنيين الفلسطينيين.

بعد 17 عامًا، يعثر ابنها، المخرج السينمائي، على تلك المقاطع الواقعية المصورة بطريقة الهواة. بعد أن حرمه الصراع المرير وأخته من طفولتهما. فيحاول أن يستكمل سرد قصة والدته، كي يستوعب جوهر الصدمة والمأساة التي عاشوها كأسر فلسطينية عبر الأجيال المتتالية.

الفيلم: الوعود الثلاثة
إخراج: يوسف سروجي
اللغة الأصلية العربية
الترجمة: التشيكية والإنكليزية
سنة الإنتاج: 2023
بلدان الإنتاج: فلسطين، لبنان
مدة العرض: 61 دقيقة.



لقطتان من فيلم "الوعود الثلاثة" للمخرج يوسف سروجي (أعلى يسار).

في الرسم العراقي الحديث

التشريح والأقنعة والوجوه

من أعمال إسماعيل خيّاط

"ما اكثر البستانيين الذين سبقوني إلى حديقة الوجوه، وما أكثر الأقنعة الجميلة التي بعثرتها رياح الحديقة وزوابعها"

(محمد خضير، حديقة الوجوه، دار المدى، بغداد، ط1، 2008، ص10)

خالد خضير الصالحي
Khkhiraq@gmail.com

(التشويه) و(التحوير) و(الاسلبة)

إنّ موضوعة (التشويه) ستكون مدخلنا إلى دراسة التجديد الأسلوبي الذي قدمه عدد من الرسامين العراقيين، وكلمة (التشويه) قد يبدو تعبيراً قاسياً ومتطرفاً لمن هم خارج الوسط التشكيلي فيقترحون استبداله (بالتحوير)، أو (الاسلبة)، ولكننا سنستخدم تعبير (الوضع الأمثل) باعتباره مفهوما شاملا لكل التحويرات، ونعني به إجراء تغييرات او (إزاحات) شكلية في " التناغم الهندسي المنتظم او بالنسب التي يقدمها العالم الطبيعي" (هربرت ريد/ معنى الفن / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 19 ، ط1 ، ص 46)، وهو أمر يتضمن الإزاحات في الشكل البشري كما يتضمن إزاحات شكلية في قواعد المنظور، وهو أمر لم يكن جديداً، في الفن عبر تاريخه الطويل، فقد (شوه) النحت الإغريقي نماذجه لأجل الاقتراب من المثال الجمالي، فكان الخط الموصل بين خط الأنف والحاجب مستقيماً، وهو ليس كذلك في الواقع، كما أن الوجه لم يكن بيضاويا، ولا النهد مستديراً بالطريقة التي كان الفن الإغريقي يقدمهما به.

انتهج العديد من الرسامين العراقيين المحدثين آلية الوضع الأمثل وتحريفات المنظور من اجل رؤية شكلية تغطي الموضوع

سنبحث هنا نمطا من التشويه هو ما سمي بـ(الوضع الأمثل)، حيث نعتقد ان الرسم منذ نشأته، وفي كل الحضارات قد مارس إزاحة شكلية بهذا الاتجاه بهدف ان يتخذ كل جزء من الجسد البشري (بصفة خاصة) الوضع الذي يظهر أعظم خصائصه الشكلية تمثيلا، فقد ظهرت أجزاء الجسد الإنساني في فن الفراعنة والعراقيين القدامى بشكل مخالف لأوضاعها الفعلية في الواقع (من وجهة نظر أساليب عصر النهضة) فقد كان الوجه يظهر جانبيا، فيما تظهر العين أمامية وتظهر الأكتاف أمامية حينما تظهر الأقدام جانبية؛ فيبدو الجسد الإنساني وقد خضع لمنطق تركيبي خاص لا هدف له سوى إظهار اكبر درجة من الخصائص الشكلية لأجزائه؛ فالوضع الأمثل نمط من تحريف قواعد التشريح، تلك القواعد التي وصلت في عصر النهضة إلى قمتها، فقد كان الفن الإغريقي يمارس ضروبا من التحريفات، وكان الآشوريون القدامى يضيفون طرفا خامسة ليتم تحقيق الوضع الأمثل الذي يتيح رؤية جانبية تظهر الثور المجنح بأربعة أطراف وفي الوقت ذاته تتيح الرؤية الأمامية رؤيته بطرفين أماميين متلاصقين.

لقد انتهج العديد من الرسامين العراقيين المحدثين آلية الوضع الأمثل وتحريفات المنظور من اجل رؤية شكلية تغطي الموضوع، فهؤلاء كانوا يرسمون ما يفكرون به، فقد كان طارق مظلوم يرسم المزارات بلقطتين: خارجية تظهر مدخل المزار، وفي الوقت ذاته تمازجها لقطة تصور المشهد من داخل المزار في لقطة واحدة.

فيصل لعيبي.. إعادة تأسيس التشريح والمنظور

لقد كانت إستراتيجية فيصل لعيبي في التعامل مع (الطابع المحلي العراقي) من خلال إعادة توليف الرسم (الريليفات) الرافديني والرسم العربي الإسلامي تحت طائلة الأسس الأكاديمية ومكتشفاتها التشريحية والمنظورية، وهو ما نعتقده المساهمة الأهم لهذا الرسام في تاريخ الرسم العراقي الحديث، وليست (الفولكلورية) التي عدها الكثيرون الفتح الأهم في تجربة فيصل لعيبي، ونعتقد ان الجوهر الأهم من تجربته قد اندثر تحت ركام هيمنة وهْم موضوعة (الطابع المحلي العراقي) التي وقع تحت طائلتها معظم المتلقين، والنقاد؛ فتوهموا أنها الثيمة التي تضم في طياتها (كل) منجز فيصل لعيبي، وهو الأمر الذي أوقع معظم هؤلاء في حبائله.

لم تقنع فيصل لعيبي الحلولُ التي تم تقديمها سابقا لموضوعة (الروح المحلية) فعاد لطرفي معادلتها (الوضع الأمثل الرافديني وتسطح الرسم الاسلمي، مع الرسم الاكاديمي الواقعي) لتطويع احدهما للآخر، وإيجاد أرضية مشتركة بينهما، فدرس فن الرسم الإسلامي والفن الرافديني القديم واستعار تأثيرات بنيوية جوهرية فكانت تحققات الوضع الأمثل لقد اتخذ فيصل لعيبي إجراءين شكليين في تحقيق قدر من التشويه هما: أولا، تشويه قواعد المنظور، وتعدد زوايا النظر، وثانيا، تشويه نسب الجسم البشري، وتشريحه، واتخاذ كل جزء فيه وضعه الأمثل..

لقد اثبت فيصل لعيبي، إن (التعبير عن الروح المحلية)، ذلك (القانون) الذي هيمن على الفن، والنقد التشكيلي خلال الفترة التي سبقت ستينات القرن الماضي، مازال مقترحاً قابلا للإغناء بالمزيد من التجارب، ومنها مقترحه بإعادة تطويع الرسم الأكاديمي لقوانين الرسم الإسلامي والرفديني القديم، وجعله قادراً على التعبير عن تلك الروح العراقية التي بدا فيصل لعيبي مأخوذاً بها بشدة، وإن منجز فيصل لعيبي الذي يبدو رسوما (بسيطة) لا تحتاج مؤهلات قرائية قبلية، ولا تفعل في المتلقي سوى إثارة المزيد من الذكريات مع إكسسوارات اللوحة التي يبثها بشكل باذخ ومتوازن، عند المتلقي العادي، بدت لنا تجربة مليئة بالحلول البصرية الجريئة والمتفردة، ومقترحا يشكل إضافة جادة في معالجة الفضاء التي تبقي سمات الفن العراقي القديم والإسلامي المسطح (ذي البعدين)، مضافا له المعالجة بالأشكال الأكاديمية التي تبقي على البعد الثالث حيثما كان ذلك ضروريا.

لقد اتجه فيصل لعيبي إلى نمط من التشويه (الايجابي) في تحويره أشكال المشخصات، وهو ما يعرف (بالوضع الأمثل)، الذي تتخذ فيه المشخصات أوضاعها الأكثر مثالية، من الناحية الشكلية، حيث تُظهر أهم خصائصها الشكلية، وهو إجراء طبقته فنون حضارات عديدة منها الفن الفرعوني والفن الرافديني القديم والفن الإسلامي، فالعين والأكتاف كانتا تتخذان الوضع الأمامي، بينما يتخذ الوجه والأقدام الوضع الجانبي دائما.

لقد انطلق فيصل لعيبي في تتبع خطى محاولات عدد من الرسامين الذين كانوا يخلطون عن عمد بين عدد من زوايا النظر، فإذا استثنينا التجربة التكعيبية التي اختلطت فيها كل وجهات النظر في لوحة واحدة، فقد كان أول هؤلاء الرسامين الذين لا يحسبون من التكعيبية، وأشدهم تطرفاً في ذلك، الرسام الفرنسي هنري ماتيس الذي تحضرني هنا لوحته (راحة الموديل) حيث تختلط فيها زوايا نظر متعددة في لقطة واحدة أهمها: وضع المنضدة، ومنظور وفضاء الغرفة، وهو الأمر الذي ركز عليه فيصل لعيبي بشكل جوهري في إحداث زحزحة في (زاوية النظر)، فبينما اتخذت، عند فيصل لعيبي، (صينية) وصحن الشاي وضع عين الطائر، اتخذ قدح الشاي (الستكان) الوضع الجانبي، فيما احتفظت علبة الثقاب بمنظور ثلاثي الأبعاد لان لا وضع امثل يتيح تمثيل أهم خصائصها من منظور مسطح.

القناع الأمامي والوجه الجانبي: إسماعيل فتاح الترك، إسماعيل خياط، علي طالب

إذا كان الرسم مناسبة لوضع المادة، بمعناها الواسع والتي يندرج اللون ضمنها، على سطح اللوحة، فان الوجه البشري- ونصنف القناع كتمظهر من تمظهراته، بالنسبة لعدد من الرسامين العراقيين: إسماعيل فتاح الترك، وعلي طالب، وإسماعيل خياط؛ لا يعدو ان يكون، هو الآخر، مناسبة لإثبات القدرة على وضع اللون على سطحه (= سطح اللوحة التي اتخذت جغرافيته السطحية)، ففي الوقت الذي كان فيه إسماعيل فتاح الترك ، هذا (النحات) يصرّف بعض شحناته من خلال الرسم، يضع اللون بمساحات واسعة (= لطخات) واسعة أحادية اللون يتخللها (شطب) و(تصحيحات) تهدف إلى كسر أحادية تلك المساحات التي كان يبني بها الترك الوجه البشري مانيكانا يمارس به وعليه مهاراته التعبيرية في الرسم، كان إسماعيل خياط يضع ألوانه بفوضوية عارمة لا حدود قواعدية لها إلا حدود جغرافية الأقنعة (= جغرافية اللوحات) التي يرسمها دون مخططات مسبقة، فكانت وجوها تسيح في اتجاهات شتى دونما ضوابط إلا إحساس الرسام، وتماما مثلما اتخذ الرسام علي طالب جغرافية الوجه الجانبي (البروفيل) شكلا للوحة، اتخذ إسماعيل خياط شكل القناع الأمامي هندسة لشكل اللوحة، فصارت فورانات الألوان احتداما لواقع الحياة ذاتها، ولمآسيها وأحزانها، بقايا رؤيا تلح عليه، رؤيا مأساوية لمجاميع من الناس المعرضين لعذابات شتى اختزنتها ذاكرته من مجازر مرت عليه في صباه، انه فوران ذكريات تلك الأيام العصيبة التي عاشها الكورد عبر تاريخهم الطويل، والمجازر التي تعرضوا لها، وأعنفها وأشدها قسوة حلبجة والأنفال، والحروب الطويلة التي خاضوها ضد الحكومات السابقة، فقد جاء في تعليق قصير لأحد المواقع الالكترونية عن أقنعة إسماعيل خياط "ان سلسلة الأعمال التي تستذكر مأساة الأنفال للرسام إسماعيل، الرئيس السابق لقسم الفنّون في وزارة الثقافة في كردستان، يشرّف الأكراد الـ182،000 الذين قتلوا في جريمة الأنفال. كانت أقنعة مرسومة بألوان مائية، وبالحبر الصيني، معبّرة، وملوّنة بجرأة، وتشكل مدونات تذكارية صنعها فنان هرب هو الآخر، من الإبادة الجماعية الفظيعة".

(وجوه) جانبية و(أقنعة) أمامية

حينما كنا نتحدث عن الرسام علي طالب كنا نصف شخوصه بأنها (وجوه) تتخذ وضعا جانبيا؛ بينما كنا نصف شخوص إسماعيل خياط بأنها (أقنعة) تتخذ وضعا أماميا، ونقصد بهذا التفرقة بين هذين الرسامَين اللذين وان كانا يتخذان الآلية ذاتها، والتي تعرف بـ(الوضع الأمثل) إلا أنها كانت توصلهما إلى مفترق طرق بنتيجتين مختلفتين، فآلية الوضع الأمثل تنتهي بالوجه ليكون جانبيا، وهو ما توصل إليه الفراعنة والعراقيون القدامى، بينما لا يكون القناع في وضعه الأمثل إلا أماميا، وهو ما أدركه الأفريقيون.

إنّ علي طالب في مرحلة الوجوه الجانبية من منجزه في الرسم، وإسماعيل فتاح الترك وإسماعيل خياط في (أقنعتهما) في الرسم، اختزلوا جهدهم في تجارب على الوجه البشري في تمظهريه: الوجه الجانبي، والقناع الأمامي؛ وقد جعلهم ذلك يواجهون مشكلات بصرية اقل تعقيدا من تلك التي واجهها فيصل لعيبي، حينما كان يرتكز على آلية الوضع الأمثل آلية ينظم استنادا إليها أوضاع أجزاء الجسد البشري، فكانت المشكلات التي واجهها فيصل لعيبي أكثر تعقيدا بما لا يقارن مع هؤلاء، فكان كل جزء من الجسد يتخذ وضعه الأمثل الضروري الذي يظهر أكثر خصائصه الشكلية جوهرية، وقد وصفت ذلك في مقال سابق لي نشرته في موقع (الأوان) ان فيصل لعيبي قد "استعار، من خلال الوضع الأمثل، نمطا من التشويه (الايجابي) في تحويره أشكال المشخصات التي تتخذ فيه أوضاعها الأكثر مثالية التي تُظهر أهم خصائصها الشكلية، وهو إجراء طبقته فنون حضارات عديدة منها: الفن الفرعوني، والفن الرافديني القديم، والفن الإسلامي؛ فالعين والأكتاف كانتا تتخذان الوضع الأمامي، بينما يتخذ الوجه والأقدام الوضع الجانبي دائما"

الأقنعة المانيكانات

مثلما تشكل النحت الرافديني القديم من حشود غفيرة من الدمى الناسكة في حضرة الإله وهي تنظر في فراغ التاريخ الممتد أمامها بعيون مفتوحة على وسعها، تشكلت تجربة إسماعيل خياط من مئات الأقنعة الصارخة الواجمة الرمداء التي فقدت القدرة على الإبصار. لقد فقدت قدرتها على ضبط جغرافية أشكالها وضبط تكنيكها اللوني؛ فغدت فورة شكلية ولونية دموية لا قرار لها، وتماما مثلما أسس النحات هيثم حسن تجربة معرضه الأخير على نسخة مانيكانية واحدة أجرى عليها مختلف ضروب التحويرات، والإزاحات الشكلية كل مرة. لقد بدا معرضه حشدا غريبا من تلك المانيكانات الملونة المختلفة والمتشابهة معا، كذلك اتخذ إسماعيل خياط شكل القناع مانيكانا يستنسخه كل مرة، ويجري عليه ضروبا من الإزاحات الشكلية واللونية التي تمنحه كل مرة خصوصية عن أشكال الأقنعة الأخرى التي وان بدت متشابهة إلا أنها مختلفة كطبعات الأصابع المتشابهة والمختلفة في الوقت عينه.

وجود شيئي على سطوح أقنعة إسماعيل خياط

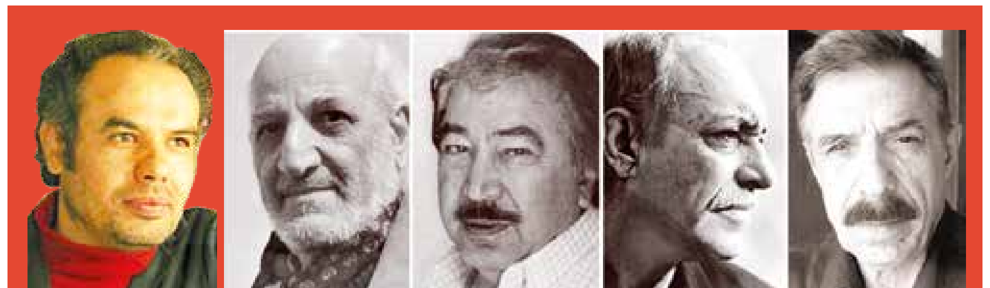
إن الكائنات التي كان إسماعيل خياط يوزعها على سطوح لوحاته فيما مضى تجسدت الآن من خلال وجود شيئي على سطح أقنعته فبدت وكأنها عودة إلى تلك المادة الأولية لعناصر الموضوع التي يتركها فجة دونما مساس يغير جوهرها؛ عندما تظهر الأشكال والموجودات بشكل يعطي إحساسا بأننا، وجها لوجه، أمام المادة الغفل (= الجوهر الأول) وهي في طور تمازجها الأولي بالشكل، في مزيج أسميته مرة (العماء الشكلي).

