رئيس التحرير **مفيد الجزائري** 8 تشرين الثاني/ نوفمبر 2023 8 November

الطريق الثقافي

altareek althakafi

No. 130

12

جاسم الفضل في معرض إستعادي

تعايش الأنساق الفنية في أعماله

جيفارا في غزة

لا تحدثني عن الفقر بل أرني معسكرات التدريب

2

بريد الفتى السومري

التجريب في تبني نفي الحدود بين الأنواع

8

سينما مختلفة

"قتلة زهرة القمر" الرعب الوجودي للسلطة المفرطة

فيلم "طنطورة".. حالة الإنكار الدائم للماضي الدّموي

10

الأدب والحريَّة

شواهد الخراب الكبير صعود الثقافة وانحدارها

18

فلسطين التاريخية

والنظرية البريطانية الخطلاء

20

4

الذاكرة والوجدان

فضاءان للشاعر كاظم الركابي

"شلونكم".. عن الخجل الذي في العيون

كتب نعيم عبد مهلهل

يقول الإسبان أنّ قصائد التروبادور التي يلقيها الشعراء الشعبيون في شوارع مدن قرطبة واشبيلية وقادش وغرناطة، هي عاطفة القلب الذي يريد ان يكتب بشفتي الإلقاء وليس على الورقة. ويبدو أن هذا الشعر منذ ذلك الوقت، أصبح لسان حال المناطق الشعبية الفقيرة،حين تصاحبه القيثارات والإلقاء الحماسي، حتى يكون أقرب إلى القلب. حين قتل الفاشيون المغني التشيلي فكتور جارا في ساحة الملعب الرئيسي للعاصمة سانتياغو. كانت همسة نيرودا في نزعه الأخير تقول: الصوت والقصيدة لا يُقتلان لأنهما الوحيدان اللذان يستطيعان صنع الغرام والخجل في قبلة فم واحدة.

تجريب..

مارغريت دوراس العالم في ذبابة..

15

قصيدتان من أريل دورفمان

الشهادة والوصية أنا أدفن موتاي

9

المعمار.. المفهوم والرؤى

الذائقة والتطلع.. زها حديد وحلم الأنثى

16

تمثلات العمارة الإسلامية

"الطوبة".. سرديات النقد المعماري

6

الملاك الخنزير

قصة قصيرة

كريم شعلان

17

"كما لو أنّنا نولد للتو"

تمثلات شعرية المفارقة..

16

3214123412341239

انطلاق أعمال التنقيب في موقع خرسيباد الأثري

الطريق الثقافي ـ وكالات

باشرت البعثة الفرنسية ضمن برنامج التعاون المشترك بين العراق وفرنسا في المجالات الثقافية والتنقيبات الآثارية أعمالها التنقيبية في موقع خرسيباد الاثري الذي يمثل مدينة دور شروكين الآشورية، على بعد 16 كم شمال مدينة الموصل.

وذكر مفتش آثار وتراث نينوى السيد خير الدين احمد ناصر ان اعمال التنقيب شملت نقاط عدة، أهمها البوابة الرئيسة والقصر الملكي.

تأهيل مقام بغداي خاتون في قلعة كركوك

الطريق الثقافي ـ وكالات

عقدت دائرة التراث العامة اجتماعا ضم مدير قسم المسح التراثي والمهندس المختص في مجال الصيانة مع ممثل منظمة (تيكا) التركية للتعاون والتنسيق، لمناقشة الدراسة المقدمة من قبل الأخيرة لصيانة وتاهيل مقام "بغداي خاتون" في قلعة كركوك وفق ضوابط دائرة التراث في عملية إعادة التاهيل للمرقد وبالشكل الذي يحافظ على سلامته التراثية.

واعلن ممثل منظمة (تيكا) أن أعمال الصيانة والتأهيل سوف تبدأ مطلع العام المقبل بعد استكمال جميع الموافقات الاصولية مع الجانب العراقي، مشيراً إلى أن المنظمة تعمل حاليًا وبالتنسيق مع الوقف السني، وبإشراف دائرة التراث العامّة، على صيانة قبة الشيخ عبد القادر الكيلاني في بغداد.

جرد البيوت التراثية في البصرة مع اليونسكو

الطريق الثقافي ـ وكالات

أصدرت مفتشية آثار وتراث محافظة البصرة بالتعاون مع منظمة اليونسكو كتابا متخصصًا بعنوان "جرد البيوت التراثية في البصرة"، تضمن دراسة جميع البيوت التراثية في المحافظة، من أجل توثيقها بطريقة إحترافية وإفتراضية، ووُزع على دوائر المحافظة كوثيقة رسمية، للحفاظ على تراث المدينة والحد من التجاوزات والاندثار .

نمط

"لا تحدثني عن الفقر، بل أرني معسكرات التدريب"

يوم زار تشي جيفارا غزة وحث الفدائيين على المقاومة

سلمان أبو ستة
ترجمة: الطريق الثقافي

كانت زيارة تشي غيفارا إلى غزة في العام 1959 أوّل علامة على تحول الإحتلال الصهيوني لفلسطين من صراع إقليمي إلى صراع عالمي ضد الاستعمار. وكان السبب وراء ذلك هو مؤتمر باندونج في العام 1955 وما نتج عنه من حركة عدم الانحياز، التي نجح أعضاؤها في زعزعة نير الهيمنة الأجنبية وجعلت زعماء العالم يرون بأنفسهم النتائج المدمرة للتطهير العرقي في فلسطين، متجليًا بوضوح في مخيمات اللاجئين في غزة التي أصبحت رمزًا لفلسطين كلها.

لقد بقيت هذه القطعة الصغيرة من الأرض (1.3 % من فلسطين) المكان الوحيد الذي يرفع فيه علم فلسطين. وحملت جزءًا كبيرًا من عبء النكبة، عندما أصبحت المأوى المؤقت لسكان 247 قرية طردوا من منازلهم في جنوب فلسطين، كنوع من التطهير العرقي بسبب العملية العسكرية الإسرائيلية "يوآف"، والتي تسمى أيضًا "الضربات العشر"، في تشرين الأوّل/ أكتوبر 1948.

ولم يكن اللاجئون المحاصرون آنذاك في قطاع غزة في مأمن من الهجمات الإسرائيلية حتى بعد طردهم من قراهم. فقد قُصف مستشفى المجدل في تشرين الثاني/ نوفمبر 1948، وكذلك قرية الجورة القريبة، التي كانت تقع في موقع عسقلان القديمة. كما قصف الإسرائيليون مراكز توزيع المواد الغذائية في دير البلح وخان يونس في ساعات الذروة، مما أدى إلى سقوط أكثر من 200 فلسطيني.

لقد أدى احتلال الأراضي الفلسطينية وطرد سكانها إلى ظهور حركة مقاومة عرفت آنذاك باسم الفدائيين الذين عبروا خط الهدنة لمهاجمة محتلي أراضيهم.

ومن أجل وقف توغلات الفدائيين والقضاء على فكرة المقاومة، دأبت إسرائيل على مهاجمة مخيمات اللاجئين في قطاع غزة. ففي آب/ أغسطس 1953، هاجمت الوحدة 101، بقيادة آرييل شارون، مخيم البريج للاجئين وقتلت 43 شخصًا في أسرتهم. وفي أغسطس 1955، قامت إسرائيل، كما قامت بتفجير مركز شرطة خان يونس مما أسفر عن مقتل 74 شرطيًا. وفي العام نفسه، قتل الإسرائيليون 37 جنديًا مصريًا في محطة قطار غزة و28 آخرين كانوا في طريقهم للدفاع عن الآخرين. وقد غيّر الهجوم الأخير مجرى التاريخ في المنطقة.

وفي 29 تشرين الثاني/ أكتوبر 1956، غزت إسرائيل سيناء بالتواطؤ مع بريطانيا وفرنسا. ودخل الجنود الإسرائيليون المهاجمون خان يونس، وجمعوا جميع الذكور الذين تتراوح أعمارهم بين 15 و50 عامًا من منازلهم وأطلقوا النار عليهم بدم بارد في الساحة الرئيسية بالمدينة. وقد أُحصيت 520 ضحية. وفي الأسبوع التالي، وقعت مذبحة أخرى بحق اللاجئين في رفح.

لقد لفتت هذه المجازر انتباه العالم ، لاسيّما في بلدان حركة عدم الانحياز، وبرز قطاع غزة وفلسطين إلى الأضواء عالمياً كأحدث حالة من حالات الاستعمار والتطهير العرقي.

وفي خضم هذه الأحداث المتسارعة، زار الثائر تشي جيفارا قطاع غزة لمساندة المقاومين الفلسطينيين.

وكانت زيارة بالغة الأهمية بالنسبة للمقاومين الفلسطينيين وسائر الشعب الفلسطيني والشعوب العربية، وهي المرّة الأولى التي يأتي فيها ثائر بحجم تشي جيفارا ليرى الدمار الذي خلفته النكبة مباشرة.

أستقبل قادة المقاومة في غزة ـ آنذاك ـ جيفارا بحماس شديد، بما فيهم عبد الله أبو ستة، زعيم الفدائيين وقائد الجبهة الجنوبية، وقاسم الفرا، أمين سر بلدية خان يونس العضوين في المجلس التشريعي الفلسطيني.

مجموعة من قادة المقاومة الفلسطينية في غزة ـ آنذاك ـ في استقبال الجنرال الكوبي كابريرا، أحد قادة الثورة الكوبية المتخصص في حرب العصابات.

لا تريني الفقر. فلدينا في كوبا حالات فقر أسوأ بكثير منكم. لكن لا يهم. يجب أن تريني استعداداتكم لتحرير بلدكم. مثل معسكرات التدريب ومصانع الأسلحة ومراكز التعبئة الشعبية.

ووفقا للوثائق الخاصة بتلك الزيارة، فقد طلب جيفارا من اللاجئين الفلسطينيين مواصلة النضال من أجل تحرير أرضهم، لأن لا سبيل سوى مقاومة الاحتلال. واعترف بأن قضيتهم "معقدة" لأن المستوطنين اليهود الجدد احتلوا منازلهم. لكنه أكد على استعادة الحق في نهاية المطاف. وعرض تقديم الأسلحة والتدريب بالتنسيق مع الجانب المصري. واصطحب قائد المعسكر جيفارا في جولة ميدانية أظهر من خلالها حالات الفقر والمعاناة. ورد جيفارا قائلاً: "لدينا حالة فقر أسوأ بكثير منكم. لكن لا يهم. يجب أن تريني استعداداتكم لتحرير بلدكم. مثل معسكرات التدريبي ومصانع الأسلحة ومراكز التعبئة الشعبية".

وكان برفقة جيفارا في تلك الزيارة التضامنية الجنرال كابريرا، الخبير في حرب العصابات. وقد التقى بقادة المجتمع المحلي لتقديم المشورة بشأن أساليب المقاومة. وقد أصبح جيفارا، بعد تلك الزيارة، رمزًا للمقاومة الفلسطينية والنضال من أجل الحرية.

وبعد الزيارة قدمت كوبا منحًا دراسية للطلبة الفلسطينيين، ومنحت الجنسية للفلسطينيين العالقين، وعقدت العديد من المؤتمرات لدعم القضية الفلسطينية.

وأثناء الحرب الإسرائيلية على غزة صيف 2014، أرسلت كوبا أطنانا من المساعدات الإنسانية إلى غزة واستقبلت الجرحى. وامتد الدعم إلى معظم دول أمريكا اللاتينية. وسحبت السلفادور وتشيلي والإكوادور وبيرو والبرازيل سفراءها من إسرائيل.

ووصف الرئيس البوليفي إيفو مورالیس إسرائيل بأنها "دولة إرهابية" وفرض قيودا على دخول الإسرائيليين إلى البلاد. وأدان الرئيس الفنزويلي نيكولاس مادورو بشدة تصرفات دولة إسرائيل غير الشرعية ضد الشعب الفلسطيني البطل. كما كانت حملة نيكاراغوا للتضامن مع فلسطين صاخبة للغاية على المستويين الرسمي والشعبي. وأصدر رؤساء أوروغواي والبرازيل والأرجنتين وفنزويلا بيانا مشتركا يدعو إلى وقف العنف وإنهاء الحصار الإسرائيلي على قطاع غزة.

وشهد قطاع غزة في السنوات الماضية حضورًا لافتًا لما يسمى "العيادات الحمراء" التي يديرها أطباء يساريون متطوعون من مختلف بلدان العالم، وتتخصص في مجال الصحة النفسية، بينما تحاول الفرق الطبية الكوبية المكونة في الغالب من أطباء متطوعين أيضًا، الدخول إلى القطاع من الجانب المصري، عبر معبر رفح البري، على الرغم من اعتراض الجانب الإسرائيلي على ذلك.

وتعد فلسطين اليوم رمزًا للنضال والتحرر من المشروع الاستعماري الأخير والأطول. ولهذا السبب فإن أكثر من ثلاثة أرباع دول العالم تدعم فلسطين في الأمم المتحدة. والقلة التي لم تفعل ذلك هي بقايا الدول الغربية الاستعمارية القديمة التي خلقت المشروع الاستعماري في فلسطين في المقام الأول.

سلمان أبو ستة (1937) باحث فلسطيني ولد في مدينة بئر السبع، متخصص بقضايا اللاجئين الفلسطينيين وحق العودة.

قلق دولي من احتمالية نهب وتدمير التراث الثقافي الفلسطيني

الطريق الثقافي ـ وكالات

استنكر المجلس الدولي للمتاحف (Icom) التابع لمنظمة "اليونسكو"، أعمال العنف الحالية الجارية في الأراضي الفلسطينية وتأثيرها على المدنيين والتراث الثقافي. وأكد "آيكوم" في بيان نشره على موقعه، التزامه بالحفاظ على التراث الثقافي، ودعا جميع الأطراف إلى احترام القوانين والاتفاقيات الدولية، بما في ذلك اتفاقية لاهاي بشأن حماية الملكية الثقافية في حالات النزاع المسلح للعام 1954. وحذّر المجلس من تهريب وتدمير الممتلكات الثقافية الفلسطينية، بسبب الصراع في المناطق المتضرّرة، وذكّر بالالتزامات القانونية الدولية التي تعمل على منع استيراد وتصدير ونقل الممتلكات الثقافية بشكل غير مشروع، مثل اتفاقية اليونسكو للعام 1970، واتفاقية اليونيدروا للعام 1995.

أسبوع السينما الفلسطينية بديلًا عن أيّام قرطاج السينمائية

الطريق الثقافي ـ خاص

في إجراء بدا كأنه بديل عن إلغاء الدورة 34 من أيّام قرطاج السينمائية، أعلنت المكتبة السينمائية في وزارة الشؤون الثقافية في تونس عن تنظيم أسبوع للسينما الفلسطينية في الفترة من 31 تشرين الأول /أكتوبر إلى 5 تشرين الثاني / نوفمبر الجاري. وشهدت قاعة الطاهر شريعة في مدينة الثقافة ـ الشاذلي القليبي، عرض ثمانية أفلام فلسطينية مختارة في أسبوع إعتبر بديلاً للدورة 34 من أيام قرطاج السينمائية الملغاة تضامناً مع الشعب الفلسطيني في غزة. وأفتتح الأسبوع بفيلم ميشيل خليفي: عرس الجليل 1988، بينما أُختتم بفيلم رشيد مشهراوي: فلسطين ستيريو 2013. ومن الأفلام الأخرى التي عُرضت ضمن الفاعلية، فيلم "غزة مون أمور"، للأخوين طرزان وعرب ناصر 2020، و"عيد ميلاد ليلى"، لرشيد مشهراوي 2008، و"علم" للمخرج فراس خوري 2022، و"كتابة على الثلج" و"مشهراوي 2016"، الذي أثار ضجة واسعة في الأوساط الإسرائيلية ورُفعت دعوى ضد مخرجه محمد بكري، وإعتبر من الوثائق المشهدية للمقاومة الباسلة التي واجهت الجيش الإسرائيلي في مخيم جنين في العام 2002، كذلك عرض فيلم نجوى النجار "عيون الحرامية" الذي صورته في العام 2014.

ضوء
سلسلة مونغابي
Mongabay

سلسلة مونغابي Mongabay لدعم الشعوب الأصلية والمحافظة عليها، هي مجموعة منظمات مجتمع مدني تعمل على نطاق عالمي، تناضل من أجل الاعتراف بإدارة الشعوب الأصلية لمواردها الطبيعية، باعتبارها أولوية حاسمة في الجهود الرامية إلى مكافحة تغير المناخ، وحماية التنوع البيولوجي، والحفاظ على النظم البيئية التي تدعم الكوكب. فعلى الرغم من التقدم الذي تحقق، لا تزال مجتمعات السكان الأصليين تواجه تهديدات خطيرة عندما يتعلق الأمر بحماية أراضيها، وتواجه بعض الشعوب الأصلية تحديات تتمثل في فشل الحكومات في الاعتراف بحقوقها في الأراضي وفقدان المعرفة التقليدية، مما يؤدي إلى تآكل الهوية الثقافية. وينشر مشروع الشعوب الأصلية والحفاظ عليها سلسلة من القصص الصحفية التي تستكشف التهديدات التي تواجه أراضي الشعوب الأصلية، وتعرض المبادرات الناجحة التي يقودها السكان الأصليون.

حدث في مثل هذا اليوم

رحيل رسول حمزاتوف

في مثل هذا اليوم من العام 2003 توفي في موسكو شاعر داغستان الأكبر رسول حمزاتوف، وكان قد ولد في العام 1923 في قرية "تسادا" مقاطعة خونزاخ التابعة لجمهورية داغستان، إحدى جمهوريات الإتحاد السوفيتي السابق، بعد أن قضى معظم حياته في العاصمة الداغستانية "محج قلعة".

واشتهر حمزاتوف بقصيدته "اللقالق" التي تحولت إلى أغنية شعبية شهيرة في الاتحاد السوفييتي السابق.

وكان والده، حمزات تسادا، منشد شعرٍ معروف، ووريثًا لتقاليد أشعار شعبية غنائيّة قديمة ما زالت مزدهرة في الجبال. وكان حمزاتوف في الحادية عشرة عندما نظم أوّل قصيدة عن مجموعة من الصبية المحليين الذين ركضوا إلى السهل حيث حطت طائرة للمرة الأولى. وتحولت الكثير من قصائده إلى أغانٍ شهيرة، مثل "الأيام المشمسة الراحلة".

مُنح حمزاتوف جائزة الدولة السوفييتية في العام 1952، وجائزة لينين في العام 1963، وجائزة بوتيف الدولية في العام 1981.

بيكاسو في أكاديمية الفنون في رام الله

الطريق الثقافي ـ خاص

طلبت إدارة أكاديمية الفنون في مدينة رام الله الفلسطينية، من متحف فان آي الهولندي، استعارة عدد من الأعمال العالمية، بما في ذلك لوحة لبيكاسو، من أجل عرضها هناك، ولفت أنظار العالم إلى قضية الشعب الفلسطيني وإرثه الثقافي العميق.

وكانت أكاديمية الفنون قد طلبت بالفعل استعارة لوحة بيكاسو في العام 2009. ووصلت لوحة بيكاسو التي أعارها متحف فان آي لأكاديمية رام الله للفنون، إلى فلسطين بالفعل وعُرضت في الأكاديمية الدولية للفنون في فلسطين.

وتأتي فكرة العرض ضمن مشروع بشأن تأثير الصراع في الشرق الأوسط على الفن في المنطقة، ودور الوضع السياسي الذي يجعل من الصعب للغاية إتاحة الفرصة لسكان فلسطين لمشاهدة الفنون العالمية.

فضاءان للشاعر كاظم الركابي

"شلونكم؟".. والخجل الذي في العيون

القصيدة في المرادف الروحي لأزمنة المكان وتواريخه العاطفية تعود بفنية وقصد وعذوبة إلى المناجاة ذاتها التي كانت تتهدج بها قلوب الامهات والعشاق

نعيم عبد مهلهل

يقول الإسبان أنّ قصائد التروبادور التي يلقيها الشعراء الشعبيون في شوارع مدن قرطبة واشبيلية وقادش وغرناطة، هي عاطفة القلب الذي يريد ان يكتب بشفتي الإلقاء وليس على الورقة. ويبدو أن هذا الشعر منذ ذلك الوقت، أصبح لسان حال المناطق الشعبية الفقيرة،حين تصاحبه القيثارات والإلقاء الحماسي، حتى يكون أقرب إلى القلب.

(1)

حين قتل الفاشيون المغني التشيلي فكتور جارا في ساحة الملعب الرئيسي للعاصمة سانتياغو. كانت همسة نيرودا في نزعه الأخير تقول: الصوت والقصيدة لا يُقتلان لأنهما الوحيدان اللذان يستطيعان صنع الغرام والخجل في قبلة فم واحدة. وكان جارا وقتها مطربا شعبيا يساريا تغلب على وجهه ملامح (المستحة) ولكنه يشتعل حماسا مع استمرار الغناء دون الحاجة حتى إلى مايكرفون. فكلماته وصوته هما جواز سفره إلى الحالمين من أهل اليسار في أمريكا اللاتينية والعالم كله.

تعريفا روحيا فأن الحياء يشكل جزءاً من براءة العاطفة الانسانية، وهو رد فعل يسكن المرأة اكثر من الرجل، ومن اعراضه حمرة الخد ورعشة الشفتين والارتباك، ومرات ذهاب العيون الى جهة تعاكس جهة من ننظر اليه، واعرف أن الحياء في جانبه النفسي هو من بعض مواهب الروح في محبة قلقها ورغبتها ان يكون الصمت هو القبول وردة الفعل، ولكنه في مرات يتصاعد الى مرتبة الوفاء كقول للشاعر الاموي جرير يقول:

وَلَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ
وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

هنا لاول مرة اقرا تداخلا بين الرثاء والحياء إن كان مقصده هنا (الخجل والمستحة). وفي اية حال فأني ارى في الحياء جزء من عفوية الروح وخلق عاطفتي يرسله لنا الوجه للتعبير عن كلام واشارة واغلبها القبول في مصارحات الغرام او طلب الزواج او المديح.

هذه مقدمة لورقة كتبها المرحوم كاظم جرداغ الركابي بخط يده لقصيدة "أشلونكم"، وأودع الورقة إلى الفنان المطرب علي جودة. وعلي ارسلها اليَّ.

وأنا الآن أفكّ طلاسمها عبر المخفي والمعلن في هاجس الشاعر، عندما تسكنه المناداة والسؤال، عبر تلك المفردة الشعبية المؤسطرة بكل قداسات الحنين والشغف واللهفة "شلونكم"، وهي تعني في تفكيك المفردة، ما هو لونكم، لكنّه هنا ليس السؤال عن اللون المرئي (الأحمر والأخضر والأصفر والأزرق) بل تسأل عن الحال وألأوضاع، رغبة في الاطمئنان. لكنّها في أنشودة كاظم، موجهة إلى جهة اللهفة والغرام.

القصيدة في المرادف الروحي لأزمنة المكان وتواريخه العاطفية تعود بفنية وقصد وعذوبة إلى المناجاة ذاتها التي كانت تتهدج بها قلوب ونواح واسئلة الامهات والعشاق وكاهانات المعابد، تلك الاسئلة المسكونة ببوح العاطفة وترادفات نبض القلب والتعبير عن الهاجس والإحساس، أيّام كان الفقراء في سومر، حين لا يتوفر لهم الخبز، يعوضون عنه بكتابة الرسائل الغرامية.

إنّ تفكيك مفردات هذه الورقة التي هي بخط الراحل كاظم الركابي لا يقودنا إلى إشكاليات النقد في شرح النص وفكّ طلاسمه، إنما النص هنا تصبغه عاطفة الخجل والمناجاة والتصوير الدقيق لعاطفة العشق في جعل السؤال هو ذاته الذي كان الشعراء الجوالون في مدن الارض يحفزون فيه رغبة الناس لإشعال المزيد من العاطفة، على شتى المستويات، الجنود وأصحاب "البسطيات" والعطارين وثملو الحانات.

إنّ لون "المستحه" في العيون وتقريب مناخات البيئة الجنوبية، بشكلها الحضري والريفي، وتأجيج العاطفة بواسطة السؤال الاسطوري "شلونكم؟" هو ما جعل قصيدة كاظم الركابي تذهب إلى إيقاع سمفوني تعزفه عشرات الآلات، لتتفوق على الكثير من مواهب السماع فينا.

