# التـــواشج بـين الـــذاتي والمـــوضـــوعـي في العـمل الفـنـي

د.جـواد الـزيـدي
كلية الفنون الجميلة/بغداد

كانت فكرة التعبير الحسي الملموس عن الموضوع فكرة قديمة وسائدة قبل الانطباعية بقرون، جرى التأكيد عليها مرة أخرى من قبل التعبيرية، على الرغم من خروجها على التقاليد الأكاديمية للشكل وتحريفها المتعمد للأشكال، إذ عوّلت على بث مختلف الخواطر الإنسانية والمشاعر اللاهبة والنوازع النفسية الداخلية، والعاطفة المتأججة، ما دفع بالصورة التعبيرية الى أن تتسم بالخشونة والأنزياح عن الطبيعة بقصد الحصول على تعبير اكثر وقعاً في النفوس.

وأصبحت صرخة ذاتية أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية، بوصفها نزعة معادية للتعقل الموضوعي العلمي، لتنضوي تحت غطاء العواطف من دون أن تسمح للمشاهد الخارجية بأن تقف حائلاً دون تدفقها، إذ جاءت الدلالات التعبيرية للوحة بوصفها بنية مكتملة وليست أجزاء منفصلة يمكن الاستدلال عليها من خلال الملامح والحركات في التعبير الفردي/العاطفي، وحركة الوجوه المعبرة في التصوير، إذ أن التعبير يمثل ثالوثاً مع عنصري الموضوع وبنيتي الشكل (الزمان، والمكان).

بمعنى أن الفنان حينما يرى امرأة، فإنه يعرف بأن هذه المرأة هي ليست صورة مجردة ينقلها، وإنما هي مجموعة الملامح والحركات، وأن يكون الفنان بمثابة المنافس والخصم للعالم وليس ناقلاً له، أي أن الفنان عليه التعبير عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله وليس بنسخ الواقع. بيد أن تأثيره وجداني ودلالته تدرك بطريقة حدسية مباشرة، بوصفه الرابطة التي تجمع الفنان وعمله الفني بصورة مباشرة وحيوية، لأنه ليس مجرد علامة أو أمارة يتركها الفنان فوق عمله، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي، الذي يكون في صميم هذا العمل، إذ أن جوهر الأعمال الفنية ونبضها الإنساني الباطني هو ما يعبر عنه من خلال الشكل الفني على وفق الدلالات والعلاقات التي تحمل مضامينها والتعبير عنها بشكل واضح.

لقد كانت فكرة التعبيرية الأساس هي أن الفن لا ينبغي أن يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية مثلها "فرانز مارك" (١٨٨٧-١٩١٤) في مقولته (نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة)، إذ كان هدفهم أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس، ولذلك فإنهم عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم، إضافة إلى ذلك كانت لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية، عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة.

من هذه النقطة التي تنعت بالقوة القلقة انطلق التعبيريون، ليصوروا الطيف العميق من الواقع المشوه في محاولة للدمج بين الإحساس الداخلي والواقع الخارجي مهما يكن، وهذا ما عبر عنه "هنري ماتيس" (١٨٦٩-١٩٥٤) بقوله (التعبير هو ما أهدفه قبل كل شيء، ذلك لأنني قادر على التفرقة بين الشعور الذي أملكه للحياة وطريقة التعبير عنه). أي التعبير على وفق طراز تفكيري قصدي، لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الإنسان، أو تلك التي تفضحها حركة عنيفة، حيث يكمل أن ترتيب صورتي بأجمعه تعبيري، المكان الذي تشغله الأشياء أو الأشكال، المساحات الفارغة حولها، النسب، كل يلعب دوره، التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة. إن خطوط التكوين وموضع الأشكال الرئيسة محسوبة، وبدا اقتضى مسلكاً تجريبياً عندما أنتقل من "باريس" إلى "نيس" وفي الجو الهادئ شرع يرسم صوراً هيدونية.