طوبولوجية المخيلة في أقنعة احمد غريب

تعتمد طوبولوجية المخيلة فيما يخص (ظاهرة التكوين الخطي) على اندماج العناصر القابلة للتحول فتضيف العين خطوطا وهمية، ومحيطا ذاتيا لإكمال الصورة، يذكر ر. روجرز ان بيكاسو قد صرح مرة انه عمل وجوها من ثقبين او ثلاثة ثقوب، مؤكدا ان "ثقبين، هما رمز الوجه، وذلك يكفي لإبراز الوجه من غير تجسيد"، ووصف هذا بأنه "تجريد إلى حد كاف" (فرانكلين ر. روجرز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص 108)، ويعزو روجرز ذلك إلى الطبيعة الاستمرارية للظاهرة الخطية، وهو ما أكدته الفرضية الجوهرية للتنظيم الاقليدي – الديكارتي للمكان، حيث "يفترض وجود تعاقب بين نقطة ونقطة من اجل تكوين خط، وحركة متعاقبة لخط من اجل تكوين سطح ما، وحركة متعاقبة لسطح ما من اجل تكوين ثلاثي الأبعاد" (المصدر السابق، ص 110)، وهو ما يلمسه المشاهد حينما يجد ان ثلاث نقاط سود على سطح ابيض تشكل مثلثا وهميا بالغ الوضوح رغم ان تلك النقاط الثلاث قد تكون واقعة على محيط دائرة، وهو ما يلمسه لاعبو الشطرنج حينما ينفتح احد الأعمدة فان اللاعب بوجود الرخ سوف يجد ان خطا (عمودا او صفا بإحداثيات رقعة الشطرنج) سينشأ، وان القوة الفاعلة في تكوين ذلك الخط هو نقطتان هما: الرخ والنقطة الهدف على العمود او الصف، وانه بالافتقار إلى وجود رخ مثلا لا يمكن الحديث عن عمود مفتوح ولا الشعور به أساسا.

تلك هي آلية بناء أقنعة (النحت) في (الأوضاع الأمامية) التي يصنعها احمد غريب بشكل منحوتات ذات أبعاد ثلاثة ولكنها مصنوعة لترى من جانب واحد هو الوضع الأمامي بما يشبه التعطيل لأبعادها الأخرى، او اختزالها في بعد واحد باعتباره الوضع الأمثل لتلقي العمل النحتي ذي الأبعاد الثلاثة، تماما كما تعطل رمية النرد سطوحه الخمسة الأخرى في كل رمية ويتم تفعيل وجه واحد من الوجوه الستة؛ فكانت الإستراتيجية التقليلية هي الآلية الأكثر فاعلية في عمله الإبداعي في صناعة الأقنعة والتي تنتهي إلى تمثيل الوجه الإنساني من خلال ثقبين او ثلاثة.

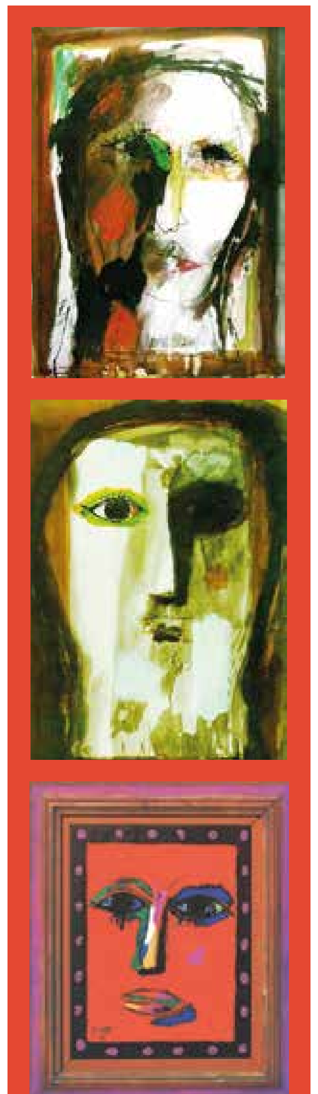
من أعمال علي طالب



إسماعيل خيّاط | علي طالب | إسماعيل فتاح الترك | فيصل لعيبي | أحمد غريب

من أعمال أحمد غريب

من أعمال فيصل لعيبي



من أعمال إسماعيل فتاح الترك

من أعمال علي طالب

السماوة مدمجة في الجسد الممتد إلى الأمكنة الواسعة والمترامية، لكنها تشكّل بنية متفردة بسبب حيوية الحراك فيها. فهي تأخذ من تاريخ الصحراء، وتُضيف إلى تاريخ المدينة في مدونتها الأدبية

في ذكرى القاص والروائي حامد فاضل
المكان غير الموطوء

جاسم عاصي

ما نقصد بالوطء هنا، المكان الأمكنة/ مرائي الصحراء المسفوحة، ولو أننا نقف عند فاتحة العنوان التي جنّست المسعى في الكتابة ضمن متن الكتاب بالتجنيس المعرفي، ونعني به (ثقافة المكان) إذ أرى أن الاكتفاء بالشطر الثاني من العنوان أكثر شعرية عبر الخاصية المكانية هنا العراقي (الصحراوي) الذي لم تطأ أرضه الكتابة باستثناء مرائي حامد فاضل المعنونة (ثقافة).

حسبي أن يكون الشطر الأول عنواناً فرعياً. لأننا بهذا الصدد معنيين بدقة المسمى، لأنه يُشكّل النسق الجديد لما سوف يطرحه المتن المكاني.. فالكتاب مبحث ثقافي بطبيعة الحال، وليس غير. المهم هنا إطلاق إمكانيات الأصل في العنونة ليضعنا في مركز الطريق، وليس على المقترنات. إن العنوان بجملته يتعلق بالبيئة، أي المكان الذي تشكله الصحراء، وما نعته بفعل السفح، أي الهدر إلا توصيف له. والفعل هنا من خارج المكان، لأن المكان مكتف بسيرته الأزلية، بتاريخه، بسحره، وأساطيره. وما الهدر هنا، سوى فعل يقابل الخسارة التي ارتكبها الإهمال من الآخر. بمعنى؛ نحن أهملنا المكان هذا، فترتب على ذلك ظاهرة الخسارة المعرفية، ونعني به وطء الكتابة، في حين عمل (إبراهيم الكوني) عكس ذلك، فكان اهتمامه بالصحراء من باب النشأة، أي عمل على كشف سرّها، وتأثيرها عليه وعلى غيره، وكيفية خلق الحراك الاجتماعي القبلي المتشكّل عبر مسميات بيئية، خلقت طقسية أصبحت عُرفاً وقانونا صحراوياً ملزِماً للإنسان الصحراوي وليس لغيره، الكامن في مدونتها الكبيرة وواسعة الأفق والمدى، والغزيرة المعنى. فأسطورة الصحراء، وطقوسها وشعيراتها على مدى حياة قاطنيها من الطوارق، أفرزت رؤى متعددة، هي بمثابة معتقدات، وولاء يستنبت بنى ميثولوجية سابقة للدين كمعتقد، وسبيل لإدارة الحياة.. أما (حامد فاضل) فقد تسلل من بيئة مجاورة للصحراء، تشكّلت بنيتها الأساسية من مجموع المؤثرات الصحراوية، عبر مفردات، وفعاليات، وعادات، ومسميات.. فتتوزع إلى مراميها. وما مدوّنة (حامد) في قصصه المبكرة (ما ترويه الشمس ما يرويه القمر) إلا إشارة لمشوار خطته سرديات مبكرة لجس القدرة الذاتية أولاً، ولملمت حواشي الكتابة ثانياً. يبقى العنوان كوّنه بادرة تجنيس متن الكتاب أولاً، ثم التفرد في تشكله الذاتي. كوّنه لم يعتمد على عنوان فرعي ثانياً. بل أخذ الصفة العامّة التي يجدها الناثر أكثر توفيقاً في عكس رؤيته ومسعاه في الكتابة. بمعنى الإشارة تكون كالآتي: كل ما هو مسطّر في الكتاب، هي مجموعة رؤى ذاتية، اتخذت من موضوعية المكان سنداً معرفياً لها. وهذا لا تُحدده (مرائي) فحسب، لأنها محاولات لكشف وهي النقطة التي تلتقي فيها القوافل، ما هو مهدور بدلالة (المسفوحة) لذا فأن السعي كامن في الكتاب من أجل إعادة ما كان مهدوراً (مسفوحاً)، وبفعل وطء الأمكنة التي لم تطأها الكتابة. وبذلك إعادة الاعتبار للمهمل، كما فعل الدكتور (مالك المطلبي) في مدونته (ذاكرة الكتابة).

يحاول الرائي (حامد فاضل) أن يتعامل مع المكان من مجال العلاقة الثنائية بين الإنسان والمكان، بحيث يضع لها توصيفاً يؤكد من خلاله حالة تبادل الصورة المتأتية من مجموع الأفعال، للوصول بها إلى التركيز، أو خلق الحدّة المتميّزة والساردة. في (آخر المستحمات في حمام زبيدة) يتمثل هذا التداعي الذي خلاصته العلاقة بين الجسد الأنثوي والمكان. عابراً به إلى مصاف الجنس، واللذة، والشبق. فالمكان (الحمّام) وكما هو معروف في الدراسات المتخصصة، إنه مثير للجنس والشهوة، بسبب ما يتم من خلاله وفيه من حراك يُزيل الدنس، ويهيئ الجسد من خلال صورة الطهارة التي يظهر عليها. والحقيقة ليست الطهارة بمفهوم المقدس، وإنما بمفهوم النظافة والجمال والتحوّل إلى صورة أخرى، بفعل عوامل أخرى مصاحبة للاستحمام كالتطيّب بالعطور والتزيّن وغيرها. وهذا راجع أيضاً الى أن الاستحمام بأبسط صوره، يُضفي على الجسد نكهة خاصة، وصيرورة جديدة، بحيث يصبح مشتهى، سواء كان هذا الجسد أنثوياً، أو ذكورياً. لأننا هنا نحتكم للرغبة البايلوجية، وما يرافقها دون النظر إلى نوع الجنس. فالرائي هنا يفتتح تداعياته عن هذا المكان باستهلال مشحونة بالرغبة الجنسية الخالصة، ويتصاعد مثل هذا الطقس عبر انثيالات لا تحاول استكمال دائرة اللذة فحسب، بل تمد من مسارها لغرض التصعيد وكالآتي:

{لحظة الاشتعال، لحظة من وصال، بها يتساوى جميع الرجال، تُختم فيها العيون بشمع الخيال}.

وفي هذا تتماهى الأشياء، كما أشار التعبير متذرعاً بالخيال، الذي هو امتزاج الأشياء وصوَرها الواضحة، إذ لا يبقى إلا عدم الوضوح في الرؤى والرؤيا، لأن الانفعال الجنسي واتحاد الجسدين لا وصف لهما، كما أكد (د.هـ لورنس) في روايته (عشيق الليدي تشارلي) وعنى بها الطقسية الجنسية من جهة، واستكمال اللذة المشتركة من جهة أخرى، وتصاعدها المولّد للمحبة، والألفة من جهة ثالثة. لذا نجد الرائي هنا يؤشر هذا من باب استقبال تأثيرات المكان. كما لاحظنا في المقطع أعلاه. ويستكمل رؤيته جرياً وراء نوع التأثير:

{تُدق القلوب مثل طبول الزنوج، تضج الصدور، ويزداد فيها اللهاث}.

إنه يتابع الحالات والنتائج لحظة التقاء الجسدين، وكل هذا ينضوي ضمن مجال الخيال كما ذكر. لكنه يُدقق في مثل هذا التأثير، والانعكاس المتأتي من فعل الاتحاد، وهو إذ يعبر به إلى مصافي فعل الوحشية، ليس من باب الشروع، بل من إنسانية الفعل، بقدر ما يضع له توصيفاً. إذ ليس بالضرورة أن يكون المشبه نسخة من المشبه به:

{تهيج الغرائز مثل الضواري، إذا جس غابتها الليل}.

هذه المقدمات التي يُزيدها وصفاً، وتصعيداً للشهوة، واللذة بفعل تأثير مرفقات المكان. بمعنى يستحضر الذاكرة الجسدية، وهي تستقبل ما سوف يثيرها، ويُضفي عليها من متغيرات، هي من باب مطيبات للرجل الشبق، والراغب بجسد مستحمّ قشيب ومثير. لذا نجده يوغل في وصف الأجساد الأنثوية وهي تلج المكان، وتصبح تحت قبته المصممة على شكل ثديّ أنثوي صلب وشامخ. فقمته خارجاً، وما يستطل به النسوة، هو جداره الداخلي، الذي يحنو شكله، الذي يطغي عليه البياض الواسع، والمهيمن بالانحناء، والتدرج لبث الطمأنينة في نفوس النسوة اللائي دخلن برغبة مُلحة لإزالة الدنس والعالق، والظهور بالشكل الذي من شأنه إثارة الرجل على فراش الزوجية. إذاً يكون الدخول بفعل التهيئة، والتحضير المدعوم بالرغبة الذاتية، التي دوافعها الأساسية ذاتية، أي إعادة الاعتبار للجسد الأنثوي، وتمكّنه من جلب الانتباه:

{بنات حوّاء في لجة الليل يكشفنَ عن سيقانهن، فيخوض أبناء آدم في سواقي من مُزن العطر، ضوء الشموع، حيث/ تتمزق أوشحة الحرير/ تتكسر مرايا الغلالات/ يتصدع خشب الأبنوس/ تحت ثقل أجسادهنوأجسادهم}.

للحظ كيف أستطاع الرائي أن يُكثف صورة مستحضرة من المستقبل، وهي صورة تتكرر عند المستحمّات وفق كل مرة يلجن بها الحمّام، ثم يخرجن بتلك الهيبة الجسدية المتغيّرة. بمعنى أنه يومئ للمكان على أنه المغيّر في البنية الأنثوية القابلة للاستقبال. أي أنها تتعمد توفير عوامل الإثارة، ولا تتخلى الأنثى عن حمّامها أي كان وجودها، فالعرب لا يتخلون عن الجنس في أحلك الظروف قسوة وصرامة، بدليل زواج الصيغة أو المتعة والمسيّار، وهو الزواج المؤقت. فالمرأة هنا أي المرأة المتنفذة اجتماعياً ــ زوجة الخليفة العباسي ــ تؤسس حمّامها وسط الخلاء ــ الصحراء ــ حفاظاً على هيبة جسدها:

{أن يبتني لها في طريقها إلى الحج حمّامها الخاص، لتنضو الثياب التي يعفرها تراب السفر، وتسبح فيه عند الذهاب، وعند الإياب. كي تعود لبغداد من الحج كما غادرتها مشرقة، وهي على طهارتها}.

هذا المضاف إلى عَدة زبيدة ـ وهي على طهارتها ـ تعلم علم اليقين. إن الخليفة محفوف بالمحظيات، فهو زير نساء، وهنا تتداخل رواية (زبيدة) مع رواية (شهرزاد) بمهارة سردية، من أجل التوفيق بين سلطتها الجسدية، مضافاً إليها سلطة الكلام المتمثل بالروي. فكان كلامها موجه إلى مالك (السيف/ والقلب/ والعقل/ والقضيب) وهو نوع من التهكم، يبرره قوة الأنوثة وسيطرتها في فضح المستور:

{بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي السديد، أن الرشيد كان حاسر الرأس، عاري الجسد، وفي ذروة الانتشاء، بين اللهاث، وبين التأوه، مضغوطة، متقطعة، من فمه جاءت (نعم) التي أسعدت السيدة. فكان لزبيدة حمّامها، وكانت لهارون ليلته الخالدة}.

هنا أسقطت الحكاية لتُشيّد معمارها الجديد. بمعنى تؤسس لحكاية (حامد) وهو يوغل في سبر العلاقة بين المكان، وبين ثنائية الرجل والمرأة.. هذه العلاقة التي هي على حافّة التدهور بسبب الرجل، لكن تحقيق طموحات زبيدة في استحداث، واستحضار المكان ـ الحمّام ـ لا لشيء، بقدر ما هو عامل هيمنة الجسد بما يمتلكه من غواية مضافة ـ التطهر ـ ولعل الرائي في مجالات كثيرة يوّسع دائرة وصفه لهذا المكان الأثير في النص، ليضعنا أمام ظاهرة، وليس مكان فحسب. صحيح أن الحمّام مكان، ومكان متميّز بخصائصه المتعددة، لكنه هنا بدا أكثر تعلقاً بالسرد، الذي هو جزء من السرد الأنثوي الخالق لنمط الرواية الأكثر إثارة. إن الإسهاب في وصف هذا المرفق الحيوي دليل على أهميته عند كلا الجنسين أولاً، وأهميته في التصوّر الميثولوجي ثانياً. ولكي يكون (حامد) راوياً معاصراً، يضع أمامه روي، ووصف المكان مشاركاً، وبلغة تجمع بين المنقّب والسارد على نحو:

{أدخل القصر فتظللني أقواس الايونات، ويملأ عينيّ / منظر

الغُرف / الحمّامات الصغيرة / وأبوابها

المقوّسة / التي ملأتها

فرشاة الزمان بما جادت بها مخيلة

الدهر من صوَر}

هذا الإغراق في الوصف، لا يُبعده عن الاستجابة لدوافعه الذكورية، وهو يدخل أكثر الأمكنة إثارة، بل ينغمر في المخيّال حد التمثل للمشهد. وهو يحاول عكس تأثيرات المكان على الرغبة المتوهجة عند الرجل:

{أمد يدي على استحياء نحو أبواب الحمّامات التي كانت النساء اللواتي بمعية زبيدة يغتسلن بها، أتمهل وأنا أفتحها/ واحدة/ واحدة/ تداهمني رائحة كانت تفوح كلما قرأت كتاب ألف ليلة وليلة. أجزم أنها رائحة العباسيات اللواتي كُنَّ يوماً هنا، هنا عاريات}.

