الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 8 كانون الثاني 2025 العدد 6082 Wed. 8 . Jan. 2025 Issue No. 6082

02 إيلون ماسك ومؤامرة الدجال

04 القارئ العراقي في سبات

06 دورة الدم من الرحاب للنهاية

08 شعرية الفجوة في عرض «رسائل الحريَّة»

10 إدوارد سعيد يبحث عن هويَّة فلسطين

14 إعادة قراءة النسويات

ch.editor@alsabaah.iq

امرأة بلا وجه

من أكثر الشخصيات العالمية اليوم التي تأخذ مساحات واسعة من الشهرة، واهتمامات الملايين من البشر في أنحاء العالم، عبر منصات التواصل الاجتماعي ودوائر صناعة القرارات في الدول كافة، لا سيما تلك التي بيدها زمام المبادرة في الهيمنة على مقدرات الشعوب، وتمتلك السبق العلمي والتقني والسياسي والاقتصادي والثقافي والإعلامي الخ، هذه الشخصية التي أصبحت مثار الجدل والغموض والثراء الفاحش، ومدار البحث والإطراء والدهشة والحسد، بما يمتلك من سمات تجعله بين مصاف أخطر من يهدد العالم بأشياء لا تخطر على بال أحد، لا من قبل، ولا من بعد،

عبد الغفار العطوي

إيلون ماسك
ومؤامرة الدجال

الشخصية هي إيلون ماسك (52 سنة كندي الأصل حاصل على الجنسية الأمريكية بامتياز)، لن أتحدث عنه، عن حياته الشخصية، ولا عن رهاناته العلمية والتقنية باعتباره من أحذق مخترعي الغرب الذين عرفهم العالم المعاصر الآن، ولا أغنى مستثمر في مجالات غير مربحة فحوّلها لعكس ذلك في ما تدر عليه من فائدة غير معقولة، ولا حتى بما يمتلكه من حقوق في منصة (أكس) و(تويتر) واستطاع أن يجعلهما محط أنظار الملايين من المتابعين، ما جعلني أنظر إليه من كونه يتكلم على قضايا خطرة تهدد سلامة عالمنا، خاصة في إمكانية أن يدخل في حكومة الرئيس الجديد- القديم دونالد ترامب، المقامر الذي بمكنه أن يضع العالم على كف عفريت بعد تسلمه الحكم في أميركا عن الحزب الجمهوري في يناير (2025) بعد تغلبه على منافسته الديمقراطية كامالا هاريس في الانتخابات الرئاسية عام 2024، وتعتبر أميركا من الدول الغربية التي يأتي رئيسها بالانتخابات كل (4) أعوام، إلا أنَّ تلك الانتخابات الروتينية تشكل دوماً حدثاً عالمياً يحمل أحياناً المفاجأة (الانتخابات والأحزاب السياسية الأميركية مقدمة قصيرة جداً ال ساندي ما يسل) لهذا فقد حرص المراقبون أن يولوا شخصية ايلون ماسك أهمية متزايدة عقب تصريحاته الغامضة التي عززت من معركة ترامب في حل أزمة الركود الاقتصادي الأميركي والعالمي، وهذه المرة يتوقع أغلب المراقبين والباحثين أنَّ الفترة الترامبية الثانية لن تشهد حركة تبريد في ما تركه الديمقراطيون من قضايا مهمة أثناء حكم بايدن ليظل ساخناً، في مجال الحروب والاقتصاد، لا سيما الأخير، فظهرت الرهانات على أنَّ العالم سيعيش أزمة اقتصادية حادة، في ظل التأكيد على (نهاية الديمقراطية جان-ماري جميهينو) التي أشير إلى أنها انتهت في أواخر القرن العشرين، ويعود السبب في ذلك إلى أنَّ الرأسمالية تعيش حقبة خطرة (الرأسمالية في طريقها لتدمير نفسها باتريك ارتو ماري بول فيرار) بحكم أنها ربما تؤشر إلى أنَّ احتمالية انهيار دعائم الرأسمالية في العالم باتت وشيكة، وقاربت على الانتهاء بالحتمية الطبيعية في شيخوخة الدول، أو على الأقل تعطل مصالحها المتمركزة في أميركا، خاصة وتعتبر المخاوف حول تلك الكارثة المحتملة أحد أسباب فوز ترامب وجهازه الذي قام ماسك بكل منصاته ومؤسساته في إنجاح خطة الحملة الانتخابية، المهم أنَّ العالم راح يركز على حركة ماسك في كل دقة، لأنه ظل يدعو إلى حالتين،

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
مدير التحرير
صفاء عبد الهادي
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
التحرير
نزار عبد الستار
ابتهال بليبل
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

همـا الأولى، إنقاذ الاقتصـاد الأميركي فقط من أزمته الخانقـة، وتحويـل منصاته نحو حالة جديدة تبشـر باسـتراتيجية الحقبـة التي تعنـى بالثـورة الصناعية الرابعة، وبإشـراك الـذكاء الاصطناعي بشـكل كبير فـي صناعة العالـم من خـلال نسـخه (مدخل إلى عالم الـذكاء الاصطناعي) والحالة الأخرى الجمع بين نظريـة المؤامـرة ومؤامـرة الدجال، فـإذا ما توجت الحالـة الأولـى بنجاح ترامـب في الانتخابـات لمدة (4) أعوام حامية سيشـهد العالم خلالهـا كما يتوقع حروباً لا يمكـن إلا أن تقضي على قـدرة العالم على عـدم النهوض بوجه أفكار ايلون ماسـك (الشـريرة) ليتفرغ لمشروعه في إسعاف أميركا وسحبها من حافة الهاويـة، وترك العالم كلـه، بما فيه القـارة العجوز يتضوّر انهيارات اقتصادية فادحة، والدفع في الحالة الثانيـة في التصريحـات النارية بـأن العالم يتعرض لنظريات المؤامرة، وأبرز هذه المؤامرات، هي مؤامرة

الدجـال، إذاً ما هي فحوى نظريـة الدجال؟ وكيف يبرر ماسك عبر منصاته المختلفة لفكرة الدجال؟

Conspiracy theory

تعـرف نظريـة المؤامـرة بأنهـا مصطلـح سياسـي سيميولوجي يؤشر نحو فعل انتقاصي يوميء إلى شرح حـدث أو موقف اعتماداً على مؤامرة لا مبرر لها، كما

أنَّ المؤامـرة كإجراء تؤخذ من كونها عبارة عن أفعال غير قانونية تمس المضمون، وهي مؤذية من ناحية قيامهـا من قبـل حكومـة أو منظمة أو أفـراد الغاية منهـا أن تكون هدفـاً افتراضيـاً يتناقض مـع الفهم التاريخـي السـائد، الذي يقوم بافتعـال الانتقاص، إيلون ماسـك من خلال منصة (اكـس) وتويتر جنّد عشرات الأقلام الفكرية والصحافية لدعم جهوده في الترويج لتلك النظرية التي أشاعها حول أنَّ الاقتصاد الأميركـي اليوم يتعرض لمؤامـرة من قبل جهة خفية تحاول السـيطرة علـى العالم، من هنا قام ماسـك باحتكار صناعة الأقمار الصناعية (80 % من اسـهم تلك الأقمار) وصرّح بشـيء من الإصـرار والتحدي، أنَّ المؤامـرة يقودها (الدجـال) مما صدم العالم كله في إطـلاق عبارة (سـيظهر الدجال ليغـزو العالم!) لأنَّ فكـرة الدجال قديمة نجدهـا في أدبيات الأديان القديمة، التي طالما لوّحت بها، وأشـهرها (المسيح الدجال) ومعنـى الدجال هو المموّه الكذاب الذي يسـتخدم طرق الكـذب والتدليـس، أو بمعنى آخر هـو كثير الكـذب والاحتيال، والنظـر بعين واحدة هي عين الحيلة (الأعور الدجال) والغريب أن يفعل ثـري مهووس بالابتـكارات العلميـة الرقمية، ويقف ضـد القيم الانحلاليـة كالجندرة والمثليـة والتحول الجنسـي التـي قـام الحـزب الديمقراطـي الأميركي بالترويج لها منذ رئاسـة أوباما إلـى بايدن بتبني هذه الفكرة التي لـم تعد مقنعة لعالمنا فـي الوقوف وراء كل الخطـط التـي تنادي بـأن خروج الدجـال الآن هو الوقت المناسب بالنسـبة لأميركا الترامبماسكية (ترامـب — ماسـك) لإنقـاذ الرأسـمالية الأميركيـة وحدهـا، مـن الانهيـار والتفـكك كما يشـير أغلب المحللين، ومؤامرة الدجال التي نجد جذور نبوءاتها فـي الديانات الإبراهيمية خاصة، تقسـم العالم على عالم الظلمة وعالـم النور، حيث يقود الدجال عالم الظلمة، سـعياً لتخريب الحضارة المعاصرة (أميركا وحلفائهـا في الغـرب) مما أثار تلـك المؤامرة حاجة ماسك في تمرير مشـروعه من أجل تحسين اقتصاد أميركا، وإنعاش الآمال المرجوة في اسـتتباب سلطة المسـيح المخلص الـذي يؤمن بـه الانجليكانيون، من هنا نفهم أنَّ العالم الرأسـمالي لا يمانع استخراج التاريخ الخرافي لفرض خلق أساطيره إيديولوجيا في سبيل الهيمنة على العالم.

الكتاب يزدهر ورقياً وإلكترونياً

هل القارئ العراقيّ في سبات؟

لم يعد شارع المتنبي في قلب بغداد شارعاً للكتاب ولقاء القرّاء والمثقفين فحسب، بل تحوّل- بحسب ما يؤكّد أغلب روّاده- بعد إعادة إعماره إلى شارع سياحي، ملأته بسطات العصائر و(الدولمة)، حتّى أنّ أسعار المحال تضاعفت بشكل مجنون بسبب تزاحم أصحاب المطاعم والمقاهي مع المكتبات.

شارع المتنبي معرض دائم للكتاب

صفاء ذياب

ربّما أدّى التحوّل الذي طرأ على شارع المتنبي إلى انحسار الكثير من القرّاء، وهذا حسب ما يؤكّده أغلب الكتبيين ودور النشر، الأمر نفسه أثّر بشكل ملحوظ على معارض الكتب التي تتجاوز في العام الواحد ستة معارض دولية، اثنان في بغداد، والنجف وكربلاء والسليمانية وأربيل وأقيم أخيراً في الموصل، وسابقاً في البصرة. عدد المعارض دفع الكثير من دور النشر العربية عدم المشاركة خلال السنوات السابقة بسبب قلّة المبيعات ما أدّى إلى خسائر كبيرة لديها بسبب المصروفات التي تدفعها دور النشر للمشاركة.

وهذا ما دعا الكثير من دور النشر والقرّاء أكثر من مرّة إلى مطالبة الحكومة العراقية متمثلة بوزارة الثقافة لمعالجة هذا الأمر وعدم ترك المؤسسات الخاصة إقامة هذه المعارض..

فهل هناك انحسار حقيقي في أعداد القرّاء العراقيين؟ أو أنّ هناك تفاصيل أخرى ربّما سيكشفها ناشرون عرب وعراقيون وقرّاء..

ناشرون عرب

إعادة تنظيم

يقول الناشر محمد البعلي، مدير دار صفصافة من مصر، إنّه لم يلحظ عزوفاً عن القراءة خلال زيارته الأخيرة للعراق، ولكنه يلخص ملاحظاته في عدّة نقاط: الأولى هي وجود ضغوط على مستويات الدخل للمواطن العراقي تقابلها ضغوط تضخمية ترفع أسعار الكتب، حيث قابلنا العديد والعديد من القراء الذين يعجبون بكتاب ويجدونه فوق مستوى قدراتهم أو غالياً بالنسبة لموازنة المعرض التي قدموا بها..

الثانية: هناك تأثير كبير للأحداث الإقليمية على توجّهات القراءة وعلى التوازن بينها وبين متابعة الأخبار المتلاحقة، سواء عبر القنوات والمواقع الإلكترونية أو عبر السوشيال ميديا، وأحد هذه الأحداث- سقوط نظام البعث في سوريا- الذي ألقى بظلاله على معرض العراق الدولي للكتاب، حيث بدأت الأحداث قبل انطلاق المعرض بأيام قليلة، ما تسبب في حالة من القلق بين الجماهير البغدادية عموماً، وجمهور القرّاء بينهم بشكل خاص، ونرى أنّ هذه الأحداث وقبلها الحرب على غزة أثّرت وستؤثّر على المعارض العربية كلّها.

أخيراً، هناك ملاحظة سمعناها من العديد من العاملين في مجال الكتب ببغداد، وهي أنّ تعدّد المعارض الدولية وتقارب مواعيدها في العراق يؤثّر كذلك على سوق الكتاب العراقي، فالقارئ المتابع والملتزم بشراء الكتب غير المقرصنة سيجد نفسه أمام تحدي ملاحقة ستّة أو سبعة معارض دولية تقام سنوياً في العراق من شماله إلى جنوبه، وكذلك المكتبات والموزّعون العراقيون، فلا يكاد يمر شهران على معرض دولي حتّى يقام آخر، ويؤدّي ذلك أحياناً إلى إغراق السوق بالطبعات الرديئة وغير القانونية أحياناً... ونظنُّ أنّ هذا الوضع يحتاج لتنظيم وإعادة نظر..

معرض دائم

ويرى الناشر يوسف كرماح، مدير دار أكورا من الغرب، أنّ الشعب العراقي قارئ ومثقف بصدق، وقد لمس الأمر من خلال حواره مع مجموعة من زوار المعارض بمختلف الأعمار والاهتمامات، طلبة الجامعة على دراية بتخصّصاتهم ضبطاً دقيقاً ربّما أفضل من الأساتذة، و"قد كنتُ أمزح مع سيّدة نتحاور في مجال اللسانيات وأخبرتها أنّها شرحت لي التداولية أفضل من أستاذ درّسني لم يكن هو نفسه يفهم ويجيد تطبيق النظريات على النصوص.. ناهيك على القُراء الذين تعرّفت عليهم وتفاجأت بدرايتهم بالتاريخ، سيّما تاريخ بلدي، يعرفون متّى حصلنا على الاستقلال والحكومات المتعاقبة والأحداث السياسية التي مرَّ بها البلد، هذا الأمر لم ألمسه في بلد آخر".

فضلاً عن أنّ القارئ العراقي يعرف المفكّر والفيلسوف المغربي عابد الجابري، وعبد الفتاح كيليطو وعبد الإله بلقزيز أكثر من القارئ المغربي.. وقد استنتجت أنّ الأمر راجع إلى كون القارئ العراقي في حاجة إلى مؤطرين وأكاديميين في الفلسفة... كانت معظم الأسئلة تتمحور حول السُؤال عن كتب فكرية تتعلّق بالحداثة وكتب حول تاريخ المغرب... وهذا السؤال جعلني أفكّر في مراجعة استراتيجية النشر والخط التحريري للدار.. أمّا بخصوص تراجع القراءة فأعتقد أنّه ليس دقيقاً، ولكنَّ الظروف الاجتماعية والاقتصادية تنعكس على القدرة الشرائية.. ومن ثَمَّ فلدى العراقي معرض دائم وهو شارع المتنبي.. ثانياً وهذا هو بيت القصيد، فالعراق ربّما البلد العربي الوحيد الذي ينظّم ستة معارض دولية في السنة، في بغداد وحدها معرضان، في هذه الحالة فالقارئ رحيم بدور النشر التي لا تخلف الموعد، لو أنّه هناك أزمة قراءة لتخلّف العديد من دور النشر... وبالعودة إلى قائمة دور النشر والمشاركة سيتبيّن حجم الدور الكبيرة المشاركة، فنحن مثلاً قدمنا من أقصى المغرب العربي. للمشاركة وإن كانت تكاليف

النقل والشحن مكلفة، ولكنَّ العزاء الجميل هو كرم العراقيين وحفاوة استقبالهم، الشعب الكريم والشعب الحضاري العريق...