وحاول "ماتيس" أن يتمثل بصرياً ما صرح به بخصوص اندماج عالمه الداخلي بالخارج، إذ يرى أن الفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً من كيانه، أي يمتلكه بداخله ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص، وأن اختياره الألوان لا يستند إلى نظرية علمية، بل أنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها. فالفن لديه هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاته. هذا التمرحل في التكثيف هو النتيجة النهائية لصياغة الشكل ودلالته في بحثه عن حدوده حين قال يوماً (سأقوم بتكثيف الجسد بالبحث عن خطوطه الأساسية).

وقد يفصل أحياناً بين الواقع الحقيقي وبين الرسم، موضحاً أن لكل منهما واقعه الخاص عن الآخر وعلينا فهم ذلك. فاللوحة الزيتية لا تستعير واقعيتها، لها واقعها الخاص، وتظهر الحقيقة في تعنيف "ماتيس" لأحد زوار مشغله وهي امرأة، وقفت أمام إحدى لوحاته ثم احتجت قائلة "من المؤكد أن ذراع هذه المرأة طويلة إلى حد كبير جداً فرد عليها قائلاً: سيدتي أنت على خطأ، هذه ليست امرأة.

يهدف "ماتيس" في أعماله إلى حقيقة أخرى تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، فهناك حقيقة متأصلة يجب عزلها عن المظهر الخارجي عند تقديمه، وهي الحقيقة الوحيدة التي تهمنا، فلم تكن هذه الرسوم نتيجة للمصادفة إلا في القليل النادر ويظهر في كل منها كيف أن الضوء يغسلها جميعاً كما عبرت عنه حقيقة الصورة، إذ سعى "ماتيس" إلى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية، ففي الرسم كان يقول (كل هذه الأشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة).

إن التعبيرية أرادت أن تخاطب الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني، وهذه المنطقة بمقدورها أن تحل بديلاً عن الخطاب العقلي، وأن الفن في النهاية ما هو إلا إحساس شعوري وإسقاط الذات وحلولها إزاء ما نشعر به ونحس ونتأمل، هذا يعني أنها استبدلت التفكير بالشعور، وأصبحت الحاجة مع الفن التعبيري حاجة جديدة تعبر بعمق عن المشاعر التراجيدية التي تكتسح الذات الإنسانية وهي تعيش وسط الأماني الضائعة. أي أنها تمثل لحظة إنتباهة حقيقية للعواطف والوجدان التي تقف بوجه كل المعايير والأطر التي تحكمت في رؤية الفن من قبل، وأصبحت تعوّل على الهياج الذي يسبق الشكل. وقد نجد علاقة خفية بما تقدم مع المنهج الديكارتي الذي ركز على السيادة المطلقة للفردية، فأصبح الفرد هو المنتج والقارئ في اللحظة ذاتها. فالذات المبدعة تعمل بآليات حرة وتحولات أسلوبية يشترك فيها الخيال الحر، وتجاوزت في تلقائيتها وعفويتها سلطة العقل، لينتشر هذا الإحساس داخل عناصر الذات وعناصر الشكل.

ولعل "فان كوخ" (١٨٥٣- ١٨٩٠) أهم من لخص مقولات هذه النزعة، حينما كرس خطاباته اللاهوتية مع الفن الذي أوصلته إلى طروحة رسالية دمجت الجوانب الروحية بالمادية، وإن إيمانه بالرسم يقابله الإيمان بالروحي لإنتاج "مثالية درامية"، لأن الذات فيها كانت خالصة وثورية بوصفها ذاتاً فعالة وخالقة من خلال العودة إلى الفكرة الأرسطية والرغبة في "أن يضيف الإنسان إلى الطبيعة" كنتيجة حتمية لإنتاج الجمال بالتوفيق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية التي تتحكم في مسارها الذات العارفة.

لم يتخذ "كوخ" من الطبيعة مشروعاً لبحثه الجمالي، بل كانت محض فضاء يستدرج المتلقي كي ينفتح على تراجيديا إنسانية، وقد قال ذات مرة "أنا لست رسام طبيعة.. ونحن لم نرسم شكلاً ما أو نرسم أشجاراً كما لو كانت أشخاصاً، فإننا أناس بلا عمود فقري، أو لنا عمود فقري ضعيف.. وفيما يتعلق بألوان الجسد فإنني أعرف جيداً تلك الألوان التي تعد على نحو ظاهري سطحي ألوان الجسد، في البداية حاولت رسم الشخوص في الصورة، وأن اللون الذي رسمت به الآن يشبه لون بطاطة متربة جداً مع قشرتها، فقد كان البشر في اللوحة بشراً أكثر مما ينبغي. وهو يحيل بهذا إلى إيجاد مقاربات بين لون البشر وقشرة البطاطة من حيث دلالة اللون والإحالة في استعارة اللون ذاتها في ضوء المكان الذي يوجد فيه الإنسان والبطاطة.