هذا الوصف مزيج من الصوَر والخيال، وتأكيد على قدرة الرجل على تخيّل ما قرأ، ورأى، وسمع. فكل المرجعيات هذه خلقت لنا مشهداً أكثر حساسية، فهو بهذا يزاوج بين تصوّراته الذهنية للمكان، وبين تصوراته المتأتية من مرجع الليالي في افتراض وجود حمّامات لزبيدة. وبهذه المكوّنات يستكمل الصورة الأمثل للمكان، الذي هو الحمّام. ولا يحتمل الرائي تواصلاً مع ما يُمليه عليه خياله، في تصوّر الصحراء، وحمّام زبيدة وسط البيداء، إلا أن يصح من غفوته اللذيذة، ليعود إلى رحم صحرائه، مشاركاً البدوي مرويته، التي هي استكمال لمرويته هو:

{كيف تلقفته أذن صديقي معجم البادية، فجاءني على غفلة كالردم، ليرزني بعين كعين الصقر، فيجفلني كطير الحبارى، وقال ذلك البدوي الخرافي: أتفكر أن تأتي إليك غزالة؟ ثق أن غزلان درب زبيدة انقرضت، ولم يعد لها من وجود.. تعال يا صديقي الحكّاء، تعال، وشاركني بذرف الجموع على هذه البادية. ما لك تتلبث متردداً. تعال لنجلس داخل قصر زبيدة، تعال لأحكي لك عن آخر المستحمّات بحمّامها}.

ثم تروى الحكاية من قبل البدوي، لتتكون مادة لشحذ الخيال عند الرائي. متخذاً من الغزالة رمزاً لمواجهة الحرب التي داهمت الصحراء النقية، حتى وصلت حمّام زبيدة عندها:

{لكنها حين نطقت البنادق نكست إلى الحمّام ثانية، فاستقبلتها السيدة زبيدة، فكانت آخر المستحمّات بحمّامها الذي تغيّر لـون الماء في حياضه إلى الأحمر القاني}. وهنا تتوحد الثنائيات (زبيدة والغزالة) لتنتج مشهد قتل الأنوثة.

حاول الرائي (حامد فاضل) أن يتعامل مع المكان من مجال العلاقة الثنائية بينه و الإنسان، فيضع لها توصيفاً يؤكد بواسطته حالة تبادل الصورة المتأتية من مجموع الأفعال، للوصول بها إلى التركيز

البئر والدلو

إنّ ارتباط الدلو بالبئر كارتباط الدليل بالصحراء. فثمة تيه مائي، مثلما هو تيه رملي. فالواقف أمام شفة البئر دون دلاء، مثل المنتصب وسط شعاب الصحراء، وامتداد صفرة رملها دون دالّة. فالدليل هو الفيصل، إذا ما كانت المغامرة بالدخول إلى صخبها، وهدوئها المتواصلين حد التطرف. فالصحراء قبيطها قيظ، وبردها برد. لذا استعان الرائي في مرآه التي استدعينا عنواناً لها بـ (البئر والدلو) لا لشيء، سوى أن لا نتيه ضمن مخطط ابتناه لنصه، وذلك بالاستعانة بالتاريخ أولاً، وبتأريخ المكان ـ الصحراء ـ ثانياً والمكان كمطلق ثالثاً. لذا نجده قد زاوج بين رؤية المكان مجرداً كما اعتاد تصحيف فقراته، وبين رؤية تأريخه المضاف من خلالها متغيّر وقف إزاءه على الحياد، وهو فعل (جون كلوب باشا) مكتسباً شهرته من شهرة البيئة التي استهواها، ومارس فيها تأسيس مكان مضاف، وهو الحصن الذي تحوّل في ما بعد إلى قلعة قامعة لأحرار البلد ومناضليه.. أي أنه دون أن يدري، أو تراوده أدنى نسمة من حلم النوم واليقظة، إن هذا الحصن سوف يغدو تأريخاً لأجيال قادمة، لا تحكي سوى سيئات الذين دخلوا بيئاتنا مكتشفين ومنبهين أنفسهم إلى سحرها الأزلي كبيئة الصحراء والأهوار. لكن ما يسجل إيجاباً لبعضهم، كوّنهم وضعوا عقداً اجتماعياً بينهم، وبين أبناء البيئة كمثل (تيسغر ومالوان) لذا فالنص هنا اتخذ من التاريخ متناً.

لكنه كان كذلك بعد أن اجتاز عتبات قدّم من خلالها مديات العلاقة بين الصحراء تلك، والشعراء العرب، وحصراً (بئر بصية) لا شك إن المهاد التاريخي والطوبوغرافي مفيد في مثل هذه الكتابة لتأصيل وجود المكان، بالرغم من وجوده قبل هذا التاريخ المضاف، لكنه بطبيعة الحال مكان أطلقنا عليه (المكان غير الموطوء) توصيفاً لكل ما ضمه كتاب (حامد فاضل) الذي لـ يطأ معرفياً. فقد حاول الرائي، وهو يقدم مهاداً لفصله أن يدخل في البُعد الجغرافي الذي هو دال على تحوّلاته، فتحوّلات المكان تعني تاريخه، وتحوّلاته على يد الإنسان، تعني أيضا تحوّلاته بفعل فاعل.

خصائص الصحراء

الصحراء مكان منظّم، فيه خصائص غير مرئية للبعيد عنه، ولمن يعيش بين ظهرانيه، لهذا السبب، أو ذاك يكتشف بعض منهم سره، أما لمن قطن وسط فيض اتساعه فقد أحكم سر سره، أو امتلك مفاتيح أبوابه، بما ترشحه التوصيفات عن جزء من المكان العام الصحراء وهو (بصيّة) أو (بصوّة) يكمن في تلك العلاقة بين المُغيّر والمتغيّر، بين الأصيل، والمضاف، بين النوع النقي، والآخر المشوب، الذي يصفه الرائي بـ (سنوات عجاف، الجدب، الجفاف، القحط) وما إلى غير ذلك مما تعايش مع المكان، وصاغ صيرورته المتقلبة.

إن التماثل الحاصل في مروية (حامد)، وقصة خليقة ـ الصحراء ـ وبين قصة الخليقة البابلية (أنوما ليش) واضح. ولأنه حضر كأسلوب عفوياً، فقد اكتسب شرعيته وسحره:

{أرسلت الشمس لتحرق بقايا الغدران والبرك، وتفتت بشواظها فلول الجنادل، وأمرت العواصف بنشر فتات الحجارة، والهواء بغربلة الرمال، والنسيم بخلع غلالة الطراوة على جلد الأرض.. فنمت الأعشاب بين أحجار/ الملح/ الرمل/ الطباشير/ وامتلأت الأرض بالصلصال المنحدر من عصر الميوسين (عهد فارس الأعلى)}.

وهكذا يكون التماثل مع ما سطرته قصة الخليقة البابلية، باتحاد (الآبسو وتيامات) وما تلاه من توصيفات حققت صيرورة الخلق ونظريته. ولعل مسار التاريخ حدا بالرائي إلى أن يستعين بأكثر المجسات التاريخية حساسية. ففي شخص الشاعر (مالك بن الريب) أمثولة استعان بها الشاعر (يوسف الصائغ) لتتماثل مع شخصيته، فقد استفاد (حامد) من نفس الشخصية منطلقاً من علاقتها بالصحراء. وهو لا يخفي ما أدركه بحسه وهو يطأ بقدمه الأرض التي كان قد وطئها ابن الريب يوماً:

{قسم أني حين نزلت لأول مرة بوادي الغضا أن مزنة من شعور غريب، لا توجد إلا في ذلك الوادي، رشقتني على حين غرة، فنسيت نفسي، ونسيت صديقي البصوي، ووجدتني مشدود العينين إلى ضوء نار الغضا الذي احتطبناه.. وفي ذروة التهجد، سمعت صوت ذلك البدوي مالك ابن الريب يتردد في داخلي: {ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا}.متخذاً وكما ذكر من (النقاء، الحنين، الزمان السحيق) مؤولا لما يحس ويشعر. حيث يتواصل مع ابن الريب في أحلك لحظاته، وهي لحظات الموت. كل هذا يتخذه الرائي من أجل تأصيل المكان، وخلق بؤره النافذة، سواء مكان (بصوّة) أو سواها. فالرائي فرش لمرويته بساطا ممتداً، بعد أن ابتدأه في مروياته (ما ترويه الشمس.. ما يرويه القمر) وهو إذ ينتبه لحظات فحصه لما يحيطه. فقد وجدناه ينتبه، ويُصغي لنداء أبن الريب، وها هو يوجه نداءه كعرّاب الصحراء، ذي الخبرة بأسرارها:

{يا رواة البادية.. يا حفظة كتاب الصحراء. أيها الحكّاؤون المالكون لخزائن أسرار / الإبل / العُشب/ الماء/ الرمل/ من يدّلني على ذلك النسّاب العليم، الذي ورد ذكره في حكايات المضايف.. ذلك القوّاف الأسطوري، الذي تتبع جذور تأنيث الصحراء بالكائن الحيّ، ليخبرني عن أصل هذه الناقة (الوضحة)، التي تخطر أمامي بين شجيرات الرمث.. سأترك لمخيلتي من هذا الوقت إلى أن أجد ذلك النسّاب}.

بمعنى يفعّل مخياله في وصف صحرائه المجابهة له. فيصف كل ما من شأنه دال على الخصب والإرواء، حتى يتوصل وهو يصف طبقات تاريخ الصحراء السيسيولوجي، ليتوصل إلى حقيقة لا مناص منها:

{يا لقوة وصبر أولئك الأعراب، الذين نحتوا هذه الآبار في حجارة بصيّة، وتركوها فاغرة لدلاء الزمن}.

لذا فولوجه إلى تاريخ الواطئ للصحراء من غير أهلها، ولا من المقربين إليها، هو نوع من الانتهاك متمثلاً في شخص (كلوب باشا) باني القلعة العتيدة بأمر من بريطانيا، مستشرفاً نبوءة غامضة ومسكوت عنها:

{ هل دار بخلد تلك السيدة الانكليزية، التي فاجأها المخاض في منزل في برستوفي لانكشتر بإنكلترا المكللة برغوة الضباب، أن الوليد الذي انزلق من رحمها، سيحلّ يوماً في بئر بصيّة، ليلتقي بذلك البصوي، الذي ولد في يوم يجهله التقويم الميلادي، ليرسما على بساط من الرمل خريطة بصيّة، ويصنعا تأريخها الحديث}.

ويكون (جون) شخصاً مألوفاً في بيئة الصحراء، لاسيّما حين رفع لثامه فظهر لهم منظر حنكه، من يومها لُقّب بأبي (حنيك) وليفسح له المجال الحيوي للدخول إلى كبد الصحراء بنمط لا يخلو من الأسطورة في شيء. فهو قد تاه في الصحراء، ووجد ضالته في أهلها، وكانت له المرقاة، التي غيّرت من طباعه وصيرورته، وكما وصفه الرائي:

{بعدما استبدلت دماءه السكوتش بالقهوة، وامتلأ صدره بدخان اللفائف بدلاً من دخان السيكار، وتدفأ بنيران الغضا بدلاً من نيران مواقد الخشب، وشبع من حليب النوق ولحم الغزلان، وأترعت مخيلته بقصص الجن والغزو، وأطربه غناء القصيد، وساح في بادية بصيّة قانصاً، صائداً، حتى أجاد لهجة البدو، وتشبع بعالم البداوة، فدفن غطرسة المستعمر في أعماق ذاته الباردة}.

من هذا كله، أراد لنا الرائي أن ندرك مؤثرات الصحراء، وما استجد فيها، سواء من دخل إلى حاضنتها، أو ممن غيّروا في بنيتها.

تنوعت أعمالها بين النحت والرسم والخزف، لأنّها دائمة البحث والتجريب، من أجل إغناء مسيرتها الفنية وسبر اغوار العالم الذي عشقته منذ سنواتها الاولى

التشكيلية العراقية بان الحلي

تجسيد الغربة والاعتزال

رحيم يوسف

مع وجود الكثير من التجارب الفنية التشكيلية العراقية في الشتات، الا اننا لم نتمكن من الإحاطة الا بالقليل من تلك التجارب التي تمثل إضافات للمنجز التشكيلي العراقي المتميز فنيا وادائيا، وفي التجارب النسوية المعاصرة بالذات ثمة العديد من التجارب التي تمثل علامات واضحة سواء في وقتنا الحالي أو في الزمن القادم، ولعل تجربة الفنانة التشكيلية بان الحلي هي من تلك التجارب التي فرضت وجودها في مغتربها في بريطانيا حيث تعيش منذ فترة ليست بالقصيرة والتي قدمت فيها مسارات فنية تشكيلية متعددة اشارت اليها بالتميز.

لازمت ظاهرة الفنانين الاطباء، الفن التشكيلي العراقي، منذ بواكير ظهوره الاولى، واعني ظهور الفن العراقي الحديث والمعاصر، وذلك عبر تجارب كثيرة وكبيرة، لاسماء تركت بصمتها فيهما ولازالت، واقول ظاهرة على اعتبار ان الفن شغف بمسارات تختلف كليا عن مهنة الطب باعتباره حاجة روحية تنزع باتجاه المواظبة على اكتشاف الجمال وصنعه في ذات الوقت كما تلمسنا في اعمال الكثير منهم على مدار عقود خلت، بينما الطب هو نزوع باتجاه المحافظة على الحياة وديمومتها كما هو معروف، تلك الحياة التي تتوق لتذوق الجمال والتمتع به بصريا وحسيا، لكن ثمة حالات تتطابق فيها الحالتين لدى البعض من الفنانين الاطباء كونهم صانعي جمال على المستويين الفني والطبي في ان واحد، وهو ما يجعلهم ينحازون باتجاه الفن كمسار آخر، وليس ثمة دافع لذلك سوى الشغف، مما يدفع البعض منهم باتجاه دراسة الفن اكاديميا كما هو الحال لدى الدكتورة بان الحلي الحاصلة على بكالوريوس الفنون من جامعة كنكستون في لندن حديثا.

الحلي التي تقيم في لندن منذ سنوات وهي متفرغة للفن كليا، تعمل من اجل اغناء تجربتها الفنية الجمالية التي توجتها باعمال تنتمي اليها أو تشير اليها بمعنى أكثر دقة فانجزت الكثير من الاعمال التي توجهها بمشاركتك عديدة في المعارض التشكيلية المشتركة سواء في محل إقامتها في لندن أو في مختلف دول العالم أو في العراق حيث نشأت وشغفت بالفن منذ طفولتها كما ورد في سيرتها الذاتية، والتي جاء فيها أيضا:

• (تنوعت اعمالها بين النحت والرسم والخزف، وهي دائمة البحث والتجريب لاغناء مسيرتها الفنية لسبر اغوار العالم الذي عشقته منذ سنواتها الاولى).

ومن المعلوم ان تعدد الاشتغالات لدى الفنان التشكيلي قد يؤدي الى تشتت جهوده الفنية ويفضي الى عدم قدرته على المضي ابداعيا في تجربته الفنية الجمالية، لكن ذلك قد يتبدد اذا كان الفنان يمتلك ثقافة فنية مدعومة برؤى جمالية تمكنه من الخوض في اكثر من مسار فني وذلك ما يجعله يميل الى التنويع الادائي خلال مسيرته الفنية، هذا التنويع الذي يأتي بسبب محاولاته الجادة في التعبير عن أفكاره، وهذا ما هو حاصل في تجربة الفنانة التشكيلية بان الحلي.

شخصيا ارى بان درجة نجاح الفنان تكمن في قدرته على التعبير على القضايا التي تدور من حوله ليجعلها واحدة من اهم متبنياته فكريا وفكريا، ومن اهمها محنة الانسان في هذا الوجود السريع التحولات والتي تضغط عليه كليا، من هنا نجد ان تعاطف الفنان معه يرفع من قيمة اعماله فنيا وانسانيا، ولعل المرأة هي من اكثر فئات المجتمعات الشرقية تعرضا للحيف والإهمال والتهميش، لذا فان انحياز الفنانة بان الحلي لقضايا المرأة يعد من اول اولوياتها فنيا كونها إمرأة ولدت في واحدة من تلك البلدان اولا، ولاحساسها الانساني والفني ثانيا، وبالعودة لما يرد في سيرتها في مجتزء صغير:

(كما انها سلطت الضوء على بعض القضايا المتعلقة بالمرأة من خلال العديد من الاعمال التعبيرية).

بالعودة لسيرتها الذاتية التي نقتطف منها ما يلي:

• (اتجاهها الفني واسلوبها اتخذ منحى مختلف بعد دراستها الجامعية التي اضافت لها الكثير واغنت رؤيتها ومنحتها الفرصة للبحث والتجريب).