لقد كتب لنا نصا بحروف مسمارية تتدفق فيه أمطار العطر وأناشيد القلب وحاجة البشر ليكون الإنصات عندهم صانعا ماهرًا لذلك "المستحى" الذي يلون الوجوه بالتعابير عندما تكون أسئلة الشاعر في دهشتها موجهة إلى الجمع وليس الفرد، فتتحول العشيقة إلى نحن، وهنا تكمن اسطورية هذا النص وفتنته وقدرته على السكن في وجدان أي واحد منا.

ها أنا اتذكر شعراء التروبادور، ودمعة على خد القتيل فكتور جارا، ومثلها على قبر كاظم الركابي، لاردد صدى عنوان مقطوعته السحرية "شلونكم" فأشعر أن شاعرًا شهيرًا أسمه لوركا يعيد صياغتها بالإسبانية

وها أنا اتذكر شعراء التروبادور، ودمعة على خد القتيل لفكتور جارا، ومثلها على قبر كاظم الركابي، لاردد صدى عنوان مقطوعته السحرية "شلونكم" فأشعر أن شاعرًا شهيرًا أسمه لوركا يعيد صياغتها بالإسبانية، ومن يتكفل بلحنها هو كوكب حمزة، ويغنيها لنا فكتور جارا.

(2)

كاظم الركابي وسورية حسين (أساطير حناجر الغجر)

سورية حسين.. صوت غنائي ريفي دهشته تعطر الذاكرة بالشجن والحزن العراقي، اشتركت مع المطربة العربية الخالدة فائزة أحمد في إنشاد واحدة من أجمل أغاني الوجع العراقي "مايكفي دمع العين" التي كتبها سيف الدين ولائي ولحنها الفنان رضا علي، غير أن فائزة احمد انشدتها بأداء مختلف وحنجرة مصرية، فكان أداؤها رائعا، على الرغم من أن إحساس الكلمة الروحي لا يتلائم تماما وذائقة حنجرة فائزة. بينما غنتها سورية حسين بأداء ساحر، وأنشدت في بدايتها موالا يسلب الألباب، ويطهرها من أي حزن كامن في البلاد المنتشية من غرام ذكرياتها.

في نهاية تسعينيات القرن الماضي، كان الحصار قد أوغل في الجسد العراقي برماح القسوة الإمبريالية وعنجهية النظام الديكتاتوري، وصار الرغيف مُدافا ببرادة الحديد والذرة اليابسة ونسبة عالية من النخالة والشعير، وضرب الجوع في بطون الصبر حد الأحشاء العميقة. في ذلك العام 1999 انتبه الشاعر الغنائي الراحل كاظم الركابي، صاحب الأغنية الأثرية "يانجمة" التي لحنها كوكب حمزة وغناها حسين نعمة، إلى هذه المطربة التي طواها النسيان، ولم يعد أحد يتذكر صوتها الشجي وبحتها الساحرة، وراح يفتش عنها في كل مكان، ليعمل معها لقاءا لصحيفة الناصرية. حتى وجدها تعيش في حي فقير في أطراف بغداد، وقد ناهز عمرها الثمانين عامًا.

وكان ريبورتاجا رائعًا كتبه كاظم الركابي عن فنانة كبيرة تعصف بها الذكريات، وكان صوتها لما يزل عذبًا كماء الفرات، في زمن الفيض، قبل أن يتحول إلى مقبرة لجثث المغدورين.

لقد جعل كاظم العالم ينتبه إلى تلك الملكة التي كانت تعيش في فاقة وفقر مدقع، ولم يكن في غرفتها المتقشفة سوى البساط المفروش ومرآة سقيمة تطالع من خلالها أفاعيل الزمان وتعلق فوقها باروكة شعرها السوداء التي وضعتها عندما صورت أوّل أغنية تلفزيونية لها في خمسينيات القرن الماضي!

لقد كان هذا الريبورتاج أقل وفاء يمكن أن يُقدم لتلك (الدوقة) الرائعة. جعله كاظم الركابي يردد صدى مقطوعته الاثرية "شلونكم"، لتكون لسان حال المطربة سورية حسين، ولكن أحدًا لم يلتفت إليها، فقد كان الجميع وقتها في سباق مرير من أجل مع العيش، فسحقت ماكنة النسيان سورية حسين حتى بعد نشر ذلك الريبورتاج.

تلك الحنجرة التي ردد معها داخل حسن، أغنيته الرائعة "يا ماخذات الولف وليفي وأريد وياه"، حين شعر بأن الأغنية تحتاج إلى مساحة صوتية أكثر عذوبة تتجسد في صوت الأنثى، فأعطاها لسورية حسين، لتغنيها بمقدمة من أبوذية تدمي القلب، بعد أن وحرصت سورية على أن تضفي على الأغنية عطرًا أوبراليا ونواحًا سوميريًا عجيبًا، حتى تخيلنا إن إيقاع الأغنية يتصاعد مع الألم الإنساني المنبعث من جميع حروب البلاد، منذ سقوط أور حتى سقوط بغداد تحت وقع سنابك الماريينز وأرتال دباباتهم. إنّ سماع هذه الأغنية يشيد لنا أبراجا من سريالية التخيّل ويعطينا زخمًا عاطفيا شهيًا، لنستعيد بهجة ما كان بعيدا عن الوجع المظلل وفتاوى القتل الإرهابي المبرمج للعقول والإبداع.

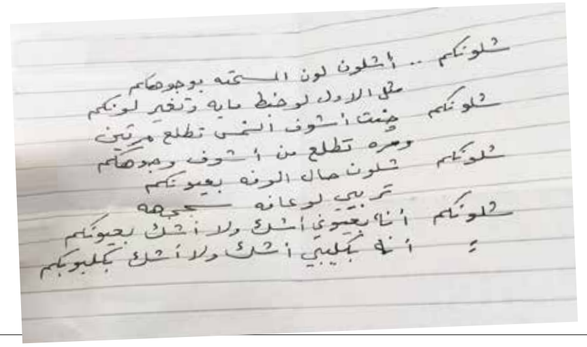
العيش في غياهب الحنين

في المقبرة ذاتها التي تحتوي رُفاة كاظم الركابي، يوجد في مكان ما قبر الراحلة سورية حسين، وربما كان قبرها مجهولًا بالنسبة للجميع، وربما يكون قد أندثر واختفى، فهي لا بواكي ولا زائرين لها، منذ أمد بعيد، لكنّها تعيش في غياهب الحنين وخيالات الحالمين، ترقع أستار الرحمة وترفع كفيها بالدعاء من أجل البلاد، لتبقى سالمة وآمنة، بعيدًا عن عبث العابثين في أحلام فقراءها

سورية حسين صوت لعذوبة أحلام الفقراء في هواجس عراق القرن الحادي والعشرين، يسمعونها بانتشاء، وهم يمسكون كتابا لجيفارا ويتخيلون العراق المُتمنى مُداقًا بالشجن.

لقد رحلت سورية حسين، ورحل كاظم الركابي، والريبورتاج الذي كتبه عنها أكله اصفرار الجرائد، لكن مع ورقة بخط كاظم جرداغ الركابي تحمل مطلع قصيدته العميقة "شلونكم"، سيعاد ضوئها من جديد. فنشيد النغم السومري ما زال معلقا بدهشته الغجرية على أجفانها، لتلد الدهشة التي قال عنها لوركا: "غناء الغجر الأوفياء نافذة لسماء زرقتها قاتله".

فرانكفورت في 28 اكتوبر 2023



الاجتماعية

تحولات شارع المتنبي واحترام هويَّته الثقافية

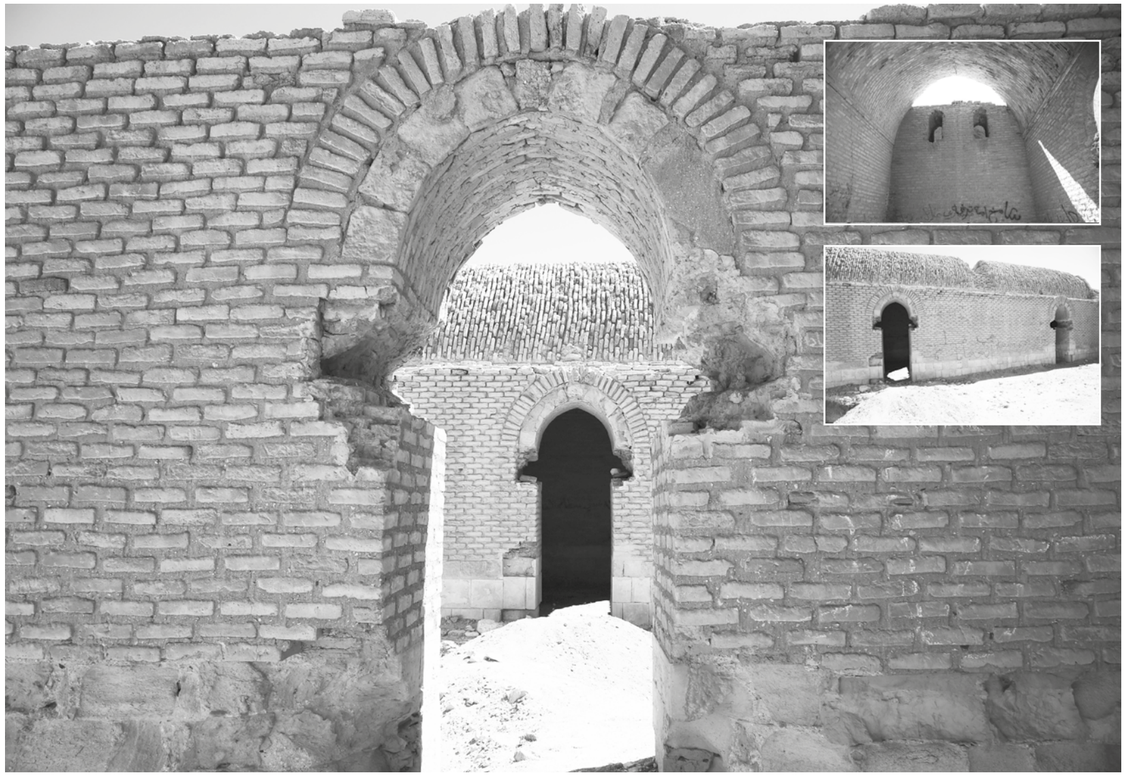
يشهد شارع المتنبي، كظاهرة ثقافية واجتماعية راسخة ومحورية، تحديات جمة في الآونة الأخيرة، متمثلة بممارسات دخيلة على هويته التي عُرف بها، وطابعه الثقافي البحت الذي يتمحور حول صناعة النشر وتوزيع الكتب والمكتبات وكل ما يتعلق بها من صناعات تكميلية، كالطباعة والتجليد والزخرفة والعرض، بالإضافة إلى الفاعليات والممارسات الثقافية التي باتت تنعقد في أروقته وقاعاته المنتشرة، بشكل دوري، لاسيّما في يوم الجمعة.

إنّ غياب الرقابة الحكومية وأساليب الحماية النوعية في السنوات الأخيرة، شجع الكثير من أصحاب المهن والباعة المتجولين والطوافين، من خارج مهنة الطباعة والنشر والتوزيع والثقافة، للاتخاذ من الشارع مكانًا لبضاعتهم الهجينة التي لا تتمت لهويته بصلة، مثل بيع الأحذية والمنتجات اليدوية والمأكولات وغيرها، لاسيّما في الفترة المسائية التي سمحت بها الجهات المسؤولة.

إنّ طبيعة شارع المتنبي الثقافية ودوره الجوهري في الحياة الثقافية، ليس في بغداد والعراق فحسب، بل في العالم العربي والعالم، تحتم على الجهات المسؤولة حمايته والذود عن هويته التي عُرف بها، والحيلولة دون تبددها وإغراقه بالباعة المتجولين وتحوله إلى محطة للممارسات الهجينة.

وتحتفي دول العالم كافة والمجتمعات المتحضرة برموزها الفنية والأدبية والثقافية، كالمتاحف وبيوت الأدباء والفنانين وصالات العرض والمكتبات العامة والخاصّة، وتُشرع القوانين لحمايتها من الدخلاء والتبدد والضياع، أمام الممارسات التّجارية البحت، كونها تشكل أحد أهم عناصر الهويَّة الوطنية. وبالنظر لعدم وجود الكثير من الرموز الثقافية والفنية المعاصرة في العراق، بسبب ابتعاد المسؤولين الجدد عن الطبيعة الثقافية للبلد، وانشغالهم بكل ما هو بعيد عن ترسيخ الهويَّة الوطنية، فأن حماية وترسيخ ظاهرة شارع المتنبي وتنميتها ضرورة ملحة وحاسمة في الواقع، ليس على صعيد حمايته من الظواهر والممارسات الهجينة والدخيلة وحسب، بل ولتنميته ودعم العاملين فيه وتوفير سبل تطوره وترسيخ طابعه الثقافي وتوسيعه، حتى يشمل المنطقة الثقافية المقترحة في أغلب الدراسات الحضرية والمعمارية التي قُدمت للجهات المسؤولة في السنوات الأخيرة، لاسيّما تلك المنطقة المحصورة بين ساحة الميدان شمالًا وساحة معروف الرصافي الجنوبًا، وشارع الرشيد شرقًا وشاطئ دجلة غربًا، بما في ذلك تطوير مباني القشلة والبريد القديم والقصر العباسي والمدرسة المستنصرية والمقاهي الشعبية العريقة، وتحويله إلى (هايد بارك) كبير يتحوي على دور عرض سينمائي ومسارح وقاعات عروض فنون تشكيلية وندوات ثقافية ومتاحف للفن الحديث وتماثيل للراحلين من المثقفين والفنانين، إضافة لما موجود فيه حاليًا من مطابع وورش تجليد وتغليف وتذهيب الكتب وورش صناعة الآلات الموسيقية، ليتحول في المحصلة النهائية إلى محجة تليق بتاريخ العراق الثقافي والفني وتاريخه الثر في احتضان المعارف ودور الحكمة منذ مطلع الزمان.

إنّ مثل هذه الرؤية المتقدمة لشارع المتنبي الحيوي، تتطلب فهمًا عميقًا وتخصصًا، قد لا يمتلكه الكثيرون من المسؤولين الحاليين، لاسيّما في ظل فوضى المناصب وتطفل أشباه الأميين من المنتمين لأحزاب السلطة المتحاصصة، لكن الأمر يستحق منا الدفع بهذا الاتّجاه، والمطالبة الدائمة بحماية رموزنا الثقافية واحترامها وترسيخها، حتى يرضخ من هم في السلطة حاليًا من سياسيي الغفلة.



* الى بلال حمّاد

في تمثلات العمارة الإسلامية

"الطوُبة" سرديات النقد المعماري

كان اللقاء معه بالنسبة اليّ بمثابة "لقاء صديق قديم"! انا الذي أعدّ نماذج العمارة المحببة لي، كما كتبت مرة، بمنزلة الاصدقاء الحميميين! ازورها واتمتع بمنجزها المعماري والفني

د. خالد سلطاني

يقع "قصر الطوبة" (743 ـ 744) في البادية الاردنية. وهو من ضمن قصور عديدة آخرى شيدها الخلفاء الامويون في بوادي الشام. وهذا القصر المجايل زمنيا لـ "قصر المشتّى" (743 ـ 744) يقال ان الوليد الثاني (709 ـ 744) هو الذي امر ببنائه، لكن تشييده لم يكتمل، مثلما لم يكتمل "قصر المشتي" ايضا.

واذكر اثناء مشروعي البحثي عن عمارة تلك القصور، كاحد تجليات منتج العمارة الاسلامية باني زرت مواقع معظم تلك القصور سواء في سوريا ام فى الاردن (وخصوصا في الاردن) التى يتواجد عددا كبيرا منها في بواديه. والذي على اثر تلك الدراسة صدر لي في عام 2015 كتابي "عمارة القصور الاموية: تجلي "العمارة المدنية" الاسلامية وتمثلاتها" <454 صفحة من القطع الكبير>. بيد ان زياراتي العديدة والمتكررة لتلك القصور، لم تخلُ من مفارقات عديدة، منها علي سبيل المثال، اني لم استطع ان اصل الى "قصر الطوبة"، وهو قصر مهم ومميز، انه بالاحرى قصران ملتصقان الواحد بالآخر، وبابعاد ضخمة تصل الى 140×73 مترا. حاولت بشتى الطرق ان اصل اليه، وفي كل مرة اخفق في الوصول اليه. انه يقع داخل البادية بعيدا عن الطرق الرئيسية، كما لايوجد شيئا محددا يمكن له ان يدلل على موقعه. مرة "تيهنا" وضللنا الطريق في البادية مع سائق السيارة التى استأجرتها بحثا عن هذا القصر الغامض. فقط البدو يمكن لهم بسهولة الوصول اليه. وقد صادفت بدويا، ورجوته ان يدلني على ذلك القصر "السحري"، فاجابني بتساؤل، بانه يستطيع ان يفعل ذلك، في حالة "مشاركته" لنا في البحث عن (الذهب) في ذلك الموقع النائي! ظاناً باننا نبحث عن ذهب في ارض ذلك القصر القديم، كما يعتقد كثر من المحليين بوجود (خزائن) ذهبية في هذا الموقع الغامض! وعندما اخبرته باني لا ابحث عن الذهب، وانما عن "حجارة" القصر، عافني بسرعة متذرعا بانشغالاته العائلية!

لكني، في الأخير، وفي سنة 2014، وبمساعدة اصدقائي المعماريين الاردنيين (واخص بالذكر الصديق المعمار بلال حماد)، استطعنا "الوصول" اليه: الى ذلك (القصر الغامض)، وفعلا كان في موقع بعيد جدا عن الطرق السالكة، وحده في البادية، ينهض شامخا يدلل على حضوره الفيزياوي والمعماري في آن معاً. كان اللقاء معه بالنسبة اليّ بمثابة "لقاء صديق قديم"! انا الذي أعدُّ نماذج العمارة المحببة لي، كما كتبت مرة، بمنزلة الاصدقاء الحميميين! ازورها واتمتع بمنجزها المعماري والفني، وتجعلني أعيد النظر في كثير من "المسلمات" التى دأب البعض الصاقها بمنجز العمارة الاسلامية. في "لقائي" مع قصر الطوبة سعيت وراء المرور على كل احيازه المصممه: فضاء وراء فضاء، وانا "امسك"، بحرارة وود، طابوقه، المشيد به بخلاف مادة الحجر التقليدية المنفذة بها غالبية القصور الاموية الآخرى. كانت فرحتي بذلك القاء لا توصف بعد تلك المحاولات العديدة للوصول اليه والتمتع برؤية منجزه المعماري الحصيف.

قد لا يرى اخرون شيئا لافتاً في عمارة قصر الطوبة، بيد اني وبحكم متابعتي واهتمامي العميق بمنجز عمارة تلك القصور، ادرك مدى الانجاز المبهر الذي تحقق في تلك المباني، ليست فقط فيما يخص الحلول التكوينية- الفضائية لوحدها وانما، ايضاً، بما يتعلق بالمداخلات الفنية متعددة الاجناس من قطع نحتية وصور جدارية ولوحات فسيفسائية ومشغولات تزيينة زخرفية مدهشة لجهة حرفيتها وصنعتها، ولناحية قيمتها التصميمية ورائديتها في مجلاتها الفنية. وعلى العموم، فان ما كتبته عن عمارة "قصر الطوبة" في كتابي اياه، اراه بمثابة "سردية" لايماءة تُحيّ عمارة القصر، وتسعى وراء تكريم مصممه. وهذا بعض ما كتبته عنه:

".. في قصر الطوبة، تحضر العمارة، العمارة الصافية والنقية بكل جلالها، لتكون عنوان اللغة التصميمية ومرجعها التكويني شبه الوحيد. فنحن ازاء تمرين نموذجي، يسعى المعمار فيه وراء تكثيف النَفَس المعماري المجرد، والمتعالي عن بقية مؤثرات المقومات التصميمية الجمالية الآخرى. فاللغة المعمارية، هنا، في قصر الطوبة، تنزع لتكون "قوتها" في ذاتها: في الشكل "الفورم" الذي تطالعنا به: هندسية تماماً، ومنتظمة تماماً، خالقة لدينا احساساً بالرصانة وشعورا بالهيبة، تدهشنا كيف تمكن المعمار من التعبير عن ذلك بادواته التكوينية الشحيحة ومفرداتها القليلة. والمعمار اذ يجترح تلك الهندسية، ويجعلها اساس التكوين لعمارته، فما هذا الا لانه يرغب في إظهار عمارة مبناه، وضمن تلك الادوات المقتصدة المتاحة، حدثاً صادماً واستثنائياً في "بادية" الموقع المختار الخالي من البناء. وتسهم تلك الهندسية الصافية ايضا، الى تأكيد مركزية الحدث التصميمي للقصر في "مكان" تتلاشى وتذوب فيه مفهوم المركزية والتمركز. وبغية تشديد حضور المزاج التصميمي المتفرد وتأكيده في عمارة المبنى، يتوق المعمار الى استخدام خاصية "التكتونك" Tectonic، التى بها يستعين بالانشاء لاحراز قيم جمالية عالية. فمع التقسيمات المنتظمة التى تؤشرها جدران القصر المتقاطعة، يوظف المعمار اشكال الاقبية البرميلية المسقفة لبعض احياز القصر، لتبيت نبرة تصميمية مختلفة ومفاجئة، وبالتالي اضفاء جديد على شبكة التقاطعات المتسقة والمرتبة، لابطال حضور أية إمكانية للرتابة وتفاديها.

(خالد السلطاني، عمارة القصور الاموية، 2015، عمان/ الاردن، ص. 355). (الصور من الكتاب ذاته).

* د. خالد السلطاني معمار وأكاديمي

متابعة..

تحفة معمارية للبرازيلي أوسكار نيمايير

عروض بيير كاردان في مقر الحزب الشيوعي الفرنسي

الطريق الثقافي ـ وكالات

انطلق أسبوع الموضة في باريس الأسبوع الماضي بعروض مصمم الأزياء الشهير بيير كاردان في مقر الحزب الشيوعي الفرنسي، الذي غمره الضوء الأزرق المبهر لاستحضار لون المحيط. كان هذا هو العرض الثاني للعلامة التجارية الفرنسية في أسبوع الموضة في باريس منذ وفاة مؤسسها بيير كاردان في العام 2020.

وقال رودريجو بازيليكاتي كاردان، ابن شقيق المصمم الراحل، للصحفيين إن المجموعة الجديدة تعتمد على اللون الأزرق، المستوحى من المحيط والمخصص لحماية الكوكب.

وعرضت العارضات فساتين باللون الأزرق النيلي، على منصة عرض زرقاء داكنة تحت القبة الخرسانية المسلحة للمبنى المستقبلي الذي صممه المهندس المعماري البرازيلي أوسكار نيمايير.

وكان زعيم الحزب الشيوعي الفرنسي فابيان روسيل، قد قدم برنامجه الإنتخابي أوائل العام الماضي في ذلك المبنى المبهر، وتحديدًا في القاعة المسماة إسبيس نيمايير، التي أدهش تصميمها المستقبلي الجميع، وتوخيًا للفائدة ودعم التجارب الإبداعية ذات الطابع الإنساني والجمالي والبيئي، فقد قرر الحزب تأجير القاعة الشهيرة، بين أونة وأخرى، لتقام فيها العروض الداعمة لجهود أزمة المناخ وغيرها من الأزمات التي تعصف بالكوكب، كعروض الأزياء وتسجيل مقاطع الفيديو وغيرها من الأحداث الفنية.

ومن بين الدور التي ستعرض أعمالها في الأسابيع المقبلة، كريستيان ديور وإيف سان لوران ولانفين وجيفنشي. ويقع مبنى مقر الحزب الشيوعي الفرنسي، في 2 بلاس دو كولونيل فابيان، في الدائرة التاسعة عشرة بباريس، وقد صممه المهندس المعماري البرازيلي الشهير أوسكار نيمايير، الذي صمم العديد من المباني في العاصمة البرازيلية الجديدة برازيليا.

أُفتتح المبنى العام 1971؛ ولم تكتمل القبة الخارجية بالكامل حتى العام 1980. وهو مبني من الخرسانة وله منحنيات متداخلة. وتمثل القبة، حيث مقر المجلس الوطني للحزب، امرأة حامل، بحسب المهندس المعماري نيمايير، وهو شيوعي برازيلي، صمم المبنى أثناء إقامته في المنفى في فرنسا أثناء الحقبة الديكتاتورية العسكرية في البرازيل.

في العام 2007، صُنف المبنى على أنه نصب تذكاري تاريخي، ووجدت دراسة استقصائية في العام 2020 أن المبنى قد أدى إلى انقسام الآراء أكثر بين الباريسيين، إلى جانب برج مونبارناس والقلب المقدس.