هذه التبادلية تتضح في كثير من أعمال "كوخ" التي عمل عليها فترة معينة لإنتاج عدد من اللوحات المتقاربة في موضوعاتها، كما هو لديه في موضوع الأحذية القديمة، أو زوج أحذية. ولعل لوحته (أحذية قديمة بأربطة) توضح ما ذهب الباحث إليه في مبدأ المصاحبة الذي أقره "هيدجر" في قراءته للوحة "كوخ" المذكورة، بمعنى أن التصاحب صيغة يستخدمها "هيدجر" لاسيما في ما يتعلق بازدواج الكينونة والكائنات. إن لوحة "كوخ" مثال على ما هو قائم هناك، على كائن، على ما هو موجود، على ذلك "الشيء" الحاضر، أعني الحاضر هنا أو هناك، فالكائنات في علاقاتها بالكينونة هي علاقة تصاحب تؤسس الاختلاف، وأعني بها علاقة العمل بالفنان، والفنان بالعمل.

إن "كوخ" لم يكن يرسم أحذية فلاحة، إنما يرسم أحذيته هو، وإن الفنان يصاحب عمله لأحذيته الخاصة، وضم الفنان والعمل الفني المكان الذي ينكشف فيه الفن ويظهر المحتجب ويقيم نفسه في المكان الذي يشغله الاختلاف، بمعنى أن التبادلية تصبح ممكنة في استعارة الفنان أحذية الفلاحة لتكون أحذيته في ضوء مبدأ التصاحب الذي ورد مسبقاً.

وقد أشار "كلي" إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور في أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور، إذ يقول أنني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة، أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي وهي التي تكلمني، وكنت هناك أستمع.. وفي المعنى نفسه جاءت عبارة "سيزان" "أن الطبيعة في الداخل". بمعنى أن التعبير هو الصورة العليا للموضوع المتمثل (المعنى)، والتعبير بمثابة الائتلاف المتناغم للعناصر المحسوسة، الذي يخلق تعبيراً كلياً للعمل الفني، فالصورة العليا للمعنى يمكن تسميتها بفكرة العمل عندما تقع في دائرة الحس، بوصفها فكرة عيانية، وهذه الفكرة تعطي مع المحسوس وتتجلى من خلاله وتتسق معه، فهي تتشكل من خلال علامات وإشارات يحاول الوعي أن يحياها.

نستنتج مما تقدم أن التعبيرية بحثت وراء قناع المظاهر، ولم تتقيد بتسجيل الانطباعات، وصعدت من قوة التعبير عن الأحاسيس والعواطف المتأججة لتكون بديلاً عن التعقل الموضوعي في محاولة لدمج الداخل بالواقع الخارجي، حتى تصبح اللوحة جزءاً من كيان الفنان مثلما عبر عنه "ماتيس" يقصد من ذلك التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء وهو هدف ظاهراتي لدى "هوسرل". فضلاً عن ذلك أرادت التعبيرية مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني ليصبح الشعور بديلاً عن التفكير.