وهذا يؤكد ان الخبرات المكتسبة اكاديميا تتيح للفنان ممكنات واسعة للابداع والتخطي، ذلك اذا امتلك الفنان الشغف والفطنة، الشغف باعتباره الخيط السري الرابط بينه وبين فنه الذي ينصرف اليه كليا، والفطنة التي تجعله يكتشف الكثير من المخفيات في ما هو ظاهر للعيان والتي تدفعه للابداع باعتباره يدون ما لا يرى، هكذا هو الأمر في الفنون الادائية والفن التشكيلي بالذات، لانهما يدفعان باتجاه تراكم الخبرات، ولكن عبر التجريب المستمر، التجريب الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بالعاطفة التي تدفع باتجاه ابتكار المختلف والتي تتبع من علاقة الفنان بما يبدعه، العاطفة التي تتحول الى حب من طرف واحد عبر حوار ينبع من روح الفنان باتجاه عمله وهو قيد الإنجاز، ولكن من خلال آخر افتراضي ليبدو هذا الحوار وكانه وصية أو دليل لعملية الإنتاج الفني، لتكتب الفنانة بان الحلي حول ذلك:

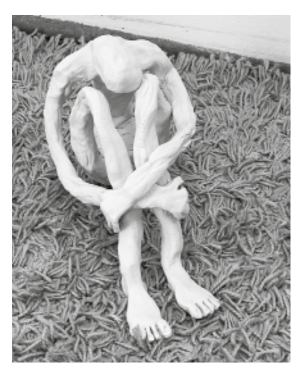
• تحدث اليها، ابتسم، ابتعد قليلاً لتراها بعينٍ اخرى، ثم عاود الكرة لتنظر اليها هذه المرة عن كثب، خبرها عما في نفسك بنقاء التعري، عاتبها، حاورها، ابك، ولتنزل بعض من دموعك فوقها، لتمتزجا معاً في سمفونية فريدة، انت ولوحتك دون سواكما.

ما تكتبه هنا يبدو كنوع من الوصية الصوفية التي تدعو لان يعتزل الفنان العالم وهو وسط ضجيج، ليخرج أشد العواطف الموجودة في داخله ويضمنها ما ينتج فنيا عبر اتخاذ نوع من العزلة الطوعية، واللغة هنا تنضح يتعالق الشعري مع الصوري بطريقة لا فكاك منها عند انتاج الجمال وهذا هو ما يحدث حين تتكلم الفنانة عن عملها الفني بروح الامومة ولمستها الانسانية الفاتنة، منطلقة من وعيها بدور الفن واهميته انسانيا قبل كل شيء وهو ما يفصح عن انسانيتها التي تطلقها باتجاه العمل الفني، كما انها تؤنسن ما هو شيئي بلفتة تنم البراعة والقدرة على التعبير اللغوي قبل الصوري، وبذلك فنحن في بحثنا عن الصوري لديها نجدها تتعاطف مع القضايا الانسانية الملحة كما أشرت من قبل، وعلى الرغم من انها حددت تلك الوصية بنوع محدد من النتاج التشكيلي، وهو اللوحة المسندية الا ان ذلك ينسحب على مسارات الإنتاج التي تبدع فيها كالنحت والسيراميك والفن المفاهيمي الذي يهتم بالفكرة قبل العمل كما هو معروف.

في أعمالها النحتية ثمة عزلة مطلقة تعاني منها التموينات الشيئية التي تقترب من التشخيص نوعا ما وذلك عبر ما يتضح من عملين مثل الاول يدا تبرز من رداء بدت وكانها تسحبه في محاولة للخروج من هذا الرداء الذي لا يمثل سوى العزلة بالنسبة لي على الاقل، وهو نزوع باتجاه الخروج من العزلة، على الرغم من كونها عزلة طوعية، وهو تعبير واضح عن مجموعة من الانفعالات النفسية التي يعاني منها الانسان المغترب في مجتمع مختلف كليا عن المرجعيات التي عاش فيها الانسان والفنان بالذات، والعمل الثاني يأخذ نوعا من التشابه مع الاول وهو تكوين شيئي ينحى منحا حروفيا، غير انه مقارب شكليا لخارطة البلاد التي تسكن في داخلها، كما اننا نستطيع أن نرى فيه نوعا من الإحالة الانسانية شكليا لشكل ادني في حالة من الانكماش، مما يؤكد ذات العزلة والخوف من المجهول، وهذا ما ينسحب على العديد من الاعمال التي تنتجها في أعمالها الابداعية، وهو ما يؤكد ما ذهبنا اليه انها تحاول وتنجح في السنة اشياءها المبثوثة بدراية،

ومع انني لا أعرف التسلسل الزمني الذي انتجت فيه أعمالها الا اننا نعود لذات العزلة التي يعاني منها الانسان في سطح تصويري جسده ببساطة لا تخلو من الاختزال، وكانه امتداد لتلك العزلة، عبر مشخص يقف بشكل اقرب للجانبي ازاء جدار مليء بالخربشات، وبلمحة ذكية منها بث اللون ليوحي بما ارادته من عزلة واغتراب الانسان وبالتالي الفنان، فالرداء الذي يغطي جسد المشخص الذي يمثل إمرأة تقف وكانها محايدة تماهى أو تطابق مع حيادية لون الجدار، لكن في الجهة المقابلة فان لون الفستان الذي ترتديه يفضي الى احالات شرقية صرفة، ليتحول السطح التصويري الى صراع غير معلن، بين وجودها ومرجعياتها، والفنانة هنا تبرز امكانياتها المدهشة في إدارة السطح، واستخدامها للون كداعم تفسيري لرؤيتها الجمالية بالإضافة لكونه جزء من مكونات السطح التصويري.

إن تكون إنسانا فهذا يعني ان تعكس حسك الانساني مع الاخر حتى ولم يكن متماهيا معك لأن ما يجمعكا هو الانسانية، وهذا ما جسدته الحلي في عمل مفاهيمي تضامنا مع الانسان في الأزمة الاقتصادية الكبيرة التي تجتاح أوربا حاليا وهو مع عدد آخر من الاعمال المفاهيمية التي انتجتها بذات الاتجاه، غير ان العملين الذين جسدتهما كاطروحة للتخرج من جامعة كنكستون يعكسان رؤاها فلسفيا وفنيا بطريقة أكثر دقة، وهما (رحلة) و(عابر سبيل)، العملان يجسدان غربة الانسان ومحنته في هذه الحياة وقد نفذتهما بذكاء مطلق وقدرة تعبيرية عالية، والعملان بحاجة إلى الكثير من التأويل، مما لا تسمح به هذه العجالة الا أنهما يشيران الى فنانة واعية وواعدة بالكثير من المنجزات الفنية بالمستقبل القريب.



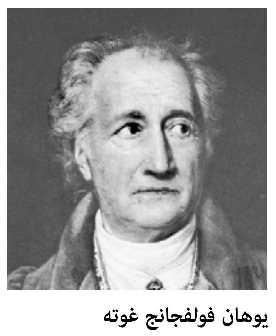
قراءة في رواية "مشكلة سبينوزا" . لإرفين د. يالوم (1 - 2)

من النص وخارجه إشارات مقاربة

خليل مزهر الغالبي

لخاصية سردية رواية "مشكلة سبينوزا" لإرفين د. يالوم وترجمة خالد الجبيلي، وتظمينها الفني في ارتكازها النسبوي لسردين متوازين ولزمنين مبتعدين سجلهما البناء بمتوزايته المقاربة والمقارنه في حوارات مستطردة مستنطقة وكاشفة. وكان عنصر التوازي الأول وتشكيليته في حينه في العام 1656 ولمدة عشرِ سنوات، وهو يستعرض سيرة الفيلسوف الهولندى الشهير "باروخ سبينوزا"، أحد أهم فلاسفة القرن السابع عشر لتفرده المتعدد وعبوراته الشجاعة للتابوات انذاك.

باروخ سبينوزا



يوهان فولفجانج غوته

أما السرد الموازى الاخر فيتناول سيرة الضابط والصحفى الفريد روزنبرج وهو المنظر السياسى للحزب النازى الألمانى أثناء العام 1910 حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ومعاناته مع ذاته في تأكيد أهميه وجدوى ما يدعيه من تفوق الجنس الآرى على باق البشر.

ومن مجانباتنا الخارجة عن نص الرواية. اشارة المؤلف فى مقدمة الرواية: أنه لاتوجد تفاصيل درامية كثيرة عن حياة سبينوزا والذى عاش منعزلا عن المجتمع ومنكفئا على ذاته خاصة بعد تكفيره من قبل طائفته اليهودية لنقده آراء الحاخامات ورفضة لفكرة شعب الله المختار وبعض نصوص التوراة والتى يراها محرفة ولاتتفق مع العقل.(المقدمة) ص7.

فقد اعتمدت الرواية على صدمة الضابط والصحفي النازي"الفريد روزنبرغ" بعد قرائاته المتأثرة بالفيلسوف القومي الالماني الكبير "جوته"، والمنعطفة بتساؤله عن تعجبه الكثير بالفيلسوف "سبينوزا". ومنه يمكن من استقراء التلاقي البيني للصحفي النازي المنعطف بقوة مع قوة الحجة لعقل الفيلسوف "سبينوزا" الرافض لإمتياز اليهود كشعب مختار،وبمعناه علو كعبهم بين البشر، وعقلية "سبيينوزا" المتحررة المتضمنه رافضها للفكر النازي ومن خلال سبقه الرافض لفكرة شعب الله المختار، خاصة ان الصحفي الالماني يرى امته هي الاولى بذلك العلو، وهي من اساسيات الفكر النازي. وازاء هذا الاصطراع البيني نالت الرواية النصيب الأول في حوارية و تسجيل احداث ووقائع اعتمدت التناول السايكولوجي، لإختصاص الكاتب كطبيب نفساني، وتكون رؤاه لكل من الفيلسوف المصاب بمحنة الحصار والاخر الصحفي المصاب بالمرض النازي ،وتقاطعه لمايراه سبينوزا وما يريد ان يعرفه الصحفي عن هذه الرؤى.

وهذا ما أثار العديد من الإشكالات في كيفية مقاربة السرد الموازي مقاربة واعية لدى الكاتب وعلى مستوى الأدوات الإجرائية الفنية، أوعلى مستوى التأويل واستنطاق النص بشكل لايفسد من دلالة المعاني الحقيقية للبنى العميقة،وهذا مايمثل عقدة الرواية المتمحورة في السرد واسباب توازي سبينوزا الدرامي للسرد مع الصحفي "الفريد روزنبرغ" حيث تولى الصحفي نهب مؤلفات ومقتنيات متحف سبينوزا خلال اجتياح المانيا لهولندا لإيمانه أن تلك الأعمال لها أهمية كبيرة لما اسموه «مشكلة سبينوزا» كما أتضح خلال محاكمات "روزنبرغ" بعد نهاية الحرب العالمية الثانية..

وفى الوقت الذى يصعد نجم "روزنبرج" بتنامى علاقته بهتلر ودوره فى الحزب النازى. تراوده دائما اشكالية تقديره لأفكار "سبينوزا" المتحرر من هيمنه وسلطة الحاخامات اليهود،ومن رفضه لمعتقداتهم والمكلل ببدأ مسيرته فى التأمل والكتابة رغم معاناته من الإقصاء والتهديد بالقتل..

ومع الحياة القصيرة للفيلسوف "سبينوزا" ألف خلالها كتابين هما ـ الأخلاق والاخر.. رسالة فى اللاهوت والسياسة ـ الذى نشرهما دون كتابة اسمه تجنبا لغضب السلطات المدنية والدينية والتى حظرت نشرهما لاحقا.هذا الفيلسوف الذى عاش بإيمان تفوق العقل وأهميته في تحرر النفس من عبودية العواطف والانفعالات المقلقة.

ولكون الأدب وليد الخيال حتى وإن استقى مادته من واقع الحياة، إلا أنّ مهمة الأديب هي في خلق عالم روائي خاص به، يبني ماهيته السردية الخاصة المتفردة في خلق شخصياته، و يدير العلاقات فيما بينهم، فلا تتوقف عبقرية الأديب في هندسة عالمه الروائي فقط، بل في قدرته على مزج الواقع مع الخيال، وقد يستند المؤلف على حدث تاريخي، كما في روايتنا هذه، إذ الوجود التاريخي لسبينوزا وقرار طرده من الطائفة اليهودية، وتفاصيل علاقة "ألفريد روزنبرغ" مع الحزب النازي وعلاقته بهتلر، ومع ذلك تدور في ذهن القارئ الأسئلة.. كيف لقامة الأدب الألماني (غوته) الذي يرى فيه "روزنبرغ" مثلًا أعلى للعبقرية، أن يشيد باسبينوزا اليهودي! بل كيف يعقل أن يصاحب كتاب (الأخلاق) لأسبينوزا جيب غوته ولا يفارقه؟!!!

يقول مؤلف الرواية الإرفين يالوم: "ظللت ملتصقًا قدر الإمكان بالأحداث التاريخية، واعتمدت كثيراً على خلفيتي المهنية كطبيب نفساني لأتخيل العوالم الداخلية لأبطالي سبينوزا وروزنبرغ وقد اختلقت شخصيتيّ فرانكو ويعقوب ليكونا بمثابة مدخل إلى نفسية أبطالي، وبالطبع، فإن جميع المشاهد التي ظهرا فيها، خيالية"[1].

وبرغم تجانب التوليف الفلسفي للسرد لكن انتباه الكاتب في اضفاء التخيل السردي وتماهيه مع الروح الادبية للعمل الروائي هذا، ليحميه في خروجه الى طابع السرد الأدبي. فلا سعة لإقناع الكتابات الفلسفية ولا مجال للعواطف لتنطلق من عقالها لاضفاء الانصات وبالتالي القبولية بدون اضفاء الروح الادبية للسرد الروائي. ليكون ألمام المروي بلا إفراط أو تفريط وبتحليل مقترح لا يتوقف عند الإحالات إلى التسطح في تناول السير الذاتية لمتني الشخصيتين، لا في ذات الشخصيتين بل في متعلقات الاحداث البينة بينهما.

فبعد قرار (الحرم اليهودي) على سيبوزا حتى مماته، منع "سبينوزا" ان يتعامل مع أي يهودي ولمدة عشرين عامًا، بما في ذلك أخيه "غابريل" وأخته. لتبدأ مشاكل "سبينوزا" وتبان في سرد الرواية كروي درامي وحين يزوره مثلاً "يعقوب" وابن عمه "فرانكو" ويشكو له "يعقوب" من الأفكار الإلحادية التي بدأ يرددها "فرانكو" بعد أن شهد إعدام والده اليهودي حرقا من قبل محاكم التفتيش في البرتغال، وكيف بدأت شكوك "فرانكو" تحوم حول معتقداته اليهودية، إذ كيف يمكن أن يتخلى الله عن شعبه المختار في محنتهم، ويترك لمحاكم التفتيش أن تسومهم سوء العذاب بسبب تمسكهم بديانتهم وتقاليدهم اليهودية، وكيف اضطر بعضهم إلى اعتناق المسيحية ظاهريًا، أو الهجرة من البرتغال إلى هولندا التي كانت أرض التسامح الديني في ذاك العصر.

وصارت زيارة (يعقوب، وفرانكو) فخ للإيقاع بسبينوزا من البعض وحواريته معهم بلا خشية وتردد، ليظهروا اتهامه بالهرطقة انتقامًا منه بسبب خلاف مالي بينه و بين "دويرت رودريغز " الجشع.

وهذا ما تحقق حين صدر حكم الحرم (النبذ) بعد أن أصرّ "سبينوزا" أمام الحاخام "مورتيرا" على أفكاره الفلسفية فيما يخص الله.

(2) رسالة في اللاهوت والسياسة ـ باروخ سبينوزا ـ ترجمة حسن حنفي مراجعة فؤاد زكريا.

ظاهرة التشابه بين رسوم الأطفال والفن المعاصر (2 - 2)

البحث عن المعرفة العميقة في المجالين

بالنظر إلى علاقة الفن بالطفل، تبرز ظاهرة ملموسة، بشأن التشابه بين رسوم الاطفال والفن المعاصر، ولا نكاد نجد إلا النزر القليل من الدراسات المقنعة، في هذا الموضوع؛ وحتى في هذه الاخيرة نقف على حقيقة لا تشفي الغليل، اذ ان النتائج التي تم التوصل اليها، لا تعدو أن تكون شذرات تنم عن وجهات نظر جزئية ومنحازة. وكذلك لان هذا الامر يتعلق، أوّلا وقبل كل شيء، بمجالي بحث مختلفين اختلافا كبيرا، بحيث من النادر ان نجد خبراء يمتلكون معرفة واسعة وعميقة تخص المجالين.

موسى الخميسي ـ روما

إنّ الرسم علاوة على كونه يضمن إمكانية الرقابة و"السيطرة" على مخاوف الفراق او البين التي تزداد حدتها وقوتها بمرور الشهور، فانه يؤدي ايضا وظيفة اعلامية- استعلامية مباشرة عن العالم الداخلي او الجواني الباطني. وهذه الفرضية تحمل على الاعتراف بان الرسم كنشاط يقوم به الطفل يتموضع في منطقة عبور تتم فيها النقلة والتغير من حال الى حال. فالمربي والمحلل النفسي الانكليزي "وينّيكوت" يقول بان هذه المنطقة او المكان هو مكان يتشكل ويتخلّق فيه الالم، وهو موضع ممتاز لا ينتمي الى الباطن ولا الى الخارج بل يطابق مكان متوسط بينهما حيث يتمكن الطفل من الرقابة على الخوف المتقحّم ومن الاحاطة به وحيث الخوف، الذي هو في حد ذاته غير قابل للقول، يتحول الى لغة رمزية فيصبح قابلا لان يُتحمّل. فحسب هذا المحلل النفسي، فان هذه المنطقة الوسيطة هي في اتصال مباشر مع منطقة اللعب ومن داخل هذه المنطقة نجد أصول الالهام الفني والالهام العلمي من حيث هي، الموقع الممتاز للتجربة الثقافية. اذا أخذنا الآن في فحص الاشكال المتعلق بالمتلقي للرسالة المتضمنة في الرسم فانه بإمكاننا أن نقول بوجود عملية تبليغ أو إيصال مزدوج في تلك الرسالة، تبليغ ظاهر وبيّن، وتبليغ غير ظاهر وغير متجلّ. هذا علاوة على اننا نفترض بان المتلقي قد يكون تارة الطفل حصريا، وتارة اخرى قد يكون شخصية أخرى.