ناشرون عراقيون

البحث عن حلول

يؤكد الناشر حسين مايع، مدير دار قناديل، أنَّ الكتاب الورقي بالرغم من متعة اقتنائه وتصفّحه، فقد تراجع كثيراً في السنوات الأخيرة ولأسباب عدّة، لعلَّ في مقدّمتها: التطوّر التكنولوجي السريع الذي جعل كثيراً من القرّاء يفضّلون المواد المرئية المجّانية، الجاهزة والقصيرة بدلاً من الكتاب الورقي، كما أنَّ كثرة معارض الكتاب في البلد الواحد والمدينة الواحدة أضرَّ كثيراً بالكتاب وعمل المكتبات، فمعرض العراق الأخير سبقه معرض بغداد بشهرين وسبقه معرض العراق بدورته السابقة بعشرة أشهر، وهذه المعارض استنزفت جيوب القرّاء وأوقاتهم، فالقارئ قبل أن يكمل قراءة ما اشتراه من معرض ما حتّى دخل عليه معرض آخر.

كما أنَّ الوضع الاقتصادي للفرد بشكل عام قد تراجع كثيراً عن السابق؛ لزيادة احتياجات الإنسان الضرورية، فصار الكتاب من الكماليات لدى الكثير، وإذا تحدّثنا أيضاً عن أسباب تراجع اقتناء الكتاب الورقي فيجب أن نذكر موضوع قرصنة الكتب من قبل عدد من المكتبات ودور النشر التي تمارس هذه المهنة الدنيئة علناً، بل وتتصدّر أجنحة بعضهم معارض الكتاب! وهذا ما يدعو للأسف والأسى.

عرض المشاكل من دون وضع الحلول لا فائدة منه، فالحلول كثيرة إذا أردنا رفعة الكتاب الورقي وانتشاره، منها الحصول على دعم المؤسّسات الحكومية والخاصة عن طريق توزيع الكوبونات للقرّاء، وهذا ما معمول به في كثير من المعارض، كما يمكن لوزارة التجارة منح أرض المعرض بشكل مجاني أو بسعر رمزي لإدارة معرض الكتاب، وقبل هذا يجب تقليص عدد المعارض عن طريق التعاون بين إدارات المعارض المختلفة والنظر إلى سمعة العراق ووضع الناشر والقارئ، فالناشر ليس مستعدّاً لخسائر قادمة، وجيوب القرّاء لا تستطيع تسديد ثمن الخلافات...

الدعم المفقود

من جهته، لا يرى الناشر إياد حسن، مدير دار نصوص، تراجعاً في نسبة المبيعات، بل يرى تفوّقاً في المبيعات عن طريق صفحات المكتبات ودور النشر، لهذا قد تكون الغاية من وجود معارض بهذا العدد الكبير منتفية. فكثرة المعارض هي السبب في نقصان حصة الدار الواحدة من المبيعات، بالتالي صارت أقل، والضغط على دار النشر أكثر وأكثر.. ومن ثمَّ فالصرفيات لخلق عناوين جديدة تناسب كلّ معرض أو مجموعة محدّدة من المعارض يضغط على إمكانات الدار وهي محدودة أصلاً... ولا ننسى ابتعاد الحكومة عن دعم هذه المهنة التي أصبحت في خطر بالفعل، فأغلب الدول المجاورة والتي هي أقل موازنة وثروات من العراق تدعم الدور المحلية في سبيل وقوفها أمام التحديات الكثيرة التي تواجهها. فلا يمكن أن تستقيم مهنة النشر المكلّفة من دون القروض المتوسطة الحجم التي تمنح للمؤسسات ومنظمات غير منتجة بمبالغ مهولة، وتحجب أي دعم عن دور النشر.. ولا ننسى التزوير الذي تقوم به مكتبات كبيرة ودور نشر معروفة من دون أية قوانين رادعة من الحكومة العراقية.

قرّاء

منهجية قديمة

وللوقوف فعلاً على هذا الأمر، استطلعنا آراء قرّاء معنيون بزيارة دور معارض الكتاب بشكل دائم، فيحدّثنا القارئ جابر حجاب قائلاً: أتحدّث لكوني قارئ وزائر دائم لمعارض الكتاب العراقية ولسنوات عدّة، أوّل ما يمكن أن أقوله عن مراقبة، هناك انحدار مستمر على مستوى جودة المعارض من حيث عدد الدور المشاركة ونوعيتها. البعض يتحدّث عن التنظيم الجيّد، لكنَّ معارض الكتب لا تقام بالتنظيم فقط، هناك مقوّمات كثيرة على المنظّمين التفكير بها.

مبيناً أنَّ معارض الكتب لا تنجح بدون نجاح سوق الكتاب، وللكتب دور نشر وعاملون، هبوط الكتاب العراقي عموماً لا ينفصل عن الهبوط الدائم لمعارض الكتب العراقية، التي تعاني من سوء إدارة، لا أتحدّث عن قلة الدعم الذي لا يرقى إلى المستوى المرجو، ولكن أتحدّث عن دعم دور نشر حكومية وعدم الالتفات إلى دور النشر الخاصة. يتداول في الوسط الثقافي العراقي عن الدعم المالي الكبير الذي نالته دور نشر وزارة الثقافة، لكن عندما تنظر إلى النتيجة، لا شيء هناك هدر هائل إذ إنَّ ما يتمُّ طباعته من خلالها غالباً لا ينفع القارئ ولا سوق الكتاب العراقي، لا بجودة طباعتها ولا بنوعية المحتوى، وهذا ما أقصده بسوء الإدارة.

ومن جهة أخرى، ما زالت إدارة الدولة في دعمها للكتاب العراقي على قلته تعمل على المنوال نفسه الذي كانت تعمل عليه وزارة الثقافة في زمن النظام السابق، التفكير ذاته والمنهجية ذاتها، سوق الكتاب العراقي لا ينجح بدعم الكتاب الحكومي الصادر عن وزارة الثقافة فقط من دون دعم دور النشر المحلّية والخاصة فهي المحرّك الرئيس، بل إنَّ هناك محاربة وإقصاء متعمّد لدور النشر من خارج القطّاع الحكومي.

فضلاً عن أنَّ هناك حالة تساهم في ركود الكتاب وهي أنَّ المؤسّسات الثقافية العراقية من مكتبات الجامعات والكليات والمكتبات العامة- وهذه الأخيرة لم تعد موجودة فعلياً- لا ترفد بالكتب والمصادر المنشورة من خلال دور النشر العراقية والمؤسّسات التربوية لا ترفد المكتبات بمنشورتها، وهذه الجزئية المهملة تساهم بشكل فعّال ورئيس في عملية الدعم.

ولا يعتقد حجاب بأنَّ هناك انحساراً في عدد القراء، فالقرّاء ذاتهم، بل إنَّ معارض الكتاب العراقية تعاني من "الانفلات" وهذا ما يمكن أن أصفه فيها، هناك انفلات وعدم انضباط في عددها، من غير المعقول يقام كلّ ثلاثة أو أربعة أشهر معرض دولي للكتاب!، ولا يخفى على القارئ أيضاً حالة التناحر بين الجهات القائمة عليها، فالقارئ عموماً لا يملك من المال والوقت الكافي لزيارة أربعة معارض وحتّى خمسة في السنة الواحدة، وهناك دول مجاورة لا تتعدّى المعرض الواحد في العام، لكنَّها معارض كبيرة في الحجم والنوع تليق بمستوى الدولة ومنظميها.

مؤسسات شفاهية

ويشير الدكتور صلاح محسن إلى أنَّ هناك أسباباً عديدة ومتشابكة لانخفاض وتراجع مستوى المبيعات في معارض الكتب في السنوات الأخيرة، منها فنية بسبب سوء التنظيم والفشل في الإعلان عنه بشكل جيّد، بل وكثرة المعارض وتضارب مواعيدها مع المعارض الدولية الأخرى ممَّا سبَّب ضيق الوقت للدور المشاركة، فكان من الأفضل تكاتف الجهود وتدخل وزارة الثقافة في إقامة معرض واحد شامل في السنة وتقديم التسهيلات لدور النشر بتقليص التكاليف والأعباء المالية عليهم، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنَّ المعروض من الكتب أغلبه متوفّر في شارع المتنبي، ذلك لأنَّ القارئ يبحث في هذه المعارض عن العناوين والإصدارات الجديدة، ليتفاجأ في أنَّ الدور العربية المهمّة في الغالب تعطي وكالات من دون حضور بنفسها، إلى جانب تراجع مستوى القرّاءة الفادح، وقرصنة الكتب الالكترونية وعدم احترام حقوق النشر التي لها أثار مدمّرة على صناعة الكتاب، وشيوع ثقافة البودكاست الشفاهية، وغياب القارئ النوعي الجاد، والفشل في استقطاب القرّاء المحتملين، إذ كان للصحافة الورقية والمجلّات الرصينة دور في استقطابهم، فعدد القرّاء وروّاد هذه المعارض بقي نفسه من دون توسّع في قاعدته، والغريب أنَّ الجامعات والمؤسّسات الثقافية نفسها التي هي من المفروض منارات للمعرفة لا تعير أيّ اهتمام للكتاب الورقي وعدم مواكبتها في رفد مكتباتها بالمصادر الحديثة في الحقول العلمية والمعرفية المتنوعة، ذلك كلّه ساهم بشكل عام في تراجع مستوى القراءة.

أسعار المحال في شارع المتنبي تضاعفت بشكل مجنون بسبب تزاحم أصحاب المطاعم والمقاهي مع المكتبات

معارض الكتب لا تنجح بدون نجاح سوق الكتاب

الاطعمة تنافس الكتب في شارع المتنبي

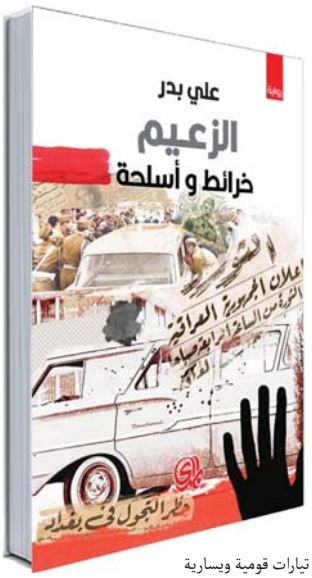
قراءة سياسيَّة لرواية علي بدر

دورة الدم

من «الرحاب» إلى «النهاية»

جاسم الحلفي

قدّمت لنا رواية (الزعيم .. خرائط وأسلحة) سرداً متعدّد الزوايا يواكب تحول العراق من الملكية إلى الجمهورية من خلال حركة الضباط الأحرار. تبدأ الرواية بمشهد اعتقال عمر الأوقاتي وسجنه في قصر النهاية، كان اسمه قصر الرحاب في العهد الملكي، حيث قُتلت العائلة المالكة، وبدأ فصل دموي في تاريخ العراق. هذا الحدث يُبرز دائرة العنف التي باتت سمة التحولات السياسية، مع استمرار المآسي والقمع دون أفق حقيقي للتغيير.



تكشف الرواية، من خلال تحليل الخطابات الأيديولوجية المتصارعة، عن الخلفيات الفكرية والاجتماعية التي شكّلت مسار الصراع السياسي في العراق الحديث، معتمدة على التوثيق التاريخي لتقديم قراءة نقدية عميقة لتحولات البلاد.

تستلهم الرواية منهج المؤرخ البريطاني إريك هوبزباوم، إذ تتبنى الرؤية القائلة بأنَّ تاريخ البشرية وحدة مترابطة تخضع لقوانين المادية التاريخية. وفق هذا المنهج، لا يمكن فصل تاريخ أي مجتمع عن السياقات الأوسع التي يتأثر بها ويؤثر فيها. تسير الرواية على هذا الخط، مشيرة إلى أنَّ التغيرات الاجتماعية والسياسية في العراق لم تكن معزولة عن التأثيرات الخارجية والتحولات العالمية، بل كانت جزءاً من شبكة من العلاقات المتبادلة التي تربط بين الشعوب والطبقات في صراعها من أجل التحرر أو السيطرة. هذه المقاربة تمنح الرواية شهادة على التاريخ المحلي من جانب، وكجزء من السردية الكبرى للتحولات البشرية من جانب آخر.

الزمان والمكان

يتنقل الزمن السردي بين الماضي والحاضر، مع استرجاع الأمكنة والأحداث التي شكّلت الشخصيات. التداخل الزمني والمكاني يثري النص ويوضح الخلفيات الاجتماعية والتاريخية للأحداث، مما يعزز فهم القارئ للتغيرات التي شهدها العراق.

يتناول الفصل الأول، الذي يحمل عنوان "الأبناء والأسلحة"، أحداثاً تتعلق بالسابع من شباط 1963، ثم ينتقل سريعاً إلى التاسع، اليوم الذي أعقب مقتل الزعيم، يسترجع مشهد (صورة وجه يوم مقتله بالأسود والأبيض، والمنشورة في مجلة التايم البريطانية)، متجاهلاً يوم الانقلاب المفصلي في الثامن من شباط. يبدو أنَّ الكاتب عمد إلى هذا التفاعل لإبراز تبعات الحدث بدلاً من تفاصيله المباشرة، مُستخدماً (الصمت السردي) لإثارة التأمل والتفاعل، وربما تمهيداً لجزء ثانٍ.

زمانياً: الرواية تمتد على مدى 44 عاماً من تاريخ العراق، من ولادة عبد الكريم قاسم عام 1914 إلى ثورة 14 تموز 1958. يبدأ السرد بتركيز على نشأة الزعيم وولادته في (منزل فقير يتكون من حجرة واحدة فقط)، الأب قاسم (نجار فقير لا أكثر ولا أقل، رجل نحيف أشبه بخيط، لا يقرأ ولا يكتب) مما يبرز جذوره الطبقية. يسكن في محلة المهدية، والأم امرأة مسكينة تُدعى كيفية حسن يعقوب. الرواية تُجسد مساراً متشابكاً بين حياة عبد الكريم قاسم والتاريخ العراقي الحديث، حيث يبدأ النص بولادة شخصية متواضعة في ظروف قاسية وينتهي بثورة تعيد تشكيل النظام السياسي والاجتماعي في العراق. هذه الرواية ليست مجرد سرد لحياة قاسم، بل هي مرآة للتحولات الكبرى التي شهدها العراق خلال النصف الأول من القرن العشرين، مع التركيز على قضايا الفقر والصراع الطبقي والطموح الوطني.

أما مكانياً، فيحتل قصر الرحاب مكانة محورية، إذ كان مسرحاً لتصفية العائلة المالكة، ثم تحول إلى "قصر النهاية"، كمسرح للعنف المستمر، بل كمسلخ بشري رهيب. بذلك، يُبرز القصر رمزية عميقة كموقع يعكس التحولات الدموية في تاريخ العراق.

الشخصية المحورية:

يتصدر الرواية (عبد الكريم قاسم) كشخصية محورية وقائد حقيقي لتنظيم الضباط الأحرار، إذ وضع خطة الإطاحة بالنظام الملكي ونفذها بإحكام، موحداً تيارات قومية ويسارية وطنية ديمقراطية، تحت هدف وطني مشترك. تؤكد الرواية دوره الأساسي في تأسيس التنظيم، وتحديد الأهداف الاستراتيجية والجدول الزمني للثورة التي نفذت عام 1958، مع إشارة إلى أنها كانت طموحة لتُصنّف بين أعظم الثورات العالمية كالثورة الفرنسية والبلشفية .

أما عبد السلام عارف، فقد كُلف بدور تنفيذي تمثل في السيطرة على إذاعة بغداد وقراءة البيان الأول للثورة، معلناً سقوط الملكية وبداية عهد الجمهورية، مما يضعه في موضع ثانوي مقارنةً بقاسم.