# العـمارة الحـــديـثـــة

ترجمة د.سندس فوزي فرمان

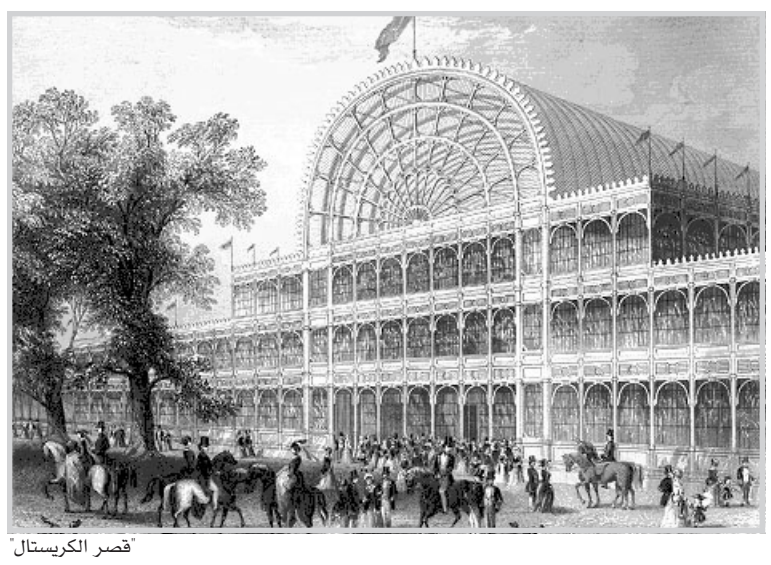
ظهر هذا التيار في العمارة خلال النصف الأول من القرن العشرين ويتميز بالعودة إلى الالتزام بأقل حد من التزيين وإلى استخدام الخطوط الهندسية والنفعية وإلى استخدام تقنيات جديدة في البناء. وأبرز من يمثل هذا النمط في العمارة كل من أوغست بيريه، روبرت ماليه-ستيفنس، لودويغ مايس فان دير روهه، أدولف لووس، أوسكار نيماييير و لو كوربوزييه.

أثرت هذه الحركة لفترة طويلة على العمارة وتوضحت آثارها على القرن بأكمله. ومازالت المعايير الدقيقة لهذه الحركة وكذلك أصولها موضوعا مفتوحا قابلا للنقاش.

### أصول الحركة

يرى بعض المؤرخين إن تطور العمارة الحديثة جاء كحقيقة اجتماعية مرتبطة بمشروع الحداثة ولذا فهي قريبة من عصر التنوير. وبذلك تكون العمارة الحديثة وفق هذا الطرح نتيجة للثورات الاجتماعية والسياسية. أما البعض الآخر فأنه يرى الحركة الحديثة نتاجاً للتطور التقني حيث قادت إمكانيات المواد الجديدة مثل الحديد والفولاذ والإسمنت والزجاج إلى اختراع تقنيات جديدة في البناء وهي التي ساهمت في الثورة الصناعية.

يعتبر قصر الكريستال لجوزيف باكستون والذي قدمه في المعرض الكبير عام ١٨٥١ مثالا مبكرا لهذا البناء من الحديد والزجاج. وبلا شك فإن أفضل مثال هو تطور بناء ناطحات السحب ذات الهيكل الفولاذي في شيكاغو والتي قام بها وليام لوبارون جني و لويس سوليفان عام ١٨٩٠, أما أول الأبنية التي استخدم فيها الإسمنت كتعبير معماري (وليس فقط كبناء نفعي مختفي) فهي معبد الوحدة "يونتي تمبل" الذي بناه فرانك لويد رايت عام ١٩٠٦ قرب شيكاغو وبناية الجمعية العالمية للأديان "غوتهينم" التي بناها رودولف ستيز قريبا من مدينة بازل السويسرية عام ١٩٢٦, هناك مجموعة أخرى من المؤرخين أيضا ترى إن العمارة الحديثة هي بحث جمالي جاء كردة فعل ضد الحركة "الانتقائية" وبدائلها الأكثر قربا، ومنها الحركة الزخرفية باعتبارها فناً حديثاً وعلى كل حال فقد حصلت انعطافة في القرن الماضي على مستوى العالم بأسره بخصوص تطور الحلول المعمارية التي دمجت بين التقاليد السابقة مع كل ما سمحت به التكنولوجيا الحديثة. أعمال لويس سوليفان وفرانك لويد رايت في شيكاغو وفكتور هورتا في بروكسل وأنطوني كودي في برشلونة وأوتو فاغنر في فيينا وشارل رينيه ماكنتوش في غلاسكو وأخرى غيرها يمكن دراستها باعتبارها نزاعا بين القديم والحديث.