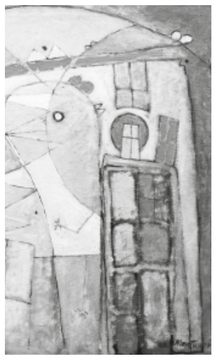
اما الفرضية الثانية التي نرغب في استعراضها وأخذها بعين الاعتبار، فهي ذات شأن بقراءة، لرسوم الاطفال، تستمد مسلماتها من الاستيطيقا ومن البيداغوجيا المعاصرة ذات التوجه الفينومينولوجي. فحسب المربي الايطالي "ماركو دالّري" من الممكن القول بان أهم مقومات اللغة الخطية عند الطفل هو كونها لغة يغلب عليها عدم البيان، وهذا هو حالة مشتركة بين جميع ضروب "التعبير الفردية والجمعية التي تتمكن من نقل رسالة من خلال رموز تعبيرية غريبة جزئيا عن التواصل الرمزي المتماس كليا والذي يحصل باللغة الكلامية. اذا اتبعنا هذا التأويل فانه من الممكن ان نجعل قارئ رسوم الاطفال مضارعا للمتمتع بعمل فني معاصر ذلك انه في الحالتين يجب على واحد واحد منهما المساهمة الشخصية في بناء معنى او مغزى الرسالة، والذي يفترض تضمّنه في رسم الطفل وفي العمل الفني المعاصر؛ اي ان يصير كل واحد منهما لكأنه قد شارك الطفل في رسمه او الفنان في عمله، مما يعني محاولة التماهي ذات الصبغة الشعورية والقبول بوعي معين، يؤكد بانه لا رسم الطفل ولا العمل الفني بقابل لعملية تأويل واحدة غير متعددة. وهذا في الفن يعني، ما علمناه اومبيرتو ايكو في كتابة القدير (العمل الفني المفتوح)، ان العمل الفني يكون ذا قيمة اذا صار موضوعا للتواصل فيما بين الذوات. لكن هل هذا ينطبق ايضا على رسوم الاطفال؟ وافلا يؤدي الرسم، لدى الاطفال، وظيفة جمعية عالية؟ فحسب هذه المقاربة الفينومينولوجية فان امتلاك القصدية، المتضمن في هذا الضرب من التبليغ، هو المحدد لإمكانية اعتبار رسم الطفل "كعلامة او رمز للتشكل التدريجي لهوية متعددة لدى الطفل. هوية الذات، الغير قابلة للفصل عن الاخر بالإضافة الى الذات، التي هي في تغير ونمو ثابتين متفاعلين" (دالّري). الا اوانها؛ اذ انها لا تعجب الا بالرسم الذي انتُهي منه، ويكون نظيفا مسبوكا وفق منطق العمل المصغر. فبالنسبة للكهل فان الرسم غالبا ما يكون موضوعا او شيئا منعزلا، نسقا مغلقا، في حين ان الرسم هو جزء لا يتجزأ من عملية معقدة، عملية المساءلة الذاتية واكتشاف الذات والعالم. سيما وان الطفل في البداية يفضل لذة الاشارة والحركة، لذة الفعل، وهذه اللذة او المتعة التي يجدها في ديناميتة الحركة والفعل تحمله الى التحول الى ممثل يسقط ذاته في فعله الى الحد الذي يتماهى معه بكليته ان لم يكن بجملته. ثم من بعد ذلك بقليل لن يكون قادرا على أن يعترف بان الرسم له. وتتلو ذلك مرحلة اخرى يعيش فيها الطفل فعل الرسم متواشجا بصفة مباشرة مع الارتجال السردي او الروائي المحرك لرسمه فيكتشف علامته بفعله امام عينيه. اما النتيجة اوالحاصل النهائي لرسمه فلا يهمه كثيرا؛ اذ انه يأخذ ورقة اخرى وينطلق من جديد في قصة اخرى يمسرحها بخطوطه وخربشاته وفقا لما يدور بخلده وفي مخيلته. ذلك ان العمل الفني يجب ان يعمل ثم يحرق كما يقول المربي الايطالي "ارتو وتانغلي". اما الفنان "ارتولف راينير" الذي يقلد رسوم الاطفال في عمله الفني، فانه كان يتوخى مع المشترين لاعماله بالتاكيد، في عقود البيع، على امكانية تغييرها وبالتالي على امكانية استرجاعها ولو لفترة قصيرة من المشتري. ذلك ان العمل الفني بالنسبة اليه ليس هو تلك اللوحة المفردة التي تبدو قد تمت واكتملت بل هو عمل الفنان ابان قيامه به.

وهكذا فان مقارنتنا بين رسم الطفل والفن تبدو ذات معنى. فاذا اخذنا من جديد الفرضيتين اللتين تعرضنا لهما اعلاه، فاننا نرى انه ثمة العديد من الوصلات بينهما، أي بين فن الطفل وفن الفنان، ذلك انه بإمكاننا الحركة بيسر في هذا البحث اذا استخدمناهما كليهما. فمن الاولى، اي من قراءة التحليل النفسي، يجب ان نستخدم الفرضية الاساسية لكل تأويل، نعني، ضرورة ان نتقمص شخصية محاورنا مع الاحترام المطلوب وحسن الاستماع والقدرة على الانتظار، وبالأخص ان نحرم انفسنا من، ونحول بينها وبين، الرغبة في ان نجد تأكيدا لما ننتظره من الامور المزعومة او الموهومة. اما من الفرضية الثانية فإننا نستخدم فكرة التشارك، تثمين الرمز، انفتاح النص وفكرة القصدية كشرط أول في كل انتاج فني.

وفي الختام اعتقد انه بإمكاننا ان نستخلص من هذه المحاولة المعرفية درسا مفاده انه بإمكاننا ان نتصور التربية على التعبير الخطي والرسمي او التعبير عن الرسم كتجربة استيطيقية(جمالية). وفي هذه المرة فان الفنانين هم الذين يعلموننا من خلال اعمالهم، وبوعي منهم، او من دونه، يوفرون لنا فرصة لتقوية فاعلية الاحساس والمشاعر لدينا. هناك الكثير من المهتمين بموضوع رسوم الاطفال، يعتبرون الفنان مداعبا للإحساس العام او كفرد قادر على ان يساعدنا، من خلال اشراكه لنا في تجربته الاستيطيقية المتجسدة في عمله الفني، على ان نشعر، ونتعرف على ان ذاك الشعور وتلك الخبرة هما شعورنا وخبرتنا نحن. ذلك ان الفنان يتغذى من نفس المقترحات، من ذات الغذاء الادراكي، الحركي، اللمسي، السمعي والبصري المدمجة كلها وبدورها من قبل ما يدور في الذهن، والتي من الممكن ان يخبرها الانسان العادي. والفارق الوحيد يكمن في كون الانسان العادي عادة ما يتكاسل الى درجة الوصول الى ضرب من الخدر الحسي. الا انه لا أحد يولد متكاسلا بل يصير كذلك، كما ليس يولد المرء دائما فنانا بل يصبح كذلك في بعض الاحيان. وخلاصة القول ضرورة اتخاذ ابحاث الفنانين وشاعريتهم مادة لما يسمى اليوم بفنيات تدريس الفن، اذ هي سراج المنهاج لما فيها من خيال وهاج، لعلها تساعد من زحزحة عن الخدر الحسي وادخال عالم الفن ان يصير فنانا مبدعا ولن يكون ذلك ممكنا حتى يكون المدرس ذا طريقة لا تفسد معاني الانسانية عند المتعلم (التي له من حيث الاجتماع والتمدن" كما يقول ابن خلدون.

في ضوء ما سبق، يمكننا القول بان الفن طريقة جيدة للتعبير عن الحياة، ليس كما يدركها الفنان نفسه فقط، بل وكما يدركها المتلقي ايضا، كما ان الارتقاء الجمالي يكون على الدوام متمثلا بالقدرة على تأويل العمل الفني وتأمله والاستمتاع به، ويصاحب عملية التأويل، الحكم الجمالي، فهو تقييم لمدى جدارة هذا التأويل، أي لمدى قيمة هذا المعنى، ففهم العمل الفني باعتباره نتاجا ثقافيا لا يعد كافيا، اذ من الضروري طرح التساؤل وباستمرار عما اذا كانت التأويلات التي قدمت بشأنه لها قيمتها. ويصل الارتقاء الجمالي الى مرحلة النضج الكاملة، عندما يثير الفن اسئلة تكون في اجمالها حول الجماليات وايضا ارتباطها بالقيم الانسانية عموما.

الفن طريقة جيدة للتعبير عن الحياة، ليس كما يدركها الفنان نفسه فقط، بل وكما يدركها المتلقي ايضا، كما ان الارتقاء الجمالي يكون على الدوام متمثلا بالقدرة على تأويل العمل الفني وتأمله والاستمتاع به



صحافة..

المصور الصحفي الغزي معتز العزايزة..

محاولة إسرائيل لمحو الرواية الفلسطينية وطمس الحقيقة

إسراء عمايرة ـ غزة

تنفي إسرائيل استهداف الصحفيين، لكن وفقًا لمجموعة من خبراء الأمم المتحدة، قُتل أكثر من 122 صحفيًا وإعلاميًا في غزة حتى الآن: وهو الصراع الأكثر دموية بالنسبة لأعضاء الصحافة في التاريخ الحديث.

عندما شنت إسرائيل هجومها على غزة بعد هجمات حماس في 7 تشرين الأول/ أكتوبر، حمل العزايزة كاميرته وتوجه إلى الخطوط الأمامية. وعلى الرغم من سترته الصحفية التي تحمل علامات واضحة، فقد نجا بإعجوبة في كانون الأول/ ديسمبر الماضي من التعرض للضرب مرة أخرى من قبل القوات الإسرائيلية.

يقول عزايزة: "إن إسرائيل لن تسمح للصحفيين الدوليين بدخول غزة، وهي تقتل أولئك الذين يقومون بالمراسلة من الداخل". "إنها محاولة متعمدة لطمس الرواية الفلسطينية ومحو الحقيقة". وأمضى العزايزة 107 أيّام في توثيق الصراع، الذي قُتل خلاله 15 فردًا من عائلته، بما في ذلك عمته وأبناء عمومته.

يقول: "هرعت للإبلاغ عن قصف قريب، لأدرك أن منزل عمتي قد تم استهدافه. لقد وجدت جثثهم المقطعة ملقاة في الشوارع وأمضيت يومًا في جمع أشلاءهم. لقد قضت قوة الانفجار على الآخرين، ولم تترك أي أثر لبقاياهم. تحول البشر بالكامل إلى العدم.

في الأيّام التي سبقت إخلائه، قال إن طائرات إسرائيلية من دون طيار حلقت فوق منزله، وبدأ يتلقى تهديدات بالقتل من أرقام مجهولة. أصبحت القنابل أقرب وأعلى صوتًا. يقول: "كنت أستلقي مستيقظًا في سريري وأفكر: في أي لحظة الآن، سأكون التالي".

لقد مكّنت وسائل التواصل الاجتماعي الناس من مشاهدة الإبادة الجماعية على الطبيعة.

نجا العزايزة، وفي فترة ما بعد الظهيرة المشمسة في الدوحة، نظر الشاب البالغ من العمر 25 عامًا من النافذة إلى الأفق المستقبلي لعاصمة قطر الجذابة، التي تقع على طول ساحل الخليج. في تناقض صارخ مع الدمار الذي خلفه وراءه. يقول عزايزة: "إنه شعور غريب أن أكون هنا". "لم يعد هناك شيء يبدو حقيقيًا بعد الآن".

ولد العزايزة ونشأ في دير البلح، وهي مدينة تقع على البحر الأبيض المتوسط وسط قطاع غزة.

وعلى الرغم من أن العزايزة عاش العديد من الهجمات الإسرائيلية، إلا أن هذه كانت الأسوأ على الإطلاق. يقول: "إن الأمر لا يشبه أي شيء شهدناه من قبل". ومن خلال عدسته، تمكن بقية العالم من مشاهدة الدمار في غزة ـ في كثير من الأحيان في شكل مقاطع فيديو غير مفلترة للقتلى أو المصابين. ارتفعت شعبية لقطاته غير المحررة وأصبح لديه أكثر من 18.5 مليون متابع على وسائل التواصل الاجتماعي.

"أنا لست من المشاهير، ولا أريد أن أكون كذلك على الإطلاق. يقول عزايزة، الذي يتم التعرف عليه الآن في شوارع الدوحة ويتم الاقتراب منه بانتظام لالتقاط صور السيلفي: "قبل ذلك، كنت شخصًا منعزلًا للغاية". لكنه يشعر أيضًا بنوع من الحماية من أتباعه الغفيرين. أثناء تغطيته للحرب، كانت هناك أيّام لم يتمكن فيها من النشر وكان يعود إلى الهاشتاكات واسعة الانتشار التي أطلقها متابعوه للمطالبة بمعرفة مكانه. يقول عزايزة: "إنّهم يشعرون الآن وكأنهم عائلة".

رجل يحمل طفلة صغيرة بعد أن أخرجها من تحت أنقاض منزلها الذي دمرته الطائرات الحربية الإسرائيلية' تصوير: Motaz Azaiza

يقول العزايزة: "لم يعد الناس يثقون في وسائل الإعلام الرئيسية. الصحف التي تقدم تقاريرها عن بعد ـ حتى من القدس ـ بعيدة كل البعد عن الواقع. لقد مكنت وسائل التواصل الاجتماعي الناس من مشاهدة الإبادة الجماعية بشكل مباشر".

في العام الماضي، اختارت مجلة جي كيو الشرق الأوسط العزايزة كرجل العام 2023 تقديرًا لشجاعته ومرونته. إحدى صوره، التي تظهر فتاة فلسطينية محاصرة تحت الأنقاض بعد هجوم إسرائيلي، كانت أيضًا من بين أفضل 10 صور.

والجريدة ماثلة للطبع:

أُعلن في ستوكهولم عن ترشيح المصور الفلسطيني معتز عزايزة لجائزة نوبل للسلام لعام 2024. وكان عزايزة قد بدأ عمله بالتركيز على جمال بلاده وتقاليدها والحياة اليومية للفلسطينيين، وبعد مقتل 15 من أفراد أسرته في غارة جوية، تحول إلى توثيق الهجمات الإسرائيلية على غزة.

المحرر

الكاتب محمد فايز حجازي

"الأقدام السوداء" تقترح عالمًا روائيًا لم يألفه القارئ

رواية "الأقدام السوداء" هى الرواية الأولى لكاتبها محمد فايز حجازي سبقتها مجموعات قصصية: الجنة المحترقة، سفير إبليس، سرقة الإمام، نبض الأماكن، أزمة قلبية، أنتيكات. أسفار عن الفقد والحنين، والرواية التي بين أيدينا "الأقدام السوداء"، صدرت عن دار نشر ببلومانيا/ القاهرة هذا العام 2024.

لقد تركت الرواية صدى طيب ومردود كبير في الأوساط الأدبية، وبحسب أحد النقاد فأن الرواية تتناول فى الماضي عالم استخراج البترول منذ نشأته ويتقدم فى الزمن ليوثق لنا كيف مرت تلك الصناعة فى مصر والجزائر، بدون أن يقع فى فخ التصنيف فلا يمكن أن تضعها فى سياق الرواية التاريخية رغم أن المخيال التاريخي أحد ركائزها، ولم يقع فى بوتقة الرواية المعرفية رغم أن الجهد التوثيقي واضح من خلال التفاصيل والرسومات، ولم يقع فى الرواية الواقعية/ الرومانسية رغم من تشكل المعمار الروائي على أساسها، والهروب من التصنيف كان ذكاء ومراوغة من السارد لعدم الانضواء تحت مظلة الكلاسيكي والرائج فى الرواية العربية ليخلق عالم وحده بعيد عن تصنيف النقاد المنصف أحيان، والمجحف فى أحيان أخرى.

محمد فايز حجازي، السيرة:

ولد ونشأ في حي "السيدة زينب" بالقاهرة القديمة، الذي يزخر بالمساجد العتيقة والأسبلة القديمة، وتلقيت تعليمي ما قبل الجامعي، في مدارسه وبين شوارعه، وكم كان محظوظًا بمجاورته لسور السيدة زينب لبيع الكتب القديمة، حيث كان يتردد عليه لشراء واستبدال الكتب، وبسبب حبه للقراءة منذ طفولته المبكرة، عرض عليه أحد تجار الكتب في سور السيدة زينب "محمد جابر غريب"، العمل معه خلال الاجازة الصيفية، وكان هذا التاجر قاصًا موهوبًا قدم له أمير القصة "يوسف إدريس" مجموعته الأولى بخط يده، وبالفعل عمل حجازي بائعًا للكتب قبل تحاقله بكلية الهندسة، جامعة القاهرة، ومن خلال السور تعرف على أساطين الأدب وقتئذ الذين كانوا يترددون على مكتبة "قنديل أم هاشم"، حيث كان يقيم ندوته الشهيرة والتى تحمل نفس الأسم "قنديل أم هاشم" -آنذاك- يوم الإثنين من كل أسبوع، وقد أولوني اهتماما ملحوظًا حين استشعروا في كتاباتي الأولى ببعض الموهبة الفكرية واللغوية، ومنهم الأساتذة الكبار "جمال الغيطاني" و"يوسف القعيد"، والإذاعي الأشهر "عبده دياب" وكثيرين.

