العدد (2131) السنة الثامنة - الاثنين (16) أيار 2011 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

## نص الصورة *

# بين التخييل القصصي والتوليف البصري

رمزي حسن

أفضى التداخل بين الأدب والفنون الأخرى إلى ظهور أشكال سردية جديدة، تجمع بين مختلف أشكال التعبير الفني، في بنية متضامة متماسكة، يبدو فيها النص وكأنه قطعة من الموزاييك، تتعانق فيها الفنون.

ويعدّ (نص الصورة) للقاص الرائد محمود عبد الوهاب أحد تلك النصوص الملهمة، التي تجمع، وبشكل خلاق، بين مختلف الفنون، على نحو فريد من التناظر الجمالي، ما جعل النص يتسم بطاقة تعبيرية هائلة، على غير المألوف من النصوص.

ويعتمد النص في تشكيل مادته السردية على ما يسمى بـ (المونتاج)، والمونتاج كما هو معروف، تقنية سينمائية تقوم على توليف أو تركيب الصور، التي يتكون منها الشريط السينمائي، حيث يقوم المونتير بتحديد اللقطات المناسبة للفيلم، وربطها في وحدات متتابعة، لتكوين مقاطع متسلسلة من المشاهد .

فالسارد في هذا النص، أو المؤلف (تكاد تكون المسافة معدومة بينهما) يلعب هو الآخر دور المونتير، فهو هنا يختار لقطة ويزيح أخرى، وينتقي مشهداً ويبعد آخر، مستفيداً بذلك من تقنيات فن المونتاج في تشكيل النص .

يقوم (نص الصورة) على ثلاثة مستويات : مستوى الوصف، مستوى السرد، ومستوى الحوار، ويروي النص سارد ذاتي، يتأمل صورة قديمة لشارع صيني، يعثر عليها مصادفة في درج مكتبه، فتشغله لساعات طوال تلك الليلة، ثم فجأة، تهتز الصورة وكأنها ظل في نهر متحرك، ويمضي تيار الزمن في رأس السارد، ليعود بنا إلى الوراء، حيث الماضي البعيد الذي التقطت فيه الصورة، وتتحول عيناه إلى شاشة بيضاء، نرى المشهد من خلالهما، وكأنه فيلم يعرض في غرفة سوداء، حتى تتكشف ملامح الصورة تدريجيا، وكأنها دخلت مختبر تحميض.

في المستوى الأول: يقوم السارد بتحديد إطار الصورة، ثم يعرض علينا ما تتوفر عليه من عناصر: شوارع ومباني وشخصيات، وطالما أن الصورة تتوفر على حقل بصري كبير، فإن هناك إذن أفقا واسعاً للفضاء المرئي، يتعذر على السارد أن يجمل موجوداته دفعة واحدة، إذ كلما تنتشر الرؤية تغدو الصورة غائمة، من هنا يسعى السارد إلى تقييد الحقل البصري وتجزئته إلى وحدات صغرى، يحاول السارد عرضها علينا بموضوعية تامة، مثلما تفعل المصوّرة السينمائية، تبدأ بلقطة بانورامية لشارع صيني، ثم لقطة مفردة صغيرة لشابة على دراجتها الهوائية، ثم، وفيما يشبه القفزات السريعة، تتجه عين السارد لتصور لنا، في لقطة من أسفل، مبنى فاحم السواد تتخاطف طيور ملمومة حول قمته، ثم لقطات جانبية لرجلين على الرصيف بقامتين متكافئتين، وعمارات متلاصقة على جانبي الشارع، وحوذي يسوط حصانه، فضلاً عن رجال بلا ملامح يدخلون ويخرجون من الأزقة.

