رئيس التحرير مفيد الجزائري

13 آيار/ مايو 2026 13 May

No. 180

الطريق الثقافي

altareek althakafi

المزيج الرائع
الثورة والموسيقى والسرد التاريخي
2

"ألوان العار"
الرواية بوصفها مرآة للواقع
13

نسيبة يونس في روايتها
كوميديا جريئة
عن عرائس داعش

14

"وصايا نابو"
الناسخ النينوي الأخير
16

مركز ژين للتوثيق
مساحة حيَّة للذاكرة والتاريخ والمعرفة
18

كتاب نعومي كلاين
"عقيدة الصدمة"
صعود رأسمالية الكوارث
22

12

الفنان أجود العزاوي
أنماط مشفرة في مرايا الروح

10

ياسين طه حافظ الشاعر وأسئلة التحول

كتب علي حسن الفواز

من الصعب فصل المثقف عن تاريخه، وعن سيرته واحلامه، وحين يجد هذا المثقف نفسه في لحظة اصطدام مع العالم يتبدى ذلك التاريخ وكأنه قوةٌ عميقة تُحرك رماد حرائقه، وتُحفّز خياله على التجدد، وعلى الاحساس المتعالي بالوجود، فصناعة المعرفة/ القصيدة هي وجودٌ موازٍ، شغفٌ باستعادة الذات والهوية عبر اللغة، حيث الاستعارات والمجازات والأقنعة، وحيث تتحول الكتابة الى لعبة ماكرة عبر الشعر، وعبر استغواء اللغة لتتفجر عن طاقة المكبوت والمقموع والغائب والبعيد.

من منظور آخر، من شأن الكتابة أن تجعل الشاعر أكثر احتفاءً بأمجاده الشخصية، حيث ترميز علاقته بالتاريخ والاسطورة والحكاية والسيرة، وحيث التلذذ النرجسي باستعادتها عبر التماهي مع اقنعة شخصياتها.

قصائد من داليا طه
إدخل الأعماق أو همسًا تدخل
19

ريسان الخزعلي في المختبر الشعري:
"الشجرة الشرقية".. ديوان البحر الواحد
21

د. فاضل السوداني في المختبر المسرحي:
المسرح العراقي مفهوم المسرح الملحمي
8

لؤي حمزة عباس يكتب عن:
مغامرة الكتابة.. أن تقرأ مارسيل بروست
4

"في المعنى"
درس في الإدارة المتخفية
24

جاسم عاصي عن مالك المطلبي
الأمكنة المشاعة إضاءة حلق المقهى
6

9 771412 341239

العثور على اسطوانتين حجريتين تعودان لحقبة الملك نبوخذ نصر الثاني

الطريق الثقافي ـ خاص

كشفت دراسة أن أسطوانين حجريتين على شكل ختمين دائريين، عُثر عليها في موقع مدينة كيش الأثرية وسط العراق، تحتويان نصوصًا مسمارية تُخلد الملك البابلي نبوخذنصر الثاني، وتصفه وهو يتأمّل مدينة بابل العظيمة من شرفة قصره، متفاخرًا بالمشاريع العمرانية الهائلة التي أنجزها.

وأظهر مسح ثلاثي الأبعاد للأسطوانتين نقوشًا يُعتقد أنّها تعود إلى عصر نبوخذ نصر الثاني (605 إلى 562 ق.م)، الذي امتدت فترة حكمه قرابة 43 عامًا، وتميزت بالكثير من الإنجازات وتشييد الصروح العظيمة في بابل، وقيادة الحملات العسكرية واسعة النطاق في بلاد الشام.

أُكتُشفت الأسطوانتان لأوّل مرّة في العام 2013 على يد اثنين من السكان المحليين بالقرب من أطلال زقورة كيش (برج معبد مدرج)، ثم سرعان ما سلّم السكان القطعتين الأثريتين إلى الهيئة العامة للآثار والتراث العراقية، التي عرضتهما بدورها على المختصين بالفحص وقراءة النصوص، لتحديد أهميتهما والحقبة التاريخية التي تمثلانها، وهما الآن معروضتان في المتحف العراقي ببغداد.

وفقًا للدراسة، كُتب النص بالخط المسماري البابلي الحديث، وهو عبارة عن سردٍ من منظور شخصي لترميم نبوخذ نصر لمعبدين مُكرّسين للآلهة عشتار.

وكما هو الحال مع العديد من النقوش الملكية، أوضحت الدراسة أن الأسطوانتين غير مؤرختين، وأن النص لا يُساعد في تحديد تاريخ تقريبي لكتابتهما.

وبحسب الترجمة، يذكر النص أن ملكين سابقين قد بدآ بناء المعبدين، وأن نبوخذ نصر استمر في الحفاظ على مزارات الآلهة العظيمة في حالة جيدة، مع ذلك، أشارت الدراسة إلى أن النص لا يتضمن تفاصيل إعادة البناء، بل يركز على متانة الأسوار وزخرفة الواجهة الخارجية للزقورة.

تقول الترجمة التي انجزتها الدراسة:

"أعدتُ بناءها بالطوب على أكمل وجه. شيدتُ أجزاءها المنهارة من جديد، وأتممتُها ورفعتُ هيكلها العلوي. زينتُ مظهرها الخارجي وجعلتُها تتألق كضوء النهار لعشتار."

تنتهي النصوص في الأسطوانتين بدعاء من الملك إلى الآلهة، يطلب منها طول العمر والعون في قهر أعدائه: "لتبلغيني عمرًا مديدًا، وليُهزم أعدائي، وليُقتل خصومي، وبأسلحتك الفتاكة، ليُقطعوا أعدائي ويقيدوا. هذه بابل العظيمة التي بنيتها بقوتي الجبارة لتكون بيتًا ملكيًا، ولتمجد عظمتكِ عظمتي؟"

تُقدِّم الأسطوانتات اللتان ما زالتا بحالة جيدة جدًا، صورةً نبوخذنصر الملكُ القويُّ الذي رأى في ترميم معابد آلهته المتداعية واجبًا دينيًا عظيمًا.

سيلفيو رودريغيز

المزيج الرائع
الثورة والموسيقى والسرد التاريخي

برونو روبيرو
ترجمة: الطريق الثقافي

يسعى دونالد ترامب، من خلال محاولاته منع وصول شحنات الوقود إلى كوبا، إلى إثارة الفوضى. اليوم، أكثر من أي وقت مضى، تحتاج كوبا إلى تضامن دولي فعلي لمواجهة المضايقات الإمبريالية التي تمارسها الولايات المتحدة.

في ليلة ماطرة، في 23 كانون الثاني/ نوفمبر 2012، أحيا سيلفيو رودريغيز حفلاً غنائيًا في مسرح لونا بارك في بوينس آيرس. كان هذا الحفل الأوّل من بين حفلين سيُقدّمهما المغني الكوبي في العاصمة الأرجنتينية، بعد ستة أشهر من إحيائه حفلاً موسيقيًا في المدينة نفسها.

كنتُ هناك، في الصف الأمامي.

"يا لها من مفاجأة سارة أن أعود في هذه المدة القصيرة!" هكذا صرّح المغني فور إضاءة الأنوار على المسرح. بعد تصفيق حارّ، أخبرنا الفنان أنه مصاب بنزلة برد، وطلب منّا أن نغفر له أيّ خلل في صوته. "لا تشعروا بالذنب، فقد انتقلت إليّ الإنفلونزا من هافانا"، قالها قبل أن يُثير ضحك الحضور. "لكنّ طقس بوينس آيرس قضى عليّ تمامًا." ترددت أصداء هتافات الجمهور: "كوبا! كوبا! الشعب يُحيّيك!"

أخرج أحدهم من بين الحضور علمًا كوبيًا. وبالقرب من المسرح، ظهر علم كوبي آخر بجانب العلم الأرجنتيني. ثمّ علم من فنزويلا. ومن المكسيك. ومن البرازيل.

في غضون دقائق، تحوّلت مدينة الملاهي "لونا بارك" إلى ساحة واسعة للتآخي بين شعوب أمريكا اللاتينية. بجانبي، أخبرني زوجان شابان من بيرو أنهما سافرا إلى معظم دول أمريكا اللاتينية بحثًا عن سيلفيو.

على غرار قلة من الفنانين عبر التاريخ، أصبح سيلفيو رودريغيز بمثابة سفير ثقافي، ليس لبلاده فحسب، بل لقارة بأكملها، بفضل الطابع العالمي لأعماله وتناول أغانيه لحياة الفقراء والعمال والعشاق والمناضلين ضد الظلم في العالم النامي. لم يمر موقفه السياسي مرور الكرام. ففي الليلة التي سبقت الحفل، نظم اليمين المتطرف الأرجنتيني احتجاجًا أمام الفندق الذي كان يقيم فيه الملحن.

وفي صباح اليوم التالي، استُقبل المغني في القصر الرئاسي (كاسا روسادا) استقبالًا يليق برئيس دولة، من قبل الرئيسة كريستينا كيرشنر، وكان هذا كافيًا لصحافة بوينس آيرس لنشر انتقادات مُعاد صياغتها ضد الزعيمة الأرجنتينية. بحسب الخطاب المعادي لكوبا السائد في غرف الأخبار التابعة للشركات في العالم الغربي.

التروفا الكوبية الجديدة

وُلد سيلفيو رودريغيز دومينغيز في 29 تشرين الثاني/ نوفمبر 1946 في سان أنطونيو دي لوس بانوس، وهو أبرز رواد الموسيقى الكوبية الحديثة. إلى جانب بابلو ميلانيس، ونويل نيكولا، وسارة غونزاليس، وغيرهم من الملحنين الشباب، ساهم في إحياء حركة "نوفا تروفا" التي انطلقت في العام 1972، وتميزت بأغانٍ ذات طابع سياسي، تحمل رسائل تتوافق مع الرؤية الاشتراكية، لكنّها تُعلي من شأن الشعر على الخطاب الأيديولوجي البحت. موسيقيًا، خالفت "نوفا تروفا" الأشكال التقليدية للموسيقى اللاتينية، لتتبنى تأثيرات موسيقى الروك والجاز والموسيقى البرازيلية.

كان من بين الأحداث الحاسمة التي أدت إلى هذا التغيير هو موقف الحكومة تجاه الموسيقيين الكوبيين الشباب في الحفل الذي قدمه فيكتور جارا وإيزابيل بارا وفرقة إنتي إيليماني التشيلية في العام 1971 في كاسا دي لاس أميريكاس في هافانا. كانت أغاني الاحتجاج في أمريكا اللاتينية في أوج ازدهارها. حقق الفنانون الذين أضافوا مضامين سياسية إلى الأغاني المتجذرة في الموسيقى الشعبية والفلكلورية نجاحًا باهرًا بين الشباب المنخرطين في المجتمع، بما في ذلك في البرازيل.

صحوة الوعي

كان سيلفيو رودريغيز مراهقًا في الثالثة عشرة من عمره عندما أطاح الثوار، بقيادة فيدل كاسترو، بالديكتاتور فولغينسيو باتيستا بالقوة واستولوا على السلطة في كوبا. بعد ذلك بوقت قصير، وانطلاقًا من حماسه للثورة ووعدها بإقامة مجتمع عادل ومتساوٍ، يسوده التضامن والمساواة بين الجميع، انضم إلى لواء كونرادو بيني. فرقة محو الأمية، وهي برنامج أُنشئ في العام 1961 لتعليم الأسر الفقيرة القراءة والكتابة.

يمكن القول إن مسيرته كناشط اجتماعي بدأت في منطقة إسكامبراي الجبلية، حيث أمضى عامًا كاملًا منغمسًا في مهمة تعليم القراءة والكتابة للفلاحين والجنود. في هذه الفترة من الاكتشاف العميق، عاش سيلفيو في منزل عائلة فلاحية، وعايش عن كثب الواقع المرير لشعبٍ رزح لقرون تحت وطأة الاستعمار الإسباني وديكتاتوريات متتالية قادتها دولٌ عميلة للولايات المتحدة.

يُقرّ الفنان نفسه بأن العمل الذي قام به في فرق محو الأمية يُمثّل صحوة وعيه السياسي:

"كانت فكرتي الأولى هي الذهاب إلى سييرا مايسترا. كان لدى الشباب صورة جديدة تمامًا عن ملحمة حرب العصابات. فإذا كان الثوار قد حرروا البلاد بالكفاح المسلح، فقد أردنا تحريرها بكسر قيود الأمية".

في كوبا، تمثّل التروفا نموذج "الإنسان الجديد"، الذي ابتكره إرنستو تشي غيفارا، في منظور عقلية جديدة، تُعلي القيم الإنسانية على قيم السوق. وعي جماعي من شأنه أن يقود إلى تجاوز النزعة الفردية من خلال التعليم. وهكذا، كان كل كوبي، بغض النظر عن مهنته أو طبقته الاجتماعية، يؤدي مهامه اليومية كما لو كان مقاتلًا في حرب العصابات، واضعًا الوطن والشعب فوق المصالح الشخصية. كان فنانو حركة التروفا الجديدة متحمسين لإمكانية المساهمة في بناء أسس ظهور "الإنسان الجديد"، على الرغم من اختلاف أسلوبهم الموسيقي عن الواقعية الاشتراكية السوفيتية، التي كانت توجه الدعاية الحكومية الكوبية جماليًا. ورغم هذا الاختلاف، دفعت رغبة "تغيير العالم" سيلفيو رودريغيز وشبابًا آخرين من جيله إلى مهمة تعليم القراءة والكتابة.

تركت فترة تطوعه في اللواء أثرًا عميقًا في نفسه. فقبل ذلك، كان سيلفيو يستبعد وجود أناس يعيشون في ظروف أسوأ من والديه، وهما مزارعان فقيران يعملان في حقول التبغ. أما الآن، فقد ملأ احتكاكه المباشر بالبؤس في إسكامبراي روحه بالسخط اللازم للإبداع الفني (بعد خمس سنوات، عبّر التأليف الموسيقي عن رفضه عندما تعلم الشاب، وهو جندي يؤدي خدمته العسكرية الإلزامية، العزف على الغيتار في الثكنات).

اغتيل تشي غيفارا في بوليفيا في 9 تشرين الأوّل/ أكتوبر 1967. وبعد ساعات، ألّف سيلفيو

سيلفيو رودريغيز (يسار)، فيدل كاسترو، وبابلو ميلانيس.

(الصورة: استوديوهات الثورة ـ هافانا)

أغنيتي Fusil contra Fusil و La Era Está Pariendo un Corazón تكريمًا للمقاتل الأسطوري. ولم تكن هاتان الأغنيتان الوحيدتان اللتان ذكر فيهما الرجل الذي غنّى عنه كثيراً في أعماله، فقد ألّف أغنيتي Hom-América, Te Hablo de9 bre Ernesto بعد بضع سنوات.

يقول سيلفيو: "لم يؤثر تشي على فني فحسب، بل على شخصيتي أيضًا. لم أكن مقتنعًا في البداية بفكرة الأممية الثورية. كنت أعتقد أن هناك الكثير مما يجب إصلاحه في كوبا، وأن الانخراط في العالم مع كل هذه التحديات كان خطأً. لكن بعد وفاة تشي، أدركت قوة مثاله، وهذا ما أيقظ فيّ الرغبة في الاقتداء به. قد يبدو الأمر غريبًا، لأن وفاته كانت تعني فشلًا ما لأفكاره. لكن هكذا سارت الأمور، على الأقل بالنسبة لي".

La Era Está Pariendo un Corazón "العصر يلّد قلبًا" ربما تكون أجمل أغنية بين جميع الأغاني المُهداة إلى تشي. مع ذلك، فهي لا تذكر اسمه صراحةً، مفضلةً أسلوبًا أكثر شاعريةً وخلودًا، وهو ما ربما سهّل تسجيلها من قِبل المغنية أومارا بورتوندو، ضمن ألبوم تجميعي. تصف كلمات الأغنية أرضًا تنعى موت المقاتل الثائر، رجل الشعب الذي يترك راحة أريكته ليقاتل من أجل المظلومين في أي مكان في العالم:

شاعر ومقاتل ثائر

في العام 1975، سجل سيلفيو ألبومه الأول "دياس إي فلوريس"، الذي تضمن أغنيتي "بلايا خيرون" و"سانتياغو دي تشيلي"، وتتناول الانقلاب العسكري الذي أطاح بسلفادور أليندي وأنهى التجربة الاشتراكية الواعدة في تشيلي. مُنع الألبوم في إسبانيا أثناء حكم فرانكو، وفي تشيلي تحت دكتاتورية أوغستو بينوشيه.

في العام 1967، كان الملحن فنانًا معروفًا بالفعل عندما انضم للقتال إلى جانب الأمميين الكوبيين في الحرب الأهلية الأنغولية. إضافةً إلى تقديم الدعم في تدريب قوات الحركة الشعبية لتحرير أنغولا MPLA بقيادة أغوستينو نيتو. أرسلت كوبا أكثر من ثلاثين ألف مقاتل إلى الدولة الأفريقية، بمن فيهم جنود ومعلمون وأطباء وموسيقيون.

في رسالة موجهة إلى الحكومة، يطلب فيها إرساله إلى الحرب متطوعًا في اللواء الفني المُنشأ حديثًا، كتب سيلفيو رودريغيز: "أعتقد أنني أستطيع أن أكون مفيدًا في كتابة النصوص، وبالطبع في تأليف الموسيقى والأغاني. أُبلغكم أنني سأبذل قصارى جهدي للمساعدة".

لعبت أسماءٌ عديدة من حركة نوفا تروفا، من بينهم بابلو ميلانيس، وفيسنتي فيليو، ولازارو غارسيا، ونويل نيكولا، وسيلفيو رودريغيز، دورًا محوريًا في الصراع: فإلى جانب تأليفهم وأدائهم للأغاني التي تتناول الأحداث الاجتماعية والسياسية في أنغولا، كانوا على أهبة الاستعداد لخوض المعارك، شأنهم بذلك شأن جميع من كانوا هناك. حمل سيلفيو غيتاره والبندقية السوفيتية الأسطورية الكلاشنكوف.

عاد إلى كوبا وفي حقيبته بعض الأغاني التي لم تُنشر بعد، مثل أغنية "لا غافيتا"، التي تصف لحظة إدراكه المفاجئة عندما رأى طائر نورس يحلق في السماء، غافلاً عن الدمار الذي خلفته الحرب في الأسفل:

"كانت الأيام تمضي والحرب تقترب من نهايتها..
كان هناك جندي عائد سالمًا:
سعيدًا من برد الأرض القارس،
وسط حقل النرجس الفتي المتمايل
مع النسيم، رفع عينيه إلى المساء
وتنفس بعمق، شعر كما لو كان
وحده في هذا العالم..
زهناك، في السماء البعيدة، مرّ طائر
نورس عابر".

لقي أكثر من ألفي كوبي حتفهم في أنغولا، لكن صورة كوبا كدولة تضامن، قادرة على المخاطرة بأرواح مواطنيها لتحرير بلد أجنبي يرزح تحت وطأة نظام عنصري، تعززت بعد الغزو العسكري. في العام 2007، أزاحت جنوب أفريقيا الستار عن نصب تذكاري في عاصمتها بريتوريا، مخصصًا لذكرى من سقطوا في حروب الفصل العنصري. ضمّ "الجدار االتذكاري" أسماء 2103 كوبيين ضحوا بأرواحهم على الأراضي الأفريقية. كوبا هي الدولة الأجنبية الوحيدة المُمثلة في النصب التذكاري.

الاشتراكية غير قابلة للتفاوض

في الحفل الذي أقامه في لونا بارك في العام 2012، والذي حضرته شخصيًا، تحدث سيلفيو رودريغيز بإيجاز عن عملية تأليفه الموسيقي، ووصف نفسه بأنّه "مؤرخ" لعصره. ثم غنى أغنية "سان بطرسبرغ"، وهي أغنية حديثة استوحاها من حديث عابر مع الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز أثناء رحلة جوية من كوبا إلى المكسيك. "أخبرني غابو أنه أحيانًا تراوده أفكار خاطفة لا تصلح لقصص قصيرة، لكنه يرغب في استخدامها في شكل أغاني، لو كان يجيد كتابة الأغاني، فأمضينا الرحلة نتفلسف بشأن هذا الأمر".

في الفندق، طوّر سيلفيو إحدى هذه الأفكار الصغيرة التي أشار إليها غارسيا ماركيز: كانت تدور حول عروس تُركت وحيدة عند المذبح. لكن الكلمات، التي قد تبدو مبتذلة بالنظر إلى الموضوع، جاءت إليه مُطعّمة بعناصر من الأدب الروسي، وتحديدًا من ألكسندر بوشكين، أحد كتّابه المفضلين. والنتيجة أغنية زاخرة بالصور المتتابعة، تبدو غير مترابطة (كما في الحلم)، لكنّها تجد معنىً مشتركًا في اللمسة الأخيرة.

لعلّ هذا هو الفرق الجوهري بين سيلفيو رودريغيز ومعظم كتّاب الأغاني من الجيل الحالي: كونه، قبل كل شيء، ملحنًا ملتزمًا بالشعر والسرد التاريخي، كعنصرين مُتحدين في قالب الأغنية. من يقول إن كلمات الأغاني لا تُعدّ أدبًا فهو يجهل أعمال الكاتب الكوبي.

ليس من الصعب الوصول إلى هذه النتيجة؛ إذ يكفي الاطلاع على مجموعته الشعرية الرائعة Cancionero "كتاب الأغاني" الصادرة عن معهد الكتاب الكوبي. فحتى بدون ألحانها، تقف الكلمات شامخةً كقصائد، من دون أن تفقد قوة رسائلها.

على مدى خمسين عاماً، غنّى سيلفيو رودريغيز، بصفته مؤرخًا، عن التحولات التي شهدتها بلاده والعالم في القرنين العشرين والحادي والعشرين. لم تقتصر التحولات على الجوانب السياسية والاجتماعية فحسب، بل شملت أيضًا الجوانب السلوكية. غنّى عن الثورات وشخصياتها، وعن الوطن، والحب، وعن المآسي الوجودية الصغيرة والكبيرة للنفس البشرية،

ولا يزال الفنان، البالغ من العمر 76 عامًا، غزير الإنتاج. وقبل تفشي الجائحة بقليل، كان يُحيي حفلات موسيقية شهرية مجانية للشعب الكوبي. منذ العام 2010، ومن دون إعلانات أو دعم يُذكر، كان سيلفيو رودريغيز يجوب أفقر أحياء الجزيرة، كداعيةٍ يُعرّف بأغاني التروفا الجديدة.

كان سيلفيو يصل مع فريقه، ويُقيم مسرحًا متواضعًا في مكان عام، ويرفع علمًا كوبيًا ضخمًا في الخلفية، ويُغني للناس.

برونو رويرو صحفي برازيلي يعمل في صحيفة Diário do Grande

لسماع أغنية: La Era Está Pariendo un Corazón "العصر يلدُ قلبًا" بصوت سيلفيو رودريغيز، تخليدًا لتشي جيفارا، إمسح الكود:

أو زُرْ موقعنا: www.tareekthakafi.com

اليوم العالمي لحريَّة الصحافة

يحتفل العالم في الثالث من آيار/مايو من كل عام باليوم العالمي لحريَّة الصحافة، وهو يوم حددته منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة اليونسكو، لتحيي فيه ذكرى اعتماد إعلان ويندهوك التاريخي الذي أُعلن في اجتماع للصحافيين الأفارقة انعقج في 3 أيار/ مايو 1991.

كان هدف هذا الإعلان الذي نصَّ على ضرورة توفير بيئة إعلامية حرة وآمنة للصحافيين، لتذكير الحكومات بضرورة احترامها لحريَّة الصحافة.

أيضًا يُعَد هذا الاحتفال السنوي فرصة لمراجعة الصحافيين والإعلاميين مدى التزامهم بقضايا حريَّة الصحافة وأخلاقياتها.

تخصص الأمم المتحدة هذا اليوم للاحتفاء بالمبادئ الأساسية، وتقييم حال الصحافة في العالم، وتعريف الجماهير بانتهاكات حق الحريَّة في التعبير، والتذكير بالعديد من الصحافيين الذين واجهوا الموت أو السجن من أجل القيام بمهماتهم في تزويد وسائل الإعلام بالأخبار اليومية.

إتاحة نسخ من الأعمال الفنية المُدمرة رقميًا

الطريق الثقافي ـ وكالات

ستُتاح مئات الأعمال الفنية التي فُقدت في حريق برلين في أيار/ مايو 1945 للجمهور مجددًا، وذلك للمرة الأولى منذ أكثر من ثمانين عامًا، وإن كان ذلك رقميًا. يُتيح متحف برلين هذه الأعمال عبر الإنترنت، مُوفرًا صورًا ووثائقًا عنها للجمهور. تُسهم هذا الإتاحة في فهم ما فُقد من مقتنيات المتاحف في الأيام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، ويُساعد على البحث في تاريخ المجموعات والتراث الثقافي. بالنسبة للزوار والباحثين، يعني هذا إمكانية الوصول إلى أسماء الأعمال المفقودة وصورها، وربما مواد أرشيفية إضافية، على الرغم من عدم وجود النسخ الأصلية. تُؤكد هذه الخطوة على الجهود الأوسع التي تبذلها المتاحف لتوثيق ومشاركة أضرار الحرب والأعمال الفنية المفقودة بشكل أفضل باستخدام الوسائل الرقمية.

مغامرة الكتابة
أن تقرأ مارسيل بروست

2 ـ 1

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

الناقد الإنكليزي
جون روسكين

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

مارسيل بروست

لؤي حمزة عباس

القراءة وجه الكاتب الأصلي بملامحه التي تشحب وتختفي مع السنوات فيعمل على استعادته في كلّ ما يكتب، ملمحًا بعد آخر يدفع عنه الضباب، أو هكذا يحلم كلما جلس للكتابة، والكتابة، على هذا النحو، مغامرة بعيدة من مغامرات الخيال، وإنصات عميق للتجربة الإنسانية في حضورها الفردي، وسفر متصل خارج حدّي الزمان والمكان، يمنحنا في كلّ مرّة ما يعمّق تصوراتنا عن ذواتنا وعن العالم.

في كتاب "عن القراءة" [1] يقدّم مارسيل بروست (1871 ـ 1922) رؤيته عن القراءة وعوالمها، ويبين موقفه منها ومن التجربة القرائية، موثّقًا علاقته الشخصية بالكتب والمؤلفين الذين قرأ لهم وحاورهم وتأثر بهم، والحديث عن عوالم القراءة بوصفها مزيجًا من الذكريات، والتأملات، والتساؤلات التي تُسهم إلى حد بعيد في رسم ملامح كلٍّ منّا واستعادة وجهه، والكتاب، في الأصل، مناقشة لأفكار الناقد الانكليزي جون روسكين (1819 ـ 1900)، التي قدّمها في محاضرتين مؤكّدًا فيهما على أنّ القراءة "فعل عام، جماعي، من المحبذ ممارسته في المكتبات العمومية"، وقد عارض بروست هذه الرؤية مبيّنًا أنّ القراءة محادثة مع أناس أكثر حكمة من الناس الذين نتعرّف إليهم عن كثب، فلا يمكن "للقراءة أن تتنكّر في هيئة محادثة ولو كان ذلك مع أكثر أبطال الرواية حكمة"، وبذلك يقدّم كتاب (عن القراءة) رؤيتين تعمل كلٌّ منهما على وضع القراءة في موضع خاص من مواضع المعرفة، ببعدها الإجتماعي، كما يذهب روسكين بوصفه مفكرًا اجتماعيًا، وبعدها الفردي، كما يرى بروست، لتُسهم بالنسبة لروسكين، بصياغة الجانب الاجتماعي في كلٍّ منّا، في حين ترمي، في تصوّر مارسيل بروست، لما هو أبعد من تمجيد الانسان، فهي "أنشودة بوسع أي عاشق حقيقي للكتب أن يسمعها، يستمتع بها ويفهمها"، وهي ضرب رفيع من التوحّد، تتعدّى ما هو غير مجدٍ في علاقتنا مع الآخرين، "الصداقة مع الكتاب على الأقل صادقة، ولو كنا نربطها مع شخوص خيالين، وكتّاب راحلين أو غائبين، الشيء الذي يمنح هذه الصداقة بعدًا مؤثرًا وخاليًا من المصالح"، تترفع القراءة، في تصوّر مارسيل بروست، عن كلّ ما هو آني وخاضع لشروط المنفعة التي غالباً ما تحكم علاقاتنا اليومية وتتحكم بها، "ففي القراءة تعود الصداقة إلى نقائها الأصلي، مع الكتب لا مجال للمجاملة". تكشف القراءة رؤية بروست الجمالية، ومبادئه، وتذوقه، ليضعه حديثها مع مثقفي عصره المشغولين بالإبداع في وجوهه المختلفة، التشكيلية، والموسيقية، والمعمارية، فضلاً عن أقدم الإبداعات الأدبية، وهي تجد في القراءة أفق حياتها، إنه يعمل، من خلال القراءة، "على استخلاص الجمال من كلّ شيء"، ويحرّرنا من أوهامنا. إن القراءة، بتصوّر بروست، ليست منفصلةً عن مجمل ما يحيط بنا من أشياء وأفعال، وهي تُدخلنا في انسجام كامل مع كلّ شيء من حولنا، وبها نكون أكثر حساسيةً وقدرةً على أن نؤثر بما حولنا ونتأثر، إن القراءة بهذا المعنى تضعنا في قلب إيقاع الوجود، نُنصت إلى نغماته الخفيّة ونسمع إيماءاته البليغة، "لم يكن لدي سوى رفقاء يحترمون القراءة للغاية، كالأطباق المزخرفة المعلّقة على الحائط، الرزنامة المزّقة منها حديثاً ورقة البارحة، بندول الساعة ونار المدفئة اللذان يتكلمان دون أن يطلبا منا جوابًا، وكان كلامها الناعم، المجرّد من المعنى ـ عكس أحاديث البشر، لا يشكل التباساً في معنى الكلمات التي نقرأها".