تحول المؤسسة العسكرية في العراق: من أبناء الذوات إلى أبناء الفقراء

شهد الجيش العراقي تحولاً جذرياً في تركيبته الاجتماعية، مع انسحاب أبناء العائلات الميسورة التي اغتنت (بعد اندماج الاقتصاد العراقي بالاقتصاد الرأسمالي العالمي، أخذ شبابها يعزفون عن الدخول بالسلك العسكري)، مفضلين قطاعات أقل خطورة وأكثر ربحية كالتجارة. في المقابل، وجدت الطبقات الفقيرة من الفلاحين والعمال في المؤسسة العسكرية فرصة للارتقاء الاجتماعي، حيث وفرت لهم الرواتب والامتيازات استقراراً اقتصادياً طالما افتقدوه. تحول الجيش إلى فضاء اجتماعي جديد يعكس صعود الطبقات المهمشة، وأصبح رمزاً للتغيير الاجتماعي ومحركاً لتحولات اقتصادية وسياسية أعمق، تعكس ديناميات المجتمع العراقي وتطوراته.

الضباط الأحرار والميول السياسية:

تركّز الرواية على ثلاثة توجهات فكرية داخل حركة الضباط الأحرار: القومي، الشيوعي، والوطني الديمقراطي. يمثل عبد السلام عارف الاتجاه القومي المتأثر بجمال عبد الناصر، مركزاً على الوحدة العربية كهدف محوري، لكنه يُظهر حماسة عاطفية تفتقر إلى العمق الفكري. أما الاتجاه الشيوعي، الذي يمثله ضباط كوصفي طاهر وجلال الأوقاتي والمهداوي، فيدفع نحو العدالة الاجتماعية والمساواة الطبقية. يتبنى عبد الكريم قاسم الاتجاه الوطني الديمقراطي، مفضلاً سياسات إصلاحية تدريجية، تعمل على (إلغاء قوانين الإقطاع، إلغاء امتيازات طبقة الأثرياء، المساواة في الحقوق الطبيعية بين البشر). تُبرز الرواية تحدي التوفيق بين هذه التيارات المتباينة، حيث نجح قاسم في قيادة التنظيم بفضل شخصيته الكاريزمية ورؤيته المتزنة، رغم الانقسامات الداخلية والضغوط الأمنية. استطاع قاسم، بخطة دقيقة وسرية، تحقيق ثورة 14 تموز 1958، فقد حدد هذا التاريخ بناء على قرار سفر الملك إلى تركيا في هذا التاريخ (برفقة خاله عبد الاله ورئيس وزرائه نوري باشا السعيد).

السياق الثقافي والفكري

وتُبرز الرواية التنوير والتحديث، وأفكار كبار المفكرين والصراع الفكري والكتب التي يقرأها المثقفون،

وتتوقف عند دور الحلقات الماركسية الثلاث في بغداد والبصرة والناصرية، حلقة حسين الرحال أول حلقة في العراق في بغداد، حلقة عبد الحميد الخطيب في البصرة، وحلقة يوسف سلمان يوسف (فهد) في الناصرية، كأدوات محورية لنشر الوعي الطبقي وتحريك المجتمع العراقي. كما تسلط الضوء على الصحافة التقدمية، مثل جريدة "الصحافة" التي أسسها حسين الرحال، في تعزيز الفكر التنويري. الأدب أيضًا يُعد أداة للتغيير، حيث يظهر جميل صدقي الزهاوي كرمز للفكر التنويري، إذ يقول (أنا شاعر قرأت دارون والمصلح التركي عبد الحقّ حاميت، وآمنت بالعلم وحاربت الخرافات التي يروّج لها رجال الدين في الإمبراطورية العثمانية) ومعروف الرصافي كمعبّر عن الغضب الشعبي والاحتجاج، مما يُجسد تأثير الثقافة في التحولات الاجتماعية والسياسية.

أجوبة عن ثلاثة أسئلة:

1. متى وقع أول انقلاب عسكري في تاريخ العراق الحديث؟ وقع في 29 أكتوبر 1936 ونفذه الفريق بكر صدقي. كان هذا الحدث أول تدخل مباشر للجيش العراقي في السياسة منذ تأسيس الدولة الحديثة عام 1921، مما أدخل العراق في مرحلة جديدة من عدم الاستقرار السياسي نتيجة تدخل المؤسسة العسكرية في الشؤون السياسية. بذلك يتأكد أنَّ بكر صدقي، وليس عبد الكريم قاسم، هو قائد أول انقلاب في تاريخ العراق.

2. من هو قائد ثورة تموز؟ تؤكد الرواية أنَّ عبد الكريم قاسم كان العقل المدبر لثورة 14 تموز 1958، حيث قاد الثورة من التخطيط إلى التنفيذ، في حين لعب عبد السلام عارف دوراً تنفيذياً في احتلال مبنى الإذاعة، وإعلان بيان الثورة. بعد نجاح الثورة، تولى قاسم رئاسة الوزراء وبدأ جهوداً لإصلاحات اجتماعية واقتصادية تهدف إلى تحقيق العدالة والمساواة، وإنهاء التبعية البريطانية، مما جعله رمزاً للتغيير الوطني الاجتماعي في تلك الحقبة.

3. من أمر بقتل العائلة المالكة؟ تُبرئ الرواية عبد الكريم قاسم من مسؤولية تصفية العائلة المالكة خلال ثورة 14 تموز 1958، مؤكدة أنَّ الحادثة كانت نتيجة تصرف فردي من الضابط عبد الستار العبوسي، الذي أقدم على إطلاق النار في قصر الرحاب دون أوامر من قاسم. الرواية تُظهر قاسم كقائد ملتزم بتحقيق أهداف الثورة دون اللجوء للعنف الدموي، حيث استنكر الحادثة لاحقاً. بينما أثنى عارف على العبوسي وقال له (عافرم زين سويت)

دلالات أدبية وفكرية:

• السرد كمرآة للتحولات: تعكس الرواية التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في العراق من خلال حياة عائلة عبد الكريم قاسم، التي نزحت من بغداد إلى الصويرة بسبب الفقر، قبل العودة مع تحسن البنية التحتية وظهور فرص جديدة. تُبرز الرواية التفاوت بين الريف والمدينة وتأثير الاستعمار البريطاني، مقدمةً حياة العائلة كنموذج لمعاناة المجتمع العراقي. السرد يجعل قصص الأفراد مرآة للتغيرات الكبرى، مسلطًا الضوء على دور الأدب في فهم التاريخ الاجتماعي والاقتصادي.

• تحولات القصر: قصر الرحاب وتغيير اسمه إلى قصر النهاية، يرمز إلى الوطن، حيث يعكس تحولاته العميقة من موقع للترف والطموح إلى مسرح للعنف والدموية. يصبح القصر مرآة لواقع العراق، الذي يعاني من أزمات دموية متكررة، مما يجسد صراعات الوطن وانكساراته عبر الزمن.

• دورات الأزمة: حيث تبدأ وتنتهي في المكان نفسه وسط مشاهد دموية متكررة. هذا التسلسل الدائري يُظهر أنَّ الأزمات تعيد إنتاج نفسها باستمرار، مما يُضفي مغزى فكرياً سوداوياً يعكس غياب القدرة على كسر هذه الحلقات المتكررة من العنف والمعاناة.

• الدم كلغة للتاريخ: الدم كرمز يتجاوز كونه نتيجة للعنف، ليصبح لغة تكتب بها فصول تاريخ العراق الحديث. تسلط الضوء على الإنسان العراقي العالق في طاحونة الموت، حيث تُبرز معاناته الفردية والجماعية تحت وطأة الأنظمة القمعية المتعاقبة، التي حوّلت حياته إلى سلسلة متكررة من الألم والاضطهاد.

• الصورة الشمسية: تُجسد التناقض بين الفخر الفردي والحزن الجماعي، حيث تُبرز البدلة العسكرية والنجمة الذهبية حلم أبناء الفقراء في تحقيق الارتقاء الاجتماعي. خلف الابتسامة الواثقة للشخصية يقبع كفاح الأمهات ومعاناتهن، اللواتي يجدن في الصورة رمزاً لتعويض سنوات طويلة من الفقر والمشقة. تُصبح الصورة مزيجاً بين الحلم والألم، شهادة على صمود الإنسان أمام واقع قاسٍ، ورمزًا للأمل المتجدد وسط المعاناة.

• الصراع الطبقي: الرواية تسلط الضوء على التناقضات الطبقية التي حكمت المجتمع العراقي في القرن العشرين، مركزة على الانقسام بين أقلية غنية تهيمن على السلطة وأغلبية مسحوقة تعاني الفقر. حيث تم (تمليك الشيوخ الأراضي الواسعة، وأصبحوا لوردات أو أشبه بنبلاء أوروبا في القرون الوسطى)، بينما (أصبح الفلاحون المشردون أشبه بمشرّدي الإقطاعيات الكبيرة في المدن الأوروبية الكبيرة في العصر البرجوازي). جسدت شخصية عبد الكريم قاسم هذا الصراع، إذ يمثل ابن النجار الفقير الذي تحدّى ظروفه الاجتماعية وصعد إلى مركز القرار. حيث وجد أن تغيير الأوضاع مرتبط بتغير النظام حيث (تفوح منه رائحة غريبة ويجب تدميره بالكامل)، وهكذا فقد شكلت نشأته المتواضعة رؤيته السياسية المنحازة للفقراء، وتحوله إلى رمز لطموحات الطبقات الكادحة في بناء مجتمع أكثر عدالة.

• الحزب الشيوعي العراقي: يلعب دوراً محورياً في مواجهة الاستغلال الطبقي، حيث قاد النضال لتحرير العمال والفلاحين تحت قيادة فهد وسلام عادل. جسّد فهد التحول الفكري للحزب إلى قوة جماهيرية، فيما مثلت قيادة سلام عادل نموذجاً للصمود في مواجهة القمع، المتمسك بالثورية (التي عبدتها الرومانتيكية الفكرية وأحلام الخلاص من التمايز الطبقي والحلم بالحرية والتساوي والأخوة). كما لعب الحزب دورًا في

علي بدر

دعم سياسات العدالة الاجتماعية التي تبناها قاسم، مثل قانون الإصلاح الزراعي، مما عمّق تأثيره في تقليص الفجوة الطبقية.

• النازية والفكر القومي: تعكس الرواية تغلغل الأفكار القومية المتطرفة، بما فيها النزعات النازية، في أوساط الضباط ذوي النزعة القومية الذين شكّلوا منفذًا لتلك الأفكار. في الوقت ذاته، يُبرز السرد دور البروليتاريا الرثة، المتمثلة في كاسري الإضرابات، كمساهمين في تشكيل تيارات قومية متشددة، مثل حزب البعث. ومع ذلك، فإنَّ الرواية تتجنب الإشارة المباشرة إلى حزب البعث بقصدية واضحة، ربما لتأكيد غيابه الفعلي عن التأثير في تلك المرحلة الزمنية التي ركزت عليها الرواية، حيث لم يكن له دور يُذكر في سياق الأحداث. هذا التجاهل يبدو متعمداً ليبقى التركيز منصباً على القوى التي كانت فاعلة في تلك الفترة.

توثيق وإبداع

تتألف الرواية من أربعة فصول رئيسة وثلاثة تقارير تختم أحداثها، حيث توزعت على صفحات الرواية 208 عناوين فرعية، وحينها تعلم أنَّ الرواية بُنيت على مذكرات مفترضة وأوراق متخيلة كتبتها شخصيات عديدة، هذا الكم من العناوين، والأسماء العديدة، والمدن المتنوعة التي تتناثر على فصول الرواية، تُثير منذ البداية سؤالاً محورياً: كيف يمكن لرواية أن تجمع كل هذه العناصر المتشعبة؟ ما هو الخيط الذي يربط بينها ويمنحها وحدتها؟ وما هي القدرة السردية التي تُحوّل هذا التشظي الظاهري إلى سياق مفهوم ومتماسك؟

الإجابة تكمن في قدرة الكاتب على بناء محور سردي مركزي، يكون بمثابة العمود الفقري الذي تستند إليه الرواية. المحور هو خط الصراع السياسي الاجتماعي، وانعكاسه كحدث تاريخي كبير يشكل نقطة انطلاق لكل الشخصيات والمدن، ويبرز شخصية الزعيم. من خلال هذا المحور، تُصبح العناوين والأسماء والمدن أدوات سردية تخدم الفكرة الكبرى.

التنسيق السردي هنا لا يعتمد فقط على جمع العناصر، بل على القدرة على دمجها في نسيج روائي مُحكم. كل عنوان أو شخصية أو مكان لا يظهر بشكل عشوائي، بل يؤدي وظيفة معينة، سواء كانت تسليط الضوء على جانب من القصة، أو تعميق فهم القارئ للزمان والمكان، أو إظهار التداخل بين العوالم المختلفة.

ما يجعل هذا التنوع قابلاً للفهم هو المنظور السردي الذي يقدمه الكاتب، والذي يعمل على ربط هذه العناصر، سواء كان ذلك من خلال مذكرات الشخصيات التي تُظهر تقاطعاتها، أو من خلال الأحداث التي تربط بين هذه المدن والأسماء، أو من خلال الأسلوب الأدبي الذي يوحد بين أجزاء النص. بهذا الأسلوب، تتحول الفوضى الظاهرية إلى سيمفونية متقنة، حيث تنسجم الأجزاء المتعددة في سياق روائي متماسك يمنح القارئ تجربة غنية ومليئة بالتحديات الفكرية.

قدم الروائي نموذجاً لافتاً في توظيف التاريخ غير الرسمي في رواية الزعيم. من خلال نبش الوثائق والكتب، أظهر قدرة فريدة على الوصول إلى خفايا الماضي، واكتساب معرفة عميقة بأحداث مغيبة عن السرد التاريخي السائد. هذا الجهد الكبير لم يكن مجرد بحث أكاديمي، بل تحول إلى إبداع أدبي استثنائي، حيث نجح في إعادة بناء التاريخ بعيون جديدة، تعكس أصواتاً مهمشة وحكايات غير مطروقة.

براعة علي بدر تكمن في قدرته على الدمج بين الواقع التاريخي والخيال الأدبي، مما أتاح له تقديم رؤية نقدية للتاريخ، تتجاوز السرد التقليدي إلى إعادة صياغته بلمسة إنسانية وإبداعية. عمله لا يقتصر على تسليط الضوء على الجوانب المجهولة من التاريخ، بل يسعى إلى إثارة تساؤلات عميقة حول السردية الرسمية ودورها في تشكيل الوعي الجمعي.

هذا التوجه يجعل من الرواية مرجعاً أدبياً غنياً، حيث ينجح في تحويل الوثائق إلى حياة نابضة، ويعيد تعريف العلاقة بين الرواية والتاريخ. مثل هذا الإبداع لا يقتصر على كشف الحقائق، بل يقدم تجربة فكرية وجمالية تحفز القارئ على إعادة النظر في موروثه التاريخي.

يُعرف الروائي علي بدر بتوظيفه ثقافته، واطلاعه العميق واهتمامه بالوثائق التاريخية والمخطوطات في رواياته، حيث يعتمد على ما تحتويه المكتبات الكبيرة الشخصيات من كتب فكرية ووثائق تاريخية. يُظهر ذلك براعته في استخدام تقنية (الميتاتاريخي)، مما يجعل نصوصه تجمع بين الوثيقة والتخييل التاريخي.

في روايته "الزعيم خرائط وأسلحة"، يستند بدر إلى العديد من الوثائق المستمدة من الصحف الغربية، لدعم الأحداث والحقائق التاريخية. ورغم أنَّ الرواية تاريخية، إلا أنها صيغت بأسلوب روائي متين وغير معقد، مما يعكس قدرته على دمج الوثيقة بالتخييل السردي. هذا النهج يعكس شغف علي بدر بالبحث التاريخي، حيث يسعى إلى تقديم سرديات تمزج بين الحقائق التاريخية والخيال الأدبي، مما يضفي عمقاً

شعرية الفجوة في عرض «رسائل الحريّة»

وثراءً على أعماله الروائية.