تلك هي مجمل العناصر التي تتكون منها الصورة، وهذا المقطع الوصفي الطويل، هو عبارة عن مشهد بانورامي، يتوفر على عدد من العناصر الساكنة، يحاول السارد، أول وهلة، عرضها علينا بعين محايدة منقاة من العاطفة، مثلما تفعل آلة الكاميرا، بحيث تغدو عيناه وكأنها مرآة عاكسة تعرض فيها المشاهد أمام أعيننا .

ولكن السارد ما يلبث أن يقوم بتعديل هذا المنظور في المستوى الثاني، فبعد أن يفرغ من تصوير المشهد من وجهة نظر مراقب خارجي ورؤية موضوعية (السارد، هنا، لا علاقة له بالمشهد المرئي وليس طرفاً فيه، وهو يظل خارج المشهد المصوّر حتى هذه اللحظة)، يقوم هذه المرة بتصوير المشهد من وجهة نظر مشارك، أو منتم إلى الفضاء المرئي، بعدما كان خارجاً عنه، ومن خلال هذا المنظور يبدأ التحول الأول في الصورة :

" لم أحتمل صخب الحوذي والعربة والحصان، أنزلت الحوذي

من عربته وأدخلته زقاقاً ضيقاً ينتهي بحافة على ساحل البحر،

استبعدت العربة والحصان من الصورة "

في هذا المشهد يعمد السارد إلى عزل بعض العناصر وإزاحتها نحو أماكن أخرى، وبدلاً من أن يخضع للمنظور الأول، فإنه يصدعه ويجزئه، ويعيد تركيبه من جديد، بحيث تتغير الصورة التي رأيناها في المستوى الأول، وتظهر أمامنا صورة أخرى مختلفة، لكن العناصر تبقى ماثلة في المشهد دون أن تختفي أو تتحلل، إنما تتحول كيفيتها وتتغير، بحيث أن العربة والحصان اللذين أبعدا عن الصورة يلبثان في الخلفية على نحو خفي، وسرعان ما يظهران مجدداً، كما سنرى في ما بعد، وطالما أن الحركة، هنا، هي حركة بالقوة لا حركة بالفعل، بمعنى أن السارد هو الذي يقوم بتحريك العناصر، ولم تقم هي نفسها بذلك، فإن المتحرك يفقد حركته الامتدادية، ويظل ماثلاً حيث هو، ما يذكرنا بالصور الصينية، التي تمنحنا مشهداً مختلفاً في كل مرة .

ولم يكتف السارد بدور الراصد، فهو يلج، في ما بعد، فضاء الصورة، ليغدو جزءاً منها، بحيث يصبح ممسرحاً هو الآخر، بعدما كان يؤدي وظيفة إطارية ويظهر على المحيط الخارجي للنص وهنا يحدث التحول الثاني في الصورة:

" الشابة تدفع مؤخرة حذائها بمقدم قدميها وتضغط على دواسة

الدراجة، وقبل أن تعود إلى عمق الصورة ابتسمت، حييتها

أنا بانحناءة الرأس ومنحتها اسما هو (سو) ومنحت الرجلين

متهدلي الثياب اسمين (وانغ لا نغ) للرجل بمحاذاة الشارع

و (تشينغ) للرجل الآخر بجواره ولم أمنح الحوذي اسماً

لصخبه "

يتماهى السارد مع اللعبة إذن، ويغدو سارداً وممثلاً في آن، وكما صانع ألعاب تستهويه لعبة الخلق، يقوم في هذا المشهد بإعادة تخليق شخوصه، وتحريكهم كيفما يشاء، بعدما كانوا مجرد عناصر ساكنة، وليس هذا فقط، فهو يبعث فيهم الحياة ويطلق عليهم الأسماء، حتى إذا ما تحققت لهم ذوات جديدة، أصبحوا أكثر شبهاً بالواقع، وبهذا يغدو كل ما هو ساكن ومغلق في المستوى الأول، متحركاً، في حالة صيرورة، في المستوى الثاني، وما هو واقعي في المستوى الأول، يصبح متخيلاً في المستوى الثاني.