يوسع كتاب (عن القراءة) تصوراتنا عن بروست بوصفه قارئاً فريداً، وهو يجعل من فعله القرائي مادةً للحديث عما تخلّفه القراءة من سحر في دواخلنا، سحر يستمر في مراحل حياتنا كافة، ليمتزج ويتداخل مع تجاربنا النفسية والاجتماعية كلما تقدّمنا في العمر حتى يغدو أخيراً جزءاً عزيزاً مما نستعيده من الذكريات.

ترتفع القراءة لدى مارسيل بروست وتسمو فتكون "عتبة الحياة الروحية"، إنها تنفلت، بهذا التصوّر، من مدار آنيتها لترسم دورتها في قلب الوجود، وتحافظ على موقعها في منزلة نفيسة بين النسيان والتذكر، ننسى لنقرأ ونقرأ لنتذكر، كما إن الكتابة لا تكون من دون محو، لا قراءة بغير نسيان، على طرس الوجود تحقق حياتنا الروحية عتبتها وهي تواصل الحضور بين محو وكتابة، لتكون هي المحو وهي الكتابة في آن، وهي الطرس مثلما هي الوجود ذاته. عن أيام الطفولة يتحدّث بروست متخيلاً أنها مضت من دون أن نعيشها، "الأيام التي أمضيناها رفقة كتاب من كتبنا المفضلة"، يحضر النسيان هنا ويحضر التذكّر، فالأيام الذاهبة بلا عيش هي الأيام المنسية، بلا علامة تجعلها تحنُّ وتعود إلى خواطرنا، لكنها الأيام التي نتذكرها بمزيّة ما قرأنا خلالها، أيام التذكّر هي وما النسيان إلا توهّم، التوهّم رديف الخديعة والتخيل، وهمَ الشيء: دار في خاطره، وقد دار في خواطرنا أنها أيام منسية، لكن الوهم طريق واسع لاعتقاداتنا الضالة، وها هي طفولاتنا، التي تعود بلا سبب، تعاودنا بأسباب القراءة، والأسباب طرق السماء في مراقيها و معارجها، تعود إلى أول الكلام، كلام بروست، وللقراءة وهي ترتفع وتسمو، "لتنحت بداخلنا أعذب الذكريات"، ذكريات القراءة في الطفولة لاحدّ لعذوبتها ولا مجال لفهمها وإدراك ما إذا كان مبعث العذوبة فيها القراءة أو الطفولة، لكنها، كما أتصوّر أو أتخيّل، منطقة سحرية ثالثة مصنوعة من عجينة هائلة من دقيق الطفولة وماء الخيال، وفي هذه المنطقة العجينية ينتظرنا رفقاء يحترمون القراءة للغاية، "الأطباق المزخرفة على الحائط، الرزنامة المزقة منها حديثاً ورقة البارحة، بندول الساعة ونار

الافتتاحية

حقوق الإنسان وآفة الألغام..

تُمثل الألغام الأرضية من بقايا الحروب انتهاكًا صارخًا لحقوق الإنسان الأساسية، لاسيّما الحق في الحياة، والأمن، والسلامة الجسدية، إذ تقتل هذه الأسلحة وتُشوّه المدنيين عشوائيًا، حتى بعد عقود من انتهاء النزاعات، وتعيق التنمية وتمنع الوصول إلى الخدمات الأساسية، مما يستوجب حظرًا شاملاً وإجراءات إزالة عاجلة.

لقد ابتُلي العراق، من بين الكثير من الدول، بهذه الآفة الخطيرة التي لم تعرها الحكومات المتعاقبة أدنى اهتمام، الأمر الذي جعل من أعداد الضحايا في تصاعد مستمر، إذ بلغت الأرقام حتى العام 2024 أكثر من 35 ألف ضحية، نصفهم من الأطفال، بينما بلغت أعداد الضحايا في أقليم كردستان وحدة حوالي 14 ألف ضحية، وما زال أكثر من تسعة ملايين عراقي يعيشون في مناطق تحفها حقول الألغام، من دون معالجة جدية، على الرغم من الدعوات الدولية المتكررة لمعالجة تلك الأخطار والاستعداد للمساعدة الفنية والدعم المالي، إلّا أن عدم اكتراث المسؤولين عن هذا الملف في الحكومات العراقية المتعاقبة، وعدم مهنيتهم، حال دون ذلك للأسف.

يواجه الضحايا الناجون صعوبات في الحصول على الرعاية الطبية وإعادة التأهيل، مما يتطلب تفعيل الحقوق الاجتماعية والصحية وقوانين الرعاية الخاصة والدعم النفسي والتعويضات.

يحدد تقرير جديد نُشر في موقعنا الإلكتروني، الإطار القانوني والجهود الدولية المبذولة في هذا المجال، كما يسلط الضوء على اتفاقية حظر الألغام التي تهدف إلى حظر إنتاج واستخدام ونقل الألغام المضادة للأفراد، وقد حققت الاتفاقية تقدمًا كبيرًا في تقليل استخدامها عالميًا.

إنّنا ندعو من منبرنا هذا الجهات ذات العلاقة في الحكومة العراقية لاستغلال فرصة انطلاق الحملة الدولية لمكافحة الألغام، للتعريف بحجم وخطر تلك الآفة المستشرية في العراق منذ عقود، واستغلال الدعم الدولي المتاح والمقدم من المنظمات الدولية لإحياء خطط إزالة حقول الألغام الشاسعة من الأراضي العراقية، وتحديد الخرائط الخاصّة بها، وحصر عدد الضحايا رسميًا من أجل تقديم الدعم الكامل لهم.

طفولة بروست وقراءاته الأولى، تنفتح كلٌّ منها على الأخرى، تغذيها بالضوء وتستردّ تفاصيلها

المدفئة اللذان يتكلمان من دون أن يطلبا منّا جواباً"، عالم غرفة الطعام بموجوداته المألوفة يغدو مع القراءة مساحةً واسعةً للحياة الروحية، كلُّ شيءٍ من أشياء الغرفة يدخل في فعل قراءتنا، يُنصت لأنفاسنا ويستشعر بهجتنا، بانتظار الجملة الفتّاكة يلقيها الأبوان على مسامع الطفل: "هيا، أغلق كتابك، سنتناول الغداء".

عبر حديث بروست عن القراءة بوقائعها اليومية، ألتقط ما يأتيني من العائلة، وجوه وأصوات تتداخل في مشاهد تدور في غرفة الطعام، والحديقة، فأترك حديث القراءة، كما يفعل بروست، وأنشغل بالعائلة، أنساق إلى لعبته وأتشرّب خديعته، وأتخيلني كمن ينظر إلى العالم من ثقب الباب، إنه مفتاح القراءة الذي يكون بين عالمين، عالم المكتبة وعالم الأسرة البروستية، يوهمني مارسيل بروست وهو يستعيد قراءة طفولته بأن ضوءاً يتسرب من الثقب، فأنصاع لوهمه وأنظر.

من خلال القراءة تُستعاد الطفولةُ، كما تُستعاد القراءة فعلاً فاتنًا دائم العودة أبدي الرجوع، من خلال الطفولة، طفولة مارسيل بروست وقراءاته الأولى، تنفتح كلٌّ منها على الأخرى، تغذيها بالضوء وتستردّ تفاصيلها، الناس بمشاعرهم وحواراتهم، والمكان بمفرداته التي تُعلن عواطفنا وتكشف ما نُحب، وتكتم ما لا نُحب، كما لو كانت تنشر ثياباً مبللةً، غرفة مارسيل الطفل تكتسب جمالها من وجهة نظره بصدد انزلاق أشيائها بين دائرتين: من دائرة الراحة إلى دائرة المتعة، الأشياء تحفّز خيال الطفل، تُعدّه لأدوار سيؤديها بأمانة وشغف، "الستائر البيضاء الطويلة التي تخفي عن الأنظار سريري الموضوع وكأنه في عمق محراب، أكوام الأغطية المتنوعة بين تلك المصنوعة من التافتا، الموشاة بالزهور، والمطرّزة، وأكياس الوسائد القطنية الرقيقة"، يتحرّك السرير كما تتحرّك الغرفة، من حدود الواقع إلى رحابة الخيال، كلُّ شيء يتغير، الستائر ليست بالستائر الواقعية البيضاء، والسرير ليس بالسرير الواقعي، وهما ليسا متخيلين بالضرورة، فقد لعبت الذاكرة لعبتها باستعادة كلٍّ منهما على طريقتها، وأفاضت عليهما من سحرها، السحر الذي يضفي على الأشياء قداسةً كنسيةً وينقلها من واقعية اليومي إلى حلمية الذكرى، حتى أصعب اللحظات وأقسى الأشياء تُمنح، عندما تستعيدها الذاكرة، ضرباً من السحر يجعل منها لحظاتٍ شفيفةً ويقرّب الأشياء البعيدة إلى النفس، لتحيا غرفة القراءة، في استعادة بروست، احتفالها وهي تشهد تفتّح العلاقات بين أشيائها، ولا تحضر الإيقونولوجيا بوصفها حقلاً تزيينياً يرعى حاجاتٍ آنيةً عابرة، في غرفة قراءة بروست، بل تشكّل مساحةً جماليةً تمنح السواكن حركةً، والصوامت صوتاً، وتقرّب بين المتباعدات لتعيش أشياءُ الغرفة احتفالها وهي تُطلق سعاداتها في الغرفة، تُنصت وتستجيب لكل شيء وهو يمضي ويتحوّل، يعيش أدوار حياته، يخرج من رداء العادي إلى أردية القداسة والخيال، فيكون الطفل حينئذٍ بضعةً حيّةً من المشهد، تقرأ وتتعثر وتسقط، تسقط معها صورة المخلّص دفعةً واحدةً، القراءة تغيّر العالم، تُضفي عليه غلالةً سحريّةً وهي تطلق الأشياء مما يقيدها وتدفع بها في مسارات جديدة، "هذه الأشياء كانت تملأ غرفتي بحياة صامتة ومتنوعة، وبغموض أتوه معه وأقع تحت تأثير سحره في آن، وكانت تحوّل غرفتي إلى كنيسةٍ صغيرةٍ حين تعبر الشمس القرميد الأحمر الصغير الذي يعتلي النوافذ". وهنا تعيش غرفة القراءة حواراً من نوع آخر، تحقق الإيقونولوجيا فيه حضورها الأمثل، إنه حوار الأعمال الفنية المختلفة، رائعة بوتيتشلي الربيع المقلدة، منحوتة المرأة المجهولة، صورة الأمير يوجين الرهيب والجميل بسترته الفاخرة، كلُّ عمل فني في الغرفة يرتفع بها طبقة أخرى من طبقات الخيال، حتى لو كانت الأعمال الفنية لا تتماشى مع أذواقنا ولا تشرب من مياه زمننا، إنها تحفّزنا على الخروج من ذواتنا والغوص داخل شخوص يشبهوننا ولا يشبهوننا.

لم يكن حضور ربيع ساندرو بوتيتشلي المقلّد، القادم من فلورنسا القرن الخامس عشر، المشعّة بأفكارها الجديدة، الفاتحة بوابات عصر النهضة بأسطورياتها العميقة وعناصرها المشفّرة التي تطمح لاستخلاص الإلهي من الدنيوي وهي ترنو للحياة الأبدية، حضوراً صامتاً، كان صمت اللوحة يفيض بوساطة الحب وطاقته الكبرى، في تقابلات بليغة ومواجهات محكمة، تُكمل كلٌّ منهما الأخرى وتُعلي من أدوارها، فينوس آلهة الحب، مركز اللوحة وجوهرها، فينوس في وسط اللوحة، ليس في وسطها تماما، خلفها تصطف الأشجار قوساً مكسوراً، ويحوم فوقها كيوبيد معصوب العينين مع القوس والسهم، لرسل الآلهة، ربات الحسن، حضور في اللوحة، إنها دوامات الجمال في هبوبه الآسر وفي احتفائه الرفيع بالحياة.

يُعنى مارسيل بروست وهو يتحدّث عن القراءة، بموضوعه المعتاد، مراقبة ما حوله والإنصات للأشياء وهي تُطلق أصواتها الخفيّة معبّرةً عن حياتها الخاصة، لتحيا بعدئذ في دواخلنا، بعضاً من حياتنا السرية، لتغدو، عندئذ، أشياءً منفصلةً عنّا، خارج أحاسيسنا وذكرياتنا، "كأننا نُحسُّ بأننا نحبس هذه الحياة السرية داخلنا، حينما نتّجه ونحن نرتجف لنسحب مزلاج الباب، ثم ندفعها على السرير وننام معها أخيراً، ونتدثر بالملاءات البيضاء الكبيرة التي تغطي وجهنا، بينما تُقرع أجراسُ الكنيسة القريبة وتتناهى إلى أطراف المدينة كلّها لتُعلن ساعات أرق المحتضرين والعشاق" تتداخل الحياتان وتتواشج أطيافهما، تغذّي كلٌّ منهما الأخرى بالوهم والخيال، حياة الداخل وحياة الخارج، وصولاً للتماهي والذوبان، حيث تؤثر الأشياء من حولنا في حياتنا الداخلية وتتأثر بها، بعد غرفة القراءة تؤدي جملة مثل "لم أكن قد أمضيت وقتاً طويلاً في القراءة بغرفتي عندما تحتّم علي الذهاب إلى المتنزه الذي يبعد بكيلومتر عن القرية"، وظيفتي الربط والتحوّل، بين عالمي الغرفة والمتنزه.

في الوقت الذي أبدأ بالتفكير بما أولى بروست من عناية، أراها كاملةً، لمحيط قراءته، داخل الغرفة وخارجها، وأهمل القراءة نفسها، يفاجئني بالسؤال "ماذا إذن عن هذا الكتاب؟" كما لو كان يُنصت لهواجسي ويحاور ظنوني، لأكتشف أنه قد استغرق في قراءة رواية، متحدّثاً عن شخوصها "الذين منحناهم اهتماماً وحناناً يفوق ما نمنحه للأشخاص الحقيقيين المحيطين بنا"، تملك الرواية أن تأخذنا من عالمي القراءة الداخلي والخارجي، بإشارات حياتيهما السريّتين لتُغرقنا في عالمها الحافل بالحياة ونهاياتها القاسية، كلُّ نهايةٍ قاسيةٍ بطبعها، أقول، كأنها لم تكن من صنع مؤلف، نهايات غريبة نزلت من السماء.

يخلص بروست لبيان تصوّر جون راسكين بصدّد القراءة في محاضرتيه (الكنوز الملكية) المقدّمة بفندق مدينة "روشهولم" القريبة من "مانشستر" في السادس من ديسمبر عام ألف وثمانمائة وأربعة وستين، و(حدائق الكتاب) المقدّمة في الرابع عشر من الشهر ذاته، وقد هدف من تقديمهما إلى المساعدة في انشاء مكتبة بمعهد روشهولم في الأولى، والمساعدة في تأسيس مدارس مدينة "أنكوتس" في الثانية. يبين بروست، خلافاً لما يراه روسكين، إن القراءة "ليست ملزمةً بأن تلعب في الحياة ذلك الدور البارز الذي يخصّصه لها روسكين"، إنه يضع جانباً قراءات الطفولة الساحرة "التي علينا أن نحتفظ بذكراها كما لو كانت ذكرى مقدسة"، وهو، هنا، يعرّج على الذاكرة، موضوعه الأثير، وينطلق منها لمناقشة القراءة، بما تلعبه الذاكرة من دور أساسي في مجمل أعماله، وفي عمله "البحث عن الزمن المفقود" على نحو خاص، يشير ميشائيل مار إلى أن بروست "لم يمتلك كتباً تقريباً، لقد حفظها جميعاً في ذاكرته.. وعلى الأغلب كان الأدب الفرنسي برمته قابلاً لديه للاستدعاء من الذاكرة"[2]، إن عالم مارسيل بروست تغلّفه، على نحو شبه دائم، غلالة الذاكرة السحرية، هذه الذاكرة التي مثّلت آلية لاستدعاء أشباح عالم غارب ومنحتها الفرصة للحياة في عالم راهن، وهو بذلك يتمكن من تأمل ماضيه بطريقة لا تخلو من احتفالية، "وقد أخذ الماضي فعلاً بواسطة واحد من أفعال الذاكرة اللا إرادية التي هي بوابات الواقع في منهج بروست"[3].

سيبنى عالم بروست وتتأسس رؤاه على طبقات من كشوفات الذاكرة، إنّه عالم الذاكرة المرئي والمحسوس بكلّ ما تقدّمه آليات الرؤية والإحساس من سبل لاستعادة العالم والشعور بتجاربه ومنها تجربة القراءة التي يضعها بروست موضع المسائلة، "إن ما تخلّفه القراءة بداخلنا على نحو خاص هو صور الأمكنة، وما كان يميّز الأيام التي كنّا نمارس فيها الفعل القرائي، والتي لم أفلت من تأثير سحرها، لذلك وجدتني وأنا أرغب في التحدّث عن قراءاتي الطفولية، أتحدّث عن كلّ الأشياء ما عدا الكتب، لكن قد تكون الذكريات التي جعلتني تلك القراءات أسترجعها أيقظت بداخل القارئ ذكرياته أيضاً".

يرى بروست تطابق أطروحة روسكين مع مقولة ديكارت "مطالعة كلّ الكتب الجديدة تتماهى مع محادثة أكثر مؤلفي العصور الماضية صدقًا"، مؤكدًا "أن القراءة هي بالضبط محادثة مع أناس أكثر حكمةً بكثير، وأكثر إثارةً للاهتمام من أولئك الذين بمقدورنا أن نحظى بفرصة التعرّف عليهم عن كثب"، ليبين، مقابل ذلك، أطروحته التي تنصُّ على أن القراءة ممارسة جوهرية من ممارسات الوحدة التي تمكننا من الاستمتاع بالقوّة الفكرية، وهو بذلك يضعف من كلّ ما استند إليه روسكين في أطروحته كونه "لم يسع إلى البحث في كنه فكرة القراءة"، وقد عمل، بتصوّر بروست، على حكي ما يشبه أسطورة أفلاطونية جميلة، تاركًا مهمة التعمق فيها لذوي المبادئ المعاصرة. ويُنهي جملته بتحديد أوجه التباين بين رؤيته ورؤية روسكين، فإذا كان بروست يعتقد "إن جوهر القراءة الأصلي يكمن في معجزة التواصل الخصب في خضم الوحدة"، فهو ينفي ما أسنده روسكين لها من دور اجتماعي ذي بعد محوري في حياتنا الروحية.

(1) مارسيل بروست، عن القراءة، ترجمة سلمى الغزاوي، دار الهجّان، البصرة 2021، المستلات الواردة في القراءة من هذه الترجمة.

(2) مشائيل مار، فهود في المعبد، ترجمة أحمد فاروق، أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، 2009: 20

(3) جيرمين بريه، مارسيل بروست والتخلّص من الزمن، ترجمة نجيب المانع، دار الرافدين ط2/ 2019: 9

3 _ 2

الأمكنة المشاعة
إضاءة حلق المقهى

جاسم عاصي

يحيلنا كتاب الدكتور مالك المطلبي المعنون بـ (ذاكرة الكتابة.. حفريات في اللاوعي المهمل) إلى أكثر من مستوى من القراءة. وهذا يعني أنك بمواجهة نصوص ذات إيقاعات متعددة، وإن جمعها أسلوب الكاتب في تدوين الشفاهي، سواء كان للمكان، أو لبنية الوعي المبكر، الذي يصطلح عليه الآن باللاوعي المضمر، إذ يضيف له المهمل، ليجسد القصدية أو العفوية التي طغت كغطاء على صيرورته مؤجلة فعل التدوين حوله إلى حينٍ من الزمن. ويبدو أن المهمل هذا أكثر غزارة، لأنه يشكّل ذاكرة، وبالتالي تاريخ الجماعات.

إنّ التصريح بـ (بإمكاني أن أستعير ما أشاء مما كتبتما عن الوضع الألماني والياباني للحالة العراقية) دال على أن أوراق (المطلبي) معنية بحروب اشتعل أوارها على أرض العراق، سواء كانت في السنوات التي سبقت العام 2003 أو ما بعدها. وما يؤكده هذا التماثل هو الخلاف على اعتبار التاسع من نيسان هو تاريخ خلق الأسئلة التي مفاد بعضها ؛ هل هي انتهاء للحرب أم إشارة ليوم التحرير ؟ ويستطرد بين ما فرضه (ماك آرثر) على اليابان ، وبين ما فرضه (بلير) على العراق، سواء باستبدال كل البنيات التي كانت بنيات تخريب أو تدمير لكل البني دفعة واحدة. بمعنى وضع البلد في حالة فوضى وعشوائية، استطاع الآخرون من النفاذ إلى مفاصل الحياة بكل تلقائية من خلال ما خُطط له، ابتدأ من سياسة تفكيك الواقع إلى عدم إعادة تركيب أجزائه . لقد عالج (المطلبي) بكل وضوح تَبِعات التغيير الذي حصل، من وجهة نظر إنسان مثقف ووطني، دوافعه توظيف المعرفة، لصالح العام وإزاء المواقف الأخرى. ولخّص هذا في جملة قصيرة، غير أنها تكشف عن تحليل عميق للبنية الواقعية (أنها جميعاً راهنت على حصان واحد أسمه الديمقراطية من الخارج، مقابل اختزال مؤقت في الذات. بل لأن كلا ً منها حُكِمَ بوساطة البشر ــ الآلهة والمفارقة أن الآلهة انتقلت من مجرّد أشكال في المخيلة المثيولوجية الأولى إلى آلهة من لحم ودم في "عصر المعجزات المحسوسة". وهنا نتوقف على صورتين هما ابتكار أسس الخديعة مقابل براءة التشكّل، بين المُخادع الذي يمتلك السلطة، وبين الأبرياء من الناس. إذ نرى أنها ستذهب بالوعي الجمعي باتجاه تعطل العقل، وفقدان السيطرة وتمثل الإرادة الفردية والجمعية. ذلك لأنها سوف تكون مقيدة بإرادة عليا لا سلطان عليها، وذات قرار. هذه الظاهرة خلقتها وستخلقها التراكمات عبر أزمنة قادمة لا فكاك من تسلطها بسبب غياب الصوت المنظم الرافض بوعي إزاء تغييب العقل عند الإنسان، وحلول التخدير الأيديولوجي بديلاً ً مهيمناً . و(المطلبي) ساير أقرانه في سرد الماضي، ليضعه عيّنة عراقية، تكشف الوعي المبكر، والقامع المبكر لهذا الوعي. لقد كان مسار التذكر مرتبط بالوعي المبكر للأحداث وهو مفصل ثورة تموز عام 1958 وما تلاه من أحداث، حيث يؤسس لنمو جيل مرافق لتلك الحقبة التي شابها الغموض، والانتكاسات والإحباط للمشروع الوطني. وقد لخص ذلك التاريخ بعبارة موجزة (بدأ خيط الدم يسيل منذ عام 1958 وحتى عام 2003، ولا تزال تجري كامتداد له قطرات متقطعة) لقد حاول (المطلبي) على عكس الاثنين، أن يوغل في التاريخ، ونعني تاريخ المكان العراقي، ليكشف عن النوازع والأشكال التي عليها الحياة دون مواربة. ولكي يعبّر عن القشرة واللب في كشوفات السياسة وبناء الدولة خلال هذه الحقبة الموصوفة ذكر (ومن المفارقة أن يطرّز هذا الخراب بحاشية رقيقة. فقد تم استبدال اسم المقاطعة (العمارة) باسم تاريخي هو (ميسان) لإضفاء شكل برّاق على محتوى فارغ! ذلك لأنه لم يعد في عقول الأبناء سوى المعرفة الناقصة. تلك التي يُحرّم البحث عن جواب لها.

غريزة المكان

أطلق (المطلبي) على المقهى كمكان خاصية علاقته بالغريزة. وهذا يعني أن العلاقة بهذا المكان محكوم بأسس غريزية، غير مكتسبة بشكل مباشر. أي أنها لا تستجيب إلى التقليد والتماثل مع الأب أو الأخ الأكبر أو الصديق مثلا ً، وتسير على نمط ؛ مازال الآخر يمارس ارتياد المقهى لاكتمال فتوته ورجولته، واتساع علاقاته، إذاً لابد من دخوله. هذه القاعدة غير مفعّلة في ذهن سارد العلاقة بمكان المقهى، وعدَّ الاستجابة نوع من الاستجابة إلى الغريزة، أي الجينية. وبهذا تكون العلاقة هذه محكومة بالجدلية في الاكتشاف والفرز والانتقاء، أي أنه يخلق نوع من الصراع الذاتي.فهو مكان لإدامة الصلة مع العالم، من خلال بؤرة أكثر فاعلية، وتجري فيها العلاقات على متغيّر. وما السير والولوج إلى عمق هذه الأمكنة التي نبه إليها الكاتب في كوّنها تحتكم إلى الصعود وليس الهبوط. أي أنه يبدأ من مقهى البلدية وصولاً إلى مقهى البيضاء. والذي يتذكر هذا التسلسل المكاني الصاعد، لابد أن يتذكر الخاصية الذاتية لكل مقهى، لكي يبرر بنفسه مثل هذا الصعود، وعلاقته بالتاريخ الثقافي والأدبي في بغداد. وكذلك بالنسبة إلى أدباء المحافظات. إذ أنهم يُقيمون علاقتهم مع بغداد من خلال علاقتهم مع المقاهي، منذ ثلاثينيات القرن الماضي. فمقهى البلدية لا تصلح الإقامة فيها إلا في الصباح، والصباح الباكر.

وهكذا تتسلسل الإقامة في بقية المقاهي. أي أنها مرهونة بالزمن، وإشراق الشمس، وهطول الظلام وزحفه على طول الطريق الممتد من ساحة الميدان، مروراً بشريان شارع الرشيد. فالمقاهي بأزمنتها، وروادها. ليس ثمة قطيعة بين رواد هذا المقهى أو غيره، بل ثمة تلوّن وخليط متجانس أو غير متجانس، في هذا المقهى أو ذاك. فالمقهى لا يخضع إلا لهوية جامعة، فهو فضاء للاسترخاء، ومجال للحوار وتبادل المعرفة الشفاهية، وشيوع مصادرها. لذا نبه الكاتب وهو في معرض الدخول إلى ملكوت المقاهي، كوّنها أشّرت تنظيم العلاقة التي أعلنت بديلاً للأمكنة المخصصة للقاءات، كالمضيف في القرية مثلاً ـ كما ذكر الباحث (ناجح المعموري) والمضافات الأخرى. أي أصبح ثمة مراكز تحتوي فعالية الجميع، وهي فعاليات ثقافية وسياسية واجتماعية واضحة. بين النخبة وفضائلها. والكاتب يبدأ من حيث انتهت المقاهي، أي التعامل معها من خلال الذاكرة، وبلغة رثائية خالصة، تشوبها حالة الألم في كشف القسوة التي عوملت بها الأمكنة هذه، مقابل تخليد المقاهي في العالم، خاصة مقاهي المثقفين. فعلى سبيل المثال، أورد لي الفنان الراحل (فائق حسين) ما لاحظه في باريس، وحصراً في مقهى ملتقى الأدباء والمثقفين والفنانين في كوّنه لا حظ طاولة ذات كرسي واحد في مقهى المثقفين في باريس، تُستبدل مقتنياتها كالمزهرية وورودها، وقدح الماء والشرشف الأبيض كل يوم، مقابل عدم إشغالها من أحد بالرغم من نفاد كل الطاولات. وحين سأل بفضول عراقي، قيل له.. إنها طاولة الشاعر رامبو، كان يكتب قصائده على هذه الطاولة..!! من هذا المنطلق نرى أن المهمل الذي أشار إليه الكاتب في غلاف الكتاب، هو الأساسي والأصيل في الاعتبارات الأخلاقية معبّراً عن ذلك من خلال (كانت العلاقة ــ ويعني بها بين دجلة والمقهى ــ أشبه بحوار تتخلله أبنية، أمّا الآن فقد أدار دجلة ظهره احتجاجاً على مجازر الحيوات النقدية (المطاعم) ومخازن الرطوبة (موبيلات سوق هرج) التي استبدلت بالمقاهي هذه)

في فصل المقاهي، تلعب اللغة دور المراوغ، بين أن تكون سقف النص، أو أنها تتخذ لها موقع الوصف بحيادية، لكنها في المحصلة النهائية، تبدأ من خلال خطوات، تحاول من خلالها تغليف المكان بالحس التراجيدي المضمر. غير أنه يتكشف عبر مواقعات تبدي أسفها وحزنها على ما فات. فعبارة (حشد من الحيوات بأمكنتها زال من البسيطة! ولم يبق منه سوى آثار مطمورة تحت جلودنا) وتحت جلودنا هنا تزيل آثار امحو الذي لعب فيه الزمن دوره عبر حلقات دورانه، إذ لعب الوعي الدور المحفز لفعل تغييب فعاليته من خلال المكان، إذا ما أدركنا بمعزل عن المؤثر السلطوي ؛ إن المقهى لعب دوراً ثقافياً وشهد تمرداً وحراكاً حُسِبَ له حساباً دقيقاً. فجملة التمردات على الأشكال واختيار المناهج في الكتابة والرسم والمسرح كان للمقهى دور مهم وفاعل في احيائها وتنشيطها. وقد ذكر المؤلف ما كان يشاهده في مقهى البلدية التي دخلها فتى، لم يبق العمر آنذاك شيئا من الصوّر، لكنه استدرك بوعي حيث ذكر صورة (عادل كاظم) بناركَيلته ومؤلفه عن المسرح، كما ذكر حشد ممن أثّروا على حركة الثقافة في البلد، ومنهم جماعة كركوك. وقد ذكر منهم (سركَون بولص). كانت هذه النخبة، من يحرّك فضاءات المقاهي الثقافية ويضخ فيها الحيوية. فالجدال آنذاك كان على أشده، أتذكر منه ما كان يتحمس إليه الشاعر والفنان (عمران القيسي) إبان صدور مجموعته الشعرية (الصمت لا يتعب الموتى) وعنف واندفاع الفنان (إبراهيم زاير) قبل سفره إلى لبنان. ما نريد أن نخلص إليه أن معالجة أمكنة كهذه من قبل ممارس للحياة فيها، قد وضعنا أمام ذاكرة تجمع بين فرديتها وجمعيتها. لأنها بالأساس فتحت أكثر من بوابة، لإيقاظ ما تضمره الذاكرة، فهو جهد فيه حفر وحرث، والذي يخصبه مطر الانشيال المتواصل، لاسيّما التفاصيل التي لم تضع في بنيات اللغة وتراكيبها، ولا في حماس يصل حد الانفعال. فنحن إزاء سرد يجمع بين التسلسل المنطقي وبين تدفق الشعر. الشعر البسيط التركيب والذي يأخذ بك إلى مصاف الحيوية الذهنية، عبر استفزازك بالحقائق وليس بالمتخيّل فحسب.