البنية السردية للرواية

تتميز الرواية بتقنيات سردية دقيقة ورمزية عميقة، مما يجعلها عملاً أدبياً مركباً. يجمع بين التحليل الاجتماعي والنقد السياسي، وتعتمد على تعدد الأصوات، حيث يُقدّم كل صوت رؤية مختلفة للأحداث، مما يعكس تعقيد المشهد السياسي والاجتماعي. شخصية عبد الكريم قاسم تظهر متأملة وهادئة، بينما يُجسد عبد السلام عارف الحماسة العاطفية، ويقدم حسين الرحال صوتاً فكرياً نقدياً. هذا التعدد يمنح الرواية عمقاً، خاصة عند تناول صراعات الضباط الأحرار وتباين أيديولوجياتهم. كذلك، توظف الرواية السرد الوثائقي باستخدام مذكرات خيالية ونصوص من الجرائد، مما يخلق مزيجًا بين الخيال والحقيقة، ليُشعر القارئ بأنه يقرأ وثيقة تاريخية حية، مما يدمج الخيال بالتاريخ ويُضفي مصداقية على العمل، ليشعر القارئ وكأنه يعيش وقائع حقيقية. التنقل الزمني بين الماضي والحاضر واسترجاع الأحداث يمنح الرواية بعداً ديناميكياً، حيث يكشف الخلفيات الاجتماعية والتاريخية للشخصيات. استخدم الكاتب الرمزية لإثراء السرد، حيث جاءت الخرائط كرمز للتخطيط العسكري والسياسي، مع إشارة إلى صراع القوى على إعادة تشكيل العراق. أما الأسلحة فقد تجاوزت كونها أدوات تغيير، لتصبح رمزاً للعنف الذي يهيمن على التاريخ العراقي، وتلميحا إلى استمرارية الصراع. استخدم لغة وصفية عميقة لرصد المعاناة الإنسانية، وأسلوباً صارماً لتصوير الأحداث العسكرية والانقلابات. الحوارات جاءت أشبه بمناظرات فكرية أكثر من كونها تفاعلات شخصية، مما دفع القارئ للتأمل في الصراعات الأيديولوجية المطروحة، التي عكست تناقضات الواقع.

تُعد الرواية قراءة نقدية وتحليلية لمراحل مفصلية من تاريخ العراق، هي تُجسد مسارًا متشابكًا بين حياة عبد الكريم قاسم والتاريخ العراقي الحديث، حيث يبدأ النص بولادة شخصية متواضعة في ظروف قاسية وينتهي بثورة تعيد تشكيل النظام السياسي والاجتماعي في العراق.

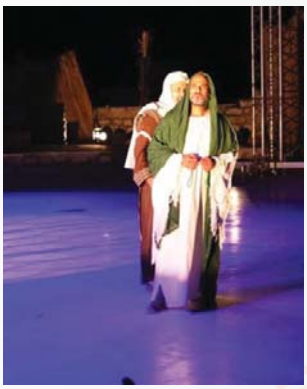
ليست هذه الرواية مجرد سرد لحياة قاسم، بل هي مرآة للتحولات الكبرى التي شهدها العراق خلال النصف الأول من القرن العشرين، مع التركيز على قضايا الفقر والصراع الطبقي والطموح الوطني. وقد جمعت بين الرمزية العميقة والبنية السردية المتشابكة لتقديم رؤية شاملة للصراعات الفكرية والسياسية التي شكلت هوية البلاد.

مهما كانت العلاقة بين (كتابة) النص المسرحي و(العرض) بالأمس واليوم، ومهما كانت المنافسات والإقصاءات المتبادلة بين الكتّاب في هذا المجال حول أولوية النص، وبين أهل المسرح ؛ ومهما كانت هذه الصراعات الداخلية بين النصّ والتمثيل، فإن العلاقة بينهما، تبقى جدليّة إلى حدٍّ كبير. هناك بالضرورة وفي الوقت نفسه علاقة أخرى، علاقة ترابط واعتماد في آن واحد.

محمد سيف /باريس

ويمكن ملاحظة ذلك في هذا العرض، الذي بقدر ما اعتمد على النص وأحداثه التاريخية التي حاكت الحاضر بطريقة غير مباشرة، بقدر ما كان هناك نوع من المسافة، ولكن من أجل مواجهته أو بالأحرى استعادته، وخاصة وليس حصراً في نهاية العرض (يا شعب أفريقيا، استمعوا إلي، .. انصتوا! إن هذا الذي يحكمكم، إنما هو دجال، وليس المهدي. فالمهدي المنتظر حلم، المهدي أمل. هذه الكلمات خرجت من فمّ شخصية أبو عبد الله، التي كانت تبشّر وتخوض الحروب تلو الحروب من أجل التمهيد لوصول المهدي، ولكن عندما وصل هذا الأخير وتسلّم، مقاليد الحكم، خاب سعي العشاق. عندما نتحدث عن الابتعاد، فإننا لا نعني الابتعاد عن النصّ وسياقاته النصّية، بل نعني كتابته بطريقة ركحية وبصرية وإيقاعية. تألف النص من ثماني عشرة رسالة (أي مشهداً)، مما خلق منتجاً يتأرجح بين الشكل المسرحي والمرجعية التاريخية، وعملاً مهماً في الذخيرة المسرحية العربية المعاصرة بفضل التوازن الصعب الذي أقامه بين الفردي والاجتماعي، بين الفن الشعبي في قدرته على التواصل مع الجمهور غير المطلع وبين تطوره الفني المثقف، بينما اتخذ العرض شكل سلسلة من الأحداث المشهدية المتصلة، صحيح أنه استخدم نفس التسلسل الموجود في النص، ولكن بطريقة جعلت لغة المسرح حاضرة بوضوح، وذلك من خلال تفكيك شفرة المتن النصي المكتوب وتحويله إلى واقع مسرحي ملموس، ومعاش بكيفية فرجوية شعرية، لم تشعرنا بانقطاعه، أو انفصاله بين رسالة وأخرى، وكأننا أمام صور شريط سينمائي، إضافة إلى أنه كشف لنا عما هو غير مرئي فيها، لا سيما أن الإخراج هو العنصر الذي يحدد العرض، والمخرج هو مؤلفه، أما النص فهو أحد عناصره، وهذا لا يقلل من شأن المؤلف أو الفنانين الآخرين من موسيقيين وراقصين، ومصممي أزياء أو إضاءة، وقبل كل شيء الممثلين. وبالتالي، فإن العرض هو نتاج جهد المخرج وفريق العمل، على حدّ سواء. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يتحدث النص عن انتظار المخلِّص، الذي يمثله هنا المنتظر، والذي يقابله مسرحياً وفي الفكر الغربي "غودو" في مسرحية " في انتظار غودو" لصموئيل بيكيت، الذي لا يأتي في نهاية المسرحية، على عكس، ما يحدث في نص "رسائل الحرية". وقد كتبت مسرحية " في انتظار غودو" في أعقاب الحرب العالمية الثانية التي هزت وزعزعت كل اليقينيات، كما كتبت مسرحية "رسائل الحرية" بعد الثورات والانتفاضات العربية التي عرفت بالربيع العربي، والتي فقد الناس خلالها البوصلات، وصاروا يتمسّكون بأي قِشّة قد تنقذهم من الظلم الذي عاشوه في ماضي أيامهم. لسنا هنا بصدد المقارنة بين المسرحيتين، فهما مختلفتان تماماً في الشكل والمضمون والتوجه، ولكنهما يلتقيان في بحثهما عن المخلص، الذي جعلنا نجمع بينهما، لا أكثر ولا أقل.

يحاكي هذا العمل "المسرح" من وجهة نظر الذاكرة القديمة والحديثة على حدّ سواء، لأن طبيعة المسرح السريعة الزوال لا تكتسب معناها إلا في لحظة العرض



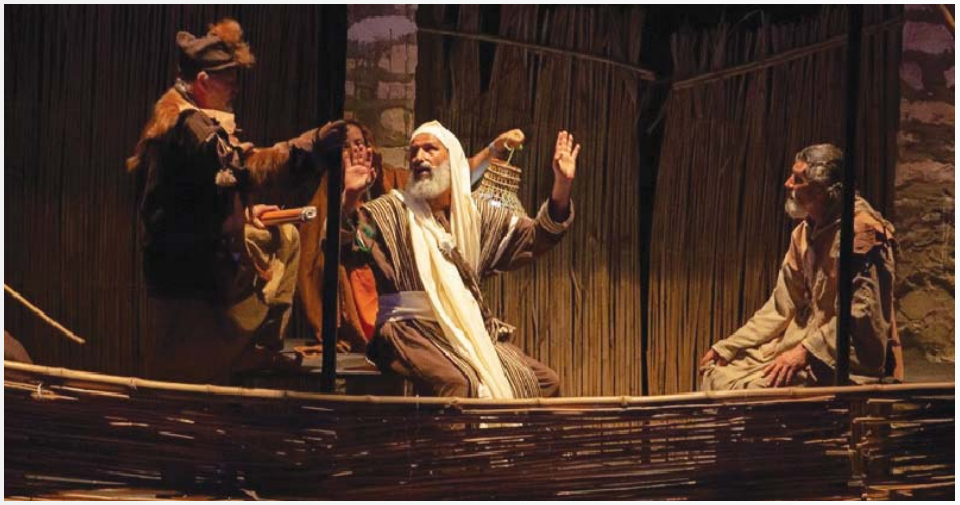
بالتحديد. فالفعل المسرحي الذي يتفجر في لحظ اللقاء بالمتفرج يبقى في ذاكرة المتفرج، ويتم تقاسمه بفضل شهادات من عايشوا الحدث. لهذا السبب يمكن للمسرح أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذاكرة، سواء كانت فردية أو جماعية. ولا تستثني هذه العملية ضرورة القيام بخيارات وتصنيفات لأغراض التأويل، من حيث التسلسل الزمني ومعالجة ترتيب المصادر المتناثر للماضي بمواقعها المتنوعة وتحقيق الترابط بينها، في الحاضر، بحيث يمكن أن تلعب آثار بناء الذاكرة أو إعادة بنائها دوراً في ذلك. وفي هذا السياق، لجأ حافظ خليفة، مخرج العرض ومصمم السينوغرافيا إلى نصّ الكاتب الكبير عز الدين المدني، الذي اتسم بملحمية جمعت العديد من الحقب والمدن والجغرافيات تحت مظلة كتابة ذاكرة جماعية، من أجل مساءلة الذاكرة المشتركة والمساهمة في الوقت نفسه في تطويرها، أي مساءلة الهوية الجماعية الاجتماعية والسياسية والتاريخية، وتقديم نص ملحمي فكري شعبي، إذا جاز التعبير؛ وفي هذا السياق أيضاً، أراد المخرج أن يواجه ثقل عملية إعادة بناء هذه الذاكرة، من دون السقوط في هاوية التوثيق، أو التسلسل الخطي أو التماثل المكاني والزماني، مستخدماً نماذج من الديكور، والإكسسوارات المقتضبة، والإضاءة البديلة، والأزياء، والفضاء، وتوزيع الحركة، وتموضع المشاهد وتراكبها وفق سردية بصرية ملحمية، متناثرة هنا وهناك، على منصّات أفقية أحياناً وعمودية في أحيان أخرى، وكذلك جانبية، إضافة إلى وسط الخشبة ومقدمتها، وهذا ما مكّنه من تأويل الذاكرة وقراءتها في مسرحية متنوعة ومفصلة، متجاوزاً البعد الخطي للأحداث أو البعد الوصفي. وقد ساعده في ذلك، مسرح الحمامات، الذي كان مسرحاً مفتوحاً في الهواء الطلق، بُني على شكل المسارح الرومانية

التقليدية، ويتألف من فضاء دائري ومدرجات عالية، لم يترك المخرج أي جزئية منه دون استخدامها.

تتكشف القصة التي تخيَّلها عز الدين المدني في ثماني عشرة رسالة (أحد عشر مشهداً): تبدأ برحلة " أبي عبد الله الصنعاني الشيعي" التبشيرية وبحثه عن الإمام المنتظر، وإعلانه عن ظهوره في بلاد شمال أفريقيا الإسلامية، وجمعه حوله من أرهقته الرغبة في ظهور إمامه أو أرهقته الدنيا بظلامها وقسوة من يحكمها، وهذا ما يتضح في الرسالة الثامنة، التي يتصدى فيها أبو عبد الله الصنعاني إلى إبراهيم بن أحمد بن الأغلب أمير أفريقيا، ويقوم بفضحه، بعد أن حشَّد أنصاره في ولايات أفريقيا الشمالية ضده، مما اضطره إلى الفرار. وكان من نتيجة ذلك، استقرار مكانة أبي عبد الله وسلطته على أهل البلاد. ولكن كما ذكرنا آنفاً، كان الإمام المنتظر أيضاً لصّاً وفاسداً وطاغياً ووحشياً، ولم يتورَّع عن القتل، خاصة عندما شعر بتهديد الثورة عليه، ولهذا قتل أبا عبد الله وأخاه العباس، في الرسالة الثامنة عشرة.