أما في المستوى الثالث، فيقوم السارد بوضع حوار افتراضي، لا على التعيين، وليس له في الظاهر وظيفة محددة في النص، لكنه يعكس البيئة، أو بالأحرى الجو الذي يجري فيه المشهد، ما يمنح الصورة قوة تعبيرية مؤثرة :

قال " وانغ لانغ " : لن نستطيع أن نتنبأ بنتيجة المباراة .

أجاب " تشينغ " : لكن ذلك الفريق سيخسر.

قال " وانغ لانغ " : لا يمكن.

قال " تشينغ " : لا نعرف من سيكسب المباراة .

وبصوت واهن، قال " وانغ لانغ " : ستجري المباراة غداً وسنعرف النتيجة .

وعلى الرغم من بساطة هذا الحوار الذي يجري في إطار لقطة سريعة، إلاّ أنه يضفي على الصورة إحساساً بالحياة، وتكمن جماليته في أنه يشعرنا براهنية اللحظة، في مقابل ماضوية الصورة.

أما في نهاية النص فلم نعد أمام صورة على الإطلاق، فكل شيء يصبح ضاجاً بالحركة والحياة، فالسارد يجمع أبطال قصته، في لوحة دراماتيكية مؤثرة، تذكرك بلوحات شاغال ومخلوقاته الطائرة التي تتحدى قانون الجاذبية، ويصبح التحول في هذا المشهد كلياً لا جزئياً، حيث يقوم السارد بتحرير العناصر كلها، فتتحرك بشكل عشوائي، كأنما بانتظار عاصفة وشيكة :

السحب تكتظ أكثر، تتكاثف مثل صخرة سوداء، متحجرة.

يبدو الشارع معتماً. " سو " تبتعد وتبتعد، شعرها يتطاير،

وقميصها الوردي ينتفخ بالهواء وكأنها ستطير في اللحظة

التالية... بينما يبتعد الحوذي من عمق الصورة، يتصاغر

ويتصاغر حتى يبدو مثل رأس مسمار صغير، السحب تتراص

على المبنى الباروكي، تنشر دكنتها على المبنى والشارع والرجلين والشابة والحوذي، تضخّ السماء أمطارها الثقيلة،

والسحب تتراكم في السماء، تلتف على بعضها تلالاً من الكتل

السود. وبعد أن يشتد المطر تأخذ الصورة بالتفكك من جميع أطرافها،

تغطي العتمة فضاءها .

وهكذا، تبدو الصورة وكأنها تمثيل لدورة الحياة، بدت فيها حركة العناصر صفرية، تباطأ معها إيقاع السرد، في إشارة لثبات الصورة، ثم تصاعدت الحركة شيئاً فشيئاً، تسارع معها إيقاع السرد وغدا أكثر ديناميكية، حتى إذا ما أكملت عناصر الصورة دورتها، عادت الحركة واندغمت في الصمت مجدداً.

بدا السارد في هذا النص كما لو كان يعيش حلم يقظة وقد استيقظ منه للتو، وطالما أن أحلام اليقظة لا مستقبل لها، فهي سرعان ما تتبدد وتتلاشى، ها هي الأمطار تهطل فتمسح الألوان، لتسيح على سطح الصورة، لتبدأ العناصر بالتفكك والتحلل، بحيث تختفي ملامح الشخصيات والمباني والشوارع .

غالباً ما تقدم لنا الأعمدة الثقافية زاداً ثقافياً أو معرفياً : فكرة، معلومة أدبية أو علمية مثلاً ، لكن القاص محمود عبد الوهاب قدم لنا في هذا العمود نصاً فنياً مركباً، يتوفر على قيمة جمالية عالية، جسّد فيه حياة الصورة وموتها، عبر ثلاث لوحات اتخذ كل منها كيفية مختلفة، استخدم فيها وسائل سردية هي غير وسائل السرد التقليدية، تذكرنا بطريقة بناء الفيلم السينمائي، حيث تتم تجزئة الموضوع المسرود إلى مشاهد أو لقطات، أعاد الكاتب توليفها على شكل شريط سينمائي، استعاض فيه عن لغة السرد القصصي بأسلوب التوليف البصري.