في عبارة (مكان الظلام المختلف، يبدأ الظلام من الخلف في مقهى البلدية، كثيفاً ثم يفتر في الوسط. أما حلق المقهى، فمضاء إضاءة باهتة، بخطوط شمسية تائهة !) نكون بإزاء وصف قصير نسبياً، لكنه يعيد الذاكرة إلى التكوّن الذي عليه المقهى التي اعتدنا على واجهاتها المفتوحة. وبهذا يكون الرائي للعبارة هذه يتناسل في رأسه السؤال، وربما يصل إلى مجموعة أسئلة تولد دافع البحث في تقصي المكان عملياً، وإن تعذر يستعين بذاكرة الآخر. فالمقهى له مدخل مختلف، عبارة عن واجهة دكان بسيط وعمق طويل، في نهايته ينفتح على اتساع مذهل، تتوزع على جدرانه نوافذ. فالليل يزحف عليه من القفا، بينما تكون الواجهة تستل ضياء الشارع الباهت. هذا الوصف ينطوي على شعرية تتطلب التقصّي. كما ونلاحظ أن وصف حركة وجود الحيوات كالشعراء والقصاصين والنقاد بحيادية وشعرية خالصة، إذا ما فهمنا الشعر يحمل المؤثر بأبسط لغة مكثفة، فوصف الحصيري أجده ذي شحنة شعرية، لأنه تعامل مع تقلباته بروح تلقائية بعيداً عن نزعة النقاد العدوانية ــ أحياناً ــ والتي تُدخل الشخصي بالشعري فتُسقط المعنى الوجودي الذي يمثله هذا الإنسان الذي يمتلك حساً فائقاً في الإرهاف والضياع. هذا النمط من التعامل يكاد يؤسس إلى معالجات ذاتية في أخذ الآخر من خلال جُهد البحث عن المكوّن العام عبر المكوّن الشخصي. لقد كانت حيادية المؤلف قد أضفت على كل حيواته الإنسانية والمكانية بعداً مشرقاً بالرغم من تراجيدية المصائر وتراجيدية الأمكنة. ونعني بها ما آلت إليه النماذج جميعها من مصادرة ونفي وهجر، كذلك ما طالت الأمكنة من تجاوزات وصلت إلى محو هويتها.

أرى في مقطع يصف فيه مقهى (حسن عجمي) الذي أثّر في أجيال من الأدباء والمثقفين، شهد له تاريخ العراق السياسي والثقافي. هذا الوصف على اختصاره، إلا أنه يحمل تاريخاً. إذ أن المؤلف يمتلك قدرة احتواء الكُل في أجزاء موجزة. العبارة تقول (ثم أخذت الدائرة تتسع، حتى لم يعد للأدباء سوى مترين × مترين. وعلا الصدأ التراث الهائل، ورُفعت المرايا، وبيعت النارگيلات. وانتهكت عادة الدخول إلى المقهى بدخول العابرين. وهكذا بدأ الماء يسيل من تحت أقدام أروع مقهى في بغداد.) هذه العبارات تنطوي على معاني خارج السياق الذي وضعت فيه، أي أنها تفتح فضاءات غير محصورة بالجمل. فالاتساع الذي يعنيه في مستهل المقطع لا يعني سوى الزحف غير الإنساني على المكان. وهذا الأتساع خلق تقويضاً للمكان حتى وصل إلى مترين × مترين. تصور الحيّز الذي يقترن بالتوقيف ــ من اشتقاق أمكنة السجون. وهذا الضيق يوحي بأكثر من ضغط المكان واتساع ــ العمران ــ المقترن بنفي الإنسان خارج حيّزه الذي اختاره ملاذاً وموقظاً للوعي. أما عبارة.. علا الصدأ التراث الهائل ؛ فأنه غير محصور بسماورات السيد (داود) وقدرته على بث الحيوية في المقهى على بطء حركته. فقد كانت له عين صقر تُراقب كل محتويات المقهى، الداخل والخارج، يعرف كل ما يدور في المقهى، دون أن يُحسسك بمثل هذه المراقبة (أما أبو داود، فيحكم تأريخه في التنقل الموضعي، أفلت من الحصار. كان وهو يشير برأسه، ويُقدّم لهما الحامض، كأنه يعرض التفوق الأزلي للشرق على الغرب!). بهذه العبارة يقفل كتابته عن مقهى (حسن عجمي). لأن المقهى بنموذجه (أبو داود) ومحتوياته الآثارية، كما وصف (المطلبي) تبقى حيّة في الذاكرة الجمعية. وشخصية أبي داود شخصية ذات صفات غامضة بالرغم من وضوح مشهدها. فمثلاً أتذكر أن بعض الأدباء كان يسأل أين يذهب أبو داود وهو يهم بالخروج من المقهى في أوقات فاترة العمل. وحصل أن تبعه القاص حميد المختار حتى سوق الميدان نهاية شارع الرشيد. يقول فجأة اختفى عني، ولا أدري أين ذهب، إنه كتلة من زئبق، سرعان ما انطوت، وتكورت على نفسها، وتوارت في منعطفات السوق!

يعرّج الكاتب على كل المقاهي، ولا تغادر مخيلته صورة مقهى (حسن عجمي) ولا (البرلمان) ويعد مقهى (البرازلية) مثلاً، نوع من الأمكنة التي اخترقت طفولة المقهى وعذريتها، بسبب التقنية التي توفرت فيها، من برادات الماء وهي تدور بلوالب، ومكائن بأزرار تصنع القهوة واسطوانات دائرية، وعمال خافتون ينحنون بطريقة مثيرة. حيث ينهي انطباعاته عن المقهى، وغياب (أبو داود) الذي يصنع كل شيء بكفيه، (باختصار كان مقهى البرازيلية كل شيء إلا مقهى).

إن تغيّر المكان لا يعني إلغاء المكان الآخر، بل يُعد نوعاً من تعدد الإيقاعات التي تأتي بها الأمكنة بخصائصها وروادها. هكذا كانت صورة المقهى، الموحدة، والمختلفة ألوانها وخطوطها، فهي لوّحات تتحرك على أديمها الحيوات، وتُشبعها نمواً وتجدداً، غير أن تغيير النمط في التعامل ما يُغيّر صورة المقهى التي ارتبطت بتأريخ الإنسان والتوجهات الأدبية والفنية والفكرية. وهذه حسابات وصور تركت آثارها على المقاهي في العالم والعالم العربي، إذ نهضت النماذج بالمكان، وبالتالي صار للمكان صفة عبر تأريخ طويل. هذه الأمكنة ذكرى مازالت توحي بنمط الحياة التي كان يحياها المبدعون ذوي النزعات المتباينة، ومن خلالها خُلقت ألفة الأمكنة وحياديتها، منطلقة من حوار المثقف مع قرينه، ومشروعان هما الشعري والآخر السردي. وكل منهما في حوار مع الآخر المماثل له في التوجه، أو المختلف معه.

إصدار..

سحر الشاشات

مقاربة في جمالية الصورة و المعنى

الطريق الثقافي ـ خاص

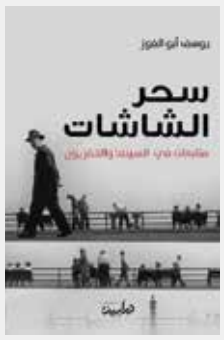
عن منشورات دراين في بغداد صدر حديثًا كتاب "سِحر الشاشات.. متابعات في السينما والتلفزيون" للروائي والإعلامي يوسف أبو الفوز، في عملٍ يقع في نحو 390 صفحة، مرفقًا بمواد بصرية تُكمل أفق القراءة وتوسّع من حقل التأويل.

لا يقدّم أبو الفوز في هذا الكتاب مجرد متابعات انطباعية لأعمال سينمائية وتلفزيونية، بل ينهض بمشروع قراءة يتقاطع فيه السردي بالنقدي، والجمالي بالفكري. إذ يتعامل مع الصورة بوصفها نصًا مفتوحًا، تتشابك فيه طبقات الدلالة، وتتحوّل الشاشة إلى فضاء لإنتاج المعنى لا استهلاكه. ومن خلال مقاربات تتراوح بين التحليل والتأمل، يشتغل المؤلف على تفكيك البنية البصرية، واستنطاق ما تخفيه من أنساق ثقافية وأسئلة إنسانية.

يتوزّع الكتاب على ثلاثة محاور: شاشات عالمية، فنلندية، وعراقية/ عربية، في بنية لا تكتفي بالتنويع الجغرافي، بل تسعى إلى مساءلة الفروق والتقاطعات بين سياقات إنتاج الصورة وتلقيها. وهنا، لا تبدو المقارنة غاية بحد ذاتها، بقدر ما هي وسيلة لاختبار فكرة الصورة كلغة كونية، قادرة على عبور الحدود، ومشروطة في الوقت نفسه بخصوصياتها الثقافية.

يستثمر المؤلف خلفيته كروائي وقاص ليمنح النص النقدي حساسية سردية واضحة، حيث تتحوّل القراءة إلى فعل حكائي موازٍ، يعيد بناء المشهد ويُضفي عليه أبعادًا إنسانية وتأملية. بهذا المعنى، لا يقف النص عند حدود الوصف أو التقييم، بل يتجاوزهما إلى أثر الصورة في الذاكرة، وكيفية اشتغالها كخبرة ممتدة تتجاوز لحظة المشاهدة.

يضع "سِحر الشاشات" القارئ أمام تصور مغاير لدور الشاشة؛ فهي ليست وسيطًا ترفيهيًا محضًا، بل جهاز ثقافي معقّد، يشارك في تشكيل الوعي وإعادة إنتاج الأسئلة الكبرى للإنسان المعاصر. ومن هنا، يكتسب الكتاب أهميته بوصفه محاولة لقراءة الصورة من داخلها، والإنصات إلى ما تقوله ـ وما تُخفيه ـ في آن.



المسرح العراقي ومفهوم المسرح الملحمي

د. فاضل سوداني

يرتكز المسرح دائما على النظرية والممارسة التطبيقية والتواصل مع التجارب المسرحية العالمية المتقدمة من دون الانغلاق على الذات، بل يجب التعامل معها باعتبارها تجارب تكاملية حتى يكون المسرح العربي قادرا على اكتشاف لغته الفنية الخاصة التي تخلق حتما تواصله مع الجمهور. ضمن هذا الهدف تأثر كل من يوسف العاني وقاسم محمد وعادل كاظم ومحي الدين زنكنه ونوري الدين فارس وطه سالم في العراق بنظرية المسرح الملحمي البرشتي. ومن هنا فان افكار برشت تدخل في صميم عمل

برز هذا التاثير واضحا عندما كتب مسرحية المفتاح من اخراج سامي عبد الحميد التي تعتبر تطورا بارزا في التاليف على نطاق المسرح العراقي في محاولة تحقيق العرض الشعبي، وكذلك بالنسبة الى اسلوب المؤلف ذاته، حيث كان العاني قبل هذه المسرحية يكتب عن المشاكل الاجتماعية العراقية في فضاء المسرح المغلق المتأثر بأرسطو.

ونظرة نقدية لنص مسرحية المفتاح نكتشف بان العاني استخدم المسرح المفتوح في الفكرة والبناء الدرامي وكذلك تحليل الشخصيات والعلاقة فيما بينهم وتعتبر هذه المسرحية تطورا في اسلوب الكتابة شكلا ومضمونا لدى العاني باستخدامه الحكواتي او الاغنية .وقد استخدم المؤلف الحكاية الشعبية بوعي معاصر متأثرا بمسرح برشت سواء في استخدام الراوي او في البناء الدرامي ، فالحكاية تتميز بشعبيتها وقربها من وعي المشاهد لانها تعتبر جزءا من طقوسه، وتوفرت ظروف كثيرة لنجاحها سواء كان ذلك من الناحية التكنيكية او الفنية، فمثلا ساهم الديكور الذي صممه الفنان كاظم حيدر معتمدا على ديناميكية الفضاء الشامل والتاكيد على تكثيف الحس الشعبي من خلال المزج بين امكانيات الفن التشكيلي ودرامية الفضاء المسرحي وملحميته، مما أعطى امكانية للمخرج والممثل في التحرك بحرية كاملة في هذا الجو الملحمي وسط الرموز الشعبية التي تثير شجن الماضي وتؤكد على طفولة وعفوية الذاكرة الشعبية المرتبطة بمعاني الحكاية:

ياخشيبه نودي.. نودي/ ودیني على جدودي /وجدودي بطرف عكا/ ينطوني ثوب وكعكة/ والكعكه وين اضمها / أضمها بصنيديكي/ وصنيديكي يريد مفتاح/ والمفتاح عند الحداد/ والحداد يريد فلوس/ والفلوس عند العروس/ والعروس بالحمام/ والحمام يريد فانوس/ والفانوس واكع بالبير/ والبير يريد حبل /والحبل براس الثور/ والثور يريد حشيش/ والحشيش يريد مطر/ والمطر عند اللّه/ لاإله إلا اللّه.. لاإله إلا اللّه.

وبالرغم من ان المؤلف اتبع مسار الحكاية من بدايتها كما هو موجود في النص الشعبي إلا أنه رفض الاتكالية او القدرية التي ترجع الحصول على الخصب او استمرارية الحياة الى المطلق. وحاول معالجة مضمون الحكاية من وجهة نظر معاصرة، وكانه يقترح لنا : ان على الانسان ألاينتظر قدره وانما عليه ان يبحث عن حل لمشاكله المصيرية.

وما افترضه المؤلف هو ان حيره وزوجها حيران يريدان طفلا (ثمرة الشيخوخة وذخيرة للمستقبل)، عملا المستحيل من أجله، لكن دون فائدة.فقررا الذهاب الى الماضي.. الى جدودهما، الى السلف الصالح القديم لياخذا منهم النصيحة وهذا ترميز واضح في ان الانسان لايمكن ان ينقطع عن جذوره القديمة، وبالتأكيد فان هذا يمتلك حقيقته لكن بشرط ان يتميز هذا السلف بالحكمة والدراية واستيعابه لزمنه. لذلك فانهم يقترحون عليهما ان يتبعا الحكاية وهي التي ستساعدهم على حل مشاكلهم ومن خلالها سيفهمون كيف يحصلون على ثمرة مستقبلهم، وكما هو معروف فان الطفل هنا هو رمز مهم للمؤلف، الذي يعبر من خلاله عن الخصب والولادة او الشمس الجديد ة والنور بعد عمى البصيرة ، وبعد ان يقوما برحلتهما ويتبعان الحكاية القديمة ، فان الاخ الاصغر (يمثل الفكر المتنور) يرفض ذلك الا انه يرافقهما ليثبت فشل تصورهما. غير ان المؤلف يكمل رحلته بعناد واضح وكأنه يقترح علينا ضرورة التطور ورفض السكونية وعدم التوقف لان العالم يتطور..

كان اسلوب يوسف العاني في هذه المسرحية واضحا وفيه الكثير من التكامل الفني، الا ان رموزه ودلالاتها السياسية بقيت كما هي تاخذ احيانا طابع المباشرة السياسية الساذجة ونرى هذا واضحا في الحواروااستخدام ورموز الحكاية الشعبية.

في مسرحيته الخرابة (إخراج قاسم محمد وسامي عبد الحميد) التي يمكن ان نلمس فيها تأثيرات برشتية مباشرة وكذلك من المسرح السياسي لبيسكاتور وبيتر فايس، وقد برز هذا واضحا في اسلوب طرح ومعالجة الاحداث وبناء المشاهد والشخصيات. إضافة الى ان المؤلف كتبها على طريقة المسرح المفتوح في الحبكة المسرحية والاحداث والفكرة حيث تقدم مشاهد من الصراع السياسي القديم في العراق والعالم. وكما اشار المؤلف في النص فان العرض يبدأ من خارج قاعة المشاهدين أي من معرض الصور الفوتغرافية المعبر عن حركات التحررالعالمية . وبالتأكيد فان هدف هذا الاسلوب التحريضي المباشر هو التاثير في وعي المشاهد ودفعه للتفكير في الواقع من وجهة نظر جديدة. ولهذا فان يوسف العاني اعطى أهمية كبيرة لمعرض الصور واعتبره جزءا من وسائل التاثير المهمة في العرض المسرحي، وكل هذا فرض اسلوب العرض المباشر الذي يفقد احيانا الكثير من القيم الفنية الابداعية لان العرض هنا يتحول الى كونه وسائل تقنية وتكنيكية لتطبيق وجهة نظر برشتية إديولوجية.

وقد اقترب المؤلف اكثر من برشت في كيفية استخدامه للجوقة حيث ارتبطت بحبكة المسرحية ارتباطا عضويا فاصبحت جزءا من الحدث لانها تعلق على الاحداث وتفسرها وتقوم بكشف تركيبة العلاقات الاجتماعية ، وقد لعبت دورا مهما في عدم اندماج المتفرج بالاحداث.

ان شكل الكتابة الجديدة المتأثرة ببرشت فرضت تعاملا جديدا مع الديكور والموسيقى والانارة في العرض

استخدم العاني الحكاية الشعبية بوعي معاصر متأثرًا بمسرح بريشت سواء في استخدام الراوي أو في البناء الدرامي

المسرحي ، بحيث أصبحت الموسيقى ذات علاقة تعبيرية بالحدث، وهي عادة موسيقى عراقية او عربية شعبية اضافة الى استخدام الموسيقى العالمية. وقد استخدمت بعض مشاهد البانتوميم والحركة التي تفرضها طبيعة الموضوع المبني على الاسلوب الملحمي البرشتي.

ضمن التلامس الحضاري وبتاثير ديناميكية الوعي الاسطوري والملحمي للحضارات العراقية القديمة توجه المؤلف المسرحي عادل كاظم الى الاساطير والملاحم التي تخلق التفاعل المعاصر من اجل منح المسرح ذلك القلق الذي لايؤثر على وعي المشاهد فحسب بل يخلق في داخله تلك الدهشة الضرورية لتحقيق الوعي الذي يفرضه مسرح برشت والمسرح المعاصر.

لذلك فان عادل كاظم ومن اجل ان يحقق مشاكسته الفكرية إزاء ظواهر وجودنا المعاصر ، اعني حرية الإنسان (كذات) وعلاقته بالنظام التسلطي والاستغلالي متمثلا بجبرية الدكتاتور المنفذ للأ ستغلال الطبقي، اومن اجل ان يخلق معادلة صيرورة (الذات) القلقة المتفانية في صراعها مع (الآخر) كتب مسرحيته الأولى الطوفان مستغلا الجو والخصائص الدرامية لملحمة جلجامش القديمة (وتعتبر المسرحية تفسيرا معاصرا للملحمة والتي أخرجها إبراهيم جلال بعدة رؤى إخراجية مختلفة وبوعي ملحمي بريشتي)

وبالرغم من ان المسرحية لم تخرج عن اطار الكتابة التقليدية المتقنة الصنع في بنائها، إلا ان المؤلف بحساسيته الدرامية والفلسفية ولغته التي تهوم في فضاء آت الشعرية والجدل الفلسفي، إمتلك القدرة على صياغة الحدث والفعل الدرامي الذي يتأسس على التناقض الضدي في المفاهيم والافكار اوحتى في الجملة الواحدة. لذا فان لغته الدرامية في عموم مسرحياته تتجوهر وتتكثف بتعبيريتها ذات الطابع الفكري، إضافة الى توهجها الشعري ، فمن خلالها يعبر عن شيزوفرينية وتوهان الذات العراقية القلقة دائماو المستفزة بمشاكلها المعقدة التي هي جزء من مشاكل الانسان العربي المعاصر.

فتحتل موضوعة علاقة الذات بغموض وتعقيد الظاهرات الاجتماعية والكونية والمشاكل المعقدة اللأخرى، جوهر مؤلفات عادل كاظم، فهو دائما ـ وبعناد لامثيل له يضع بطله في زاوية ضيقة كأنها ثقب الابرة ويدفعه نحو المجهول بغية تحقيق عنفوان الذات البطولي الخادع او علاقتها المحكومة بجحيمية الآخر، مستهديا بقصوره في فهم واستيعاب العالم الضبابي المحيط به عندما يتجاسر للولوج فيه، بالرغم من رحابة وعقله ووعيه. من هذا المنطلق فان بطل عادل كاظم يبدو في الكثير من الأحيان قَلِقاً، مضطرباً، ملتاثاً، نتيجة لمحاولته الوصول الى حصانة فكرية وهدوء نفسي أزاء العالم الاكثر جنونا الذي يعيش فيه. فالانسان بالنسبة للمؤلف مختنق بمشاكل مادية وميتافيزيقية في الان ذاته، تشغله دائما حد القلق الوجودي، بدون ان يجد مبررا او تفسيرا. لهذا فانه يتخبط وسط شبكة الواقع المادي المعقد بمجانيته، او الميتافيزيقي الغامض نتيجة لالتباساته. وضمن هذا المفهوم فان أبطاله يلامسون جذر وحقيقة المشكلة، لكنّهم لا يحيطون بها كليًا.

ان مشكلة الحرية هي مشكلة دائمة في طروحات المؤلف، وتعتبر موضوعته الاساسية فتشكل هوسه الابداعي. ولكن عندما يبدأ أبطاله التفكير العملي والتجريبي بحريتهم او الثورة على الواقع السلبي كونه وجودا ملتبسا، اوعندما يعمدون لملامسة الظاهرات ذات الطابع الفلسفي، فانهم ينكفئون على ذواتهم، فتصبح مفاهيمهم حول الحرية والثورة والعلاقة بالآخر وغيرها (التي تشكل الوجود الذاتي للبطل) مقولات وظاهرات معقدة وخالية من مضامينها وجوهرها وخاصة في مجتمع محكوم مسبقا بالحرمان منها، وهذا يخلق التصادم بين البطل ومحيطه، بين الذات كوجود في صيرورة الفعل وبين الوجود الآ خر (الواقع او الذات الأخرى) وقد يؤدي هذا الى السكونية والسلبية.

ان مثل هؤلاء الابطال وعلى نطاق محاولة الخروج من أنانيتهم الفردية وسلبيتهم الوجودية يلجؤون الى قوة خارجية ليست ذاتية في تحقيق فعلهم الوجودي، ولهذا السبب فانهم دائما عاجزون عن فعل التحقق الذاتي فتضج ارواحهم بصراخ لا يسمعه أحد غيرهم: "العالم أعطى.. والعالم أخذ" كما فعل بطل مسرحيه "تموز يقرع الناقوس".

ان عجزهم في تحقيق ذواتهم بعيدا عن الآخر يدفعهم الى الانتماء للمجتمع من جديد، لتحقيق فعلهم الحياتي للتكامل مع تلك النار المستعرة في دواخلهم أو ذلك الطموح لملامسة تلك الجوهرة الجحيمية المسماة الحرية والتي تظهر للبطل كشهاب ناري تغريه بشعاعها اللاهب فيتبعها باصرار لامثيل له، ولكن بلا بصيرة أحيانا، وبدون التأكد من قدراته الذاتية في مواجهة مصيره التراجيدي، انه مشتت ولاهٍ بالرغم من انه ينحدر الى الأعماق السحيقة لجحيم الخراب، وان بدا متشبثا في كل شئ، لكنه يتراّى في غشاوة الوجود هامسا بفحيح مأساوي بعد ان يعي حجم خرابه الذاتي.

كتاب..

"الوعد الزائف"
من السمكة الذهبيَّة إلى الخوارزمية

الطريق الثقافي ـ خاص

يبدو كتاب «الوعد الزائف: لا تطلب من الذكاء الاصطناعي ما لا تستحق» الصادر قبل أسابيع عن دار خريّف للنشر في تونس، كأنه محاولة لالتقاط لحظة إنسانية تتجاوز التقنية؛ لحظة يقف فيها الإنسان أمام مرآة صنعتها يداه، فيرى فيها هشاشته أكثر مما يرى قدرته.

ليس هذا كتاباً عن الذكاء الاصطناعي بقدر ما هو كتاب عن الإنسان الذي اخترع آلة لتساعده، ثم وجد نفسه يختبئ خلفها، يحمّلها رغباته، ويطلب منها أن تفكّر عنه، وتقرأ وتكتب عنه، وربما تحلم عنه. كرم نعمة الكاتب والصحافي العراقي، الذي خبر الإعلام والسياسة والفن لعقود وتقلد مسؤوليات تحريرية في صحف "الزمان" و "العرب" في لندن ومازال مستمرا بالكتابة باللغتين العربية والإنجليزية، لا يكتب هنا في كتابه السادس، بوصفه مراقباً للتكنولوجيا، بل بوصفه شاهداً على تحوّل عميق في علاقة الإنسان بذاته، ومعناه، وبقدرته على أن يكون كائناً يفكّر لا مجرد مستهلك للمعرفة.

منذ الصفحة الأولى، يتعامل نعمة المقيم في لندن منذ أكثر من ثلاثين عاما، مع الذكاء الاصطناعي كقوة سردية قبل أن يكون قوة حسابية. يستعيد افتتاحية الغارديان التي كتبها GPT-3 عام 2020، لا لأنها حدث تقني، بل لأنها لحظة رمزية: اللحظة التي كتب فيها برنامجٌ نصاً بلا تجربة، بلا ذاكرة، بلا جرح. تلك اللحظة، في نظره، لم تكن إعلاناً عن ولادة ذكاء جديد، بل إعلاناً عن بداية أسطورة جديدة، أسطورة أن الآلة تستطيع أن تمنح الإنسان ما لم يستطع أن يمنحه لنفسه: الكمال، السرعة، الإجابة، اليقين. ومن هنا يبدأ «الوعد الزائف".

لكن نعمة الذي سبق وأن أصدر كتب "أغان من فضة: الغناء العراقي بوصفه مؤرخا" و "السوق المريضة: الصحافة في العصر الرقمي" و "سلاح غير مرخص: دونالد ترامب قوة إعلامية بلا مسؤولية" لا يكتفي بتفكيك الوعد، بل يعود إلى جذوره الخرافية. يستدعي حكاية السمكة الذهبية من الأساطير الألمانية، لا كاستعارة بل كمنهج قراءة. فالذكاء الاصطناعي، في نظره، يشبه تلك السمكة التي تمنح كل شيء، لكنها

في النهاية تدمّر العالم لأنها تلغي معنى الرغبة نفسها. الرغبة، كما يكتب، تستمد معناها من العقبة، من الطريق، من المشقة. وحين يقدّم الذكاء الاصطناعي كل شيء فوراً، فإنه لا يحقق الرغبة، بل يمحوها. هذه الفكرة، التي تبدو بسيطة، تتحول في الكتاب إلى أطروحة فلسفية كاملة: الوفرة المطلقة ليست خلاصاً، بل نوع من العدم. فالآلة التي تمنحك كل شيء، تسلبك في الوقت نفسه القدرة على أن تريد شيئاً.

ومن الخرافة ينتقل كرم نعمة إلى الواقع الثقافي، إلى سؤال الملكية الفكرية، لا بوصفه سؤالاً قانونياً بل بوصفه سؤالاً أخلاقياً. في عنوان «استحواذ على ملكيتنا الفكرية»، يقدّم واحدة من أكثر قراءاته قوة: الذكاء الاصطناعي لا يهدد الوظائف فقط، بل يهدد المعنى الأخلاقي للإبداع. فالآلة لا تكتب من فراغ، بل من نصوص البشر، من جهدهم، من سنوات بحثهم، من مخزونهم العاطفي والمعرفي. وهنا يطرح سؤالاً مؤلماً: إذا كانت الآلة قادرة على كتابة رواية في دقائق، فماذا يبقى من خمسة عشر عاماً قضتها كيت موس في كتابة «المتاهة»؟

هذا السؤال لا يبحث عن إجابة، بل يكشف هشاشة العلاقة بين الإنسان ومنتجه الإبداعي في زمن تتحول فيه التجربة إلى بيانات تدريب.

لكن الكتاب لا يتوقف عند حدود الإبداع، بل يذهب إلى مناطق أكثر حساسية. في تساؤل «حين تُفتي الآلة ويصمت الفقيه»، يطرح نعمة سؤالاً مقلقاً: ماذا يحدث حين يصبح السؤال الأخلاقي سؤالاً حسابياً؟ حين تتحول الفتوى إلى خوارزمية؟ حين يصبح «الحق» نتيجة إحصائية؟ هنا يلمس منطقة لم يقترب منها كثيرون: الذكاء الاصطناعي لا يهدد الدين، بل يهدد الإنسان الذي يريد أن يسلّم عقله لأي سلطة جاهزة، سواء كانت سلطة رجل دين أو سلطة خوارزمية. فالخطر ليس في أن الآلة تفتي، بل في أن الإنسان يتنازل عن مسؤوليته الأخلاقية لصالح إجابة جاهزة.