هكذا يبدأ عرض حافظ خليفة الضخم والمبهر وينتهي – بتفاصيل كثيرة لا يسعنا الخوض فيها هنا – وقد تطلب الأمر في هذا العرض الثري، في مقاربته الأدائية والبصرية، استحضار أو إنشاء سينوغرافيا تتمثل في سفينة تُبحر في وسط البحر، توحي إضاءتها المائلة إلى الزرقة، ومنصّات وفضاءات تدور عليها أحداث أخرى، في الصحراء، في البلاط، ومجالس واجتماع الأعيان، وعند بوابات المدن، وفي الباحات العامة، وغيرها من الأماكن التي استنطقتها رحلة أبي عبد الله التبشيرية وحروبه. وقد صُممت هذه الأحداث في شكل حركات وأداءات متنوعة، في بيئة مستوحاة مفرداتها من الواقع نفسه مثل سعف النخيل، والقصب، والطيور الحاملة للرسائل، ورحلة تبشيرية بتقنية ضوئية رائعة، وأداء رقصي لطيرين بشريين، تذكرنا حركاتهما بحركات الكوميديا دي لارتي، واستخدام الأقنعة لحالة لوكولك، وبسط الصلاة التي، بعد رقصة التضرُّع الصوفي، تتحول إلى أردية تلتحف بها النساء، والموسيقى والأغاني الصوفية التي رافقت العرض من بدايته حتى نهايته، وممرات ضوئية، بالإضافة إلى خلفية المسرح العلوية، التي كانت تعرض بين الحين والآخر صوراً وكتابات صوفية، وأزياء تُحيل إلى البعد التاريخي والواقعي للأحداث، كل ذلك جعل العرض أكثر ديناميكية، ووضعنا في قلب ما يحدث، ولكن من دون أن يغمرنا به، أو يحرمنا من إمكانية التحكم قدر الإمكان في التأثيرات الحسيّة لكل لحظة مسرحية، فضلاً عن التأثير الحسيّ العام للعرض. لعب تصميم السينوغرافيا دوراً رئيسياً في رسم مسارات الأحداث والأمكنة بطريقة لا تثقل الخشبة بالمفردات أو الديكورات أو الإكسسوارات الزائدة، واكتفت في كثير من الحالات، بالإشارة اليها بالإضاءة وتنويعاتها اللونية، والمساقط الضوئية التي تفصل بين اللوحات، والشخصيات والمواقع، خاصة أن المخرج قد استخدم فضاء مسرح الحمامات أفقياً وعمودياً بطريقة مدروسة بعناية، لم تشتِّت الانتباه، بل على العكس من ذلك، كثَّفت وحدَّدت خلقه، وفقاً لما يريد أن يشير إليه العمل. لهذا السبب ربما قام بهيكلة المشاهد، وتقسيم الفضاء المسرحي، إلى عدة مستويات، مستخدماً الجزء الخلفي من المسرح، بطوله وعرضه، لعرض الأحداث وتقديمها، في بِنية توحي بوجود خانات، استغلها المخرج كمكان لإنتاج العديد من المشاهد داخلها أو على سطوحها، بحيث لم يعد الديكور مكاناً لولادة الشخصيات، بل مكاناً يمكن للممثلين التحرك فيه والأداء فوقه وتحته، يفصله أحياناً عن وسط المسرح، منحدر(رمب) مضاء إضاءة خافتة لا تُعيق الرؤية. ولكن بما أن المخرج كان يسعى إلى إنتاج عدد غير محدود من التأثيرات الجمالية والدلالية، فإن السيطرة بحكم تعريفها هي هدف بعيد المنال. وهنا تكمن حرية المتفرج، الذي لا يتم تحديد مساره بشكل ضيق، بل هو مدعوّ لخلق مساره الخاص من خلال مشاهدته للعرض. باختصار، كان المخرج والممثلون والجمهور في نفس الموقف في مواجهة العرض: والأمر يتعلق هنا بجعل كل شيء يعمل: ثقافته، تجربته، عقله، مشاعره، خياله، ورغبته في أن يكون منتجاً، وبعبارة أخرى، تحويل وتغيير ذاته. وباتباعنا الفرضية التي طرحها المخرج ستيفان براونشفايغ الذي يميز بين "المخرجين الذين يعتبرون النص نصاً وأولئك الذين يعتبرونه مادة" . يمكن القول إن المخرج حافظ خليفة يرى العرض المسرحي كلعبة بين ممارسات أخرى لا يمكن اختزالها في بعضها البعض، ولكنها مع ذلك تتشابك فيما بينها، كلحظة تتواجه فيها هذه الممارسات وتُسائل بعضها البعض، كلحظة قتال متبادل يكون فيها المتفرج في النهاية هو الحكم والرهان. والخلاصة، ثمة دراماتورجيا ركحية بصرية غير أدبية حاضرة في هذا العرض، تمثلت في حلم حافظ حليفة كمخرج ومؤدٍّ مبتكر لأعماله. فهو لا يبحث عن التيه والضياع في عمله، بل عن الاستكشاف المتنوع باسم علاقة معينة بالعالم والقيم التي تنظمه. فالتنوع بالنسبة له مسار وليس هدفاً، وهو مصحوب بخفة خاصة، وسهولة استثنائية في الحركة، وانتقال شبه موسيقي من مشهد إلى آخر. لم يكن المخرج معنياً بجماليات القبح وازدحام الخشبة بالمادة، فهو يحافظ على المسرح من هذه التجاوزات النمطية ويتعامل معه كمكان للتأمل في العالم وتيهه. طاقم عمله يكاد أن يكون مثالياً، والتمثيل لا تشوبه شائبة، كما أنه استخدم عدداً من الأدوات البصرية بشكل رائع. أكثر ما يلفت النظر هو استخدام الإضاءة (لعماد الخفاجي ومحمد المياحي وطارق بوزيد) التي لعبت دوراً رائداً في كتابة وتصميم المشاهد، بطريقة جرَّدت الحدث التاريخي القديم وأعطته مظهراً لغوياً حديثاً يضعنا في الحاضر هنا، أي في العصر التكنولوجي الحالي لحياتنا اليومية، من دون أن ينفِّرنا. (معطيات رقمية اعتمدت تقنية البديل الضوئي للربط بين واقع الفرض الأدبي للنص، وتلاعب المخرج بتحول الزمان والمكان، من خلال حركية الإنشاء السينوغرافي، لتحقيق الإسقاط المعاصر(...) . وعندما نشاهد هذه الإضاءة، يصعب علينا أن لا نتنهَّد، لأن الاتجاه نحو استخدام التكنولوجيا أصبح موضة لا مفرَّ منها، ونادراً ما يكون ذلك للأفضل. ولكنها هنا، كانت مثيرة للدهشة، مع مؤثرات مُتقنة الصنع تتجنب دائماً الوقوع في مأزق التحايل أو الزخرفة التزيينيّة. هذا اللعب على المظاهر والصور والاحتمالات له أصداء كثيرة في حبكة مسرحية "رسائل الحرية"، التي تضع العالم القديم في مواجهة العالم الحديث. ليس لقلب القيم، أو لإضفاء شيء غير موجود في نص المسرحية، بل لإلقاء الضوء على شيء مخفي فيه، والذي عادة ما يُترك في الظل، مثل ثغرة أو فجوة يتحرك من خلالها المخرج والممثلون وبقية فريق العمل، ليتتبعوا مساراً آخر، مساراً مسرحياً وليس أدبياً. فبدلاً من الاحتفاء المتوقع بالتحفة الفنية، يقدم المسرح منظوره النقدي وتعليقه، بل وتفكيكه لبنيته الأيديولوجية، وبالتالي حرمانه من الوصول إلى متعتها البريئة (أو المتصورة). وهذا ما يمكن أن نسميه بشعرية الفجوة، التي تنشأ عندما تتباعد المعاني التي تنقلها الكلمة المنطوقة وتلك التي يوحي بها الفعل المسرحي بشكل كبير. غير أن الفجوة في القراءة الركحية لهذا العرض، لا تبدو عكس ما يقوله النص، بل على العكس من ذلك، فهي تتجسد من خلال دعوة المتفرج إلى ملئها بأفكاره وخياله من خلال المقترحات المسرحية والأشكال المستخدمة في الإخراج، كمحاولة لوصف تعقيد العمليات الذهنية التي ينطوي عليها الأداء المسرحي المعاصر، والتي تنشأ بشكل عام من التوليفات العديدة للعناصر غير اللفظية التي تجتمع على الخشبة (العناصر التي ذكرناها أعلاه)، والتفاعل الذي يمكن أن ينشأ بين هذه العناصر نفسها واللغة الإنسانية. وقد تشكلت فكرة التركيب أو التوليف المسرحي، التي كانت بحدِّ ذاتها دراما خفية، وتأكدت بوضوح من خلال تطور الصور واللوحات والشخصيات، بقدر ما تأكدت أيضاً من خلال المشاهد التجريبية للحدث والأداء، وفرص التمثيل الجيهي ومخاطبة الجمهور مباشرة في مقدمة الخشبة أو الأداء الكورالي للأصوات أو التعبير الراقص والإيحائي الذي كان يرافقه الحوار كما في مشهد الرسالة الحادية عشرة بين الحمامتين ميمونة ومبمون، مثلاً. وسواء كان ذلك مكتوباً في النص أم مخترعاً على الخشبة، فإن المبدأ الدرامي نفسه يتجلّى في ما يسميه جان بيير سارازاك وكاترين ناوغريت "إعادة ابتكار الدراما تحت تأثير المسرح" .

وإذا كنا قد لخصنا حبكة المسرحية في بضع جمل، إلا أنها مع ذلك تطلبت طاقم عمل كبيراً كما يتضح من تحية الممثلين والممثلات والفنيين العشرين، الذين اصطفوا على طول المسرح في نهاية العرض. وقد استفاد المخرج استفادة كاملة من هذا الكمّ الهائل من الشخصيات من خلال تنسيق اللوحات، وتقسيم الممثلين بين مختلف السجلات للحضور على خشبة المسرح، وعلى منصّات أخرىً وعمودية أو من التشكيل (الممثلون، الأقنعة، المجاميع) أو من التمثيل الجسدي (الراقصون) ووضع كل الثياب في المكان المناسب لإظهار الديناميكية المتغيرة باستمرار بين الأفراد والمجموعة. بحيث انبثق بُعد تصويري عميق من هذه المجموعة، أطَّرته السينوغرافيا والإضاءة بطريقة دقيقة ومتقنة. وبالتالي، فإن ظهور دراماتورجيا بصرية هو إثراء للإمكانيات التعبيرية للمسرح، وليس استبدال نموذج تمثيلي بنموذج آخر. ومع ذلك، ما يبقى مهماً هو القوة التعبيرية التي يجلبها فنانو المسرح، أياً كانوا، إلى خشبة المسرح، وما يعنيه تكوين القوى التي يستحضرونها بالنسبة للمتفرج.



إدوارد سعيد والبحث عن تعريفٍ عمليٍّ للهويّة الفلسطينيّة

العلاقة بين الهوية والأرض حتمية ومصيرية، وما من وجود للفرد والمجتمع إلا بالوقوف على أرض ثابتة. هذا ما يشدد ادوارد سعيد عليه في كتابه (مسألة فلسطين) من دون أن يتوانى عن تحديد مواضع الإخفاق والسلبيات التي جعلت الفلسطيني- أيًا كانت درجة صلته بالتنظيمات الحزبية- ينوء بعبأين: عبء السياسة وعبء الهوية. وهو ما يجعل مهمة "معرفة المسار الأفضل بشكل مجرد" عملية صعبة.

ترجمة وتقديم: د. نادية هناوي

وكثيرا ما يؤشر المفكر سعيد في تحليلاته للوضع الفلسطيني على ظواهر سياسية مهمة اتضحت بعد تشكيل منظمة التحرير الفلسطينية؛ من قبيل ظاهرة الصراع الداخلي بين فلسطينيي المنفى، وأن الدول العربية لا يمكنها حل النزاع مع إسرائيل عسكريًا، وأن الحل السياسي صار هو النظام الجديد للمرحلة، وجزء منه هو عودة النفوذ الأمريكي بشكل كبير إلى المنطقة، وأن أزمات عامي 1971-1970 و1976-1975 على التوالي ترتبت عليها خسائر فادحة في الأرواح. والمحصلة كانت زيادة في نفوذ سلطة منظمة التحرير الفلسطينية. وتفاصيل أخرى كثيرة يستعرضها الفصل الثالث من الكتاب المذكور أعلاه، وفيه يقول ادوارد سعيد:

(تُصاغ قرارات حاسمة بشأن قضايا ذات أهمية قصوى للشعب الفلسطيني بأكمله - مثل الموقف الذي اتخذته منظمة التحرير الفلسطينية أواخر عام 1977 بشأن قرار الأمم المتحدة 242 - في بضع جمل سريعة، بينما تأخذ مسألة تتعلق بخلاف عابر بين عضو رافض في مكتب ما وعضو من حركة فتح في المكتب المجاور له صفحات عديدة من الحجج المطولة وغالبًا غير الواضحة.

هذا الإحساس بانحراف الأولويات وعدم التماسك الذي أشرت إليه سابقًا ليس نتيجة الفلسفات السياسية المتصارعة حسب، بل أيضًا بسبب الطبيعة المجزأة للوجود الفلسطيني. فعندما لا تكون للفرد أرض ثابتة تحت قدميه، يصبح من الصعب جدًا معرفة المسار الأفضل بشكل مجرد. ثم هناك الخليط المعقد والمربك من الولاءات والانتماءات السياسية، التي تشبه شبكة من الحبال السرّية شبه المرتخية، تربط الفلسطينيين بعضهم ببعض وبالدول التي يقيمون فيها. في العالم العربي وحده، تشعر كل دولة أو نظام بحاجتها إلى نوع من النفوذ يتم ضمانه بوكالة أو حزب يعمل في السياسة الفلسطينية، نظرًا لما يوفره ذلك للسياسيين العرب من قوة وشرعية وسلطة بوصفهم مساهمين في النضال الفلسطيني.

وهكذا، فإن كل فلسطيني تقريبًا، سواء بوعي أو دون وعي، يمارس السياسة وهو ينوء بعبء كبير، يحمل على ظهره الأعباء الفكرية والمادية العراقية أو المصرية أو السورية أو السعودية أو غيرها. وقد أظهر ياسر عرفات شيئًا من العبقرية في احتواء كل ذلك، بل واستغلالها لصالحه ولكن أدى ذلك في بعض الأحيان إلى حرب داخلية دموية، مثل الصراع بين فتح والرافضين المدعومين من العراق خلال النصف الأول من عام 1978.

في رأيي، ضُلّل كثير من الفلسطينيين اعتقادا منهم بأن الطاقة المحفزة للحركة تكمن في فلسفة الكفاح المسلح، وهو المفهوم الذي يُفترض أن الجماعات الفلسطينية هي التي أدخلته إلى الساحة جنبًا إلى جنب مع النظرية العامة لحرب الشعب people's war. بالتأكيد، خلال أواخر الستينيات، كان الفلسطينيون وحدهم يجرؤون على تصور النضال العربي بمصطلحات مناهضة للإمبريالية؛ فبعد عام 1967، بشكل عام، قبل كل من ناصر والبعثيين حتمية الرؤية العالمية المستوحاة من قرار الأمم المتحدة 242، والذي تجلّى في قبول خطة روجرز عام 1970.

كانت الأهمية الفعلية للكفاح المسلح الفلسطيني معقدة، لكنها مثلّت، في الأقل وعلى مستوى واحد، نهاية النضال التحرري وبداية جهد قومي، تُستخدم فيه الأسلحة (والجيوش) لحماية سلطة وطنية مركزية. هذا ما فعله قرار الأمم المتحدة 242 بالناصرية والبعثية، حيث حوّل الجيش من قوة ثورية مناهضة للإمبريالية إلى قوة محافظة، تدافع بالضرورة عن الوضع الراهن. وبذلك، كانت الأسلحة الفلسطينية أقل احتمالاً لأن تكون ثورية، وأكثر احتمالاً لأن تكون أسلحة لدولة قيد التشكل. ولكن بشكل عام - وربما يكون هذا تناقضًا صغيرًا - تميل السياسة الفلسطينية إلى التوافق أكثر من الميل إلى الصراع. يمكن تفسير ذلك بمقارنة مع حركات التحرير الفيتنامية والجزائرية، حيث لم تتسم الحركة الفلسطينية بصراعات فئوية عنيفة يسعى فيها الخصوم إلى القضاء على بعضهم بعضا. يرى بعض النقاد أن هذا عيب خطير في الحركة، معتبرين أن الفلسطينيين (وحركة فتح على وجه الخصوص) يؤمنون بأن السلطة لا تنبع من فوهة البندقية، وإنما من التفوق في النقاش في حين يرى آخرون في ذلك فرصة لانتقاد منظمة التحرير الفلسطينية بسبب عسكرتها المفرطة من دون إرادة سياسية وثورية كافية. ففي المعارك بين الجيش الأردني ومنظمة التحرير الفلسطينية، دافعت الأسلحة الفلسطينية، بهذا المعنى، عن هوية فلسطينية مستقلة. لم تتمكن تلك الأسلحة من تحقيق تقدم ثوري، لأن وجودها في سياق الدولة الأردنية كان يعني أن أفضل ما يمكنها فعله هو تحدي احتكار الدولة للعنف، وذلك على أساس حماية المصلحة الفلسطينية المنفصلة والمؤسسة داخل الدولة.

ومع ذلك، فإن ما أغرق الفلسطينيين في معترك الأردن من ناحية، منحهم حرية ملحوظة من ناحية أخرى. لأنه لو كان الكفاح المسلح وفلسفة حرب الشعب people's war هما كل ما لدى الحركة الفلسطينية، لكانت انتهت في الأردن. ولكنها لم تنتهِ بوضوح، بسبب

رؤية الفلسطينيين أو ما أسميه "" الفكرة الفلسطينية "" والقيم التي حملتها هذه الفكرة، والتي تجاوزت الخلافات العربية المؤقتة والعنف العربي الدموي.

قدمت منظمة التحرير الفلسطينية لأول مرة فكرة دولة علمانية ديمقراطية في فلسطين تمثل التجديد الحقيقي والقوة الثورية للحركة. وروّجت هذه الفكرة للقيم الديمقراطية وتضمّنتها في منطقة لا تزال مكبّلة بأنواع عدة من الرجعية والقمع كما أنها وعدت أكثر مما قدمت من رؤية عسكرية لإشهار الأسلحة أو حتى الانتقام الغاضب من التاريخ.

وهكذا، خلال فترة ما بعد معركة الكرامة[1]، تناوبت الحركة الفلسطينية بين الرؤية الثورية والمناورة القومية العملية. وعلى الرغم من سلسلة الانتكاسات العسكرية التي بلغت ذروتها بطردهم من الأردن، فان منظمة التحرير الفلسطينية بدت أقوى بكثير من مجرد مجموع مكاتبها وأعضائها ومقاتليها وداعميها.