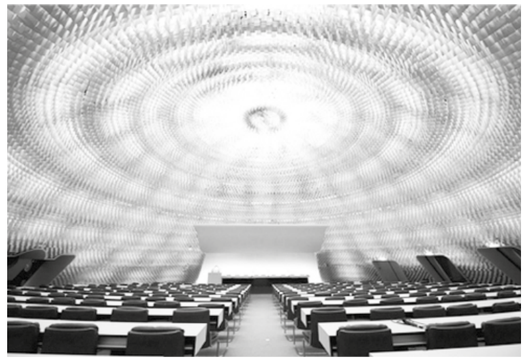
وأُطلقت فكرة مشاركة القاعة الرئيسة للمبنى وتأجيرها لعروض الأزياء والموسيقة، عندما كان روبرت هيو زعيمًا للحزب، من أجل دعم فعاليات حماية البيئة والإنسان من جهة، والحصول على دخل إضافي يدعم فاعليات الحزب.

ويدير المبنى حاليًا 44 موظفًا دائمًا فقط، وعدته صحيفة ليبراسيون مبنى استثنائيًا ومعلمًا معماريا مهمًا وطالبت الحكومة بشرائه؛ فيما قال سكرتير الحزب بيير لوران إن الحزب لن يبيع المبنى أبدًا.

وسكار نيماير (1907-2012) في مراحل من حياته المهنية الطويلة، كان المهندس المعماري البرازيلي يعمل وفق رؤية المدينة الفاضلة الديمقراطية، حيث يمكن للجميع الوصول إلى الجمال.

روبرت هيو زعيم الحزب السابق

فابيان روسل زعيم الحزب الحالي



قبة إسبيس نيمايير، نسبة لمصممها البرازيلي أوسكار نيمايير، في مبنى مقر الحزب الشيوعي الفرنسي.

طالب عمران المعموري

الشاعر بشكل خاص له رؤاه التي تميزه أثناء تشكيل قصيدته الشعرية وهو لا يحقق هذا بنظرة خارجية الى الاشياء وانما بفعل الحدس والطاقة الكامنة في داخله مما دعاه الى التمرد والخروج على الوزن والقافية وتجاوز الاسس التي تشكل ثوابت ارتبطت بالتقاليد فكون نظرته الخاصة ازاء ما يدور حوله وهو ما يطلق عليه الرؤيا الشعرية.

بريد الفتى السومري..

التجريب في تبني نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع

وظف الشاعر صوره الشعرية المستمدة من مرجعياته من واقع الامكنة السومرية وحضارتها ومدينته الناصرية وتراثها ومظاهر الطبيعة في المدينة وشخوصها، وارتباطه الروحي بالأرض

المجموعة في مجملها كتجربة غنية بالسمات الجمالية والتي تعبر عن تجربة ابداعية تجذب المتلقي وفيها من المتعة الفنية والابداعية

" ولعل أبرز شيء في اطار مفهوم الحداثة ووظيفته هو الرؤيا الي يرى بعضهم أنها تجسيد للحداثة ، فالحداثة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلا فنيا ، وبهذه الرؤيا تجسد القصيدة الحداثية رحلتها من الذاكرة (الماضي) الى المستقبل بل تلى ما وراء الحاضر والماضي نفسه ، والرؤيا عنصر مكون من عناصر هذه القصيدة بل ان الشعر الجديد عند شعراء الحداثة ونقادها المنظرين بخاصة هو أنه رؤيا أو كشف وسيلته الرؤيا " 1

لعل هذا ما يلمسه القارئ في المجموعة الشعرية للشاعر عدنان الفضلي اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، ط1، 2018

ذات العنونة (بريد الفتى السومري)2 التي تتجلى فيها رؤيته الشعرية وهو ممن يكتبون الآني واليومي في قصائده. تلك العنونة الخيط الرابط بين الكاتب والقارئ جاءت ليست فطرية او شيئا اعتباطيا يعلن ظهوره وكينونته انما تلخص أفكار الذات وفلسفتها الواقعية وهو عنوان استنباطي ورود العنوان كما هو (صريحاً) داخل المجموعة.

بين اضمامتها 18 نصا ، نصوص مجموعته تتنوع عتباتها العنوانيه الا انها ذات مناخ شعري واحد يكاد يهيمن على تجربة قصائده اعتزازه بمدينته العريقة وحبه للوطن .

ابنية تجريبية ومضامين جديدة يوظفها الشاعر (السرد في الشعر) سعت الى دمج الشعر مع النثر وتبني تقنيات تعبيرية، معتمدة انماط تجريبه جديدة من منطلق تبني" نفي الحدود الفاصلة بين الانواع"3 وفق ما تقره بعض الاتجاهات كون النص هو كتلة ادبية واحدة.

اتخذ هذه التقنية اسلوباً في بناء بعض نصوص نراه جليا في نصه الذي استهله (الناصرية التي في العلا) وكأنه ينوه بالحكي (السرد) : ص5

في الطريق الى الناصرية ...

قد يصادفك مشحوف لم يكتب عليه لفظ الجلالة

إنه يعود لبوذا، وقت جاء يتعلم العزف الجنوبي، في مضارب بني أسد

نسيه عند جدتي التي أورثتني الضلالة السومرية اللذيذة

تسقط نظراتك على أطلال بئر تحرسه أفعى خضراء

هذا منبع الأهوار، سكنها شعب يتلو على نفسه فقط.

الأبوذيات التي تكتبها النسوة مدافة بالطين وبقايا القصب

يوظف الشاعر البنية المكانية وهي احد عناصر السرد فكان فضاءه السردي هي المدينة ، المدينة التي احبها والتي كانت مصدر الهامه وتعلقه الشديد بها ..

ونلمس في هذا المقطع التقريب بين الشعري والسردي ، حيث يلعب السرد بآلياته في هذه النوع من التجريب بإبراز عنصر المكان والزمان والشخصيات عبر قصائد المرثيات ، والوصف.

في الطريق الى الناصرية ... ص٦

ستجد آثار البساطيل على طول الطريق

هي ليست للجنرالات ..

. إنها آثار (المكاريد) السومرين

الذين لا يجد المخنثون حطبا لنيران حروبهم المتناسلة غيرهم

وأينما تلتفت في ذلك الطريق

ستشم رائحة شواء تنبعث من قلوب الأمهات والعشيقات

كون نارهن أزلية متقدة بوقود الفقد

وظف الشاعر صوره الشعرية المستمدة من مرجعياته من واقع الامكنة السومرية وحضارتها ومدينته الناصرية وتراثها ومظاهر الطبيعة في المدينة وشخوصها، وارتباطه الروحي بالأرض، وما خلفته الحروب من الحزن والوحدة والفقد واوجاع الوطن واحزان الثكالى موظفا الرمز كأداة للتعبير عن القضايا الموضوعية ، التي تحمل معاني عميقة تمس الواقع المعيش وربط الزمن الماض بالزمن الحاضر. والذي يحاول فيها الشاعران يعبر عن افكاره وايديولوجيته الخاصة : هذا ما يتجلى في المقطع الثالث من قصيدة (الحرب بلغتها الام) ص56

كثيراً ما احتفينا برايات الوطن العتيق

حتى تلك التي تنشر على النعوش ..

العائدة تواً من الحرب

مشفوعة بنشيد سومري عتيق

لأم تولول على لحد

يشبه مهداً سومرياً

متكئاً على جبس أبيض

صار قلب الحبيبة

وهي تقرأ لافتة النعي

فالشاعر يسرد تجربته هو معتمدا على شخصيته الساردة للأفعال والاحداث وأحيانا يعمد في ايصال رؤيته وموقفه عن طريق الايحاء..

نلمس كذلك (تشظي الانا) تشظي الذات في المكون الشعري ومنه الى تشظي الدلالة التي يسعى القارئ للقبض عليها ،موظفاً آليات التشظي وهي الاستفهام او لغة السؤال كما في نص (كيف) ص21

(كيف النسيان/ كيف اتقبله/كيف سأحرسها/كيف اتخلص من ظنوني/ كيف ترحل)

كيف ..؟

اسئلة الى ولدي الراحل غزوان

كيف النسيان..

وصرير الباب يذكرني

أنك آخر من يسمر وجه الليل

وأنك وحدك لا شريك لك...

في الهمس قبيل الفجر... ص٢٢

كيف أتقبله

عمر خال من شكواك

وساعات الليل

المليئة بقلقي من جنونك..؟

ومن التقنيات الاخرى التي قد لمستها في بعض نصوص الشاعر عدنان الفضلي التجريب في تقنية شعرية النص المفتوح، انفتاح النص وتعدد تأويلاته من حيث توظيف بنية المجاز لقبولها تعدد التأويل وتتيح للمتلقي ان يشارك في بناء النص ،وبهذا تحولت الشعرية في تركيزها على المعنى المتعدد او الدالة الغامضة نلمس ذلك جليا في نص (دون المخفي من البياض) ص 36:

من أول السين
الممتدة الى سقف كتفها
الى آخر الدال
المتقوسة كرسم الشفة
مازال حريق البياض
يرجّ لساني..
ويدفع به الى الرخام

من فسحة البياض المصقول
المطرز بأقواس اللحظ
الى ليل غاير مزاج الرب
فاصطبغ بسمرة مخبولة
ما زلت أمرر أصابعي
بحثا عن لزوجة..
تقنعني بأن الجسد المجنون
قابل للالتصاق

وظف الشاعر اسلوب التكرار الذي يعد ذا قيمة عالية والذي يمنح النص ثراء دلاليا عبر التراكم للكلمة او الجملة او الحرف وهو اسلوب استخدمه الشعراء ما بعد الحداثة بما له من قيمة جمالية ، فلم يأتي بها الشاعر من باب الترف اللغوي او ضعفا في طبع الشاعر او نقصا في ادواته الفنية وانما له ارتباطه بالحالة النفسية للشاعر وما يبتغيه من ايصال رؤيته الشعرية: كما في نصه (عندي ما يكفي) ص62

عندي ما يكفي من الوهم
لأتخيل العالم
وقد صار مؤهلا لاحتضان الفقراء
عندي ما يكفي من الانحياز
لأصوت ضد كل أنثى..
لا تمنح نهديها للهواء
عندي ما يكفي من الغرور
لأن أمنح الكذابين
صفة البلاهة
في زمن يكذب دائماً
عندي ما يكفي من البلادة
لأن أصبح بوجه متعنجة
جاءت تطلب ود قصائدي
عندي ما يكفي من الصمت
لأن أجعل حواراتي الليلية تشتكي التهور
وكذلك في نصه (انت جميلة بما يكفي)ص 67 الذي كرر فيها هذه البنية الشعرية عشرة مرات.

نزوع الشاعر الى لغة الوميض الشعري في بعض نصوصه التي تقترب من القصة الومضة، فله ومضات جميلة بلغة شعرية ذات ايحاء وتعبير شفاف ومسار ابداعي تأملي مبهر رؤيوياً مسكون بهاجس الابداع والانزياح العميق تسير على نموذج قصيدة الحداثة، كما في نصه (ما سقط من مسلة سومر):

(نذور)
أبي يعلم بسذاجة أمي
لذا كلما افتقدني
راح يفتش في سلة النذور
(مرور)
لها نبض
يخّضر ليلا فأعبر باتجاهها
ويحمّر حيناً
ليعبر اللصوص
(دماء)
حتى يحقنوا ماء الرصيف
سفكوا دماء السابلة..!!
(قيد)
رقّنت قيد قلبي

حتى لا يكمل مراحل دراستها المجموعة في مجملها كتجربة غنية بالسمات الجمالية والتي تعبر عن تجربة ابداعية تجذب المتلقي وفيها من المتعة الفنية والابداعية.

المصادر
• عبد الرحمن محمد القعود: الابهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،2002 ص131.
• الفضلي، عدنان، بريد الفتى السومري،ط1، اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 2018.
• الضبع، محمود، غواية التجريب ،حركة الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

قصائد مترجمة..

الوصية والشهادة أنا أدفن موتاي

أريل دورفمان
ترجمة: سهيل نجم

عندما يقولون لك
أنني لست سجيناً،
لا تصدقهم.
سيتعين عليهم الاعتراف بذلك
بعض الاحيان.
عندما يقولون لك
أنهم سمحوا لي بالحرية
لا تصدقهم.
سيتعين عليهم الاعتراف
أنها كانت كذبة
بعض الاحيان.
عندما يقولون لك
إنني خنت الحزب،
لا تصدقهم.
سيتعين عليهم الاعتراف
أنني كنت مخلصًا
بعض الاحيان.
عندما يقولون لك
أنني في فرنسا،
لا تصدقهم.
لا تصدقهم عندما يُظهرون لك
أوراقي المزيفة،
لا تصدقهم.
لا تصدقهم عندما يظهرون لك
صورة جسدي
لا تصدقهم.
لا تصدقهم عندما يقولون لك
أن القمر قمر،
إذا قالوا لك إن القمر قمر،
وإن ذلك هو صوتي على جهاز تسجيل،
وذلك هو توقيعي على الاعتراف
وإذا أخبروك أن الشجرة شجرة
لا تصدقهم ،
لا تصدق
أي شيء يقولونه لك
أي شيء يقسمون عليه
أي شيء يظهرونه لك،
لا تصدقهم.
وأخيراً
حين يأتي اليوم
ويطلبون منك الدخول
للتعرف على الجثة
وتراني هناك
وسيقول لك صوت
قتلناه
وخر صريعاً في التعذيب
انه ميت
عندما يقولون
إنني
بكل تأكيد
ميت
لا تصدقهم
لا تصدقهم
لا تصدقهم.

ما الذي تقولينه، وجدوا آخر؟
وفي النهر، لا أستطيع سماعك، تقولين هذا الصباح،
واحد آخر يطوف في الماء؟
تحدثي، لذلك لا تجرؤين،
هو حتى لا يمكن التعرف عليه؟
وقالت الشرطة أنه حتى والدته لا تستطيع ذلك
ولا حتى الأم التي أنجبته
لا تستطيع،
هذا ما قالوه؟
لذلك قامت النساء الأخريات بفحصه بالفعل، لا
أستطيع سماعك جيدًا،
فقلبنه ورأين الوجه واليدين،
لذا فهن جميعًا ينتظرن معًا وصامتات
كلهن في حداد
على ضفاف النهر،
أخرجنه من الماء،
بلا ملابس
مثل اليوم الذي ولد فيه،
لذلك هناك نقيب شرطة،
ولا يتحركن حتى أصل هناك؟
لا ينتمي لأحد؟
هل هذا ما تقولينه انه لا ينتمي لأحد؟
أخبريهم أنني سأغير ملابسي،
وآتي على عجل.
إذا كان النقيب هو نفسه
الذي جاء من قبل
هو يعرف سلفاً
ما الذي سيحدث،
لذلك يمكنهن إعطائه اسمي
واسم ابني أو زوجي أو أبي
أخبريهن أنني سأوقع على الأوراق
أخبريهن أنني على وشك الوصول فلينتظرنني
وعلى النقيب ألا يمسه.
لا ينبغي له الاقتراب خطوة واحدة
ذلك النقيب.
قولي لهن ألا يقلقن:
أنا أدفن موتاي.

أريل دورفمان كاتب وشاعر ومسرحي وناقد أميركي من أصل تشيلي. عمل مستشارًا ثقافيًا وصحفيًا لرئيس أركان الرئيس سلفادور الليندي خلال الأشهر الأخيرة من حكومة الليندي. هاجر إلى المنفى السياسي في عام 1973 عندما توفي الرئيس أليندي في انقلاب عسكري وأطيح بحكومته المنتخبة ديمقراطياً. كان دورفمان صوتًا قويًا ضد القمع السياسي وانتهاكات حقوق الإنسان. من بين أعماله البارزة "الموت والعذراء"، وهي مسرحية تحولت إلى فيلم في هوليوود عام 1994 بالاسم نفسه. بعد أن عاش في أوروبا لعدة سنوات، استقر في الولايات المتحدة وقام بتدريس الأدب والدراسات عن أمريكا اللاتينية في جامعة ديوك لما يقرب من ثلاثة عقود. صدرت مؤخراً روايته الجديدة "متحف الانتحار" التي تتناول وفاة الليندي.

لقطة من فيلم "قتلة زهرة القمر" الذي أعاد إلى الأذهان وقائع التاريخ الأمريكي العنيف ضد مجاميع السكان الأصليين من الهنود الحمر وغيرهم.

فيلم "قتلة زهرة القمر" عن المحو الأكبر للسكان الأصليين

الرعب الوجودي للسلطة الأمريكية المفرطة

ما أشبه قصة هذا الفيلم بقصة فلسطين!

بيتر برادشو
ترجمة: جبار الجنابي

تدور أحداث الفيلم الغربي المثير الذي يتناول الجريمة الحقيقية بمعالجة المخرج مارتن سكورسيزي حول جرائم قتل أفراد قبيلة أوسيج الهندية في الولايات المتحدة أوائل العشرينيات من القرن الماضي، استنادًا إلى الكتاب الواقعي الأكثر مبيعًا لديفيد جران.

بمشاركة إريك روث، يصوغ سكورسيزي ملحمة من الرعب الوجودي الزاحف حول ولادة زمن السلطة الأمريكية المفرطة، وهي قصة مروعة عن عمليات القتل التسلسلية للإبادة الجماعية التي تحاكي عملية المحو الأكبر للأمريكيين الأصليين من الولايات المتحدة الذي يضع مقدمة درامية لزواجًا ملتهبا كلهيب الغاز المنبثق من ابار النفط للأكاذيب والحب المسموم.

إنه يردد صدى أعمال سكورسيزي السابقة حول عنف الغوغاء، وولاء الغوغاء، وبيعه الحتمي للسلطات الفيدرالية، التي يظهر سوء نيتها تدريجياً.

لكن في النهاية يصور هذا الفيلم حول ما يدور حوله كل الغربيين، وربما كل التاريخ: الاستيلاء الوحشي على الأرض والموارد والسلطة.

تقدم ليلي جلادستون أداءً مأساويًا بدور (مولي بوركهارت)، وهي امرأة أمريكية أصلية من قبيلة أوسيج أصبحت مثل كل أفراد شعبها، ثرية بشكل غير متوقع لأن الأرض الصخرية وغير الخصبة في أوكلاهوما والتي سمحت السلطات لقبيلة أوسيدج بالاستيطان عليها تحولت إلى ارض ثرية باحتياطيات ضخمة من النفط. لكنهم في نفس الوقت ما زالوا خاضعين لحالة "الوصاية" العنصرية وعدم الاهلية, فللمطالبة بالدخل وإنفاقه، يحتاج أفراد الأوسيج إلى ضامن أبيض مشارك. في الوقت ذاته تشعر مولي وعائلتها بالاسى والقهر الشديد بسبب الأمراض الغامضة التي تقتل سكان أوسيج واحدًا تلو الآخر. في وقت لاحق يتم العثور على جثث ضحايا جريمة قتل أوسيدج، بما في ذلك "آننا" أخت مولي الضالة (كارا جايد مايرز)، التي تم تشريح جثتها بشكل غريب في الهواء الطلق، في مسرح الجريمة نفسه.

في هذا الموقف يصل شخص رخيص ومرتشي يُدعى إرنست، والذي يلعب دوره (ليوناردو دي كابريو)؛ رجل وصولي ولكنه أيضًا خاضع وغير منتج, جشع وغبي وقابل للمزايدة.

لقد عاد إلى الولايات المتحدة بعد الخدمة في الحرب العالمية الأولى، ويأتي إلى ملكية واسعة لعمه الثري، الذي عرض عليه وظيفة يعمل جنبًا إلى جنب مع شقيقه القوي برايان (يُنطق "باي ران")، الذي يلعب دوره (سكوت شيربد) ، الذي من الواضح أنه تم تطبيعه على نطاق واسع في أعمال العنف والفساد التي يرأسها العم الكاوبوي الثري هو ويليام هيل، الذي يلعب دوره (روبرت دي نيرو)، وهو رجل عبارة عن "استياء متكلّس" ولكنه يصدرأهميته الذاتية ويلمع سمعته بعلاقاته الجيدة مع شعب أوسيج.

يقوم هيل بتعيين إرنست في منصب باعتباره تابعًا غامضًا له، وهو من رجال الحاشية للمهمات القذرة، ويشجعه على التقرب والزواج من مولي، التي التقى بها إرنست بالفعل، الأمر الذي من شأنه أن يمنحه الحق بمطالبة قانونية بشأن "حقوقها المكتسبة من الثروة ومستحقاتها النفطية". وهكذا يبدأ زواج إرنست ومولي المحكوم عليه بالفشل، والذي تعقده المخاوف الرهيبة لوالدة مولي المريضة، ليزي كيو قامت بدورها (تانتو كاردينال)، التي لديها مشهد موت جميل وهادئ. فمرض السكري لدى مولي أحد عوامل ذلك الفشل.

لقد أصبح الأمر أسوأ بشكل غريب بسبب الدواء الذي اشترته هيل لها، والذي يستخدمه إرنست بينما كان دائمًا يتظاهر ويعرب بابتسامته الغبية عن قلقه لتدهور صحتها.

عندما يصبح الوضع سيئًا للغاية بحيث لا يمكن للسلطات الفيدرالية تجاهله، ترسل واشنطن العاصمة ضابطًا من مكتب التحقيقات الناشئ (الذي أصبح فيما بعد مكتب التحقيقات الفيدرالي FBI). هذا هو توم وايت، الذي يؤديه (جيسي بليمونز). لكن سكورسيزي يوضح لنا السياسة: يبدو أن ظهور المكتب المتأخر كان جزئيًا على الأقل، مسألة احتواء الوضع الصعب الذي يشمل البيض وشعب الأوسيج الأثرياء، وتعزيز السيطرة الفيدرالية على ولاية أوكلاهوما الجديدة.

وكما تؤدي جلادستون ودي كابريو، فإن العلاقة بين مولي وإرنست تتسم بنوع من الغثيان الروحي؛ إرنست صادق بشأن مشاعره تجاه زوجته، على طريقته، لكنها جزء من سياق سوء النية والعنف. علاقته الحقيقية هي بالطبع مع عمه، فهو العراب المقدس والرجل الأكبر سنا.

إنه فيلم مشوق للغاية، وهو قصة يرى سكورسيزي أنّها تاريخ سري للسلطة الأمريكية المفرطة، ووباء عنف خفي يلوث غور العمق الانساني.

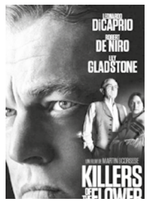
بطلا الفيلم ليوناردو دي كابريو (يمين) وفرانك دي نيرو (يسار).

من الغريب أن دي كابريو يبدأ في الظهور مثل دينيرو، مثل كلب يشبه سيده: نسخة أصغر سناً، ضحية وشرير، بنفس الخوف والعدائية ذات العين الثاقبة ونفس الفم الشبيه بمصيدة للفئران مع زوايا مقلوبة للأسفل.

أدخله عمه إلى الماسونيين، وفي القاعة الماسونية المحلية، بكل شعاراتها، يقود هيل إرنست البائس إلى مشهد العقاب البدني عندما خذله الشاب, هذا العقاب الجسدي الذي رايته الأكثر غرابة منذ ليندساي أندرسون إذا كانت على قاعدة هيل التي تتسم بالاهتمام والحساسية تجاه الأوسيج، حيث تخلق في الواقع خللًا وظيفيًا كبيرًا من الاكتئاب وإدمان الكحول والخروج على القانون والأمراض القاتلة والقتل المباشر.

خلقت الممثلة جلادستون شخصية معيبة لمولي ـ تلوم نفسها مع بعض الخجل من التعاون مع مضطهدها، إنّها معتدة بنفسها وهادئة، ترتفع فوق القذارة التي تحيط بها، لكن هذا الهدوء هو أيضًا الجمود المنكوب بالمرض. وهي تعلم أن إرنست لم يكن جيدًا على الإطلاق، لكنها كانت مفتونة ومغرمة به على الرغم من ذلك.

يقدم سكورسيزي قصة رائعة، بواسطة أداة تأطير جريئة كبرنامج إذاعي "جريمة حقيقية" يضم شخصيات من الأوسيج يؤدي دورها ممثلون بيض ببلاهة. إنه فيلم مشوق للغاية، وهو قصة يرى سكورسيزي أنها تاريخ سري للسلطة الأمريكية المفرطة، ووباء عنف خفي يلوث غور العمق الانساني.



أبطال القصة الحقيقيون

فيلم "طنطورة" عن مجازر الصهاينة

الإنكار الدائم للماضي الدموي

عمر العربي

في فيلمه الوثائقي الطويل "طنطورة"، يبحث صانع الأفلام الوثائقية اليساري ألون شوارتز في مذبحة وقعت في القرية الفلسطينية الساحلية طنطورة، ويسلط الضوء على اختلاف الرؤية وحالة الإنكار الدائم للتاريخ بالنسبة للكثير من الإسرائيليين الذين شهدوا أو سمعوا عن تلك المجزرة.