وفي «الذكاء الاصطناعي يتذوق الموسيقى أيضاً»، يذهب نعمة إلى سؤال آخر: أين تختبئ الروح؟ إذا استطاعت الخوارزمية أن تؤلف موسيقى، فهل يمكنها أن تنتج حزناً؟ هل يمكنها أن تكتب نشازاً مقصوداً؟ هل يمكنها أن تخطئ جمالياً؟

هنا يقدّم مؤلف "الوعد الزائف" أطروحة لافتة: الذكاء الاصطناعي ينتج جمالاً بلا جرح، وإبداعاً بلا تجربة، وصوتاً بلا ذاكرة. وهذا ما يجعله خطيراً. فالفن، في جوهره، ليس نتاجاً جمالياً بل نتاج تجربة، والآلة لا تختبر شيئاً.

ومن الموسيقى ينتقل إلى السياسة. في فصل «فاشية رقمية»، يكتب نعمة عن الذكاء الاصطناعي كقوة سياسية، لا كأداة تقنية. كقوة قادرة على تشكيل الرأي العام، وإعادة توزيع السلطة، وخلق طبقات جديدة من البشر، وتحويل الخطأ إلى جريمة، وتحويل البيانات إلى قدر. وهنا يلمّح إلى فكرة خطيرة: الفاشية المقبلة لن تأتي بزيّ عسكري، بل بواجهة مستخدم. لن تأتي عبر زعيم، بل عبر خوارزمية. لن تفرض نفسها بالقوة، بل بالراحة. وهذا ما يجعلها أكثر خطراً.

الإنترنت لا ينسى، لكنّه لا يتذكر أيضاً. إنه يكدّس، لكنّه لا يميّز. يخزن، لكنّه لا يفهم. وهكذا يصبح الإنسان محاطاً بذاكرة ضخمة، لكنها بلا معنى، بلا ترتيب، وهذا، في نظره، أخطر من النسيان نفسه.

لكن التساؤل الذي يختصر روح الكتاب هو «أيّ نوع من الناس نريد أن نكون؟». هنا يتوقف نعمة عن تحليل الآلة، ويبدأ بتحليل الإنسان. هل نريد أن نكون بشراً يفكرون؟ أم بشراً يستهلكون؟ هل نريد أن نكون كائنات ناقصة؟ أم كائنات مكتملة بلا معنى؟ هل نريد أن نعيش في عالم بطيء؟ أم عالم سريع لكنه بلا ذاكرة؟ هذه الأسئلة ليست فلسفية فقط، بل وجودية. إنها أسئلة عن مصير الإنسان في زمن تتراجع فيه الحدود بين الخيال والبرمجة، وبين الرغبة والمعرفة، وبين الحكاية والخوارزمية.

ياسين طه حافظ
الشاعر وأسئلة التحول

من الصعب فصل المثقف عن تاريخه، وعن سيرته واحلامه، وحين يجد هذا المثقف نفسه في لحظة اصطدام مع العالم يتبدى ذلك التاريخ وكأنه قوةٌ عميقة تُحرك رماد حرائقه، وتُحفّز خياله على التجدد، وعلى الاحساس المتعالي بالوجود، فصناعة المعرفة/ القصيدة هي وجودٌ موازٍ، شغفٌ باستعادة الذات والهوية عبر اللغة، حيث الاستعارات والمجازات والأقنعة، وحيث تتحول الكِتابة الى لعبة ماكرة عبر الشعر، وعبر استغواء اللغة لتتفجر عن طاقة المكبوت والمقموع والغائب والبعيد.

علي حسن الفواز

ياسين طه حافظ من أكثر شعراء الاستعادة والتجاوز إثارة للأسئلة

من منظور آخر، من شأن الكتابة أن تجعل الشاعر أكثر احتفاءً بأمجاده الشخصية، حيث ترميز علاقته بالتاريخ والاسطورة والحكاية والسيرة، وحيث التلذذ النرجسي باستعادتها عبر التماهي مع اقنعة شخصياتها، بوصفها شخصيات فائقة، حراسا للذاكرة، لهم القدرة على الخروج من المكتبة والمرآة الى اليومي، والخروج من الاسطورة الى الواقعي، أو الخروج من التاريخ الى سردياته. يمكن أن نعدّ الشاعر ياسين طه حافظ من أكثر شعراء الاستعادة والتجاوز اثارة للأسئلة، فهو الشاعر الذي يحتفي باللغة، بوصفها وعيا بالوجود، مثلما يحتفي بالهوية بوصفها تمثيلا للمكوث في اللغة، وهذا ما اعطى لتجربته الشعرية الطويلة حضورا، تجاوز به عقدة التجييل الشعري في الثقافة العراقية، وعقدة شاعر معاطف "الآباء" التي تورط بها شعراء كثر. خصوصية التجربة، هي خصوصية الصوت، واللغة، والنظر الى القطائع الشعرية بوصفها قطائع معرفية، إذ تمكن من خلالها أن يمنح تلك التجربة فرادة ذلك الحضور، وسحرية الباحث عن "الجمال" وسط عالم يمور بالتناقضات والمفارقات، حيث يحفل التاريخ العراقي الشعري بكثير منها، في الزمن والكتابة، وفي الايديولوجيا، وعلى نحوٍ بدت وكأنها وجهٌ آخر لحماسة الهروب من التاريخ، والهوس بتقويض الواقع، أو بتقويض البداهات الشعرية، ليس بغاية غواية خروج "الابن المتمرد" من "معطف الأب السياب" أو استيهامات العرّاب عبد الوهاب البياتي، بقدر ما تعني الهوس باكتشاف الذات، عبر المفارقة، وعبر التورية، وعبر كسر رتابة القاموس الشعري، وهي نقلات، أو تحولات ليست سهلة، لاسيّما وأن الشاعر ياسين طه حافظ لم يكن بعيدا عن لحظته العراقية الصاخبة، حيث "صخب الايديولوجيا" وزمنها السياسي والنفسي، وحيث الانفتاح على "شعرية التجريب" التي احتفى بها الستينيون، بوصفها تمثيلا لوعيهم القلق، أو ربما تمثيلا لأسئلتهم الشعرية.

وجد الشاعر في "الايديولوجيا" غير الحزبية مجالا لتمثيل حساسية وعيه الوطني، وذاته الباحثة عن الحلم والحرية، فوضع نفسه ازاء غواية أنْ يكتب نفسه، أو نصه من خلال "عتبة الحكيم" وباتجاه أن يجعل علاقته بالكتابة الجديدة محفوفة بأسئلة وعيه، وبهواجسه وشكوكه، فكانت قصائده المبكرة في مجموعته الأولى "الوحش والذاكرة" أكثر تمثيلا لخيارات القصيدة التي لا تكشف قميصها للخطيئة، ولا للشبق والتجريب المفرط، فبدت وكأنها قصيدة مفتوحة على الرؤيا، ومدفوعة الى تمثيل الصراع الوجودي بين ذاكرة الشاعر ووحش الواقع.

كان ياسين طه حافظ يعيش هاجس الرؤيا، بوصفه استشرافا، ورهانا على المفارقة، وادراكا بأنّ القصيدة هي لحظة الوعي بها، وهذا ما تبدى واضحا من خلال خياراته، ومواقفه، ومنظوره لوظيفة المثقف في الحياة الثقافية والسياسية، وفي الحياة العامة، إذ تشتبك داخل هذه الوظيفة خيارات وطنية، وجمالية وانسانية ونقدية، فكان تمثله للفكرة الماركسية للثقافة هاجسا أوليا، لوعي "الثورة" والبحث عن الخلاص، وإبراز علاقة الشعرية بموضوعات الفلسفة والمعرفة، وفي صياغة اسئلته عن الوعي الشعري، وعن تأهيل خطابه الشعري للتجاوز، ولمواجهة متغيرات العالم من خلال اللغة، حيث كانت قصائده الاولى اكثر قربا من خياراته الوطنية والانسانية، ومن تشكلا مشروعه الثقافي المشغول بكثافة الاسئلة الوجودية.

المثقف والثقافة والمجتمع

في مجتمع له ذاكراته الصاخبة مثل المجتمع العراق يأخذ الحديث عن المثقف والثقافة ابعادا لا تتعلق بالتاريخ فحسب، بل بعلاقة هذا التاريخ بالعنف والسياسة ويوميات الشعر والحكي والاساطير، لا سيما في سياق عالم المدينة الثقافية- بغداد، البصرة، الكوفة- حيث ارتهنت تحولاتها السياسية بتحولات ثقافية، فكانت القصيدة شاهدا، وذاكرة، وزمنا ثقافيا، مثلما كانت انحباسا في سيرة العنف والاستبداد و" المفارقات الشعرية" فعاش الشاعر زمنه الشخصي بوصفه زمن خيارات قلقة، مثلما عاش زمنه العمومي وكأنه ينغمر في لعبة موارية، يتمثلها الجحيم التاريخي والسياسي، وحتى الايديولوجي بأقنعته المتعددة، فالسلطات المُستبِدة كانت تنظر للمثقف بريبة، وللثقافة وكأنها صناعة في الرعب، وهذا ما جعل عديد من مثقفينا يمارسون لعبة البحث عما هو مضاد في الاقنعة والمجازات والاستعارات، وربما الهروب الى التاريخ ذاته بحثا عن خفايا وسرائر تصلح للاحتواءات الصوفية والسحرية، وهو ما فعله ياسين طه حافظ المشغول بالحلم الشعري، والواقف عند خط الحرائق والاستشراقات، فكانت القصيدة عنده مغامرة في البحث عن الذات، وكان الأفق ملتبسا حيث "تتسع الرؤيا وتضيق العبارة" كما يقول النِفرّي، وحيث الانغمار بحثا عن التقنّع باللغة بوصفها الحمائي، وممارسة طقوس الاستكناه في عوالمها، وشفراتها، حدّ أنّ رؤاه تبدو وكأنها تعرية، وتعالٍ، وتعالق وحلول بالمعنى الصوفي والعرفاني..

الانحياز لفكرة الشاعر الجمالي قد يكون خيارا وقائيا، مثلما أنّ ادراكه لرهانات ما هو انساني في الثقافة بات مسؤولية معرفية واخلاقية، فالقصيدة الجيدة هي القصيدة المائزة في معرفيتها، وفي جدّتها، وفي بنائها، وحتى في قدرتها على أنْ تحتفظ بكثير من المسكوت عنه، والغائب، على مستوى الاستعانة بالأقنعة والمجازات، أو على مستوى التحايل النسقي كما يسميه النقاد الثقافيون، حيث تمرير المخفي، وفي تمثيل "ادبية القصيدة" من خلال تشغيل الوظائف النسقية، مثل نسق الهيمنة، ونسق الجنس، ونسق الفحولة والنسوية وغيرها.. هذا التشغيل النسقي لا يعني تغافلا عن الوعي النقدي، ولا عن مسؤولية الشاعر في المشهد الثقافي، بوصفه شاهدا، ومغويا بقناع " البطل المعارض" والعاشق الثوري، أو الرمز الاسطوري،

وهي تمثلات معقدة، في التحقق والاخفاء والاضمار، وفي أن يكون هذا الشاعر اكثر فاعلية في التعبير عن "شقاوة الوعي" بالمعنى الماركسي إزاء مجتمعه، وإزاء تاريخه، لأنّ هذا المثقف سيظل رهينا بمحنة هذا الوعي، وبمحنة ما يجري، وبهوسه بالمغامرة وصناعة الاسئلة، وأحسب أنّ ياسين طه حافظ ظل دؤوبا على أن يكون شاعرا مسكونا بالقلق، والاسئلة الوجودية التي تجعله اكثر حرصا على قاموسه الشعري، قاموس الشاعر الشغوف بذاته، وبما تراه وتحدسه وتهجس به.

الشاعر ولعبة الاقنعة

كتابات ياسين حافظ الشعرية لم تنفصل عن اغواءات حدسه الثقافي، فالقصيدة هي مرآته، هي ذاته المجبولة على القلق، وعلى ما يتبدى فيها من هواجس ومفارقات، ومن شغف بالحياة، وتناقضات الوعي "المكبوت" فكان يكتب القصيدة التي تشبهه، هادئة بصوتها الخفيض، لكنها محتدمة في اعماقها، تزدحم فيها الأقنعة الصوفية، وكأنها هي اقنعة الشاعر ذاته، تلك التي يمارس عبرها رفضه واحتجاجه.
اقنعة الصوفي، والرائي والعاشق والثوري، هي العلامات الفارقة، في تمثيل ما يختزنه الشاعر، وما يندفع اليه شغفا بحريته، وبنزوعه الى ما يمكن أن يتوارى خلف تلك الاقنعة، وخلف ما يُثيره من أسئلة، أو ما يُضيفه اليها من تجددات اسبغت على تجربته الشعرية علامات فارقة، ومن يقرأ كتاباته الشعرية الجديدة سيجد تلك العلامات، بوصفه تمثيلا للتحولات العاصفة في تجربته، لكنها ايضا الممثلة لارهاصات وعيه ونظرته لمفهوم التجديد الشعري..
ففي مجموعته الشعرية "مخاطبات الدرويش البغدادي" [1] يفتح الشاعر أفقا لشعرية صوفية، استغوى من خلالها التدفق الوجداني، والاستعارات التي تمنح اللغة طاقة الكشف والعرفان، وتشهيات الجسد بوصفه مجالا متساميا، اقترب فيه من القصيدة المفتوحة بتحيزها السردي، والتمثيلي، وبشغفها في أن تقترح نصا تستغرقه لعبة البحث عن الغائب والمفقود، فجعلت الاحتفاء به رهينا بحركة البحث عنه عبر القناع، والاسطورة والطبيعة والسحر.

أنا في مسار دائر، حكم المسيرة فيه شرْ،
وأنا أدورُ لكي أرى النور الذي من كل هذا الشرّ،
ينقذني.
أنا لا أريد سوى حبيبٍ بعض ضوءٍ، منه يبهجني/ فدع الحياة ولغوها للآخرين،
فليس ما في الكون يشغلني.
أنا لا ارى غير الذي أرجوه،
لا أألو مجاهدةً.
سأموت في المسعى إليه وخرقني كفني.
هذا الاستغراق في اللغة الصوفية جعله الأقرب الى استغوار الحكمة، كنظير للبحث عن الخلاص من واقع ملتاث بالخديعة والاكراهات، وعلى نحوٍ اتسعت فيه الدلالات والاحالات، للمعاني، ولثيمة البحث عن ذلك الغائب، لكنه المكشوف، والحاضر في رؤيا وجدانه، فهو يمنح "الأنا" وظيفة احالية، ليس كضمير سردي، بل كدالٍ يُحيل الى فعل الكشف، عبر ما توحي به من اشارة للوجود، وللاحساس، وبأنه نور العالم / نور الحب/ نور الخلاص يكمن في "المسعى" وهو نظير لفكرة مثيولوجية عن "السراط" وعن "البرزخ" أو الفكرة ليستعيد بها صورة "المرأة الاسطورية/ سافو" تلك تحولت من الاسطورة الى قناع شعري، يقود الى البحث عن الجوهر، وعن فكرة الفردوس التي تخفيها اللغة.
ياسافو في العشبة فردوس مخفي
في الصخرة أبهةٌ وجمالٌ قدسيٌّ
والقبّرة المنطلقة
تحمل روح الكون وسرّه
كوني هادئة ياسافو، كوني غائبة في حبك،
ظلي في الكون الشاسع مثل ابنته
أو زهرته
أو موجته الحرة..
في قصائد "ديوان فاطمة" [2] يستعير الشاعر اجواءه من الموروث الصوفي الفارسي، حيث حافظ شيرازي والفردوسي، وحيث تتحول الى "قناع" لإخفاء هوس الشاعر الحسي والوجودي، ولرغبته في أن يتحول الحب الى لذة متعالية، والى استعارة مفتوحة، والى امتلاء يمنحه طاقة الاستدعاء بوصفه احالة لاستدعاء المحبوب، حيث الإشباع الرمزي، وحيث النزوع الى فضح هواجسه، تلك التي تتمثل اللغة بوصفها قناعا للجسد، والاسم بوصفه دافعا للتطهير، واغراق اليومي بكثير من التشفيرات التي تنفتح على طلاسم الغائب في الامكنة، وفي الأزمنة، وفي الاساطير، حتى يتحول الجسد الى سر، والى غائب رمزي، أو اسطوري.

سوف نقضي الليلَ والنهارْ،
والليلَ والنهارَ حتى نكشف السرَّ،
فأصفهانْ تخفي وراء هذه القصور والمبان/ أصفهان !،
لكن نسمات من الاقاصي مرّت عليهم.
اسكر الشذى/ ارواحهم، فكل واحد/ امال رأسه، غفا.
فاطمة، الصبية التي تأتي لهم بالخبز والاخبار كل يوم،
رفَّ عليهم صوتُها كأنه من خارج الدنيا،
يمسُّ الرحل الغافين في العراء:
استيقظوا! استيقظوا! فاتكم الوقت.
فأصفهان مشرقة، يتبعها عشّاقها،
مروا وانتم نائمون.
أولائك هم يبتعدون الآن، وهذه العجاجة وراءهم لكي تصدَّ عنهم العيون.. "ظلوا هنا أو غادِروا، فلن تعود بعد اصفهان".

إنّ اشتغالات ياسين طه حافظ الشعرية ليست بعيدة عن الزمن الشعري الذي عاش صدماته وتحولاته، لكنه لم ينزع الى التجريد المفرط كما عند مجايليه، فظلت قصيدته قريبة من هواجس مفتوحة على تنافذات شعرية عالمية، جعلته أكثر وعيا بجدة المغايرة، فهي "لا تحمل الغازا أو تهويمات غير منضبطة، تقدم رؤى ومواقف لالتقاط ما هو خفي وبعيد، لذلك نجد الشاعر زاهدا بجماليات التصوير، زاهدا بالزخارف والايقاع، لأن اغلب قصائده تقوم على قضايا مركزية ضاغطة لا تدع له احيانا الفرصة الكافية لاطلاقاتها في مشاحيف جمالية ملونة" [3]

الشاعر واسئلة الزمن الشعري

من الصعب فصل الشاعر عن زمنه الثقافي، وعن فاعليته في أن يكتب تاريخا شخصيا لهذا الزمن عبر اللغة، وعبر أن يجعل من رؤيته مجسا للتعرف، على تحولاته واسئلته ومفارقاته، فالزمن هنا هو الوجود، وهو اللغة التي تمنح المكوث فيها سحرا وغواية، وشغفا بالبحث عن المخفي من خلال الاستعارة والمجاز، والى ما يدفعان اليه من التأويل، إذ يتحول التأويل الى لعبة شعرية في مواجهة الزمن والتاريخ، وحتى اللغة، فيتبدى وكأنه قوة عميقة تُحفّز خياله، وتمنح ارادته فيضا من التعالي، وتُعطي للغته سطوعا واشراقا، يأخذ به الى غواية الاستعادة، حيث ثيمة المعنى الغائب، والكنز المفقود، والرؤيا الساحرة الي تحيله الى ما يشبه "الاوديسه" في البحث عن الذات، وفي الوصول الى لذة المكان والفكرة والجسد.
يضع ياسين طه حافظ ثنائية الشعرية واللذة في سياق تنافذي، لا يتمثلان به النقائض، بل يمثلان عالما مشدودا الى ما يتوارى خلف اللغة، تلك التي ابدو مواربة وماكرة، وغامرة بعوالم تتسع الى مزيد من التأويل، وشراهة الأصوات والرموز التي تأتي من التاريخ والاسطورة ومن "الأوديسات" حتى تبدو الكتابة وكأنها مغامرة في المساءلة، وفي حساسية الكشف عن المخفي في الذاكرة، وما تركته الحكايات من هواجس واحلام، ومن أسئلة مبكرة.. قد تبدو قصيدة "الوحش والذاكرة" خيارا مبكرا دفعه الى كتابة قصيدة الرؤيا، القصيدة التي لا تنسى، القصيدة التي يتجاوز من خلالها الزمن الى كتابته، والخوف الى تعريته، والحب الى التلذذ به، فما كان يكتبه كان جزءا من شعرية "تتشكل" ومن ذات تبحث عن وجودها، وعن شغفها الوجودي والانساني بشغف الخلاص، ومحاولة طرد الوحش من الذاكرة، أو ملاحقته، لأن يتمثل وعيا مبكرة باستعارة "الحلم" والنضال من اجل الحرية، ومن أجل تمارس الكتابة اشهارا بالانحياز الى الحلم.
ياسين طه حافظ هو آخر الخطباء كما قال عنه الشاعر فوزي كريم، وهذه التسمية هي تعبير معرفي وانطولوجي عن أهميته في سياق تحولات الشعرية العراقية والعربية، والتي جعلته الشاعر الذي لايركن التاريخ على الطاولة، ولا يرمي الذاكرة في سلة المهملات، بل يحملهما معه زوادة وعيه، ولرؤيا ولاستبصار ما يمكن ان تكونه القصيدة في الزمن الجديدة، حيث تمارس وظيفة الشهادة، ووظيفة من يستعيد صور البطولة التي تركها الراحلون الكبار في نفوس الناس الحالمين بالحرية والسلام.
في مجموعته الشعرية "سمفونية المطر" [4] تتحول الذات الى بؤرة شعرية، تجعل من الدال الموسيقي باعثا على مناكدة الواقع، وعلى استدعاء الأنثى بوصفها تطهيرا، ونقيضا لذلك الواقع المسكون بالوحدة والوحشة، وعلى نحوٍ يأخذ الاستدعاء السيميائي للموسيقى تمثيلا لفكرة استدعاء تلك الأنثى، ولفك طلاسم واقعه الصلب الذي يتركه نهبًا للانتظار، بوصفه:
"الواقف في الجوهر" كما يقول، محمولا على هواجس تدفعه الى ما يشبه الارتواء، حيث "يصل الشاعر في وجده إلى تماس نصي مع جلال الدين الرومي المولوي، صاحب ديوان شمس تبريز. يقول: أنا ذاهل عن نفسي/ وأنت ذاهل عن نفسك/ فمن يوصلنا يا شمس تبريز للبيت؟، ويقول: إذ يتوهج مجدك/ يهبط في الأفول، والمقطع الذي يكتبه ياسين طه حافظ، ينطوي على تضمين من ديوان شمس تبريز، حيث يقول جلال الدين:
ومن ناحية تبريز، أضاء شمس الحق فقلت له إن نورك متصل بالجميع ومنفصل" [5]
وفي مجموعته الشعرية " ما اراد أن يقوله الحجر" يحاول الشاعر أنسنة ما حوله، عبر اعطاء اللغة طاقة الكشف عن مجازها، وعن ما يخفيه الشاعر في وجوده، أو في صراعه، فالمجاز هنا لا يخرج عن لعبة الشاعر، وهو جعل الكتابة موازية لوجوده، ولاحساسه العميق برغبة التحفيز والايقاظ اللغوي، وعلى نحو يجعله وسط نقائض ومفارقات، لا يملك سوى أن "يفتح نافذة أخرى، مهربا من واقعٍ قاسٍ، شيخوخة، ومن مثخن بالجراح، زمن عاطل عن الحب، هي نافذة الحب عشق امرأة أخرى، يحاول من خلالها معانقة مباهج لن تدوم طويلاً، لحظات ينتزعها انتزاعاً ليحيا، وربما يفتعلها ليعطي لوجوده معنى" [6]
حيث تتحول النافذة الى ما يشبه "شبّاك وفيقة" وإلى ما يكسر به رتابة الحجر، وحيث يتّسع ذلك "المجاز" في اللغة الى تمثيل في الرغبة، وإلى استدعاء يوهبه لذة التصريح، فيعمد الى توظيف "الثنائيات داخل منظومته الشعرية، إذ غالبًا ما تتضح لديه فكرة الصراع بين ـ الحق والباطل ـ أو ـ الخير والشر ـ أو ـ النور والظلام ـ أو ـ الفضيلة والرذيلة ـ أو ـ الإصلاح والفساد ـ أو ـ البياض والسواد ـ وكلها ثنائيات تقابلية تشير نصوص الشاعر إلى أنه يعمل في كثير من الأحيان على توظيفها في ثنائية (الضوء والعتمة) إذ إنه يؤمن أن الضوء هو الحق والخير والنور والفضيلة والاصلاح والبياض، وأن العتمة تمثل الباطل والشر والظلام والرذيلة والفساد والسواد" [7]
تؤسس شعرية ياسين طه حافظ خطابها على خصوصية وعيها للجدّة، في تمثيلها الاسلوبي والتاريخي، فإجادة الشاعر اللغة الانكليزية، جعلته أكثر انفتاحا على تحولات القصيدة الجديدة في العالم، وعلى تقاناتها ورؤاها، لاسيّما الشعر الاميركي الجديد، بنزعاتها النثرية المكثفة، والشعر الانكليزي بروحه المحافظة، فرغم انتمائه الزمني للأجيال العراقية الصاخبة، في تمثيلها الوجودي، وفي بياناتها الصاخبة، الا أنه ظل يملك وعي "الشاعر الفارس" تحوطه رغبة الفروسية والتمرد والعشق، مثلما يساكنه صوت داخلي هو اشبه بـ"الضمير الشعري" الذي يجعله يدرك أنّ مكان الشاعر في الأرض، وأن قربه من موجودها، ومن لذائذها يتعالى عن عتبات الأنوثة والجسد والحلم والحريَّة، بعيدًا عن ذاكرة الوحش العراقي القديم.

1. ياسين طه حافظ/ مخاطبات الدرويش البغدادي/ دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع/ بغداد 2014
2. ياسين طه حافظ/ ديوان فاطمة/ منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق/ بغداد 2022
3. د. ثابت الآلوسي/ النص المتوهج الحافل بالحياة/ جريدة الصباح في 29/ 7/ 2019
4. ياسين طه حافظ/ دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع/ بغداد 2013
5. علي شمس الدين/ منبر الكاتب العراقي 6 / 11 / 2014
6. د. ثابت الآلوسي مصدر سابق
7. د. سمير الخليل/ ثنائية الضوء والعتمة في "ما أراد أن يقوله الحجر" ملاحق المدى في 27/ 8 / 2025

قراءة في تجربة الفنان أجود العزاوي

أنماط مشفرة في مرايا الروح..

ليست هذه اللوحات مساحة لعرض شكل أو تمرين على اللون بل هي حقل تأملي عميق تتقاطع فيه الأزمنة وتتشظى فيه الرؤية لتعيد بناء نفسها داخل نظام بصري يبدو هادئا في ظاهره لكنه يخفي توترا معرفيا وجماليا يشتغل على تفكيك العالم وإعادة تركيبه وفق منطق داخلي يتجاوز الإدراك المباشر. يتقدم الفن كفعل كشف لا كفعل تمثيل حيث تتحول الكتلة إلى ذاكرة ويتحول اللون إلى أثر وتتخذ الأشكال هيئة إشارات تكتب سردياتها بصمت عميق يجعل المتلقي شريكا في فك شفراتها لا مجرد متلقٍ لها.

أميرة ناجي

الفن ليس ما نراه بل ما يجعلنا نرى أنفسنا بطريقة أخرى

يعتمد العزاوي على بناء تشكيلي يقوم على التوازن بين الكتلة والفراغ حيث تتوزع العناصر داخل اللوحة بطريقة مدروسة تخلق نوعا من الإيقاع البصري الذي يقود العين في رحلة تأملية

إنّها تجربة تنتمي إلى ذلك الأفق الذي يرى في الفن وسيلة لاكتشاف ما لا يقال حيث تتوارى المعاني خلف بنى هندسية ورمزية تنبض بحس داخلي يعيد ترتيب العلاقة بين الإنسان ومحيطه بين الداخل والخارج بين المرئي والمخبوء

وتنبثق من هذه التجربة نزعة تأملية تتكئ على الصمت البصري وتستثمره فضاء دلاليا لا يقل أهمية عن الكتلة أو اللون حيث يصبح الفراغ عنصرا فاعلا في إنتاج المعنى لا مجرد مساحة محايدة "الفن ليس ما نراه بل ما يجعلنا نرى أنفسنا بطريقة أخرى".

هذه المقولة تفتح بابا تأويليا لفهم تجربة العزاوي حيث لا تقف اللوحة عند حدود الإدراك البصري بل تتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل وعي المتلقي بنفسه وبالعالم من حوله فالعين هنا لا تكتفي بالمشاهدة بل تدخل في حوار مع ما تراه لتكتشف أن الصورة ليست سوى انعكاس لطبقات أعمق من الشعور والذاكرة

إن ما يحدث داخل هذه اللوحات هو نوع من إعادة التكوين الداخلي حيث تتحول الرؤية إلى تجربة وجودية تعيد صياغة العلاقة بين الذات والموضوع بين ما نعتقد أننا نراه وما يكشفه العمل من احتمالات خفية

في لوحات معرض أنماط مشفّرة تتجلى هذه الفكرة بوضوح حيث تتحول الأشكال الكروية إلى مراكز جذب بصري تشبه كواكب صغيرة تحمل في داخلها آثارا لونية متداخلة وكأنها أرشيفات مصغرة للذاكرة الإنسانية هذه الكتل لا تستقر في مكان ثابت بل تبدو في حالة طفو دائم داخل فضاء مفتوح مما يمنحها طابعا وجوديا يوحي بالحركة المستمرة والبحث الدائم عن معنى

وفي بعض الأعمال تتخذ هذه الكتل هيئة وجوه مضمرة أو ملامح تتشكل ثم تتلاشى وكأن الفنان يلمح إلى هشاشة الهوية وإلى قابليتها للتحول عبر الزمن.

يعتمد العزاوي على بناء تشكيلي يقوم على التوازن بين الكتلة والفراغ حيث تتوزع العناصر داخل اللوحة بطريقة مدروسة تخلق نوعا من الإيقاع البصري الذي يقود العين في رحلة تأملية عبر مستويات متعددة من القراءة هذا الإيقاع لا يعتمد على التكرار فقط بل على الاختلاف أيضا حيث تتباين الأشكال في أحجامها وألوانها ومواقعها مما يمنح العمل حيوية داخلية تتجاوز السكون الظاهري.

