رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

1 كانون الأوّل/ ديسمبر 2025 1 December

No. 174

الطريق الثقافي

altareek althakafi

موسيقى فيلا كوتي
أثر لا يُمحى في وجدان الشباب الأفريقي
2

رواية "السرقة"
عبد الرزاق الجرنة والتحولات الاستعمارية

7

خالد الأمين
الغائب في الوجدان الحاضر في المعنى
8

سينما مختلفة
"تشيلي 1985"
فضح جرائم الديكتاتوريات العسكرية
10

العام 1925 الذهبي
الحداثة الأدبية
التميز والاختلاف
20

"أطلس الذكاء الإصطناعي"
تشكيلنا التكنولوجي
العلاقة الجديدة بين الاستعمار والإمبريالية
22

12

رسومات بلاسم محمد
فيض المعنى وصيرورة إنتاجه

20 مقتربات شعرية

ضرورات التدوير في بيت الشعر العربي وتأسيساته

كتب ريسان الخزعلي

تأسسَ الشعر العربي بشكلهِ الأوّل على البيت الشعري ذي الشطرين الأفقيين، الصدر والعجز، وكذلك البحر الشعري الواحد، والقافية الواحدة على الأعم. ولابدَّ لهذا البيت على الأعم أيضاً أن يحمل معنىً دالّاً ضمن نسق تتابع أبيات القصيدة. ولكي يُحافظ الشاعر على توزيع تفعيلات البحر بالتساوي بين الشطر والعجز، يضطر أحياناً إلى أن ينقل جزءًا من آخر مفردة في الصدر إلى بداية العجز. هذا الإضطرار هو ما أُطلق عليه اصطلاحياً في علم العروض بالتدوير.

في المختبر المسرحي
مسرح النو No الياباني كنوع غنائي شعري قديم
14

لوحة "الغائبون"
جرح شخصي وذاكرة مثقلة بالفقد
13

جبار وتّاس يكتب عن مسرحية:
"الشهداء يُقتلون ثانية" جدوى تدوير الحزن
16

علي حسن الفواز يكتب عن:
غسان كنفاني
الحب وسرديات الرسائل
4

"في المعنى"
مارلين مونرو وغوبلز والفيفا
24

د. نادية هناوي تكتب عن
نظرية المؤامرة.. حقيقة أم وهم
6

9 321412 341239

افتتاح المركز الإرشادي في موقع تل عمر الأثري

الطريق الثقافي ـ خاص

أفتتح المركز الإرشادي في موقع تل عمر الأثري لتعزيز حماية التراث، ضمن أنشطة مشروع KALAM الهادف إلى تطوير منهجيات حماية التراث الثقافي وإشراك المجتمعات المحلية في صونه، وحضر الافتتاح السفير الايطالي نيكولو فونتانا، ومدير عام دائرة المتاحف العامة لمى ياس الدوري إلى جانب عدد من الخبراء من الوفد الإيطالي والهيأة العامة للآثار والتراث ومركز البحوث الأثارية والتنقيبات في تورينو بوصفه شريكًا رئيسيًا في المشروع.

مشروع تطوير مدينة أور الأثرية والسياحية

الطريق الثقافي ـ خاص

عقدت اللجنة الخاصة بمشروع تطوير مدينة أور الأثرية والسياحية اجتماعًا موسعًا للتأكيد على أهمية استكمال المشروع في بوصفه تجربة سياحية متكاملة تجمع الآثار والتراث والحداثة، كونه يتضمن إنشاء المسرح السومري المفتوح ومتحف أور العالمي ومدينة الدراما ودار الأوبرا، إضافة إلى الفندق والخدمات الأساسية.

وقدم الاجتماع مجموعة من التوصيات المتعلقة بتطوير المدينة القديمة، مع معالجة تزويدها بالطاقة الكهربائية بشكل عاجل كما جرى استعراض التوصيات السابقة لمتابعة نسب الإنجاز والمشاريع المستمرة وتحديد المعوقات والاحتياجات.

اليونسكو تُقيم دورة للحفظ الوقائي لزقورة آشور

الطريق الثقافي ـ خاص

أنهى فريق منظمة اليونسكو CRAterre المختص بالتعامل مع الطين، أعمال الدورة التدريبية للحفظ الوقائي لزقورة آشور التي تضمنت تدريب موظفي الموقع الآثاري على كيفية اختيار الطين المناسب للصيانة من خلال جملة من التجارب غير المختبرية على عينات مختلفة من الطين. منهاج الدورة شمل ايضا قولبة اللبن واستخدامه في صيانة الفتحات في اعلى الزقورة، وإجراء دراسة متكاملة عن تأثير العوامل الجوية على هذا المعلم المهم.

موسيقى فيلا كوتي المناهضة للإمبريالية

الموسيقى الثورية و أثرها الذي لايُمحى في وجدان الشباب الأفريقي

جوديت نيورنك

ترجمة: الطريق الثقافي

نادرًا ما تلوح شخصياتٌ في تاريخ الموسيقى بمثل هذا التحدي أو الحيوية مثل فيلا أنيكولابو كوتي. اسمه لا يستحضر صوتًا فحسب، بل موقفًا أفريقيًا صريحًا، سياسيًا بامتياز، وإيقاعيًا آسرًا. لم يكن فيلا مهتمًا بالشهرة لمجرد الشهرة. بالنسبة له، كانت الموسيقى ساحة معركة، وكل نغمة، وكلمات، وإيقاع، جزءٌ من حملة أوسع ضد القمع، وآثار الاستعمار، وفساد الدولة. في زمنٍ كان فيه الصمت يُكافأ والمعارضة تُعاقب، رفع فيلا صوته عاليًا.

وُلد أولوفيلا أولوسيغون أولودوتون رانسوم ـ كوتي في العام 1938 في نيجيريا الاستعمارية، وبدا مصيره مُصممًا على التحدي منذ البداية. نشأ فيلا، وهو ابنٌ لمثقفين وناشطين نيجيريين بارزين، في بيئة لم تكن فيها المقاومة اختيارية، بل كانت متوقعة. لم يكن اختراعه الأخير لموسيقى الأفروبيت مجرد علامة على انطلاقة موسيقية، بل مثّل إعادة تنظيم ثقافي عميق. لم يكتفِ فيلا بخلق موسيقى الأفروبيت؛ بل حوّلها إلى سلاح، محوّلًا فنه إلى نقد لا هوادة فيه للديكتاتوريات العسكرية، والإمبريالية الثقافية، والاستغلال الاقتصادي. وفّرت موسيقاه، المتفجرة والمعقدة، حلبة رقص ومنبرًا في آنٍ واحد، داعيةً المستمعين إلى تحريك أجسادهم في مواجهة الحقائق الصعبة. لم يكن الأفروبيت ترفيهًا، بل كان تنويرًا بإيقاعات باس.

بداية جذرية

لم يصل فيلا كوتي إلى التمرد بالصدفة، بل كان جزءًا لا يتجزأ من تربيته. كانت والدته، فونميلايو رانسوم ـ كوتي، قوةً فطرية: أوّل طالبة نيجيرية في مدرسة أبيوكوتا الثانوية، رائدة حركة حق المرأة في الاقتراع في غرب أفريقيا الاستعماري، ومناهضة شرسة للإمبريالية، تحدت الحكم الاستعماري البريطاني والنظام الأبوي النيجيري على حد سواء. قادت الاحتجاجات، وعلّمت النساء حقوقهن، واقتحمت ذات مرّة منزل مسؤول استعماري للمطالبة بالعدالة. لم تكن مجرد ناشطة، بل كانت الناشطة الأبرز. أما والده، إسرائيل أولودوتون رانسوم ـ كوتي، فقد جلب معه أسلوبه الخاص في النضال: قس أنجليكاني، ولكنه أيضًا مصلح تربوي أسس اتحاد المعلمين النيجيريين. في هذا المنزل المشحون سياسيًا، محاطًا بالكتب والنقاشات والتنظيم المجتمعي، تعلم فيلا قول الحقيقة للسلطة. في العام 1958، أُرسل فيلا إلى لندن لدراسة الطب، وهو مسار متوقع لشاب واعد من عائلة نيجيرية مرموقة. لكن كانت لديه أفكار أخرى. التحق بكلية ترينيتي للموسيقى، حيث انغمس في موسيقى الجاز لعظماء مثل مايلز ديفيس وديزي جيليسبي، واستكشف إيقاعات موسيقى الهايلايف المتزامنة، وهو نوع موسيقي غاني ـ نيجيري يمزج الإيقاعات الأفريقية بالتناغمات الغربية. أثناء تلك السنوات التكوينية، أسس فرقة كولا لوبيتوس، التي كانت بمثابة حاضنة لتجاربه اللاحقة. كان صوتهم المبكر، على الرغم من كونه تقليديًا نسبيًا، يُلمح إلى طموح الاندماج الذي سيُحدد لاحقًا أسلوب الأفروبيت. مع أعضاء مثل وول باكنور على البيانو وبايو مارتينز على الطبول، كانت الفرقة قد تجاوزت بالفعل حدود الأنواع الموسيقية التقليدية. لكن الأمر استغرق رحلة عبر المحيط الأطلسي لإضفاء طابع جذري على رسالة فيلا، وتغيير مسار موسيقاه بشكل لا رجعة فيه. في العام 1969، سافر فيلا إلى لوس أنجلوس، ظاهريًا للقيام بجولة موسيقية، لكن الرحلة تحولت إلى صحوة سياسية. هناك، التقى بساندرا سميث، المعروفة أيضًا باسم ساندرا إيزسادوري، وهي ناشطة نيجيرية أمريكية وعضوة غنائية في حزب الفهود السود. من خلالها، تعرّف فيلا على كتابات مالكولم إكس، وستوكلي كارمايكل، وفرانز فانون. بالنسبة

صدور العدد 71 من مجلة "سومر" المتخصصة بالبحوث الآثارية

الطريق الثقافي ـ وكالات

عن قسم النشر في دائرة الدراسات والبحوث والتدريب الاثاري في الهيأة العامة للاثار والتراث، صدر العدد 71 من مجلة "سومر" للبحوث الاثارية التي تعنى بالآثار في العراق والعالم العربي.

ضم العدد الجديد بين دفتيه العديد من الدراسات البحثية المهمة، بواقع 18 بحثًا باللغة العربية و4 أبحاث باللغة الانكليزية، غطت مساحة واسعة من عمليات التنقيبات والمسوحات والنتائج التي أسفرت عنها، والأساليب المتبعه، وفرق العمل المشاركة فيها، إضافة الى البحوث الحضارية والنصوص المسمارية والعمارة والصيانة.

ضرر

العنف الرقمي ضد النساء DVAW

ورقة بحثية تعتمد على 15 دراسة مسبقة، تُظهر كيف يتضخّم العنف الرقمي في السياقات المضطربة، وكيف يُستخدم الفضاء الافتراضي كوسيلة لإسكات النساء والتشهير بهن وتعريضهن للخطر. تؤكد الورقة على أن الضرر الرقمي ليس أثرا جانبيًا للواقع الافتراضي، بل هو امتداد مباشر للعنف الموجود في بنية وواقع المجتمع العربي.

حدث في مثل هذا اليوم

اليوم العالمي للقضاء على العنف ضدّ المرأة

في الخامس والعشرين من تشرين الثاني/ نوفمبر من كل عام، تُحيي الأمم المتحدة اليوم العالمي للقضاء على العنف ضد المرأة. وقد اختارت المنظمة هذا العام أن تركّز على العنف الإلكتروني، في وقت أصبحت فيه الرقمنة السمةَ الأبرز التي تحكم العلاقات الشخصية والعملية، حيث تكون النساء أكثر عرضة للأذى.

تذكر تقارير موثوقة أن واحدة من كل ثلاث نساء تعرّضت، مرة واحدة على الأقل في حياتها، للعنف الجسدي أو الجنسي.

في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، تشير التقارير إلى أن نسب العنف القائم على النوع الاجتماعي أعلى من المعدل العالمي، إذ تعرّضت 40 % من النساء للعنف من قبل شريكهن مرة واحدة على الأقل في حياتهن.

وتكشف إحصاءات "الباروميتر العربي" أن جائحة كورونا أسهمت في زيادة العنف، لكن التطورات السياسية والعسكرية العنيفة في العامين الماضيين أدت إلى طفرة أكبر في ارتفاع نسبة هذه الحالات.

تواجه النساء مزيجًا معقدًا من الأعراف الاجتماعية والواقع الأمني، إذ يتحول الفضاء الإلكتروني أثناء الأزمات إلى مجال للرقابة والإسكات، بحسب شهادات نساء في الضفة الغربية المحتلة وغزة. وتعزو الأمم المتحدة أسباب تفاقم العنف الرقمي ضد النساء إلى ضعف القواعد التي تنظم عالم التكنولوجيا، وغياب الاعتراف القانوني بالعنف عبر الإنترنت، والإفلات من العقاب على المنصات الرقمية، إضافة إلى بروز أشكال جديدة للإساءة باستخدام الذكاء الاصطناعي، وصعود الحركات المناهضة للمساواة بين الجنسين، واستفادة الجناة من إخفاء هوياتهم، وقلة الدعم المقدم للضحايا.

لوحة "السرير" لفريدا كالو تحقق رقمًا قياسيًا

الطريق الثقافي ـ وكالات

بيعت لوحة "السرير" لفريدا كاهلو، التي رسمتها في العام 1940، في مزاد "سوذبيز" للفن السريالي في ماديسون مقابل 54.7 مليون دولار، محققة رقماً قياسيًا لفنانة امرأة. تعبر اللوحة عن شعور كاهلو بالموت.

تصور اللوحة الفنانة المكسيكية الثورية فريدا كاهلو نائمة، وفوقها هيكل عظمي مبتسم ملفوف بالديناميت.

عبّرت فريدا في هذه اللوحة عن شعورها بالموت واعتراضها عليه. وكان زوجها، دييغو ريفيرا، يُطلق على الهيكل العظمي في اللوحة اسم "حبيب فريدا"، لكن الفنانة قالت "إنه مجرد تذكير طريف بفناء الناس".