* نشر النص في جريدة المدى العدد (١٧٨٧)، الأربعاء ٥ أيار ٢٠١٠.

من البرج العاجي

## خذ الكأسَ ممتلئة

■ فوزي كريم

في العدد الأخير من مجلة NY Review of Books الأمريكية قصيدة صغيرة للشاعر الهندي "كبير"، مترجمة عن اللغة الهندية. وقبل أن أعرّف بهذا الشاعر رغبت في أن أقدم للقارئ ترجمةً أولية لهذا النص الشعري:

ما الذي تستطيعه من كلام عن الكلام

غير أن تتركه يستلبَ منكَ هويّتَك؟

أن تعيش دونه أمرٌ لا يمكن أنْ يُتخيّل،

وأمرٌ مستحيلٌ أن تحتمل معه العيش،

لأن الكلامَ يحطّ من قدْرك.

مع الحكيمِ إن تكلمت تتعلمُ الكثير،

ولا تحصل، إن تكلمتَ مع الأحمقِ، إلا على الثرثرة.

خذ الكأسَ نصفاً،

تسمعْ صوتاً مدوياً،

وممتلئةً خذْها، يقولُ كبير،

تجدْك تسمعُ الصمت.

والعجيب أن هذا الشاعر الذي يحاول هذا المدى الميتافيزيقي، كان يؤلف قصائده باللغة المحكية، ويلقيها على الناس شفاهاً. والناس تتناقل ما يؤلف وتدوّن.

والعجيب أن هذا الشاعر الذي ولد من أبوين مسلمين، والذي ذهب مذهب الزهاد المتصوفة في لغة الشعر الرمزية، درس على يد متعبّد هندوسي، وأصبح مُريداً، دون أن يتحول عن الإسلام. على أن توجهه الديني الإسلامي الهندوسي لم يستقم مع التوجه العقائدي المتزمت من أية جهة جاء. وهو لا يتردد في الابتهال داخل المسجد الجامع، أو داخل المعبد. وكعادة المخيلة الهندية البارعة اصطنعت للقاء الأستاذ بالتلميذ حكاية شيقة تقول: أن المتعبد "رامانادا" الهندوسي ذهب ليغتسل في نهر "غاجيس" أول الفجر. وما أن خاض في الماء حتى أمسكت كف صبي بإبهام قدمه. وكان على ظهر الكف اسم "كبير" مكتوب بالعربية. وهو الاسم السابع والثلاثون من أسماء الله. فتبنى الشيخ الصبيُّ المسلم، التصرف الذي أنكره تلاميذه في ما بعد.

والعجيب أيضاً أن هذا الشاعر أمسك بيد الحياة الأرضية والحياة الروحية الصوفية في آن معاً. واصل عمله كحائك ولم ينقطع عن مسلكه كمتأمل. وحّد بين رب الأسرة والإنسان الاعتيادي فيه وبين الشاعر المنفرد.

كان الشاعر كبير (١٤٤٠-١٥١٨)، الذي يكتب باللغة الهندية وليد تطور أكثر الحركات الشعرية نشاطاً في جنوب الهند، وهي حركة (بهاكتي)، أو الإيمان بالحب، منذ القرن السابع، والتي وقفت في وجه المد العام للبوذية آنذاك، كما كان وليد تأثيرات متداخلة من الهندوسية، التي تمثل آخر مراحل التيار البوذي، ومن الوافد الجديد المتمثل في الإسلام.