• هل بدأت بكتابة القصة، تأثرًا بعملك مع القاص "محمد جابر غريب" ومجالستك للأدباء في ندوته؟

هذا مما لا شك فيه لا سيما مع قراءاتي الدؤوبة والمستمرة، فكان الرجل دائم التشجيع لي وقد تلمس حسن تأويلي لقصصه وقصص الآخرين.

• بعد الالتحاق بكلية الهندسة، هل استمريت في الكتابة؟

عندما التحقت بكلية الهندسة، كان لي نشاطًا صحفيًا وأدبيًا كبيرًا، وكنت محظوظًا بإجراء آخر حديث صحفي مصور ومنشور للإمام "محمد متولى الشعراوي" قبيل وفاته مباشرًة، وأقمت بالتعاون مع الشاعر المهندس "محمد حسام خضر" ندوة أسبوعية ناجحة بالكلية، وبالمناسبة كان "خضر" لا يزال طالبًا بكلية الهندسة، في حين تُدرس أشعاره بكلية دار العلوم.

• ومتى جاءت أول أعمالك الأدبية المنشورة؟

استمريت في الكتابة مدة طويلة دون إصدار كتاب يحوي بين دفتيه قصصي المتناثرة والتي كنت أنشرها في الصحف والمجلات والدوريات الأدبية في مصر وخارجها، حتى جاءت المجموعة القصصية الأولى "الجنة المحترقة" بعد تخرجي في الجامعة، ثم تلتها خمس مجموعات أخريات هي "سفير إبليس" و"سرقة الإمام" و"نبض الأماكن" و"أزمة قلبية" وآخرهم "أنتيكات.. أسفار عن الفقد والحنين"، وقد نوقش بعضها في ندوات ولقاءات أدبية، واستقبلها كثير من النقاد والكتاب استقبالًا طيبًا.

• معظم الروائيين بدأوا بفن القصة قبل أن يلجأوا إلى عالم الرواية، ماذا عن فكرة رواية "الأقدام السوداء"، والاستقبال الحافل لها من النقاد والقراء؟

لقد استقبل عدد من الكتّاب والنقاد من مصر وسوريا والعراق والجزائر والمغرب، الرواية استقبالًا طيبًا للغاية، وما زالت التأويلات والدراسات تتوالى إلى الآن، ربما لأنّها طرحت عالمًا روائيًا لم يألفه القارىء، فهي تتخذ من عالم البترول ـ حيث الطاقة والسيطرة على مقدرات الأوطان ـ مدخلًا لطرح الأفكار والرؤى، مع اتكاءها على التاريخ، فلكل لاعب أساسي في الرواية مشهدًا تاريخيًا من بلده، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأحداث الرواية المعاصرة، فضلًا عن الخيط الرومانسي الذي يربط أحداث الرواية، والصراع الذي يدور بين المهندس حسن "المصري"، وحبيبته داليا "الجزائرية" في مواجهة أصحاب "الأقدام السوداء" التاريخيين.

• يبدو أن الرواية تحمل اسقاطات ما، من خلال تعدد جنسيات أشخاصها وأماكن صراعهم، هل هذا صحيح؟

إن لم تكن الرواية وعاءًا للفكر ودليلًا وطرحًا مثيرًا لقضايانا الإنسانية، ومدعاة للتأمل والتفكر والتأويل، فقدت قيمتها، وكذلك أفعل في مجموعاتي القصصية.

• تضم الرواية، بعض الأشكال والرسومات الهندسية، ما هي ظيفتها؟

جاءت بعض الرسومات الهندسية الموضحة لعالم حفر آبار البترول، بسيطة ومفهومة لأي قارىء غير متخصص، إمعانًا في جذبه ولفت انتباهه لذلك العالم المجهول له.

• هل يمكنك تحديد أو تصنيف الرواية تصنيفًا واضحًا؟

ربما ما لفت انتباه بعض النقاد أن الرواية مزجت بنعومة، الجانب التاريخي والعلمي والرومانسي والاجتماعي والبوليسي وربما جوانب أخرى أترك تحديدها للقارىء الفطن.

• ماذا عن أعمالك القادمة؟

لي مجموعة قصصية قيد النشر تحت عنوان "ترزي لكل الأغراض" ورواية شارفت على الانتهاء منها بعنوان "أوان الشدّ".

• وهل تدور رواية "أوان الشد" في نفس العالم الذي كتبت فيه "الأقدام السوداء"؟

لا، فإن كانت "الأقدام السوداء" تتعرض لأولئك الذين يسعون لنهب ثروات الأوطان المادية عبر التاريخ، فإن "أوان الشدّ" تتطرق للنهب الفكري والعلمي، وسيشارك في أحداثها وشخصياتها المعاصرة أنبياء وقادة وعلماء، بعيدًا عن الأفكار المستهلكة من السفر عبر الزمن وما إلى ذلك، أظنها ستكون رواية صادمة ذات أفكار غير مطروقة.

انطلاق فعاليات المؤتمر الأول للجنة الحضارة المصرية باتحاد الكتّاب

الطريق الثقافي ـ وكالات

تنظم لجنة الحضارة المصرية القديمة بالنقابة العامة لاتحاد كتاب مصر مؤتمرها السنوى الأول تحت عنوان "الهوية والتراث في عالم متغير" بمسرح النقابة العامة لاتحاد كتاب مصر بالزمالك السبت المقبل الموافق 31 أغسطس الجارى برئاسة الدكتور محمد حمزة المؤرخ وخبير الآثار والتراث عميد كلية الآثار جامعة القاهرة الأسبق، والأمين العام للمؤتمر الكاتب والأديب عبدالله مهدى رئيس لجنة الحضارة المصرية القديمة بالنقابة العامة لاتحاد كتاب مصر.

وصرح الدكتور عبد الرحيم ريحان المستشار الإعلامى للمؤتمر بأن دورة مؤتمر هذا العام باسم عالم المصريات الكبير الدكتور عبدالعزيز صالح لعطاءاته البحثية الكثيرة لعلم المصريات الذى رصدها الدكتور أحمد عيسى فى كتابه "ذكرياق وخواطرى حول أستاذى" وسيكرم المؤتمر حملة الدفاع عن الحضارة المصرية لدورها في حماية الإرث الحضارى المصرى المادى والمعنوى ومؤسسها ورئيسها الدكتور عبدالرحيم ريحان وكذلك تكريم فريق أحفاد الحضارة المصرية ومؤسسه ورئيسه الباحث محمد حمادة.

كما سيتم تكريم علماء المصريات الدكتور باهور لبيب مدير عام سابق بالمتحف المصرى والدكتور أحمد فخرى والدكتور زكريا غنيم والدكتور سامى جبره والباحثة ناجية نجيب فانوس مدير عام سابق بالمتحف المصرى والدكتور أحمد طلبة باحث في آثار مصر القديمة والكاتب عزت المدبولى والباحث والأديب مصطفى ستاتي.

وأضاف الدكتور ريحان أن الفعاليات تبدأ بالجلسة الافتتاحية فى الحادية عشر صباح السبت 31 أغسطس لاتحاد الكتاب الكاتب الدكتورعلاء عبدالهادى الأمين العام لاتحاد الكتاب والأدباء العرب والكاتب عبدالله مهدى أمين عام المؤتمر.

ويشمل المؤتمر 3 جلسات علمية، الأولى بعنوان "لحضارة المصرية التأثير والتأثر" برئاسة الدكتور محمد عبدالمقصود الأمين العام الأسبق للمجلس الأعلى للآثار والدكتور عادل أحمد زين أستاذ الآثار المصرية القديمة بآداب طنطا، ويتحدث فيها الدكتور سعد عبدالمنعم بركة أستاذ الأنثروبولوجيا بكلية الدراسات الأفريقية العليا عن "التأثيرات البشرية والثقافية بين مصر وشمال إفريقيا في العصر الحجرى "، والدكتور حسين محمد ربيع حسين أستاذ تاريخ مصر القديم بكلية الآثار جامعة القاهرة عن " التأثيرات الفنية والدينية المصرية على بلاد الشام في عصر الدولة الوسطى "، والدكتور نبيل الفار عن " اللغة المصرية أصل الكتابة الأبجدية " كما ستعرض الدكتورة مونيكا حنا عميدة كلية الآثار والتراث الحضارى ورقة بحثية في المؤتمر، ويعرض كتاب مترجم عن الديانة الآتونية الأستاذ حسن حجازى.

الجلسة الثانية بعنوان "قصة الخروج- المزاعم والافتراءات على الحضارة المصرية" يترأسها الدكتور حسين محمد ربيع أستاذ تاريخ مصر القديم بآثار القاهرة، ويتحدث فيها الدكتور محمد حمزة المؤرخ وخبير الآثار والتراث عميد آثار القاهرة الأسبق عن " علم المصريات "، والدكتور محمد رأفت عباس عن " رؤى حول لوحة إسرائيل وحملة مرنبتاح في بلاد كنعان "، والدكتور محمد عبدالمقصود الأمين العام الأسبق للمجلس الأعلى للآثار بالاشتراك مع الدكتور السيد عبدالعليم عبدالرحيم مدرس بكلية الآثار جامعة عين شمس عن " هل الحفائر في شمال سيناء لها علاقة بمسار الخروج؟ "، والدكتور عادل أحمد زين العابدين أستاذ الآثار المصرية القديمة بآداب طنطا عن " أكذوبة الأفروسنتريك "، وتخصص الجلسة الثالثة للمكرمين بالمؤتمر.

جديد المؤسسة العربية للدراسات والنشر

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت صدرت الكتب والروايات التالية: رواية "فتنة الربض" للروائي محمد ولد محمد سالم، وجاءت في 224 صفحة من القطع المتوسط، حيث تنطلق الرواية من تصور عثور الكاتب فجأة على نص لكاتب مجهول شارك في أحداث ثورة سكان الأرباض (الضواحي) في قرطبة، التي قامت ضد الأمير الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل، ثالث أمراء بني أمية في الأندلس، وذلك سنة 202 هجرية، وهو نص مجهول تماما ومجهول كاتبه، ولا ذكر له في أي من المصادر القديمة، وتكون مهمة الكاتب بعد أن فشل في العثور على أي معلومة عن ذلك النص، هي أن يهذب أسلوبه ويقربه لقارئ اليوم، ويعيد ترتيب الأحداث وتنسيقها انطلاقا من تقنيات السرد المعاصرة، فيخرجها على شكل رواية حديثة. وتتلاحق أحداث الرواية في توليفة متشابكة تستولي حكاياتها على لب القارئ، ترمي بالقارئ في قلب مشاهد الصراع ومنعرجاته ومواقف شخصياته المتعددة، عبر سرد شيق متواصل لن يستطيع رفع بصره عنه والتقاط أنفاسه منه قبل أن يصل إلى النهاية.

وصدر كتاب (لا الناهية في القرآن الكريم) للكاتب العماني سعيد المعشري يسلك في منهجيته دراسة (تحليلية) عن (لا) الناهية في القرآن الكريم؛ مُتَتَبِّعًا هذه الظاهرة، وكشف الأسرار البلاغية لأسلوب النهي، متطرقًا في بعض المواضع إلى المسائل المتعلقة بأسلوب النهي نحوا وصرفا وبلاغة، كما حصر الكتاب (لا) الناهية المتلقَ عليها، والمختلف فيها، وكذلك الفعل المؤَكَّد بالنون، وما كان مقيدا بجواب الشرط، أو بـ (حتى) أو بـ (الحال). يقع الكتاب في 336 من القطع الكبير. أيضا صدر كتاب "لعبة الكتابة – الميتاقص والرواية العربية" تأليف الباحثة آمنة حجاج والذى ينطلق من أفكار مدارها على التفكير بالعملية السرديّة ومسالكها، في الرواية خاصة، ويروم الإفادة من ظاهرة الميتاقص والنظر في الآليات التي وظفها الكاتب العربي لينتقل بخطابه السرديّ نحو الرؤى التجريبية التي تتخذ من الميتاقص سبيلاً لها؛ ذلك أن الميتاقص بات يشكّل جزءًا رئيسًا من واقع الرواية العربية المعاصرة، "يثير الأسئلة، ويستفزّ الدراسات، ويفتح آفاق البحث والقراءة عن مشروعية وجوده، وجداواه، وجمالياته، وخصوصيته، مشكّلاً إبان ذلك هويّته الخاصة به"• وأتناول في هذ البحث بعض النماذج الحديثة في هذا السياق، وأحاول الإجابة عن هذه الأسئلة أو عن بعضها: هل كان الميتاقص في الرواية العربية ترفًا وتأنقًا أسلوبيًا يجاري الأطروحات السرديّة الغربية وحسب، أم هو فعلاً ظاهرة فكرية تحفر في عمق الهوية السرديّة وتتناولها بالنقد والتقويم والشرح والتعليق؟ هل هو تعبير عن موقف الكاتب من الكتابة وعن تصوره لها؟ هل يرمي الميتاقص إلى توجيه القارئ نحو نوع خاص من التلقي؟ هل انعكاس القص على ذاته هو تصور جديد للعلاقة بين الإبداع والفكر في فضاء ما بعد الحداثة؟ يقع الكتاب في 168صفحة من القطع المتوسط.

كما صدر كتاب"أرض الحرية - رحلة الصيف الى الجزائر" تأليف عامر طهبوب, يقول الكاتب الجزائري عبد الوهاب بن منصور عن هذا الكتاب "متعة قراءته لا تتوقف عند وصف الجغرافيا التي وطأتها قدما عامر طهبوب، ووثقتها عيناه وعدسة كاميرته، لكنه استنطق، بحسّ الرّحالة والروائي والصحفي، هذه الجغرافيا الشاسعة للجزائر في رحلته الصيفية"، "وفيه من الرواية وأدب الرحلة، والتاريخ، والجغرافيا، وعلم الاجتماع، والصحافة ما يجعله عملًا يصعب تصنيفه في خانة دون أخرى، لكن يجعل منه عملًا شيقًا، سلس القراءة، يدفع القارئ لاستحضار مخياله لرؤية ما رأته عينا عامر طهبوب، ويستمع لما سمعته أذناه. كجزائريّ، تشرفت بقراءة هذا الكتاب، وكنت مرافقًا لأخي وصديقي عامر طهبوب في رحلته لأقصى الغرب الجزائري، ولا أنكر أنّي وقفت عند كثير من الصور التي نقلها لنا بعفوية بالغة، مثلما لا أنكر أني أعدت اكتشاف هذه الجغرافيا وتاريخها من خلال عين أخرى هي عين هذا الطائر المشرقيّ". الكتاب في368صفحة من القطع المتوسط, وفي تذييله لكتاب الأديب الفلسطيني الراحل فاروق وادي"منازل القلب- كتاب الاسكندرية" يقول إبراهيم نصر الله بصدور هذا الكتاب، يكون قد مرّ عامان على رحيل وادي، ويأتي هذا الجديد، كما يشير فاروق في مقدمته التي كتبها للكتاب بنفسه، استكمالًا لثلاثية عشق المدن: رام الله، بيروت، الإسكندرية، هو الذي بدا لي دائمًا أن أحاسيسه تجاه مدينة لشبونة، التي بدأ يستطيب الإقامة فيها، كانت تتطور بتسارع كبير بحيث تكون المدينة الرابعة، وليس أدلّ على ذلك من رواية "سوداد"، وكأن قلب فاروق لا يستطيع أن يكون خاليًا من حبّ مدينة جديدة، هو الذي كان مضطرًّا دائمًا أن يكون بعيدًا عن المدن التي أحبّ، مع اختلاف الأسباب.

هذا الكتاب، بقدر ما هو سيرة الإسكندرية، بقدر ما هو سيرة فاروق نفسه، وينسحب ذلك على رام الله التي كتب سيرتها وسيرته، وبيروت "في ديك بيروت يؤذن في الظهيرة"، وإن أتقن التخفّي هنا، وفي "سرير المشتاق" الرواية التي تكشف أكثر مما تحجب، وفي كل هذه الكتب، وغيرها، بقي فاروق واحدًا من الناس، بعيدًا عن بطولات الرّواة وزهْوهِم بهذه البطولات، ففي كل ما كتب بقيَ ذلك الإنسان الذي يعشق ويحبّ ويتأمّل، ويسخر من كلّ شيء، ومن نفسه. لكنّه حين يكتب، يكتب بكل الحبّ، فلا يحبّ أنصاف المدن، ولا أنصاف الصداقات، ولا أنصاف الحقائق. لا يرحل الرائعون، بقدر ما تتضاعف قوة حضورهم، ونحن نكتشف كلّ يوم كم نحن نحبّهم. يقع الكتاب 232 صفحة من القطع المتوسط.

شرفات..