"قصر الكريستال"

بناية من تصميم ألفا آلتو

### الحداثة أسلوباً مهيمناً

بنى أكثر الوجوه أهمية في العمارة الحديثة سمعتهم خلال سنوات العشرينيات. في مقدمة هؤلاء الثلاثي المكون من لو كوربوزييه في فرنسا (والذي كان يفضل التحدث عن حركة صفائية تلتمس البساطة الهندسية في البناء) و لودويغ مايس فان دير روهه و والتر غروبيوس في ألمانيا. كان الاثنان مدراء في الباهوس وهي مدرسة للعمارة والفنون التطبيقية انشئت عام ١٩١٩ وتوجهت بشدة تجاه استخدام التقنيات الصناعية. أما مسار فرانك لويد رايت فكان موازيا لهما وأثر فيهما بشكل كبير خصوصا من خلال كتابه "ملفات ورسموث" وهو عبارة عن مجلدين ضخمين يحتويان على مئة رسم حجري صممها رايت وقامت بنشر الكتاب دار ورسموث. ولا ينحصر تأثير رايت على الأسماء التي ذكرناها فقط إنما امتد إلى كل تيار العمارة العضوية.

في عام ١٩٣٢ أقيم معرض مهم جدا في الموما (متحف الفن الحديث في نيويورك) ألا وهو معرض العمارة الحديثة الذي كان بإدارة فيليب جونسن. أراد جونسن ومساعده هنري-روسيل هيتشكوك أن يحققا نوعا من التواصل وأن يروجا التوجهات المتميزة والمختلفة وأن يعملا على إنجاحها وعرف عنهما إن لهما أسلوباً متشابهاً وأهدافاً مشتركة وأدى ذلك الى إنغلاقهما فيما أسموه بالأسلوب العالمي.

كان ذلك تحولا مهما. ومع الحرب العالمية الثانية هربت أكثر الأسماء اللامعة من الباهوس إلى الولايات المتحدة الأمريكية، سواء في شيكاغو أو هارفارد أو بلاك ماوتن كولج. وإنه لمن الصحيح ان الحركة الحديثة لم تغلب على بناء الفيلات والمساكن إلا إنها هيمنت تماما على طراز الأبنية الخاصة بالمؤسسات الرسمية والتجارية. وكان تأثيرها عظيما بحيث وصلت إلى أن يصار تدريسها في العمارة وذلك منذ أعوام الثلاثينيات وحتى الثمانينيات.

المعماريون الذين تعاملوا مع هذا النوع من العمارة رغبوا في أن يقطعوا الصلة مع العمارة السابقة وتقاليدها. وتوصلوا إلى بناء كتل حجمية كبيرة وبسيطة ودون أي زينة وزخارف. أما المواد المفضلة في هذا الأسلوب من البناء فهي الزجاج للواجهات الخارجية والفولاذ كدعامات خارجية والإسمنت المسلح للألواح والدعائم الداخلية. كانت الخرائط وظيفية ونفعية ومنطقية. وأصبح الأسلوب أكثر وضوحا في ناطحات السحاب إلا إن أكثر المعالم التي تبرز هذا الأسلوب هي بناية الأمم المتحدة التي صممها لو كوربوزييه وأوسكار نيماير والسير هيوارد روبرتون وكذلك بناية سيغرام لمايس فان دير روهه وكذلك بناية لفر هاوس للمهندس سكيدمور ؛ وهذه البنايات موجودة كلها في نيويورك. أما على صعيد الفيلات فهناك "لوف٢ هاوس" التي صممها ريتشارد نوترا في لوس أنجلوس.

أما مناهضو هذا الأسلوب العالمي في العمارة فقد وضعوا في مقدمة أسباب هجومهم هو إن هذه الحجوم الهندسية المكعبة والخشنة تفتقر إلى الإنسانية والحميمية وفيها الكثير من الحدة. وصف لو كوربوزييه بناياته بأنها "مكائن للسكن" إلا إن البشر ليسوا مكائن ولا يريدون العيش في المكائن. بل حتى إن فيليب جونسن اعترف بأنه ضاق ذرعا (بالصناديق).