في القرن السادس عشر كانت الهند قد احتلت من المغول شمالاً، وإذ حكم المغول وثبتوا سلطانهم أورثوا أهالي البلد لغة جديدة، مولدة من المغولية والفارسية. تحولت من محكية إلى مكتوبة باستعمال الحرف العربي، وهي اللغة الأوردية. ولقد جاءت هذه المرحلة بعد مرحلة الاحتلالات المتتالية، التي قوّضت صرح الثقافة الكلاسيكية الهندية، عميقة الجذور والتركيب، بحيث لجأت الأخيرة إلى محاولات يائسة لتوليد متنفسات ومخارج تعبر من خلالها عن خميرتها الروحية، فتخرج شعراء بخصائص الزهاد الحكماء، خاطبوا الناس بلغاتهم المحلية المتعددة، واستوحوا الرموز ذاتها، مطعمين اللغات التأميلية والسنسكريتية بذلك الجلال الأدبي، الذي شهدته اللغة الايطالية على يدي دانتي وبيترارك.

مما أفرزته تلك الموجات، على أثر شيوع الدين الإسلامي، وذلك في تركيبة مولدة من الهندوسية والإسلام، واحداً من أشهر شعراء تلك الحقبة، وهو الشاعر "كبير".

قصائده، التي برعت بفن الغزل الرمزي والتطلّع الروحي عبر فاعلية الحواس، تكشف عن جرأة مثيرة في مهاجمة التزمت في زمانه. وهو باستعاراته الحرة من مخزون اللغتين السنسكريتية والفارسية، استطاع التعبير عن الحكمة الشعبية، جنباً إلى جنب مع همسات حبه الرمزي. وعن لغته الهندية ترجم الشاعر طاغور قصائده إلى الانكليزية، ومنها شاعت إلى اللغات الأخرى.

# "القراءة الخلدونية" بين السياسة والتعصّب الديني

سلوى جراح

بعثت لي صديقة قبل أيام عبر الانترنيت، بكتاب "القراءة الخلدونية" الذي تربت عليه أجيال من الطلاب في العراق، مع تعليق باسم : "هل تذكرين دار نوري وقبقاب بوران؟" قلبت الكتاب فرحة بهذا الرمز للطفولة الذي توارثته الأجيال في بيتنا حين كنا صغاراً.

كلمات حفظت الذاكرة بعضها من كثرة ما رددتها أفواه أخوتي الصغار مع تعاقب سنيّ الدراسة. ثم عدت للصفحة الأولى، القراءة الخلدونية، الطبعة السابعة، رسم ترودي ميتلمان، وخط هاشم محمد الخطاط. طبع بمطابع شركة دار الجمهورية للطباعة والنشر، بغداد ١٩٦٥. يوزع مجاناً مع كتاب الحساب. ترودي وميتلمان كانت مدرسة في معهد الفنون الجميلة حسب ما قيل لي، وهاشم الخطاط اسم معروف في عالم خطوط الحروف في العراق، أما الاسم الذي ارتبط بالقراءة الخلدونية فهو اسم ساطع الحصري أبو خلدون الذي حمل كتابه الشهير أسم أبنه خلدون.

ساطع الحصري من مواليد اليمن عام ١٨٧٩ ،كان في شبابه طورانياً، يؤمن بتفوق الدولة العثمانية التركية وحقها في أن تقود الدنيا، ثم أصبح قومياً عربياً بل ومن دعاتها أمثال عبد الرحمن الكواكبي ونجيب أرسلان. شغل مناصب مهمة في التعليم في سوريا التي حمل جنسيتها. وحين جاء الملك فيصل الأول إلى العراق عام١٩١٩ أحضره معه ومنحه منصب معاون وزارة المعارف. أعترف أني قرأت الكثير عن ساطع الحصري في دوائر معارف الانترنيت، وقرأت ما يقوله عنه منتقدوه من أنه لم يسمح بدخول المفاهيم الدينية في التعليم حتى أن "القراءة الخلدونية" خلت تماماً من ذكر أي رمز ديني حتى كلمة الله، فليس في الكتاب الذي صدرت طبعته الأولى في بداية الخمسينيات إشارة دينية واحدة. الكتاب يعلم القراءة والكتابة حسب المدارس التعليمية الحديثة بتكرار الحرف ضمن كلمات متتالية، مدرسة بدأت في ألمانيا في أوائل القرن العشرين، تعرف باسم الجيشطالت Gestalt وتعني "الشكل" وقد طبقت في المجال التعليمي للتركيز على تكرار ما يراه الطفل ليتعلم كيف يربط بين الأجزاء المرئية والكلمة ومعناها، دار، داران، دور. مع التكرار لحرفي الدال والراء يصبحا في مخزون الطفل الفكري وتبدأ عملية التعلم وتتطور القدرة على القراءة.