يجلس عدد من الإسرائيليين المسنين في صف واحد على طاولة طويلة. إنه مشهد يثير فضول المشاهد، فهو يحدق في الكاميرا ويتجاوزها بترقب. وسرعان ما يتضح أن صانع الأفلام الوثائقية الإسرائيلي ألون شوارتز، الذي خدم في الجيش مثل معظم الإسرائيليين، يصورهم لسبب لا لبس فيه. لقد عاشوا ما يسمى هناك بـ "حرب الاستقلال"، تلك التي تسمى في العالم العربي بـ "النكبة".

لقد اندلع القتال بعد أن أصدرت الأمم المتحدة قرارا في العام 1947 بتقسيم فلسطين إلى دولة يهودية وأخرى فلسطينية. وستنسحب بريطانيا العظمى، التي كانت تحكم فلسطين حتى ذلك الحين، كإقليم انتداب (نوع من الإستعمار). وكانت النتيجة حربًا غير متكافأة تمكن الإسرائيليين بواسطتها من السيطرة على أراضي الفلسطينيين وبيوتهم ومزارعهم.

في "طنطورة"، يبحث شوارتز في التناقض بين مصطلحي "النكبة" و"حرب الاستقلال". وهو يركز على قرية الطنطورة الساحلية الفلسطينية، التي كانت تُعرف حتى العام 1948 بأنّها منطقة صيد مثالية للفلسطينيين على البحر الأبيض المتوسط. ولكن عندما دخل لواء الكسندروني الصهيوني إلى المدينة وقام بإعدام 40 قرويًا من سكانها بدم بارد، انتهت القصيدة الغنائية.

لم يكن هناك قتال فعلي بالمعنى المعروف. ولم يبد الفلسطينيون مقاومة تذكر. ومع ذلك، فإن الكثير من الجنود الإسرائيليين السابقين في الفيلم لم يعترفوا بالمجزرة صراحة. أنّهم يتحدثون بعبارات ملطفة. "لا نسميه قتلاً"، و"إذا قتلت، فقد فعلت شيئاً جيداً". ويتحدث أحدهم عن زملاء "فقدوا السيطرة". ولكن أيضًا عن الهجوم على الطنطورة، الذي "كان معركة كلاسيكية"، ويقارن نفسه وزملائه المقاتلين بكاري كوبر، الممثل الأمريكي الذي غالبًا ما يطلق النار على الهنود من السكان الأصليين لأمريكا الشمالية في سلسلة أفلام الغرب الأمريكي؛ فهو الآخر بطل في نظر بعض الأمريكان.

هذا هو بالضبط ما يدور حوله فيلم "طنطورة"، أي كيف يرى الإسرائيليون ماضيهم الدموي، وكيف أنه لا يتوافق على الإطلاق مع الواقع.

عندما يعطي شوارتز، في منتصف الفيلم،الكلمة للفلسطينيين الذين عايشوا مذبحة الطنطورة، يكشف بشكل مؤلم هذا التناقض. تتذكر امرأة فلسطينية مسنة جيدًا كيف كان الوضع آنذاك، وتشرح بشكل حاسم كيف اضطرت إلى الفرار في ذلك الوقت. لقد ترسخت الصدمة في روحها. إن ذاكرتها، أو الذاكرة الفلسطينية الجماعية، غير متكافأة تمكن الإسرائيليين بواسطتها من السيطرة على أراضي الفلسطينيين وبيوتهم ومزارعهم.

في الغرب. يقول شهود إسرائيليون إنهم لا يستطيعون تذكر أي خطأ. فالإسرائيليون الغربيون لا يريدون تذكر تلك التفاصيل المروعة، خصوصًا تلك التي تتعلق بدفن الكثير من ضحايا مجزرة طنطورة في مكان يوجد فوقه حاليًا موقف للسيارات. وقد أوضح المؤرخ تيدي كاتز هذا الأمر بوضوح في العام 1997 عندما أجرى مقابلات مع العديد من الجنود الإسرائيليين السابقين والفلسطينيين الذين كانوا في الطنطورة في العام 1948 لإعداد أطروحة الماجستير الخاصة به. ومع ذلك، لم يمر وقت طويل قبل أن يسكته القاضي: يقال إن هذه الأطروحة "لا تستند إلى الحقيقة". لكن كاتز لا يزال لديه الأشرطة الصوتية من ذلك الوقت، والتي يستخدمها شوارتز بخبرة في الفيلم، وهي دليل قاطع على كيفية دفن الماضي حرفيًا! فقد دُفن ضحايا الطنطورة في مكان يوجد به الآن موقف للسيارات. إنهم مخفيون، لم يتبق شيء من حقيقة أنهم عاشوا هناك ذات يوم.

لقطة من فيلم "طنطورة" وفي الأعلى مخرج الفيلم ألون شوارتز

ومع ذلك، يشير بعض الإسرائيليين المسنين إلى أنّه قد تكون هناك حاجة إلى نصب تذكاري لإحياء ذكرى الضحايا الفلسطينيين، مثل تلك التي توجد في أوروبا تخليدًا لذكرى المحرقة. إنه إحساس مؤثر، فالتاريخ يعيد نفسه.

وبهذه الطريقة، يرشّ شوارتز الملح على جرح لم يلتئم أبدًا.

وبهذه الطريقة، يُظهر صانع الفيلم الوثائقي ما سيعنيه بالنسبة لفلسطين إذا أنصفها التاريخ.

لقد واجه الفيلم مقاومة كبيرة، في إسرائيل. ويشرح بعض المؤرخين السبب: "إنّه سيدمر سمعة البلاد في عيون الإسرائيليين؛ ففي نهاية المطاف، إسرائيل هي أرض الشعب اليهودي المختار".

ولهذا السبب تقول امرأة إسرائيلية مسنة في الفيلم: "إنّها لا تهتم بما إذا كانت القضية التاريخية قد تم حلها أم لا". وكما يلمح شوارتز، فإنّهم يعيشون حالة إنكار لا نهاية لها.

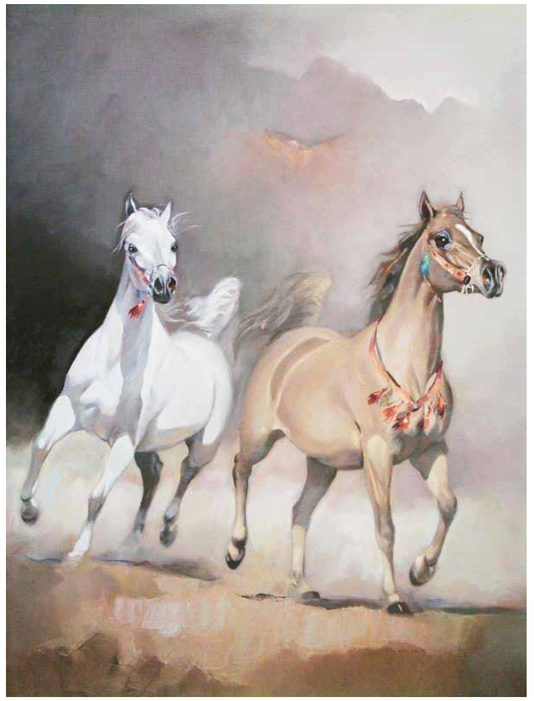
في معرض إستعادي

جاسم الفضل.. تعايش الأنساق الفنية

خالد خضير الصالحي

قدمت جمعية التشكيليين العراقيين (البصرة) فرصة لرؤية بانورامية لتجربة الراحل جاسم الفضل (البصرة 1955 - 2022)، بإقامتها معرضا استعاديا له.

يُصنف هذا الرسام كفنان ثمانيني شكّل، ومجايلوه: عدنان عبد سلمان، وحامد مهدي الخفاجي، وجبار عبد الرضا، وهاشم حنون، وعيسى عبد الله وجنان محمد، مجموعة من الرسامين المهمين، وموجة أعقبت: فيصل لعيبي وصلاح جياد وعبد الملك عاشور وهاشم تايه، وتتلمذ على يد رسامي جيل الستينيين البصريين كمحمد مهر الدين وعلي طالب وفاروق حسن وسلمان البصري وغيرهم، من الذين خاضوا أشرس وأجرأ تحولات الرسم العراقي في محاولة تحرير عملهم الفني من ربقة الايدولوجيا وترابطاتها، وإحالاتها الخارجية، لتكرس اهتمامها إلى شيئيتها (ماديتها).



تتوزع أعمال الفضل بين حدين هما: الرسم وفق القواعد الأكاديمية التقنية والتشريحية والمنظور، والرسم التجريدي، ومحاولة الفضل الدائمة للاستقرار في مرحلة وسطى؛ فاتخذ التعبيرية مستقرا شبه دائم؛ فكان يراوح بين هذين الحدين رغم شبه استقراره في اتجاهه التعبيري الذي هيمن على المشهد التشكيلي للرسم العراقي في ثمانينات القرن الماضي واعتبره البعض نسقا صالحا أبدا، ومتجددا، وهو حكم نجم، برأيي، بفعل ربما عوامل اجتماعية (خارج مادية الرسم) أهمها، ثقل وجسامة الحروب التي خاضها العراقيون وتأثير ذلك على الوضع الاجتماعي/ثقافي، فبشّر بها عدد من النقاد بان "التعبيرية، خلال الثمانينات، كانت نزعة أسلوبية عامة" (مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، العدد 4-3، 1990، ص 11).

تتمثل أهم علامات (اختلاف) و(فردانية) جاسم الفضل في هيمنته على المواد التي يشتغل عليها وينوعها، ويثبت تفوقه التقني في معالجته لها، من ابسطها إلى اعقدها، ومن أرخصها إلى أغلاها، مبتدئا بأقلام الرصاص، والفحم، والحبر الصيني، وأصابع الباستيل، ثم الزيتية والاكريليك، وأيضا كان عاشقا للألوان المائية التي مكنه تفوقه في معالجتها إلى أن تشكل ما يشبه دفتر دفتر الملاحظات عند الحكواتيين، يسجل فيه رسما ما يدور حوله من وقائع ويوميات مدينته البصرة؛ لكنه لم يستند على المهارة التقنية وحدها، كبعض التقنيين الأكاديميين، ولم يكتفِ بذلك، بل تجاوزها إلى: تنويع الموضوعات، والمُعالجات.

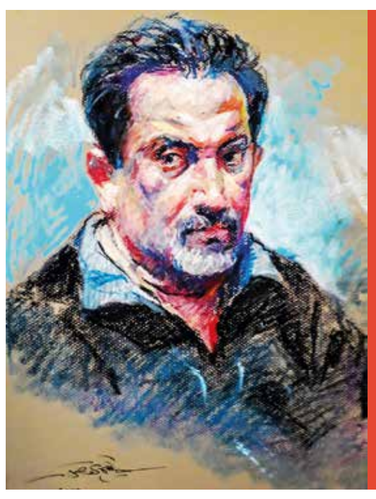
إن أول وأهم الاتجاهات الأسلوبية عند جاسم الفضل رسم الموضوعات (المحلية) ليس بهدف (تسجيل) الحياة اليومية لمدينتهِ البصرة فقط، كما يعتقد البعض، ولكن لاختبار الطاقة التعبيرية للمواد المختلفة باعتبار الموضوع مناسبة للرسم ليس إلا، ولتحسس الانطباعات اللونية اكثر من تسجيل للـ: (يوميات)، وواجهات البيوت التراثية، والأزقة والاهوار والصناعات اليدوية التي أوشكت على الانقراض.

كان مركز الثقل في توجهات جاسم الفضل، تعبيرية (مؤنسنة) تتجاوز تجاربه الأكاديمية الانطباعية، وتقدم منجزا يحافظ فيه على الوجود الإنساني في التجربة، متتبعا خطى أهم رسامي البصرة التعبيريين الستينيين: علي طالب ومحمد مهر الدين وفاروق حسن، ومجايليه: حامد مهدي وعدنان عبد سلمان وجبار عبد الرضا وهاشم حنون؛ وتشكل ملمحا أسلوبيا (تعبيريا) خاصا، كان يحقق فيه وجودا مهيمنا للمشخص، وللشكل البشري تحديدا، وكان يقف فيه موقفا وسطا بين النمط الواقعي والتجريدي، ويستوعب "حمولات فكريةٍ واسعةٍ، وهموما مُعقدةٍ تصور محنةَ الإنسانِ، أي إنسان، وبالمعاني الواسعة للمحنة"، متجاوزا (السمات المحلية) التي كرسها خطابٌ عصر الرواد التشكيلي العراقي في الثلث الثاني من القرن الماضي.

لقد تماسَّ الفضل مع الرسم التجريدي من خلال مرحلة وسيطة (تجريدية تعبيرية) تكرس اهتماماً خاصا لتصوير محنةَ الإنسان دون حاجة لوجوده المشخص، فكان اثر الإنسان شاخصا من خلال المعالجات اللونية الخشنة التي تتركُ أثر الضربات القوية القاسية للفرشاة على سطح اللوحة، حيث يحاصَر أبطاله بِمِحَن لا آخر لها، تماما كالمحن التي تحاصر أبطال الرسام فرنسيس بيكون (Francis Bacon)، فـ"تتطرز خلفية اللوحة بخطوط وحروف وأرقام ولطخات لونية عشوائية تؤدي وظيفة الهالة الدلالية المكملة للقصد المضمَر في وعي الفنان المنتج لعلاماته الأساسية وأهمها الجسد الإنساني" (هالات جاسم الفضل، محمد خضير).

لقد تبادلت الاتجاهات الثلاثة التأثر والتأثير، والاستعارات من بعضها، فكانت الخيول ومضارب البدو، يحل محلها، في اتجاهه التعبيري، كائن متوحد ومسجون ومحاصر بالخطوط والتفاصيل الأخرى، ثم تتحول، في أعماله التجريدية، إلى، ما يسميه القاص محمد خضير (إكسيرَ الفنّ اللامسمّى)؛ فعاشت هذه المدارس معا متساوقةً، وليست متعاقبةً بالضرورة.

تماسَّ الفضل مع الرسم التجريدي في مرحلة وسيطة (تجريدية تعبيرية) تكرس اهتماماً خاصا لتصوير محنةَ الإنسان



جاسم الفضل

- مواليد البصرة 1955
- دبلوم معهد الفنون الجميلة
- بكلوريوس كلية الفنون الجميلة
- أقام العديد من المعارض الشخصية في البصرة وبغداد
- اشترك في كثير من المعارض داخل العراق وخارجه
- عمل في دار ثقافة الأطفال (مجلتي والمزمار).

تتوزع أعمال الفضل بين حدين هما: الرسم وفق القواعد الأكاديمية التقنية والتشريحية والمنظور، والرسم التجريدي، ومحاولة الفضل الدائمة للاستقرار في مرحلة وسطى؛ فاتخذ التعبيرية مستقرا شبه دائم

"كما لو أنّنا نولد للتو"..

تمثلات شعرية المفارقة

د. سمير خليل

تتجسد روح المفارقة وشعريتها وتمثلاتها مليًا في مجموعة (كما لو أننا نولد للتو) (الصادرة عن اتحاد الأدباء- بغداد، 2021) للقاص كاظم جماسي وفق اشتغالات ولمسات تثير المتعة، وتعّمق الإحساس بالواقع المتأزم وهو يكشف عن التناقضات والصراعات والاحتدامات التي تحيط بالشخصيّات وتجعلها تكابد نوعاً من الإغتراب والانفصال عن الواقع الذي ترفضه في وعيها ووجدانها، وتوجهاتها مما يؤدي الى حدوث الموقف الفانتازي الذي يكشف حجم الاختلال والانكفاء في تضاعيف اللحظة المحتدمة.

يقذف القاص شخصيّاته في واقع عدمي تتصاعد فيه الرؤى الغريبة والأحلام المحبطة، وهموم الذات الباحثة عن تناغمها الوجودي المفقود. فأبطال المجموعة غرباء محبطون، يسعون دوماً لإيجاد بارقة أمل تجعلهم مشدودين إلى عمق الحياة وإلى توافر الإحساس بالبقاء، ولو كان بقاء على هامش الحضور، ولذا نجد غرائبية الشخصيّات والأحداث كقرينة على حجم الانطفاء والتوّتر والتناقض القائم بين الذات والآخر والذات والموضوع، مما يشكّل جوهر المفارقة الفانتازية في معظم القصص.

يميل القاص إلى عدّة خيارات واشتغالات وخصائص فنيّة، لكي يصوغ قصصه وفق هذه التوّجهات فهو يميل إلى الاختزال والتكثيف ولا يبدي اهتماماً بالاستطالة والإطناب، وفائضية السرد وترتكز القصّة عنده في محور مركزي يمثل جوهر الفكرة التي يروم تجسيدها سردياً، ومن الظواهر أو الخصائص الفنيّة الأخرى وعلى مستوى الأداء التعبيري نجده يميل إلى المفردة الشعرية وخلق مشهدية بصرية لمتابعة الحدث وللشخصيّات وهو يرسم ملامح (الموقف) القصصي المعبّر عن أزمة العلاقة بين الشخصيّة والواقع وبأسلوب يمزج فيه الغرائبي بالواقعي وبتأطير تهكّمي ونلحظ العناية والاهتمام بجمالية الأداء اللغوي، وأسلوب الجملة القصيرة أضفى حيويّة على النصوص، وجعلها نصوصاً تتمركز حول فكرة رئيسة ويسعى لتعميق المعنى المراد بتوالي أحداث وانتقالات تكشف عن الصراع الداخلي السايكولوجي الذي غالباً ما تكابده الشخصيّات في المجموعة وهي تبدي رفضاً وتصادماً مع موروثات لحظة الاشتباك، وتعبّر عن وعي لاحتواء الواقع بغية التماهي معه والسعي على مستوى الحس الوجداني لجعله واقعاً يمكن العيش تحت سطوته.

إنّ صنع الجمال يتطلّب نوعاً من التحدّي والتصدّي والمعاناة، فالحياة هي تفاصيل معقدّة وصعبة، لكن لا سبيل لصنعها والبقاء تحت سطوتها ما لم يكن الإنسان قد أدرك سرّ المكابدة

الإحتفاء بالجمال

ولعلّ معاينة نقدية لدلالات العتبة الإستهلالية التي تصدرّت المجموعة يمكن الإشارة إلى المعنى الذي تومئ إليه من خلال التوكيد على التعمق بالحياة وخوض غمارها، والمكابدة في تناقضاتها وهمومها فهو السبيل لإيجاد قصيدة تحتفي بالجمال وتنتصر على ظلال الحياة المتّشحة بالمعاناة والمواجهة والإعياء، وقد حملت العتبة عنوان (من أجل أن تكتب قصيدة واحدة) للشاعر الألماني (راينر ريلكة) ومع ما فيها من تفجّر ونزوع رومانسي فإنها تختزل فكرة قاتمة على أن الحياة ليس من السهل تحويلها إلى حلم، وإن صنع الجمال يتطلّب نوعاً من التحدّي والتصدّي والمعاناة، فالحياة هي تفاصيل معقدّة وصعبة المراس ولكن لا سبيل لصنعها والبقاء تحت سطوتها ما لم يكن الإنسان قد أدرك سرّ المكابدة، لتحقيق الغاية السامية، وقد يحيل هذا المنطق إلى أن الجمال ليس في الحصول عليه بطريقة جاهزة من دون كد، بل إنّ الجمال ليس في ذاته وإنما في فكرة البحث عنه، ومحاولة استخلاص وجوده من خلال العقل الإنساني والإرادة والتحمل وإعادة اكتشاف الواقع عبر وعي الذات، "من أجل قصيدة واحدة، عليك أن ترى مدناً عديدة، بشراً وأشياء كثيرة، عليك أن تفهم بأي لغة تحدّث الحيوانات، أن تحسّ كيف تحلق الطيور وتعرف ما تومئ إليه الأزهار عندما تنفتح في الصباح، عليك أن تكون قادراً على العودة بأفكارك إلى شوارع في ضواحٍ مجهولة، إلى لقاءات لم تتوّقعها وإلى فراقات تنبأت بها قبل أن تحدث بوقت طويل". (المجموعة: 7).

ونلحظ في قصة (الزورق) مقاربة لسيرة الشاعر (جان دمّو) وجعله الذات المتأرجحة داخل الواقع المحتدم، والفراغ بين الشاعر والحياة والمجتمع، وبطل القصة يحاول الاقتراب من الشاعر، ومحاورته وسؤاله عن الحياة والضفتين اللّتين تمثلاّن وجود الإنسان وهذا النص يقترب من شعرية السرد وكأننا إزاء قصيدة تختزل المعنى وتعلن الموقف الذي يتّخذه الشاعر، ورهانه على وسيلة تجعله أكثر جمالاً وتناغماً مع ذاته وهو يبصر تماماً الطريق ويدرك أي ضفة يحتاجها الشاعر، ورمزية القصة تعبّر عن التناغم السايكولوجي والوجودي بين الشاعر والطبيعة والرهان على أنك تجد وسيلة لفهم أسرار الواقع لتكون قوياً متماسكاً، ولا تنظر أو تعبأ بما يقول أو يرى الآخرون "على حين غرة التفت إليّ (جان) فألفاني مأخوذاً، أطيل التحديق في المشهدية الوحشية المرعبة التي خلّفتها ريشته على القماش، صاح بيّ: ها...، أجبته مستفهماً: ها ؟ ... أشار بسبابته إلى البانوراما هذه ضفة...، ثم وهو يرفع ذراعه إلى الأمام باستقامة نظره، ويضيف: وتلك ضفة...، بلهفة وظمأ مضاعفين سألته: وكيف العبور؟! ما لبث أن مدّ ذراعه في عبّه ليخرج قنينة عرق ملأى، ثم ليرفعها عالياً ويهتف مقهقهاً: هذا هو الزورق". (المجموعة: 9 - 10)، والنص بشعريته ودلالاته يحمل كثيراً من المعاني وهو تجسيد سايكولوجي لشخصيّة (جان دمو) وإشكالياته الوجوديّة التي عاناها، ورفضه للواقع واحتفاظه بوعي ذاته وطريقة التعامل مع الحياة والحقائق والتأزمات الذاتية، وذلك استثمار لسيرة وطبيعة (جان دمو) وتحويله إلى شخصيّة تتشابك وجودياً مع واقع مأزوم، في لحظة تجلٍ مأزومة هي الأخرى.

الشخصية المأزومة

ويفرد القاص نصّاً آخر يتعالق به مع سيرة وشخصية وطقوس (جان دمّو) بوصفه شخصيّة مأزومة في علاقتها مع الواقع، وبذا يتحوّل إلى ذات مغتربة وغرائبية وهو يصرّ على صنع حياة خاصة به ويقود إليه كنوع من الاحتجاج على الآخر وعلى المجتمع الذي لم يفهم ما يتداعى في داخله، وقد وسم النص بعنوان (تحرير) وهو يكشف عن ضياع وتشتت وطقوس لمعنى لا يراه إلاّ الشاعر: "لبرهة وقف جان متفكراً... ما لبث أن ولّى وجهه صوب الحافلات، وراح يصعد إلى الحافلة تلو الحافلة، يقطر قطرة واحدة من سائل القنينة فوق كل لسان من ألسنة الركّاب المتدلية خارج أشداقهم، حتى إذا سقى لسان آخر راكب في آخر الحافلة، عاد متفحّصاً أرقام الحافلات ليتأكد من كونها تحمل العنوان ذاته (ميدان – حرية)". (المجموعة: 11 - 12)، والنص يجسد غرائبية الموقف وفانتازيا الإشتغال، ودلالات تحيل إلى نوع من المتعة التي يسعى إليها الشاعر، ويجد فيها ليس كينونته بل يحقّق متعته بالتواصل مع الآخر، ويحقّق أيضاً حرّيته التي يتمركز حولها ولا أحد ينازعه عليها، وغرائبية المشهد تحمل وتعبّر عن كثير من الدلالات ترتبط بالشاعر وتوجهاته في الحياة وطبيعة رهانه ونظرته وعلاقته بالآخر، إنّه ضياع ولكن له ضرورته عند (جان دمّو) وقد يراه الآخر أنه فانتازيا تؤسس لإختلال في عدم فهم الذات التي تعشق الحرية، وتعيش بها بغض النظر عما يفكّر به الآخرون والنص يضيء المساحة القلقة، على مستوى الموقف الوجودي الغرائبي، ويمكن ملاحظة أن النصّين المرتبطين بشخصيّة الشاعر الإشكالي (جان دمو) جاءا ليعبّرا وبصياغة شعرية إلى نقطة التأزّم والاحتدام بين الشاعر والآخر، ونلمس الصياغة الشعرية في بناء النص فنيّاً.