على عكس الكثير من دول العالم، يرتبط الموت في المكسيك بالحياة ارتباطًا وثيقًا، ويُحتفى به سنويًا في مهرجان فني صاخب يُطلق عليه "يوم الموتى".

فيلا كوتي مع فرقة الاستعراضات النيجيرية التي أسسها، ما زالت تقدم عروضها في مختلف أنحاء العالم أحياءً لذكراه.

لرجل ميال بالفعل إلى المقاومة، بدا الأمر كما لو أنه وجد لغة لغرائزه. عندما عاد إلى نيجيريا، لم يعد مجرد قائد فرقة موسيقية، بل كان ثوريًا في انتظاره. تحولت فرقة كولا لوبيتوس إلى فرقة أفريقيا السبعينات، واكتسبت موسيقاهم طابعًا نضاليًا جديدًا. صاغ فيلا مصطلح أفروبيت لوصف المزيج القوي متعدد الإيقاعات من موسيقى الجاز والفانك والهايلايف وموسيقى اليوروبا التقليدية، وحتى موسيقى الروك السايكدلية لاحقًا. لكن الأفروبيت أكثر من مجرد صوت، بل كانت فلسفة ـ موقف أفريقي شامل ضد الاستعمار الجديد والاستغلال الغربي.

كان توني ألين، عازف الطبول والمدير الموسيقي، محور هذا الصوت الجديد، حيث منح تعدد إيقاعاته المعقدة الأفروبيت نبضه. لم يكن ألين مجرد عازف مساعد، بل كان شريكًا في تصميمه. كما قال فيلا قدّمت أعمال فيلا كوتي الرائدة مجموعة جديدة كليًا من الإيقاعات والقوام الأفريقية إلى الموسيقى الغربية الشعبية. عبّر أبو موسيقى الأفروبيت عن غضب الشباب المناهض للرأسمالية في جميع أنحاء القارة الأفريقية، والذي لا يزال مستعرًا حتى يومنا هذا.

كان فيلا كوتي (1938 ـ 1997) موسيقيًا نيجيريًا، أفرزت موسيقاه عددًا لا يحصى من المقلدين والمعجبين عبر شبكة واسعة من الأنواع الموسيقية والفرعية.

بعد زيارته للولايات المتحدة في العام 1969 واطلاعه على أفكار مالكولم إكس والفهود السود، اكتسبت موسيقى كوتي طابعًا ثوريًا مناهضًا للمؤسسة، مما ميّز عمله في ريادة نوع موسيقى الأفروبيت.

عند عودته إلى نيجيريا، بدأ كوتي يغني عن الفساد والقمع اللذين استشريا في أوساط المجلس العسكري الحاكم بقيادة الجنرال أوباسانجو. وامتد هذا النقد ليشمل الإمبرياليين الغربيين الذين دعموا الدولة النيجيرية، بما في ذلك الشركات متعددة الجنسيات الأجنبية مثل شل وموبيل وآي تي تي.

استهدفت أغنية كوتي "زومبي" في العام 1976 بلطجة الدولة ومسؤوليها. إنها أنشودة ضد مبدأ "الطاعة قبل الشكوى" المتعصب، والتأثير المدمر للمجلس العسكري المدعوم من الإمبرياليين على المجتمع النيجيري.

كل هذا مُعدّ على أنغام آلة موسيقية صاخبة من الأبواق الهادرة، وعزف طبول آسر يُؤثّر بلا انقطاع طول الدقائق الاثنتي عشرة. جذبت طبيعة كوتي الصريحة وعروضه الحيّة الشهيرة انتباه آلاف المعجبين، ومثلهم من الأعداء.

تعرّض مسرح "ذا شراين" الليلي الخاص به لمداهمات أمنية مستمرة. لكن كل هجوم جديد على كوتي كان يُعزز شعبيته بين الناس، وبالتالي جرأته.

فيلا كوتي مع زوجته باميلا وطفله في مطار لاغوس 1979.

بلغ كل هذا ذروته في العام 1977، عندما داهم جنود من ثكنات أبالتي المجاورة منزله. اغتُصب السكان وشُوّهوا، وحُطم استوديو كوتي وأشرطة تسجيلاته الرئيسية. تعرّضت والدته المسنة، فونميلايو رانسوم ـ كوتي، وهي مُناضلة مُخلصة من أجل الطبقة، لضرب مبرح وتوفيت لاحقًا متأثرة بجراحها.

رفضت المحاكم هذه الحادثة من القمع الوحشي فورًا، لكنّها دفعت كوتي إلى مزيد من التطرف.

شهدت ثمانينيات القرن الماضي ذروة ثورية كوتي. وفيها جاهر كوتي بانتقاده ورفضه لعمليات الاستيلاء العسكري على السلطة في أفريقيا، والتي عانت جميعها من العيب نفسه: عدم الانفصال عن النظام الرأسمالي.

حتى أنه يكشف عن التعاون الإمبريالي والخيانة التي تورط فيها اغتيال توماس سانكارا، القائد العسكري الثوري الشاب في بوركينا فاسو، والصديق المقرب لكوتي.

ومثل سياسات سانكارا، تركت موسيقى فيلا كوتي أثرًا لا يُمحى في وعي الشباب الأفريقي، الذين يواصلون اليوم نضالهم ضد الإمبريالية والفساد والنظام الرأسمالي.

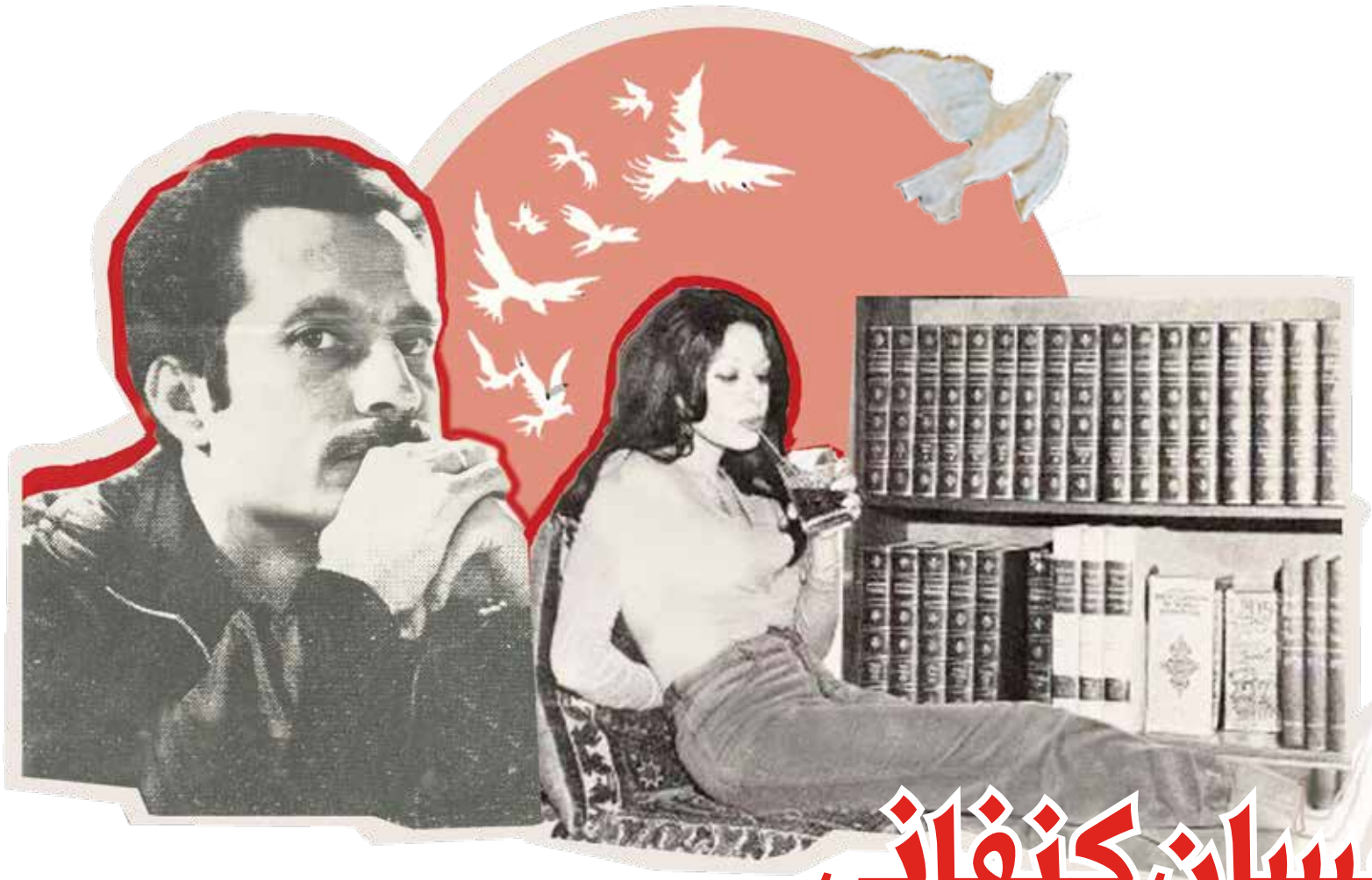
رابط أغنية زومبي:

https://www.youtube.com/watch?v=Qj5x6pbJMyU

لجنة التراث غير المادي في اليونسكو وترشيحات الإدراج في قوائم الاتفاقية

الطريق الثقافي ـ خاص

تعقد منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة "يونسكو"، الدورة العشرين للجنة التراث الثقافي غير المادي في العاصمة الهندية نيودلهي، في السابع من كانون الأوّل/ ديسمبر الحالي، لدراسة الترشيحات الجديدة للإدراج في قوائم الاتفاقية والحالات المدرجة التي بحاجة إلى صيانة، وتوسيع نطاق بعضها ليشمل دولا وأطرافا أخرى. ومن المقرر، وفقا لبيان المنظمة، أن تدرس الدول الأعضاء الـ 24 في اللجنة، التي تمثل جميع الدول الأطراف في اتفاقية العام 2003 لصون التراث الثقافي غير المادي، 68 ترشيحا جديدا، وتحتفظ "يونسكو" وفقا للاتفاقية، بثلاث قوائم دولية تضم حاليا 788 عنصرا في 150 دولة. وتقر القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية، بتنوع الممارسات والخبرات الثقافية التي تمارسها المجتمعات وتعززها، ومن المقرر أن تراجع اللجنة 54 ترشيحا لهذه القائمة، وتحدد القائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صيانة عاجلة لعناصر التراث الحي المهددة بالانقراض، وتمكن الدول الأطراف في الاتفاقية من حشد التعاون والمساعدة الدوليين اللازمين لوضع تدابير الصيانة.



غسان كنفاني
الحب وسرديات الرسائل

علي حسن الفواز

في رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان تتحول العاطفة الى خطاب، وربما الى يدٍ تسعى لتتحسسَ الجسد المتخيل عبر ما تصنعه اللغة

قد يبدو الحب ضعفا أو هشاشة، لكنه سيكون شجاعة في تعبيره عن الشغف العاطفي، وعن الرغبة في أن يتحول الى امتلاء داخلي، والى دافع عميق للاعتراف، وإعطاء "شعرية البوح" مجالا استعاريًا للتشهي، وإزاحة المعنى عن ظاهره إلى ما يتلجج منه صاخبا، في الاخفاء والتورية والاستدعاء، وعلى نحوٍ تبدو فيه الرسائل والقصائد والعواطف وكأنها سرديات تستغرقها الذات العاشقة، تُبيح التخيّل والكشف، بلغة صافية، خالية من رائحة الثورة.

إنّها ويوميات الفلسطيني العاصفة، تتوهج استعاراتها، حتى يبدو العاشق فيها وكأنه يلبس العاصفة ذاتها، بوصفها شغفا انسانيا وحالما، يُحرّضه على الباحث عن حبٍ غائب وطفولة غائبة، ومكانٍ غائب، وعن أرض غائبة، لا تتأنث الا بالاعتراف وبخفة الكلام وسيولته.

في رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان تتحول العاطفة الى خطاب، وربما الى يدٍ تسعى لتتحسسَ الجسد المتخيل عبر ما تصنعه اللغة، حيث الاستدعاء والبوح، وحيث التعرية والحلول، وحيث تقشير الجسد عن قناعه الثوري والايديولوجي ليبدو وكأنه استعارات ناعمة تتسلل من جملة الى أخرى.

يكتب لها، ليمارس ما يشبه الخلاص، أو يلتذ بالكتابة كمن يمارس التطهير، وبقدر ما أنها كان تُخفي رسائلها اليه، وأن غسان لم يشأ أن يخرجها من صندوقها السردي، فظل مكتفيا باعترافاته التي اخرجتها غادة من صندوقها الأنثوي، حاملة معها روح العاشق الفلسطيني الذي تمنحه الكتابة اليها وجودا موازيا، وربما هذا ما دفع غادة السمان لأن تعيش عقدة جرحه النرجسي، فكتبت تقول في تعليقها على الرسائل " كي اتجنب السقوط في فخ الرثاء الذي اكره، والرومانسيات التي لا تجدي، لن اكتب عن غسان كنفاني، وانما سأتركه هو يحدثنا عن نفسه" ص7

يبدو أن الحكّاء الرسائلي غسان اراد أن يمنح الكتابة طقسا، وأن يجعل منها تمثيلا لوجه الفلسطيني الحالم والمتستر، حتى بدا وكأنه يلبس قناع "الرجل الذي لا يمكن قتله الا من الداخل" كما يصف نفسه، وبهذا كان أكثر التياعا في تمثيل طقوس تلك الكتابة، وفي مواجهة مفرقة تبادل فيها بين قناع الثوري والايديولوجي الذي يحمله، بقناع الحالم وصانع السرديات الذي يجد فيه ما يناظر روحه المتوهجة والمخفي من "ثورته الساحرة" ثورة الجسد واللغة والحلم..