وعليه فكتاب "القراءة الخلدونية"، نجح تبني أسلوب تدريس معاصر منذ أوائل الخمسينيات، لتعليم أجيال من الصغار في العراق، القراءة والكتابة وأمامنا طبعته السابعة. وما يدهش في كتاب تعليم القراءة الجميل هذا، أنه نهج نهجاً تعليمياً سليماً في المفاهيم التي قدمها، فلم يميز بين الناس من منطلقات دينية أو طائفية أو عرقية. أدخل في طبعاته في الستينيات صورة الفتاة الكردية نازدان، في زيها الكردي الزاهي، كتعبير عن تلاحم العراق، كما تم تطوير بعض الصفحات لتناسب المتغيرات السياسية والاجتماعية في عراق الستينيات.

أعترف أن كتاب "القراءة الخلدونية" بهرني وأنا أتصفحه بعد كل هذه السنين، وأنا شاكرة لمن خطر له أن يضعه على الانترنيت ليذكرنا أين كنا وكيف كان العراق سباقاً في مجال التعليم. فالقراءة الخلدونية، كانت تريد للطفل العراقي أن يتعلم بأسلوب راق كما يتعلم الأطفال حول العالم. في الدول المتحضرة. يتعلم حروف لغته نطقاً وكتابة ويتابع من خلال عملية التعلم تلك بعض معالم الحياة في مجتمعه، والمفاهيم المتداولة في عالم الكبار الذي سيدخله بعد سن السابعة مع تخلصه من أميته البكر، حين يتعلم القراءة. فالبقال والفلاح والحلاق والحمال ومدن بلده، كركوك والموصل ونهر الزاب كلها ترد في كتاب تعليم القراءة. والأطفال في صور الكتاب الملونة، يرتدون ملابس الأطفال المعروفة حول العالم، وأثواب الصغيرات قصيرة تظهر سيقاناً مستعدة للعب والجري والتسابق. والأم في الكتاب جميلة وراقية، رغم أنها غير محجبة، تقرأ كتاباً أو تطرز تحت عنوان: "إزار أمي أزرق". مع ذلك هناك انتقادات كثيرة للكتاب ولساطع الحصري بشكل خاص، قرأت بعضاً منها على مواقع مختلفة في الإنترنت.أساسها واحد أن ساطع الحصري كان قومياً عربياً، وأنه لم يسمح بتسلل المفاهيم الدينية إلى صلب التعليم سواء في العراق أو في سوريا. لا أدري ما وجه الاعتراض على ذلك. فالمفروض أننا ننادي بالديمقراطية ولا نعادي من لا نتفق معه في الرأي، أما موضوعة الدين في التعليم، فأنا من جيل تربى على أن درس الدين هو أحد الدروس المنهجية وقلما كان أحدنا يرسب بدرس الدين وكثير هو "الإكمال" بالدروس الأخرى. ومع ذلك فأبناء وبنات جيلي أحبوا العلم وانكبوا على القراءة وخرج منهم مئات المبدعين في عديد الفنون والعلوم والآداب.