أحد الأمور التي أساء المحللون الغربيون فهمها باستمرار بشأن الحركة الفلسطينية هو أن منظمة التحرير لم تكتسب شعبيتها أو مؤيديها أو حتى المتطوعين الذين انضموا إليها بوصفها مجرد "أداة" لترويج العالم، بل لأنها كانت تجسيدًا للإجماع الفلسطيني العام الذي كان حساسًا تجاه التاريخ الفلسطيني وتطلعاته. وإذا بدت منظمة التحرير في بعض الأحيان فوضوية في إدارة أعمالها العامة، فإن ذلك كان أيضًا نتيجة عبقريتها الفريدة في تجنيد الفلسطينيين من عدة اتجاهات في آن واحد.

بالتأكيد، تأثرت الفصائل السياسية المختلفة داخل منظمة التحرير - مثل الجبهة الشعبية والجبهة الديمقراطية والمجموعات الأخرى - بالأفكار الفلسطينية (وكذلك العربية الأخرى)، وكانت لها بدورها تأثيراتها في تلك الأفكار. ومع ذلك، ظلت الشرعية لمنظمة التحرير ثابتة ومنذ عام 1974 بصورة عميقة وراسخة، فتعززت القاعدة الشعبية الداعمة لها.

مرة أخرى، الأسباب ليست قابلة للاختزال إلى عناصر بسيطة. أنا شخصيًا تأثرت بشدة بالوجود السخي للقيم والأفكار والنقاش المفتوح والمبادرات الثورية داخل منظمة التحرير الفلسطينية. وهي مكونات غير ملموسة، أعتقد أن دورها قد تجاوز - بشكل كبير وحظوة وولاء أكبر - ما قد تحققه التنظيمات الروتينية لأي حزب نضالي حتى تطور البيروقراطية الفلسطينية داخل منظمة التحرير كان مصحوبًا بهذه المكونات غير الملموسة.

تأمل أنه حتى أواخر الستينيات، كان الفلسطينيون يعيشون حياتهم بالكامل ضمن الإطار السياسي الذي تقدمه الدول العربية. وخلال عقد واحد، ظهرت مجموعة مذهلة من المنظمات الفلسطينية النشطة فهناك مثلا منظمات طلابية عدة، مجموعات نسوية، نقابات عمالية، مدارس، برامج رعاية ومساعدة المحاربين القدامى التي تتميز بمستوى مذهل من التطور والرعاية، شبكة صحية واسعة والقائمة قابلة للتمديد بشكل كبير. وهذه كلها كانت تُدار بشكل معين من لدن منظمة التحرير المتحسسة للإجماع. وما هو أكثر من ذلك، يتم إتقانه باستمرار تلبية لاحتياجات الفلسطينيين المتزايدة.

باختصار، دور منظمة التحرير الفلسطينية يتمثل في تمثيل الفلسطينيين بطريقة لا تستطيع أي منظمة أخرى القيام بها (وفي هذا الصدد، تفتح منظمة التحرير فورًا المجال لأي فلسطيني في أي مكان؛ وهذا كان إنجازها الأهم)، وأيضًا، رغم أوجه القصور في سياساتها أو قيادتها، الحفاظ على القضية الفلسطينية حية، كشيء أعظم من التنظيمات أو السياسات المؤقتة.

هناك عاملان إضافيان يجب ذكرهما، لم يحظيا بنقاش كافٍ كما يستحقان. الأول هو الإدارة الناجحة عمومًا للموارد الفلسطينية من قبل القادة الأساسيين، وعلى رأسهم ياسر عرفات، الذي يُعد شخصية سياسية مُساء فهمها ومنتقدة بشكل كبير. لا أعتقد أنه سيكون من غير المناسب القول إن عرفات هو أول قائد فلسطيني يحقق أمرين أساسيين تمامًا:

1. الحفاظ على فهم ذكي لجميع العوامل الرئيسية التي تؤثر في الفلسطينيين في كل مكان (المشاكل الفلسطينية الداخلية، القضايا العربية والإقليمية، التيارات الدولية).

2. السيطرة المذهلة على تفاصيل الحياة الفلسطينية.

لهذا السبب شغل عرفات مكانة مركزية بمهارة كبيرة لمدة طويلة. خلال فترة الانتداب البريطاني، كانت هناك قيادة من نوع ما، ولكنها كانت تحمل طابعًا أوليغارشيا، وربما الأكثر ضررًا على فعاليتها، أنها لم تستطع تحمل المسؤولية المركزية واسعة النطاق بشكل شبه حكومي. هذا ما حققه عرفات وفتح، من خلال الاهتمام بالتفاصيل والحساسية تجاه الكل من دون أن يبدو ذلك استبداديًا أو مزاجيًا في الوقت نفسه. العامل الثاني، وهو أصعب بكثير من الناحية التحليلية، يتمثل في المال وأسلوبه بإيجاز.

يساهم الفلسطينيون في الشتات بانتظام في الصندوق القومي الفلسطيني. وكجميع الوكالات الفلسطينية، بما في ذلك منظمة التحرير الفلسطينية نفسها، يخضع الصندوق للمحاسبة من قبل المجلس الوطني الفلسطيني، الذي يؤدي وظيفة البرلمان أو السلطة التشريعية. يضع المجلس سياسات عامة وواسعة، وتقع مسؤولية تنفيذها على عاتق منظمة التحرير ووكالاتها المختلفة.

مع مرور الوقت، نمت الميزانية الفلسطينية إلى حد يسمح بتمويل الخدمات والإمدادات والتدريب والتسليح لما يقارب المليون شخص. بالإضافة إلى الأموال التي يقدمها الفلسطينيون طوعًا، هناك مبالغ سنوية متذبذبة تُجمع من عدة دول عربية، بما فيها السعودية والكويت والدول الأخرى الغنية بالنفط. علاوة على ذلك، مارست سوريا ومصر نفوذًا بفضل مساهماتهما التي اعتمدت على مكانتهما السياسية أكثر منها على قيمتها المادية.

النقطة المهمة في هذا السياق هي أن هذا النمو - مثل تطور التعليم الفلسطيني - يدحض الوضع السياسي والجغرافي غير المواتي للسكان لكن التحليل الكلاسيكي لحركات شعوب العالم الثالث والذي يعتمد على استمرارية التهميش والفقر كعامل أساس، ينهار هنا. إذ لا يزال جزء كبير من السكان الفلسطينيين يعاني من الفقر المدقع باستثناء أقلية كبيرة منهم متعلمة ولديها موارد لافتة للنظر. مثل هذا التناقض يبرز مشاكل معينة بحدة. إحداها الصراع بين الأيديولوجيات الاجتماعية والمؤسسات التي بطبيعتها تميل لأن تكون محافظة أكثر منها تقدمية. مشكلة أخرى هي احتمال تصادم الأعراف السياسية للدول العربية بشكل صريح مع التيارات التقدمية التي تدفع التطور الفلسطيني. أخيرًا، هناك الاحتمال الخطير للطبقية البرجوازية الفلسطينية. ويمكن بالطبع الجدال بأن هذا الاحتمال قد يؤدي بشكل صحي إلى تفاقم ثم حدوث صراع طبقي واضح بين الفلسطينيين؛ وإذا ما أدى هذا الصراع إلى انتصار الطبقة العاملة، فإن ذلك سيكون في صالح الثورة.

لكن مثل هذا الطرح يتجنب المسألة الجوهرية لما يعنيه وجود صراع داخلي بين الفلسطينيين في المنفى. وبقدر ما يسعى الفلسطينيون إلى تقرير المصير الوطني، فإن من المرجح ان أي شيء يصرف هذا السعي سيكون ضارًا أكثر منه نافعًا. ومن ناحية أخرى، فإن النسخة المحافظة من السعي الفلسطيني هي تاريخيًا وأخلاقيًا غير مقبولة: فكرة أن بإمكاننا العودة جميعًا إلى عام 1948، إلى ممتلكاتنا إلى دولة عربية يُفترض أن يحكمها طغاة عرب تقليديون. هذا الطموح يتناقض مع الرؤية الفلسطينية التي جذبت العديد من ضحايا الظلم في كل مكان.

لكن الحقيقة غير المريحة تكمن في أن تراكم الممتلكات والنجاح في المنفى يغذي رؤية رجعية للمستقبل. لذا تكمن المشكلة في الاعتراف بفائدة (وفي هذه الحالة، حتمية) مرحلة من الثروة العربية غير المسبوقة دون الوقوع في فخ الفساد المحتمل بشدة لمثل هذه الثروة. ومع ذلك، إلى حد كبير، تم التصدي حتى الآن لأي سبب متطرف يؤدي إلى تفرقة المنفيين، ويستقطب المجتمع ويشل حركته من خلال الروابط الداخلية التي تجمع الفلسطينيين معًا. لا ينبغي أبدًا التقليل من تأثير المنفى حتى في أكثر البرجوازيين نجاحًا. علاوة على ذلك، فإن التاريخ الملموس لما أعقب عام 1967 قد نسج المجتمع الفلسطيني معًا بشكل فعال، روحياً في الأقل كما كان مترابطًا منذ أوائل القرن التاسع عشر.

بعد الهزيمة الكارثية في عام 1967، أصبح من الواضح بشكل لا مفر منه أن الدول العربية لا يمكنها حل نزاعها مع إسرائيل عسكريًا. أصبح الحل السياسي هو النظام الجديد للمرحلة، وكان جزءًا من ذلك هو عودة النفوذ الأمريكي بشكل كبير في المنطقة.

فلقد قام جمال عبد الناصر نفسه قبل وفاته عام 1970 بالتحول الأيديولوجي من الوحدة العربية والنضال التحرري المناهض للإمبريالية إلى التوافق السياسي مع الولايات المتحدة، واحترام سيادة كل دولة في المنطقة، وتحقيق أهداف سياسية محدودة، وكلها تشير إلى قبول -بعد أن كان هناك رفض- لإسرائيل.

شملت آثار هذا التحول على الفلسطينيين أزمات الأردن ولبنان في 1971-1970 و1976-1975 على التوالي. لا أعتقد أنني أبالغ إذا قلت، كما ذكرت أعلاه، أن هاتين الأزمتين وما ترتب عليهما من خسائر فادحة في الأرواح كانتا حتميتين، مثلما كان من الحتمي أن نتيجتهما المتناقضة كانت زيادة في السلطة الوطنية لمنظمة التحرير الفلسطينية. قرار مؤتمر الرباط عام 1974 بتسمية منظمة التحرير الفلسطينية كممثل شرعي وحيد للشعب الفلسطيني كان نتيجة للصدام الأردني-الفلسطيني في 1970 و1971. إحدى نتائج الصراع اللبناني كانت تقريبًا عبارة عن إجماع كلي بين جميع شرائح المجتمع الفلسطيني -بما في ذلك أولئك الموجودون في الأراضي المحتلة وإسرائيل- حول منظمة التحرير الفلسطينية.

وبطريقة متوقعة، تعرّض الفلسطينيون لضغوط بسبب وجودهم خارج حدود الدول في الأردن ولبنان — رغم اختلاف الظروف الخاصة بكل حالة — وتم التأكيد على تطلعاتهم الوطنية المحدودة بطرق مختلفة. مرة أخرى، نرى ضغطًا على الحاجة إلى تعريف عملي للهوية الفلسطينية، بالإضافة إلى استجابة فلسطينية لهذا الضغط وللحقائق السياسية المتغيرة بسرعة.

بين الأزمتين الكبيرتين في الأردن ولبنان، تدخلت حرب 1973 لتكثيف فكرة التوافق السياسي، حتى بعد الفشل الذريع لخطة روجرز ومهمة يارينغ في العامين السابقين.

ما عرضه الرئيس السادات في عام 1973، هو ذاته ما عرضه وبشكل أقل وضوحًا السوريون والأردنيون في عام 1971. ومرة أخرى فان ما بدا أن السادات عرضه عندما زار القدس في أواخر عام 1977: السلام مع إسرائيل ودولة فلسطينية مشروطة بانسحاب إسرائيلي كامل وصريح من الأراضي المحتلة. حرك إلى حد كبير، الموقف الفلسطيني بالتوازي مع هذا العرض.

بعد اجتماع المجلس الوطني الفلسطيني عام 1974، وبشكل أكثر تأكيدًا بعد اجتماع عام 1977، حسم الفلسطينيون أمرهم نحو إقامة دولة، على الرغم من أن أقلية ذات جاذبية عاطفية كبيرة لا تزال تدعو إلى التحرير الكامل.

ما أقنع منظمة التحرير الفلسطينية في النهاية برأيي كان وجود قاعدة داعمة جديدة وقوية لخطها الوطني المركزي يمثلها الفلسطينيون في الضفة الغربية وقطاع غزة الذين أظهروا، في الانتخابات البلدية عام 1976 وبعد ما يقرب من عقد من الحكم الإسرائيلي القاسي، دعمًا قويًا لمنظمة التحرير كممثل لهم. بالإضافة إلى ذلك، رحب الفلسطينيون داخل إسرائيل بمنظمة التحرير بالحماس نفسه تقريبًا. وكان يوم الأرض في 30 مارس 1976 تعبيرًا عن نضالهم المستمر. منذ ذلك الحين، كانت هناك العشرات من المظاهر الفلسطينية والتصريحات والتظاهرات التي أظهرت الدعم لمنظمة التحرير الفلسطينية. ولم يحدث من قبل أن وقفت منظمة سياسية فلسطينية واحدة بهذه القوة والمركزية مع شعبها كما تفعل منظمة التحرير الآن.)[3]

---

1 - جرت معركة الكرامة في محيط بلدة الكرامة الأردنية في غور الأردن شمالي البحر الميت في 21 آذار 1968 ودارت بين الاحتلال الصهيوني ومجموعة مشتركة من المقاتلين الفلسطينيين وقوات الجيش الأردني.

2 - تعني الاوليغارشية او الاوليغاركية حكم الاقلية اي حصر السلطة السياسية بيد فئة صغيرة من المجتمع تتمتع بنفوذ مادي ومعنوي.

3- The question of Palestine a compelling call for identity and justice, Edward W. Said, published by Times books , first edition, New York, USA ,1980, p162-169.

عندما يعشق الفنان زوجته بلا حدود

إيدا هامرشوي.. إمرأة بلا وجه

إيدا.. الأصل واللوحة

كانت لوحات الفنان الدنماركي "فيلهلم هامرشوي" تحتوي على شخصية متكررة: امرأة غامضة ظهرها مائل. هنا، من خلال الرسائل والصور، يتم الكشف عن قصتها المؤثرة والمشوبة بالحزن.

في لوحته "داخل ستراندغاد، ضوء الشمس على الأرض"، التي رسمها عام 1901، يصوّر الفنان نافذة طويلة وباباً أبيض غير متوازن وإمرأة على طاولة. لا يمكننا أن نرى وجهها تماماً، أو ما تفعله، لكنها ليست بطلة اللوحة. هذا الدور مخصص للضوء: الشمس الإسكندنافية الفضّية التي تتدفّق عبر الغرفة الصامتة لتلقي بنموذج معيّن على الأرض.

لوسي ديفيز

ترجمة: بهاء سلمان

من المدهش أن نرى كيف أخذ هامرشوي (1864-1916) هذه الأشياء العادية وحولها إلى فنّ حديث. تنبأ لوحاته، التي تنبض بأجواء من عالم آخر لا تنسى، بأعمال الأميركيين إدوارد هوبر وأندرو وايت خلال منتصف القرن العشرين، وحركة (التقليلية= الحدنوية 'من الحدّ الأدنى') الفنية (Minimalism) في ستينيات القرن العشرين.

تظهر العديد من لوحاته منزله في الحي التجاري القديم وسط كوبنهاغن. كان هامرشوي مفتوناً بجدرانه الرمادية الزرقاء، والألواح الخشبية القديمة، والطريقة التي تفتح بها أبوابه على غرفة تلو الأخرى مملوءة بالضوء. لقد نجح بالتقاط هذه الأشياء ببراعة لدرجة أنك تتخيل أنك تستطيع أن تشمّ رائحة الطلاء الذي جعل طاولته تلمع، أو تسمع أنفاس المرأة الهادئة.