رسائله لا زمن لها، سوى زمن الحبيبة، ولا لغة لها سوى لغة المسِّ والمجاز الساحر، إذ تتسع امامه الكلمات، لتغمر مساحة البوح، فتجعل من زمن الحبيبة سريرا او طاولة أو طقسا للاعتراف، وعلى نحو أراد كنفاني في رسائله أن يكشف عن ذات غائرة، وعن لغة تلتذ بالتخلص من تعاليها، ومن كبريائها الثوري، لتهبط الى الجسد، تتلمس مجازاته، وبياضه وقداس شهوته، وتفاصيل لذائذه، فالحب لا عذرية له حين يقف عند التشهي، حيث تتحول عنده الى طقس في التلمس، وفي التعرّف على انفجاراته العميقة، وعلى هذياناته التي لا حدود لها.

ليس هناك من شك بثورية غسان، ولا بأنوثة السمّان، فكلاهما يدركان أن الحب هو رهان وجودي على التعالي بالحب والثورة والمعرفة، حتى بدت علاقتهما بالكتابة الرسائلية، وكأنها ثورات صغيرة ناعمة، وربما ممارسة في الخرق الايديولوجي والتاريخي، ومناورة مع سرديات الزمن "الثوري والبطولي" الذي يحوطهما، إذ دفعهما طقس الكتابة الى المكوث في وجود آخر، والى طقوس أخرى، حيث شغف البحث عن حرية الروح، وعن الرغبة في جرِّ اللغة الى التعري، والى ما يمكن تسميه ب"الكذب النبيل" الذي جعلاه تورية، ومخاتلة، وربما طقسا، أو مائدة اسطورية للإشباع المقدس.

ليس صعبا توصيف روايات غادة السمان بالأنثوية، وأن ادراجها

لم يكتب كنفاني عن غرامٍ بالمعنى الرسائلي، بل كان يلتذ بفكرة الكتابة ذاتها، وأن اللغة المرسلة الى السمان تتحول الى طقس كامل، للذة والاشباع، سريره الشخصي، واعترافه الشخصي

ضمن "الأدب النسوي" يحمل معه خصوصية التعرّف على ما كتبته، وعلى ما يكشف عن لا وعي عميق يختزن انوثة عاشقة، لها طقسها وبلاغتها وسحر يومياتها الدمشقية والبيروتية، وعلى نحوٍ جعل من يومياتها الصحفية وقصصها ورواياتها مسكونة بعوالم ليست بعيدة عن الانشداد الى صورة البطل الثوري والحالم الذي يمثله كنفاني، فهو الأخير مسكون بروح جيفاروية، تتعالى بين يديه اللغة الرامزة، والامكنة الغائبة، وصور المرأة التي يمكن أن تشاطره القاموس والفكرة والذاكرة وروح الانثى المانحة والماكرة في آن معا..

كشفت ورطة غسان كنفاني في الكتابة اليها عن قلقه الوجودي، وعن ضعفه امام اللغة الجسدانية، وعن شغفه بتجاوز الفقد الذي علق بطفولته، فهو الفلسطيني المهاجر، والمنزوع من الذاكرة والتاريخ، وما كان اندفاعه الى طقوس السمان الّا انشدادا الى سحرية الحكي، والى فكرة الامتلاء، وربما الى الفكرة الفلسفية الهيدغرية عن علاقة الزمان بالوجود، أو بالكينونة، حيث تغمره ثنائيات اللغة/ البيت، واللغة الجسد.

هو لم يكتب عن غرامٍ بالمعنى الرسائلي، بل كان يلتذّ بفكرة الكتابة ذاتها، وأن اللغة المرسلة الى السمان تتحول الى طقس كامل، للذة والاشباع، حيث يستدعي من خلاله نشيده الشخصي، وسريره الشخصي، واعترافه الشخصي، وعلى نحو تبدو تلك الكتابة وكأنها وقوع في "السحر ذاته" وكشف عن توصيفات غامضة للعاشق المسكون بالاغواء والتشهي..

تحويل رسائل غسان كنفاني الى وثائق اشهار يمكن أن يكون خيانة للعاشق، وفضحا للثوري الذي اراد اخفائه، وتجاوزا على بداهات الاجتماع العربي الغاطس باوهامه واساطير بطولاته القومية، فالرجل لم يسرق نار المعرفة على طريقة بروميثوس، ولم يمارس وظيفة بطل جحيم باربوس، وكل ما ارتكبه كان في خرقه لقواعد الحب الشرقي، وفي التلصص على الانوثة الدمشقية، والهروب المؤقت من الثورة الى الذات.

الثورة والصالون والكتابة

قد يبدو صعبا تطويع غادة السمان سيدة الصالون للمفارقة، فبقدر ما كانت سردياتها غامرة بالروح البرجوازية، وبذاكرة الحلم المتعالي، فإنها ظلت تحتفي بالعشق بوصفها اكتمالا، واشباعا للغة والجسد، وهذا ما منح لغتها تمثيلا وجوديا لأنموذج البطل المديني، ولهواجس وجودها وصخب حريتها في المدينة الساحرة، فكانت حساسيتها تكشف عن وعي متمرد، يشتبك فيه التاريخي بالطبقي، والجنسي بالثوري، وكأنهما نظير للجسد الشغوف بالتمرد والثورة على تاريخه، حيث تجد في روايتها نزوعا لتمثيل أنوثتها، ولإشباعها الطبقي، عبر استدعاء براديغم عاشقة الصالون، وعاشقة الرجل المسحوب من التاريخ ومن الثورة لكي تتأنس به، أو تتطهر من خلاله، بوصفه بطلا متعاليا في الفحولة والبطولة والسحر والنداء، هو الأقرب الى شخصيات جبرا ابراهيم جبرا، أو لأنموذج الشاعر محمود درويش الذي تضج لغته بثنائية العاشق والثائر.

علاقتها بغسان كنفاني ليست بعيدة عن هذا الشغف، فهي علاقة متوترة، نفسيا وثوريا، تساكنها عبر استيهامات الانتظار والاشباع، وبأن الفقد الفلسطيني الذي عاشه كنفاني جعلها تبدو وكأنها جزء من نشيده، فاستدعى عبر انوثتها السمان ولغتها الباذخة عالما موازيا لتسويغ بحثه عن الغائب الوجودي والغائب الرمزي والغائب الجنسي.

ما كتبه غسان كنفاني من رسائل قد يبدو محاولة في التعويض، حتى بدا الأقرب الى الهذيان الرسائلي، حيث علّق كثيرا من سيرة رجل الثورة ويومياته، ليجد نفسه مغمورا برائحة الصالون، والجسد الأنثوي، وأن الكتابة عنهما تشبه الغواية، والبحث عن شفرة الطلسم، أوعن الذات التي تتوق لمواجهة الغياب بالإشباع الرمزي الذي تصنعه الكتابة، حيث تتسع استعاراته المفتوحة، عبر ما يحمله من نقائض ليست بعيدة عن قلق الفلسطيني وعن سيرة حرمانه، ولا عن الصور التي يحملها عاشقا ومناضلا، وباحثا عن اشباعاته المفارقة، حيث التشهي المفتوح على غواية الجسد، وعلى شبق الصالون، وسحر اللغة/ الاعتراف.

"أنتِ في جلدي وأحسكِ مثلما أحسّ فلسطين! ضياعُها كارثة بلا أيّ بديل" هكذا يصفها غسان بالمخاطبة، يستدعيها لكي تُشبع فقده، ولكي تشاطره فضاء الاستعارات التي يقترحها، فتنزع عن قناع الثوري صلابته، لتتركه أكثر وقوعا في دائرة السحر الرومانسي الذي يحضر في الرسائل، ضاجا بشغف استدعاء الغائب من اللذة، فيعمد الى الكتابة بوصفها قنطرة لاقتراح متخيل الوصول لها، أو تماهيا مع الوصول الى الجسد، أو الوصول الى الاشباع الرمزي..

الصالون الثقافي الذي جمع السمان بكنفاني تحوّل الى رهان سردي على اعادة تخيّل الحياة، وعلى وضع الجسد واللغة إزاء فخاخ اختلط فيها الطبقي بالوجودي، والانساني بالتاريخي، فبقدر ما اثارته هذه العلاقة من ارتياب حول علاقتها بصورة الفلسطيني الثائر والبطل الشعبي، والقائد اليساري والقومي، فإنها كشفت عن المخفي من انسانيته ومن حساسيته العاطفية، عن هواجسه إزاء اكتمال صورة ذلك الثوري، عبر اشباعه بالحب، وباللغة التي تتحول الى نداء أو بوح أو اعتراف.

المرأة/ الأنثى في روايات كنفاني

لم يكن غسان كنفاني بعيدا عن رومانسة الثورة، وعن لا وعيها ازاء الفقد الوجودي، فجعل من روايته أكثر تمثيلا لأنموذج المرأة الفلسطينية التي تشبه نساء يعشن هواجس الحب والثورة، على طريقة "أم مكسيم غوركي" أو على طريقة نساء يشبهن "بينلوب" الأسطورية، فكانت "ام سعد" تحمل رأس روايته، وكانت "ليلى" في شيء لا يذهب، و "سعاد" في برقوق نيسان، واخريات جمعن بين التمرد والولاء، وحتى البغي "سميرة" في قصة "القط" لم تكن بعيدة عن عينه السردية.

وحتى "ام قيس" في رواية رجال في الشمس، ليست بعيدة عن شخصية "أم الحسن" في قصة ابو الحست يقوّص على سيارة انكليزية، وغيرها من القصص الأخرى، إذ تنحاز المرأة الفلسطينية الى وجودها عبر التعويض والاشباع والتمثيل، لكن ما بدا في سردياته الرسائلية كشف عن محنته مع جسده، ومع حلمه، ومع أنموذج المرأة المُهرّبة من تاريخ الرومانسيات السردية الى واقع يساكنه الفقد والحرمان.

دخول غادة السمان الى عالم كنفاني لم يكون دخولا سرديا، إنه خرق وجودي، أو ربما كان ما يشبه ثورة مضادة للجسد، فكل ما فيها يضج، يكشف عن تفاصيل غريبة، تتجاوز قواعد لعبته في السرد، لم يشأ سوى أن يجعلها بطلة في سرده الشخصي، أو تعويضا عن هوية بطلاته السرديات اللائي يعشن الفقد والغياب، في الوقت الذي جعلتها سرديات رسائله أكثر امتلاء وحضورا، وكأنه اراد من خلالها السيطرة على تناقضاته الداخلية ومفارقته الذي لن تغب عنه وهو الفلسطيني الذي عرف الطريق الى الحب، مثلما عرفه في الطريق إلى الموت.

الافتتاحية

عطفًا على ما تقدم.. أي وزارة ثقافة نريد؟

عطفًا على ما تقدم في افتتاحية العدد السابق، بشأن تراجع دور الثقافة، أمام هيمنة السياسي، وشيوع السلوكيات الهجينة في التعامل مع كل ما هو وطني أصيل، يتعلق ببناء الإنسان العراقي وترصين دوره الضروري والحاسم في عملية بناء الدولة، نجد من الضروري مواصلة تسليط الضوء على دور وزارة الثقافة في النظام السياسي الجديد، والتباس وظيفتها الحقيقية التي أُنشأت من أجلها.

وبالعودة إلى تركيبة تلك الوزارة، وطبيعة هيكليتها وبنيتها التنظيمية، لابد للمتابع ملاحظة بقاء تلك الهيكلية الموروثة من النظام الديكتاتوري السابق على حالها، لجهة المديريات والمؤسسات والهيئات المتكونة منها، أو تلك العاملة تحت وصايتها، مثل دوائر العلاقات الثقافية، والموسيقية، والتشكيلية، والإدارية، بالإضافة إلى دار الأزياء والهيئات العامة للآثار والسياحة وغيرها من المكاتب الأخرى، وهي في أغلبها كانت موجودة زمن النظام السابق، لأسباب تعبوية تطلبتها طبيعة ذلك النظام، وليس لأسباب فنية تتعلق بترسيخ بنية الثقافة نفسها.

إنّ هذه الهيكلة ـ الموروثة من النظام السابق كما تقدم ـ أدت إلى تحول الوزارة إلى حاضنة للبطالة المقنعة، ومحطة لتعيين الأتباعو ترضيتهم، بعيدًا عن طبيعة الاختصاص الذي يتطلبه العمل في الإدارات الثقافية، حتى وصل تعداد الموظفين فيها إلى أكثر من أربعة آلاف موظف، غالبيتهم العظمى لا يمارسون أي عمل فعلي متخصص. مقارنة بعدد موظفي وزارات الثقافة في البلدان المجاورة على سبيل المثال، الذي لا يتجاوز بضع مئات في أحسن الأحوال (موظفو وزارة الثقافة الأردنية 48 موظفًا، بما فيهم الوزير وطاقمه).

إنّ الادعاء بضرورة عدم قطع رزق موظفي الوزارة، ومحاولات أبقاء الوضع المترهل على ما هو عليه، هي دعوات يُراد منها تسويغ الأوضاع المنحرفة والحيلولة دون تصويب الاختلال، إذ تعاني الكثير من قطاعات الدولة الخدمية من نقص واضح في القدرات البشرية، كقطاع التعليم على سبيل المثال، الذي يمكن تحويل الفائض من الموظفين إليه بعد تأهيلهم في دورات متخصصة، وغيره من القطاعات الأخرى المشابهة بطبيعة الحال.

من المعروف أنّ القطاعات الخاصّة التي تتطلب الاختصاص، كالصحة على سبيل المثال، لا يمكن تكليف موظفين من غير ذوي الاختصاص في إدارة أعمالها، كذلك الأمر في القطاع الثقافي تحديدًا.