في أواسط القرن بدأ البعض بتجربة أشكال عضوية باعتبارها أكثر قربا من أحاسيس البشر وبأنها مقبولة وأكثر انفتاحا. تيار الحداثة في الخمسينيات سمي بالتيار العضوي للحداثة وقد حقق نجاحا كبيرا بفضل صفته الشعبية وبفضل قربه من الطبيعة. ألفا آلتو و أيرو سارنين هما من بين المعماريين والمصممين الأكثر غزارة وأنتاجا وشهرة في هذا التيار الذي أثر على الحداثة المعاصرة في العمارة.

بناية الأمم المتحدة

شهادات فنية

# دفتر رسم عن مدينتي بغداد

كريم رسن
فنان تشكيلي

فكرة العمل هي عبارة عن خارطة لمدينة بغداد، خارطة حديثة وفق التقسيمات السياسية التي طرأت على المدينة بعد الاحتلال الأمريكي لها.وتتسم تلك التقسيمات بأنها ذات صبغة طائفية واثنية، حدودها معروفة للعيان كمناطق من خلال ما هو معروف من مرجعيات ساكنيها.

مقياس العمل من الخارج وهو مفتوح ككتاب ٧٠X٣٥ ويفتح وكأنه خارطة ميدانية على أربعة اتجاهات تنطوي أيضا معها أجزاء صغيرة، إي أن قياس العمل وهو مفتوح كلياً يبلغ ١٠٠ X ١٠٠ .

المواد المستخدمة في تكوين العمل الكارتون السميك والورق والكولاج (استخدام بعض المصورات وأرقام الطباعة التي تسمى لترسيت).

الألوان المستخدمة الأكريليك والأحبار.

جاءت فكرة العمل من خلال استرجاعات للذاكرة. ذاكرة المدينة التي كنت أعيش فيها وأتنقل فيها يومياً. ذاكرة شوارعها وجسورها، أزقتها وحواريها والتنقل ما بين كل تلك الأماكن بحرية تامة وفي أي وقت حيث لا موانع ولا حواجز كونكريتة بغيضة. ذاكرة المدينة البسيطة المتواضعة ببعض جوانبها والغنية بأشياء أخرى، ذاكرة قاعات بغداد الفنية ومراكزها الثقافية كل تلك الأشياء المخزونة في حجيرات الذاكرة والتي هي على شكل صور، صور ترسم شكل المدينة... مدينة بغداد، التي هي الآن ليست كما كانت عليه. بغداد الآن غير بغداد الأمس أو الذي قبله تتغير بنيتها وشكلها وحتى ناسها أو ساكنوها.

اشتغلت على فكرة الصورة الطبوغرافية لمقاطع من المدينة وركبتها عشوائيا... صفحة تنقلب على الأخرى وصفحة تمتد الى أخرى، أحياناً يكون التصميم منسجماً وأخرى غير ذلك. صور (لبلانات المدينة رسمت بشكل عشوائي تحمل الوناً رمادية واخرى محترقة مكتوب عليها عبارات منطقة خطرة خاضعة لنفوذ حزب أو غيرها) لتدلل بذلك على خراب البنية التكوينية والتصميمية للمدينة المستباحة التي صممت بشكل جديد يتناسب مع الفوضى العارمة التي تعيشها بغداد الآن. وهناك اشارت ورموز دلالية تشير إلى المحظور وعدم الاقتراب من أماكن خاصة جدا كالقواعد الامريكية (كرمز طبعات لأحذية الجنود الأمريكان) والتي هي بالتأكيد رمز للاحتلال. ودلالات لشوارع مقطعة الاوصال كان لها في تأريخ ليس بالبعيد أسماء يمكن الأستدلال عليها. واحياناً استخدمت الرسم التشخيصي التعبيري (رسم الأشخاص) لحاجتي للتدليل أو التعريف بمشاهد صورية لاستحواذ عناصر فئوية على مقدرات المدينة ومداخلها أو مخارجها.

دفتر بغداد مدينة مجزأة هو شهادة فنية وإنسانية شهادة عبارة عن صور وبعض كلمات عن مدينة احمل في داخلي ذكرياتها شهادة لصور كانت تمثل لي أشياء كثيرة تمزقت الآن وتبعثرت وابتعدت وابتعدت عنها، شهادة المدينة الممزقة العشوائية التكوين والتصميم بكتلها الكونكريتية المخيفة وشوارعها الفارغة من أهاليها والمكتظة بالحواجز.