أمّا في نص (تطريز) فنجد موقفاً مغايراً يعبّر عن لحظة قد تبدو سائدة وهو يصوّر امرأة كادحة تعمل في جمع الحطب ويستعرض لنا جزئيات الطقس اليومي الذي تكابده منذ الفجر، ويصف الأخريات اللّواتي جعلهن العمل والبحث عن الذات يقمن بهذه الطقوس اليومية، وتشعر بأن طبيعة العمل وخشونته وما يتطلّبه من النقاب وملابس يحاصر جسد المرأة ويحولها إلى كائن خشن يفقد كثيراً من أنوثته ورقته، والنص يركز على التناقض بين جمالية المرأة والعمل الذي يسلبها كثيراً من خصائصها الوجودية الجميلة، وكأن القصة تتطرق إلى المسكوت عنه أو اللامفكر فيه ويسلط الضوء على بعض أنواع العمل التي تفقد المرأة فيها كثيراً من السمات، ويصوّر شريحة (البروليتاريا) الأنثوية، ومن المؤكد يحيل إلى واقع الفقر والعوز الطبقي الذي يجعل المرأة تتنازل عن سماتها الجمالية ونعومتها لتوكيد ذاتها والاصرار على قيم العمل التي توازي في دلالاتها قيم الوجود القائم على الاحساس بالذات وعدم الانزلاق إلى مساحات أخرى قد تفقد فيها المرأة أي معنى لوجودها، "اعتادت أنوفهن المستترة خلف النقاب الأسود عفن ونتانة المزابل، ولم يعدن يعرن بالاً لتلوّث ثيابهن بالأتربة والدهون والأوساخ لاسيما أن سني شبابهنّ قد أفل، ولم يطرق أنوثتهن طارق منذ زمن بعيد، وقد بلغت صغراهن اليوم ما يزيد على الأربعين، لكلّ واحدة منهنّ حكاية مختلفة، سوى أنهنّ يجتمعن بذات المصير، مصير تكتظ فيه الخسارات والخيبات والمرائر"(المجموعة: 15 - 16).

الجمال والعوز

امتاز نص (تطريز) بأنّه كشف عن ظاهرة (العنوسة) وفقدان جمالية المرأة نتيجة نزولها إلى العمل وإلى الأماكن الرديئة، والنص يكشف عن مفارقة بين الجمال والعوز، والمرأة وأفول الحياة وتحوّلها إلى كائن للكد والكفاح ومحاولة البقاء بشروط الواقع، ولطبيعة القصص عدد ياً نضع هذه المقاربة لنماذج من النصوص التي تكشف عن خصائص الجمال على مستوى الشكل والمضمون، وفي نص Trffic Light نلحظ التقاط للحظة هاربة ومسكوت عنها حين يحدث خلل في أجهزة الإشارة الضوئية فيحدث الاضطراب والإرباك وأن البشر مهما حاول أن يؤكد على استثنائية ذاته وقدرته فإنه بالحقيقة كائن تتحكّم به الآلة والأجهزة والنظام والقواعد، "لم يحدث في المدن كلّها وكذا في المأهول من الأرض جميعها، وفي الزمان كلّها أيضاً، أن تشتعل الإشارات الصفر، سوى مرّات معدودات وفي مواعيد متباعدة، فقط حين يحدث نوع من تماس داخلي، فتهتاج الإشارات لتندلع حرائق كبرى فيختلّ النظام". (المجموعة: 18).

تحتل قصة (كما لو أننا نولد للتو) مكاناً استثنائياً في المجموعة لما امتازت به من فكرة، وعمق وتجسّد لفانتازيا الموقف، وما توافرت عليه من حبكة ولغة واستثمار لكل فواعل السرد من لغة وإشارة وبداية ونهاية، وما امتازت به من تأطير الصراع السايكولوجي، واستثمار المكان (المقبرة) للتعبير عن المعنى المضاد فقد تولد الحياة في مكان موحش كالمقبرة والأمكنة تستعير معانيها ودلالاتها من العقل الإنساني، وتكشف القصّة عن مفارقة تقع فيها الرجل الذي فقد زوجته واعتاد أن يزور قبرها بشكل مستمر وتشاء المصادفة أن يجد امرأة جميلة هي الأخرى اعتادت زيارة قبر زوجها وتحدث المفارقة حين يتم التعارف بينهما وتبادل البخور والعطور، وبعض تقاليد الزيارة ثم تتطور العلاقة، وتصبح المقبرة مكاناً للّقاء وتبادل الاحاسيس وهما يعانيان الوحدة والحزن والفراغ، وتبدأ قصّة التواصل باستثمار أمكنة في المقبرة لتحقيق الارتباط وتبادل المشاعر والرهان على ايجاد الحياة البديلة بعد ادمان زيارة القبور.

وحدثت ومضة التناغم في مكان هو أبعد ما يكون عن هذه المشاعر وتلك هي المفارقة أو فانتازيا الموقف وما يحمله من دلالات وجودية ورمزيّة بين الرجل والمرأة وفي طقوس المقبرة، فالإنسان يمكن أن يجد ذاته إذا تحققت له الرغبة الحقيقية بعيداً عن كلّ طقس أو ظرف او انطفاء وتلك هي الموضوعة الوجودية والسايكولوجية لهذا النص المكتنز، "بعد دقائق لا تنضوي مطلقاً تحت قياس الزمن المعتاد، أخذت مساماتنا تنزّ شبقاً، وعشقاً، ليس من وصف يحيط بهما، وحين خرجنا من السرداب وجدتنا، كما لو أننا ولدنا للتو، طفلين غضّين مبتهجين تحيط بنا غابة كثيفة من الأشجار المثمرة الورقاء، مثقلة بكل ما ندّ وطاب". (المجموعة: 79).

ما يميز مجموعة كاظم جماسي أنها توغّل في المسكوت عنه واللامفكر فيه، وفق صياغة شاعرية جمالية لتأسيس عالم مكتظ بالفانتازيا والغرائبية أحياناً، والمفارقة الوجودية وبهذا حققت وجودها وتميّزها.

تعريب..

العالم في ذُبابة

مارغريت دوراس
ترجمة: سارة محمدي

أود أن أحكي قصة رويتها لأوّل مرة لميشيل بورتي التي صنعت فيلمًا عنّي.

في ذلك الوقت، كنت في ما يمكن أن نطلق عليه حالة التأمّل في معتزلي الصغير الملحق بالمنزل الرئيس. كنت أجلس وحدي هناك بانتظار ميشيل بورتي في حالة استغراق تام بالتأمّل. غالبًا ما أبقى وحدي في أماكن هادئة وخالية أوقاتًا طويلة. في ذلك اليوم الهادئ الرتيب، رأيتُ وسمعت فجأة على الحائط بالقرب منّي، اللحظات الأخيرة لحياة ذبابة عاديّة. جلستُ على الأرض حتى لا أخيفها. ولم أتحرك.

كنت وحدي معها في المنزل. لم أفكر أبدًا في الذباب من قبل، ربما باستثناء انزعاجي منه. ذلك الانزعاج الذي تحول فيما بعد إلى رعب حقيقي، عندما أدركت أنه يحمل جراثيم الطاعون والكوليرا.

اقتربتُ من مشاهدتها وهي تموت. كانت تحاول الابتعاد عن الجدار. وكان من المحتمل أن تسقط ملتصقة بالرمل والأسمنت، بسبب رطوبة الحديقة المنتشرة على بالجدار. شاهدتُ كيف ماتت ذبابة. كان موتًا طويلًا. كافحتْ كثيرًا ضده. استغرق الأمر عشر أو خمس عشرة دقيقة، ثم توقف. فأدركتُ أن حياتها قد انتهت. بقيتُ أراقب المشهد بفضول. ظلت الذبابة عالقة بالجدار ساكنة لا تتحرّك، كما لو كانت محنطة. وفجأة اكتشفت أنّني كنتُ مخطئة. كانت لا تزال على قيد الحياة.

بقيت أرقب بشغف، على أمل أن تدب الحياة مرّة اخرى في أوصالها.

شعرت بأنّ وجودي جعل الموت أكثر فظاعة. عرفت ذلك، لكنني واصلت المراقبة، انظرُ كيف سيغزو الموت الذبابة بشكل تدريجي. محاولة معرفة من أين أتى هذا الموت؟ من الخارج أم من سماكة الجدار أم من الأرض؟ من أي زمن أتى؟ من الأرض أم السماء، من الغابات المجاورة أم من العدم المجهول، ومن قريب جدًا، حاولت إعادة رسم المسار الذي سلكته الذبابة أثناء مرورها إلى الموت الأبدي.

من الجيد أيضًا أن تؤدي الكتابة إلى ذلك، إلى تلك الذبابة - أعني في معاناتها مع الموت: أن أكتب رعب لحظة مفارقة الحياة بالضبط، تلك اللحظة التي يستحيل الوصول إليها. أعني تلك اللحظة التي على الرغم من أهميتها، لم نجد لها مكانًا محددًا في خريطة الحياة على الأرض.

ترتبط دقّة لحظة الموت بالتعايش مع البشر، مع السكان المستعمَرين، مع الكتلة الهائلة من الغرباء في العالم، من العزلة العالمية، حيث تدب الحياة في كل مكان من حولنا. من البكتيريا المجهرية إلى الأفيال. من الأرض الرطبة إلى السماوات الإلهية أو عالم الموت السرمدي.

نعم فعلا. هذا صحيح. أصبح موت تلك الذبابة إزاحة للأدب. يكتب المرء من دون أن يعرف ذلك. يكتب المرء من خلال مشاهدة ذبابة تتخلى عن حياتها. من حق المرء أن يفعل ذلك.

دخلت ميشيل بورتي في حالة هستيرية، عندما أخبرتها بالوقت المحدد الذي ماتت فيه الذبابة. والآن أفكر، أنّه ربما لم يكن ذلك، لأنّني رويت هذا الموت بطريقة مضحكة للغاية. في ذلك الوقت كنت أفتقر إلى الكلمات للتعبير عنها لأنني كنت أشاهد الموت، عذاب تلك الذبابة السوداء والزرقاء. تسير العزلة دائمًا جنبًا إلى جنب مع الجنون. انا اعرف هذا. لا يرى المرء الجنون. في بعض الأحيان فقط يمكن للمرء أن يشعر به. لا أعتقد أنّه يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك. عندما يأخذ المرء كل شيء من نفسه، يدخل بالضرورة حالة معينة من العزلة لا يمكن مشاركتها مع أي شخص. لا يمكن للمرء أن يشارك أي شيء. يجب على المرء أن يقرأ الكتاب الذي كتبه وحده معتزلًا عن الآخرين. من الواضح أن هناك بعدًا روحيًا في الأمر، لكن المرء لا يختبره على الفور بهذه الطريقة. يمكن للمرء أن يفكر في الأمر لاحقًا (كما أفكر فيه الآن)، بسبب شيء قد يكون حياة، على سبيل المثال، الصراخ الصامت، أو الصراخ الرهيب بصمت. صرخات الجميع في العالم.

من حولنا كل شيء يكتب. هذا ما يجب أن ندركه أخيرًا. كل شيء يكتب. الذبابة على الحائط تكتب. هناك الكثير مما كتبته في ضوء الغرفة الكبيرة. يمكن أن تملأ كتابة الذبابة صفحة كاملة. ولذا سيكون هذا نوعًا من الكتابة. منذ اللحظة التي يمكن أن يكون فيها كذلك، يصبح بالفعل نوعًا من الكتابة. في يوم من الأيام، ربما في القرون المقبلة، يمكن للمرء أن يقرأ هذه الكتابة؛ سيتم أيضًا فك شفرتها وترجمتها. وستنتشر، مثل قصائد غير مقروءة عبر السماء.

عمارة زها حديد المفهوم والرؤى (3)

الإلغاء والتطلع.. الحلم وذائقة الأنثى

جاسم عاصي

في حالة تغيير النمط، لابد من معرفة الأصول التقليدية، أو المتعارف عليها. وهذا يشمل الأجناس جميعها، سواء في الثقافة أو الأدب والفنون الأخرى. بمعنى أنك تؤسس على معاني وأنماط سابقة، حتى لو ألغيتها بالكامل، فأنت لا تؤسس من فراغ. وإذا ذهبت إلى مصطلح التناص، فأنك ستنتبه إلى أن نصك نافذ من خلال نصوص سابقة أو مجاورة. والعمارة باعتبارها نص يمتلك مواصفات كل الأجناس، فلابد من أن يؤسّس على رؤى سابقة.

**تعمل زها حديد على نمط تربية الذات، وخلق الذوق وإنقاذه من نمطيته واعتياديته. وهذا أيضاً يخضع بطبيعة الحال إلى القدرة البصرية التي اعتادت على أبعاد بصرية متقاربة ومتشابهة وغير مثيرة للرؤية، وقد ينقض بعضها البعض، لأن الأشكال مشيّدة بما يقترب من العشوائية في بعضها. والآخر ينحاز ويألف المتعارف. من هذا تكون عمارتها، أو لنقل أعشاشنا ذات بنية متقاربة تحمّل الرائي نوعاً من اللامبالاة في رصد الشكل، لأنه خالٍ من الإبهار والدهشة. وحين تغيّر النمط بخليط عشوائي، يأخذ من هذا وذاك ويرمم لصوره الراكدة في الذهن، نشأ ما يشبه الهجين في العمارة السكنية على أقرب حال. مما سبب عدم الملائمة والتكيّف. بمعنى أن ما شُيّد لا يُثير الدهشة المبنية على أسس علمية تدرس كل الجوانب الموجبة لهذا الابتكار أو الاجتراح. فالشكل لابد أن يضفي حالة الصدمة المبنية على الدهشة. وهي في منطلقها مبنية على تصوّرات عميقة وليست شكلية. بمعنى تأخذ التكيّف بنظر الاعتبار. وهذا يقود إلى أداء الوظائف، ومن ثم علاقة الخارج بالداخل. فالصدمة والدهشة، لا تستميلها سوى الأسس الأكثر علمية وتطبيقية ومعايشة. وهذا أيضاً يكّمل الوظيفة والرؤية بشكل عام، والنظرة بشكل خاص حين يتم تفحّص ما يُفيد أداء الوظائف من هذه العمارة أو تلك. من هذا نرى أن عمارة حديد توازن بين ما هو مرئي، وبين ما هو لحد الآن غير مرئي. ونقصد بـ (الآن) لحظة مراقبة الشكل قبل الدخول في تفاصيله الداخلية. ويمكن مجازاً أن نذكر قولاً بشأن هذا مفاده؛ علاقة الشكل بالمعنى كما يفعل كاتب النص , فالمعمارية ترسم بالآلية المختلفة مقابل قلم الكاتب. لكنهما معاً يستعينان بالعقل الذي يقود إلى الابتكار. إن فضاء الخارج كذات وبنية يقود إلى فضاء الداخل كذات وبنية أيضاً. غير إن البناء والذات تسيران بشكل متوازي، إذا ما قيست بالوظائف التي يؤديها الشكل، وهنا نقصد العمارة، أو المبنى أو المعبر ـ الجسر ـ المشيّد بنمط جديد.كما عملت في تشييد جسر (الشيخ زايد) في كوّنها خضعت للمخيال، وتخيّل تطبيق أسطورة جسد الأنثى والرجل، وقدسية الماء في الأساطير. إنها اسست لجسر يطوف على جسد مائي، ينتج باستمرار عوامل الخصب، يستنهضها من ظاهرة جريان المياه في حوض النهر.

إن عمارة حديد بهذا الصدد تقترب من رؤى الأسطورة في كوّنها تعمل بشمولية وظيفية وتعدد رؤى وبنيات، وما يجعلها تتجدد، هو الاستعمال الذي يقود إلى الانزياح المتعاقب كما هو في استعمال الأسطورة في الأدب. إذ من الصعب الاكتشاف ذاتياً للعلاقات الأسطورية في هذه العمارة، لكنها موجودة، سواء في المرئي منها أو في العمق العميق فيها. كذلك في العلاقات البنيوية التي تشكلها منظومات متعددة في منظومة واحدة حيوية هي العمارة.

الخلق اليوتوبي

بين الحلم والواقع، لا توجد حدود عازلة، فهما عالمين متوازيين، ينهل كل واحد منهما النسغ من الآخر. فالواقع مسار يتوفر على مرائي ووظائف ورؤى مختلفة، والحلم ذي شفافية وخلق يوتيبي لهذا الوجود، الذي رما غير المتحقق. غير أننا ننظر إليهما بمزيج من النظر في حالة كسر الزمن للاثنين ووضعهما في زمن واحد. وهذا ما نراه في عمارة (زهاء) حاضراً بقوة. أي أن التصوّرات الذهنية تأخذ من الأحلام شفافيتها وهلاميتها لتؤسس عليها عالم واقعي متحرك يؤدي وظائف شأنه شأن ما هو متعارف عليه. وهذا له علاقة بالذائقة أصلاً. هذه الذائقة لا تحاكي صورة الواقع، بل تفرض مكوّنات الحلم كأسلوب يحقق مشهد ما. وهذا يفترض رؤى منفتحة قادرة على أن تجعل الحلم الذي هو نمط من أنماط الأساطير حقيقة قائمة. والسؤال: هل يكون هذا بديلاً عن ما هو سائد؟ والجواب: ليس بالضرورة أن يكون هكذا. لكن بالضرورة والحتمية أن يؤسس لعالم مختلف في الشكل ومؤدي لوظائف جديدة. أن يعمل على تغيير وتطبيع النظرات ودفعها باتجاهات رؤى متعددة، تمكّنها من المحاورة الدائمة، في كيف؟ ولماذا؟ وماذا سيكون؟ والأجوبة تتوجب التحقيق والاستمرار في العطاء المعماري في هذه البقعة أو تلك. هذا التوزيع بين الأمكنة يُحقق السيادة جنباً إلى جنب مع تصوّرات الآخرين. لذا نرى أن الذائقة الفنية والموضوعية تتسيّد كنسق معرفي أولاً، وكمسار موضوعي متحقق، ومحقق لكينونات متعددة ثانياً.

التكيف مع الأنماط

إنّ الشك الذي تولده النظرة المباشرة للشكل والهيئة، قد تُبدده لحظة الدخول في المكان، والتعرف على نمط الأداء للوظائف. فربما يجد الرائي نوعاً من المتاهة في ما يرى ويراقب، لكنه يكتشف من خلال تعدد رؤاه وتركيزها المتواصل، أو ممارسة فحص الوظائف داخل حيّز المكان المخلّق من بنية الأحلام وفق ذائقة مرهفة ومنفتحة ومؤسِسَة. إن مثل هذا يجاهد في تحقيق أحلام الآخرين ونزوعهم للتجديد والتكيّف للأنماط وعدم القبول بالراكد والساكن وغير الحيوي. ليس من السهل كشف أحلامك وأنت تتفحص عمارة (حديد) لكن من السهولة والانسيابية في ذلك إذا ما استمر تكرار الشكل الجديد. فالنزوع العام في الذائقة البشرية أن تتغذى الرؤى بالمتخيّل، ليس في العمارة فحسب، وإنما في كل الأجناس الجمالية. لأنها تنحو أساسا إلى مرونة النظرة، وإشباع الغريزة البشرية باتجاهات إنسانية واسعة ورحبة. إن ما نجده في العمارة هنا توزيعها لمتحققين؛ الشكل الخارجي وانسيابيتها الحلمية الخاضعة لرؤى الآخرين، وبين موازاة فعل الوظائف واستيعاب الحيّز المكاني لفعاليات الإنسان. فعمارة (زهاء) تُشعرك بالإحساس الأنثوي. ذلك لفرط شفافيتها الناتجة عن الشكل العام، وما يعوم فيه من مياه صاعدة ونازلة بتصورات الأنثى. كما لو أنك تنظر إلى ستائر متحركة لفضاء واسع. فمرونة المبنى ناتجة من مرونة الجسد الأنثوي. وهو أيضاً مرتبط بالحلم والشفافية التخيلية للأنثى. تلك البنية المشيّدة على مرونة الحكاية والأسطورة ومرونتهما السردية. فالمساحة والفرغات، والزوايا تشكل مرونة وانسيابية أنثوية، فقد أعدت ذائقتها الفنية كل ما يمثله الصلب من عناد للبصر. وهي بهذا تُحاكي (شهرزاد) في استمالة (شهريار) دون كل أبناء جنسها من خلال سحر الحكاية وعمارتها المبنية على المخيّال والتوالي السردي.

ففي الجانب الأسطوري، كان لزهاء مدخلاً استفاد من أسطورة، استقتها من تاريخ الأساطير في العالم والقائلة.. إن نهر زوجيا نجاو "نهر اللولؤ"يضم صخرتين من المرجان، تحوّلتا على مدى من السنين إلى حجر ينفي نعومة اللؤلؤ، بفضل أحجار الصوان المنسوبة إلى سلالة (ساوثيو) وتأثير مياه النهر. ولقد ورد ذكر هاتين الصخرتين في الأشعار الصينية القديمة التي انتشرت بين الناس. ويشبه "حصوتان مستديرتان" المبنى الذي صممته حديد تماماً. تلك الصخرتين بدتا كأنهما نقلتا من الأسطورة لتلقيا على الشاطئ؛ واحدة سوداء والأخرى رمادية أقل حجماً من الأولى. وكان هذا المبنى كمعلم كبير من معالم المدينة، يمتد تاريخها إلى أكثر من ألف عام. وقد قيل بحق هذا المبنى.. هو تصميم استطاع أن يُلهم المخيلة الجمعية والفردية من خلال إبداع تجارب جديدة تُشعر الجميع وكأنهم في مملكة جديدة. ينظرون بتعجب وفضول إلى كل ما يُحيط بهم.

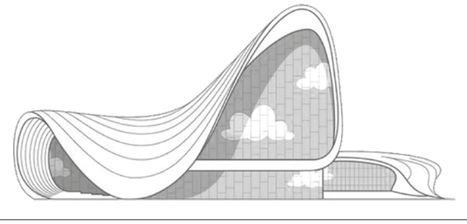
وهذا ما يُجدد النظر إلى عمارتها، لأن شكلها وبنيتها العامّة تتماشى مع تمنيات وتشوف الاخرين بما تضمره من حس انثوي مرهف، يُميل إلى الرقة والشفافية وليس إلى الصلابة. إذ يُقدم مبناها شفافية المتخيّل ذي السمة الحلمية.

نرى أن الذائقة الفنية والموضوعية في أعمال زها حديد تتسيّد كنسق معرفي أولاً، وكمسار موضوعي متحقق، ومحقق لكينونات متعددة ثانياً.

الداخل والخارج

لا شك أن التصوّر يخلق حراك ذهني. وهذا ما هو متحقق في عمارة (زهاء) في كوّن الشكل ــ الخارج ــ يُثير الدهشة كما ذكرنا. ويحقق الحوار بأوسع مراميه وركائزه. سواء كان هذا حواراً مع الذات الرائية، أو بين مجموعة من الرائيين. هذا المتحقق يبني تصوّرات كثيرة حول ما هو مرئي. ربما تكون نوعاً من التوافق أو الاعتراض أو الرفض. هذه المستويات تشتغل بطبيعة الحال على الشكل الخارجي. لكنها تكون بنفس الوقت مشغولة بما هو خارج التصوّر مبدئيًا، غير أن تعدد الفحص يخفف ويُقلل من حدّة الاختلاف، والسعي إلى فحص ممكنات الأداء الوظيفي. فأنت قد ترتبك من شدة تأثير الخارج، لكنك تكون أكثر استقراراً حين تكون في وسط المتحقق، مطمئناً على ما تنزع إليه من ألفة المكان أولاً، وتحقيق رغباتك ثانياً، واكتمال تحقيق الوظائف العامّة ثالثاً. إن عمارتها ذات بُعد أسطوري حكائي. يجد في شكلها أسطورة متأتية من مفصل الحلم، وتتخذ لها ناصية الحكاية المستلة من متون كتب الحكايات ككتاب الليالي وسحره، وكتاب كليلة ودمنة وأنماط الحكي في طيات صفحاته. فحين كانت (شهرزاد) تروي لا تأخذها سوى الدروب الحكائية التي تنفتح أمامها كراوية، وما على (شهريار) سوى أن يتخدر إحساسه بنسق الحكاية ومساراتها الملتوية، فينسى القتل حتى الصباح. هذا النمط من الروي، تُقدمه المعمارية على صورة انسيابية كما هي انسيابية الحكاية وتأثيرها المتدرج على المُصغي ـ الرائي ـ هنا. فالدهشة تقود إلى الأسئلة، والأسئلة تأخذك إلى تعدد الرؤى، والرؤى تمنحك فرصة الاختيار والمرونة في التعامل. ولعل القبول متحقق نهائي تجتمع عليه كل هذه المكوّنات الرؤيوية الخالصة. لذا نرى أن عمارتها لا تستقر على ثابت، بقدر ما كل من شأنه يهب الحركة الفكرية والجمالية بجدلية خالصة. أي أن العمارة لديها ما يُثير الحوار الدائم، والبحث عن الأسس الجمالية فيه. وبعكس ذلك،يكون المبنى ضمن سياقات وظيفية وشكلية تقليدية. إن إثارة الشعرية واطلاق الخيال أمران تستلزمها عمارة (زهاء) فهي مطلقة لحرية انثيال الذهن وفق مواصفات جمالية خالصة. وهذا ما يؤكده الواقع الذي يتضافر فيه الشكل الخارجي مع الشكل الداخلي. ونقصد العلاقة بين الوظيفي والجمالي.