ما لا يمكن قياسه في الفن

تماضر كريم

في إحدى المراجعات النقدية لأحد الأساتذة حول قصة ما، قرأتُ ما معناه أن القصة ممتعة وجيدة لكنها لم تستوفِ جميع الضوابط القصصية لذا هو لا يعدّها قصة كما هو متعارف عليه، ثم استرسلَ موضحاً أن من الضوابط المفقودة هو عدم وجود نهاية مغلقة للقصة. السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هل إن الفن يخضع بالفعل لضوابط تحدّد شكله؟

إن تجربة صغيرة مع بعض الأشخاص، ممن لا يحملون صفة كاتب، أو الأطفال فوق عمر العاشرة، وذلك عند الطلب منهم كتابة قصة قصيرة في موضوع ما، وبعد إعطائهم الوقت الكافي، وجدتُ قصصاً يمكن أن نقول إنها كُتبت وفق الضوابط المعروفة، من موضوع بداخله رؤية ما، وحدث، ونهاية، فضلاً عن شخصيات وحوار. إنها تجربة تشير بما لا يقبل الشك

أن كل شخص قادر على كتابة قصة أو على الأقل روايتها، وإن كانت قصصا على طريقة حكايات ما قبل النوم، تلك التي ترويها الأمهات والجدات.

لكن الأمر الهام هنا: هو كيف بدت تلك القصص من ناحية فنية؟

لا يمكن لنا أن ننفي صفة ال (قص) عن تلك الحكايات لأنها ببساطة تخضع للضوابط المطلوبة التي يؤمن بها الكثيرون ومنهم ذلك الناقد، لكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، فنحن عندما نقرأ نصاً قصصياً، وأنا هنا أتحدث عن قراءة الناقد بالدرجة الأولى، وقراءة القارئ الجيد، فسوف نجد بوضوح أن قصةً عالية من الناحية الفنية لن تنصاع بالضرورة إلى الضوابط التي لم تكن على قدر من الأهمية في معالجة الكاتب لنصّه. كما إن قصة حسب الضوابط قد لا تكون ممتعة أو مؤثرة بالمرة، لأنها تفتقر لعناصر تجعل منها قصة عالية فنياً.

اذا كان من الممكن الإشارة إلى ضوابط أي جنس أدبي، سواءً كان قصيدة أو قصة أو رواية، عبر تمييز تلك العناصر بوضوح، فلا يمكن في الوقت نفسه قياس مدى الجودة لكلّ عنصر، فأشياء مثل الخيال، وقوة العبارة، وجمال الوصف، ومتانة سبك الجمل، ومدى شعرية النص، وموسيقاه الداخلية، كلّها أشياء لا تحدّها ضوابط، وهي في المحصلة أدوات كل نص ناجح، ومتكامل فنياً، ولن تكون تلك العناصر بأي حال من الأحوال خاضعة لقالبٍ ما.

إن سعي البعض الحثيث للخروج عن الضوابط المعروفة عبر الكتابة أحيانا بقوالب هجينة وغريبة وتكنيك لا يخلو من فذلكة بذريعة الإتيان بشيء جديد، والتزام البعض الآخر من جهة ثانية بتلك الضوابط على طريقة الناقد في بداية كلامنا، هما أمران كلاهما مضِران بالفن. إذ أن الفريقين المذكورين يضعان الفن في زاوية ضيقة تنافي صفة الحرية التي هي من أهم دعائم تقديم فن ملهم وممتع.

إن الفن لو كان أسير الضوابط، لما حصلت تلك التحوّلات الخلاقة في تاريخه الطويل، ولو نظرنا إلى الشعر كمثال على تلك التحولات لرأينا كيف صار العمود حراً، ثم نثراً، ثم نصوصاً مفتوحة لا يمكن تجنيسها، والفيصل في كل هذا هو الجمال الفني، والمعالجات الممتعة واللغة العالية.

لا يمكن بالنتيجة أن يصغر الفن أمام قاعدة ما، أو ضابط، أو قانون متوارث، إنه يتأثر بزمنه ومكانه وتراكمات التاريخ، وتحولات المجتمعات النفسية والمادية، لذا هو يتجدد باستمرار، ويورق مع كل جيلٍ جديد، لكن هذا لا يمنع أن له جذوراً ينبغي عدم قطعها، فيتحول إلى مسخٍ هجين، من دون هوية تدلّ عليه.

رواية "كل ما أحببته" عن عالم الفن الأمريكي العبثي

عن دار الكتب خانة في القاهرة، صدرت رواية "كل ما احببته" للكاتبة الأمريكية سيري هوستفيدت التي تثير القلق والرعب في تناولها لموضوعات العنف والخيانة والقتل والعشق. في هذه الرواية يسرد ليو هرتزبرج المؤرخ الفني خلاصة خمسة وعشرين عامًا من حياته، راسمًا لوحة لتنامي العلاقة بين أسرته وأسرة صديقه بيل، كاشفا عن تداخلات مشاعر الصداقة والحب والغيرة والخيانة والاختبارات الصعبة التي تعرضت لها تلك الصداقة. الرواية بترجمة أحمد الشافعي.

رواية "بجعات برية" تاريخ الصين بواقعية مدهشة

عن دار الساقي في بيروت وترجمة عبد الإله النعيمي، صدرت رواية "بجعات برية" للكاتبة الصينية يونغ تشانغ، وهي رواية صادمة عن تقاليد الصين وتاريخها، عبر رصد حيوات ثلاثة أجيال من النساء، حيث كانت الألوان في الماضي تهمة، والزهور ترف، واقتناء الكتب جنوناً! وحيث يتزوج الرجال من نساء تكبرنهم سنّاً، ويُمنَع على الزوجين قضاء الليل معًا. الرواية تغطي مساحة شايعة من تاريخ الصين، بدءًا من أوّل زمن الجواري، مرورًا بالحرب الأهلية العظمى، وانتهاءً بالثورة الثقافية، في لوحة تُجسد الفقر والحرب والاضطهاد والخيانة، بجانب الحب والأمل والصمود.

رواية "قلب للضحك والبكاء" عن طفولة ماريز كوندية

عن دار سرد في دمشق وترجمة لينا بدر، صدرت رواية "قلب للضحك والبكاء" لماريز كوندية، التي تدور حول "سغوادلوب"، ذلك المكان الساحر الذي نكاد لا نسمع عنه إلا لماما، يتحول في كتب ماريز كوندية إلى مركز للعالم كله، وتجعلنا من دون أن ندرك، مغرمين به. في هذه الرواية تأخذنا الكاتبة إليه مجددا لتروي لنا حكايات طفولتها، بدءاً من ولادتها حيث امتزجت صرخاتها أثناء المخاض بأصوات طبول الكرنفال، الذي كان وقته في المدينة آنذاك، وهذا ما عدته كوندي، حين كبرت، إشارة إلى أن أكبر الآلام تستتر تحت مظهر ضاحك. بأسلوب شديد الدفء والإنسانية، تروي الكاتبة الغوادلوبية ذكريات طفولتها ومراهقتها، وكيف تبعت، وهي المحاطة بأم صارمة وأب متحفظ، طريق التمرد، الذي قادها في النهاية نحو مصيرها لتصبح كاتبة.

كتب "الغرب، العدو العالمي رقم 1" لجان فرانسوا كوليسيمو

الغطرسة الغربية وتداعياتها الكارثية

عرض: ماري نوستروم

ترجمة: الطريق الثقافي

في كتابه "الانحطاط"، قدم ميشيل أونفراي ملاحظة واضحة: كل إمبراطورية محكوم عليها بالغرق في هاوية التاريخ، وتآكلها بسبب تناقضاتها الداخلية وتجاوزاتها التوسعية. رؤية قدرية يبدو أنّها لا تترك مجالاً للأمل أو التجديد.

هذا هو النموذج بالتحديد الذي تصدى له جان فرانسوا كوليسيمو بقوة في كتابه الجديد "الغرب، العدو العالمي رقم 1"، وإقحامنا في قلب المواجهة المروعة التي تعارض اليوم الإمبراطوريات الشرقية الجديدة (روسيا وتركيا وإيران والصين والهند) إلى الغرب الذي أقيم كرمز مطلق للشر. وبعيداً عن الاستسلام لمشهد هذا الانحدار المعلن، فقد جعل أسياد الشرق الجدد من كراهية الغرب خميرة إيديولوجية قديمة، ووعدوا شعوبهم بالتجديد التطهيري من خلال استئصال عدو ملعون، كدعوة للانتقام من أهوال التاريخ، والإطاحة الانتقامية بنظام عالمي يعد غير عادل ومنحط.

يدعونا جان فرانسوا كوليسيمو بواسطة كتابه المذهل هذا وبسعة اطلاع وجرأة فكرية، ومن خلال تشريح القوى الدافعة لمواجهة المأزق الوجودي للحداثة التي تلتهمها شياطينها، والتي تهدد بجر البشرية إلى دوامة جهنمية. إنّ هذا التحول الروحي العميق الذي يجب على الغرب أن ينفذه هو الأمل في الهروب من الكارثة. إنّه كتاب صادم، ومرآة لا هوادة فيها لعصرنا المشوش.

في الجزء الأوّل من كتابه، يقدم جان فرانسوا كوليسيمو تحليلاً تاريخيًا للفكرة الإمبراطورية، متتبعًا تطوراتها وتحولاتها منذ فجر الحضارات حتى فجر القرن العشرين. يسلط المؤلف الضوء على الطفرات النموذجية التي أثرت على مفهوم الإمبريالية على مر العصور، والانتقال من المفهوم الكوني والمقدس، الذي يجسده حاكم شبه إلهي، إلى رؤية علمانية وتكنولوجية للسلطة غير المحدودة والمشرعنة بواسطة أيديولوجية الكونية تقدم.

يوضح جان فرانسوا كوليسيمو هذا المسار من خلال استدعاء مجموعة رائعة من الإمبراطوريات، من مدن بلاد ما بين النهرين إلى مغامرة الإسكندر الأكبر، ومن باكس رومانا إلى الإمبراطوريات الاستعمارية الأوروبية في العصر الحديث. وهو يوضح كيف عكس كل تشكيل إمبراطوري رئيسي وشكل تمثيلات القوة والسيادة الخاصة بعصره، في حين كان جزءًا من ديناميكية طويلة المدى تتميز بمركزية متزايدة وترشيد أنماط الهيمنة. وفقا للمؤلف، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما شرعت القوى الأوروبية، مدفوعة بتفوقها التقني و(طروحاتها) الحضارية، في سباق محموم لغزو العالم واستعماره. ثم تزين الإمبريالية نفسها بزخارف العلم ومهمة العناية الإلهية، مبررة القهر والتغريب القسري للشعوب "المتخلفة" باسم تقدم البشرية. لكن هذا الغطرسة المنتصرة، كما يؤكد جان فرانسوا كولوسيمو، تحمل في داخلها بذور دمارها. وستكون الحرب العظمى بمثابة بداية تراجع الهيمنة الأوروبية وعالميتها المجردة، التي ستُسحق في الخنادق. لقد خرجت الإمبراطوريات الغربية من هذه الكارثة من دون روح ومنزوعة الشرعية، مما مهد الطريق لحركات إنهاء الاستعمار والأيديولوجيات المناهضة للإمبريالية التي من شأنها أن تتحدى تفوقها طوال القرن العشرين.

يستكشف المؤلف محاولات الإمبراطوريات التقليدية في الشرق للرد على التوسع الغربي وتحديث الدولة والهياكل المجتمعية. وفي مواجهة التحدي الوجودي الذي تفرضه الهيمنة الأوروبية، فإن النخب الحاكمة في هذه الإمبراطوريات ـ سواء كانت روسيا القيصرية، أو الإمبراطورية العثمانية، أو بلاد فارس القاجارية، أو الصين المانشوية، أو الهند المغولية ـ سوف تنخرط في الصراع، من نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين. في مشاريع إصلاحية واسعة النطاق تهدف تكييف النموذج الغربي لذلك، يحلل جان فرانسوا كوليسيمو بعمق آليات وتناقضات سياسات التغريب هذه من أعلى، والتي يتم تنفيذها بطريقة استبدادية من قبل حكام مفتونين بالقوة التكنولوجية والعسكرية لأوروبا، ولكنّهم حريصون على الحفاظ على قوتهم وعدم تنفير الشعب الأوروبي.

في الجزء الأخير من كتابه، الأكثر جدلية واستفزازية، يتساءل جان فرانسوا كوليسيمو عن أهمية مفهوم الغرب. وبصرامة نقدية كبيرة، يسعى جاهدا إلى تفكيك هذا المفهوم المتقلب، مع معالم جغرافية وثقافية واضحة وملتبسة. وبعيدًا عن الإشارة إلى واقع جوهري لا لبس فيه، تبدو فكرة الغرب تمثيلًا متقلبًا ومتناقضًا، يبدو أنه قد تم اختزاله تدريجيًا، منذ العام 1945، في دائرة النفوذ الأمريكي والبنية الأمنية للحلف الأطلسي.

يوضح المؤلف كيف أعادت الولايات المتحدة، بعد توليها السلطة من القوى الاستعمارية الأوروبية السابقة، صياغة مصلحتها الخاصة للمسيحانية الحضارية وطموحات الهيمنة للإمبريالية الغربية القديمة. لكنّهم فعلوا ذلك من خلال إعطائها نغمة إيديولوجية جديدة، نغمة "الديمقراطية الدينية" التي تقدس هيمنتها الكوكبية باسم القيم العالمية المفترضة والمصير الواضح. ومن خلال تحليل جذور هذا "الدين المدني" الأمريكي، الذي يجمع بين القومية والعالمية، والأحادية والتعددية، والقوة الصارمة والقوة الناعمة، يسلط المؤلف الضوء على الطابع الغامض والمتضارب بشكل أساسي لهذه النسخة الجديدة من الغرب. من خلال هذا التحليل للخطط غير المعلنة التي تشكل الخطابات "الغربية"، يدعونا كوليسيمو إلى التراجع عن الخطاب الثنائي والمانوي، الذي يحجب التواطؤ العميق ومشاريع الهيمنة العدائية. إنّه يوضح لنا أن الغرب المكروه هو أولاً وقبل كل شيء "تشفير" خيالي، ومرآة مشوهة تعكس لكل من ينتقده صورة مقلوبة لإرادته في السلطة.

في الختام، يطلق كوليسيمو نداءً نابضًا بالحياة من أجل مواجهة عودة الإمبريالية وصعود الأخطار التي تهدد الحضارة. بعد أن وضع ملاحظة لا هوادة فيها عن الدمار الذي سببته الغطرسة الغربية وتداعياتها الكارثية، فإنه يحث ورثة عصر التنوير على إعادة التأكيد على القيم الإنسانية التي تشكل أساس هويتهم العميقة. لأن الوحوش التي ولدتها تجاوزات التغريب المحموم، والتي كان يُنظر إليها بالأمس على أنها حفار قبر نظام مكروه، تستعد اليوم لالتهام أسلافها في مواجهة نهائية. وفي مواجهة هذا التحدي الوجودي، لم يعد من الممكن التوصل إلى تسوية، ولم يعد هناك من تسويات يمكن التسامح معها. إنّها صحوة جذرية للعقول والإرادات التي نحتاج إليها على أمل الهروب من الغرق.

جان فرانسوا كوليسيمو (أفينيون 1960) محرر وكاتب مقالات فرنسي وناشر. متخصص في علم الأديان والفلسفة. وهو مؤلف العديد من الكتب عن التغيرات المعاصرة والأيديولوجيات.

مجلة "دراسات فلسطينية" عدد جديد

وقائع الحرب العدوانية وملف الشهيد وليد دقة

الطريق الثقافي ـ خاص

صدر العدد الجديد 139 من مجلة "دراسات فلسطينية" الصادرة عن وزارة الثقافة الفلسطينية في رام اللّه، وقد كُرس بالكامل لتغطية وقائع الحرب على فلسطين وغزة تحديدًا والمقاومة المستمرة على كافة الجغرافيا الفلسطينية.

للشهر التاسع على التوالي على بدء حرب الإبادة في غزة، تكرس "مجلة الدراسات الفلسطينية" عددها الجديد رقم 139 لتغطية وقائع الحرب الإسرائيلية العدوانية.

تتصدر العدد كلمة رئيس التحرير إلياس خوري عن الأسير الشهيد وليد دقة، عضو مجلس تحرير المجلة، الذي أُعلن استشهاده في 7 نيسان/ أبريل الماضي، ولا يزال جثمانه محتجزًا في ثلاجات الاحتلال الصهيوني، وافتتاحية للمناضلة سناء سلامة زوجة الأسير الشهيد عن "ميلاد الحلم واستمراراه". وحمل ملف العدد، عنوان "وليد دقة: كتابات متأخرة"، قدم فيه عبد الرحيم الشيخ دراسة نسابية، بعنوان: "الجغرافيا السابعة: الاستشهاديون، والشهداء، والكابو، في برزخ وليد دقة" ثلاثة نصوص: روائية ومسرحية ونظرية، تُنشر للمرة الأولى للأسير الشهيد، هي: "صمت القبور"؛ "حكاية سر الطيف: الشهداء يعودون إلى رام الله"؛ "ما بعد صهر الوعي: ملهى الإغراء والإغواء". وففي باب "مقالات" كتب فواز طرابلسي عن "غزة ـ فلسطين والصراع العربي ـ الإسرائيلي" في سياق الحرب المستمرة والمقاومة منذ نكبة فلسطين 1948.

وضم العدد في باب "دراسات": دراسة موسى م. خوري "الأدب الشعبي الفلسطيني في ضوء التحليل النقدي للخطاب: قراءة في حكاية الشاطر حسن"، ودراسة أحمد أبو عيد "سقوط أسطورة الطائر المعدني"، ودراسة مارك أمودوفار وأندريو روسيس "شيوعيون عرب فلسطينيون بين ثورة 1936 والحرب الأهلية الإسبانية" التي ترجمها مصعب بشير.

كما تضمن العدد ريبورتاجًا عن "منهجية المقاومة: شهادات طلابية في زمن الحرب" أعدّه أحمد مفيد، علاوة على بابَين ثابتين يضمّان: تقرير فلسطين الحدثي وقراءات أخرى مختلفة.