ويتجلى هذا التوازن في الطريقة التي تتجاور بها الأشكال دون أن تلغي بعضها بل تدخل في حوار بصري يولد معاني جديدة من خلال العلاقات المتبادلة بينها، أما اللون في تجربة العزاوي فهو ليس مجرد وسيلة تزيينية بل عنصر بنائي يحمل دلالات نفسية وروحية فالانتقالات اللونية بين الأزرق والأحمر والأصفر لا تأتي اعتباطا بل تعكس حالات شعورية متباينة تتراوح بين الهدوء والتوتر بين الصفاء والاضطراب اللون هنا يتحول إلى لغة قائمة بذاتها لغة قادرة على التعبير عن ما تعجز عنه الكلمات، ويلاحظ أن الفنان يميل إلى استخدام ألوان شفافة تتراكب فوق بعضها البعض لتنتج عمقا بصريا يشبه الذاكرة حين تتراكم فيها الصور دون أن تفقد حضورها.

تظهر في بعض اللوحات مساحات لونية واسعة تذكر بالأفق المفتوح أو بالصحارى الممتدة وهي ليست مجرد خلفيات بل فضاءات حاضنة تتحرك داخلها الكتل والأشكال وكأنها تحاول أن تجد مكانها داخل هذا الاتساع هذه العلاقة بين الكتلة والفضاء تخلق توترا بصريا يعكس حالة إنسانية عميقة تتعلق بالبحث عن الانتماء والمعنى

وفي أعمال أخرى يتحول الأفق إلى خط فاصل بين عالمين عالم علوي تتوزع فيه الأشكال بشكل حر وعالم سفلي أكثر كثافة وثقلا مما يعزز الإحساس بالازدواجية بين الواقع والحلم.

من الناحية التقنية يعتمد العزاوي على مزج بين الأسلوب التجريدي والرمزي حيث تتداخل الأشكال الهندسية مع إشارات عضوية توحي بالكائن الحي هذا التداخل يمنح العمل بعدا مركبا يجمع بين العقلاني والحسي بين النظام والفوضى كما أن استخدامه للطبقات اللونية الشفافة يخلق عمقا بصريا يسمح بظهور طبقات خفية من اللون تبدو وكأنها تتحرك تحت السطح

كما يظهر اهتمام واضح بالملمس حيث تتنوع الأسطح بين الناعم والخشن في توازن دقيق يعزز الإحساس المادي باللوحة ويمنحها حضورا حسيا قويا.

تتجلى أيضا في هذه الأعمال علاقة واضحة مع الإرث الحضاري حيث يمكن قراءة الأشكال والرموز على أنها امتداد لذاكرة بصرية ضاربة في عمق التاريخ العراقي فالأشكال الدائرية قد تستحضر فكرة القرص الشمسي أو الأختام الأسطوانية بينما الخطوط والزخارف تذكر ببعض الأنماط الزخرفية القديمة لكن هذه الاستعارات لا تأتي بشكل مباشر بل يتم إعادة صياغتها داخل بنية معاصرة تجعلها جزءا من خطاب بصري جديد،ويمتد هذا الحضور التراثي إلى طريقة تنظيم الفضاء حيث يمكن ملاحظة تأثيرات من الفنون الرافدينية في توزيع الكتل وفي الإحساس بالاستمرارية الزمنية داخل العمل.

هذا الارتباط بالإرث لا يعني الوقوع في فخ التكرار بل على العكس تماما إذ يعمل العزاوي على تفكيك هذا الإرث وإعادة تركيبه بطريقة تمنحه حياة جديدة داخل سياق معاصر فهو لا يستدعي الماضي ليعيد إنتاجه بل ليحاوره ويعيد تأويله بما يتناسب مع أسئلة الحاضر،وهنا تتجلى قوة التجربة في قدرتها على الجمع بين الذاكرة والابتكار دون أن تطغى إحداهما على الأخرى.

يمكن القول إن مدرسة العزاوي تنتمي إلى نوع من التجريد التأملي الذي يركز على البعد الداخلي للصورة أكثر من مظهرها الخارجي وهو في ذلك يقترب من تيارات فنية عالمية اهتمت بالرمز واللون كوسيلة للتعبير عن الحالات النفسية والروحية لكنه في الوقت نفسه يحافظ على خصوصيته من خلال إدخال عناصر مستمدة من بيئته الثقافية

هذه الخصوصية تمنح أعماله هوية بصرية مميزة تجعلها قابلة للتعرف رغم انفتاحها على تجارب متعددة.

في لوحاته لا نجد سردا مباشرا أو حكاية واضحة بل نجد بنية مفتوحة تسمح بتعدد القراءات حيث يمكن لكل متلقٍ أن يرى فيها شيئا مختلفا بحسب تجربته الخاصة وهذا ما يمنح العمل قيمة جمالية وفكرية عالية لأنه لا يفرض معنى واحدا بل يفتح المجال أمام احتمالات لا نهائية، وهذا الانفتاح هو ما يجعل اللوحة تعيش زمنيا إذ تبقى قابلة لإعادة القراءة في كل مرة.

معرض أنماط مشفّرة يمثل ذروة هذا التوجه حيث تتكامل الأعمال لتشكل فضاء واحدا تتردد فيه نفس المفردات البصرية لكن بأشكال مختلفة وكأن الفنان يعيد كتابة نفس الجملة بعدة طرق ليكشف عن إمكانياتها المتعددة

هذا التكرار ليس تكرارا شكليا بل هو بحث في العمق محاولة لاكتشاف جوهر الشكل عبر تغييره المستمر

وفي هذا المعرض تتحول العلاقة بين الأعمال إلى نوع من الحوار الداخلي حيث تكمل كل لوحة الأخرى وتكشف جانبًا جديدًا من الفكرة الأساسية.

في هذا المعرض تتحول اللوحة إلى نص بصري مشفر يحتاج إلى قراءة متأنية حيث لا يمكن فهمه من النظرة الأولى بل يتطلب وقتا وتأملا لفك رموزه هذه العملية تجعل المتلقي جزءا من

العمل حيث يصبح شريكا في إنتاج المعنى لا مجرد مستهلك له، كما أن هذا التشفير لا يهدف إلى الغموض بقدر ما يهدف إلى تعميق التجربة الجمالية وإشراك المتلقي في عملية الاكتشاف.

إنّ استخدام الفنان للفراغات الواسعة يمنح الأعمال نوعا من الصمت البصري الذي يوازن كثافة الأشكال والرموز هذا الصمت ليس فراغا سلبيا بل هو مساحة للتفكير والتأمل يسمح للعين بالراحة وللعقل بالانخراط في عملية القراءة، وفي هذا الصمت تتولد لحظات من الصفاء تجعل التلقي تجربة داخلية تتجاوز حدود النظر.

من جهة أخرى فإن التباين بين الكتل الثقيلة والفراغات الخفيفة يخلق نوعا من التوتر الديناميكي الذي يمنح العمل حركة داخلية رغم ثباته الظاهري هذه الحركة ليست حركة فيزيائية بل حركة ذهنية تنتقل عبرها العين من عنصر إلى آخر في رحلة مستمرة داخل اللوحة، وهذا ما يجعل العمل يحتفظ بحيويته ويمنع عنه الجمود,

إنّ تجربة الدكتور أجود العزاوي في هذا المعرض تكشف عن وعي عميق بطبيعة الصورة المعاصرة وبقدرتها على حمل معانٍ متعددة ومتداخلة كما تكشف عنّ حس جمالي رفيع قادر على تحويل أبسط الأشكال إلى حوامل لمعانٍ معقدة، وهي تجربة تؤكد أن الفنّ ما زال قادرا على أن يكون مساحة للتأمل والتفكير في عالم يزداد تسارعا وتشظيا.

في النهاية يمكن القول إن هذه اللوحات لا تقدم إجابات جاهزة بل تطرح أسئلة مفتوحة حول الوجود والذاكرة والهوية وهي أسئلة لا تبحث عن حلول بقدر ما تبحث عن تأمل أعمق في طبيعة الإنسان وعلاقته بالعالم

وبهذا المعنى يصبح الفن تجربة معرفة بقدر ما هو تجربة جمالية.

إنّ ما يميز تجربة العزاوي هو قدرتها على خلق توازن دقيق بين العمق والبساطة بين التعقيد والوضوح حيث تبدو اللوحة سهلة في ظاهرها لكنها تكشف عن طبقات متعددة من المعنى كلما تعمقنا في قراءتها، وهذا ما يمنحها قوة الاستمرار والتجدد.

بهذا المعنى يصبح الفن عند العزاوي تجربة وجودية قبل أن يكون تجربة بصرية حيث تتحول اللوحة إلى مرآة يرى فيها الإنسان ذاته من زوايا متعددة ويكتشف من خلالها أن ما يبدو بسيطا قد يحمل في داخله عالما كاملا من المعاني، ومن هنا تكتسب هذه الأعمال قيمتها بوصفها محاولة دائمة لإعادة اكتشاف الذات عبر الصورة وإعادة بناء العلاقة مع العالم عبر اللون والشكل.

قراءة..

"ألوان العار" الرواية بوصفها مرآة للواقع العراقي

يونس متي

في رواية (ألوان العار) للروائي ألبير قصيري(*)، تتجلى صورة قاتمة لتحولات اجتماعية عميقة تضرب بنية المدينة وقيمها، صورة لا تبدو بعيدة عن الواقع العراقي بقدر ما تبدو مرآة مكثفة له. فالقاهرة التي يرسمها قصيري، مدينة تتآكل تحت وطأة الفساد والانفتاح الاقتصادي غير المنضبط، وتشبه إلى حد بعيد المدن العراقية التي عاشت، خصوصاً بعد 2003، تحولات اقتصادية ريعية واختلالات بنيوية أضعفت الطبقات الوسطى، ووسعت الهوة بين أقلية مستفيدة وأغلبية مهمشة.

لا يكتفي قصيري بتوثيق البؤس، بل يعيد تشكيله عبر شخصيات هامشية: نشّالين وفقراء وفلاسفة شوارع، تواجه واقعها بسخرية مرّة. وهذه السخرية نفسها تحوّلت في العراق إلى آلية دفاع جماعي، ووسيلة للتكيّف مع واقع سياسي واقتصادي يتسم باللايقين. فكما في الرواية، لا يغيب الوعي تماماً، لكنه يُفرَّغ من قدرته على الفعل، ليغدو أقرب إلى إدراكٍ مشلول يراقب الانهيار دون أن يمتلك أدوات تغييره.

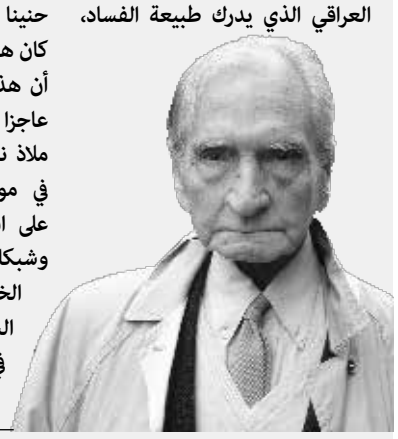
شخصية معاذ، الذي فقد بصره في مواجهة السلطة ثم استسلم لوهم الرضا، تجد ما يقابلها في شرائح واسعة من المجتمع العراقي، شرائح دفعت أثمانا باهظة من العنف والحروب والاحتجاجات، لكنها غالبا تُعاد إلى دائرة القبول القسري، سواء عبر الخطاب الديني أو عبر الحاجة الاقتصادية. يتحول الألم إلى فضيلة، والتضحية إلى مبرر للاستمرار في الواقع نفسه، بدل أن تكون دافعا لتغييره. هذه الحالة ليست مجرد استسلام ، بل إعادة إنتاج للهيمنة على مستوى الوعي، حيث يُعاد تفسير البؤس بوصفه قدرا أو اختبارا.

أما أسامة، الذي يرى الانهيار ويصمت، فيقارب نموذجا واسعا من الشباب العراقي الذي يدرك طبيعة الفساد، لكنه يجد نفسه مضطرا للتكيف معه، إما عبر الانخراط الجزئي في شبكاته، أو عبر الانسحاب إلى هامش الحياة العامة. إنها مفارقة الوعي العاجزالمتمثل بإدراك عميق يقابله شلل في الفعل، بسبب انسداد الأفق وغياب البدائل.

ويأخذ كرم الله بعدا أكثر وضوحا في السياق العراقي، بوصفه صورة للمثقف الذي خرج من صراعات كبرى (حروب، حصار، احتلال، وانقسامات داخلية) فاقدا لليقين، ومثخنا بالإحباط. لم يعد هذا المثقف قادرا على إنتاج مشروع تغييري، بل يعيش على هامش الواقع، مكتفيا بالسخرية أو النقد المجرد، في ظل تراجع دوره الاجتماعي وانفصاله عن قواعده المفترضة.

حتى الشخصيات النسائية الهامشية في الرواية يمكن قراءتها في ضوء التدهور الاجتماعي في العراق، حيث تتسع دائرة الهشاشة نتيجة الفقر والبطالة وتفكك البنى الاجتماعية، فتتحول فئات واسعة إلى ضحايا صامتات لاقتصاد مختل، لا يوفر الحد الأدنى من العدالة أو الحماية.

أما نمر، الذي يجسد الماضي بقيمه التقليدية، فيحضر في العراق بوصفه حنينا متكررا إلى (زمن أفضل)، سواء كان هذا الزمن حقيقيا أم متخيلا. غير أن هذا الحنين، كما في الرواية، يظل عاجزا عن تقديم بديل، ويتحول إلى ملاذ نفسي أكثر منه مشروعا عمليا، في مواجهة حداثة مشوهة قامت على اقتصاد ريعي، ودولة ضعيفة، وشبكات فساد متغلغلة.



الخوف، بوصفه عاملا مشتركا بين الشخصيات، يجد صداه بوضوح في المجتمع العراقي. فهو لا يقتصر على الخوف من السلطة، بل يمتد إلى الخوف من التغيير ذاته. فالكثير من الفئات المقهورة، التي يُفترض أن تكون الأكثر مصلحة في التغيير، تتردد في دعمه، خشية فقدان ما تبقى لها من استقرار هش، أو خوفا من المجهول، أو نتيجة تشكل وعي محافظ يربط بين الطاعة والاستقرار.

في هذا السياق، يكتسب مشهد المقهى في الرواية دلالة خاصة عند إسقاطه على الواقع العراقي. فالمقهى، بوصفه فضاء للنقاش، يتحول إلى مكان لإعادة إنتاج العجز، حيث يُستبدل الفعل بالكلام، وتُستعاد الذكريات بدلا من صناعة المستقبل. ويمكن بسهولة استحضار المقاهي العراقية كأماكن يلتقي فيها مثقفون وشباب يناقشون الواقع بحدة، لكن دون أن يمتلكوا أدوات تغييره. في مقابل هذا العجز الجماعي، تبرز شخصية عاطف سليمان، المقاول الفاسد، كنموذج مألوف في الاقتصاد العراقي الريعي، حيث تتشكل طبقة من (المقاولين) و(رجال الأعمال) المرتبطين بالسلطة، القادرين على تحويل الفساد إلى آلية صعود اجتماعي. هذه الشخصية لا تعارض الواقع لأنها نتاجه المباشر، بل تتقن العمل ضمنه، مستفيدة من هشاشة الدولة، وضعف المؤسسات، وانتشار العلاقات. وهي بذلك تمثل نمطا اجتماعيا صاعدا في العراق، حيث لا تُقاس المكانة بالكفاءة أو النزاهة، بل بمدى القدرة على الوصول إلى موارد الدولة وتوظيفها لمصالح خاصة.

إن ما تكشفه الرواية، عند ربطها بالحالة العراقية، هو أن الأزمة ليست سياسية أو اقتصادية فحسب، بل هي أزمة بنيوية في القيم والوعي. فالمجتمع الذي يفقد ثقته بقيمه، أو يحولها إلى شعارات فارغة، يصبح أكثر قابلية لإعادة إنتاج الفساد. والجديد لا ينتصر لأنه أفضل، بل لأنه الأكثر انسجاما مع بنية الانهيار، فيما يسقط القديم لأنه لم يعد قادراً على إنتاج بدائل واقعية.

بهذا المعنى، لا تبدو (ألوان العار) مجرد رواية عن مدينة أخرى، بل نصا كاشفا لآليات الانحدار الاجتماعي التي يمكن أن تتكرر في سياقات مختلفة، ومنها العراق، حيث يتقاطع الاقتصاد الريعي مع تفكك البنى الاجتماعية، ليُنتج واقعا تتعايش فيه السخرية مع البؤس، والوعي مع العجز، والأمل مع الخوف.

(*) ألبير قصيري (1913 ـ 2008) وُلد في حي الفجالة بالقاهرة، في أسرة من أصول سورية. كتب بالفرنسية رغم كونه مصريًّا، مما أكسبه لقب (الفيلسوف الساخر المميز) في الأدب المصري ـ بعض النقاد أطلقوا عليه لقب (فولتير النيل). يُروى أنه اعتاد أن يكتب ببطء شديد، ما منحه أسلوبا خاصاً، لكن أيضاً قلّة إنتاج مقارنة بعمره. ومع ذلك فقد أصدر عدة أعمال عبر عقود، منها قصص وروايات، وكان اهتمامه الدائم بـ (البسطاء) عامة الناس في شوارع القاهرة ـ ليس كضحايا فقط، بل كمفكرين أو (أبطال هزليين).

نُسيبة يونس في روايتها "أساسًا"

كوميديا جريئة عن "عرائس داعش"

رواية (أساساً) Fundamentally الصادرة مؤخرا، هي رواية أولى للكاتبة البريطانية ـ العراقية نسيبة يونس Nussaibah Younis، المولودة في مانشستر في العام 1984، رُشحت للقائمة القصيرة لجائزة المرأة للرواية في بريطانيا. تدور أحداثها حول نادية أمين، أكاديمية في الثلاثينيات من عمرها، تعمل في برنامج لأمم المتحدة لمكافحة التطرف في العراق. تستكشف هذه الرواية الساخرة الجريئة موضوعات الهويَّة والصراع الثقافي وبيروقراطية المساعدات الدولية.

رضا الظاهر

تستند الرواية، إلى حد كبير، إلى تجربة الكاتبة نسيبة يونس كخبيرة في الشأن العراقي، وعملها مع الأمم المتحدة.

تمزج الرواية، التي تتضمن عناصر سيرة ذاتية جلية واضحة حتى لمن لا يعرف الكاتبة بين الدراما السياسية والفكاهة

تنتقل نادية، بعد انفصال عاطفي، إلى بغداد لإعادة تأهيل نساء داعش، أو ما يسمى "عرائس تنظيم الدولة الإسلامية في العراق". تنشأ بينها وبين سارة، وهي شابة ذكية وجريئة من شرق لندن انضمت إلى داعش في الخامسة عشرة من عمرها، صداقة معقدة وعميقة، تضعها أمام معضلة أخلاقية.

تستند الرواية، إلى حد كبير، إلى تجربة الكاتبة نسيبة يونس كخبيرة في الشأن العراقي، وعملها مع الأمم المتحدة. وتمزج هذه الرواية، التي تتضمن عناصر سيرة ذاتية جلية واضحة حتى لمن لا يعرف الكاتبة، بين الدراما السياسية المشوقة والفكاهة، وتتسم جمالياتها بمزيج من السرد المثير، والحافل بالأحداث، جامعة بين الأجواء الكئيبة والمتوترة والخطيرة للصراع في العراق والتحولات والمنعطفات، وتقدم شخصيات واقعية ومتصدعة تجعلها مؤثرة وعاطفية.

تجمع هذه الرواية بين عناصر مختلفة: كوميديا صادقة، حبكة مشوقة، شخصيات يمكن أن نتعاطف معها حتى في أخطائها. وبأسلوب سردي قريب من المتكلم تتميز نادية بصوتها الحاد والمفعم بالصراحة، وتتأرجح طوال الرواية بين الشك الذاتي المفرط والثقة المطلقة بالنفس. وتعيد النظر في معتقداتها مقارنة بتلك التي يروج لها الأفراد والمنظمات المتنفذة. غير أن أكثر ما يثير الاهتمام هو الحس الأخلاقي الاستقصائي الجريء الذي يسري في جميع أجزاء الرواية، حتى ليشعر المرء بأن الروائية تمعن النظر في معتقداتنا العاطفية غير المدروسة حتى نواجه العالم على حقيقته، ونواجه أنفسنا على حقيقتها. ففور وصولها إلى العراق تدرك نادية سريعا مدى سذاجتها. لم تكن النساء اللواتي تعمل معهن في المخيم كما تخيلت، مجموعة من النساء الخاضعات المتواضعات، بل كنّ معقدات، متنوعات، يعانين من الصدمات، ولكل واحدة منهن أفكارها الخاصة.

ومن الجلي أن الروائية ملمة بموضوعها، وقد وظّفت خلفيتها ببراعة في الرواية. تقول سيرتها الذاتية إن الدكتورة نسيبة يونس، المولودة لأب عراقي وأم باكستانية، وتقيم حاليا في لندن، ناشطة في مجال بناء السلام، وخبيرة عالمية مرموقة في الشأن العراقي المعاصر. تحمل شهادة الدكتوراه في العلاقات الدولية من جامعة درم في المملكة المتحدة، وشهادة البكالوريوس في التاريخ الحديث واللغة الانجليزية من جامعة أوكسفورد. وشغلت يونس منصب زميلة أولى في المجلس الأطلسي في واشنطن، حيث أدارت فريق عمل مستقبل العراق، وقدمت المشورة الإستراتيجية لوكالات الحكومة الأميركية بشأن السياسة العراقية.

ونشرت الدكتورة يونس مقالات رأي في صحف: نيويورك تايمز، ووول ستريت جورنال، والغارديان، وكذلك تعليقات إذاعية على قناتي بي بي سي والجزيرة.

ومن الواضح أنها تستغل كل تلك الخبرة الواسعة في رواياتها، وتوظفها بذكاء لإثارة التفكير حتى في الأمم المتحدة التي لم تسلم من التشريح والنقد، وهذا ليس أمرا مفاجئا لأحد. فقد كانت هذه المنظمة عاجزة، مثلا، عن التصدي للإبادة الجماعية التي ترتكبها إسرائيل. وفي السابق كانت قد حاولت التستر على عمليات استعباد جنسي ارتكبها جنود حفظ السلام في البلقان. ولعل من حسن حظهم أن نسيبة يونس لا تهدف إلا لإظهار بيروقراطيتهم، وهوسهم بالتسلسل الهرمي، ومكافأتهم للتملق والمحسوبية، في شيء يذكرنا برواية جوزيف هيلر الشهيرة (كاتش 22).

ولأن نسيبة يونس بريطانية فقد استلهمت، بوضوح، من قصة شميمة بيغوم، البريطانية (البنغلاديشية الأصل) التي انتمت إلى داعش وهي في عمر الخامسة عشرة، وهربت، مع فتيات أخريات (تبين لاحقا أن جاسوسا كنديا قام بتجنيدهن عبر الانترنت وتهريبهن إلى سوريا).

تشكل التساؤلات حول معتقداتنا الفردية والجماعية، وعواقب التمسك بها، أساس رواية نسيبة يونس الأولى هذه. فنادية محاضرة في علم الجريمة بجامعة لندن، وقد حظيت مقالتها الأكاديمية الأخيرة حول عرائس تنظيم الدولة الاسلامية باهتمام عالمي، وراحت الأمم المتحدة تركز عليها. ويقودها بحثها الذي يطرح أسئلة مثل: ما العقوبة المناسبة لعرائس داعش اللواتي لم يرتكبن أية جرائم عنيفة؟ وهل يجوز احتجاز الناس لمجرد معتقداتهم؟ وهل ينبغي محاولة تغيير هذه المعتقدات؟ يقودها إلى العراق حيث تكلف بقيادة منظمة تابعة للأمم المتحدة لمكافحة التطرف، لكنها تكتشف أن غير قليلين في الأمم المتحدة لا يؤمنون بمكافحة التطرف. تصل نادية إلى بغداد بأمل كبير في مساعدة "النساء"، لكن سرعان ما يتبدد هذا الأمل وتواجه واقعا مريرا من التعتيم والنفاق الذي تشتهر به منظمات الإغاثة الأجنبية. فمنذ تفجير عام 2003 ظل مجمع الأمم المتحدة في حالة دفاعية. وأصبحت بعثة الأمم المتحدة، التي من المفترض أن تكون مؤقتة، بعثة شبه دائمية.

وفي مقابلة أجرتها معها الصحفية ماندي مايلز ونشرت على موقع أكس (تويتر سابقا) في حزيران 2025 قالت نسيبة يونس إن روايتها (أساساً) هي محاكاة سوداوية ساخرة، استندت إلى تجاربها الشخصية في العمل بالعراق، ولهذا

درست نسيبة يونس في جامعات مرموقة، ونالت شهادة الدكتوراه في العلاقات الدولية، كما دخلت دورة في الكوميديا الارتجالية كجزء من عملية كتابتها الابداعية

تعتبر أن القصة تتميز بمصداقية عالية. وتشير إلى أن عددا من العاملين في الأمم المتحدة قرأوا الرواية وأخبروها بأنها أفلحت في تصوير إحباطاتهم الشخصية من العمل ضمن هذه المنظمة العالمية. وتضيف يونس أنه "رغبة مني في التواصل مع جمهور أوسع أردت التركيز على زوجة أجنبية من عناصر داعش بدلا من زوجة عراقية، مما أدى إلى بعض الاختلافات عن الواقع. والأهم من ذلك أن القصة تروي أحداثا عاطفية حقيقية".

وتقول يونس إنه "بالنسبة لي كان من الأهمية بمكان أن تكون للقراء علاقة عميقة ومتعاطفة مع شخصية سارة، عروس داعش، مع مقاومة إغراء تجميل صورتها، أو التظاهر بأن قضية مثل قضيتها ليست بالغة التعقيد. أعتقد أنني وفقت، في النهاية، في تحقيق التوازن، لكنني عانيت كثيرا في سبيل ذلك".

وفي مقابلة مع برنامج (ساعة المرأة) عل قناة (بي بي سي) ذكرت نسيبة أنه "كان من الممكن أن تكون سارة أنا ببساطة"، وهو شعور عبرت عنه نادية في الرواية، فما الذي كانت تقصده الروائية؟ تقول "عندما كنت في السابعة عشرة من عمري درست على يد الشيخ أنور العولقي (أنور العولقي (1971 - 2011) هو رجل دين أمريكي من أصل يمني، قيادي في تنظيم القاعدة في شبه الجزيرة العربية. ولد في الولايات المتحدة، وعمل إماماً لعدة مساجد أمريكية، ثم تحول إلى خطيب متشدد ومُلهم لعدة هجمات، قبل أن تقتله طائرة أمريكية بدون طيار باليمن في 30 أيلول 2011). وكنت أكن له، آنذاك، إعجابا كبيرا، فقد كان يتمتع بشخصية جذابة وذكاء حاد، وكنت أصغي اليه باهتمام بالغ. واليوم أشعر بامتنان كبير لأنه لم يحاول أبدا تجنيدي في التطرف عندما كنت مراهقة ضعيفة، وكثيرا ما تساءلت عما كان سيحدث لي لو فعل".

من الجلي أن الفكاهة تلعب دورا محوريا في رواية (أساساً)، فلماذا كان من المهم إدخال الكوميديا في موضوع جاد وحساس سياسيا كهذا؟ تجيب المؤلفة: "أحب قراءة الكتب الفكاهية. أشعر بسعادة غامرة كلما أضحكني كتاب بصوت عال. وأردت أن أنقل هذه التجربة إلى قرائي. وعلى الرغم من أن موضوع الرواية ليس فكاهيا ظاهريا، فان الواقع يشير إلى أن كل تجربة إنسانية تتضمن جوانب فكاهية، وقد اخترت إبراز هذه اللحظات وجعلها محورية في الرواية".

لقد درست نسيبة يونس في جامعات مرموقة، ونالت شهادة الدكتوراه في العلاقات الدولية، ولكنّها، أيضا، دخلت دورة في الكوميديا الارتجالية كجزء من عملية كتابتها الابداعية. وعن الانتقال من الأجواء الأكاديمية إلى الكوميديا تقول: "أعتقد أن فناني الكوميديا الارتجالية من أذكى الأشخاص الذين قابلتهم في حياتي. ويتطلب الأمر ذكاء حقيقيا وسرعة بديهة ليكون المرء مضحكا على المسرح، للتفاعل مع الجمهور، وإضحاك الناس. أكن احتراما كبيرا لهذا الفن، لكن بالنسبة لي أفضل أن يكون لدي متسع من الوقت للتفكير في نكاتي مسبقا وكتابتها بدلا من أدائها".

أخيرا تجدر الإشارة إلى أنه تم شراء حقوق تحويل رواية (أساساً) إلى مسلسل تلفزيوني، شرعت يونس في كتابة حلقاته. وترتبط المؤلفة بعقد لكتابة رواية جديدة، تشتغل عليها في الوقت الحالي.

قضايا..

الواقعية المعاصرة في الفن التشكيلي

د . اسعد يوسف الصغير *

في لحظةٍ تتداخل فيها الصورة مع الواقع وتذوب فيها الحدود بين ما هو مرئي وما هو مُتخيَّل ، تظهر "الواقعية المعاصرة " في الفن التشكيلي بوصفها واحدة من أكثر التيارات إثارةً للجدل والاهتمام في المشهد الفني العالمي فهي ليست امتدادًا بسيطًا للواقعية الكلاسيكية التي سعت إلى محاكاة العالم كما هو بل إعادة صياغة جذرية لفكرة الواقع نفسه في زمن صار فيه الواقع متعدد الطبقات متشابكًا مع الوسائط الرقمية والذاكرة والهوية والسياسة وحتى الخيال العلمي.