الموضوع الرئيس

كان اسمها "إيدا إلستيد"، وهي زوجة هامرشوي، إذ تزوّجا سنة 1891، عندما كان عمره 27 عاماً، وكانت هي بسنّ الثانية والعشرين. وتظهر عبر نحو مئة من لوحاته، جالسة أو واقفة مرتدية فستانها الأسود، أما أفكارها ففي مكان آخر. وغالباً ما كانت تدير ظهرها، الأمر الذي يبدّد أي أمل بوجود صلة نفسية، أو دليل على حالتها العاطفية. ومع ذلك، فإن الرغبة في التكهّن غريزية وساحقة.

يقول الدكتور "فيليكس كرامر"، الخبير الرائد بأعمال الفنان، وأمين متحف فيلهلم هامرشوي: "إن المشاهد الآسرة في لوحات إيدا تعطي انطباعاً أولياً بأننا ندخل إلى عالمها الحميمي. ولكن عند الفحص الدقيق، لا نجد سوى القليل من التفاصيل الشخصية، ولهذا السبب تظل اللوحات غير قابلة للمعرفة بشكل قوي ومفتوحة لقراءات متعددة."

يضمُّ المعرض، الذي يرافقه كتاب جديد، 18 عملاً من مجموعات خاصة، وهو أول عرض فردي على الإطلاق للوحات الفنان في سويسرا. قد يبدو هذا مفاجئاً نظراً لأن هامرشوي أصبح الآن الفنان الدنماركي الأكثر طلباً على الإطلاق، حيث بيعت لوحته التي رسمها عام 1907 بعنوان غرفة الموسيقى، ستراندغاد 30 مقابل ما يزيد عن تسعة ملايين دولار خلال العام الماضي.

على امتداد معظم سنوات القرن العشرين، ظلت أعمال هامرشوي طيَّ النسيان، ولم يتم إحياء السمعة المتواضعة التي اكتسبها في حياته، ومن بين المعجبين به الشاعر "راينر ماريا ريلكه" ومقاول الحفلات الروسي "سيرغي دياغيليف"، وصولاً إلى تسعينيات القرن العشرين. وكان المعرض الاستعادي لعام 2008 في الأكاديمية الملكية بلندن هو الأول له الذي تشهده بريطانيا. وحتى اليوم لا يوجد سوى ثلاثة من أعماله في مجموعات المملكة المتحدة.

ويرجع الكثير إلى حقيقة أن اللوحات لا تندرج بسهولة ضمن أيّ من "الحركات الفنية" والابتكارات التي تشكل السرد السائد للحداثة. ورغم أنه ولد في نفس العام الذي ولد فيه الرسام الفرنسي "تولوز لوتريك"، وبعد عام واحد من ميلاد إدوارد مونش، لكن هامرشوي كان دائم النقش لطابعه الهادئ الخاص به.

انعزال عن الآخرين

وعلى الرغم من أنه سافر مع زوجته إلى جميع المراكز الفنية عبر أوروبا، مثل ميونيخ وبرلين وباريس ولندن وروما، لكنهما تجنبا مجتمع المقاهي والحفلات التي تزيّن ذلك العالم المتلألئ. في كوبنهاغن، عاشا كأنهما منعزلان، وحوّلا شقتهما القديمة إلى نوع من المختبر لدراسة حوار الضوء مع الهندسة المعمارية على النحو الذي يرضي قلبه، حيث رسم الجزء الداخلي من شقته 66 مرة خلال عشر سنوات.

ربما جاء موضوع المرأة الوحيدة في الداخل من فيرمير، الذي أعيد اكتشاف لوحاته أواخر القرن التاسع عشر وكانت رائجة جداً، أو من "روكنفيغر" (الشكل المنظر من الخلف) في الرسم الرومانسي الألماني، حيث تبدو سيدة عند النافذة داخل عمل "كاسبار ديفيد فريدريك" (1822) مثالاً رائعاً. تُظهر اللوحة زوجته "كارولين" وهي تحدّق في القوارب على (نهر الإلب)، على الرغم من أن السماء الربيعية بالخارج، والأمل والشوق الروحي الذي تمثله، هو ما يريد فريدريك منا التركيز عليه، وتجذب العين أكثر من أي شيء آخر.

رسم فنانون آخرون في هذا العصر نساء وحيدات بجانب النوافذ لكنهم وجهوا نظر المشاهد إلى الداخل،

فيلهلم هامرشوي

إن المشاهد الآسرة في لوحات إيدا تعطي انطباعاً أولياً بأننا ندخل إلى عالمها الحميمي. ولكن عند الفحص الدقيق، لا نجد سوى القليل من التفاصيل الشخصية، ولهذا السبب تظل اللوحات غير قابلة للمعرفة بشكل قوي ومفتوحة لقراءات متعددة

لخلق نوع من الرعي المنزلي. في هذه الغرف الهادئة، تمتلئ النوافذ بالضوء، لكن المنظر الخارجي خافت. كانت هذه الأنواع من اللوحات من تخصص صديق هامرشوي، "كارل هولسو".

كان هامرشوي قد رأى تداعيات هذا النقاش عندما زار باريس سنة 1891، مباشرة بعد زواجه. كان الزوجان قد خطبا قبل ذلك بعام، في مسقط رأس إيدا في ستوبيكوبينغ. كانت ابنة تاجر ثري وشقيقة زميل هامرشوي السابق لدى الأكاديمية الملكية الدنماركية للفنون الجميلة، "بيتر إلستيد".

ويعتقد أن هامرشوي طلب من إيدا الزواج منه على الأقل لمساعدتها على الهروب من منزل العائلة. "لقد أصيبت والدة إيدا بالجنون مرة أخرى. بصراحة كما يمكن أن تكون"، هكذا كتب هامرشوي إلى والدته. "وهناك وقعت أفظع المشاهد التي لن أحاول حتى وصفها".

من المؤكد أن السرعة التي تمت بها الخطوبة فاجأت شقيق هامرشوي الأصغر، سفيند، الذي كتب: "عزيزي فيلهلم! تهانينا، أتطلع إلى التعرف على خطيبتك. لقد كانت مفاجأة عظيمة، على أي حال بالنسبة لي، لم أكن لأتصور قط أنك قد تفكر في الخطوبة".

مرض نفسي

يقول المؤلف "جيسبر وونغ سونغ"، الذي يتخيّل حياة خيالية لإيدا في روايته "المرأة التي شوهدت من الخلف"، والتي تتجاوز لوحات هامرشوي، لهيئة الإذاعة البريطانية إنه اكتشف ملفات في المكتبة الملكية الدنماركية تفيد بأن والدة إيدا "تم تشخيصها بأنها مصابة بـ"الهستيريا". وأشار أطباء المستشفى العقلي إلى أنها "ذكية"، لكنها "سيئة الطباع"، وأنها خرجت من المستشفى عدة مرات بالضدّ من توصية المستشفى. وفي الصفحة الأخيرة لملفها، وردت عبارة: "لقد فقدت ابناً منذ سبع سنوات بسبب مرض الخنّاق." كان هذا شقيق إيدا، "هانز كريستيان". وهذا يعني أن مرض والدتها ربما، على الأقل، كان بسبب الحزن المستعصي على الحلّ."

ولإحياء ذكرى الخطوبة، رسم هامرشوي صورة جميلة لخطيبته المتورّدة الخدود. شعر بالسرور كثيراً حيال لوحته، وعرضها على تاجر الفنون البصرية "بول دوراند رويل" في باريس، الذي اشتراها بسرعة كي يعرضها مع معروضات قاعته الفنية. ويبدو أن "رينوار" كان من بين العديد من الفنانين الذين أعجبوا بها هناك.

كانت باريس هي الأولى من بين العديد من الرحلات التي قام بها الثنائي معاً. يقول وونغ سونغ: "يشكل فيلهلم وإيدا وحدة نادرة وجميلة. وعلى عكس العديد من الفنانين الآخرين، لا يتركها فيلهلم أبدا، ولا يسافر بمفرده أبداً... كنت إيدا تصحبه إلى كل مكان، ومن غير المعروف أن يكون الزوجان معاً على مدار الساعة طوال أيام الأسبوع آنذاك."

في عام 1902، تذكر الشاعر الدنماركي "يوهانس يورغنسن"، في مقال كتبه لصحيفة فورت لاند الدنماركية، رؤية الثنائي في شارع فيا ديل كورسو في روما. "لقد بدوا لطيفين للغاية وودودين وضائعين بعض الشيء، الدنماركيان، وهما يقفان هناك يقرآن اللافتة على زاوية الشارع... كانت متألقة بشكل واضح برأسها الأنيق قليلاً، وفستانها القطني الأزرق البسيط بمواجهة لمعان وحفيف طبقات قماشه الحريري."

خلال هذه الرحلات، كانت إيدا تكتب دائماً إلى والدة هامرشوي؛ فريدريكه. في تشرين الثاني 1890، على سبيل المثال: "لا تخافي، يا حماتي العزيزة، من أن تنتقل عدوى لوحات فيلهلم إلى الفرنسيين، فهناك الكثير لنتعلّمه هنا وليس لتقليده."

أم مولعة بولدها

كانت فريدريكه امرأة هائلة، فهي تحب ابنها بإفراط منذ ولادته، وكانت تحتفظ بسجل لإنجازاته. كان لا يزال يعيش معها عندما خطب ايدا. ذكر "بول فاد"، كاتب السيرة الذاتية للفنان: "كان على إيدا أن تعيش وهي مدركة باستمرار كونها تحت نظرة حماتها المحبة واليقظة. كانت ساذجة وطيّبة إلى حدٍّ مؤثر. كانت ترغب بشدَّة بأن ترقى إلى مستوى دور الزوجة المُحبّة ودعم زوجها المحبوب."

وبالطبع، لا يمكننا إلا أن نتكهن بطبيعة العلاقة بين الزوجين. يقول كرامر: "نحصل على لمحات موجزة عن إيدا من خلال بعض الرسائل، ولكننا لا نعرف سوى القليل من التفاصيل الملموسة عن تفاعلاتهما." من المؤكد أن العدد الكبير من اللوحات التي تظهر فيها إيدا يشير إلى التضامن، وحتى التفاني. يقول كرامر: "اختار هامرشوي رسمها عدة مرات، وكانا يقضيان وقتاً طويلاً معاً."

من المغري أن نتصور أنهما ربما ناقشا تشكيل اللوحة. ولا يوجد دليل على هذا، رغم أن رسائلها تشير إلى أنها على الأقل فهمت كيف كان هو يعمل. في عام 1912، كتبت: "لقد استأجرنا غرفتين كبيرتين، وسط لندن، يعتقد فيلهلم أيضاً أنه قادر على الرسم منهما. إنه يحتاج دائماً إلى القليل من الوقت للنظر حوله والتمتع به قبل أن يبدأ."

كما اشترت الزوجة لحبيبها بمناسبة عيد الميلاد نسخة فوتوغرافية من لوحة كان يحبها بشكل خاص، "أبولو ومارسياس" للفنان "بيروجينو، والمنسوبة إلى رافائيل

آنذاك. وتظهر لوحته "غرفة الموسيقى" للعام 1895 أنه علقها حيث قد يقدرها يومياً.

ومع ذلك، لم تكن الحياة كزوجة لهامرشوي سهلة. حتى أقرب أصدقائه وصفوه بأنه خجول أو غريب الأطوار، وقد فوجئت فريدريكه كثيراً عندما ابتعد عن حامل الرسم الخاص به ليوم واحد بمناسبة عيد ميلاده في عام 1906، فكتبت عن ذلك عبر رسالة إلى شقيقه، سفيند.

"أنا لا أرسم بسرعة، فالأمر يستغرق عندي وقتاً طويلاً إلى حدٍّ ما"، هكذا قال هامرشوي نفسه خلال مقابلة أجريت معه عام 1907. والأمر ليس مستغرباً: فعندما تم تنظيف لوحة "داخل ستراندغاد، ضوء الشمس على الأرض" لعرضها سنة 2012، حدَّد أمين الحفظ ما يزيد عن 40 لوناً أبيض مختلفاً.

خوف من المستقبل

قد يفسّر تفاني هامرشوي في عمله سبب عدم إنجاب الزوجين لأطفال؛ أو القلق من أن المرض الذي أصاب والدة إيدا كان وراثياً: في آيار 1895، كتبت فريدريكه إلى شقيقة هامرشوي آنا: "كان فيلهلم لطيفاً لدرجة أنه عرض عليّ مساحة معهم؛ ولكنني لا أعتقد أنني سأقبل لأنني سأكون تحت خوف دائم من أن تنعرض إيدا لإحدى نوباتها."

رسم هامرشوي إيدا للمرة الأخيرة سنة 1907. كانت الشهور الإثنا عشر السابقة صعبة: فقد تم القبض على الزوجين عن طريق الخطأ في روما عندما وجد أن بعض الأوراق النقدية التي اشترياها من مدينة كوبنهاغن مزيَّفة. وتم الإبلاغ عن سوء الفهم عبر الصحف الدنماركية، التي قالت إن إيدا، التي لا تزال حساسة بعد عملية خطيرة أجريت لها خلال العام الماضي، كانت تعاني من صدمة عصبية.

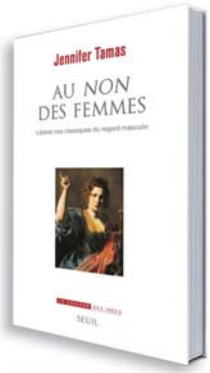
يقول وونغ سونغ إن اللوحة "هي صورة لامرأة لم تعش حياة سهلة، لكنها في نفس الوقت صورة رقيقة للغاية. إنها طريقة تعبير الفنان عندما يقول: هذه هي المرأة التي أتقاسم معها حياتي."

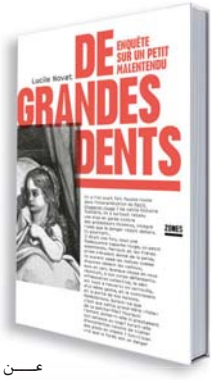
احتفظ هامرشوي باللوحة معه حتى وفاته، وبعدها اختفت إيدا من السجل، حتى وفاتها سنة 1949. يقول وونغ سونغ: "يكاد قلبي ينفطر عندما أعلم أنها لم تعش لتشهد شهرة أعمال زوجها". أخبرني أن وفاتها مُدرجة على أنها "انتحار"، على الرغم من أن المزيد من البحث قاده إلى الاعتقاد بأنها "لم تكن انتحاراً عادياً"، والأرجح أن إيدا المسنّة المتعبة اختارت رفض العلاج من مرض. إذن، بقي الأمر لغزاً حتى النهاية. لا خيوط سيرتها الذاتية، ولا أكثر من مئة تجسيد لإيدا عبر لوحات هامرشوي تقودنا إلى أكثر من مجموعة من التخمينات والافتراضات. إن عقل إيدا وعالم إيدا خارج متناولنا، على الرغم من أن قوة اللوحات هي أننا نستمر في المحاولة.

بي بي سي البريطانية

النسويات
إعادة قراءة

ترجمة وقراءة: كامل عويد العامري





« الفتاة الصغيرة ذات الرداء الأحمر » (1895) © Gallica/BnF

تثير العديد من المنشورات الحديثة تساؤلات بشأن تأثير نضال الحركات والمبادرات التي تسعى لمكافحة جميع أشكال العنف الإيروتيكي. حول طرق قراءة وإعادة القراءة الأدبية التراثية. وتستفسر هذه الدراسات عن ذاكرة أعمال الماضي التي بنيت عبر تاريخ نقدي طويل، تناقلته المؤسسات المدرسية والجامعية. وفي الوقت نفسه الذي تعود فيه إلى هذا التاريخ، تدعو المؤلفات الذي نتاولهنّ في هذا المقال، في دراساتهن إلى الحكم على العمل الفني نفسه، أي العودة إلى النصوص واستئناف القراءة، وتصفح الكتب من جديد التي اعتقدنا أننا نعرفها. هنا قراءة لثلاثة أعمال نسوية، هي: "إلى "لا "النساء" لجينيفر تاماس و"وضع حد للهوى" لساره ديلال، وأيلودي بانيل، وماري بيير و"أسنان كبيرة" لـ"لوسيل نوفا".