فليس ثمة سيادة وتنازل بينهما، بقدر ما التوّفر على نوع من التضافر. فالشكل الذي يراه الرائي مبهراً، سيقف على تقسيماته لداخلية المؤدية لوظائف المبنى، سواء السكن أو العمل.



قصة قصيرة

الملاك الخنزير

كريم شعلان

كُنتُ مُنبهرا بما رأيت، أوّل مرّة افتح عينيّ خارج ظلام الرحم المزدحم الضاج بنا جميعا. صراخ وعويل صاحب خروجي مُنزلقا مع أشباهي مَن جوف هذا الكائن الذي كان يصرخ اثناء سقوطنا أنا وأخوتي على الأرض تاركا لزوجة عطنة تغلّف أجسادنا وتجبرنا على الإستسلام لقبولها . واجهنا الضوء مرتجفين، والكائن الضخم لم يرعبنا، كان قريبا منّان يظللنا كخيمة..

سقطنا جميعا في وحل الحفرة، والكائن الذي يصرخ هدأ، صار يقترب منّا واحدا واحدا، يتشمّمنا ويلحس أجاسدنا لتنظيفها من سوائله أو ربّما لشدّة جوعه..! مَن هذا الكائن العملاق بالنسبة لنا؟ عرفت من خلال أصوات وتعليقات الناس المتواجدين ... هذا الكائن هو أمّي، تتشمّمنا وتتخنخن بمسامع كلّ منّا وكأنّها تمنحنا أسماء مختلفة، كانت لحساتها قُبلا، لكن وجهها مليء بالقلق والرهبة.. ولدنا هكذافي سجن هو عبارة عن حفرة مُغطاة بالوحل، مربّع مُسيّج تُحيطة جذوع أشجار على شكل قضبان لاتسمح لنا بالمغادرة، كانت أمّنا تتفقّد كلّ شيء فينا بحركات هستيريّة، كانت وحدها معنا، وأصحاب الحقل يتجّمهرون متضاحكين، يطالعوننا بفرح غامر، السيّد وزوجته وأطفالهم، كانوا على مستوى كبير من الأناقة والنظافة، يعانق السيّد زوجته، ويمازح أطفاله رافعا إياهم صعودا ونزولا مع موجة ضحك ومرح غامر.. بينما نحن طامسون في وحل لزج برائحة مزرية ننظر لبعضنا محاولين تقليد العائلة التي تملكنا. كانت أمّي لوحدها تتفحّصنا وتحاول أن تلقمنا أثدائها كي تطمئن علينا من الجوع، تنبطح في الوحل الثقيل، وتنوزّع ممددين على جانبها يمصّ حليبها ونأخذ من صحتها، كانت تشعر بسعادة كبيرة حين نجتمع كلنا ننهب من جسدها ما يمنحنا القوّة والنضوج... هي وحدها، ليس لها زوج..! أين أبي..؟

جمع من أشباهي، قد أكون أنا عاشرهم، نتحرّك بشكل متشابه ونشبه بعضنا بشكل عجيب. كانت المرأة بصحبة زوجها وأطفالها ينظرون إلينا بفرح، كلّ شيء في الحقل يبدو نظيفا وبرّاقا، المرأة باناقتها ولونها المشرق والأطفال بنظافتهم وحسن ملابسهم، حتى الأدوات ومكائن عمل الفلّاحين في الحقل، الأشياء تبدو في غايّة التنظيم والجمال والنقاء، إلّا نحن، أنا وأخوتي وأمّي نعوم في بركة عطنة، تفوح منها رائحة كريهة مُنفرة، لم يكن الأمر غريبا بالنسبة لإمّي أو لإصحاب الحقل، ربّما أخوتي المتشابهون وأنا دار بداخلنا السؤال عن سبب مايحدث لنا في هذ المكان، هذا العالم..!

ليس لنا من شيء في هذا المكان، نأكل ونشرب، طعامنا برائحة كريهة، يقول الرجل القادم من معمل اللحوم لصاحب الحقل:

قد يبدو لك طعامهم كريها، لكنه يبدو وجبة عظيمة بالنسبة للخنازير.

يوافقه السيّد، ويتحاوران عن شؤون العمل في بيع اللحوم وتوزيعها على المطاعم والمخازن، وغالبا ماتنقطع حواراتهم على أثر طرفة أو تعليق سخيف عن الحيوانات التي هي مصدر اللحوم الثمينة.

مضت الأيام ثقيلة ونحن سجناء حفرة الوحل، تجتمع عائلة السيّد في الباحة الواسعة كلّ مساء، يضحكهم أحيانا ضيوف يشبهونهم، عوائل أنيقة، مترفة، يأكلون لحوما مختلفة، وفي المناسبات الهامّة يضعون خنزيرا كاملا على آلة تتحرّك ببطء وعلى نار هادئة، يصلّون للربّ ويشكرونه على نعمه التي يجود بها عليهم، في حين كنّا أنا وأمّي واخوتي ننام في الوحل وليس لنا الحق حتى في حلم بسيط. لم يمنحنا الربّ فرصة للصلاة، او لغة نشتمه بها..

كبرنا بسرعة، كانوا يزرقوننا ابراً تحتوي على مواد تُسمن، ويضعون في طعامنا ما ينفخ أجسادنا ويزيد من أوزانا. نقلونا لمكان آخر يضمّ المئات من أمثالنا. قال السيد للعاملين معه:

ماعادت تُفيد بشيء، لايمكن لها أن تُنجب بعد، خذوها مع الوجبة الذاهبة غدا، كانت أمّي تسمع، لكنها تتغابى لكي لاتجعلنا نشعر بشيء، هي تعرف ما الذي سيحدث..!

في الصباح، جاءت المركبة بقاطرتها الطويلة على شكل قفص حديدي مستطيل يمتدّ لمسافة بعيدة. ساقوا القطيع، خرجتْ وجوه الخنازير من فتحات الحافلة التي تتيح التنفّس، كانت أمّي تنظر إلينا، رايتها بسرعة خاطفة، وبعد أن تحرّكت الحافلة لم أرها للأبد.

المعنى في عالم من دون معنى؟

شَواهدُ الخَرَاب الكَبير صُعود الثقافة وانْحِدارها

جمال حسين علي

هل الثّقافة في صعود أم في انحدار؟ هل تنمو مع ما يشهده العصر من تقدم في العلوم والطب والصحة العامة والتكنولوجيا والاتصالات والفضاء وغيرها من العلوم؟ هل بإمكان الشقّ الفلسفي من الأمر إنقاذ إشكالية «التقدّم» بحد ذاتها على المستوى الفنيّ والإبداعي والإنساني والتّقني والمهاري؟ في المقابل؛ ماذا بوسع الثّقافة فعله في ظلّ انهيار معظم القيم الإنسانيّة والدّخول في عصر الحروب الغامضة التي جعلت العالم غير آمن؟ وكيف يكون للثقافة معنى في عالم بلا معنى؟

لقد اعتقدت الثّقافة الجادّة أنها ستحلّ مشكلات الإنسانيّة، لكنها لم تجعل الحياة أسهل، بل عقّدتها. وجاء الأدب التّافه -إنْ صحّ التعبير فمن الصّعب عدّه أدبًا بالأساس ولكننا نشير إليه مجازًا- لكي يحلّ مشكلات الأدب الجاد، غير أنّه صنع «جمهرة» قرّاء أضاعوا الطريقتين، العميقة والسّطحية، وبالنتيجة الخاسر الوحيد كان الأدب عندما أصبح الشّاعر أو الرّوائي السّطحي أشهر من العميق، والرّواية المبتذلة على الدّوام تبيع أكثر من الرّصينة، وبدلًا من حلّها... صارا جزءًا من المشكلة!

وبذلك يخلق المبدع في حدود الاحتمالات التي يفتحها له العصر والمعارف المحيطة به، القيم التي أنشأها والتي لا تتناسب بأي حال من الأحوال مع الإمكانات المتاحة في مجاله، بل على العكس من ذلك، فكلّما زادت احتمالات المبدع، زادت صعوبة خلق الإبداع؛ لأنّ نمو الاحتمالات يُحتّم -في الوقت نفسه- زيادة تلك المطالب التي يتوقعها المتلقي: المشاهد والقارئ والمستمع، سواء عن طيب خاطر أو مُكرهًا، لذلك، فإنّ دور المواهب الفرديّة آخذ في الازدياد، لكن التقدم ليس في المواهب، بل في القدرات المتوسطة، وطرق تحسينها وتوسيع الجوهر الفنّي للأدب وتعقيده.

أعد أحد خطوط التّغيير الاتجاهي في الأنماط والاتجاهات هو التّدهور التدريجي في التّقاليد الفنّية المباشرة. فالفن والأدب المبكّران في العصور الوسطى في جميع أنحاء أوروبا، وليس باستثناء الشّرق، كانا مشروطين للغاية. هذه الاتفاقيّات غير المعلنة والمكتوبة كانت واضحة ومفروضة على جميع المبدعين في مختلف الأزمنة، وربما لغاية الآن، ولفهم ما حصل من عمليّة تطوّر للإبداع الإنساني سنحتاج الى الكثير من الدّراسات الرّصينة التي تفهم الفلسفة الدينية واللاهوتية السائدة في تلك العصور، وتفكّ الرموز والمفاهيم، لكي يستطيع أيّ دارس تشكيل صورة يمكن عن طريقها رؤية ملامح الشكل العام المعقول للواقع، الذي كرّست فيه فنون التصوير والنحت والمعمار جهودها في المعابد والأديرة والكنائس دائرة حول بطل واحد وقصة واحدة يُعاد تشكيلها وفق منهج فنيّ واحد ومدرسة ثابتة القواعد.

كمحاولة أولى، بذل مؤرخو فنون العصور الوسطى، جهودًا استثنائية لبناء توصيف متكامل لفن القرن الثالث عشر، استنادًا إلى المجموعات الموسوعية لرموز فنستن بوفيه وتوماس كانتيمبراتان وبارثولوميو وغيرهم، بينما في العصر «القوطي» المتطور، غزا الفنّ تيارٌ قوي من الانفعالات، ودمّر تقاليد فنون المدة السابقة وأعاد بناءها.

لقد جاء عصر النّهضة، لتنطلق مرحلة جديدة من التّقاليد الفنّية. وتقلّ الأساليب والاتجاهات اللاحقة في العلاقة الصّارمة ما بين جميع الفنون والأدب. ويمكن تتبع الانحدار التّدريجي للسقوط المفروض على ما هو مسموح به وغير مسموح، ليجد المبدع نفسه داخل لعبة بلا قواعد، باستثناء شيء واحد، شرط المعقولية، الذي يقلل من درجة الجرأة وفتح آفاق جديدة تكسر قواعد العصور السابقة، وبالتالي فإنّ لغة الأدب بدأت تنفصل بشكل حاد عن اللّغة المنطوقة، الكنسية والسّلافية واللاتينية والعربيّة والفارسيّة والسنسكريتية واليابانية والصينية وغيرها، لتفسح المجال تدريجيًا للغات الأدبيّة التي تتطور على أساس اللّغات الوطنية، لاكتساب لغة جديدة ترتفع فوق اللغة اليومية، والتي بدورها بدأت تختفي تدريجيًا.

الموضوعات المحرّمة

في كلّ حقبة أو أكثر، تُعاني الثّقافة من «نَوْبات صدق»، فتبدأ بتسمية الأشياء بمسمّياتها الحقيقية. وهكذا بدأت الموضوعات «المحرّمة» تختفي تدريجيًا، وهي موضوعات لم تسمح بها الآداب والفنون، المصقولة سياسيًا ودينيًا، وتوسّعت بالبداهة، الموضوعات الأدبيّة والفنيّة تدريجيًا وأخذت تندمج مع الواقع والناس أكثر مما كانت مقتصرة على حكايات وقصص وأساطير يُعاد تدويرها في كلّ مرة وفقًا للتوجيهات العليا.

لنبدأ مرحلة الخوض في مشكلات الحياة وفتح جوانب الواقع التي كانت مخفية ليتسلّل الإبداع عبر هذه الثّغرات لموضوعات أكثر جرأة، فاتحًا الطريق للإصلاحيين الأوائل في إنشاء أعمالهم الجديدة، لتبدأ عمليّة «تحطيم الأصنام» وكسر هيبة الألقاب «المتحجّرة» والاستعارات والصّور والصّيغ الثّابتة والدوافع، فأخذت الحياة تدبّ في الأدب والفن خطوة إثر أخرى أكثر شجاعة وانفتاحًا.. وبالإمكان ملاحظة ذلك في الفولكلور والأدب والنحت والتّصوير والموسيقى والمعمار وباقي الإبداعات التي أصبحت أكثر مرونة وقابلة للتغيير، بل والانتقاد وصار المؤلفون يعكسون الواقع بدقة أكبر من السابق.

ويمكن رؤية سقوط الاتفاقيّات غير المكتوبة للممنوعات على طول جميع المسارات والطّرق الأدبيّة، مع انطلاق المدارس التّعبيرية والرّمزية التي بدأت تستعمل أساليب: المجاز والاستعارة والمقارنة، وصار الإبداع أكثر فأكثر يخلق وهمًا بالواقع بصور مرئيّة ومكتوبة ومسموعة. لذلك وجدنا صعوبة في التّوقف عند تطوّر الأساليب، خشية الوقوع في فخ الشّرح والتّبسيط، لكن يمكننا القول أنّ المبدع في هذه المرحلة لم يلتزم باستعماله مجموعة جاهزة من وسائل التّعبير التّقليدية، بل سعى إلى استخدام وسائل جديدة، أو أخذها من الواقع نفسه أو «تقريبها» بشكل مباشر ومجازي للواقع، وظهرت هذه الميزة بوسائل تقريب الصّور بالواقعية كبداية، التي ففتحت الآفاق لانطلاق الحركات الفنّية والأدبيّة اللاحقة، والتي كانت تدور في أعماق الواقعيّة أيضًا.

في الأثناء، كانت الاتجاهات الرّومانسية، على سبيل المثال، أقلّ تقليديّة من الكلاسيكيّة، وتعكس الواقع على نطاق أوسع وتقرّب وسائل التّعبير إلى الواقع. لذلك، قد ينشأ افتراض بأنّ طريق تقريب الأدب من الواقع هو مسار عام ومباشر لحركة الأدب. وتدعم هذه الفرضيّة بعض الاتجاهات الحداثيّة والرّائدة في الأدب، حيث يكون العمل الأدبي جاهزًا للاندماج مع نص أفكار المؤلف أو حتى مع تسجيل شريط مفكك لواحد أو آخر من حلقات التّواصل البشري.

الثّقافة والفيزياء

في هذه المرحلة، وكتطبيق لدراستنا للفيزياء على الأدب والفنّ، بدأت تتوضّح لنا علامات الانحدار (الأنتروبيا) كنتيجة عمل القانون الثّاني للديناميكا الحرارية فيما لو فهمنا الأمر من وجهة نظر تراجع الإبداع كواقع ومصطلح، وهو قانون «تدهور» أو «انخفاض جودة» الطّاقة نتيجة لانخفاض فرق الجهد، في حال وفقنا في تخيّل فرضيّة أنّ هذا القانون له شيء مشابه في الأدبيّات، كمحاولة لخلق واقع تقليدي و«غير مشروط» لهذا الاختلاف في الطّاقات، مما يساعدنا في فهم المنجز الإبداعي عمومًا. كانت «القدرة الجينية» للأدب عالية، حيث لم تتحكّم بالآداب شرائع وقيود، بل نستطيع التّجرؤ والاستنتاج بأنّ هذه القدرة كانت أعلى من الأساطير والفولكلور نفسه. فالأمر لا يحتاج إلى مقارنة الشّعر الجاهلي بشعر الفيسبوك الرّاهن، وعبثًا البحث عن امرئ قيس في عصرنا، لكن هذه القدرة الجينية التي لم تنتقل حثيثًا كما يجب، ألا تُحيلنا إلى «حالة» جديدة ونمط آخر من الإبداع؟ فأيّ شخص حرّ في تأليف عمل جديد ضمن النّظام التّقليدي المعروف، وهو الرّمز الأسلوبي. ولكن إذا لم يكن هناك نظام، فمن الضروري إنشاؤه، وهذا سيعقّد من الإبداع، فالفن سيتوقف أن يكون فنًا، وسيصبح مجرد تثبيت لهذا الواقع، ومع ذلك، لحسن الحظ، فإنّ الأدبيّات لا تعرف عمليّة الأنتروبيا. إنّها ليست مهددة من قبل «الموت الحراري».

فالإبداع لا يتخلص من الأشكال التّقليدية فحسب، بل يكتسبها أيضًا مرة أخرى. فضلا عن أشكال الاتفاقية المكتسبة «أكثر خجلًا»، وأضعف برمّته، كي لا تحصل ما نسميها «طفرات وراثية» فردية في الأدب، وهجرات عليه في الرومانسية، وفي الرومانسية يُعبَّرُ عنه ظاهريًا بشكل أقل قوة من الكلاسيكية. ومع ذلك، فهو موجود في كل اتجاه، بما في ذلك الواقعيّة السّحرية التي سادت رواية النصف الثاني من القرن العشرين وبدأت تهدأ برحيل روّادها الكبار.

المحيط الحيوي

سيُعارض الإبداع، «الأنتروبيا» وسيقاوم ضخّه بالطاقة من الخارج؛ لأنّ مؤسسي نظرية الثّقافة، بمن فيهم النّقاد الكلاسيكيون والمعاصرون، مرتاحون لـ«المحيط الحيويّ» الذي رسموه للثقافة، وغير مستعدين -لا كأفراد ولا جامعات ولا حتى كحركات أدبيّة وفنيّة وثقافيّة عامة أو خاصة- لإخضاع هذا «المحيط الحيويّ» لعصرنا الجديد، فالعلم رابط مرئي بين الأشياء، بينما الإبداع والأدب بشكل خاص، رابط غير مرئي بين الأشياء، هذا الرابط مبني من «الجوهر» الذي يلتقطه في الواقع المتغير، كما تُحتّم ذلك قوانين الفيزياء، وبالتالي لا يمكن عرضه طوال الوقت بالوسائل نفسها، وعلى المستوى نفسه من الأسس التي ما عادت تتوافق مع التغيير الذي يسبب اختلافا مستمرًّا في العلاقة بين شيفرات الجيل الحالي، ونظام الاتفاقيات المعمول به لقرون مضت، وئيدًا بلا قفزات كبرى كما يحصل الآن، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا الالتقاط لا يحصل فقط بواسطة مؤلف فردي في عمل منفصل، بل يجب إخضاعه لعملية تطوير الأدب داخلية لخلايا الإبداع في الجسد الأدبي الكوني، من دون التّوافق ما بين الخبرات السّابقة و«الرّموز الأسلوبية» و«القواعد الفنيّة» الأكاديمية، لكي يُستقبَلُ الإبداع الجديد في مسارين: بيئته الخارجيّة ومن «نفسه» أيضًا.

يمكن رؤية سقوط الاتفاقيّات غير المكتوبة للممنوعات على طول جميع المسارات والطّرق الأدبيّة، مع انطلاق المدارس التّعبيرية والرّمزية التي بدأت تستعمل أساليب: المجاز والاستعارة والمقارنة، وصار الإبداع أكثر فأكثر يخلق وهمًا بالواقع بصور مرئيّة ومكتوبة ومسموعة

«عزم القصور الذّاتي» الإبداعي

من ناحية أخرى، تُدمَج العناصر التّقليدية في عناصر جديدة في الغالب، عن طريق ما يطلق عليه أهل الفيزياء «عزم القصور الذاتي» والذي سنضيف إليه: الإبداعي. أي ما تتضمنه العناصر الخاملة للإبداع من طرق سرد يخبرنا فيها الرّوائي بما حدث على التوالي بترتيب التسلسل «الطبيعي» للأحداث. هذا السّرد المكوّن من سطر أو أسطر عديدة مصنوعة ببدائية تركيبية لعمله، من أجل إثارة اهتمام قرائه الذين يسحبهم ببطء بحكايته وبحسب مزاجه لحظة الكتابة عن طريق صناعة حبكة تتطلّب منه نوعًا من «المؤامرة الفنيّة» ضد القارئ، مما يجبره على إنشاء شخصيّات داخل شخصيّات، ويخرج ضحايا من بطن ضحايا باللجوء إلى أشكال مختلفة من اللباقة الفنية... إلخ من ملل لم تستطع عناصر الوعي التغلب عليه أو معالجته بالرغم من كلّ التقنيات الفنية الحديثة التي طرأت على الفن الروائيه حيث يبدو المحتوى أكثر تعقيدًا، بينما في حقيقته تقليدي وغير محدد وترجع أصوله إلى المراحل الأولى لفن الحكي في التاريخ.

لقد أدى الصّدام المباشر بين الخطاب غير المباشر والمباشر، إلى إدخال عناصر الخطاب المباشر إلى كلام المؤلف غير المباشر، كي يُضفي حيوية على النص أو العرض. وتعدّ النغمات الحيويّة والمفردات العاميّة والصّور المُفعمة بالحيوية من سمات جميع الشّخصيات في الرّواية المعاصرة وتختلف خطابات الشّخصيات بشكل كبير بحسب الظّروف التي يُتَحدَّث فيها وتحت ظلها. وهكذا تبقى الخطابات متنوّعة، لكنها ما زالت فردية ومن الصّعب التّمييز بينها لدى المتلقّي الذي دخل في لعبة الانحطاط الأكبر مع وفرة التعبيرات السّيئة والمفاهيم السّطحية والعرض الرّخيص للمشهد والكلام الرّديء الذي يؤكد على وقاحة وجهل، وهذه السّمة في الخطاب ربما تعكس الخصائص الذّاتية للفرد أو العامة للمجتمع الذي تقبّلها وهو ما انعكس بشكل جلي في معظم ما قدمته الدّراما التّلفزيونية التي كسبت المشاهدة كأدب كلاسيكي موضوعاته استندت إلى وجهة نظر «الدراماتورجية الجدد» الذين خلطوا السينما بالمسرح بالرواية بالأقاويل والإشاعات إلى نصوص "السوشيال ميديا"، لينتجوا أدبًا هجينًا بلا خصائص ولا معنى، نسف قرنًا من محاولات الأدب الرصينة للوصول إلى الناس بصدق وفنّ عاليين، وبذلك حلّ «الدراماتورجية الجدد» محل بناة الأدب الكبار وفقًا لنظرية دوستويفسكي التي أوجزها في رسالة إلى صديقه الناقد بيليشيف، في أن «كلّ شخص يتحدث بلغته ومفاهيمه الخاصة». أي إن ما نراه ونسمعه ونشاهده ونقرأه، يعكس تطورنا وأفكارنا وأساليب حياتنا المعاصرة التي أنتجت هذا التخلّف المريع في أساسيات الأسلوب الفردي، ضاربة عرض الحائط بالحدّ الأدنى من الذوق الأدبي بعيوب فادحة حطمت جماليات النصّ وأرهقت متطلباته الفنيّة الأساسية، الأمر الذي يُحيلنا إلى سؤالنا في المقدمة، الذي أنجب أسئلة أكثر وجعًا في الخاتمة: هل وصلنا إلى نهاية عملية نمو الأدب وتطوّره؟ وعلامَ نعوّل من عناصر لتحقيق هذا التطوّر...؟ وهل نعيش مراحل انهيار الثّقافة الأخيرة؟

وفضلًا عن أحقيّة هذه التّساؤلات السّوداء، فإنّ قناعتنا تميل أكثر إلى اعتبار تعلّقنا بالماضي لا ينفي المستقبل، بالرغم من أنّ الماضيّ قدمًا يرتبط دائمًا ببعض الخسائر وفقدان القيم، وإلا فإنه لا يمكن أن يكون. بعد كلّ شيء، مجرد ارتباط تراكمي للقيم يعتمد على تغيير في النّظام الذي تُضمَّنُ فيه هذه القيم ككل، حال إنشاء نظام جديد، فهذا يعني أنّ النّظام القديم، الذي كانت له قيمة ما، كنظام، قد ضاع. ليجري إحياء هذه القيم الراحلة لغرض ابتكار اكتشافات جديدة في الفن والأدب، وبالتالي فإنّ الجديد في الإبداع، هو في حقيقته، الجديد في الإنسان، وصعوده وانحطاطه هو صعود الإنسان نفسه وانحطاطه.