لقد شهدت وزارة الثقافة في السنوات الأخيرة غيابًا ملحوظًا للمثقفين المعينين على ملاكها، وطغيان فئة غير المتخصصين بالثقافة في التعيين فيها، وفق أساليب وطرق باتت معروفة للجميع، الأمر الذي أضعف دور الوزارة الفعلي، وحدّ من حضورها في الأوساط الثقافية، بينما طغت المحسوبيات والولاءات بتعيين المسؤولين فيها على حساب الكفاءات والاختصاص الكفيلة بمدّ جسور العلاقة مع المثقفين ومؤسساتهم التي تمثلهم.

إنّ استمرار تلك العلاقة المختلة بين الوزارة والمثقفين، وبقاء هيكلة الوزارة على شكلها الذي اختطه النظام السابق، يتطلب العمل الجاد والحقيقي من أجل إعادة هيكلة تلك الوزارة المهمة إلى المثقفين، وتخليصها من الترهل المهول الذي تعاني منه وتفعيل دورها الحيوي والمهم في إنعاش الفعاليات الثقافة العراقية، وتقديمها في أبهى صورة تليق بها للعالم.

نظرية المؤامرة حقيقة أم وهم؟

د. نادية هناوي

إن أهمية الايمان بوجود المؤامرة ليس القصد منه مواجهتها بالمثل، فذلك غير مستطاع في حدود ما هو متوفر من وعي، وما هو متحقق من إمكانيات، وإنما القصد هو النقد المتهكم وتحشيد الرأي من أجل تشنيع فعل التآمر

يعد نعوم تشومسكي الصوت الأكثر مساندة للقضية الفلسطينية في الغرب، والعقل الأشد حنقا وفضحا ونقدا للسياسة الأمريكية والصهيونية العالمية. وكثيرة هي المواضع التي فيها كشف تشومسكي دجل الصهاينة وأحابيل لوبيها في التآمر على الحق الفلسطيني. وهذا ما يجعل من كتبه مثل "ماذا يريد العم سام؟"، و"طموحات إمبريالية"، و(أوهام الشرق الأوسط"، مصادر إدانة تاريخية وفكرية للنظام العالمي الجديد. وهو لا ينفك يؤكد الحقيقة القائلة إن الصهيونية هي ربيبة الولايات المتحدة، وأن الأولى ما أن تطلب شيئا إلا وتنفذه الأخرى صاغرة.

إنّ أسرار الربيبة مثيرة وكثيرة، وقد تتبع تشومسكي بعضا منها، تماما كما تتبعها ادوارد سعيد في كتاباته. وبجانب كشف الأسرار هناك أيضا إشارات كثيرة بثها تشومسكي في كتبه، تتعلق بمخططات خاصة رسمها الصهاينة في دهاليزهم السرية مثل(مخطط ألون) ودُشن بشكل غير رسمي عام 1968 من قبل حزبي الليكود والعمل، وُطبّق على الفلسطينيين خلال أحداث انتفاضة الأقصى في يوليو 2000 وثمة(مخطط شارون) وآخر اسمه(مخططات حكومة العمل) ويطول بنا المقام ونحن نبحث في كتب تشومسكي عن الأسرار والإشارات، ليس لأنها جديدة ولم يسبق أن ذكرها أحد قبله، بل لأن فيها الدليل الذي لا شك فيه. فتشومسكي شخصية لها ثقلها المعرفي كما لها صلتها المباشرة بالواقع الجيوبوليتيكي والديمغرافي المعيش في الغرب.

إنّ هذا كله يضع أمامنا صورة لحجم المؤامرة المحوكة ضد المنطقة العربية التي صارت عبارة (الشرق الأوسط) مسمى لها، وباستمرار تداولها تغيب مفردة (العربية) وتتميع معها الروابط التي تدل عليها كالهوية والتاريخ والقومية واللغة. والحديث عن المؤامرة هو بالطبع حديث عن مخططات معدة ومرسومة. وما رفض وجود المؤامرة سوى تهوين لفعل العقل. ولقد قالت العرب قديما (سوء الظن من حسن الفطن).

من المؤسف حقا أن نجد في أوساط المثقفين فضلا عن المتعلمين الأريبين من يرفض وجود المؤامرة أو يعدها مجرد نظرية ليس إلا. وثمة من يتهكم على من يؤمن بها، مفترضا أن أحوال البلاد وشؤون العباد في المنطقة العربية هي رهن بمتغيرات تاريخية وآنية تصنعها عوامل عدة. وكأن لا قصدية شيطانية ولا مخططات ومكائد دبرت بالمكر والخديعة، ولا تدابير عدوانية وغير إنسانية ولا أخلاقية وأخرى احترازية وقائية موضوعة قبل عشرات العقود. وينفذ منها ما يلائم الظروف ويماشي واقع الحال. وهنا يتبادر السؤال الآتي: كيف لا تكون مؤامرة محوكة، ومنطقتنا منجم من مناجم العالم المعاصر، وملاذ استراتيجي يعز وجوده وينبغي بلوغه من لدن من يريد الهيمنة على العالم الواقع تحت (وباء الإرهاب الدولي) كما يقول تشومسكي؟!

إن أهمية الايمان بوجود المؤامرة ليس القصد منه مواجهتها بالمثل، فذلك غير مستطاع في حدود ما هو متوفر من وعي، وما هو متحقق من إمكانيات، وإنما القصد هو النقد المتهكم وتحشيد الرأي من أجل تشنيع فعل التآمر كي لا ينطلي على العالم. ولقد أدت وسائل التواصل الاجتماعي في الأشهر العشرة المنصرمة من معارك طوفان الأقصى دورا محمودا في هذا المجال حتى تغير الرأي العام العالمي، وبات يقدر حجم المؤامرة التي يدفع ثمنها الآن أهلنا في غزة والبلدات والضواحي المحيطة بها.

متابعة...

"السرقة" لعبد الرزاق الجرنة تحولات الحكم الاستعماري

مصطفى عبد السميع ـ القاهرة

طول مسيرته المهنية، دأب عبد الرزاق الجرنة على دراسة التحولات التاريخية والاجتماعية في شرق أفريقيا، لا سيما طرق تعامل الأفراد مع الحياة قبل وأثناء وبعد الحكم الاستعماري. وقد وثّقت روايته "الجنة" الصادرة في العام 1994 المنطقة في لحظة حرجة، حيث بدأت القوى الاستعمارية تُمارس سيطرتها، بينما تتعمق أعمال مثل "الهجران" 2005، و"الحياة الآخرة" 2020، في تأثير الاستعمار.

تستكشف روايات مثل "ذاكرة الرحيل" 1987 و"على البحر" 2001 مرحلة الانتقال من الحكم الاستعماري إلى الاستقلال، بينما تتناول أعماله الأخرى صراعات حقبة ما بعد الاستقلال، بالإضافة إلى مواضيع الشتات والمنفى. في أعماله، تتبع جورناه تطور تكوين هوية سكان شرق أفريقيا منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الوقت الحاضر. في روايته الأخيرة "السرقة"، التي نُشرت بعد أربع سنوات من حصوله على جائزة نوبل في الأدب، يعود جورناه إلى زنجبار في أعقاب حركة الاستقلال، مقدمًا صورةً مُعقدةً لأفرادٍ تأثرت حياتهم بالآثار المُستمرة للاستعمار وشكوك أمةٍ على شفا التغيير.

تتناول رواية "السرقة" حياة كريم وفوزية وبدر المتقاطعة. رايا، والدة كريم، التي أُجبرت على زواجٍ تعيسٍ في سنٍّ مبكرة، تترك ابنها في رعاية والديها بينما تتزوج هي مرةً أخرى وتنتقل إلى دار السلام. كريم، الطالب الذكي، يحصل على منحةٍ دراسيةٍ في المدينة، ثم يحصل على وظيفةٍ حكوميةٍ ويتزوج فوزية، التي كانت طالبةً طموحةً تطمح لأن تصبح مُعلمةً. بدر، الذي تخلت عنه عائلته بالتبني، أصبح خادمًا في منزل رايا وحاجي وهو في سن المراهقة، وخدمهما لسنوات. يُتهم ظلمًا بالسرقة، فيجد في النهاية عملًا في فندق بمساعدة كريم. يتدهور زواج كريم وفوزية عندما يدخل متطوع إنجليزي حياتهما. ومع اقتراب الرواية من نهايتها، تتقارب فوزية وبدر، مما يوحي بإمكانية مستقبل جديد لهما، بينما يسافر كريم إلى أوروبا للتدريب.

تبدأ الرواية بذكر صريح للوضع الاجتماعي والسياسي المحلي في زنجبار بعد الاستقلال، في إشارة إلى "قوة الأمن الجديدة التي شُكّلت مع اقتراب الاستقلال"، والتي كان أعضاؤها يتعلمون كيفية إدارة البلاد من الضباط البريطانيين الذين ما زالوا موجودين فيها. علاوة على ذلك، يُشار في الرواية إلى العديد من الحوادث والوقائع الواقعية لتحديد الوقت الدقيق الذي تتكشف فيه أحداث القصة، مثل إرسال حزب الأمة ورفاقه إلى كوبا للتدريب، وإشارات إلى حوادث أخرى، بما في ذلك مذبحة سربرينيتشا في وقت لاحق من الرواية.

مع ذلك، تتجلى بوضوح آثار استعمار زنجبار وآثاره على الهوية الوطنية للأجيال. فجميع الشخصيات الأكبر سنًا في الرواية تقريبًا إما منعزلة أو عابسة، بعد أن تعلمت "تحمل أعباء الحياة دون تذمر". ويتجلى هذا في بداية الرواية عند تقديم والد رايا، ويكتشف القارئ كيف "دخلت مرارة في قلب والدها بعد الثورة، وحلّت قصص الظلم والمظالم محل القصص التي سحرت طفولتها". ينعكس هذا الكآبة المتزايدة أيضًا على والد حاجي، الذي "نادرًا ما كان يتكلم. كان وجهه متعبًا ومنكمشًا... بدا كشخص في حالة حزن" وكان "متوترًا من السخط وربما الحزن". يبدو أن الجيل الأكبر سنًا إما يحزن على التغييرات التي طرأت على أفريقيا، أو، وهو الأشد مأساوية، يحزن على ما ستتحمله الأجيال الشابة في نضالها من أجل الحرية والاستقلال.

بالإضافة إلى ذلك، تُعدّ والدة فوزية شخصيةً بارزةً أخرى من حقبة ما قبل الاستقلال، ولا تزال رؤيتها للعالم تعكس الماضي. بعد أن عاشت "أسابيع عديدة من الرعب والعنف الناجم عن الانتفاضة" في شبابها، تُعاني من القلق، وتشكو باستمرار من "خطواتٍ على الدرج لم يسمعها أحد، ومن أصواتٍ في الشارع ليلًا، والتي كانت تعني بالنسبة لها لصوصًا مسلحين، ومن نقصٍ في الموارد، ومن العنف، ومن وحشية العالم". ورغم أن هذه الشخصيات لم تعد مقيدة بالحكم الاستعماري، إلا أنها لا تزال تُطاردها وتُعذبها قصصها المشتركة.

ينعكس الماضي أيضًا في الرواية مجازيًا: ففي بداية الرواية، تشرح رايا لابنها الصغير كريم أنها تختنق في منزل والديها، قائلةً إن "كل شيء تفوح منه رائحة كريهة وعفنة. إنه تراب السنين". تفوح من مبناهم القديم رائحة الماضي، ورواية، التي ربما تُعتبر حلقة وصل مبكرة بين الأجيال، ترغب في ترك ماضيهم المضطرب خلفها، حتى ابنها، الذي يُعدّ بمثابة عبء متبقٍّ من زواجها التعيس. وهناك أيضًا لحظة لاحقة عندما يزور بدر، خادم رايا وحاجي، قريته القديمة ويدرك كيف أن "كل شيء كان صعبًا وكان الجميع فقراء وكان عليهم العمل بجد"، وهو أمر كان أعمى عنه عندما كان في الواقع عاش هناك بنفسه.

"السرقة" ـ رواية
المؤلف: عبد الرزاق القرنة
نيويورك ـ دار نشر ريفرهيد 2025
256 صفحة.

إن محاولة اقناعنا بمحو نظرية المؤامرة من أذهاننا هو أكبر مؤامرة، وما نتوسمه في الكتّاب والمثقفين العرب الواعين هو أن ينفضوا عنهم الاطمئنان والدعة والارتكان إلى الجزئيات التي تضللهم عن رؤية الكليات

إن محاولة اقناعنا بمحو نظرية المؤامرة من أذهاننا هو أكبر مؤامرة، وما نتوسمه في الكتّاب والمثقفين العرب الواعين هو أن ينفضوا عنهم الاطمئنان والدعة والارتكان إلى الجزئيات التي تضللهم عن رؤية الكليات. وليس خلاف ذلك سوى الوقوع في شرك الأكاذيب الحقيقية، فلا هم يأخذون حقا ولا هم يفندون باطلا فيما يناقشون فيه أو يبرهنون عليه. وخير مثال على ذلك كتاب(بروتوكولات حكماء صهيون) الكتاب الذي أُختلف فيه، فتعددت وجهات نظر المثقفين العرب حوله. وانقسموا بين مصدقين ومكذبين لكن البروتوكولات ليست سرية، بل هي خرافة صنعتها السلفيات والأصوليات، وهدفها خلع هالة من الأهمية والرهبة على المشروعات الصهيونية عامة.

إن المؤامرة مؤكدة وهي من ألاعيب السياسة. وهو ما وقف عنده تشومسكي الذي لم يقطن بلاد العرب لكنه يقدر حق التقدير لمَ تتنازعها الصراعات منذ أن كان الاستعمار استيطانيا وحشيا وإلى أن صار ثقافيا ناعما.

وليس صعبا امتلاك العقل الحر إن كان الوازع نحو المعرفة حاكما على الذات، فتسهل من ثم مهمة فرز الحقائق عن الأكاذيب ومعرفة الأسرار من خلال النبش في الأخبار والمدونات التاريخية وعلى ذات الطريقة التي اتبعها ادوارد سعيد ونعوم تشومسكي وغيرهما من أصحاب العقول الحرة.