الواقعية اليوم لم تعد تعني النسخ البصري الدقيق للعالم الخارجي بل أصبحت محاولة لفهمه من الداخل إنها واقعية تُدرك أن العالم لم يعد واحدًا وأن العين وحدها لم تعد كافية لرؤية الحقيقة لذا نجد أن الفنان التشكيلي المعاصر يتعامل مع الواقع بعده مادة قابلة لإعادة البناء لا مجرد موضوع للتصوير وهنا يبدأ التحول الجوهري من تمثيل الواقع نحو تفكيك الواقع وإعادة تركيبه, في هذا السياق لا يمكن فصل الواقعية المعاصرة عن التحولات التكنولوجية التي أعادت تشكيل الإدراك البشري فالصورة الرقمية والوسائط التفاعلية والذكاء الاصطناعي كلها عناصر دخلت في بنية العمل الفني وأثرت على مفهوم الواقعية ذاته لم يعد الفنان يقف أمام المشهد ليُعيد رسمه بل أصبح داخل شبكة من الصور والبيانات التي تُنتج الواقع وتعيد إنتاجه في كل لحظة وهكذا تصبح الواقعية المعاصرة واقعية مُنتجة وليست مشاهدة فقط.

ومن أهم سمات هذه الواقعية أنها لا تهرب من التناقض بل تحتضنه فهي لا تبحث عن صورة مثالية للعالم بل تكشف عن هشاشته عن تشظيه عن تناقضاته الداخلية في أعمال العديد من الفنانين المعاصرين نرى الواقع الإنساني في صورته الأكثر تعقيدًا فالمدن المزدحمة والاجساد المتعبة ووجوه تحمل آثار الزمن ومساحات حضرية تبدو وكأنها معلقة بين التقدم والانهيار هذه ليست واقعية توثيقية بقدر ما هي واقعية نقدية تحاول أن تسائل العالم بدل أن تكتفي بوصفه.

في هذا الإطار يمكن فهم أعمال فنانين مثل تشاك كلوز الذي أعاد تعريف البورتريه الواقعي من خلال تفكيك الصورة إلى وحدات لونية دقيقة تُشاهد من مسافة معينة لتتشكل مجددًا كوجه إنساني هنا لا يتعلق الأمر بمحاكاة الوجه فقط، بل بكيفية إدراكه, وكيف يتحول الإدراك نفسه إلى جزء من العمل كذلك نجد لدى لوشان فرويد واقعية جسدية قاسية تكشف الجسد الإنساني في حالته الخام دون تزيين أو تجميل وكأن اللوحة محاولة لتعرية الوجود الإنساني من أي وهم جمالي.

لكن الواقعية المعاصرة لا تتوقف عند حدود اللوحة التقليدية فهي تمتد إلى الفضاءات التركيبية والفيديو آرت والتجارب الرقمية هنا يصبح الواقع نفسه مادة قابلة للتشكيل داخل الفضاء الفني فالفنان لا يرسم الواقع فقط بل يبنيه داخل بيئة يمكن للمتلقي أن يدخلها ويعيشها هذا التحول يجعل من الواقعية تجربة حسية لا مجرد رؤية بصرية.

ومن المثير للاهتمام أن الواقعية المعاصرة لا تتعامل مع "الحقيقة" بوصفها شيئًا ثابتًا بل بوصفها عملية مستمرة من التفاوض الحقيقة هنا ليست نقطة وصول, بل مسار ولذلك نجد أن كثيرًا من الأعمال الفنية المعاصرة تتعمد ترك المساحات مفتوحة للتأويل وكأنها تقول إن الواقع ليس شيئًا يمكن الإمساك به بالكامل بل هو شيء يُعاد اكتشافه في كل مرة ننظر إليه .

في عالم تسوده العولمة أصبحت الواقعية أيضًا وسيلة لقراءة التحولات الاجتماعية والسياسية فالفنان التشكيلي لم يعد معزولًا عن السياق، بل أصبح شاهدًا ومشاركًا في الوقت نفسه أعمال كثيرة تتناول قضايا الحروب والهجرة والهوية والتحولات الاقتصادية لكن ليس بأسلوب توثيقي مباشر بل عبر رموز واستعارات بصرية تعكس عمق الأزمة الإنسانية وهكذا تتحول اللوحة أو العمل التركيبي إلى مساحة مقاومة رمزية أو على الأقل مساحة للتفكير النقدي.

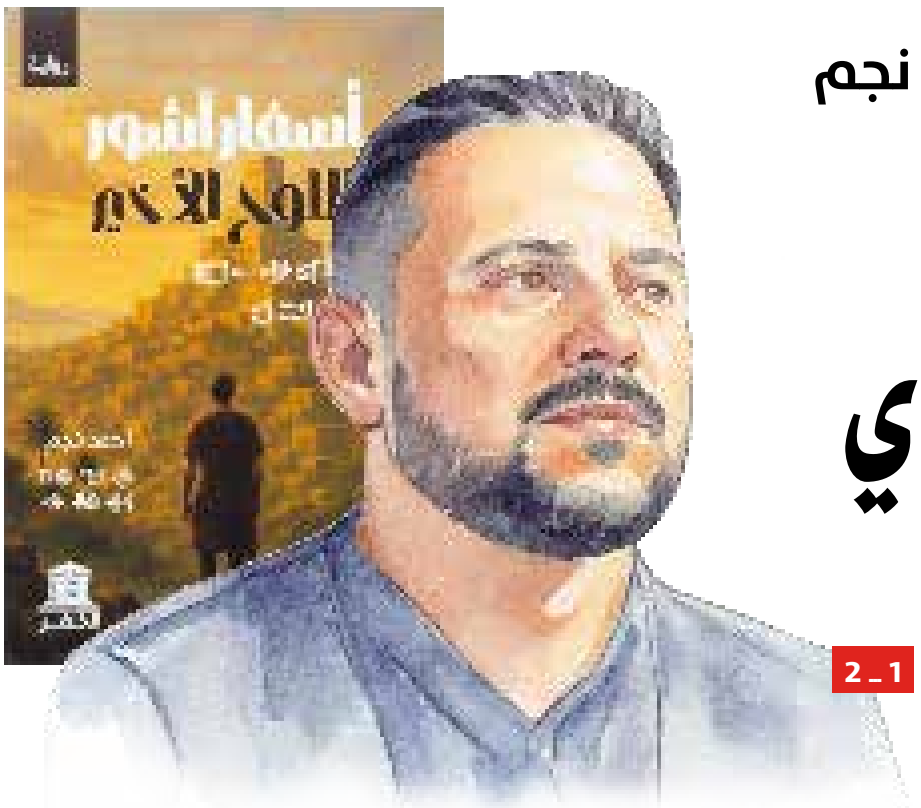
ومن جهة أخرى تلعب الوسائط الرقمية دورًا حاسمًا في إعادة تعريف الواقعية فاليوم يمكن للصورة أن تُنتج بالكامل عبر الحاسوب ويمكن للذكاء الاصطناعي أن يولد وجوهًا وأماكن لا وجود لها في الواقع لكنها تبدو واقعية إلى حد الإقناع هذا يطرح سؤالًا جوهريًا إذا كانت الصورة لا تعود مرتبطة بمرجع مادي فما معنى الواقعية إذن؟ هنا تتوسع الفكرة لتصبح الواقعية ليست ما نراه، بل ما نصدق أنه ممكن، في هذا السياق تظهر الواقعية المعاصرة كنوع من الواقعية الموسعة التي تشمل الواقعي والافتراضي والخيالي في آن واحد لم يعد هناك فصل حاد بين هذه العوالم بل أصبحت متداخلة بشكل معقد وهذا ما يجعل التجربة الفنية المعاصرة تجربة إدراكية بامتياز تتطلب من المتلقي أن يعيد التفكير في طريقة رؤيته للعالم.

كما أن الجسد الإنساني في هذه الواقعية لم يعد مجرد موضوع تصوير، بل أصبح مركزًا للتجربة في العديد من الأعمال التركيبية والتفاعلية يُستخدم جسد المتلقي نفسه كجزء من العمل، بحيث يصبح الإدراك جسديًا وليس بصريًا فقط هذا يخلق نوعًا من الواقعية المعاشة حيث لا يعود الفن شيئًا خارج الذات بل تجربة تمر عبرها ومن المهم أيضًا الإشارة إلى أن الواقعية المعاصرة لا تنفصل عن النقد الاجتماعي فهي غالبًا ما تحمل موقفًا ضمنيًا أو صريحًا تجاه الواقع الذي تمثله لكنها لا تفعل ذلك عبر الشعارات بل عبر بناء صور تحمل في داخلها توترًا بصريًا وفكريًا هذا التوتر هو ما يجعل العمل الفني مفتوحًا على القراءة وغير قابل للاختزال .

في النهاية يمكن القول إن الواقعية المعاصرة في الفن التشكيلي ليست عودة إلى الماضي بل هي إعادة اختراع للحاضر إنها واقعية تعرف أن الواقع نفسه لم يعد بسيطًا وأن رؤيته تتطلب أدوات جديدة في التفكير والإدراك هي واقعية لا تكتفي بأن تُظهر العالم بل تسعى إلى مساءلته وإعادة بنائه داخل التجربة الفنية.

وهكذا، يصبح الفن التشكيلي المعاصر مساحة لا لتصوير الواقع فقط بل لإعادة اختبارهوإعادة الشعور به وربما أيضًا لإعادة الشك فيه في هذا الشك تحديدًا، تكمن قوة الواقعية المعاصرة أنها لا تقدم إجابات نهائية بل تفتح أسئلة جديدة حول ما نراه وما نعتقد أنه حقيقي وما نظنه ممكنًا في عالم يتغير باستمرار.

استاذ مساعد
ـ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد



2 _ 1

في رواية "أسفار آشور" لأحمد نجم

وصايا نابو إلى الناسخ النينوي الأخير

بلغتها الشعرية المكثفة، وطريقتها في رسم جمل النص، وتقطيعها. جمل قصيرة ذات ظلال طويلة. تثير هذه الرواية قضايا تتعلق بسؤال تصنيفها إجناسيا، على الرغم من أن المؤلف سجلها نصا سرديا، في مسعى منه لإيجاد نوع من التوازن، والتنافد، بين لغته المتعالية، المنتمية إلى زمن حضاري بعيد، سومري وبابلي وآشوري، وبين إشكاليات لحظته السردية، ورهاناتها، ومعاييرها. هي نوع من سرد، يتطلع إلى تحقيق فاعلية أفضل، وانتماء أعمق، متجذرا خصوصا في أرض آشور.

فخري أمين

تأخذنا "أسفار آشور" في رحلة نحو الجذور الأولى للكلمة، وقت كان الطين والحجارة هما مادة الخلق

تهيمن على النص روح متحفية غالبة، فالكاتب يرسم رؤية سردية، تحيل العالم من حوله إلى متحف

تأخذنا "أسفار آشور" في رحلة نحو الجذور الأولى للكلمة، وقت كان الطين والحجارة هما مادة الخلق. وهي بهذا التوصيف ليست رواية عادية، واحدة من الروايات النادرة التي تدور أحداثها وسط خفايا وأسرار المتاحف. كل شيء فيها يستحيل إلى شفرات غامضة، رموز أو نصوص مكتوبة بلغات سومرية وآشورية. كل رمز فيها يمثل وصية أو رسالة، أو بابا من أبواب المعرفة علينا تفكيكها الآن، في لحظتنا المهزومة، لقيامة نينوى من خرابها، تفضي في النهاية إلى اكتشاف أقدم مكتبة عرفتها البشرية، مكتبة آشور بانيبال، لا الرسمية المعروفة، لكن نسختها السردية. ففي ركن خفي من بقايا آثار المكتبة، ثمة حفرة صغيرة رخوة الرمال، تكشف هي عن نفسها، تفضي بمجرد النبش فيها بالأصابع، إلى ممر ضيق، يقود إلى مكتبة آشور بانيبال السردية، وفيها تلفت الانتباه شظية رخام غامضة تنبض في عتمة المكان بضوء خافت، تمثل نوعا من شفرة سرية، منقوشة بالحرف المسماري واللغة الآشورية، نصا يتضمن بعد فك حروفه، رسالة من نابو إله الكتابة، إلى أهالي نينوى في هذا العصر..

العظيم نابو..

رامي الشخصية الرئيسية في الرواية، موظف في مديرية الآثار ببغداد. إثر رؤيته الخراب الذي حل بالمتحف العراقي وقت سقوط بغداد في 2003 وأعمال النهب لمحتوياته من آثار نادرة، يؤرقه في المنام حلم واحد، هم واحد. إن عليه إيجاد طريقة يحفظ بواسطتها مجد الحضارات العراقية الأولى، نينوى وبابل وأكد وسومر، وفي يقظته أيضا تعذبه ذات الأفكار، والهواجس، والأسئلة. حضر إلى مديرية آثار نينوى للمشاركة في ورشة عمل حول الموضوع نفسه، كيفية حماية الآثار من أخطار البربرية في هذه اللحظة. تثير اهتمامه في الورشة إحدى المشاركات الجميلات، إلينا الالقوشية، موظفة في متحف نينوى. ومن خلال حواراتهما أثناء الورشة يكتشف أنها على درجة غير عادية من الإحاطة بكل ما يتصل بآثار نينوى.

فتح لها قلبه، في لحظة حب، حدثها عن تماثيل وآلهة وأصوات، لا تدعه يهنأ في سريره، وتداعيات شريط لا يكف عن الدوران في رأسه أثناء يقظته، عن لحظة اقتحام المتحف الوطني في بغداد، ووجوه الأشخاص الذين قاموا بأعمال النهب، وجلهم من العراقيين، وصورة تمثال الإله نابو الذي ظل وحده منتصبا على أرضية المتحف، وسط حطام بقية تماثيل الآلهة والملوك، عندما زار المتحف في اليوم التالي لاقتحامه، وفرهدته، ودلالة هذا المشهد.

تهيمن على النص روح متحفية غالبة، فالكاتب يرسم رؤية سردية، تحيل العالم من حوله إلى متحف حي، مقدما رامي بطريقة توحي بأنه واحد من تماثيل الملوك أو الآلهة المنحدرين من عهد سومر أو بابل، وكذلك إلينا، تبدو في النص، كأنها واحدة من الإلهات الأشوريات، إنانا أو عشتار. وفي ليلته الأولى في الموصل، في غرفة في فندق في الدواسة، يكتب نصا غامضا، نوعا من قصيدة حب لإلينا، تستحيل فيها إلى امرأة ذات أبعاد كونية. وعند قراءة النص صباح اليوم التالي. وجد نفسه يفكر حائرا متسائلا: من كتب هذا النص حقا.؟ إن الكثير من مفرداته، لا تعود إلى معجمه الشخصي. تبلور لديه شعور، أننا لسنا من نكتب، الكلمة لا تصدر عنا دائما، ثمة أسلاف لا يحصى عددهم هم الذين يرسلون كلمتهم عبرنا. أنت لا تكتب حكايتك الشخصية، إنما تعبر من خلال كلماتك عن رغبات أولئك الأجداد. لا يكفي أن تسمع في داخلك صخب أرواحهم، لا يكفي أن تشعر بهم يتدافعون أمام عتبة عقلك، لكي يبلغوا ضوء الأيام، كما يحدث لرامي في المنام. يتحتم عليك أن تستجيب لنداءاتهم، وتقوم بسردها في نصوصك، كأنها استعادة لنظرية الوحي في تفسير سر الكتابة الإبداعية، كما جاء على لسان محيي الدين ابن عربي، وغيره من كبار الصوفية، ومبدعيها.

المتداول في الرواية التاريخية، أن ينقلنا الكاتب إلى ملامح الحقبة التي تجري فيها الأحداث، عبر وصف دقيق للشخصيات والأماكن. ربما يفعل ذلك من خلال قصة ما، تعود إلى ذلك العصر. المختلف في هذه الرواية تصنيفها. فهي رواية معاصرة تدور وقائعها في أجواء متحفية، وسط أغبرة وحجارة وألواح طينية ورموز مقدسة قديمة..؟ هي قصة حب بين رامي الموظف في مديرية الآثار ببغداد، والينا الألقوشية الموظفة في متحف الموصل، يبتكر الكاتب سياقها الخاص، ونكهتها المختلفة عبر البحث في متحف الموصل، ووسط آثار نينوى الأشورية، وامتداداتها في قضاء القوش. وبسبب كثافة الحضور الأسطوري للثقافة الآشورية، تتحول لحظة السرد المعاصرة، قصة الحب بين رامي وإلينا، إلى مجرد هامش، وتسيطر على المتن روح وثقافة العصر الآشوري. إنها قصة حب آشورية معاصرة، تستحيل فيها الينا الموظفة في المتحف في النص إلى إنانا أو عشتار، و رامي إلى الناسخ الأخير، آشور بانيبال معاصر، المؤلف نفسه. مكلف من الإله نابو حارس الكلمة وإله الكتابة، بإتمام ما لم يتمه آشور بانيبال نفسه في حياته الأولى، وعلى تحقق هذا الأمر يتوقف نهوض نينوى. ثمة حاجة في هذه اللحظة لوقف تداعيات الخراب، وترميم جراح الهزيمة، وإيقاظ الذاكرة، عبر الكلمة الحرة المسئولة. بدا لقاء رامي بإلينا، في هذه اللحظة السردية، نوعا من عودة إلى ثقافة العصر الآشوري، وأجوائه، ورموزه. وفي هذه اللحظة أيضا، يعلن الكاتب عن نفسه بوصفه الناسخ الأخير، المكلف من قبل الإله نابو ، بحمل رسالته إلى أهالي نينوى.

الذين نسوا من يكونوا

ثمة حاجة لإعادة بناء الذاكرة، واكتشاف أسرار المعرفة، وسلطتها، وآفاقها، في نصوصنا القديمة. في ألواح الطين السومرية، والنقوش على جدران الرخام الآشورية، وشظايا حجارتها. البحث عن رموزها، ومحاولة قراءتها، كل رمز فيها يفتح بابا إلى عوالم لا تخوم لها. الكلمة فيها ليست مجرد أثر من الماضي، الكلمة فيها فعل خلق مستمر ولحظة تجدد، فيها اختراق للأزمنة، وعبور للمفازات والحقب. رسالتها إلى أهالي نينوى واضحة وقوية " إلى الذين أرسلوا من السماء ونسوا من يكونوا" يكتشف رامي الرسالة أثناء وجوده في الموصل، على شظية

في مكتبة آشور السردية. ولا يحدث التكليف فجأة، تسبقه تحولات داخلية عميقة، تنتابه خلالها رؤى وأحلام غريبة، مشاهد وأصوات متدافعة، يفهم إثرها أنه الشخص المختار من قبل آشور بانيبال لاستكمال رسالته. الدفاع عن نينوى ضد الغزاة، وإعادة إعمارها، وتوسيع وخدمة مكتبتها. ومن علامات ذلك التكليف أنه لم يعد بحاجة إلى مترجم للنص الآشوري أو السومري، لأن تلك النصوص تتحدث إليه بمجرد النظر إليها بصوت واضح ولغة مفهومة. وعلى هذا النحو تحولت قصة الحب المعاصرة إلى مجرد هامش في متن نص متجذر في أرض آشور. الواضح أن في هذه الرسالة تكليف لنا، نحن الذين نسوا من يكونوا، بالحاجة إلى إتمام المهمات الحضارية للمكتبة، وللكتابة، لكي تنهض نينوى من جديد.

إلينا ـ عشتار

حتى في هندسة بنائها، وتقنياتها، وطريقتها في السرد، لا تبدو رواية عادية، فقد حول المؤلف قصة الصداقة والحب بين إلينا ورامي، بسبب وصلها بالمقدسات والآلهة والملوك، إلى نوع من ملحمة، تدور أحداثها وسط آثار ومعابد وكنائس الموصل والقوش، وتداخلت في أحلامه منذ البداية، صورة إلينا بتماثيل وصور عشتار، ولحظة علم بالتكليف، كانت عشتار أو إلينا معه، تبعث فيه العزيمة وتزوده بقوة الإرادة، اللازمة لمواجهة استتباعات وتداعيات مهمته. تتحدث إلينا إليه دائما بطريقة فيها نوع من إيحاء علوي، فتبدو أمامه عارفة بالأسرار أكثر مما تقول. إن هذا النص يكاد يجعلنا أن نصدق أن الينا هي عشتار، بعثت مع رامي، أو قبله، وربما هي من أوصت باختياره لهذه المهمة، النبيلة. مهمة الدفاع عن الكلمة، هي عشتار الأنثى الإلهية الأولى. وفي هذا النص الملحمي لا شيء يحدث بالمصادفة، بل بإرادة الآلهة وقرارات الملوك، بما في ذلك تأسيس المكتبة الآشورية. لقد أفلح الكاتب إلى درجة كبيرة، مستخدما هذه التقنية السردية، في ربط اللحظة الآنية، بتاريخ متحفي بعيد.

قبل بدء الكلمة كان الصمت واللامعنى هما المهيمنان على العالم، لكن الكلمة كانت لحظة يقظة البشر، لحظة بدء الوعي، وخلق الإنسان، وليس مجرد مصادفة أن آدم في سردية الخلق شرق الأوسطية خلق من الطين، إنه الكلمة الأولى، منقوشة أو مرسومة على لوح طيني. والكلمة كانت على الدوام هي التمثيل العميق والمتعالي لوجوده ومكوثه. وأنوثة الكلمة مرة أخرى ليست مجرد مصادفة عابرة. في البدء كانت الأنثى، تيامات، وإنانا، وعشتار، الإلهات الأمهات الخالقات للبشر.

كان البدء على هذه الأرض، وفقا للأساطير العراقية القديمة ذا طابع أنثوي واضح، ومنها انتقل إلى بقية الحضارات. عشتار العاشقة، التي أخرجت دموزي من ظلمات العالم السفلي، إلى نور الأرض، تشبه ولادة مريم عليها السلام المسيح بطريقة الخلق.

إنها حكاية تتكرر في معظم أساطير الخلق القديمة، وفي هذا النص أيضا تبدو إلينا ، وهي تطوف برامي في أرجاء ألقوش الآشورية المسيحية، كأنها تقوده إلى المعنى الحقيقي لتكليفه، ومن لحظة لقائهما الأول، في الورشة، بدأت التحولات تجتاحه، متداخلة صورتها في أحلامه بصور الملوك العراقيين والآلهة القديمة.

تستدعي أجواء الغموض والأسرار في هذا النص، مشاعر الشبه بأعمال دان براون الروائية، إذ تتمحور العديد منها على محاولات فك الرموز الغامضة، وما يتصل بها من معان، وعلاقات وأشياء وأخطار، مثلا مفهوم الأنوثة المقدسة في رواية شفرة دافنشي، الذي يدور حول شخصية مريم المجدلية، التي أحبها المسيح عليه السلام، وعلاقته بزواجه منها، والأخويات الغامضة التي تحمي ما تزال سلالتهما المقدسة.

تطرح أسفار آشور مفهوم الأمومة الكونية، بدءا من تيامات، وانانا، وعشتار، وافروديت، بوصفها ذات جذر عراقي، مقابل الأنثى المقدسة عند دان براون.

إنها الأنوثة العراقية، جذر في رواية براون الرمز المفقود، تتكرر أيضا ثيمة البحث عن فك رموز غامضة، تتوقف عليها حياة شخص مهم.

في سفر آشور أيضا ثمة بحث عن لوح مفقود، واسم مقدس لا يقال. الفارق ان روايات دان براون تدور في اجواء بوليسية، وتحت درجة عالية من الخطورة، بينما تدور الأحداث في سفر سومر، في عالم من الحفريات الغامضة، والتنقيب، سعيا وراء اكتشاف الحقائق في الرموز المنسية، لكنها قادرة مثل روايات براون، على خلق حالة من الاهتمام والمتابعة والإنشداد لدى القارىء.

بلاغة وجمال

في الرواية تدب الحياة في المكتبة الآشورية، وتحملك على الشعور بأن العالم كله محض متحف كبير. الجمل والسياق والتاريخ كلها ترتبط بطبيعة العمل، ومواده، وأهدافه. استطاع المؤلف عبر بلاغته الخاصة أن يقنعنا أن مدينة القوش، بجبالها، وكنائسها، وأديرتها، وبيوتها، وأهاليها، جزء مهم من متحف كبير، هو العراق، ارض ما بين النهرين. اللافت في هذا النص هو طريقة الكاتب في صياغة جمله من مفردات تعمق إحساس القاريء بالمعاني التي ينطوي عليها، بمعنى أنه تمكن في هذا النص من خلق بلاغته الخاصة، بلاغة لا تغادر كلماتها مكونات هذا النص، بلاغة مؤلفة من الطين، والصخور، والتراب، والغبار، والآلهة، والملوك. حتى في جمله القصيرة، ثمة محاولة للاقتراب من الجملة المنقوشة على الرخام او على لوح طيني، مركزة وقصيرة وحكيمة وبليغة، مفعمة بالإيحاءات والظلال، إنها بلاغة لا تغادر كلماتها مكونات هذا النص، بل تؤلف منها جمالها الخاص، ودلالاتها. قصائد معاصرة مكتوبة بلغة متعالية، تحمل روح مزامير داؤود، معزوفة بأصابع وهواجس وإيقاعات أنخيدونا الأكدية، الشاعرة الأولى في التاريخ.

متابعة..

بمناسبة مرور مائة عام على ولادته

الاحتفاء بحنا بطاطو في بيت الحكمة

منى سعيد

المؤرخ الفلسطيني الكبير حنا بطاطو (1929 - 2000) صاحب كتاب (الطبقات الاجتماعية القديمة والحركات الثورية الحديثة في العراق) الذي وضَّح لنا التغيرات السياسية في العراق بصورة موضوعية ودقيقة اعتمادا على وثائق سريَّة من ملفات الأمن العامة كُشفت للمرة الأولى، احتفل به قسم الدراسات التاريخية في بيت الحكمة في بغداد أخيرا لمناسبة مرور مائة عام على ولادته.

أدار جلسة الاحتفاء الدكتور فلاح حسن الأسدي رئيس الجامعة المستنصرية السابق، بمشاركة الدكتورة لاهاي عبد الحسين أستاذة كلية الآداب في جامعة بغداد، والدكتور نهار محمد نوري أستاذ كلية الآداب في الجامعة المستنصرية بينما شارك الدكتور حيدر سعيد من المركز العربي للأبحاث السياسية في الدوحة عبر دائرة الكترونية. كما شارك الدكتور سعد الحسني بمداخلة قيِّمة حول ترجمته الحديثة للكتاب والصعوبات التي رافقت إصداره وتعذر نشره لأسباب عديدة.

واكد الدكتور مدير الجلسة على ضرورة قراءه كتب حنا بطاطو الآن لمرات ومرات لأهميتها التاريخية و للإفادة من الدروس والآراء المطروحة فيها. بينما بينت الدكتورة لاهاي عبد الحسين بعض الملاحظات المنهجية في الكتاب ومنها خطا اعتماد الكاتب على النهج الماركسي ومزاوجته مع نهج ماكس فيبر في الوقت نفسه. وبينت ملابسات الدين مع الاقتصاد في المنهجين.

وتحدث الدكتور نهار عن اثر الحزب الشيوعي في المجتمع العراقي ذاكرا (حمل المجتمع على اكتافه في مرحلة معينة) ثم جاء حزب البعث وقفز على السلطة وحدث ماحدث.

كما بين ان عهد الاقطاع لا يعود للإنكليز إنما لزمن مدحت باشا العثماني، وعن دور المخابرات الامريكية في انقلاب 1963 لتحد من المد الشيوعي في المجتمع العراقي.

أما الدكتور حيدر سعيد فقد اشار الى عدم تركيز بطاطو على على الهويات الطائفية عند كتابته لاجزاءه الثلاثة، ولم يعتبرها فاعلا أساسيا، ثم استدرك ما فاته عبر ثلاث دراسات عن الحركات السرية الشيعية في العراق، ونشرها في الثمانينات. كما تحدث حول جاذبية الأحزاب الشيعية في الإسلام السياسي ذاكرا بأنها ليست مرجعية دينية حسب إنما حدثت بسبب تدمير البعث لليسار، وما حل من فراغ جعل الجماهير تتجه للأحزاب الإسلامية بدافع الانتقام ومعارضة السلطة، خصوصا بعد نفي نحو ثلاثة ألاف شيوعي وقتل وتشريد الآلاف منهم في العراق.

مركز ژين للتوثيق والدراسات

مساحة حيَّة للذاكرة والمعرفة

كفاح الأمين

ليس بعيدًا عن مركز مدينة السليمانية، وفي بناية متعددة الطوابق تتوسط أحد شوارعها الهادئة، ينهض مركز ژين للتوثيق والدراسات بوصفه مساحة حيّة للذاكرة والمعرفة، وما إن يدخل الزائر إلى المبنى حتى يجد نفسه في ممرات تكسو جدرانها صور قديمة، ووثائق نادرة، وأعداد من صحف ومجلات تعود إلى مراحل مختلفة، ولوحات تستعيد وجوهًا وأحداثًا ومحطات من تاريخ المدينة وكردستان عمومًا.

تبدو تلك الممرات وكأنها سردية مفتوحة، يمشي فيها المرء بين الأزمنة لا بين الغرف.

في الطوابق المختلفة يعمل أعضاء المركز بهدوء ودأب، وسط نظام علمي واضح يتجلى في أدق التفاصيل، من طريقة تصنيف الكتب والأرشيف، إلى ترتيب الصور وحفظها، إلى العناية الدقيقة بالوثائق والمخطوطات التي يزيد عمر بعضها على مئتي عام، هنا لا تُترك ورقة لمصادفة النسيان، ولا صورة لعتمة الزمن، بل تخضع المواد جميعها إلى جهد معرفي يرمي إلى صيانتها وإتاحتها للباحثين والمهتمين.

في قاعات المكتبة تصطف الرفوف حاملة كتبًا في التاريخ والأدب والسياسة والفكر، فيما تنبعث من المكان رائحة الورق القديم الممتزجة بروح البحث والاكتشاف، وبين حين وآخر يُسمع صوت تقليب الصفحات، أو همس نقاش بين باحثين، أو وقع خطوات زائر جاء يتتبع أثر اسم أو حادثة أو سيرة منسية من كافة أنحاء العراق.