كيف تملصت الشركات من العقاب؟

الإرث الإستعماري وامبراطورية زيت النخيل

فكتوريا شنايدر
ترجمة: الطريق الثقافي

نظرًا لإرث عقود من الحكم الاستعماري وما تلا ذلك من نقص في الخبرة المحلية ورأس المال اللازم لتلبية متطلبات برامج الحوافز الاقتصادية التابعة للبنك الدولي، اعتمدت الحكومات المستقلة حديثًا على رأس المال الأجنبي في مرحلة ما بعد الاستعمار منتصف القرن العشرين، للحفاظ على الأعمال والصادرات.

ونتيجة لذلك، تأسست بعض أكبر شركات السلع الاستوائية خلال الحقبة الاستعمارية، ولا تزال تعمل في البلدان التي كانت تحتلها القوى الاستعمارية ذات يوم.

إحدى هذه الشركات هي شركة سوسفين Société Financière des Caoutchoucs Socfin، وهي شركة قابضة بلجيكية تدير مزارع زيت النخيل والمطاط بواسطة العشرات من الشركات الفرعية التابعة لها في جميع أنحاء إفريقيا وجنوب شرق آسيا.

لسنوات طويلة، تعرضت شركة سوسفين للتوبيخ من قبل منظمات المجتمع المدني بسبب انتهاكات حقوق الإنسان في مزارعها. ورُفعت الكثير من الدعاوى القضائية بشأن سوء السلوك المشين هذا، بما في ذلك المخالفات في عمليات حيازة الأراضي، وسوء ظروف العمل والسكن، وغياب الإدماج المستدام للمزارعين المحليين. وبين عامي 1885 و1908، سيطر ملك بلجيكا ليوبولد الثاني على مساحة شاسعة من إفريقيا، سُميت فيما بعد جمهورية الكونغو الديمقراطية، واتسم حكمه بالوحشية المنهجية التي أدت إلى مقتل ما يقدر بنحو 10 ملايين شخص، وكان أحد أول الممارسات المسجلة ضمن مفهوم "الجرائم ضد الإنسانية".

اليوم، تُشوه وتُحطم تماثيل الملك ليوبولد الثاني في بلجيكا على أيدي الأجيال الجديدة من أبناء البسار، حيث تتعامل البلاد، مثل العديد من الدول الأخرى في جميع أنحاء العالم، مع ماضٍ متجذر في الاستغلال العنصري. لكنّ التماثيل ليست سوى أحد بقايا الاستعمار الذي استمر لأكثر من قرن من الزمان. لقد أسست الكثير من أكبر شركات السلع الاستوائية في الحقبة الاستعمارية، وما زالت تعمل في البلدان التي كانت تحتلها ذات يوم. وتحت ستار "مهمة خيرية" لتحفيز التجارة وتقديم المساعدة الإنسانية للسكان الأصليين وسط إفريقيا، نجح ليوبولد في إقناع الدول الأوروبية الأخرى بأن تُمنح له الكونغو كملكية خاصة في العام 1885. ولم يتم الكشف عن نيته الحقيقية في تحوله إلى قوة استعماريةساعية لاستخراج الموارد الطبيعية بواسطة نظام العمل القسري ومصادرة الأراضي إلا بعد سنوات طويلة.

وبينما كان الحكم الاستعماري يزدهر في جميع أنحاء إفريقيا، كانت حكومة ليوبولد في حوض الكونغو ترتكب أفضع الجرائم ضد السكان الأصليين، الذين كانوا يشكلون معظم القوة العاملة لاستخراج الموارد. وإذا لم يتم استيفاء حصص جمع المطاط، فقد تشمل العقوبة الاختطاف وقطع الأيدي والقتل. ويقدر علماء الديموغرافيا أنه بحلول نهاية عهد ليوبولد، انخفض عدد السكان بنحو 10 ملايين شخص.

عندما حصل العالم المستعمر في آسيا وإفريقيا على الاستقلال بين عامي 1945 و1960، تمكنت شركة سوسفين من البقاء على قيد الحياة من دون تلقي ضربة كبيرة. لأن إنهاء الاستعمار لا يعني نهاية السيطرة الأجنبية على أراضي السكان الأصليين في العالم النامي؛ لقد غيرت جلدها كما تفعل الأفاعي، وعلى الرغم من مصادرة الكثير من المزارع في المستعمرات السابقة وتأميمها في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، لكن نقص الخبرة المحلية وانعدام رأس المال اللازم لتلبية متطلبات برامج الحوافز الاقتصادية التابعة للبنك الدولي، إدى اعتماد الحكومات المستقلة حديثًا على رأس المال الأجنبي للحفاظ على استمرار الأعمال والصادرات.

وكانت سوسفين أحد اللاعبين الأساسيين في فترة ما بعد الاستعمار. باستخدام المعرفة الواسعة في إدارة المزارع الاستوائية التي اكتسبتها الشركة على مدار ما يقرب من قرن من العمليات، أعادت سوسفين Socfin تنظيم نفسها ومحفظة شركاتها التابعة لها منتصف القرن العشرين، وظهرت في فترة الثمانينيات والتسعينيات باستثمارات جديدة. كان بعضها في البلدان التي كانت موجودة فيها قبل الاستقلال، والبعض الآخر في مستعمرات سابقة أخرى. في جمهورية الكونغو الديمقراطية وأندونوسيا على سبيل المثال، حيث أبرمت الكثير من الصفقات الإستغلالية المشبوهة.

نقص الخبرة المحلية وانعدام رأس المال اللازم لتلبية متطلبات برامج الحوافز الاقتصادية التابعة للبنك الدولي، إدى اعتماد الحكومات المستقلة حديثًا على رأس المال الأجنبي

لقد تبعت الشكوك والاتهامات شركة سوسفين، منذ العصور الاستعمارية وحتى اليوم. وواجهت عمليات الشركة في العديد من البلدان، بما في ذلك الكاميرون وسيراليون وليبيريا وكمبوديا، اتهامات بالاستحواذ غير القانوني على الأراضي وانتهاكات حقوق الإنسان والفساد، من قبل المجتمعات وجماعات حقوق الإنسان والمنظمات غير الحكومية. ومع ذلك، وعلى الرغم من الشكاوى والحملات الدولية العديدة، تمكنت الشركة من البقاء.

وعلى مدى السنوات القليلة الماضية، انضمت دول أخرى إلى الشكاوى والإجراءات القانونية ضد سوسفين. ورُفعت دعوى قضائية من قبل شعب بونونجو الأصلي في كمبوديا؛ وفي ليبيريا، حيث حصلت شركة سوسفين على قرض بقيمة 10 ملايين دولار من مؤسسة التمويل الدولية في العام 2007، قدمت 22 قرية شكوى إلى هيئة المراقبة التابعة لمؤسسة التمويل الدولية، وهي مستشار الامتثال لأمين المظالم CAO.

يقول السكان هناك إن الشركة متورطة في أنشطة "تتعلق بالاستيلاء على الأراضي والإخلاء القسري، وعدم التشاور، والتهجير الاقتصادي وفقدان سبل العيش، وظروف العمل السيئة وانتهاكات حقوق العمال، وتلوث المياه، والعنف القائم على النوع الاجتماعي، والتهديدات بالقتل، وأعمال انتقامية وترهيب". وفي العام 2010، قدمت المنظمات غير الحكومية شكوى إلى منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية (OECD) المتعددة الجنسيات. وبعد إسقاط القضية في العام 2017 بسبب فشل "سوسفين" في إجراء تدقيق لعملياتها وتنفيذ إجراءات المراقبة، رفعت المنظمات غير الحكومية دعوى قضائية ضد بولوريه العام الماضي لفرض خطة عمل متفق عليها بين الجميع.

فلسطين التاريخية
والنظرية البريطانية الخطلاء

عائشة حجاج

بعد مرور أكثر من ثلاثة أسابيع على هجوم حماس على إسرائيل والهجمات الانتقامية التي يشنها الجيش الإسرائيلي على غزة تتواصل، وسط تخاذل المجتمع الدولي. وهذه المرة أيضًا، يبدو أن العديد من الدول الغربية ما زالت تدعم إسرائيل من دون قيد أو شرط.

لكن كيف ينظر الغرب من وجهة نظر جيوسياسية إلى القضية الفلسطينية؟

تقليديا، كانت المنطقة الواقعة بين نهر الأردن والبحر الأبيض المتوسط محورًا للصراع، حيث تقع إسرائيل الحالية وغزة الفلسطينية والضفة الغربية على مفترق طرق ثلاث قارات، وتحمل أهمية رمزية هائلة للديانات الإبراهيمية.

بالنسبة لليهود والمسيحيين والمسلمين، تُعد القدس مدينة مقدسة تلعب، من بين أمور أخرى، دورًا رئيسيًا في الموروثات الدينية لتلك الأديان.

يعود تاريخ حدود المنطقة التي تقع فيها إسرائيل وفلسطين إلى العام 1916، عندما قسّم البريطانيون والفرنسيون مساحة كبيرة من الشرق الأوسط إلى أربعة أجزاء: سوريا ولبنان والأردن وفلسطين. وكانت تلك المناطق لا تزال تابعة للعثمانيين، ولكنها احتُلت من قبل البريطانيين والفرنسيين أثناء الحرب العالمية الأولى بمساعدة العرب.

لكن ما هي اهتمامات الغرب هناك؟

اتفقت المملكة المتحدة مع الفرنسيين في العام 1916 على أن تكون فلسطين تحت "الإدارة الدولية" بعد الغزو، ولكن بعد عام واحد فقط وضع البريطانيون خططهم الخاصة. وعدّ وزير الخارجية البريطاني آرثر بلفور بأن بريطانيا ستسهل الهجرة اليهودية من أوروبا إلى فلسطين، مما يؤدي في النهاية إلى إنشاء دولة يهودية. في ذلك الوقت، كان 9 % فقط من السكان في فلسطين من اليهود. لم يكن البريطانيون يدعون حماية اليهود من تزايد معاداة السامية في أوروبا فحسب، بل كانوا يريدون أيضًا حليفًا بالقرب من قناة السويس.

من المؤكد أنه قبل إنشاء إسرائيل، كانت الصهيونية لا تزال أيديولوجية علمانية في الغالب، وبالتالي ليست ذات دوافع دينية بالنسبة لليهود.

كان الوطن الجديد بمثابة وسيلة للهروب من معاداة السامية والمواطنة من الدرجة الثانية التي كان يعيشها اليهود في أوروبا، ولم تكن الهجرة إلى بريطانيا خيارا. في العام 1905، كان بلفور قد صاغ بالفعل قانون الأجانب، الذي منع بشدة هجرة اليهود الروس إلى الجزيرة، وفي الثلاثينيات أصبحت الهجرة إلى المملكة المتحدة مستحيلة تقريبًا.

يمكن تفسير موقف بلفور المتناقض تجاه اليهود الأوروبيين جزئيًا بإيمانه بالصهيونية المسيحية. يعتقد الصهاينة المسيحيون أن نهاية الزمان ستأتي وأن يسوع سيعود عندما يعود اليهود إلى "وطنهم".

الصهيونية المسيحية هي في الأصل معتقد معادٍ للسامية، ومن وحهة نظرها لا يمكن لليهود أن يكونوا جزءًا من الشعب الإنكليزي، وعليهم حرفيًا (العودة إلى بلدهم)، ولا تزال الصهيونية المسيحية اليوم تحظى بشعبية كبيرة، على سبيل المثال بين الجمهوريين الأمريكيين، وبالتالي، لم يكن وجود دولة إسرائيل ممكنًا لولا تأثير المملكة المتحدة، على الرغم من أن الأخيرة أبطأت قليلًا هجرة اليهود إلى فلسطين في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، للحفاظ على علاقات ودّية مع العرب، الذين رأوا أن وصول الصهاينة هو شكل مقنع من أشكال الاستعمار البريطاني.

بعد الحرب العالمية الثانية، بدأت إجراءات هجرة اليهود الجماعية إلى فلسطين بقوة، على الرغم من أن الكثير من اليهود البريطانيين والأوروبيين لم يرغبوا في الذهاب إلى إسرائيل، وفضلوا بلدانًا أخرى خارج أوروبا.

ومن بين 250 ألف يهودي شملتهم إجراءات المغادرة البريطانية، لم يهاجر سوى بضعة عشرات الآلاف.

رؤية في مفهوم التوحش..

قانون الصراع من أجل البقاء وجانبه المتوحش

د. شاكر كتاب

للكون قوانينه، وهي عديدةٌ ومتنوعة. في جانبه الطبيعي المادي تنشط بحماس قوانين الحركة والفعل ورد الفعل والجاذبية وكثيرٌ غيرها، وفي جانبه المتوحش ما زال فاعلاً ومتفاعلاً قانون الصراع من

نحاول نحن ـ بنو البشر ـ منذ أن نشأنا على وجه المعمورة، السيطرة على هذا القانون وتوجيهه بما يغلب السلام والوئام، وتقاسم بركات الأرض وخيراتها بالمعقول وفقاً لقانون الوفرة، وحضور كل ما تحتاجه البشرية للحياة دونما صراعات، أو على الأقل تحجيمها وتقليل آثارها وصولاً الى إلغائها، ثمّ تحريمها حفاظاً على النوع البشري وعلى الكائنات كلها بما ذلك الطبيعة.

استطاعت البشرية تحقيق كثيرٍ من الإنجازات في مجال تقنين الصراع من أجل البقاء، والحيلولة دون فلتانه وتحوله إلى حالة من الفوضى والدمار والعدوان؛ فكانت القوانين المجتمعية المحلية والإقليمية والدولية، وكانت أيضاً الجهود الجبارة المنفذة لهذه القوانين؛ فهناك القوات المسلحة، والأمن الداخلي، والأمن الدولي، وحقوق الإنسان، والقضاء والعدالة.

إلى جانب ذلك اختطت البشرية طريقها الرائد نحو بناء حضارات عملاقة على أصعدة متنوعة، أسهمت بدورها في التخفيف الكبير من شرور قانون الصراع من أجل البقاء، من خلال ترويضه وتوظيفه بشكل عقلاني، وإذا لم يتمكن الجهد البشري الهائل من إلغاء هذا القانون نراه يتمكن- بقدر كبير- من التقليل من شروره، كما أسلفنا؛ بل تمّت- تقريباً- السيطرة عليه إلى حدّ ما، وجعله سلمياً حضارياً على أساس التنافس الشريف المتوازن، وضمن أطر مُتّفق عليها.رغم ذلك فإنّ هناك من مكونات الطبيعة ما يصعب ـ بمكان ـ السيطرة عليه؛ وهو في خضم اندفاعاته الوحشية، وفي وقوعه تحت تأثير قانون الصراع من أجل البقاء؛ مثلا: الحيوانات المفترسة، فمن يتابع أساليب عيش هذه الكائنات الوحشية ـ لا سيما في البراري والغابات وأعماق البحار ـ يرى بوضوح أنّ الافتراس هو العنصر السائد في العلاقات بين أفراد مجتمعات هذه الحيوانات، والافتراس ـ بأبسط معانيه ـ هو اصطياد الفريسة وتمزيقها إرباً إرباً وأكلها، مع عدم الإبقاء إلا على جلدها وبعض عظامها، والضحية ما كانت لتقع فريسةً لولا ضعفها في مقابل الوحش المفترس، الذي يمتاز بالقوة أو بالعدد والقدرة على إلغاء الغير من الوجود ما دام ينافسه، وما دام هو متمكناً من الهجوم عليه والتهامه.

من المؤسف جدا أن نجد لدى الإنسان وفي أعماقه تكمن بقايا المشتركات مع غيره من الكائنات المفترسة، هذه البقايا تتمثل في الشعور بخطر الآخر والرغبة في الصراع معه وبضرورة إلغائه من الوجود، هذه البقايا حاولت البشرية الإنسانية السيطرة عليها وتوجيهها بما يحولها من طاقة تدميرية إلى بنّاءة؛ فكانت قوانين العقوبات، والجزاء، والعزل المجتمعي، وغيرها من إجراءات لحماية الإنسان من وحشية قابعة في أعماق الإنسان أيضاً، ومن أرقى هذه الإجراءات ـ إلى جانب قوانين الردع ـ كانت الإنجازات الحضارية والثقافية الجبارة التي بذلت وتبذل من أجل تجنيب- المجتمعات مجموعةً

والأفراد شخوصاً- شرور هذه البقايا الكامنة فينا.

مع ذلك فإنّ هناك من البشر مَن لا يرعوي، ولا تهدأ جوارحه إلّا بالانسياق وراء نداءات هذا الوحش الكامن في الأعماق؛ فيتعطل العقل تماماً، وتركن جانباً كل إنجازات الثقافة والحضارة والقوانين؛ فتتغلب في سلوكه ميولُهُ ذات الأصول الحيوانية المتوحشة.

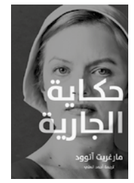
مِن هنا نرى جرائم القتل والسطو والعراك، ومِن هنا تأتي الحروب المدمرة بمختلف أحجامها وبنتيجتها الواحدة؛ هي إلغاء الآخر الضحية وافتراسه، ونهب ممتلكاته حفاظاً على بقاء الحيوان المُفترس المتوحش لاعباً أساسياً في الوجود.

هذا المشترك المؤسف؛ لكنه الواقعي في الوقت نفسه بين البشر والحيوانات؛ لا يمكن السيطرة عليه ـ بقدر تعلق الأمر بالإنسان ـ إلا عن طريقين: العقل والقوانين الرادعة المسنودة بقوة تنفيذية صارمة.

العقل ينتصر عندما تنحسر فضاءات الخرافة في الثقافات الإنسانية، فالخرافة هي المخالب الأشد فتكاً بمنظومة العقل الفردي والجمعي على السواء، والعقل ينتصر بالفكر والواقعي؛ فالواقعية هي أن ترى الأمور على حقيقتها، وكما تراها وتلمسها وينجبها الواقع. إنّ التزاوج بين العقلانية والواقعية كان، وسيبقى، الطريق الأعلى مقاماً في رفعة المرء وسموه وتعاليه عما في أعماق دواخله من بقايا وحشية الطبيعة المتمثلة في الصراع من أجل البقاء، ومن ثقافات الأسلاف التي أنتجتها آلاف السنين من صراعات وقتال أودى بحياة الملايين من البشر، وجاء على حضارات كاملة وأباد بلداناً عديدة.

إنّ القوانين الرادعة المطلوب منها الضرب بشدة على يد من يستسلم لشقّه المتخلف الوحشي وإعادته إلى طريق العقل والواقع الذي ذكرناه قبل قليل.

رواية حكاية الجارية لمارغريت أتوود



عن دار كلمات للنشر، صدرت رواية "حكاية الجارية" للكاتبة الكندية مارجريت آتوود. بترجمة أحمد العلى. وهي رواية ديستوبية نُشرت لأوّل مرة في العام 1985، وتتناول قصة الخادمة "أوفرد" وهي جارية في "جمهورية جلعاد"، تخدم في منزل "الرئيس" الغاضم وزوجته حادّة الطّباع. تخرج مرة واحدة يوميًّا إلى الأسواق، حيث استُبدلت الصّور باللافتات المكتوبة، فالنساء في جلعاد تحرّم عليهن القراءة. يجب عليها أن تصلي من أجل أن يجعلها الرّئيس حاملًا، ففي زمنها انخفضت معدّلات الولادة حتى صار وجود الأطفال في البيوت أمرًا نادرًا، وهكذا باتت قيمة المرأة تكمن في قُدرتها على الحمل، أمّا فشلها فيعني إرسالها إلى المستعمرات لتنظيف النفايات الإشعاعيّة.

رواية "ذهول وارتعاشات" للبلجيكية أملي نوثومب

عن المركز الثقافي في الإمارات، صدرت رواية "ذهول وارتعاشات" للروائية البلجيكية آميلي نوثومب، وترجمة الجيلالي مويري.
تروي لنا "ذهول وارتعاشات" تجربة فتاة أجنبية تعمل في شركة يابانية عملاقة، وتُدخلنا عالم الهرمية المفرطة والانضباط الصارم والإدارة السلطوية التي تسود في هذه الشركات، كاشفة لنا قواعد التعامل السائدة فيها.
في هذه الرواية المثيرة، استطاعت آميلي نوثومب، بأسلوبها الساخر المعهود، أن تتغلّذ إلى أعماق المجتمع الياباني الذي عاشت فيه، وخَبرَته، وأن تجسّد لنا مفهوم "صراع الحضارات" بكلّ أبعاده ومظاهره، ممّا أتاح لهذا العمل أن يحصل على الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية حين صدوره.

"مأساة الباخرة كوروسكو" لأرثر كونان دويل

صدر حديثا عن منشورات المحرر ترجمة عربية لرواية مأساة الباخرة كوروسكو للمؤلف الاسكتلندي الشهير آرثر كونان دويل بترجمة نرمين رشدي، وكانت قد صدرت للمرة الأولى في العام 1898، وجرى تحويلها لاحقًا إلى مسرحية في العام 1909 تحت عنوان "نيران القدر". تدور أحداثها حول مجموعة من السائحين الأوروبيين يستمتعون برحلتهم إلى مصر في العام 1895. وهم يبحرون عبر نهر النيل على ظهر الباخرة كوروسكو، قبل أن يتم مهاجمتهم واختطافهم من قبل فرقة غازية من محاربي الدراويش.

مخاطر الفهم الآحادي للتعليم

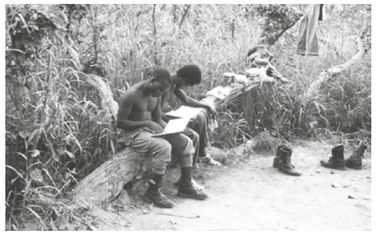
مدارس الثورة حول العالم

ليوبولد لامبرت

تأليف: ليوبولد لامبرت وسونيا فاز بورخس
عرض: الطريق الثقافي

إن النظر إلى المدارس والتعليم باعتبارها أماكن محايدة، معزولة عن النظريات السياسية والتأسيسات الإيديولوجية، يشكل تهديدًاخطيراً على مستقبل التعليم. كما إن قبول وجهة النظر هذه يعني تجاهل أوضاع المجتمعات وخصوصياتها وآلية التربية السلوكية المتبعة في هيكلتها، الأمر رالذي يُنذر بعواقب غير متوقعة في المستقبل.