والدليل على أهمية الوازع نحو المعرفة في امتلاك العقل الحر، هو النظر في الاختلاف نفسه، هل يكون مقصودا لأجل معرفة حقيقة البروتوكولات أو غير مقصود لأن البروتوكولات مزيفة ؟. وما بين الحقيقة والتزييف يكون مؤكدا وجود أساس لهذه البروتوكولات وكما يقال في المثل الدارج (ما في دخان من دون نار) أي انه مهما كان المشاع أكذوبة فلابد له من أساس صحيح، هذا إن لم يكن المشاع فعلا حاصلا وحقيقة قارة. ولقد بحث محمد خليفة التونسي عن أساس كتاب البروتوكولات بعد أن ترجمه في أواخر أربعينيات القرن الماضي، فتوصل إلى أن البرتوكولات مؤامرة صهيونية خطيرة. وفي عام 1967 نشر الباحث نجاح نويهض دراسات موسعة توزعت بين عدة مجلدات حول كتاب البروتوكولات، وقارب بينها وبين نصوص دينية وتاريخية، فبدأ بالتوراة وقصة جشم العربي مع حليفيه سنبلط الحوروني وطوبيا العبد العموني وأعمال حزقيال وعزرا ونحميا ودانيال ثم انتقل إلى أيام السبي البابلي الأولى (التي جعلت بفعل الزمن تطرد وتنمو وتتحول إلى ما يسمى بالتلمود وهنا كان ملتقى الينابيع ومنه استمدت البروتوكولات روحها وهدفها وغايتها) وبحث أيضا في منشأ السنهدرين قبيل العهد المسيحي ومنشأ التلمود وقصة استر مردخاي وقوله:

(إن العرب الأولين هم أول من قاتل بني إسرائيل زمن موسى وأن هامان الاجاجي العماليقي حاول تصفية اليهود قبل خمسة وعشرين قرنا) وانتهى نويهض إلى أن البروتوكولات مؤامرة صهيونية مدبرة.

ولم يقف أمر البحث في كتاب البروتوكولات عند هذا الحد، بل استمر إلى العقد الأول من القرن الحالي حين نشر منصور عبد الحكيم كتابا أكد فيه أن بروتوكولات حكماء صهيون مخططات ماسونية للسيطرة على العالم وأنها حقيقة يشهد لها الواقع المعاصر، وهي مسودة العمل الصهيوني أملاها على جمع من المجتمعين كاتبها آدم وايزهاوبت الذي استأجره المرابون عام 1770 لمراجعة وإعادة تنظيم البروتوكولات القديمة على أسس حديثة. وأفاد كارل ويتر منها، فوضع نظرية معادية للشيوعية وأنها مع البيان الشيوعي لكارل ماركس استخدمتا للتفريق بين الأمم والشعوب في شكل معسكرين متناحرين. واستمر المخطط المرسوم مع قيام الحرب العالمية الثانية حتى كان في تدمير النازية ازدياد سلطان الصهيونية فتمكنت من إقامة دولة إسرائيل في فلسطين.

وفي الطرف المقابل نجد من سفه وجود أي أساس لبروتوكولات حكماء بني صهيون لأنها مزيفة وبروايات عدة؛ منها أن كاتبها هو العالم الروسي سيرغي نيلوس الذي استعادها من كتاب (حوار في الجحيم بين مكيافيللي ومونتسكيو) 1864 للفرنسي موريس جول، وأن هذا الكتاب بدوره مستند في الأصل إلى كتاب (حوارات) 1850 لجون فينيدي أو أن كاتب البروتوكولات هو اشرغنزبرغ المعروف باسم" أحدها عام" أو أنها مجرد دعاية إيديولوجية قائمة على فكرة معاداة السامية وكراهية اليهود، وأن أي ردة فعل حولها إنما تصب في صالح الصهيونية وتؤكد تفوقهم على العالم.

بيد أن "معاداة السامية" - المصطلح الذي اجترحه الألماني فيلهلم مار عام 1873 - ليست مخصوصة بلغة أو قومية واحدة والعرب هم في الأصل ساميون، بل إن مفردة إسرائيل نفسها لا تعني اليهود جميعا كما أن مفردة غوييم goyim، وتعني بالعبرية من هم ليسوا من إسرائيل، هي نفسها تدل على كراهية العالم.

حكائية الغائب في الوجدان والحاضر في المعنى

خالد الأمين..
الوحش خرج من الغابة فأكلتنا الأزمنة

2_2

هل تتغير ملامحك؟ فتصبح بلون الرماد كما نحن. أم تبقى قمراً يشع؟ لقد أكلتنا الأزمنة، وما زالت تلوك بلحمنا وتقضم عظامنا. فقد خرج من جوف الغابة من لا يرحمنا. جاءوا بشتى الصوّر والألوان، حملوها على محفات الموت، هيئوا لنا التوابيت صفوفاً، وهدروا لحمنا قرباناً للرب. ولم نفق من حلمنا بعد، والكون يدور دورته العكسية. أنت لا تعرفنا الآن جراء ما نحتت فينا السنين، حتى غدونا كالصخر الجلمود. فقد نحتوا صخر وجودنا على وفق ما يريدون. بل أبطأوا سير الكائن الذي فينا باسم الله. فالويل لهم والويل لنا. هل يسارع فيك الزمن الآن فيثقل كاهلك؟

جاسم عاصي

ما اختار ناهض من النفائس كي يضعك صنواً لها أيها النقي المشع بالنور، أيها العقيق النفيس

لقد كثر الضرب بنا حتى افقدنا الإحساس بالوجع. والآن لابد أن أُجيب على اسئلتك حال حضورك جمعنا، فأنت الكرستال الباقي، وأنت صورتنا الأزلية كما قال الشاعر(ناهض الخياط). وأنت نتعرفه، فقد نعتك بالكرستال الشيوعي، وحسناً ما اختار من النفائس كي يضعك صنواً لها أيها النقي المشع بالنور، أيها العقيق النفيس فقد عاد الخياط ليوقظ فينا صفاتك، هاتفين، وحدثني عنك وعن الماضي ,وكدت أدخل جلال البكاء من فرط حديثه. ليس من حزن بل كدت أبكي بقدر ما اعتراني خفر صوفي خاطف بمثل ما كنت أُقلب ملامح شخصيتك في رواية(جمعة اللامي. كنت صبوراً ومشرقاً بالأفكار كما وصفك، مؤمناً بما تقول وتدعو. أتذكر أفكارك وأستعيد طروحاتك كما لو أنك تمتح من ماء بئر الذي لا ينضب. فقد أخذ لي الشاعر شكل الهرم المقلوب، أعاد لي صورة وجهك ورونقه حتى اعتدت بتلابيب ما صاغه كي أستكمل دورة التصور والكلام. كل ما يفعله الفلاح في ساقية الحقل. تذكرتك وأنت تأخذ حيزك الزماني المكاني أمام شباك موقف السديناوية المستطيل، تأخذ لك نفحة من هواء وتدخر صورة سريعة لما هو خارج ضيق الحيز، ثم تعود إلى مكانك. كنت أراك وأرى صحبك، ترانا ونحن نخطف من أمام المركز خوف أن يعرفنا أحدهم فينقض علينا متخفين، كأننا نبعث رسائل برقية تدل على وجودنا واستمرينا في الحياة السرية. تبتسم دليل الرضا من تصرفنا، ونمرق كما المياه في الأنهار، تلفح وجوهنا حرارة ووخامة قبوكم. كم كان الهواء لذيذاً حين يأتي من حيزكم، نعّدكم واحداً. واحداً ثم نلملم الصور في جلساتنا على ضفاف الفرات، كي نشكل منها قصيدة طويلة ورشيقة كقاماتكم.

أيها الكرستال. . لا أدري هل هي رحمة ونعمة بقاؤنا شهوداً على زمن رديء كهذا ؟ أم أنك فزت بالسبق وغادرت ؟فحين أذكر زمن رحيلك وأُقارنه بما ساقنا من زمن وحشي أقول :أنت الأوفر حظاً. لكن حين أنظر إلى ما حولي، أهمس إلى نفسي: لقد فاتك أيها النبيل، فأنت المولع بالتاريخ السياسي وجرأة الطرح. وهذا ما سبّب كل ما لحق بحياتنا. . لقد ضاعت العبارة التي كان يخطها الزمن مرددين عبارة. . أمريكا عدوة الشعوب. . عكس ما أراه الآن نوع من المراوغة في الكلام. خالد كنت تطوي نسيج الكلام طرياً، وتهيؤه كما هو قرص الخبز. ففاكهة الحديث لديك على أوج نضجها وباقات زهورك يانعة على طول الزمن. لكن السؤال الذي يلاحقني هو كيف آن لك التصبر على تحمل ذاك الألم الذي دالهمك في قصر النهاية وأنت السيسبان الملموم على عظمه. في مساء أحد الأيام كنت أُجالس الأخوة (حسين اليعقوبي وكريم القصاب) وكانت والدة كريم تصغي لحدثنا. حثنا ولدها عنك وحدثنا حسين عن تلقيه لخبر استشهادك وتساؤله في المنفى. السؤال نفسه راودني. قال :في لحظة سماعي خبر الاستشهاد وفي غمرة إعدادنا للاحتفال التأبيني لخالد. كان السؤال يراودني، ولكن ليس بحزن طاغ، بقدر ما كان بفرح الرجولة الصابرة. كيف تحمل خالد كل تلك الآلام حد الموت ؟!وما زلت أسأل ويسأل حسين وكل الأصدقاء. وكان كريم خميس القصاب رحمه الله قد حدثنا كثيراً عن خالد وعلاقاته بثوار هور الغموكة وعلاقته بـالشهيد (خالد أحمد زكي)لكنه ركز على مشهد قال أنه لا ينساه أبداً قال: مشهد خروجهم إلى التواليت ومشهد خروج خالد إلى الحديقة، يقوده السجان واضعاً ساعده تحت أُبطه كأنه يحمله وهو يتحامل على أصابعه بحذر، حتى يصل إلى منتصف بساط الثيل. يُجلسه أمام شاشة التلفاز ويغادر. كنا نراه ساهماً داخل حوض كرسيه. ولم نره من بعد ذلك مطلقاً، فقد ضاعت أخباره. فقط سمعنا بالخطأ الذي وقع فيه الجلاد(ناظم كَزار) بأن أحرق قدميه بعد أن لفهما بالقطن المغمس بسائل الكحول. وحدث ما حدث وضاع خالد مع جمع الضائعين المانحين الوطن أعز ما يملكون. وقلنا ماقلناه، وسمعنا ما سمعناه، ولكن الموت واحد، سواء زحفت الغنغرينا أو هوت على رأسه طلقة الرحمة، فنامت إلى الأبد. فخالد راحل وباق في آن واحد، موصولة صورته مع جمع الشهداء الميامين.

أيها الكرستال. . كم فكرت أن أستلك من رواية جمعة اللامي الثلاثية الأُولى، كي أتحدث عنك خارج النص. غير أني حاذرت من اقتحام حرمة البطل وقدسيته بالتذكر، فصورتك المنشورة كانت الإشارة الأولى التي شرّعت أمام ذاكرتي البوابة، إذ كانت غير مدخل استطعت أن أطل من خلاله على بعض مما يسعفني، مبقياً ما كثر لمناسبات أُخرى. فأنا ما زلت ابحث في أوراقي عن ورقة فيها قصيدة لك ,بخط يدك الجميل. أحتفظ بها منذ خمسين عاماً، علّها تثير بي صوراً فأحرر نصاً يليق بك أيها الكرستال الشيوعي.

حديقتك يا خالد ورصيفك الباهر/ الحديث عنك يطول يا خالد، أيها القصيدة التي ما زالت تتهادى على غصنها النحيف. متحولة بين شوارع المدينة وأزقتها. وها اني أثير ملفات الذاكرة مجدداً. . أيها الكرستال لأجل هذا أزح عنك غواية السحر مرة أُخرى. لكي نتصالح مع أزمنتنا التي امتدت بيننا كمسمار هيولي، لكنه ثقيل لم نستطع من خلاله أن نطأطئ قاماتنا لكي تمر قوافله الحديدية، وأنت براء من زمن كهذا. فقد اكتفيت بزمنك النقي والمثابر، والذي صاغ صيرورتك ونحت قاعدة نصبه. فيا خالد لنعد ولو قليلاً لبعضنا ونلم شتات ما بعثرته منا السنين. فالظهيرات ما زالت قائمة، لكنها ليست كمثل تلك الظهيرات التي احتوتنا أجنّة مثابرة على صنع الحياة. فقد تذكرت الآن ما قلته من خلال ثلاثية اللامي الأولى، حيث قلت ملخصاً موقفاً آمنت به حد الفناء:

(عزيز.. لا أستطيع أن أخرج من جلدي).