ولأن السليمانية مدينة عرفت منذ نشأتها علاقتها الوثيقة بالثقافة والكتاب، بدا المركز امتدادًا طبيعيًا لروحها المدنية المتنورة، فهذه المدينة، التي احتضنت الصحافة والمدارس والمنتديات الفكرية، ما تزال تنظر إلى المعرفة بوصفها جزءًا من هويتها اليومية، ومن ثمّ فإن مركز زين لا يعمل في فراغ، بل يتحرك داخل مناخ صنعته السليمانية نفسها، حيث يتجاور المقهى مع المكتبة، والنقاش العام مع الشعر، والذاكرة مع الحياة المعاصرة.

هكذا يغدو المركز أكثر من مؤسسة أرشيفية، إنه بيت للذاكرة، وورشة صامتة لإنقاذ ما يتعرض للضياع، وجسر يصل بين أجيال مضت وأخرى تبحث عن جذورها، ومن يزر هذا المكان يدرك أن المدن لا تُقاس بشوارعها وأسواقها فقط، بل بما تحفظه من تاريخ، وبما تبذله من جهد كي يبقى ذلك التاريخ حيًّا في الوعي.

وحين السؤال من مدير المركز الاستاذ رفيق صالح عن كيف بدأت فكرة المركز ولماذا سميت ب ژين، أجاب : نحن نعتقد أنّ مرحلة مابعد انتفاضة ربيع عام 1991 في كُردستان العراق، هي مرحلة الانبعاث القومي للكُرد على الأقل في هذا الجزء من كُردستان، ومن استحقاقات هذه المرحلة تشريع قانون لإنشاء المكتبة الوطنية للإقليم وتأسيس مراكز متخصصة للوثائق والمخطوطات من قبل حكومة الإقليم، وبعد أن راوحت ووقفت في مكانها العديد من الافكار والمشاريع بهذا الخصوص، اضطررنا نحن كمهتمين ببناء ذاكرة جماعية لشعب كُردستان بكل مكوناته الدينية والعرقية والمذهبية،أنْ نملأ هذا الفراغ الثقافي والعلمي في الإقليم بتأسيس مركز ژين.

وتمت تسمية المركز بـ (ژين) تخليداً أولاً لذكرى "مجلة ژين" التي صدرت بعد الحرب العالمية الأولى في أسطنبول وشاركت نخبة كُردية رائدة من جميع أجزاء كردستان في تحريرها وإدارتها وفي إرساء أسس الثقافة الكردية الحديثة، و ثانياً لذكرى شيخ الصحافة الكُردية (الحاج توفيق پيرەمێرد)، الذي قام بإدارة جريدة (ژين)، أطول جريدة كردية عمراً في النصف الأول من القرن العشرين وقدّم خدمات إنسانية كبيرة لشعبه، و ثالثاً لما تحملها كلمة (ژين – الحياة) بالنسبة للكرد في أواخر الحكم البعثي من معاني ودلالات.

يتكون المركز من عدة وحدات، تعمل لتحقيق أهدافه العلمية والتوثيقية:

وحدة الوثائق والتي تضم وثائق تتعلق بالكرد وكردستان والعراق وإيران وتركيا العثمانية، معظمها أصلية وأخرى مهداة أو مصوّرة. جُمعت فيها وثائق بلغات متعددة، إلى جانب أدبيات الأحزاب والمنظمات المهنية والوثائق غير الحكومية، وقد تمّت رقمنة قسم كبير منها وما زال العمل مستمراً. كما تشمل صوراً ووثائق إلكترونية، وأختاماً وطوابع وبوسترات وتقويمات وتسجيلات صوتية ومرئية وصوراً فوتوغرافية.

وحدة المكتبة و تشمل المكتبة المركزية، والمكتبات الشخصية، ومكتبة المطبوعات النادرة، ومكتبة التربية، وقسم الدوريات حيث بلغ عدد العناوين المسجلة حتى نهاية 2025 نحو 80,600 عنوان، إضافة إلى أكثر من 2,500 عنوان من الصحف والمجلات الكردية والعربية والتركية والأوربية، بينها أعداد نادرة من أوائل القرن العشرين كما تضم مجموعات خاصة لشخصيات كردية وعراقية خُصص لبعضها غرف مستقلة.

فيما تشرف وحدة الدراسات والمطبوعات على مطبوعات المركز من كتب ومجلات، وقد أصدرت حتى نهاية 2025 نحو 206 كتاباً بلغات متعددة، و16 عدداً من مجلة (ژين) السنوية. واستحدث فيها في العام 2025 قسم خاص بالتاريخ الشفهي لتوثيق حياة الكرد وأحداث العقود الماضية.

وحدة المخطوطات التي افتتحت عام 2009، وتضم أكثر من 1200 مخطوطة أصلية بالعربية والكردية والفارسية والسريانية والتركية العثمانية، في العلوم الإسلامية والأدب والتاريخ وغيرها، وقد صدر منها أربعة أجزاء من الفهرس الوصفي، وتمّت رقمنتها وصيانتها، إلى جانب ترميم مخطوطات لعوائل علمية داخل السليمانية وخارجها.

ويساند هذه الوحدات قسمان هما، صيانة المواد الثقافية، والتصوير الإلكتروني والمايكروفيلم. كما يملك المركز (متحف مطابع السليمانية) و(معرض فوتو رفيق) الدائم لصور أول مصور في منطقة السليمانية.

يعدل الأستاذ رفيق صالح نظارته، يتأمل الأوراق أمامه، ثم يقول بثقة ممزوجة بالألم والامل، المركز مؤسسة أكاديمية مستقلة ومنفتحة غير ربحية، يتركز عملها على الكرد وكردستان أولاً، ثم محيطها الثقافي والتاريخي، لذا نهتم بجمع مصادر التاريخ الإسلامي والعثماني والإيراني، وكتب التصوف، والأدبين العربي والفارسي، وكتب الرحلات، وكل ما كُتب عن الكرد وكردستان كما نعمل على رقمنة المواد وحفظها بالمايكروفيلم وترميمها.

هذا الجهد الكبير والعلمي المميز لم يوازيه جهد او دعم مالي مناسب وثابت أذ انه منذ تأسيسه، يعاني من ضعف الموارد المالية والبشرية بما لا ينسجم مع حجم رسالته، فالدعم محدود، وعدد العاملين لا يتجاوز ستة عشر موظفاً، بينهم منظف واحد لبناية من أربعة طوابق، مما يقيّد توسع نشاطاته وفاعليته.

وأذ تغادر هذا المركز البحثي والارشيفي المهم والذي يحتضن كنوزاً معرفية، سهر على حفظها فريق المركز برئاسة الأستاذ رفيق صالح، ويعاونه فيها الأستاذ صديق صالح بابتسامة دافئة وترحيب جبلي أصيل شامخةً كشموخ جبال كويزة، فأنك تأخذ معك شدة من ورد النرجس والامل والعمل.

قصائد من داليا طه

إدخل الأعماق..

شعرت بالملل.
وضعتُ ديوان الشعر جانبًا،
كغواصة تطفو إلى السطح
لتلتقط أنفاسها.
هناك كمية محدودة
من الأكسجين
يمكنك ضخها إلى رئتيك
عندما تغوص تحت الماء؛
وكمية محدودة
عندما تغوص في قصيدة.
الماء بارد،
يُقشعر له البدن.
وزنك لا شيء.
والضوء خافت.
مخلوقات بحرية غريبة
تسبح حولك،
وأسماك معدنية.
لا يوجد شيء على اليابسة
يُضاهي العالم
الذي تجده هنا.
ومع ذلك، لا يمكنك البقاء
طويلاً.
يجب عليك دائمًا الصعود
إلى السطح؛ للعودة إلى
الشمس،
وتجفيف نفسك.
لتقطف ثمرة
من شجرة.
لتأخذ نفسًا،
وتُخرجه.
يجب أن تقع في الحب،
تُقبّل فمًا، وتعضّ
على شفاه.
لتشعر بنعومة
يمكنك تمزيقها
بأسنانك.

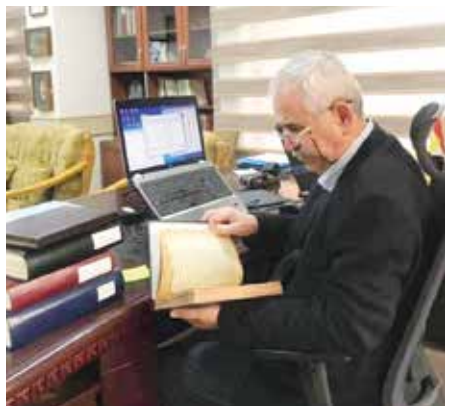
همساتٌ تدخل

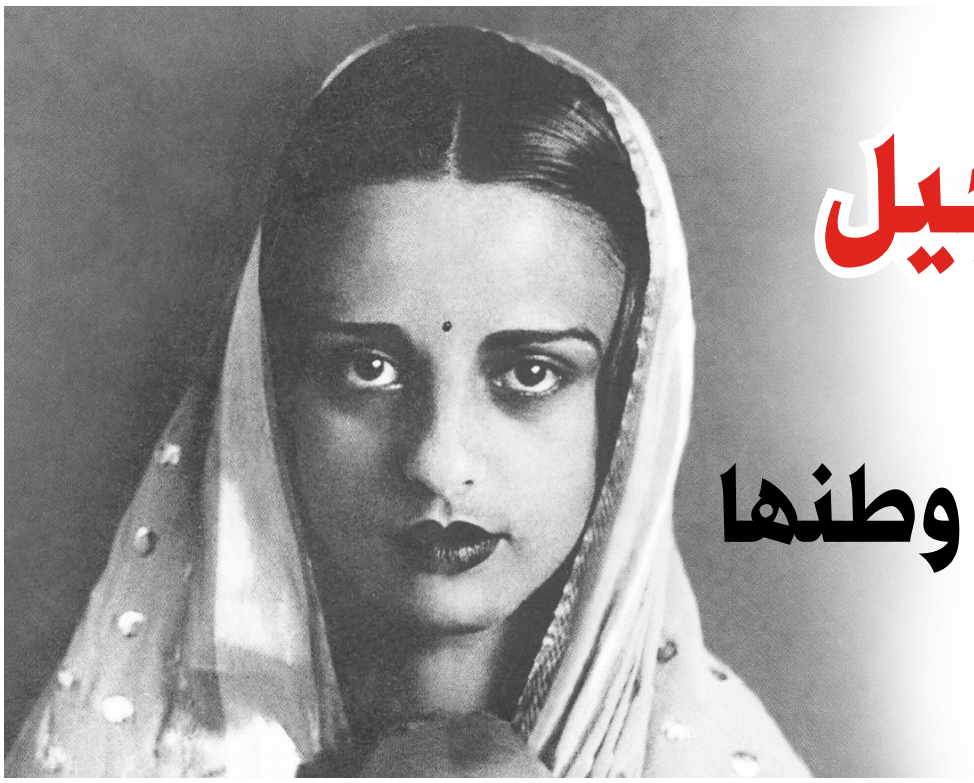
همساتٌ تدخل
قبل أن يهدموا جدران
السجون والقصور الملكية،
قبل أن يتجمعوا خارج مراكز
الشرطة وأسوار البرلمان،
قبل أن يملأوا الشوارع
بلافتات الغضب،
يهمس الرجال والنساء،
غير مرئيين لعيون الجلاد،
والمخبر.
يتهامسون في المقاهي،
خلف الأبواب المغلقة، تحت
الأغطية، في الشقق المضاءة
بالكامل
في منتصف الليل،
في استراحات الغداء، بين
نوبات العمل، على درجات
باب دمشق،
متجمعين في حلقات صغيرة
في حيفا،
أمام صناديق الخضراوات في
نابلس،
حيث يلتقي صديقان صدفةً
ويتهامسان:
من تعرض للتعذيب،
من اختُطف
من أمام منزله؛
كيف وصل الجنود ليلًا؛
ماذا قال المدعي العام؛
كيف اقتحموا المركز الثقافي؛
ومن زجّوا به في السجن.
انظر كيف يلف (أ) سيجارة،
ثم يميل نحو صديقه،
كيف تضع (ب) مشترياتها،
وترفع حاجبيها،
وهي تروي لـ(ج) أحداث
الليلة الماضية،
كيف يجتمع (م)، و(ك)،
و(ج) حول (ع) لمعرفة
ما حدث مع الجيران؛
انظر إلى (ف) و(ر)
يتهامسان على الدرج.
انظر إلى كل ما ينكشف
عندما يتآمر شخصان من
خلف نافذة، كظلال.
يا همسات:
أنتِ ما تتبادله الأشجار في
ليالي الصيف الصافية،
قبل أن تهبّ العاصفة.

داليا طه شاعرة وكاتبة مسرحية ومترجمة ومعلمة فلسطينية، حاصلة على ماجستير في الكتابة المسرحية من جامعة براون.

القصائد المترجمة من كتاب "ادخل العالم"، الصادر عن دار غرايوولف للنشر ـ نوفمبر 2026.
نشرت طه ثلاثة دواوين شعرية باللغة العربية، منها:
"سيرة أهل مدينة ر" الدار الأهلية للنشر 2021
و"ادخل العالم" دار المطوَّص 2025.

عُرضت مسرحياتها على مسرح رويال كورت في لندن، والمسرح الملكي الفلمنكي في بروكسل، وغيرها. تقيم في رام الله.





الرسامة والرائدة الأسطورية

أمريتا شير ـ جيل

فريدا كالو الهند التي اسرتها محبّة وطنها

ترجمة وإعداد:
السالمي بنعيسى

شهد عالم الفن مؤخرًا أزمة لوجستية ودبلوماسية. فقد انهارت خطة متحف درينته الطموحة في هولندا لاستضافة معرض فردي ضخم لأعمال أمريتا شير-جيل (1913 ـ 1941) قبل أسبوع واحد فقط من الافتتاح الكبير، وأُلغيت جميع شحنات روائعها من الهند فجأةً من دون أي تفسير واضح. بالنسبة لعشاق الفن الذين يتحرقون لرؤية أعمال الفنانة الهندية الأسطورية، لم يكن الأمر مجرد إلغاء حدث فني، بل صدمة محبطة وغير متوقعة، بينما عَدّه البعض بمثابة درس قاسٍ في "سياسة الفن" على أعلى المستويات.

تُعَد شير ـ جيل شخصية محورية في تطور الرسم الهندي الحديث. وُلدت في بودابست، لأم مغنية أوبرا هندية وأب عالم مجري. تلقت أمريتا دروسها الأولى في الرسم والتلوين في الهند، ووفقًا لمتحف درينته، فقد أظهرت منذ صغرها روحًا ثورية وأفكارًا غير تقليدية.

تلقت الفنانة تعليمًا كلاسيكيًا في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، حيث اطلعت على الحداثة الأوروبية، لكنّها قررت العودة إلى الهند منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، لتطوير أسلوبها الفني الخاص هناك.

مزيج من التقنيات

في الهند، جمعت شير ـ جيل بين تقنيات الرسم الغربية وعناصر من التقاليد الهندية القديمة. استلهمت أعمالها من مصادر عديدة، منها رسومات كهوف أجانتا، والمنمنمات المغولية، والحياة اليومية للشعب الهندي. ركزت أعمالها في هذه الفترة بشكلٍ واضح على عامّة الناس، لا سيما النساء اللواتي وضعت حياتهن الصعبة والمعزولة في كثير من الأحيان في صميم أعمالها، وبذلك، انحرفت عن التيارات السائدة في الفن الهندي آنذاك، والتي عدتها هي نفسها محافظة للغاية. تغيرت ألوان لوحاتها في الهند، حيث أضافت المزيد من درجات الأحمر الزاهية، والبني الترابي، والأصفر المشمس الذي ناسب ضوء الشمس الدافئ والمناظر الطبيعية الهندية.

الهند مُلك لي وحدي

في رسالة من العام 1938، لخصت الفنانة بفخر مكانتها الفريدة قائلةً: "أوروبا ملكٌ لبيكاسو، وماتيس، وبراك، وغيرهم الكثير. أما الهند فهي ملكٌ لي وحدي".

يصفها متحف درينته بأنّها مؤسِسة الفن الهندي الحديث، ورابطة بين عالمين، وإحدى أكثر الفنانات إثارةً للدهشة وجرأةً في القرن العشرين. في غضون فترة وجيزة، حظيت الفنانة بشهرة واسعة في الهند، على الرغم من أنّها واجهت في البداية بعض الانتقادات بشأن لوحاتها الشخصية. وبفضل نظرتها الثاقبة، وحساسيتها، وشجاعتها في اتباع نهجها الخاص، غالبًا ما تُقارن بمعاصرتها الأسطورية فريدا كالو.

تأسر أعمالها الملونة الخيال، وهي جزء من التراث الوطني الهندي الذي نادرًا ما يغادر الهند، إذ فشلت جميع المحاولات في إخراجه.

كانت حياتها ومسيرتها الفنية قصيرة. في العام 1941، توفيت شير ـ جيل مبكرًا في لاهور ـ في الباكستان حاليًا ـ عن بالكاد قارب الثامنة والعشرين، قبيل افتتاح معرضها الفردي الكبير، ولم تتضح ملابسات وفاتها بشكل كامل حتى الآن، إذ غالبًا ما كتنت شديدة التأثر ومرهفة الإحساس إزاء ما يحيط بها من مآس ومشكلات الطبقة الفقيرة.

حاول متحف درينته، بواسطة تنظيم معرض شير ـ جيل المُلغى، إضافة اسمًا جديدًا إلى سلسلة معارضه التي تُسلط الضوء على فنانات مؤثرات من خارج أوروبا، وكان المتحف قد ركز سابقًا على أعمال فريدا كالو، من بين فنانات أخريات، ولذلك تُقارن أمريتا شير ـ جيل بهن باستمرار.

فنانة ألوان

في الهند، انصبّ جهد شير ـ جيل الأول على إيجاد أسلوب تصويرٍ ملائم لمواضيعها الهندية. متأثرةً بشكلٍ خاص بلوحات جدران كهوف أجانتا غرب الهند، حاولت دمج جمالياتها مع تقنيات الرسم الزيتي الأوروبية التي تعلمتها في باريس. كان أسلوبها مختلفًا تمامًا عن أسلوب معاصريها

> "أوروبا ملكٌ لبيكاسو، وماتيس، وبراك، وغيرهم الكثير، أما الهند فهي ملكٌ لي وحدي".

أمريتا شير-جيل ـ صورة ذاتية، باريس حوالي العام 1930 ـ (المعرض الوطني للفن الحديث، نيودلهي).

تزيين العروس - أمريتا شير ـ جيل، شيملا (الهند)، نيسان/ أبريل 1937 (المعرض الوطني للفن الحديث، نيودلهي)

من امثال بانيندراناث طاغور، وعبد الرحمن جغتائي، ونانداالال بوس من مدرسة البنغال، التي مثّلت أوّل حركةٍ حديثةٍ في الفن الهندي. اعتبرت شير ـ جيل هذه المدرسة متخلفة، وحمّلتها مسؤولية ما أسمته بالركود الذي اتسم به الرسم الهندي في ذلك الوقت، في رأيها. كانت شير ـ جيل فنانة ألوان استثنائية، إذ استطاعت أن تُضفي تأثيراتٍ مميزة بألوانٍ جريئةٍ ونابضةٍ بالحياة، في تناقضٍ صارخٍ مع الألوان الباهتة الرائجة بين معاصريها. من أهم أعمالها في بلدها الهند لوحة "زينة العروس" 1937، وهي لوحة زيتية على قماش مستوحاة من رسومات كهوف أجانتا وإيلورا في ولاية ماهاراشترا بالهند.

تأثير رسومات الكهوف

في العام 1937، انطلقت في جولةٍ إلى جنوب الهند، رحلةٌ شكّلت وصقلت جميع أعمالها اللاحقة. تختلف أعمالها من تلك الفترة، وتحديدًا ثلاثيتها "جنوب الهند" (براهماتشاري، قرويون من جنوب الهند ذاهبون إلى السوق، وزينة العروس)، اختلافًا لافتًا عن أسلوب الرسم الواقعي بالألوان المائية السائد في الرسم الهندي آنذاك. مثّلت تلك اللوحات تجاربها في الأشكال، وكانت محاولتها الأولى لاستيعاب التأثير الهائل الذي أحدثته فيها رسومات كهوف أجانتا، وكذلك رسومات كهوف إلورا.

المنمنمات المغولية

في العام 1938، عادت إلى المجر، حيث تزوجت من ابن عمها فيكتور إيغان. أمضى الزوجان عامًا هناك، ثم انتقلا إلى الهند، واستقرا في سرايا، وهي قرية صغيرة تقع فيما يُعرف اليوم بولاية أوتار براديش، حيث كان يملك عمها ضيعة، ولأنها كانت دائمًا تواقة للتجربة، استلهمت هناك من المنمنمات المغولية في القرن السابع عشر، مُطبقةً إحساسها بالتكوينات والألوان الحارة.

مطاحن الكركم ـ أمريتا شير ـ جيل، سرايا (الهند)، حوالي العام 1940 (المعرض الوطني للفن الحديث، نيودلهي).

سومير ـ أمريتا شير ـ جيل، سرايا (الهند)، 1936 (المعرض الوطني للفن الحديث، نيودلهي).

لوحة أمريتا شير ـ جيل "عروس الريف" 1938 بيعت بمبلغ 37.8 روبية، لتصبح أغلى عمل فني هندي.

في المحتبر الشعري

الشجرة الشرقية
ديوان البحر الواحد..

ريسان الخزعلي

"الشجرة الشرقية"، ديوان الشاعر فاضل العزاوي.. وزارة الأعلام ـ بغداد 1976 الذي تزامن صدوره مع صدور ديوانه "الأسفار" في العام ذاته ضمن منشورات اتحاد الأدباء في العراق، ديوان يستوقف القراءة والمتابعة كما سنلاحظ في الفقرات اللاحقة.

كان الديوانان مسبوقين بديوانه الأوّل (سلاماً أيتها الموجة، سلاما أيها البحر) من منشورات دار العودة ـ بيروت 1974. ولكلٍّ من هذه الدواوين ـ التي صدرت قبل مغادرته العراق ـ ملامح فنية وجمالية، تجريبية وتأصيلية، تتقارب وتتباين في الشكل والبناء واللغة، والاشتغال الشعري/ الإيقاعي المتناوب بين النثري والعروضي.

في ديوان (الشجرة الشرقية) الذي حملَ التوصيف: قصائد، يمكن للقراءة والإنصات التذوّقي أن يؤشرا الآتي:

ـ لا وجود لأي تطبيق لطروحات العزاوي التي جاءت في البيان الشعري عام 1969 في قصائد الديوان، إذ جاءت هذه القصائد واضحة الدلالة بعيده عن اشتراطات المواجهه الشعرية التي أوضحها البيان: الحلم، اللاوعي ، التماسّات القريبة من السريالية، الكتابة الميكانيكة، الإيحاء الرمزي وغيرها. وهكذا بقيَ التنظير تخاطراً فوقياً.

ـ الإسلوب السردي (القصصي) المسترسل، ونتيجة لهذا الإسلوب، فقد غابت التقفيات الخارجية والداخلية إلّا ماندر، رغم أنَّ القصائد موزونة. وبذلك يكون الشاعر قد تجاوز نمط كتابة قصيدة التفعيلة السائدة آنذاك، وهي محاولة تجريبية تؤشر انشداد الشاعر إلى الفن السردي الذي تشاغل بهِ بالتوازي مع الشعر:

(وأنا في بغدادَ أتاني شيخٌ مجدورُ الوجهِ وبشّرني بالموت، فهربتُ إلى سامراءَ وحيداً في الليلِ وقلتُ: هنا لا يعرفني الموت، ودخلتُ بساتينَ أبي ، مكتظاً بالبهجةِ والأحلام، وأنا أصرفُ أيامي في نظم الأشعار، ثمَّ اختلفتْ عني الأزمان وعافت نفسي العزلة، فخرجتُ إلى الشارعِ أنشدُ سلوى بين الناس....).

ـ استخدام القناع، والقناع هو (عبد الله). ورغم أنَّ القناع تقنية فنية مستخدمة في الشعر كثيراً، إلّا أنَّ الجديد هنا، أنَّ هذا القناع هو الشاعر ذاته على الأعم وليس من خلال تجربة شخص آخر. والقناع/ عبد الله يظهر أما في عناوين القصائد (عبد الله يشحذ من البحر، عبد الله في مملكة الأعراب، عبد الله والأمير، عبد الله يدخل عامورا) أوفي نسيج النصوص/ القصائد، وقليلة هي النصوص/ القصائد التي تخلو من ذكْرِ عبد الله. وعبد الله تارةً يكون المُخاطَب أو المُشار إليه، وأخرى يكون المُخاطِب، وفي الحالتين يكون السرد هو البناء الذي تعتمدهُ النصوص/ القصائد:

(وأتى عبد الله إلى قوم فرأى رجلاً يُشنقُ، كان رجالٌ ونساءٌ محتشدونَ أمامه، يبكون عليه فيضحك منهم ضربوه وجرّوا شعْرَهُ، أعطوهُ هموماً وعليهِ بكوا، فتعجّبَ عبد الله وقالَ: غبطتُ المشنوقُ يكونُ كرايةِ حربٍ، مرفوعا فوقَ رؤوسِ الناسِ....).

.....،

(قالَ الأعرابُ: تعالَ وحدّثنا عن انسانكَ يا عبدالله، قلتُ لقد جئتُ لأدخلَ مملكةَ الأعرابِ، لأشهدَ لا أن أصرخَ في الوديان...).

.....،

(ماذا تفعل يا عبد اللهِ هنا؟ ما ذا تفعل في وادي الفئرانِ؟ أقول لنفسي. قتلوكَ ولمّا تولد بعدُ .. ماذا تفعل يا عبد اللهِ هنا؟ في الليلِ أقولُ لنفسي، ونهاراً أخرجُ للنزهةِ عندَ ضفافِ الأنهار...).

ـ نصوص/ قصائد ديوان (الشجرة الشرقية) جاءت كإيقاع موسيقي/ عروضي على بحرٍ واحد، ألا وهو (المتدارك المزاحَم بالخبب)، والخبب كما هو معروف، من تحوّلات المتدارك، بعد أن تتحوّل (فاعلن) إلى (فعْلِن). وهكذا تمتّعت النصوص/ القصائد بإيقاعٍ سرديٍّ راكضٍ وفّرتهُ سيادة الخبب:

(في الحربِ مشيتُ معَ الفلّاحينَ الأعرابِ أُهوّسُ أحلاماً معتمراً بعقالٍ وعلى كتفيَّ عباءةُ جدّي، أعبرُ أنهاراً وأغذُّ خطايَ على الرملِ.

هنا الكوفةُ فلنتوقّفْ، نهبطُ في مرجِ العاقول، ونجلسُ فوقَ حصى الأيامِ شهورا منتظرينَ الأعداءَ يمرونَ إلى الوادي...).

ـ إنَّ الإيقاع الموسيقي/ العروضي الواحد في قصائد/ نصوص (الشجرة الشرقية) والتي كُتبَ معظمها بشكل قصيدة النثر الأفقي ـ كما هو أساس شكلها الأوّل ـ جعلنا أن نلصق بها توصيف (نصوص). كما أنَّ هذا الإيقاع الواحد المسترسل يجعل القول ممكناً بأنَّ ديوان (الشجرة الشرقية) لو حُذفت منه عناوين القصائد/ النصوص، لكان قصيدةً واحدة. كما يصح التوصيف أيضاً، بأنهُ ديوان البحر الواحد.

موضوعة الحرب والاحتلال في الأدب العراقي الجديد

المؤلف: إكرام مسعودي

يستكشف هذا الكتاب أعمالًا روائية لجيل جديد من الأدباء العراقيين املعاصرين، ويقدم سياقًا تاريخيًا للرواية العراقية قبل وبعد سقوط نظام صدام حسين. يعرض دراسة تحليلية ونقدية لمجموعة مختارة من الروايات التي تتناول الحرب والاحتلال في العراق.

يستكشف الكتاب تجارب الحرب والاحتلال، كالهروب من الخدمة العسكرية، والاعتقال في المعسكرات، والتفجيرات الانتحارية، في الرواية العراقية. يمكن تلخيص العقود الثلاثة الأخيرة من تاريخ العراق في هذه الكلمات: الديكتاتورية، والحرب، والاحتلال.

بعد سقوط نظام صدام، لم يكتفِ الروائيون العراقيون بالكتابة عن الاحتلال والتفكك الحالي للعراق، بل أعادوا النظر في حروب سابقة دمرت حياتهم. يتناول هذا الكتاب كيف يصوّر الأدب العراقي الحديث، الذي يتناول الحرب، الفرد العراقي في علاقته بالحرب والإكراه والاستعباد والاحتلال. ويستخدم المفهوم النظري الذي يعود إلى العصور الوسطى، وهو مفهوم "الإنسان المقدس" (الإنسان القابل للقتل)، كما عرّفه جورجيو أغامبين، لاستكشاف حياة وتجارب مختلف أطراف الحرب، كالجندي والفار من الخدمة العسكرية والمعتقل في المعسكرات والانتحاري، الذين يُصوَّرون في "حياتهم المجردة" كرجال محكوم عليهم بالموت في سياق سياسي مناهض للموت.

أدب الشعب الفلسطيني الكتابات المناهضة للاستعمار

تحرير: هانا مورغنسترن، مقدمة: مها نصار

يكشف هذا الكتاب عن أرشيف مدفون للمقاومة الأدبية الفلسطينية اليهودية المشتركة ضد الاحتلال الإسرائيلي «لن يوقف النظام العسكري أدب الشعب، ولن يوقف انتشاره القوة أو تقييد الحركة.» «الأدب هو المتسلل الوحيد الذي لا يمكن لرصاصة بندقية أن تجمد أنفاسه». يضم هذا الكتاب قصصًا قصيرة وقصائد تضامن ومقالات لكتّاب من بينهم إميل حبيبي، وسامي ميخائيل، وتوفيق زياد، وشيمون بالاس، وهنا إبراهيم، وجبرا نيكولا، وديفيد سماح، ومحمد نافع. يتضمن الكتاب وقائع من مهرجانات الشعر الفلسطيني ونماذج من شعر التضامن.