سيتطلب ذلك تجاهل كافة الصراعات السياسية والاجتماعية التي جعلت المدارس والتعليم في متناول جميع أفراد المجتمع. إن القيام بذلك يعني القبول بنظام يدعي الفهم الأحادي للتعليم، الذي ينظم الوصول إلى التعليم، والحفاظ على التزامات ومتطلبات التعليم الإدارية، دون الغوص في التأثير العاطفي والجسدي لهذه المساحات التعليمية على حياتنا.
يتعين على المرء أن يقبل أن التعليم لا يمكن التحقق منه إلا من خلال المدارس باعتبارها مؤسسات رسمية للدولة. وهذا يعني بدوره قبول "المنهج الخفي" الذي لا يؤدي إلا إلى تعزيز قواعد وقيم الهيمنة الرأسمالية الاستعمارية، من دون تطوير صراعات وممارسات لتفكيك تلك الهيمنة. يثير المنظر التربوي مايكل أبل سؤالا مهما في كتابه "الإيديولوجية والمناهج" (1979): "هل من الممكن أن نفعل شيئا مختلفا، يقاطع السياسات والأيديولوجيات النيوليبرالية للمحافظين الجدد؟ ثم يقترح وضع سياسات مختلفة تماما عن المعرفة المشروعة، يعتمد على التزام حقيقي للغاية بإنشاء مدارس مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمشروع أكبر للتحول الاجتماعي.
يقول المؤلف: نعم. يمكننا أن نرى ذلك عبر التاريخ، حيث أظهرت الحركات الثورية وممارساتها في القرن الماضي كيف استخدمت المدارس والتعليم لمثل هذه الأغراض. أنظر دور المجموعات الطلابية في جنوب إفريقيا في حركة تحرير السود المناهضة للفصل العنصري في الستينيات والسبعينيات، لاسيّما وسط منظمة طلاب جنوب إفريقيا (SASO).
في سبتمبر 1956، بدأ الحزب الأفريقي لاستقلال غينيا بيساو والرأس الأخضر (PAIGC) رسميًا نضال التحرير المسلح في الغابة الغينية، بعد عدة محاولات فاشلة للتفاوض على الاستقلال مع النظام الاستعماري البرتغالي. استمر صراع العصابات المسلحة من 23 يناير 1963 حتى 25 أبريل 1974، عندما وضع الانقلاب العسكري في البرتغال حدًا للنظام الفاشي.
تحت قيادة أميلكار كابرال، خاض الحزب كفاحًا للتحرير، لم يعتمد فقط على قواتهاالعسكرية، ولكن أيضًا على تطوير عملية التعليم العسكري.
يُعرف "التعليم العسكري" هنا على أنه تعليم ملتزم وواعي يرتكز على مبادئ مناهضة الاستعمار وإنهاء هيكلته، ويركز على مفهوم واسع للنضال من أجل التحرير وأهدافه. كما يشتمل على ثلاثة جوانب: التعليم السياسي، والتدريب الفني، وتشكيل السلوكيات الفردية والجماعية. وطُبق التعليم النضالي المتجذر في المجتمع، على تدريب ثلاث مجموعات: المعلم المناضل، والمناضل العسكري المسلح، والطالب المناضل.
أثناء الكفاح التحريري المسلح، أنشأ الحزب العديد من المراكز التعليمية، مثل المدارس القروية والمدارس الداخلية في المناطق المحررة من الإقليم، وكذلك في البلدان المجاورة. تم دمج هذه الشبكة من المدارس مع أعمال الدعم الاجتماعي المتنوعة للسكان، على سبيل المثال من خلال كتائب العمل السياسي، أو من خلال تدريب الكبار، مثل مركز تدريب المعلمين وتحسينهم ومركز التعليم السياسي والعسكري في مدينة دو بويه. كانت إحدى النتائج الأكثر وضوحًا للتعليم العسكري هي كيفية بناء القدرة على تحدي الحكم البرتغالي.
كان للتعليم النضالي للحزب الأفريقي لاستقلال غينيا بيساو تأثير قوي على ثورة القرنفل في البرتغال في العام 1974 التي أطاحت بالنظام الاستبدادي في البلاد. كجزء من مشروع التعليم الثوري الدولي، استقبلت كوبا، وبشكل أكثر تحديدًا جزيرة إيسلا دي لا جوفينتود (جزيرة لوس بينوس سابقًا)، أشخاصًا من حوالي أربعين دولة بين عامي 1977 و1990. سافر الطلاب من أمريكا اللاتينية، والقارة الأفريقية، وغرب آسيا كجزء من برنامج التعاون الدولي. يعود التقليد الطويل لكوبا في استقبال الأيتام واللاجئين من بلدان أخرى إلى العام 1961، مع وصول اللاجئين من الثورة الجزائرية. وتضمنت أشكال التعاون الدولي الأخرى إرسال أفراد طبيين لدعم النزاع المسلح في الخارج، كما كان الحال بالنسبة للبرامج التعليمية داخل أنغولا وجزيرة الشباب، حيث استقبلوا ودرّبوا طلابًا أجانب في مجالات الدراسة الأكثر تنوعًا. كان الطلاب يأتون من خلفية فلاحية أو عمالية، وآخرون من المقاتلين وأطفال المقاتلين الذين سقطوا في صراعات مسلحة. لا تزال المنح الدراسية في هذا المجال قليلة، لكن الأكاديمية الكوبية دايانا مورغويا ميندیز، التي تنهي أطروحتها للدكتوراه في برلين بشأن هذا الموضوع، تدافع عن أن هذه المبادرة التعليمية كانت "مضمنة في مشاريع أوسع تتعلق بتعزيز التشابك الدولي، تمثل آنذاك ما تسمى "دول العالم الثالث".
في أعقاب النضال من أجل التحرير في نيكاراغوا، قامت جبهة التحرير الوطني الساندينية، وهي حزب سياسي اشتراكي أطاح بالديكتاتور أناستاسيو سوموزا في العام 1979 وحكم حتى العام 1990، بتوسيع نظامها التعليمي بواسطة تطوير حملة أدت إلى خفض الأمية في البلاد بشكل كبير.
سافرت مجموعة "Brigadistas"، وهي مجموعة من طلاب المدارس الثانوية والجامعات المتطوعين، في هذه الحملة، ليس فقط لتعليم مهارات القراءة والكتابة، ولكن أيضًا للعيش في العالم الريفي والأسر الريفية والتعرف عليها. كانت المناقشات الجماعية، والحل الجماعي للمشكلات، والتعلم التجريبي من بين الأساليب التربوية المطبقة في هذه العملية، وهي ممارسة حيّة وموجودة إلى حد كبير في حركات التحرر اليوم مثل الزاباتيستا. إلى جانب حملة محو الأمية، كما طور الساندينيون موادهم المدرسية أيضًا. أمثلة مثل لوس كارليتوس، الكتاب المدرسي الذي طُور للطلاب من الصف الأول إلى الصف الرابع كجزء من المنهج التعليمي، واعتُمد كمورد رئيسي لجيل من التلاميذ.



يستغل المقاتلون المسلحون في الحزب الأفريقي لاستقلال غينيا والرأس الأخضر (PAIGC) وقت راحتهم لتعلم القراءة والكتابة، ويطبقون إحدى شعارات الحزب المتمثلة في "مطالبة العاملين المسؤولين في الحزب بأن يكرسوا أنفسهم بجدية للدراسة"، ويحسنوا باستمرار معرفتهم وثقافتهم وتدريبهم السياسي.

جوائز التميّز للناشرات المحترفات

الإلتزام بقوة الكلمة المكتوبة ونشرها

الطريق الثقافي ـ خاص

صدر عن بيت الحكمة للثقافة كتاب "سرديات الانتهاك في الرواية العراقية، للكاتب والباحث العراقي علي الفواز، الذي يتناول فيه تأثيرات التحولات السياسية بعد العام 2003 على الرواية العراقية واتخاذها منعطفًا مغايرًا، وترسيخها لممارسات خطابية واقعية تنطوى على جذور تاريخية ظلت طى المسكوت عنه.

انطلقت أعمال مؤتمر الناشرين في دورته الثالثة عشرة في مركز إكسبو الشارقة، الاثنين 30 تشرين الأوّل/ أكتوبر الماضي، بمشاركة نخبة من الخبراء العالميين المتخصصين بصناعة النشر والوكلاء الأدبيين من 106 دول.
ودعت رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، السيّدة بدور القاسمي، العاملين في صناعة النشر، إلى أن يبقوا ملتزمين ومؤمنين بقوّة الكلمة المكتوبة، والدور الذي تلعبه في توحيد العالم أو تفرقته.
وأكدت على أن "قطاع النشر يقف اليوم على بوابة التاريخ، ليستعيد دوره الذي لعبه منذ قرون، في زمن انتشرت فيه المعلومات الخاطئة والأخبار الزائفة وثقافة إلغاء الآخر، وهيمنت فيه خوارزميات الذكاء الاصطناعي على الفضاء الرقمي، لتصنع فقاعات زائفة".
وأطلق المؤتمر مبادرة "Pub-lis Her"، جوائز "ببلش هير" للتميّز، تقديراً للنساء المحترفات والمتميّزات في مجال النشر، اللواتي أحدثن فرقًا في صناعة الكتاب.
وتعدّ جوائز "ببلش هير" للتميّز، امتدادًا للدعم الذي دأب المؤتمر على تقديمه للناشرات.
وتسعى جوائز "ببلش هير" للتميّز إلى تحقيق ثلاثة أهداف رئيسة، هي الاحتفاء بالإنجازات المهنية للنساء، وترسيخ التنوّع وتكافؤ الفرص، وتعزيز التطوّر المهني". وتتكون الجائزة من ثلاث فئات هي:
فئة "الإنجاز مدى الحياة"، المخصّصة لعميدات النشر الرائدات اللواتي تجاوزت خبرتهن 20 عاماً، وأحدثن تأثيرًا إيجابيًا كبيرًا ودائمًا في صناعة الكتاب.
فئة "القيادية الصاعدة"، التي تكرّم الناشرات الصاعدات، من الفئة العمرية حتى 35 عامًا، وأثبتن قدرات قيادية استثنائية، وفكراً إبداعياً في صناعة التغيير الإيجابي.
فئة "الابتكار" التي تحتفي بالنساء اللواتي قدّمن مساهمات مبتكرة في قطاع النشر، ابتداءً بالسرد القصصي، وكتابة المحتوى، والقيادة التحريرية.

صدور كتاب "جدّتي وأمي وأنا: مُذكّرات ثلاثة أجيال من النساء العربيات"

الطريق الثقافي ـ خاص

صدر عن المركز القومي للترجمة في القاهرة كتاب "جدّتي وأمي وأنا: مُذكّرات ثلاثة أجيال من النساء العربيات"، للكاتبة الفلسطينية جين سعيد المقدسي (1940)، بترجمة هالة كمال، وتنطلق الكاتبة من سردية شخصية تستكشف عبرها الوقائع، كما ترصد تجارب ثلاثة أجيال من النساء اللاتي شهدن أحداثاً غير عادية، بداية من نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، وتعرج في سردها على جغرافيا ومدن عربية من حمص والناصرة إلى بيروت والقاهرة. بطلات هذا الكتاب عايشن أحداثاً تاريخية جسيمة، بدءًا من الفترة الأخيرة للحُكم العثماني، مطلع القرن العشرين، ومن ثم نكبة فلسطين عام 1948، وما تلاها من حروب طاولت بلداناً عربية أُخرى مثل حرب السويس عام 1956، والحرب الأهلية في لبنان بين 1975 و1990.

العدد الجديد من مجلة "الدراسات الفلسطينية" مبدأ التحرير فكرة مركزية

الطريق الثقافي ـ خاص

على الرغم من مرور ثلاثين عامًا على اتفاقية أوسلو ومسارها الذي لم يُفضِ إلّا إلى إلحاق الأذى بالقضية الفلسطينية. شأنُه شأن التطبيع الذي تعتمده اليوم نهجًا بعض الأنظمة العربية، إلا أنّه لا تُمكن قراءة المشهد الفلسطيني من دون الوقوف على حال المقاومة فيه. وفي هكذا ظرف تصبح العودة إلى مبدأ "تحرير فلسطين" هو الخيار الممكن والواجب. ضمن هذه الرؤية صدر عن "مؤسسة الدراسات الفلسطينية"، العدد 136 من مجلّة "الدراسات الفلسطينية" (خريف، 2023). قدّم للعدد الروائي الياس خوري، وتناول المتغيّرات التحريرية والتطويرية التي تشهدها المجلّة، خصوصًا نشر كتابات الأسرى والمساهمات التي تتناول حالة المقاومة المستمرّة في فلسطين، من أجل تقديم صورة جديدة للثقافة الفلسطينية والعربية.

نظرية توماس سواريز عن الصهيونية..

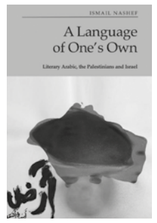
لا يُمكن فهم السيرورة التاريخية التي أقامت من خلالها الحركة الصهيونية كيانها على أرض فلسطين التاريخية، من دون الرجوع إلى مفهوم مركزي؛ ألا وهو الإرهاب. وهذا الأخير ليس مجرّد توصيف نطلقه على عدو فاشيّ فحسب، بل دينامية عنفٍ توجّهت ضد العرب، وتجاوزتهم إلى اليهود وكذلك البريطانيين، ما أن تشعر أنهم يعرقلون مشروعها. هذا ما يشتغل عليه الموسيقي والباحث الأميركي توماس سواريز كنظرية يروج لها منذ زمن ويحاول ترصينها مركزًا على مفاهيم مثل: "أراضي شعب آخر"، و"الهيكل الثالث"، و"الصهيونية والانتداب البريطاني حتى العام 1938"، . ويُشرّح العلاقة الجدلية بين السماء والأرض، بمعنى توليف العقيدة الدينية للسطو على أراضي الشعب الفلسطيني. وبهذا يصبح الواقع السياسي مُطوّعًا للمخيال الديني، وهي نظرية يقوم عليها عِلم الآثار الصهيوني، الذي تحوّل إلى مجرّد أداة أيديولوجية غَيبيّة سعّت الصهيونية من خلالها إلى "قومنة" الدين.

بحوث جدلية في كتب

لغة خاصة بالفرد

الفلسطينيون وإسرائيل
تأليف: اسماعيل ناشف
يسلط هذا الكتاب الضوء على أدوار الأدب والممارسات الأدبية في الحركة الوطنية الفلسطينية منذ العام 1948، ويقدم دراسة جديدة للسياقات الاستعمارية الأدبية، ويُعيد فحص اللغة والأدب والنظام الاجتماعي والسياسي، بناءً على بيانات جديدة، ويفتح تقليداً جديداً لمعالجة النقد الأدبي كجزء من المجال الأدبي الفلسطيني بواسطة دمج العوامل الاقتصادية والاجتماعية والمؤسسية في تحليلات اللغة العربية الأدبية، كما يقدم رؤى جديدة وحقيقية فيما يتعلق بالسياق الأدبي الاستعماري الاستيطاني في فلسطين، ويزيل الغموض عن العديد من المفاهيم

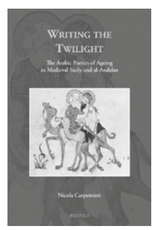
عدد الصفحات: 256 صفحة
الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 9781399512015
السعر: 85.00 جنيهًا إسترلينيًا
الناشر: كامبردج



كتابة الشفق

الأدب وتاريخ النقد
تأليف: نيكولا كاربنتيري
في القرن الحادي عشر، مع تآكل سيادة المسلمين غرب البحر الأبيض المتوسط، بسبب الانقسامات الداخلية والهجمات الخارجية، سقطت صقلية في أيدي النورمان. وفي الوقت نفسه، انقسمت الأندلس إلى سلسلة من الممالك الصغيرة التي انتزعها الخزانة الأقوياء. على هذه الخلفية، استخدم الشعراء العرب حرفتهم لمحاولة شرح التغييرات في عالمهم. وكان من بينهم الأندلسي أبو إسحاق والصقلي ابن حمديس، وكلاهما كتب بوضوح عن شيخوختهما وفنائهما، وكذلك عن الشفق الأوسع للعوالم التي عرفوها.
يستكشف هذا الكتاب الاستثنائي كيف استخدم كل من أبو إسحاق وابن حمديس، الشعر، كأداة لمواجهة فنائهم، والرثاء لتدهورهم الجسدي، والاحتكام إلى أعمارهم وخبراتهم.

عدد الصفحات: 190 صفحة
السعر: 70,00 يورو
الرقم الدولي: 978-2-503-60053-6
الغلاف: ورق مقوى عادي
الناشر: بريل



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 130
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
8 تشرين الثاني/ نوفمبر 2023 8 November
24
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
التصميم Sillat Media

لوحة "إعدام ماكسيميليان"، 1867. إدوارد مانيه. الصورة: المعرض الوطني.

لوحة "إعدام ماكسيميليان" لإدوارد مانيه

نهاية العصر الإمبراطوري الدموي في المكسيك

ماريتا نيومان
ترجمة: سارة محمدي

في الصباح الباكر من يوم 19 حزيران/ يونيو 1867، لاقى إمبراطور المكسيك، ماكسيميليان، مصيره المأساوي في كويريتارو، شمال مدينة مكسيكو. هذا الحدث التاريخي، الذي شكل نهاية فصل مضطرب من التاريخ المكسيكي، خُلد في تحفة فنية للرسام الشهير إدوارد مانيه، بعنوان "إعدام ماكسيميليان"، تُجسد شدّة تلك اللحظة المحورية في التاريخ المكسيكي.

لقد أُعدم الأرشيدوق النمساوي ماكسيميليان الذي وضعه نابليون الثالث كدمية على العرش المكسيكي، مع اثنين من جنرالاته. هذه الحلقة التاريخية، التي كانت لها ردود أفعال دولية في وقتها، أعاد مانيه صياغتها بعناية فائقة، مُجسدًا فيها قدرته على التقاط العمق الدرامي للحدث بطريقة غامضة.

تظهر في اللوحة، فرقة إعدام مكونة من جنود مكسيكيين وهي تستعد لإطلاق النار على الجنرال ميخيا، المدان الأول، في مكان يشبه المناظر الطبيعية المقفرة. يلتقط مانيه علامات التوتر على الوجوه قبل انطلاق الرصاص، مع وجود ضابط بالكاد مرئي خلف المجموعة المركزية يعطي الأمر بإطلاق النار. يُظهر التكوين أيضًا يد ماكسيميليان اليسرى متشابكة مع يد الجنرال ميرامون، الذي تركز نظرته بشدة على فرقة الإعدام.

لقد كانت هذه اللوحة الأيقونية في استوديو مانيه وقت وفاته في العام 1883، لكنّها تعرضت لأضرار جسيمة بسبب ظروف التخزين السيئة. وللحفاظ على العمل، جرى تقسيمه إلى أجزاء، قام لاحقًا الرسام الشهير إدغار ديغا بجمعها في اللوحة الحالية التي حصل عليها المتحف الوطني في العام 1918.

إن لوحة "إعدام ماكسيميليان" للرسام الشهير مانيه ليست تحفة فنية فحسب، بل أنّها تعكس أيضًا لحظة محورية في التاريخ. فهي تجسد طموح نابليون الثالث الإمبراطوري في المكسيك، والصراع على السلطة والمصير المأساوي لماكسيميليان وجنرالاته، وهي كلّها عناصر أساسية في هذه القصة التاريخية التي أصبحت جزءًا من التراث الثقافي للمكسيك.

لم يكتف مانيه، المعروف باسم "رسام الحياة الحديثة"، بالتقاط الحياة اليومية في فرنسا في القرن الثامن عشر فحسب، بل تعمق أيضًا في الأحداث التاريخية التي عاصرها، مثل الحرب الأهلية الأمريكية والقمع العنيف لكومونة باريس، وهو ما يؤكد قدرته على تصوير تعقيد التاريخ بواسطة الرسم كفنان صاحب رؤية، إذ تبقى اللوحة جزءًا أساسيًا من تاريخ الفن الذي يتجاوز الحدود ويسمح للأجيال الجديدة بالتفكير في الأحداث الحاسمة التي شكلت العالم الذي نعرفه اليوم.

الانتباه للتفاصيل

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

في السياق التاريخي

بعد ثورة 1848، انتُخب نابليون الثالث رئيسًا لفرنسا، وفي العام 1852 أعلن نفسه إمبراطورًا. ثم بدأ بزيادة نفوذه في أوروبا، ثم سرعان ما حول انتباهه في مرحلة ما إلى المكسيك. وفي العام 1861، بعد وقت قصير من انتخاب الإصلاحي بينيتو خواريز رئيسًا هناك، قام باحتلال البلاد بقوة كبيرة، بناءً على طلب المعارضة المكسيكية اليمينية المحافظة، وكانت الولايات المتحدة آنذاك متورطة في حرب أهلية ولم تهتم كثيرًا بالدولة المجاورة.

أعلن نابليون الثالث أن المكسيك محمية فرنسية، وبناء على رغبته، أُعلن الأرشيدوق النمساوي فرديناند ماكسيميليان إمبراطورًا للإمبراطورية المكسيكية الثانية في العام 1864، ووعده نابليون الثالث بالدعم الدائم لنظامه.

بعد انتهاء الحرب الأهلية الأمريكية في العام 1865، اعترفت الولايات المتحدة بخواريز باعتباره الرئيس الشرعي الوحيد للمكسيك وبدأت في ممارسة ضغوط كبيرة على فرنسا لمغادرة البلاد. ومن الواضح أنّهم لم يكونوا راضين عن وجود قوة أوروبية في "ساحتهم الخلفية". وأخيرا، سحب نابليون الثالث قواته في العام 1867. ومع ذلك، رفض ماكسيميليان ترك عرشه، فاعتُقل وأُعدم على يد القوات المكسيكية في 19 حزيران/ يونيو 1867.

لقد قام مانيه على الفور برسم لوحة قماشية تُظهر نسختها الأولى مجموعة من الجنود المكسيكيين، وهم ينفذون عملية الإعدام. وقد انتشرت تقارير أخرى لاحقًا بشأن الرئيس المخلوع خواريز، رجل الشعب المكسيكي العادي، الذي يتألف في معظمه من الخلاسيين والهنود والكريول وغيرهم من السلالات الهجينة، وقد وعدهم بالأرض والحقوق المدنية عندما تولى منصبه في العام 1857. وبعد أن أطاح به الفرنسيون وعينوا ماكسيميليان إمبراطورًا، أصيب الشعب المكسيكي بجرح عميق وجدانه. فقد كان يُنظر إليه على نطاق واسع على أنه مجرد دمية بيد لفرنسيين، الذين ما أن انسحبوا من المكسيك، خلافًا لوعدهم، حتى حدد الشعب مصير دميتهم بسرعة.

إدوارد مانيه (1832 - 1883)

في المعنى

محمد حيّاوي

بلاد الثقوب السود حيث لا يضحك أحد!

تسألني إحدى طالباتي في المعهد:
"لماذا لا يضحك أحد في بلدك؟"
تقول أيضًا:
"أستاذي العزيز. لقد قرأت المأساة والحزن والغربة في عينيك".
"نحن شعوب لا تعرف السعادة يا عزيزتي! أطفالنا لم يروا قوس قزح بعد. تلك البلدان أغلقت أبوابها وألغت التفكير والشعور! بلدان لا تطلق الحمام. هنا الطير لا يهمه الطيران والشاعر يخاف أن يغني!"
"هل يمكنني زيارة العراق أو فلسطين أو سوريا؟"
تلك بلدان لا يمكنك الذهاب إليها يا عزيزتي، حتى الذبابة تخاف أن تطير هناك. تلك البلدان نصفها ثقوب سود والنصف الآخر جنود، كما يقول نزار قباني. الموتى متزوجون من زوجات بعضهم البعض وليس من الواضح أين ذهب أهلهم!
طالبة برازيلية شقراء تقول:
"إذا كان ما يقال عن فلسطين، بأنّها أجمل البلدان التي خلقها اللّه، حيث يعزف المطر، وتضحك الزهور، وتضئ أشجار الخوخ والرمان، وترقص شجيرات الياسمين المعلقة على الجدران، فلماذا لا يضحك أحد في تلك البلاد؟!"
حسنًا يا عزيزتي. كل ما سمعته عن فلسطين صحيح، بل هناك أكثر من ذلك! فثمة بيارات أفلتت من الجنّة وحطّت على أرضها، حيث تفوح رائحة البرتقال، فتعطر الوديان والفيافي، وهناك حيث تغني الشحارير في الصباحات الندية، يوم كانت مطمئنة بأهلها، قبل أن تبدأ بتصدير اللاجئين بدلًا عن البرتقال.
لقد سمم الاحتلال حياة العرب كلهم في الحقيقة يا عزيزتي. فكلما أراد ديكتاتور التغول على شعبه رفع راية تحرير فلسطين، وكلما أراد منافق أو عميل أن يعيث في الأرض فسادًا، لبس لبوس المقاومة. ولأننا نحب فلسطين، كنا نصدقهم، حتى لم يبق فينا عظم صاح، ولا بيارة برتقال عامرة، ولا عصافير تحلق في فضاءاتنا، ولا أطفال يضحكون في مهودهم.
هل عرفت الآن يا عزيزتي لم لا يضحك أحد في بلادنا؟ بلاد الثقوب السود ومخاضات التاريخ الأسود.
وغدًا. عندما تذهبين في زيارتك الأسبوعية إلى مزرعة جدتك في بورمريند، وتسألك "ما لهؤلاء العرب المجانين يختلقون المشاكل لليهود؟"
قولي لها: "لأنّهم موجوعون يا جدّتي. هؤلاء العرب، فالذل الثقيل يسحق أفئدتهم، والحيف يحرق صدورهم، وهم ينظرون إلى الغرباء الذين أتوا من المسيسبي وأوكرانيا والاسكا، يسكنون في بيوتهم، ويأكلون من زيتونهم الذي زرعه أجدادهم قبل مئات السنين، بينما يسكنون هم في الخيام. هل عرفت الآن لماذا لا يضحك أحد في بلادنا يا عزيزتي.