كتاب "البلشفية: النظرية والتطبيق" عن زيارة برتراند راسل لروسيا

الطريق الثقافي ـ وكالات

عن دار سرد في دمشق صدر كتاب البلشفية: النظرية والتطبيق، تأليف برتراند راسل، وترجمة ومراجعة وإعداد عدي الزعبي، وتقديم جبران خزعل. الكتاب يغطي سفرة الفيلسوف وعالم المنطق والرياضيّات البريطاني برتراند راسل القصيرة إلى روسيا في العام 1920، وهي رحلة عنت له الكثير وجعلته يصر فيما بعد، على تبنيه الاشتراكيّة كفكرةٍ ونهجٍ سياسي.

في القسم الأوّل من هذا الكتاب، يسجّل راسل انطباعاته المباشرة عن تلك الزيارة، على صورة مشاهدات صحفيّة قام بها يساريٌّ ملتزمٌ وفيلسوفٌ من الطراز الأوّل. في حين يخصّص القسم الثاني لمناقشة الماركسيّة والبلشفيّة؛ ضمن فلسفة التاريخ الماركسيّ، والدوافع النفسيّة المحرّكة للإنسان بحسب ماركس، ورؤية البلاشفة للديمقراطيّة، وتصور تكرار التجربة البلشفيّة في الغرب. يعرض راسل أفكاره على القارئ العاديّ بأسلوبٍ سلسٍ، من دون أن يعني ذلك تخلّيه عن عمق المعالجة.

الإعلان في مدينة مالمو عن تأسيس جمعية الناشرين العرب في السويد

طريق الثقافي ـ وكالات

أعلن في مدينة مالمو السويدية مؤخرًا عن تأسيس "جمعية الناشرين العرب في السويد"، وهي جمعية مهنية تهدف إلى ضم جميع الناشرين العرب في السويد وتمثيلهم وتعزيز التعاون بينهم. وانعقد الاجتماع التأسيسي الأوّل للجمعية في مالمو الشهر الماضي وانتهى بإقرار النظام الداخلي للجمعية وانتخاب مجلس إدارتها المؤلف من أربعة أعضاء هم: إبراهيم الخميسي (دار ميزر للنشر) رئيساً للجمعية، وسامح الخلف (دار سامح للنشر) نائباً للرئيس. ومنى العطار (دار لاماسو للنشر والتوزيع) أمينة للصندوق، ويزن يعقوب (دار صفحات للدراسات والنشر) سكرتيراً للجمعية.

الإنثروبوسين وتأثير البشر على الكوكب

الأنثروبوسين هو الاسم المقترح للعصر الجيولوجي الذي أعقب الهولوسين، والذي يعود تاريخه إلى بداية التأثير البشري الكبير على الأرض حتى يومنا هذا. وهو علم تأثير البشر على جيولوجيا الأرض، والمناظر الطبيعية، والنظم البيئية والمناخ. ويمكن رؤية آثار الأنشطة البشرية على الأرض، على سبيل المثال، في فقدان التنوع البيولوجي وتغير المناخ. بدءًا من ثورة العصر الحجري الحديث (12000 إلى 15000 سنة مضت)، حتى الستينيات من القرن الماضي. ويعود الفضل إلى عالم الأحياء يوجين ف. ستورمر في صياغة واستخدام مصطلح "الأنثروبوسين" بشكل غير رسمي في الثمانينيات. ومع ذلك، في العام 2024، رفضت اللجنة الدولية لعلم طبقات الأرض (ICS) والاتحاد الدولي للعلوم الجيولوجية (IUGS) اقتراح عصر الأنثروبوسين لإدراجه في مقياس الزمن الجيولوجي. وقد قدمت المجموعة الاقتراح إلى المؤتمر الجيولوجي الدولي في أغسطس من العام 2016 وتم اعتماده.

بحوث جدلية في كتب

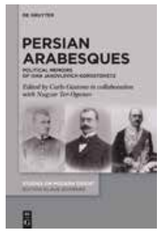
العربية الفارسية

سلسلة دراسات عن الشرق الحديث

المحرر: كارلو جاستون

كتاب العربية الفارسية هو فصل غير منشور في تاريخ الدبلوماسية الروسية كما رواها أحد أبرز أبطالها، إيفان ج. كوروستوفيتز (1862 ـ 1933). بعد نجاحاته في معاهدة بورتسموث للسلام في العام 1905، حيث عمل سكرتيراً للمؤتمر الروسي الياباني، وفي معاهدة الصداقة مع منغوليا، التي وقعها في العام 1912، يصف كوروستوفيتز بالتفصيل ذكرياته عن الأحداث الأخيرة في حياته الدبلوماسية، بعد أن خدم بشكل أساسي في بلاد فارس كوزير مفوض روسي (1913 ـ 1915). وباعتبارها مصدرًا تاريخيًا أوليًا مهمًا، لا تصف المذكرات الأحداث السياسية الحالية فحسب، بل تصف أيضًا العادات والأخلاق المحلية المختلفة.

السعر: 129,00 يورو
الناشر: دار نشر بائوس
عدد الصفحات: 237 صفحة
الرقم الدولي: ISBN: 9783111383743
الغلاف: ورق مقوى عادي



حكايات شعبية من تتار القرم

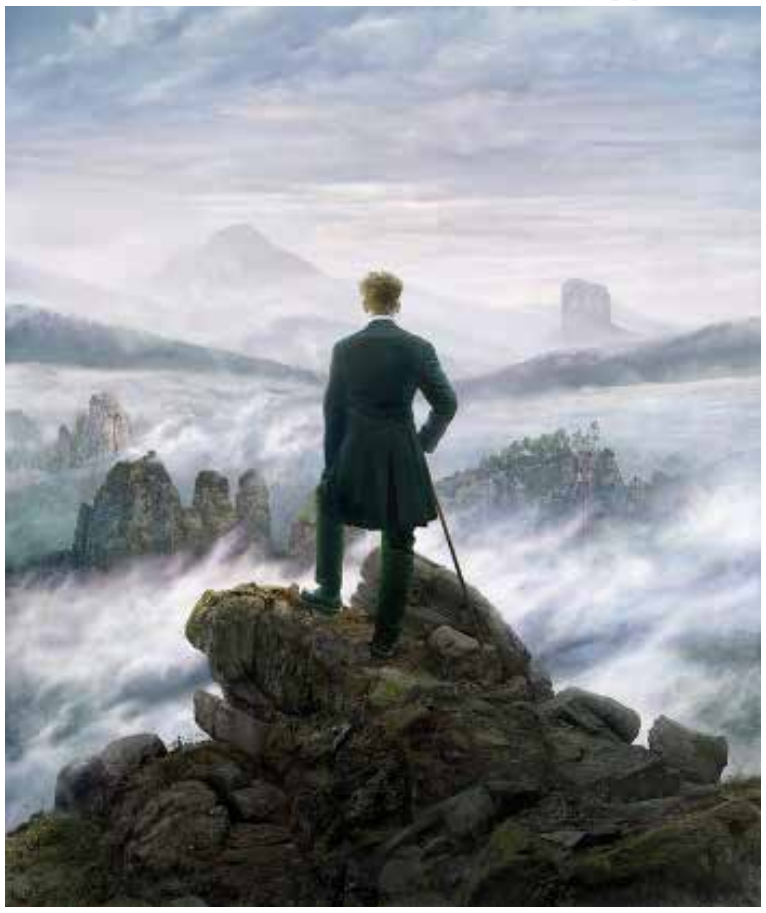
جمعها إجناتش كونوس (1860 - 1945)

المحرر: إمري باسكي

يحتوي هذا الكتاب على نصوص فولكلورية من تتار القرم جمعها عالم التاريخ التركي المجري الشهير إجناتش كونوس أثناء الحرب العالمية الأولى، وتحديدًا من أسرى الحرب المسلمين الروس في المعسكرات المجرية. تتكون المجموعة من 38 حكاية خرافية ونسخة جزئية من ملحمة تشورا باتير. تُظهر الحكايات التنوع الساحر لخيال شعب تتار القرم، ويتعمق الكتاب في دراسة الجوانب اللغوية، وفق مسرد ثلاثي اللغات (التتار القرم ـ الإنكليزية ـ الروسية)، ويغطي كامل المواد التترية القرمية التي جمعها كونوس. كما يتضمن قطعًا قيمة من الفولكلور التتري القرمي ويفتح نافذة فريدة على وثقافة طالما اعتقدناها مختلفة وبعيدين.

السعر: 129,00 يورو
الناشر: دي خرويتر De Gruyter
عدد الصفحات: 478 صفحة
الغلاف: مجلّد
الرقم الدولي: ISBN: 9783111441979

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 147
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
التصميم Sillat Media
28 آب/ أغسطس 28 August 2024



لوحة "المتجول فوق بحر الضباب" Der Wanderer über dem Nebelmeer، كاسبر ديفيد فريدريش (1774 ـ 1840) حوالي العام 1817.

أعمال كاسبر ديفيد فريدريش المدهشة
الطبيعة كمزاج أثيري والإعلان الإلهي العظيم

ستيفان كويبر
ترجمة: الطريق الثقافي

تحتفل ألمانيا هذا العام بالذكرى الـ 250 لميلاد الرسام كاسبار ديفيد فريدريش (1774 ـ 1840)، مع أشهر أعماله لوحة "المتجول فوق بحر الضباب"، التي تدين بشعبيتها الهائلة إلى تجسيدها المثالي للحس الرومانسي للحياة.

تتميز المناظر الطبيعية المدهشة التي رسمها كاسبار ديفيد فريدريش، بوجود أشخاص يبدون استثنائيين، نتيجة تواجدهم في لحظة استثنائية من الزمن. مثل هؤلاء الأشخاص ـ رجالًا ونساءً ـ غالبًا ما يكونون الدليل لقراءة اللوحة، أو تمثيل الرائي نفسه في لحظة المشاهدة، إذ يتخيّل لنا في الغالب أنّنا نشاهد تلك المناظر الخلابة من خلال عيونهم.

لم يكن فريدريش، الرسام الوحيد الذي جسد مثل هذه الشخصيات، فقد استخدمها الكثير من الرسامين قبله، لكنّه كان الأكثر ارتباطًا بها، فهي تظهر في كل مكان من أعماله: على الأرض، وفي البحر، وفي هواء الجبل الرقيق، يظهرون أحيانًا في مجموعات أو ثنائيات، لكنّهم بشكل عام يكونون بمفردهم.

القاسم المشترك بينهم هو عدم حركتهم. يحدقون في الأفق كما لو كانوا مذهولين. هذا هو المكان الذي يريدون أن يكونوا فيه، وراء الأفق. أو ربما لا يريدون أن يكونوا هناك على الإطلاق. ربما يستمتعون فقط بألوان غروب الشمس. وربما يرون كيانًا أعلى في تلك الشمس، كما فعلوا مع المشاهد المتأمّل لأعمال فريدريش، أو ربما كانوا فريدريش نفسه. ففي نهاية المطاف، كانت الطبيعة بالنسبة له إعلانًا إلهيًا عظيمًا: الشمس، والقمر، والجبال، وضباب الصباح، وكل شيء. لقد أراد التعبير عن ذلك بمناظره الطبيعية المزاجية الأثيرية. نادرًا

كاسبر ديفيد فريدريش ـ بورترت للرسامة كارولين باردو 1839

الانتباه للتفاصيل

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

ما تشعر بهذا بقوة كما هو الحال في لوحته آنفة الذكر "المتجول فوق بحر الضباب"، التي رسمها مطلع القرن التاسع عشر، (حوال العام 1817)، والتي تُعَد واحدة من أشهر اللوحات الرومانسية.

يبدو الرجل في اللوحة فخورًا وشجاعًا، وهو يرتفع فوق بحر الضباب. وبقدر ما يبدو متحكمًا في المشهد، فإن أسلوب رسم اللوحة المذهل جعل المشهد يبدو أيضًا متحكمًا فيه.

لقد رسمها فريدريش بطريقته الدقيقة، حيث قام بوضع طبقات رقيقة من الطلاء بعناية فوق بعضها البعض، ومحا أي أثر لضربات لبفرشاة. هل قلت ضربات الفرشاة؟

في الواقع لا يوجد أي أثر لضربات الفرشاة! لأن طريقة رسم فريدريش الشبيهة بالتصوير، جعلت العمل يبدو كما لو أنّه استنساخًا، حتى بالنسبة لأولئك الذين يشعرون بالرغبة في المبالغة، ووصف المشاهد المتجسدة بالأقرب إلى التصوير لجهة دقّتها وعنايتها الفائقة بالتفاصيل.

إنها سنة كاسبر ديفيد فريدريش في ألمانيا، حيث يُحتفل بعيد ميلاده الـ 250 في بلده الأصلي من خلال العديد من المعارض والفعاليات. وتعمل لوحته الأشهر "المتجول في بحر الضباب" كشعار غير رسمي للحملة. فقد عُلقت نسخة مطابقة منها في الربيع الماضي، على سبيل المثال، فوق بناية عالية معلنة بدء الاحتفال، بينما تجري الاستعدادات لتنظيم معارض في الخريف المقبل في دريسدن، وفي الربيع المقبل في نيويورك.

يعد كاسبر ديفيد فريدريش (1774 ـ 1840) أحد أهم الرسامين في جيله. نشأ في مقاطعة غرايفسفالد في بوميرانيا السويدية، في عائلة من صانعي الصابون وصانعي الشموع، ودرس في كوبنهاغن، ثم استقر بعد ذلك في مدينة دريسدن. أثناء حياته، كان بإمكانه الاعتماد على اهتمام مجموعة صغيرة من هواة جمع الأعمال الفنية، على الرغم من أنّه واجه صعوبة في كسب عيشه من خلال بيع أعماله. في شيخوخته، عندما أصبح الرسامون الطبيعيون مشهورين، فقدت أعماله الكثير من شعبيتها.

في المعنى

محمد حيّاوي

ذئاب أوروبا: قل لهم لا يقتلونا

تقول منظمة الدفاع عن الحياة البريّة (آفاز) أن السلطات الأوروبية ستبدأ قريبًا عملية البحث عن الذئاب وقتلها. وتضيف: "لم يتبق لدينا سوى بضعة أسابيع لتفعيل وسائل الحماية التي استغرق إعدادها عقودًا من الزمن، وستُخرق من قبل اللوبي الزراعي". ويبدو إن تصويتًا حاسمًا سيجري في البرلمان الأوروبي لتحديد مصير الذئاب في أوروبا الغربية! و"إذا جعلنا أصواتنا مسموعة بشكل جماعي وطالبنا بحمايتها، فقد يحدث ذلك فرقًا كبيرًا" لهذا "قم بالتوقيع والمشاركة الآن".

ونظرًا لكون المفوضة الأوروبية أورسولا فون در لاين، تتمتع بطباع حادّة وقدرة مذهلة على تبرير ازدواجيتها المقيتة، فأن مشروع قتل الذئاب هذا يحظى بأولوية قصوى لديها. إنّها تريد إطلاق النّار على مئات الذئاب في جميع أنحاء أوروبا بأسرع وقت ممكن، والتخلص منها لصالح المزارعين الذين يشكلون حوال 30 % من الناخبين وماشيتهم. ويبدو أن المعادلة واضحة، فقد جرى قتل الذئاب في أوروبا على مدى قرون، من دون أن يخلّ ذلك بالتنوع البيولوجي.

في الواقع لم أكن اعلم بأن هناك ذئابًا في أوروبا بعد، غير تلك التي تتشاجر بشكل دوري في البرلمان الأوروبي، من اجل إثبات ولائها للأخ الأكبر، ومحاولتها جرّ اوروبا إلى حرب قذرة مع روسيا، بعد أن فجرت ـ تلك الذئاب ـ في وقت سابق أنبوب الغاز الروسي تحت البحر، بما يشبه نظرية القندس الذي يلجأ لقضم خصيتيه عندما يطارده الصيادون طمعًا في مادة عطرية تكمن فيهما.

يقول شعار إحدى المنظمات "يجب أن نعيش في وئام مع الذئاب بدلًا من قتلها"، "إنّها تختار الفرائس الأكثر ضعفًا، مما يساعدها على البقاء".

حسنًا ، ولكن كيف يكون ذلك؟

أقصد من يأتمن ذئبًا على حياته؟

وهل يُسمح، وفق نظرية فون در لاين الأوروبية بقتل(الفرائس الأكثر ضعفًا)؟

أقصد فرائس لا حول لها ولا قوة، كالطفلة "سماح" التي نجت، هي الوحيدة، من قصف منزل عائلتها في غزة، بينما قُتل جميع أفراد عائلتها. نعم لقد خمشت روحي تلك الصور التي بثتها وسائل الإعلام لأحد الرجال وهو يرفع "سماح" (ثمانية أشهر) إلى الأعلى ويصرخ بألم وهو يخبر العالم بمقتل ذويها كلهم وبقائها وحيدة، بينما ترمق هي الحشد بنظرات فارغة لا تقوى حتى على الفزع.

يقول الخبراء إن صيد الذئاب ليس حلاً، وقد يؤدي إلى تفاقم الوضع مع انتقال قطعان الذئاب إلى المناطق المجاورة.

في الواقع هؤلاء الخبراء لا يفقهون شيئًا. فقد انتقلت الذئاب منذ زمن بعيد، وانتشرت في جميع أنحاء الأرض، ومن لا يصدق فلينظر إلى ما تفعله هناك في غزة، أو اسألوا "سماح"!