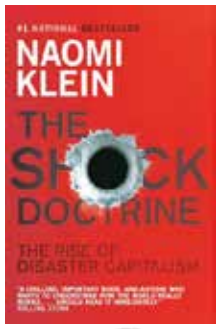
تعكس الروايات الشخصية عن التقسيم والتطهير العرقي وطرد المجتمعات القروية والسياسات الاستعمارية التي شكلت الحياة اليومية في مخيمات العبور تاريخًا بديلًا مبكرًا للصهيونية.

تربط قصص جرائم القتل على الحدود والإضرابات والعمليات السرية والتنظيم والتضامن النضالات المحلية بالحركات العالمية المناهضة للاستعمار والاشتراكية، من مصر إلى فيتنام.

يحتفظ أدب الشعب الفلسطيني (الشعبي) بمركزه في صميم الحركة التحررية وحركة المقاومة، وهو أدب شعبي يُعبّر عن آراء الطبقة العاملة، ويُنشر في مجلة «الجديد» الثقافية التابعة للحزب الشيوعي الإسرائيلي، وصحيفة «الاتحاد».

كتاب نعومي كلاين عن الحرب والاقتصاد

"عقيدة الصدمة" صعود رأسمالية الكوارث



عرض: بيتر كواسيبورسكي
ترجمة: الطريق الثقافي

في كتابها "عقيدة الصدمة"، تفضح نعومي كلاين أسطورة انتصار السوق الحرة العالمية ديمقراطياً. يكشف الكتاب عن الفكر، ومسار الأموال، والقوى الخفية وراء الأزمات والحروب التي غيرت وجه العالم في العقود الأربعة الماضية، ليقدم قصة آسرة عن كيفية هيمنة سياسات "السوق الحرة" الأمريكية على العالم، من خلال استغلال الشعوب والدول المنكوبة بالكوارث.

في ذروة الفوضى التي شهدتها الحرب الأهلية (الطائفية) العراقية، كُشف عن قانون جديد يسمح لشركتي شل وبي بي بالاستيلاء على احتياطيات النفط الهائلة في البلاد، وبعد أحداث 11 أيلول/ سبتمبر مباشرة، قامت إدارة بوش، في سرية تامة، بتفويض ما سُمي وقتها إدارة "الحرب على الإرهاب" إلى شركتي هاليبرتون وبلاك ووتر.

بعد أن اجتاح تسونامي سواحل جنوب شرق آسيا، عُرضت الشواطئ البكر للبيع في مزاد علني لصالح المنتجعات السياحية... واكتشف سكان نيو أورليانز، الذين تشتتوا جراء إعصار كاترينا، أن مساكنهم العامة ومستشفياتهم ومدارسهم لن تُفتح أبوابها مجددًا! تُعد هذه الأحداث أمثلة حيّة على ما سُمي "مبدأ الصدمة": استغلال حالة الارتباك التي تعمّ العامة عقب صدمات جماعية هائلة ـ كالحروب والهجمات الإرهابية والكوارث الطبيعية ـ لتحقيق السيطرة بواسطة فرض علاج اقتصادي قاسٍ. أحيانًا، عندما لا تنجح الصدمتان الأوليتان في القضاء على المقاومة، تُستخدم صدمة ثالثة: كالصعق الكهربائي في زنزانة السجن أو مسدس الصعق الكهربائي في الشوارع.

استنادًا إلى بحث تاريخي رائد وأربع سنوات من التغطية الميدانية في مناطق الكوارث، يُظهر كتاب "عقيدة الصدمة" بوضوح كيف أن رأسمالية الكوارث ـ إعادة هندسة الشركات السريعة للمجتمعات التي لا تزال تعاني من الصدمة ـ لم تبدأ مع أحداث 11 أيلول/ سبتمبر 2001. يتتبع الكتاب جذورها حتى خمسين عامًا مضت، إلى جامعة شيكاغو تحت إشراف ميلتون فريدمان، التي خرّجت العديد من أبرز مفكري التيار المحافظ والليبرالي الجديد الذين لا يزال تأثيرهم عميقًا في واشنطن حتى اليوم.

يكشف الكتاب عن روابط جديدة ومثيرة للدهشة بين السياسة الاقتصادية، وحرب "الصدمة والترويع"، والتجارب السرية التي مولتها وكالة المخابرات المركزية في مجال الصدمات الكهربائية والحرمان الحسي في خمسينيات القرن الماضي، وهي أبحاث ساهمت في كتابة أدلة التعذيب المستخدمة اليوم في غوانتانامو.

يتتبع كتاب "عقيدة الصدمة" تطبيق هذه الأفكار عبر تاريخنا المعاصر، موضحًا بتفصيل مثير، كيف كانت أحداث معروفة من الماضي القريب مسارح متعمدة ونشطة لعقيدة الصدمة، ومن بينها: انقلاب بينوشيه في تشيلي في العام 1973، وحرب الفوكلاند في العام 1982، والأزمة المالية الآسيوية في العام 1997، وإعصار ميتش في العام 1998.

تُقدّم كلاين سلسلة متتالية من "دراسات الحالة" المُقلقة بشكل متزايد، حيث تُطبّق أشكالٌ أكثر نقاءً من اقتصاد السوق الحرّ الراديكالي في أوقات الأزمات حول العالم، مُخلّفةً نتائج سلبية كارثية، ومُخالفةً تمامًا لتوقعات الليبراليين الجدد. تُشير إلى أنه لولا أزماتٌ كأحداث 11 أيلول/ سبتمبر، أو إعصار كاترينا، أو حرب العراق، لما سُمح بتطبيق مثل هذه السياسات. ولكن عند وقوع الأزمات، يُصاب الناس بصدمة شديدة مما حدث لهم، لدرجة أنّهم مُستعدّون للتخلي عن حقوقهم الديمقراطية حتى يتم "إصلاح" الأمور.

المشكلة هي أن هؤلاء الأوغاد لا يُريدون أي إصلاح. إنّهم يُريدون إحداث المزيد من الصدمات، لأنّها الطريقة الوحيدة التي يُمكنهم من خلالها التخلص من البنى الديمقراطية التي تقف في طريقهم للهيمنة على الثروات.

إنّ استغلال الشركات للعراق، كما هو مُصوّر في هذا الكتاب، لا يقلّ صدمةً عن ما ورد من وصف للتعذيب يلقي بالمسؤولية الأخلاقية على عاتقنا لمنع الإدرات الأمريكية المتعاقبة من استخدام أموال دافعي الضرائب لتعذيب الناس. إن كان للأخلاق أي معنى، فهذا أقل ما يمكن أن تعنيه.

يوثّق كتاب كلاين أن التعذيب الذي تمارسه الدول الدائرة في قلك الولايات المتحدة في جميع أنحاء العالم، له تاريخ طويل يعود إلى تجارب أُجريت في خمسينيات القرن الماضي في كندا، وقد أصبح جزءًا لا يتجزأ من السياسة الخارجية الأمريكية. إذا أردنا أن نكون في صف الديمقراطية، فعلينا أن نجبر حكوماتنا على الكفّ عن استخدام التعذيب ضد مواطني الدول الأخرى. خاصةً عندما يطالب هؤلاء المواطنون بما يجب أن يُمنح لهم فورًا ـ الحق في استعادة منافع مواردهم الطبيعية من الشركات الأجنبية.

يحمل هذا الكتاب دروسًا كثيرة، لكن أهمها أنه إذا وقف الناس في وجه هؤلاء الجشعين، فسيتمكنوا من إيقافهم. سيستعيدوا كرامتهم وبعض ما نُهب منهم.

إنّ الهدر الإجرامي لأموال دافعي الضرائب من قِبل هذه الشركات في كل من العراق ونيو أورليانز يفوق الوصف. الملاحظ أنه يُشار إلى العراق في الكتاب بـ "منطقة الإحتيال الحرّ".

إنّه أحد الكتب المرجعية التأريخية التحليلية لكيفية اكتساح الدول اقتصاديًا وخصخصتها وتدميرها لاحقًا، وهو كتاب اقتصادي ـ سياسي، لكنّه مكتوب بلغة صحافية سهلة الفهم ومدعّم بمراجع هائلة (المراجع تقارب الـ 100 صفحة) تضفي عليه مصداقية كبيرة مما يجعله كتابًا علينا اقتناءه وقراءته والمناقشة فيه وترشيحه لزملائنا والتكلم عنه كثيراً.. وكثيراً جداً.

تُعَد "الصدمة"، فكرة طبية او فكرة في الطب النفسي لعلاج المرضى، قام طبيب كندي بمحاولة تحويلها لطريقة للتحكم بالعقل البشري، بدعم من وكالة الإستخبارات الأمريكية، ص46 هذه الطريقة استخدمتها القوات الأمريكية في معتقلاتها (ابو غريب، وغوانتانامو) وقامت بتدريب أجهزة أمنية أجنبية عليها إبان الحكم الديكتاتوري

كان القصف الأولي، الذي اشعل ليل بغداد واستخدمت فيه الاف القنابل والصواريخ، مخصصًا لإرهاب الناس وصدمهم تمامًا، فقد أطلقوا على حربهم تلك "الصدمة والرعب".

لتلك البلاد (الأرجنتين وتشيلي والسلفادور وغيرها).
أخذ هذه الفكرة اقتصادي يدعى "ميلتون فريدمان" ونظّر (اي وضع نظريته بناء عليها)، مستفيدًا من موقعه في جامعة شيكاغو للترويج لها، وعلى الرغم من أنّها لم تجد ارضًا خصبة لها للتطبيق في الولايات المتحدة- إلّا أنّها وبعد وصول "سلفادور آليندي" إلى سدّة الحكم في تشيلي وتهديده لمصالح الشركات الأمريكية فيها وتدبير الإنقلاب عليه، بدأ تلامذة فريدمان (ألملقبون بصبيان شيكاغو) بتنفيذ نظريته، فبيعت وخُصخصت الشركات الوطنية، من شركات مياه وكهرباء ومصارف ونقل عام، كما قُلص الإنفاق والدعم الحكومي مما ادى لاحقًا إلى كارثة في تشيلي لم ينجها منها سوى احتفاظ الدولة بمصانع النحاس.
التجربة ذاتها عادت لتتكرر في الأرجنتين (دكتاتورية عسكرية ايضًا) والبرازيل والأوروغوي، مرورًا ببولندا واندونيسا والعراق ولبنان وغيرهه من البلدان.
تتركز الفكرة الأساسية لعقيدة الصدمة في خلق أو استغلال صدمة كبيرة من اجل فتح الأسواق وتمرير قوانين السوق الحرة، ورفع يد الدولة أو كف يدها عن التدخل في السوق، مستغلين مرحلة ما بعد الصدمة حيث يكون الوعي الجماعي كامنًا او ضامراً: ص360.

وحدها البلدان التي تعاني أزمة شديدة، تقبل بإبتلاع الدواء المرّ، ووحدها البلدان التي في حالة صدمة ترضى ان تُعالج بالصدمة ص204:

النظرية تقول أنّ الأسواق قادرة على شفاء نفسها من أي تضخم او مشاكل تواجهها، وطبعًا هذا الإدعاء الزائف نقضته الكثير من الوقائع لاحقا.
في خضم الدكتاتوريات الجنوب - أمريكية، كان للشركات المتعددة الجنسية اليد الطولى في دعم هذه الأنظمة، ومساعدتها في التخلص من خصومها (العمال والفقراء والأحرار) لأنّها مستفيدة منها.
إنّ عقيدة الصدمة هي فكرة اقتصادية تخدم فكرة سياسية بسيطة الا وهي السيطرة على مقدرات الشعوب وجعل الشركات الاحتكارية أكثر انتفاخًا بالمليارات مع ترك بعض الفتات لوكلاء محليين. ص429.
بأختصار، أنّ جزءًا كبيرًا من سياسة الولايات المتحدة الخارجية، هو تمرّس في التقدير العام، تخلط فيه نخبة أنانية بين حاجاتها ورغباتها، وحاجات العالم بأسره!

تكمن فكرة الاستفادة من الكوارث "رأسمالية الكوارث"، في استغلالها (كوارث طبيعية كإعصار، أو بشرية كالحروب، أو افتراضية كالإشاعات)، واختيار الوقت المناسب واللحظة الحاسمة للقفز عليها، ذلك أنّ الوقت الأفضل للإستثمار فيها - الكوارث - هو حين يكون الدّم لا يزال على الأرض، هذا ما قاله لي بصراحة أحد المندوبين الأمريكيين في المؤتمر الثاني لـ "إعادة إعمار العراق" في واشنطن!
لكن هل على الدولة العظمى ان تنتظر الكارثة؟ بالتأكيد لا، فالخطط موجودة ومعدّة مسبقا. ص531.
في العراق، طبق الأمريكيون الإستراتيجية ذاتها على شكل صدمات متلاحقة، بدءًا من ليلة القصف الى الإجتياح فالإحتلال، ثم الصدمات النفسية والإقتصادية، فقد كان القصف الأولي، الذي اشعل ليل بغداد واستخدمت فيه الاف القنابل والصواريخ، مخصصًا لإرهاب الناس وصدمهم تمامًا، لا ننسى أنّهم اطلقوا على حربهم تلك تسمية "الصدمة والرعب". ص458.

نعومي كلاين كاتبة كندية، وناشطة اجتماعية، ومخرجة أفلام، اشتهرت بتحليلاتها السياسية؛ ودعمها للحركة النسوية البيئية، والحركة العمالية المنظمة واليسارية؛ وانتقادها للعولمة المؤسسية، والفاشية، والفاشية البيئية، والرأسمالية. منذ العام 2021، تشغل منصب أستاذة مشاركة، وأستاذة العدالة المناخية في جامعة كولومبيا البريطانية، وتشارك في إدارة مركز العدالة المناخية.
اشتهرت كلاين عالميًا لأوّل مرّة بكتابها "لا شعار" 1999 الذي يتناول العولمة المناهضة لها. ثم ساهم فيلمها الوثائقي "الاستحواذ" 2004، الذي كتبته وأخرجه زوجها آفي لويس، في تعزيز مكانتها.

الرأسمالية في إيران المعاصرة
تراكم رأس المال وتكوين الدولة

تأليف: كيهان ولادبايغي

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 25.00 جنيهًا إسترلينيًا
الرقم الدولي: ISBN: 9781526195579
الناشر: جامعة مانشستر
عدد الصفحات: 256

يتناول هذا الكتاب أنماط تراكم رأس المال والتغيرات التي طرأت على تكوين الطبقات والدولة في إيران أثناء ما سُمي الحقبة النيوليبرالية العالمية. ويُبين وجود روابط داخلية بين طبيعة التنمية المعاصرة في إيران، وشكل الدولة، والتحولات الاجتماعية والسياسية الجارية، والتوترات الجيوسياسية مع الغرب. كما يُسلط الضوء على ضرورة دراسة هذه القضايا في ضوء علاقاتها الداخلية بحركات واتجاهات الرأسمالية العالمية وما ينتج عنها من جيوسياسة. وبناءً على ذلك، يُوضح الكتاب أن النيوليبرالية الإيرانية قد أدت إلى ظهور ديناميكيات طبقية جديدة متنازع عليها، أعادت تشكيل الطبقة الحاكمة الإيرانية بشكل جذري، وشكّلت الطبقة العاملة والفقراء بقوة، وأثرت بشكل كبير على شكل الدولة وسياستها الخارجية.
يُقدّم كتاب كيهان ولادبايغي تحليلاً معمقاً للسرديات التي تسعى إلى تفسير التحولات الاجتماعية والاقتصادية في إيران بالتركيز فقط على الديناميات الداخلية والحجج الجوهرية حول خصائص الدولة الريعية والأيديولوجية الإسلامية. كما يتحدى الكتاب النماذج النمطية التي تُفرض فيها الأشكال الرأسمالية من الخارج؛ إما أنها مُحددة في الغرب وتؤثر لاحقًا على بقية العالم، أو أنّها تُعالج كمفهوم مجرد يتجاوز الخصوصيات المحلية.
يتتبع ولادبايغي تفاعلات القوى الاجتماعية والفئوية والوطنية والإقليمية والعالمية ليقدم سردًا ديناميكيًا للمسار التاريخي للعلاقات الرأسمالية المختلة في إيران. ويُمكّن التركيز المنهجي على العلاقات الكتاب من رفض الثنائية بين العوامل الداخلية والخارجية، وتجاوز المقارنات الجامدة لما يُسمى بالشمال والجنوب العالميين.
على العكس العديد من التحليلات والتعليقات بشأن إيران، يضع ولادبايغي عمليات تشكيل الطبقات المحلية والعداوات الاجتماعية العميقة في البلاد في سياق تطور السوق الرأسمالية العالمية الأوسع.
يُعد هذا السرد العميق لتاريخ إيران - بدءًا من ثورة 1979 وصولًا إلى ثورة "المرأة، الحياة، الحرية" وما تلاها من تحرجات وانتفاضات أخيرة - مرجعًا أساسيًا لفهم مكانة إيران في النظام العالمي الراهن، فضلًا عن الصراعات السياسية المستمرة التي تشهدها البلاد.
يقدم كتاب "الرأسمالية في إيران المعاصرة" رؤيةً جديدةً لإيران الحديثة، إذ يُعيد النظر في تطورها المعقد وانقساماتها الثورية من خلال ديناميكيات الرأسمالية العالمية الأوسع وروابطها الجيوسياسية. يُعد هذا الكتاب أوّل تطبيق شامل لفلسفة العلاقات الداخلية على التطور الرأسمالي في إيران، حيث يجمع بين البُعدين العالمي والمحلي لإعادة النظر في إيران بما يتجاوز الاستثناء والنزعة الثقافية، وذلك من خلال تقاطع الطبقات الاجتماعية والدولة والرأسمالية العالمية. يُعدّ الكتاب مرجعًا أساسيًا للأكاديميين والطلاب والناشطين السياسيين على حدٍ سواء.
يُقدّم كيهان ولادبايغي، الكتابَ الأكثر تأثيرًا في دراسة نشأة إيران المعاصرة، وبالتالي فهو الأكثر قيمةً في مساعدتنا على فهم الجغرافيا السياسية لعصرنا، كما يُؤطّر إيران بنجاح في التاريخ العالمي وعلم الاجتماع التاريخي للمامح الرأسمالية وسلوكياتها المختلة.
يستند عمل ولادبايغي بالدرجة الأساس إلى مجموعة واسعة من المصادر باللغتين الفارسية والإنكليزية، تشمل قواعد البيانات والمحفوظات، مما يجعله مرجعًا أساسيًا للباحثين في الشأن الإيراني، كما يُمكن لإطاره النظري أن يُثري دراسات الاقتصاد السياسي في دول أخرى ذات مواقع مماثلة في التسلسلات الهرمية الدولية، إذ يُقدّم نقدًا معمقًا للنقاشات السائدة في الدراسات الإيرانية.

إصدارات مختارة..

الأمريكيون الأصليون
دراسات المجتمع الحديث
تأليف: باربورا بوتوفا
يُكرّس هذا الكتاب الهوية والتقاليد وإحياء ثقافة الهنود الأمريكيين، ويركز بشكل خاص على مفهوم الهوية الأصلية، وكيفية تمكين الأمريكيين الأصليين من تطوير ثقافتهم التقليدية بحرية في مجتمع حديث ومتزايد العولمة. ومن بين المحاور الرئيسية للكتاب تحليل تأثير الحضارة الحديثة وما بعد الحداثية على ثقافات الأمريكيين الأصليين، ودراسة العمليات والآليات التي تُحفظ من خلالها التراث الثقافي والهوية العرقية للهنود الأمريكيين، كما يسلط الكتاب الضوء على تميز وتنوع تلك الثقافة وتعدد وجهات نظرها البحثية، والمساهمة في نقاش أوسع بشأن موضوع التقاليد والحداثة والعرق والهوية الثقافية في منظور أنثروبولوجيا العوالم الحديثة.

الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 9781507644495
السعر: 120.50 دولارًا أمريكيًا
عدد الصفحات: 410 صفحة
الناشر: جامعة ستانفورد

حزب اللّه في القانون الدولي
التركيبة السياسية للدولة اللبنانية
تأليف: ميريل ربيز
يتناول هذا الكتاب الوضع القانوني لحزب الله كدولة عميقة أو كفاعل غير حكومي.
كما يتناول تعريف الدولة ونظريات الاعتراف بها في سياق دول الجنوب العالمي والدول الفاشلة. وينظر إلى حزب الله كدولة، أو كفاعل مسلح غير حكومي، أو كشبه دولة.
ويقيّم مسؤولية لبنان عن التواطؤ في أعمال دولة (إيران) وفاعل غير حكومي (حزب الله).
ويحدد التبعات القانونية لهذه الأوضاع القانونية المختلفة على القانون الدولي الإنساني.
يغطي الكتاب اغتيال رئيس الوزراء رفيق الحريري في العام 2005، والنزاع المسلح مع إسرائيل في العام 2006، والحرب في غزة، والحرب الأهلية السورية.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 90.00 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 264 صفحة
الرقم الدولي: ISBN 9781399555722
الناشر: جامعة أدنبره

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 180
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
13 آيار/ مايو 2026 13 May

لوحة "الثور" لبولوس بوتر 1647.

الصورة: متحف ماورتشهاوس

الانتباه للتفاصيل

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

بولس بوتر 1625ـ1654

نهبها نابليون وعرضها في اللوفر قبل استعادتها

لوحة"الثور" الشهيرة
إعجاز في تجسيد التفاصيل

أنا ستيب
ترجمة الطريق الثقافي

يُعدّ بولس بوتر أحد أشهر رسامي الحيوانات في القرن السابع عشر، وقد أكسبته أعماله لقب "رسام الوحوش". بدأ مسيرته كرسام تاريخي، لكنه اشتهر بتصويره للحيوانات العادية ـ كالخيول قرب السياج، والثيران في المروج، وغالبًا ما كانت لوحاته تُصوّر مناظر طبيعية هولندية مشمسة.

توفي بولس بوتر في ريعان شبابه عن عمر يناهز 28 عامًا، لكن مسيرته الفنية كانت مُبهرة، وبالنسبة لرسام رحل مبكرًا، فقد ترك وراءه عددًا كبيرًا من الأعمال.

أصبحت لوحته الأشهر، "الثور"، رمزًا للفن الهولندي، وهي معروضة في متحف ماورتشهاوس في لاهاي منذ العام 1822.

لاحظ بوتر الحيوانات كما لم يلاحظها أحد من قبل: جلودها، وهيئاتها، وتعبيراتها، ثم رسمها بدقة مذهلة: انظروا فقط كيف رسم الذباب الصغير على فرو الثور، أو أنف البقرة الرطب، أو حتى آثار المقص على صوف الخروف المحلوق حديثًا.

خضعت لوحة الشهيرة "الثور" للترميم العام الماضي حيث تُعرض في متحف ماورتشهاوس في لاهاي منذ العام 1822.

كانت اللوحة التي رُسمت في العام 1647 السبب الرئيسي في جذب آلاف الزائرين، ووفقًا للمتحف، فإن ما يميزها تصوير بوتر لأشياء عادية، كالثور والمزارع وحيوانات أخرى بحجم كبير جدًا. في القرن السابع عشر، كان تصوير الشخصيات الدينية والأسطورية والملوكية بهذا الحجم الكبير هو السائد. على الرغم من حجمها، أولى الرسام اهتمامًا دقيقًا بالتفاصيل الصغيرة، مثل طائر القبرة في السماء، وضوء الشمس على المرج، والذباب حول ظهر الثور. وفي القرون اللاحقة، أصبحت لوحة "الثور" رمزًا للرسم الطبيعي الهولندي.

آخر مرة جرى فيها ترميم أكبر لوحة في مجموعة ماورتشهاوس كانت قبل خمسين عامًا. ومنذ ذلك الحين، شهدت تقنيات الحفظ والترميم والبحث تطورًا هائلًا. وخلال مشروع الترميم، جرت أيضًا أبحاث مكثفة بشأن اللوحة، أسفرت عن رؤى جديدة فيما يتعلق بأسلوب بولوس بوتر في الرسم ومنهجياته.

لا يقتصر هدف المرممين على ترميم هذا الجزء من السماء فحسب، بل يشمل ترميم العمل الفني ككل، بأقرب صورة ممكنة إلى الشكل الذي أراده بوتر في العام 1647.

أثناء عملية الترميم، نُقلت اللوحة إلى غرفة أخرى جُهزت لتكون استوديوًا للبحث والترميم. ومن خلال جدار زجاجي، أُتيح للجمهور مشاهدة المرممين وهم يعملون بمعداتهم العلمية بشكل شبه يومي.

أثناء البحث الأولي، اكتشفت المرممة جولين شيلدر أن المعرض الوطني الأيرلندي (دبلن) يمتلك لوحة يمكن ربطها بلوحة "الثور". رسم بوتر سابقًا لوحة كبيرة (حوالي 2.10 × 1.70 متر) تُصور اغتصاب للآلهة أوروبا. وفقًا للمرممة، فإن طريقة تصوير الثورين تُظهر تشابهًا كبيرًا. يُفترض أن يكون للثور "الأيرلندي" قيمة كبيرة في البحث عن الثور "الهولندي". أمضى مرمما لوحة "الثور"، جولين شيلدر وآبي فانديفير، ثلاثة أشهر في البحث المادي والتقني. دُرست اللوحة بدقة باستخدام أحدث تقنيات الأشعة السينية والأشعة تحت الحمراء التي لا تلامس سطح الطلاء.

بدأت عملية الترميم الشاملة للوحة بإزالة طبقات الورنيش المصفرّة التي وُضعت أثناء عمليات ترميم سابقة جرت في خمسينيات القرن الماضي.

عادةً ما كان بوتر يرسم لوحات صغيرة تُصوّر مشاهد من حياة الفلاحين. ولذلك، يبقى سبب ضخامة لوحة الثور (2.35 × 3.40 مترًا) لغزًا حتى يومنا هذا.

تعرضت اللوحة في العام 1795 للنهب على أيدي القوات الفرنسية الغازية ونُقلت إلى باريس، وهناك، عُرضت في متحف نابليون، الذي أصبح لاحقًا متحف اللوفر. لكن بعد سقوط نابليون في العام 1815، أُعيدت بواسطة عربة تجرها الخيولإلى بلدها الأصلي هولندا، لتُعرض في العام 1822، في متحف ماورتشهاوس، حيث لا تزال معروضة حتى يومنا هذا.

كانت مسيرة بوتر كرسام قصيرة، لكنّها كانت مُبهرة. رسم أشهر أعماله، "الثور"، وهو في الثانية والعشرين من عمره فقط. وبعد خمس سنوات، توفي عن عمر يناهز الثامنة والعشرين بمرض السل. تاركًا وراءه إرثًا فنيًا رائعًا جعله أحد أشهر رسامي القرن السابع عشر.

في المعنى

درس في الإدارة الفنية من الهند

محمد حيّاوي

تُعَد الرسامة أمريتا شير ـ جيل بمثابة كنز الفن الوطني الهندي، بينما تمثل أعمالها جوهر الحداثة الهندية. بسببها نشبت مؤخرًا ازمة فنية ودبلوماسية، بين الهند وهولندا، حيث كانت الجهات المتحفية في أمستردام تعد العدّة منذ سنتين، لتنظيم المعرض الشامل لأعمال أمريتا شير ـ جيل، وإتاحة فرصة الإطلاع عليها لجمهور ومحبي الفنون، بالنظر لكثرة ما تحدثت عنها وعن تميزها وفرادتها دراسات الفنون الحديثة. لكن الصادم في الأمر هو أن الجانب الهندي قرر فجأة الانسحاب وإلغاء الاتفاق، ووقف اعمال الرزم والتهيئة اللوجستية.

حسب أفضل التحليلات، فأن سبب هذا الانسحاب المفاجئ هو نفوذ النخبة الاقتصادية ـ الفنية الهندية، مدعومًا بقرار وطني استراتيجي، يوصي بعدم مغادرة هذه "الكنوز" أرضها الأم، ففي عصر تتبوأ فيه الهند مكانةً عالميةً مرموقةً، لم تعد تشعر بالحاجة إلى اعتراف الغرب. بعبارة أخرى، يريدون أن يأتي العالم إلى الهند ليطلع على عبقرية أمريتا.

حسنًا. إلى هنا يبدو الأمر قرارًا وطنيًا، لكن ما هي الدروس المستخلصة منه؟

من وجهة نظري فأنّ تقدير أية تحفةٍ فنيةٍ سواء من الفنون أو الآثار، غالبًا ما يكون مرتبطًا بالكبرياء الوطني، لسيّما في استحضار قيمتها الإبداعية والوطنية العليا.

إنّ عرض أي عمل فني أصيل والاستمتاع بتأمّله، لا ينبغي أن يكون منفصلًا عن بيئته، وأن من يقدر عملًا فنيًا ما، عليه تجشم العناء والسفر لرؤيته، وبهذا ينّشط السياحة ويغذي الاقتصاد ويحفظ كرامة ذلك العمل.

في المحصلة، ما الجدوى من عرض الأعمال الفنية والقطع الأثرية النادرة ـ في حالة العراق مثلًا ـ وإتاحتها للجمهور في أوروبا وأمريكا واليابان أو الصين، ما لم يأتي ذلك الجمهور إلى الهند أو العراق أو إيران لمشاهد تلك الكنوز في بلدانها الأصلية؟

إنّه درس بليغ من الجهات الإدارية الفنية في الهند، يذكرنا بضرورة احتكار كنوزنا الفنية والأثرية، فلطالما احترم جمهور الفنون والآثار في أوروبا والغرب عمومًا، الإنتماء الوطني لتلك الفنون والآثار.

في العدد تقرير موسع عن أعمال أمريتا شير ـ جيل ومكانتها الفنية محليًا وعالميًا.

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