أقول لكم الحق ما يعنيني في الموضوع هو هذا الكتاب الجميل "القراءة الخلدونية" فقد شعرت بالفخر الشديد وأنا أقلب صفحاته، هذا الكتاب كان يدرس في العراق منذ الخمسينيات، أعجبني الغلاف وصورة الصبي والبنت وهما يقلبان صفحات كتاب. أعجبتني الصور الملونة والحروف الواضحة والأفكار التعليمية العصرية، أعجبني كل ما فيه، وأضحكتني شبه القصيدة في الصفحة قبل الأخيرة من صفحاته الخمس والثمانين: قطتي صغيرة اسمها نميرة شعرها جميل ذيلها طويل لعبها يسلي وهي لي كظلي تظهر المهارة كي تصيد فارة.

لا شك في أن "القراءة الخلدونية" كان كتاباً محبباً لدى ملايين الأطفال في العراق الذين تعلموا حروف اللغة العربية منه، ولآلاف المعلمات والمعلمين الذين أعانهم على تدريسها بأسلوب تدريس سليم. ترى هل ما زال يدرس في العراق أم عفا عليه الزمن ولم يعد يناسب العراق اليوم؟ سؤال ألحّ عليّ كثيراً وسط المتغيرات العراقية. ثم هل كتاب القراءة اليوم، إن وجد يوزع بالمجان؟ وهل فيه هذه البساطة والحرية ما في "القراءة الخلدونية" أم هو مثقل بقيود يفرضها الكبار ولا يفهمها الصغار لكنها تقحم على حيواتهم باسم التربية والتعليم؟ وبعد كل هذا هل سيقولون لأطفال العراق اليوم أن قطتي الصغيرة، سميرة، لم تعد تناسب العصر؟

## محطات

### المسرح بعد التغيير في اتحاد أدباء بابل

□ عامر صباح المرزوك

ضمن منهاج الاتحاد العام للأدباء والكتاب في محافظة بابل الدوري، قدم الناقد والمخرج المسرحي بشار عليوي محاضرة عن (المسرح العراقي بعد التغيير)، تحدث فيها المحاضر عن ماهية المسرح العراقي وخطابه الفكري، والإشارة إلى توصيف محدد لمرحلة ما بعد حقبة حكم صدام حسين .. فكانت تسميات (التغيير / بعد احتلال العراق / التحرير / بعد ٢٠٠٣ / التاسع من نيسان ٢٠٠٣) وغيرها . هي ملامح لمرحلة جديدة في الثقافة العراقية ومنها المسرح ، حيث تم التعاطي مع هذه المفاهيم جميعاً ، بوصفها دالة شاخصة على مرحلة جديدة في الحياة العراقية ومنها المسرح العراقي، إذ لابد من تشخيص ماهية خطابه الفكري خلال هذه المرحلة وتبديات ذلك الخطاب في مجمل العروض المسرحية المقدمة في بغداد وباقي المدن العراقية .

وأشار المحاضر الى محمولات هذه المرحلة التي كشفت لنا سمات مشهده بشكل عام.

وقالت الوزارة في بيان لها ان إحدى قاعات المبنى ستخصص كمتحف لمقتنيات الدار التي عثر فيها على لوحة من القرن الثامن عشر "بإمضاء الفنان العالمي روجيه (فان درفيدن) وهي تقدر بحوالي ٧٥ مليون جنيه مصري ولوحات ترجع لاوائل القرن التاسع عشر "وتعبر بأسلوب فني عن موضوعات تتعلق بالديانة المسيحية" وتمثال برونزي للخديو عباس حلمي الثاني الذي حكم مصر بين عامي ١٨٩٢ و١٩١٤ ولوحتين من الفخار الملون ويرجعان لعام ١٣٠٣ هجرية .