إنَّ التفسيرات، مثل الترجمات، دائمًا ما تكون مرتبطة بزمنها. بعضها يترك أثرًا، من دون أن يدّعي استنفاد معاني الأعمال الأدبية. إنها تكشف عما يجعل السياق التاريخي والثقافي مرئيًا في لوحة فنية أو في فيلم أو كتاب. إنها تسحب خيطًا من شبكة المعاني التي تنبثق من النصوص. وتستجوب ما يتردد فيها من صدى في حاضرنا. يوضح إيف سيتون، وهو أستاذ الأدب الفرنسي، أننا نقرأ لنضيء الأزمنة التي نعيشها من خلال ضوء الأعمال الماضية المؤجل، بينما ينهض الزمن الذي نعيشه بدوره بتعديل ما نفهمه من النصوص. ويبدو هذا الفعل التحديثي في المشهد الأدبي الفرنسي، كوسيلة للرد، من خلال النقد الأدبي، على العنف الإيروتيكي المنهجي. اليوم، كما تكتب النسويات، نعيد قراءة (العلاقات الخطرة)، و(حكايات بيرو)، و(مرتفعات ويذرينغ)، و(دون جوان) عبر ما ساهمت به حركة مي تو #MeToo النسوية ومحاكمات الاغتصاب في مدينة مازان الفرنسية في كشفها عن العلاقات الاجتماعية بين الجنسين. مع إدراك أيضًا أنَّ طرقنا في القراءة تشارك، على الأقل رمزيًا، في تشكيل هذه العلاقات. وربما في تغييرها.

إذا ما أعدنا قراءة قصة "ذات الرداء الأحمر أو ليلى والذئب"" بعناية، كما تقترح لوسيل نوفا في كتابها "أسنان كبيرة"، نكتشف أنَّ التفسيرات المتعاقبة للحكاية تخفي ربما سوء فهم. ويعرف الجميع قصة الطفلة التي تحمل وعاء من الزبدة وانتهى بها المطاف في بطن الذئب. ولكن ربما لم يكن الهدف الأول من الحكاية هو التحذير من الغرباء الذين نلتقي بهم في الغابات. ربما كان الهدف الأساسي هو إثارة الشك في المفترسين اللطفاء الذين يدعون الأطفال للانضمام إليهم في السرير العائلي لالتهامهم. وبالمنطق نفسه، تعتقد جينيفر تاماس أنه ينبغي إعادة قراءة أعمال القرن السابع عشر، من "أندروماك" إلى "أميرة كليفس"، ونفض الغبار عنها. في كتابها "لا النساء"، تكشف في أدب العصر الكلاسيكي عن مجموعة من الرفض والمقاومة النسائية التي ساهمت ردود الأفعال والتأويلات في طمسها إلى حد كبير. وماذا عن المشاعر العاصفة التي تحرك شخصية هيثكليف- في رواية مرتفعات ويذرنغ- أو جوليان سوريل، أو "قصص الحب" التي ترويها مارغريت دوراس في "العاشق" أو بروست في "السجينة"؟ بالنسبة لسارة ديلال- وهي أستاذة جامعية وباحثة في جامعة لوفان في بلجيكا-، وإيلودي بانيل- وهي أستاذة فلسفة ومدرسة في معهد سانت توماس دي فيلنوف، وتهتم بدراسة أهمية أعمال الفيلسوفات النساء عبر التاريخ، خصوصًا في العصور الوسطى- وماري بيير تاشيه، فإنَّ الانبهار النقدي بهذه الروايات يكشف عن ميل إلى تقييم السلوكيات المسيئة والعنيفة تجاه النساء وتجاهل مسألة الموافقة. في كتابهن "وضع حد للهوى"، تستجوب الكاتبات الطريقة التي تقدم بها الروايات نفسها كنماذج تتشكل فيها السلوكيات الغرامية الضارة أحيانًا."

لا شك أنَّ القراءة بوصفها قراءة نسوية لا تشمل نموذجًا تأويليًا موحدًا. لكنَّ التقارب الزمني بين صدور هذه المنشورات يدعو إلى الإصغاء إلى الأصداء بين الأعمال التي يتبلور فيها، انطلاقا من مرجعيات نظرية متنوعة للغاية، متخيّل مشترك لما قد يعنيه اليوم إعادة قراءة نصوص من التراث الأدبي من منظور الالتزام النسوي. إنَّ إعادة القراءة بوصفها قراءة نسوية تعني أولاً وقبل كل شيء الرد على ذاكرة الأدب الانتقائية وتحديها. كما أنها تعني أيضًا دحض التقليد التأويلي الذي عزّز "سوء الفهم" وفقًا للوسيل نوفا، وحصر الكلاسيكيات في "نظرة ذكورية" التي تقترح جينيفر تاماس إلى التحرر منها. ومن هنا نشأت علاقة جدلية أحيانًا مع القراءات التي تعتبر مهيمنة في المؤسسة الأدبية. ويتحدى كتاب "وضع حد للهوى"، على وجه الخصوص، نقدًا أكاديميًا يركز على البعد الجمالي للأعمال على حساب طمس شحنتها السياسية. بالنسبة لسارة ديلال وإيلودي بانيل وماري بيير تاشيه، فإنَّ هذا الكتاب هو رد على تشويه مصداقية القراءات "الأخلاقية" مثل تلك التي يقترحنها، لا سيما في فرنسا حيث يستبعد المجتمع الأكاديمي مثل هذه القراءات بانتظام على أساس أنها "مفارقة تاريخية" أو "مقتبسة" أو "متزمتة".

ومع ذلك، لا تكمن أهمية هذه الدراسات الثلاث في ما تدحض من قراءات سبقتها بقدر ما تكمن في ما تقترحه، بشكل جماعي وفي الوقت الحاضر، من نصوص الشريعة الأدبية. تعود جينيفر تاماس إلى ما يدين به كتابها إلى عملها كمدرّسة للأدب الفرنسي في الولايات المتحدة. وتوضح أنها في سياق تدريسها طوّرت طريقة "استقرائية" تنطوي على "البدء بالأشخاص الذين أمامها" والفكرة هي دعوتهم إلى إعادة قراءة الكلاسيكيات" من أجل "الكشف عن التراث المنسي ودعوة الأصوات المعارضة من القرون القديمة إلى الحوار النسوي" في كتاب لوسيل نوفا، فإنَّ الحواشي هي التي توفر أفقًا لمخاطبة وتأمل جماعي. وباستخدامها غير المتوقع لهوامش المقال، التي عادة ما تكون مخصصة للمراجع النظرية، تنسج الكاتبة تفسيرها للحكاية بدقة في قصتها الخاصة وفي تجربة من حولها. في حديثها عن قصة "ذات الرداء والذئب"، تسرد الكاتبة في أجزاء من قصة والدتها وأجدادها. كما تسرد أيضًا كلمات تلاميذ المدرسة الثانوية التي تدرسهم. وتبين أنَّ درس اللغة الفرنسية يمكن أن يساعد على تحرير الناس للتحدث والاستماع عن العنف المنزلي، وتنقل ردود أفعالهم بدقة وتواضع، وفي ملاحظة طويلة تعطي جسدًا وصوتًا، بعيدًا عن الإحصاءات المعروفة الآن، للانتشار المروع للانتهاكات التي يتعرض لها الأطفال.

وهكذا، تتبع هذه الكتب الثلاثة مسارات مختلفة. بالنسبة لكتاب الدراسات، فإنَّ الهدف هو الجمع بين الشعور بالإلحاح في مواجهة العنف الذي يتخلل الأحداث الحالية والرغبة في الرجوع إلى كتابات الماضي كرد فعل. كما أنها، أي الدراسات، تتعلق بنشر المعرفة والنصوص، ولكن من دون استبعاد قراءات غير المتخصصين. وتماشيًا مع الدراسات النسوية التي حظيت بطبعات كبيرة جدًا، مثل تلك التي كتبتها منى شوليه أو ليف ستروموكويست، لا تتردد الكاتبات في الجمع بين المراجع العلمية والثقافة الشعبية. قد لا يتعرف بعض القراء على أنفسهم في المجموعة الواسعة من المراجع التي تحاول هذه الكتب بناءها، بدءا من مارلين مونرو وبيرتراند كانتات إلى أفلام ديزني للرسوم المتحركة وفيلم الشفق - أخرجته الأميركية كاثرين هاردويك مأخوذ عن رواية بالاسم نفسه للكاتبة الأميركية ستيفاني ماير. وأغاني جان جاك غولدمان. قد يعترض آخرون على التعابير الشفوية التي استخدمتها لوسيل نوفا لخلق التواطؤ، أو قد يظلون متشككين بفكرة أننا يمكننا، كما تقترح مؤلفات كتاب "وضع حد للهوى"، تطبيق معايير الدليل التشخيصي والإحصائي للاضطرابات العقلية الشهير على الشخصيات الخيالية. تتحدى هذه الدراسات الثلاث، بوسائل مختلفة، النخبوية التي، في نظر مؤلفاتها، تحكم على الشريعة الأدبية بالنسيان. وهدفها - أي الدراسات - هو بناء مجتمع من القراء يجمعهم وعي سياسي مشترك ومرجعيات ثقافية متنوعة.

هناك دائمًا مخاطرة في السير في طريق محفوف بالمخاطر، فالنصوص جميعها التي نوقشت بهذه الطريقة بالدرجة نفسها لا تخرج من العمق. ولكن سيكون من الخطأ رفض هذه الدراسات بالجملة على أساس أنَّ القراءة التي تقدمها ليست "أدبية". إنَّ ضخامة القضايا المطروحة وإلحاح الموقف لا يمنع من مواصلة اللعب بالنصوص دون أن نتحصن بالجدية. وهذا ما تدعو إليه جينيفر تاماس، التي تتجلى قدرتها على بث الحياة في النصوص في كل صفحة تكتبها. أما لوسيل نوفا، التي تستلهم من فيرجينيا وولف بقدر ما تستلهم من بيير بيار، فهي ناجحة بالقدر نفسه، وتدافع عن فكرة "القراءات المتعددة، وطبقات المعنى المتعددة الممكنة، حتى لو بدت هذه القراءات متناقضة أحيانًا للعقل اليقظ". مثل الحلم، ينجح عملها "اصنع عائما للحكاية" في التوفيق بين الأضداد. إنها تجعل من الممكن القراءة بانتباه مع المجازفة بالكتابة، لتكون جزءًا من التراث النسوي من دون أن تتجاهل إسهامات التحليل النفسي النظرية. إنها تجمع بين المألوف والجمل التي تنفتح مثل القصائد. وفوق كل شيء، فهي تمارس تأويلاً غير سلطوي، حيث لا يستبعد الموقف السياسي الحازم إثارة المعنى. في هذا الصدد، لا شك أنَّ كتاب "أسنان كبيرة" هو الأكثر أدبية بين هذه الدراسات الثلاث. ومع ذلك، وبعيدًا عن القراءات الخاصة التي يستخدمنها، وبعيدًا عن الأشكال المتميزة التي يتبنينها ويبتكرنها، فإنَّ الكاتبات الخمس يمتلكن بلا شك قواسم مشتركة أكثر مما قد يبدو. فإنهن يدعونَ القارئ للتفكير في العنف الايروتيكي من منظور أدبي، إلى تجنب قصر النظر في الاقتصار على أعمال الحاضر. ويوضحن مدى استفادة النضالات التي تخوضها النسويات اليوم من العلاقة الوثيقة مع نصوص الأمس. والهدف من ذلك هو تسليط الضوء على نصوص أخرى ممكنة، ومسارات بديلة، ونقائض صامتة وأخلاقيات غير متوقعة في الروايات التي اعتقدنا أننا نعرفها، ويعني أيضًا إعادة النظر إلى ما تعلمنا قراءته ورؤيته في الأعمال. وأخيرًا، إلى جانب الأعمال المعاصرة الأكثر وضوحًا أو المباشرة في الوقت الراهن، وإلى جانب الشخصيات الزوجية العظيمة، من - مونيك فيتيغ (1935 - 2003) الكاتبة والفيلسوفة الفرنسية، المعروفة بكتاباتها النسوية الجذرية والروايات التجريبية. والتي تعتبر من الشخصيات البارزة في الأدب النسوي - إلى فرجينيا وولف، فإنَّ الهدف هو بناء مكتبة نسوية شخصية عن طريق التحديث. لا شك أنَّ هناك صلفا ومرحًا وأملًا في هذا التحول الذي يدعو ليس فقط للعمل ضد الثقافة والتأويلات التي ورثناها، بل أيضًا للعمل معها، من دون أن نتخلص بالضرورة من نصوص الماضي من دون النظر في الجوانب الإيجابية.

ايف سيتون

جينيفر تاماس

سارة ديلال

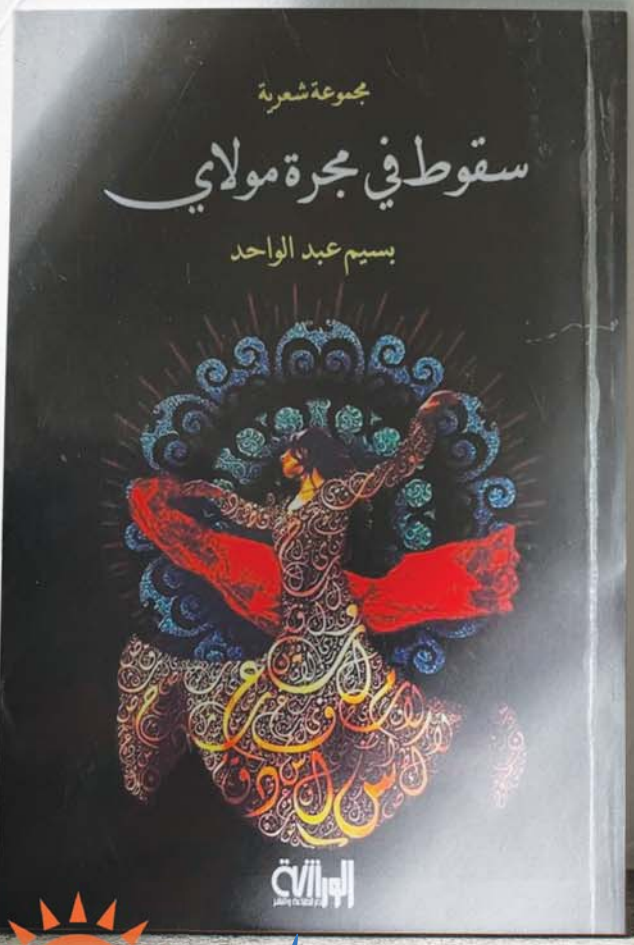
لوسيل نوفا

مراجعة

يدخلنا بسيم عبد الواحد من باب ليخرجنا من أخرى في مجموعته الشعرية سقوط في مجرة مولاي التي احتوت على 30 قصيدة شكلت الفضاء التشكيكي للشاعر.

رحلة منفعلة وذات اضاءات ثرية. يحيلنا الشاعر إلى مناطق وجدانية وينجح في جذبنا للأنا المستلبة لكنه في جوانب عدة تلمع الذات المستبدة لتكون شعلة ديوجينية. وجوه بسيم عبد الواحد المتعددة يختزلها في قصيدة صادمة بعنوان شجرة العائلة هي مختصر لتاريخ الشعب العراقي المتخم بالحروب.

نحن سلالة من جنود
دونتنا الحروب
وشكلت شجرة العائلة



الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 8 كانون الثاني 2025 العدد 6082 Wed. 8 Jan. 2025 Issue No.