فقد يتصور القارئ أن هذا قول رواية تطلب الصياغة، فهولا يعرفك. ولكن يؤكد جيداً من مثل أصدقائك ورفاق دربك من أن موقف كهذا لم يكن ضرباً من الخيال الروائي، فأنت من سار على منوال القول الذي ترسخ في لا وعيك، وتمثل سلوكاً يُحتذي خطوات من سبقك في التضحية من الشعراء المناضلين. كنت

أرى فيك هذه التضحية يوم كنت تغادر برودة بيتك وسحر الظهريات المثلجة، وأنت منحدر ـ كما يعرف أهل المدينة ـ من أُسرة مترفة توفرت لها سبل العيش بارتخاء واطمئنان، غير أنك كنت تغادر مثل هذا المكان، تاركاً حقل الأسرة اليانع لكي تمرح وسط حديقة منزلك الذي شيدته بقناعة تامّة. ففي تلك الأيام كان لكل منا نفس المنزل ونفس الحديقة التي نُشيّد من خلالهما أحلامنا الرومانسية. كنا نحاول الاقتراب من الحياة من خلال دخولنا المنزل البهي الذي ربانا على أحسن صورة، فترك لنا حرية الاهتمام بحديقته الوارفة. ولم يعترض على موقفنا وإصرارنا ونحن جمع الشباب الذي ترعرع على أيدي كانت لأتحسن إلا تربيتنا على حب الوطن عبر حب المنزل عن وعي تام ووقار، مندفعين إلى تأثيث حدائقنا بشتى أنواع الزهور والأشجار المثمرة حتى لو اقتنيناها من رصيف شارع زهورك أو من رصيف (سان جون بيرس). لكنك ام تدخر شيئاً من بيتك بل وهبت كل ما امتلكت. ففي جسدك أكثر من خلية نحل وأنت تسير تحت وقد الشمس في ظهريات صعبة، لكي تنجز واجبك. وفي آخر المطاف لم تُمسك غير البندقية ضمن امتداد المسطحات المائية لتقول: لا فائدة. أن الخارج كله خداع في خداع. وأي خارج تعني ؟هل مغادرتك المسطحات حيث هناك (خالد أحمد زكي، عقيل حبش، حسين ياسين، مظفر النواب؟ من بعد . كمال كمالة، أمين الخيون، الفلاحين، صيادوالسمك وسط غمر المياه الأزلية في الغموكة، منطلق الثورة واختيار الطريق إزالة القهر. كنت مثابراً تدور كالبندول؛تفاوض هذا وتصارح ذاك. تبذل كل ما تُهيء إليك من امكانيات كي تحافظ على منزلك وحديقته. كلنا صحبك في المنزل وفي جهدنا لتأثيث الحديقة صحبك (عبد الرزاق الناصري، قتيبة الشيخ توري، حسين اليعقوبي، ستار حسناوي، عبد الرحمن طهمازي) لكنك تختلف عنا في اندفاعك وفهمك لما يحيط. أنت واحد في جماعة وجماعة في واحد. هذا ما صوره وأنا استعيد تلك السنين أيها الكرستال. فها هم صحبك وسط منزل كبير وحديقة غناء على الرغم من قسوة السنين التي غيبتهم في المجهول. فأنت الوجه الذي لم يغادر مراياهم. في صباح مشرق أو مدلهم كانت صورتك تنعكس مستظهره كل ثقل السنين، مبددة وحشة الأمكنة في الزوايا التي دخلتها والأحلام التي لم تحققها. فقد أكد (عزيز الموسوي) وأنت تعرفه أكثر منا.

ليس عزيز البطل في نص جمعة اللامي، بل بهذا وربما بما عرفته في الحياة وعرفناه، بل تتلمذنا على يديه. قال لي الراحل (مهدي السماوي)يوماً بعد لقائه بالموسوي :لم يترك لي فرصة للحديث، إنه مكتبة متجولة؛حدثني عن الفلسفة والاقتصاد والفن والأدب تأريخاً وواقعاً. واستطرد في المسرح وتاريخ الأديان. وحين حاولت أن أنتشل منه حيزاً من الزمن لأحدثه عن المسرح والاخراج المسرحي وكتابة النص؛انبرى للاسهاب في هذا المجال. هذا هو عزيز الموسوي الذي حوله الجلادون إلى هيكل لا يعي شيئاً وسجّل اسمه في صفحة غامضة، فقد كان متحمساً إلى اندفاعك المبدئي وعلى همتك. لكنه لا يرتضي إليك الحزن، لأنك من الكرستال الثمين. كان يقول (ماذا فعل خالد الأمين بنفسه ولماذا هو بهذا الشوق إلى الماء والأرض والبردي والماضي ؟). ولا أشك في أنه لا يدري بأنك ولدت قرب ضفة الفرات، فبيتكم لا يبعد عن مجراه سوى أمتار. لماذا لقمتك أُمك حلمة النهر ذو المياه المقدسة. فالفرات أبوك وأُمك، لأنه يمتد مع أجسادنا صيفاً وشتاء. فالمولود قرب ضفافه يرضع من أثدائه. والآخرون الذين ولدو بعيداً عنه. أُودعت مشيمتهم وسرهم في حوض مياهه، فباركهم منذ تلك الساعة وهمس في آذانهم أن نذرتكم للوطن والشعب، فلا تبخلوا عنه بشيء. وفعلاً كان السباقون كالسيد وليد وأبو كريم وصباح وعلي وأبو أيمن. فتية المنزل وزهورحديقته الوارفة الظِلال. ثم لحقت بهم رافع الرأس تاركاً أحلى قصائده التي نعرفها مهما طالت عليها أيدي الآخرين الذين لا يعرفون سر الشعر وملكوته، فراحوا يصنعون لهم تاريخاً أو وجوداً. قال (كريم القصاب) بعد خروجه من قصر النهاية. في لحظات خروجنا إلى المغاسل مغادرين الزنزانات، لمحت خالد وهو يسير على أطراف أصابع قدميه بهدوء المتألم الحذر من الانزلاق، فقد كان باطنا قدميه مسلوقين ومحمرين. كان يرتدي بيجاما مقلمة وفانيلا داخلية. يسير الهوينا باتجاه الحديقة. كان كعود السيسبان. خيط حرير يمشي متهادياً لا يستطيع حمل جسده. وأقول له الآن، إنه قصيدة تتمشى، تتحدى الجلادين برهافة. لم نره بعد ذلك مطلقاً على الرغم من مجاورة زنزانته لنا. ,أنا أؤكد إنه قصيدة تمشي لتنسخ تاريخ الأسى لكل من غُيبوا في الأقبية ولم يغيبوا عن الذاكرة، فها هي صورهم تتسع كالأقمار. فقد غابت عنك الصور البشعة التي رأيتها، أو التي نطقت من خلال جسدك الواهن وهم يرسمون عليه بهراواتهم وسياطهم. فأنت تنظر إلى أكباد الدم فوق المناضد وتحتها تماماً رأس جثة فُصل رأسها. نظرات إلى الرأس. إنه ليس رأس خالد الأمين بالتأكيد. يبدو أنه يشبهك تماماً. عرفت إقدامك واستعدادك إلى التضحية، لأنه قرين المبادئ.

أيها الكرستال الشعري..
أزح عنك غواية السحر وألقه..
فلنا معك مشاوير طوال بعد.

متابعة..

لاسلو كراسناهوركاي والسينما..

الرؤى النثرية والتحول إلى البعد البصري

أسامة عبد الكريم

يبدو أن البُنى الأسلوبية المشتركة بين نصوص الكاتب المجري لاسلو كراسناهوركاي، الحائز على جائزة نوبل للآداب للعام 2025، وأفلام المخرج بيلا تار، تشكل جسراً يربط بين النثر والصورة السينمائية. فالتعاون الطويل بينهما سمح بتحويل رؤى كراسناهوركاي إلى بُعد بصري حميم.

حيث تتكرر عناصر أسلوبية مميزة مثل الزمن البطيء، النبرة الأبوكاليبتية والتي تعني أسلوب تعبيري يركز على تصوير نهاية العالم أو دمار شامل، ويشيع فيه شعور بالهلع، الفناء، والانهيار النهائي للواقع. تستخدم لإيصال شعور بالتهديد الكوني أو الانكسار الجذري للمجتمع والطبيعة. والمحاكاة الحيوانية في النصوص والأفلام على حد سواء، حيث يشير النص الأدبي لكراسناهوركاي إلى سرد يتم من منظور حيواني، ما يعكس اهتمامه بالعالم الحيواني والعلاقة بين الإنسان والطبيعة، وإمكان رؤية العالم بعيون غير بشرية. بالموازاة، يسعى تار إلى تصوير البعد الداخلي للحيوان المتمثلة بالحصان في فيلمه The Turin Horse، وهنا تتضح العلاقة بين الكاتب المجري لاسلو كراسناهوركاي والمخرج بيلا تار في تحويل الأدب إلى سينما حية، لا سيما مع مشاركة كراسناهوركاي في كتابة سيناريو الفيلم. فاللغة الأدبية الكثيفة، والجمل الطويلة المتشابكة، والديالوج الداخلي الذي يميز رواياته تتحول في الفيلم إلى لقطات طويلة وصامتة تمنح المشاهد فرصة للتأمل في الزمن البطيء والجو الأبوكاليبتي الذي يطغى على القرى الريفية والمشاهد الطبيعية المتدهورة عبر لقطات ـ بالأبيض والاسود ـ مطول التي تعطي حالات التأمل. سمح هذا التعاون الطويل بابتكار سينما تتنفس روح النص، حيث يتفاعل المشاهد مع الصمت والروتين المتكرر والتفاصيل البيئية، لتصبح الصورة امتدادًا للنثر وليست مجرد ترجمة سطحية له، ما يعكس توافقاً فنياً ورؤية مشتركة بين الأدب والسينما، ويؤكد قدرة النص والفيلم على تجاوز الحدود التقليدية للتعبير عن الصراع الإنساني والطبيعة والوجود. ما يميز هذا الثنائي هو ما أطلق عليه النقاد مفهوم «الديالكتيك المزدوج»: تعاطف مع الكائنات غير البشرية، مقابل اغتراب يخلخل التوقعات الإنسانية في المقام الأول. هذا المزيج يطرح تساؤلاً جوهرياً حول مركزية الإنسان في الكون، في حين تستثمر الأدوات السردية ـ الإيقاع البطيء، المشاهد الفارغة، التركيز على الصمت والروتين المتكرر ـ في خلق شعور بالخواء والعزلة وحتمية الانهيار. لا يقتصر تأثير كراسناهوكاي على التشابه الموضوعي بين النص والفيلم، بل يمتد إلى إعادة تشكيل اللغة السينمائية نفسها، بحيث تصبح الصورة امتداداً للنص.

تتجلى هذه العلاقة بوضوح في رواية "كآبة المقاومة" وفيلمها المقتبس. يصف النقاد، الرواية على أنها تصور بلدة صغيرة تتعرض لقوى غريبة ممثلة بسيرك يقوده "الأمير"، ثم تنهار الأخلاق والفوضى عند استعادة السلطة المحلية. يستخدم كراسناهوكاي تقنيات ما بعد الحداثة ـ اللغة الرمزية، الحوارات الضمنية، البناء المفتوح ـ للتعامل مع صدمات تاريخية ضخمة، مثل تعاون بعض المجتمعات المجرية مع النازية ثم النظام السوفييتي. يكمل تار هذه الرؤية عبر الصورة، مضيفاً بعداً عاطفياً بصرياً يصعب على النص وحده تحقيقه، ليصبح الفيلم بمثابة "عمل حداد" بصري يُعالج الوعي الجماعي للمجتمع ويواجه ماضيه المتمركز في ذاكرته.يعد فيلم (كآبة المقاومة) مثالًا حياً على تحويل النص الأدبي إلى لغة سينمائية تحوّلية. يستخدم الفيلم 39 لقطة طويلة بالأبيض والأسود، تتباعد إيقاعات الزمن لتعطي المشاهد مساحة للتأمل والاغتراب. بحسب تحليل نقدي منشور في Criterion، يمكن فهم الفيلم كمونولوج بصري حول النظام والفوضى، حيث يُعرض النظام كواجهة للعنف الكامن، وأي محاولات لعكسه تؤدي غالباً إلى العنف أو الجنون. في لقطة افتتاحية مذهلة، يمثل مشهد كسوف شمسي داخل حانة نموذجاً مصغراً لتناوب النور والظلام، للتورية على الأساطير والمفاهيم الإلهية، ولإظهار كيفية تحرك تار بين الكشف والإخفاء بالكاميرا. يتحرك الفيلم ببطء شديد، وكأن المدينة تغفو نحو الاستبداد، بينما السلطة تستيقظ تدريجياً عبر استسلام المواطنين. يظهر تأثير كراسناهوكاي في البنية التصويرية، الحوار المقتضب، والخطوط البطيئة، ليحوّل العالم إلى أرواح متداعية يُمكن ملاحظتها من خلال الصورة والظل. بهذا التعاون، يتجاوز تار مجرد تحويل النص إلى فيلم، ويخلق تجربة سينمائية فلسفية تأخذ الجمهور إلى عمق النصوص، لتصبح الرؤية البصرية امتداداً للغة الأدبية، تعكس عبء التاريخ، الغرابة، والانهيار الاجتماعي. كما يتناول فيلم ساتانتانغو، أطول أعمال المخرج المجري بيلا تار، العلاقة الدقيقة بين الصورة والزمن وطرق النظر، مستندًا إلى رواية لازلو كراسناهوركاي الصادرة عام 1985. يكشف الفيلم عن نسق متواصل من الحلقات والمشاهد. هذا الأسلوب يضع العالم الخيالي للفيلم، في مواجهة مباشرة مع وعي المتلقي السينمائي. ومن خلال ذلك، يتشكل رابط معقد بين تجربة المشاهدة والزمن المتحرك في الفيلم.

وبين الصمت والجمود الذي يسيطر على حياة الشخصيات.

لقطة من فيلم "تشيلي 1985" للمخرج بول توملس أندرسون، يظهر فيها الممثل النجم ليوناردو دي كابيريو. الصورة Red point- film

فيلم "تشيلي 1985" للمخرج سانتياغو ميتري كوثيقة تاريخية

فضح جرائم الديكتاتورية العسكرية

علي المسعود

ركز المخرج سانتياغو ميتري في حياته المهنية على سرد قصص اجتماعية وسياسية قوية تصور أحداثا من الأرجنتين، بلده الأصلي. ومنها فيلمه الذي يحمل عنوان "الأرجنتين 1985" الذي عرض في النسخة 79 من مهرجان البندقية السينمائي الدولي، كما فاز بجائزة الجمهور لأفضل فيلم في الدورة السبعين لمهرجان سان سيباستيان، ورُشح لجائزة أفضل فيلم أجنبي لجوائز الأوسكار للعام 2023.

كتب السيناريو ميتري وماريانو ليناس. حبكة (الأرجنتين، 1985) مستوحاة من القصة الحقيقية لخوليو ستراسيرا ولويس مورينو أوكامبو وفريقهم القانوني الشاب الذين تجرأوا على اتهام الديكتاتورية العسكرية الأرجنتينية الأكثر دموية رغم كل الصعاب والتهديد المستمر.