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

### دبي السينمائي ٢٠١١ يطلق نسخته الخامسة مع التركيز على الأفلام الوثائقية

□ المدى الثقافي

أعلن "مهرجان دبي السينمائي الدولي" أمس عن توسيع "ملتقى دبي السينمائي" ، سوق الإنتاج المشترك الأكثر نجاحاً في منطقة الشرق الأوسط، من خلال زيادة التركيز على فئة الأفلام الوثائقية بتضمينها جائزة خاصة بقيمة ٢٥ ألف دولار أمريكي، فضلاً عن رصد مبالغ إضافية من الشركاء الإقليميين والعالميين وسلسلة من مشاريع التعاون الجديدة.

وتأتي هذه الخطوة في إطار احتفال "ملتقى دبي السينمائي" بالذكرى السنوية الخامسة على تأسيسه؛ فمنذ إطلاقه في ديسمبر/كانون الأول ٢٠٠٧، عرض سوق الإنتاج المشترك ٦٤ مشروعاً من منطقة الشرق الأوسط تم إنجاز ١٨ فيلماً منها وعرضها للمرة الأولى عالمياً، فيما لا تزال ٦ أفلام أخرى في مرحلة الإنتاج.

وستنطلق النسخة الخامسة من "ملتقى دبي السينمائي" خلال الفترة الممتدة بين ٨-١١ ديسمبر ٢٠١١ على هامش فعاليات الدورة الثامنة من "مهرجان دبي السينمائي الدولي". ويستقطب الملتقى خريجين سينمائيين من لبنان، وفلسطين، ومصر، والمغرب، والعراق، والأردن، والسعودية، وسوريا، والإمارات، وتونس، واليمن والكويت، فضلاً عن بلدان أجنبية مثل كندا، وفرنسا، وألمانيا، وسويسرا، والمملكة المتحدة، وايطاليا، وهولندا، والولايات المتحدة الأمريكية.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

### العثور على لوحات عالمية بدار الحقانية بالإسكندرية

□ رويترز

قالت وزارة الدولة لشؤون الآثار بمصر انها عثرت في دار الحقانية بمدينة الإسكندرية الساحلية على لوحات تشكيلية عالمية وتمثل لأحد حكام مصر في نهاية القرن التاسع عشر ووثائق خاصة بالمحاكم المختلطة التي بدأت عام ١٨٧٥ واختصت بالفصل في قضايا الرعايا الأجانب.

ومبنى دار الحقانية مسجل كأثر منذ العام الماضي وافتتحه ملك مصر السابق فاروق الأول عام ١٩٣٧ بمحطة الرمل ليكون مجمعا للنظام الجديد للمحاكم المختلطة وهو يتكون من طابقين وقبو ويضم مجموعة من المحاكم الابتدائية وقاعة للتداول ومكتبة. ويستخدم القبو لحبس المتهمين.

### رحيل الشاعر فؤاد رفقة

□ المدى الثقافي

رحل الشاعر السوري فؤاد رفقة (١٩٣٠ – ٢٠١١)، أمس الأول، في العاصمة اللبنانية بيروت، بعد صراع طويل مع المرض.

اشتهر فؤاد رفقة مع جماعة مجلة «شعر» منتصف الخمسينيات جانب يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ومحمد الماغوط وغيرهم. وعرف عنه مزاوجته بين الشعر، وخلّف مجموعة من الأعمال الشعرية منها «مرساة على الخليج»، «حنين العتبة»، «العشب الذي يموت»، «علامات الزمن الأخير» «أنهار برية»، «عودة المراكب»، «خربة الصوفي»، «كاهن الوقت»، «بيدر»، «مرثية طائر القطا»، «تمارين على الهايكو وغيرها، ونال بعض الجوائز لعمله على ترجمة الأدب الألماني الى العربية، ويعد أكثر المترجمين أهمية في نقل الأدب الألماني الى العربية ونال بعض الجوائز ،لترجماته العديدة من الشعر الألماني ودوره في بناء الجسور الثقافية بين ألمانيا والعالم العربي وكان آخرها قرار معهد غوته منحه ميداليته..