في 24 مارس 1976، أطاح انقلاب مدني عسكري بحكومة "ماريا إستيلا مارتينيز دي بيرون" التي ظلت رئيسة بعد وفاة زوجها "خوان دومينغو بيرون "في 1 يوليو 1974، في ذلك الوقت، سيطر المجلس العسكري على البلاد. منذ ذلك الحين بدأت ما يسمى بعملية إعادة التنظيم الوطنية، التي كان لها أربعة رؤساء بحكم الأمر الواقع: خورخي رافائيل فيديلا، روبرتو إدواردو فيولا، ليوبولدو فورتوناتو غالتيري وريناللدو بينيتو بينيوني. نفذت الحكومة العسكرية استراتيجية قمعية ضد المعارضين للسلطة العسكرية والذين تم تحديدهم مع البيرونية واليسار، مع عمليات الخطف والتعذيب والاختفاء القسري والقتل للشيوعيين والوطنيين الاحرار المناهضين للحكم العسكري. بعد حرب فوكلاند عام 1982، ضعفت الحكومة العسكرية لدرجة أن بيجنون دعا إلى إجراء انتخابات في العام التالي، والتي أجريت في 30 أكتوبر 1983. ذهب النصر إلى الاتحاد المدني الراديكالي بزعامة راؤول ألفونسين فيكتور مارتينيز الذي تولى منصبه في 10 ديسمبر.

بعد خمسة أيام فقط من توليه منصبه، وقع راؤول ألفونسين المرسوم 158/83، الذي أمر بإجراء محاكمة موجزة لتسعة القادة العسكرين الكبار سالتي شكلت المجالس العسكرية: خورخي رافائيل فيديلا، وأورلاندو رامون أغوستي، وإميليو إدواردو ماسيرا، وروبرتو إدواردو فيولا، وعمر جرافيجنا، وأرماندو لامبروشيني، وليوبولدو فورتوناتو غالتيري، وباسيليو لامي دوزو، وخورخي أنايا.. وقد عرفت القضية منذ ذلك الحين "القضية 13/84". في 15 ديسمبر 1983، أنشأ ألفونسين اللجنة الوطنية للتحقيق في تغيب وأختفاء الأشخاص، كان هدفها التحقيق في انتهاكات حقوق الإنسان خلال فترة إرهاب الدولة في الأرجنتين في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، التي نفذتها الديكتاتورية العسكرية تسمى عملية إعادة التنظيم الوطنية. تركز الحبكة الرئيسية على العملية القضائية التي استحوذت على اهتمام وسائل الإعلام في الأرجنتين في الثمانينيات. مع المحاكمة وجميع الظروف المحيطة بها كموضوع مركزي . الفيلم هو تذكير بجرائم الطغمة العسكرية التي ارتكبت في حق الشعب الأرجنتيني تحت حكم الديكتاتور فيديلا. هذه الجرائم التي أدت إلى وضع القيادة العسكرية للديكتاتور في قفص الاتهام. يرسم هذا الفيلم صورة دقيقة للمناخ الاجتماعي والسياسي الذي كان سائداً في الأرجنتين مع وصول حكومة راؤول ألفونسين الديمقراطية. يركز الفيلم على كيفية قيام المدعي العام خوليو ستراسيرا (ريكاردو دارين) بإجراء المحاكمة ضد السلطات العسكرية المسؤولة عن ما يسمى ب "عملية إعادة التنظيم الوطني"، أي الديكتاتورية العسكرية التي حكمت الأرجنتين بين عامي 1976 و1983.

يضعنا المخرج سانتياغو ميتري في سياق تاريخي يمثل "محاكمة المجالس العسكرية" التي سعى إليها جزء كبير من المجتمع الآرجنتيني من أجل تحقيق العدالة.

المخرج سانتياغو ميتري

سيساعده المحامي الشاب لويس مورينو كامبوس (بيتر لانزاني) مع مجموعة من الشباب في جمع الأدلة والشهادات من أجل تحقيق ما بدا مستحيلا في عام 1985. سجن فيديلا وماسيرا وفيولا وأغوستي وغيرهم من مسؤولي الديكتاتورية. أعاد فيلم الأرجنتين 1985 إلى الذاكرة الجماعية لحظة تاريخية عاشتها الأرجنتين بمجرد عودة الديمقراطية مع محاكمة المجالس العسكرية التي كانت مسؤولة عن حكومة الأمر الواقع التي فرضت بالقوة بين عامي 1976 و1983. لقد كانت عملية معقدة بسبب عدة عوامل. وزن أولئك الذين كانوا في قفص الاتهام والهشاشة في النظام الجديد التي كانت تستعيد الديمقراطية الفتية في 10 ديسمبر 1983 وأهميتها في السنوات التالية، وبالتالي كانت هذه المحاكمة في نقطة تحول في الحياة السياسية للبلاد. استمرت المحاكمة 232 يوما (بين 22 أبريل/ نيسان و 9 ديسمبر/كانون الأول من ذلك العام).

في البداية أمر المرسوم الذي وقعه ألفونسين في 15 ديسمبر 1983 بمحاكمة أعضاء المجلس العسكري أمام المجلس الأعلى للقوات المسلحة دون تدخل المحاكم المدنية. وأشار إلى أن الادعاء سيشير إلى (جرائم القتل والحرمان غير القانوني من الحرية وتطبيق التعذيب على المعتقلين). لكن في فبراير 1984، أصدر رئيس الدولة إصلاحا لقانون القضاء العسكري الذي وافق عليه الكونغرس قبل أسابيع، ومنحت محكمة بوينس آيرس الفيدرالية (وهي محكمة مدنية) 180 يوما للتحقيق في وجود طريقة لانتهاك حقوق الإنسان. وكان القرار الذي اتخذته المحكمة الفيدرالية لمدينة بوينس آيرس في 4 أكتوبر 1984 كان تولي القضاء المدني سير المحاكمة وإبطال محاكمة المجالس العسكرية. وكان القضاة خورخي تورلاسكو، وريكاردو جيل لافيدرا، وليون أرسلانيان، وخورخي فاليرغا أراوز، وغييرمو ليديسما، وأندريس داليسيو، أعضاء محكمة بوينس آيرس الاتحادية، جزءا من المحكمة التي أجرت المحاكمة ضد قادة الطغمة العسكرية. في حين كان المدعون العامون خوليو سيزار ستراسيرا ولويس مورينو أوكامبو. القضية الحقيقية للمدعي العام خوليو سيزار ستراسيرا وفريقه، في محاكمة الجونتا الشهيرة التي أقامت نظاما إرهاب دولة مع الآلاف من الاختفاء والتعذيب خلال الديكتاتورية الأخيرة التي حكمت الأرجنتين من عام 1976 إلى عام 1983، ومحاكمة الجنرالات التسعة الذين قادوا الديكتاتورية بين عامي 1976 و 1983. مع عمليات الاختطاف والتعذيب المنهجي والوحشية ضد الأبرياء، اختفى أكثر من 30.000، "أعظم إبادة جماعية" في تاريخ الأرجنتين، كما قال المدعي العام خوليو ستراسيرا، الذي قاد الادعاء، للقضاة.

يسافر المدعون العامون جنبا إلى جنب مع فريق مرتجل من الشباب المتحمسين الذين يمثلون أيديولوجية الأجيال الجديدة في جميع أنحاء البلاد بحثا عن الأدلة والشهود المحتملين. وكذالك يحتاج المدعي العام استشارة صديقة الكاتب المسرحي كارلوس سوميليانا (كلاوديو دا باسانو) الذي سبق وأن عمل في المحاكم. يبدأ المدعي العام بسماع شهادة الضحايا أو الأهل من المختطفين والمغيبين في سجون الدكتاتور. وهناك ضحايا مازالوا خائفين من الإدلاء بشهادتهم مثل الضحية (زيلايا) الذي يخبر المدعي العام أن أحد الجلادين يعمل الآن لدي المحافظ الجديد، والطبيب الذي تفقد جروحي وأنا أتحمل المزيد من الصدمات الكهربائية في المعتقل هو الآخرأصبح الآن مديرا للمستشفى!، لا يمكن حماية أحد طالما كلاب المجلس العسكري أحرار وهذه هي الحقيقة المؤسفة. هذه الشهادات وصمة عار تلاحق رجال النظام الدكتاتوري لارتكابهم الجرائم والممارسات اللإنسانية بحق المدنيين. محاولة المخرج سانتياغو ميتري ترسيخ الجانب الإنساني من التاريخ هو أحد إنجازات الرئيسية التي تسمح لنا بالدخول إلى الحقيقة نفسها في ملحمة المحاكمة. وقبل المحاكمة والمقاضاة، قام المدانون أيضا في تدمير الأدلة والسجلات الخاصة التي تثبت جرائمهم ضد الإنسانية.

روى أكثر من 800 شاهد قصصهم خلال المحاكمة التي استمرت خمسة أشهر وبدأت المحاكمة في 22 نيسان من العام 1985 واستمرت جلسات الاستماع حتى آب/أغسطس من ذلك العام، وكانت أول ضحية للإدلاء بشهادتها أدريانا كالفو، إحدى مؤسسي رابطة المحتجزين المختفين السابقين. استخدم المدعون العامون في تقريرهم عبارة "لن يتكرر ذلك أبدا" كأساس للأدلة. في الواقع، تم استخدام هاتين الكلمتين في ختام حجة المدعي العام ستراسسيرو : "أيها القضاة، أريد أن أستخدم عبارة وهي رسالة بالفعل إلى جميع فئات الشعب الأرجنتيني، أعزائي الحكام لن يحدث ذلك مرة أخرى أبدا ". وأصدرت المحكمة الاتحادية حكمها في 9 كانون الأول/ ديسمبر 1985. على خورخي فيديلا وإميليو ماسيرا بالسجن مدى الحياة. أورلاندو أغوستي بالسجن لمدة 4 سنوات و 6 أشهر؛ روبرتو فيولا إلى السجن 17 عاما؛ وأرماندو لامبروشيني إلى السجن 8 سنوات. وبرئت ساحة عمر غرافيجنا وأرتورو لامي دوزو وليوبولدو غالتيري وخورخي أنايا. تم تأكيد الحكم في العام 1986 من قبل محكمة العدل العليا للأمة، ومن بين الجرائم التي أدين بها الضباط الخمسة في المحاكمة (القتل عن طريق الغدر)، و(الحرمان من الحرية)، و(التعذيب).

مخرج فيلم "الأرجنتين 1985"، يأخذنا إلى الديمقراطية الأرجنتينية في ثمانينيات القرن الماضي، في بلد يأمل في الحريَّة والسلام بعد سنوات من القمع والتعذيب. يضعنا المخرج في سياق تاريخي يمثل "محاكمة المجالس العسكرية" التي سعى لها جزء كبير من المجتمع لتحقيق العدالة.

لقطة أخرى من فيلم "تشيلي 1985".

مهرجان أفلام الغد البئي الدولي

الغد يبدأ اليوم والنضال ضرورة حتمية

سارة محمدي ـ أمستردام

يجمع مهرجان الغد السينمائي صُنّاع الأفلام والناشطين والمفكرين الذين يُثبتون أن التغيير ممكن، وأننا لسنا مُضطرين للقيام به بمفردنا. انطلق المهرجان في 20 تشرين الثاني/نوفمبر 2025، على مسرح دي لامار بأمستردام، وعرض أفلامًا جسدت قصصًا مُفعمة بالأمل في مجال المناخ.

تمحور موضوع هذا العام حول شعار "نحن الطبيعة"، وهو موضوع يُذكرنا بمدى ارتباطنا، كبشر، بجميع الكائنات الحيّة، حيث تكمن في هذا الارتباط قوتنا.

تضمن المهرجان الكثير من المحادثات والحوارات بين نشطاء المناخ الشباب وقادة الشعوب الأصلية، وهي حوارات مُلهمة وضحت كيف يُمكن للقصص أن تُلهم العمل. كما ركّزت حلقة النقاش على كيفية تعزيز الفن والسينما والنشاط بعضها البعض.

ألقت العالمة والناشطة البيئية الشهيرة عالميًا، جين غودال، رسالة مميزة أثناء المهرجان، شاركت فيها رؤيتها للإنسانية، والتعاون، وقوة رعاية الطبيعة معًا. وقد كانت كلماتها مصدر إلهام لكل من يؤمن بإمكانية التغيير، عندما نشعر بالتواصل مع بعضنا البعض ومع العالم من حولنا.

ولعل من أبرز عروض املهرجان سلسة الأفلام الوثائقية المبهرة التي عرضها المصور جيمي نيلسون عن رحلاته إلى مجتمعات السكان الأصليين،وارتباطهم العميق بالطبيعة. كما اظهر الخبير الاقتصادي هانز ستيغمان، كيف أن التغيير الحقيقي لا يتحقق إلا عندما نعمل معًا ونُراجع قواعد اللعبة التي أرسيناها بأنفسنا.

أُفتتح المهرجان بمونولوج مؤثر للممثلة هانا هوكسترا حمل عنوان "أفضل الناس" (Beste Mensen)، وقد هيأ أداؤها لأمسية حافلة بالأفلام والفنون والحوارات، بعد أن دعت الجمهور للتأمل في قصص شخصية واجتماعية وربطها بالعمل. بالإضافة إلى الحوارات، أُتيحت للزوار أيضًا المشاركة في لقاءات سريعة مؤثرة، وتبادل الأفكار وبناء علاقات جديدة.

ذكرت هانا فيربوم، من مؤسسة "هيفوس" المنظمة للمهرجان قائلة: "إنّ للأفلام الوثائقية تأثيرٌ بالغ. نحن نؤمن بقوة السينما، ومن خلال منصتنا الصغيرة للأفلام، نبذل قصارى جهدنا لخلق صوتٍ مختلف. لقد حان الوقت لنركز كاميراتنا على ما يجري منح ولنا ويؤثر على حياتنا وحياة من نحبا. من هنا، ينبع أملٌ نابضٌ بالحياة، ويمكننا العمل معًا من أجل مجتمعٍ ومستقبلٍ مستدامين وقادرين على الصمود."

تعمل "هيفوس" في جميع أنحاء العالم، مع أشخاصٍ شجعان يدافعون عن مستقبلٍ عادل. كما دعم مجتمعات السكان الأصليين من اجل حماية الأمازون، وتساعد الشباب على جعل المدن أكثر استدامة، وتطالب، بالتعاون مع النشطاء، بالعدالة المناخية، كي يتخذ الناس في كل مكان إجراءاتٍ فعالة لحماية الكوكب، وعلى الرغم من أن الكثيرين يُخاطرون بحياتهم من أجل ذلك، إلّا إنّ الوقت جوهري، والدعم أساسي، ومواصلة والنضال ضرورة حتمية.

لقطة من فيلم "الجادر الأخضر العظيم"، للمخرج جاريت بي سكوت.

رسومات بلاسم محمد

فيض المعنى وصيرورة إنتاجه

ينهل بلاسم محمد من سيميائية جارلس بيرس وسيميولوجيا سوسير محاولاته لبناء معنى يرسمه هو ليفتح أفقاً للفهم لما أسماه بيرس بـ (المؤول) أو المُتلقي، ولكن ليس كل متلق إنما هو المُتلقي الذي يُدرك تعددية معاني مدلولات الدال (العلامة) وفق إدراكه لنظرية المعنى البراجماتية التي أسسها جارلس بيرس للربط بين الفكر والعمل ومن ثم بين العمل وقيمة المعطى أو النتيجة التي تكون لها فائدة في اكتشاف معنى جديدة لا شطط فيه عن مُقتضيات تفسير الدال وفق مرجعيته الاستعارية أو الاستنباطية، بل وحتى الاستقائية التي يُقرَب فيها المُتلقي المدلول من معاني يستدعيه الدال وفق قواعد اللغة وسياقاتها الاجتماعية الظاهرة والمُضمرة.

علي المرهج

لك أن تقرأ كتابه (الفن التشكيلي ـ قراءة في أنساق الرسم) لتعرف مقدار وعي بلاسم الفلسفي والفني لتكتشف أنه لا يخلق رسوماته من (جوانية) الوعي بعبارة مُستعارة من عثمان أمين في كتابه (الجوانية) بقدر ما أنه يصنع لنا عوالمه من تداخل عوالم البرهان بالعرفان فلسفياً، وعوالم الشعور واللاشعور في رسومات فنان يعي قيمة "الحداثة" بنزعتها البرهانية اليقينية وقيمة "الما بعد حداثة" في الفلسفة والفن بنزعتها المغايرة لنزعة التنوير وأهله والميل نحو الفن و"الإحساس بالجمال" بعبارة (جورج سانتيانا).

لا أرغب في الخوض في مجال السيمياء (السيميوطيقا) البيرسية أو (السيميولوجيا) السوسيرية، ولكنني أتحدث عنها بحكم علاقة د.بلاسم بها واستلهامه لمعطياتها في أعماله التشكيلية.

لا يُمكن لنا أن نُصنف أعمال بلاسم على أنها من تمثلات الحداثة كما يذهب لذلك البعض، لأن رسوماته تنزع نحو كسر نمطية التلقي وتجاوز أفق التشكيل الحداثي القائم على تصدير مبدع النص للمعنى الذي يقصده وكأنه الحقيقة المُطلقة.

نسق الحداثة في التشكيل لا يخرج عن معناه الفلسفي، بل أن كل حداثة فنية كانت أم سياسية أم غيرها ـ أستطيع القول ـ أنها لا تخرج عن مقولات الفلاسفة الذين وجدوا في الحداثة توكيد ليقينية المعنى وشمولية النص (فنياً كان أم فلسفياً) للخضوع لمرام مُنتج النص ومقاصده مُستبعدة مقولة (النص مُلك القارئ أو المُتلقي).

لقد حاول د.بلاسم أن يخترق يقينية المعنى الذي تحاول رسومات الحداثة فرضه على المتلقي، لا بقصد أن يضع فنه رهين (نسباوية) المعنى وفوضى التفسير كما هو الحال مع أصحاب فن (البوب آرت) لأن رسوماته ليست كذلك، بل ليضع من تشكيلاته أمانة بيد المُتلقي المُدرك لتحولات الفكر وعلاقته بالواقع.

أعمال بلاسم التشكيلية تشي لنا أو تُخبرنا بنزوعه نحو خرق النسق التقليدي لفنون الحداثة في الرسم العراقي ويُشاركه في هذا الهم بعض من أبناء جيله، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: جماعة الأربعة ورسومات كريم الوالي وكاظم نوير وكريم سعدون، على الرغم من تخلل بعض نزعات الحداثة على بعض تشكيلاته من جهة نزوع بعضهم لبث المعنى والقصد للمتلقي ومحو دوره بقصد أو مندون قصد، ومنهم كاظم نوير في ميله الذي يشترك فيه مع بلاسم في النهل من مُعطيات نظرية المعنى البراجماتية، وفي رسومات كريم الوالي ما يقترب فيه أو يشترك مع منطقة بلاسم في ميلهما الواضح لخرق النسق ومعمارية التشكيل ليجعلا من المُتلقي مُشاركاً لهما في فهم معنى جديد للوحة..

ريشة بلاسم وألوانه يعانقان السطح التصويري حين تكتنز مُخيلته بفيض من عوالم اللاشعور تختلط بمدارك من عوالم الفكر ووعي الواقع وتحولاته ليخرج بلاسم من إنهمامه بعوالم التأملات والحُلم ليُمسك بريشته من دون أن يعلم ماذا سيرسم؟، لأن في ريشته وألوانه عشق للمتخيل في عوالم الحُلم ولكنه عقل وعاقل وعالمه معقول عنده، وبين صراع بين (المعقول واللامعقول) في عقل ومُخيلة بلاسم نجد السطح التصويري عنده ينطق بمعان في اكتناز وثراء في الرؤى المحفزة لفهم جديد لا يغيب فيه بلاسم حيث يحضر المُتلقي الحقيقي أو ما أسماه (آيزر) (السوبر ريدر) أو القارئ المُميز الذي يُضيف للوحة بلاسم معنى، وكلما تعدد وجود هذا القارئ تعددت ولادات لوحة بلاسم.

التشكيل عند بلاسم نوعان: تشكيل لفضاء تُوضع فيه اللوحة، وهو ما ينبغي أن يتعامل معه الفنان (براغماتيا)، بمعنى خدمة الفضاء للوحة، وزيادة اللوحة لجمال الفضاء الذي تُوضع فيه، فاللوحة اليوم بالنسبة لبلاسم (تُحاول أن تستعيد الشكل الجداري، فكلما تعددت الأمكنة تعددت التشكيلات اللونية في اللوحة المُعلقة على جدار، فتشكيل اللوحة رهين بتغيير لون الحائط ونقل الأثاث من مكان إلى آخر)، وهناك تشكيل آخر ينبع من خلجات الفنان الداخلية، لينهض من كُرسيه يومياً، أو ينقطع أياماً ليرسم لوحته المُعبرة عن مكامن وعيه العقلاني، وهي في الوقت ذاته تصيير لوني لخلجات النفس في ألمها وفرحها، وهذا البعد الذاتي في نتاج أي فنان

اللوحة بالنسبة لبلاسم تُحاول أن تستعيد الشكل الجداري، فكلما تعددت الأمكنة تعددت التشكيلات اللونية فيها

مُبدع مثل بلاسم إنما هو تعبير حقيقي عن هموم مُجتمعه.

لا أجد في رسومات بلاسم ما يتعكز به على تاريخانية الانتاج الفني والتشكيلي العراقي رغم شغفه به، لأنه الساعي والداعي إلى إعادة النظر في جماليات شوارع بغداد ونُصبها، ولكنه لا يقبل أن يُقارن ابداعه الفني في الما قبل ولا في الما بعد لا تنكراً ولا استنكاراً أو استخفافاً في ابداعات الما قبل ولا الما بعد، ولكنه يعي أن لكل مرحلة فنانيها ومبدعيها، فالحاضر ينهل من الما قبل، ولكنه إن استعار أو استنسخ أنموذجاً بعينه إنما هو من طوى صفحته بنفسه.

الإبداع في رسومات بلاسم افادة من مخزون الماضي الفني ولكنه ليس الماضي، لأن الفنان الذي يُبدع عملاً فنياً ليس بإله يُبدع من لا شيء ولا يقول للشيء (كُن فيكُن)، ولكن ابداعه يكمن في قدرته أن يختط لنفسه أسلوباً يختص به ولا يُشاركه في أحد.

تعاملت البراجماتية مع الماضي بوصفه مخزون نعود إليه متى ما خلت جعبتنا الفكرية من قدرة على ابداع تصوراتنا الذاتية، لذا نجد بلاسم في الرسم والتصميم يصنع لنا من عوالمه الخاصة التي يختلط فيها الحُلم مع الفكر لاستكناه الواقع ما يجعل لبلاسم بصمة في فضاء التشكيل والتصميم.

ما يُميز بلاسم في الرسم والتصميم أنه رغم وعيه المائز نجده في كثير من أعماله يُطلق لفطرته العنان، لا لأنه تخلى عن الوعي وقيمته في خلق رؤية جمالية، بل لأنه يؤمن بأن للفطرة موطن تعبير حقيقي عن الذات في تجلياتها لا خارج تأثير مناهجيات الوعي الأكاديمي الذي ينتمي إليه بلاسم ويمتدحه، ولكنه لا يجعل منه أسفيناً لكبت تدعايات "الروح المُطلق" بعبارة هيجلية، لذا نجده يُعطي للموهبة الفنية حضوراً بمقدار وللوعي والثقافة تأثير في التشكيل عند فنان يُجيد الجمع والتهجين بين الموهبة بوصفها فطرة وبين الوعي بوصفه كسب معرفي.

التجريب في مرسمه عالم فيض وصيرورة لانتاج المعنى الضروري الذي لا علاقة له بفائض انتاج القيمة بعبارة ماركسية، ولكنه مرتبط بوجوده الذاتي والنظر للفن على أنه صناعة لوجود الذات بوصف الذات وجود لآخر بعبارة وجودية، بمعنى أن ما يُبدعه بلاسم من رسم أو تصميم إنما هو مُرتبط بوجوده كذات، وهذه الذا تُعلن عن وجودها وصيرورتها باستمرار عبر تمسكها بفردانيتها التي لا تُلغي الآخر بوصفه جحيماً كما فهم الكثيرون من عبارة سارتر (الآخر هو الجحيم) بل هي ذات تسعى لابداع فن جميل فيه تعبير عن (قلق) الذات ولكنه في الآن ذاته قلق إنساني يكشف عن قيمة الإنسانية بوصفها مفهوم كُلي بعبارة (دونس سكوت) أي أنها من عالم الكُليات، لتكون الذات عينها كآخر بعبارة (بول ريكور).

لا أعرف لماذا ذهب بعض النُقّاد لقول بأن رسومات بلاسم تؤكد فكرة انغلاق النص في اللوحة كما ذهب لهذا الرأي د.محمد العبيدي، على الرغم من أنني أجد أن بلاسماً يسعى لفتح مغاليق النص والسطح التشكيلي للقارئ، وهو يُناقض رأيه هذا حينما يقول في مقاله:"بلاسم محمد وفكرة انغلاق النص في اللوحة" حينما يقول: أننا نجد في لوحات بلاسم "النص مفتوح ويُعطي للمُتلقي عملية مُشاركة"!.

لطالما شغلني برسوماته هذا الفنان الكوفي الذي عشق الفلسفة ونهل من دهشتها تخطيط ألوانه فهو المنحاز دوماً لجمال اللون ليبحث عن بساطة في التشكيل تنفض غبار التشوهات التي نالت من عبق بغداد (مدينة الجمال) من قبل ويحلم أن تكون من بعدُ.

إنه الباحث دوماً برشاقة عن مدينة فضاءاتها ومداراتها معالم، وبغداد مدينة معالم، وما علينا سوى تخليص بغداد من كل الزوائد لنُظهر معالمها الأصيلة.

بلاسم محمد بهجة اللون ودلالات المعنى لا ترسم ريشته انكساراً رغم أنه ابن الحرب واضطراب النفوس وقلقها، ولكنه يكسر مرايا الحزن والألم ليرسم لنا أملاً حرص دوماً على رسمه في فضاء لوحاته لا أدل عليه من طغيان اللون الأبيض والأخضر في لوحاته، ولك أن تستشعر كل لون في لوحته يعيد تشكيله بلاسم ليرسم لنا بهجة نعشقها في اللون ونحلم بها في الواقع.

تجربة في لوحة...

الغائبون Los Ausentes
جُرح شخصي وذاكرة مُثقلة بالفقد

منير حنون
مدريد ـ اسبانيا

بهذا العمل أقدم تجربة بصرية وفكرية عميقة تنبع من جرح شخصي وذاكرةٍ إنسانية مثقلة بالفقد. فهو ليس مجرد تأمل في الماضي بل شهادة شخصية وفنية على مرحلةٍ تاريخية قاسية ارتبطت مباشرة بمصائر أفراد من أقربائي وأصدقائي الذين غيبوا قسراً أثناء حقبة الاستبداد، ومن بينهم رفاق وأصدقاء من الحزب الشيوعي العراقي، إضافة إلى الآلاف من الشباب من الكرد الفيليين الذين اختفوا في تلك الحقبة.

هذه التجربة لم تكن بعيدة عني بل مستني في العمق إذ فقدت عددا كبيرا من المقربين لي من طرف والدتي.

هكذا أصبح الغياب بالنسبة إلي ليس حدثا عاما فحسب بل جرحا شخصيا متجذرا لا يمكن محوه . يتكون العمل من ثلاث لوحات مترابطة تمتد بطول يتجاوز خمسة أمتار.

في الجزء الوسطي تتجلى طباعة رقمية بالأبيض والأسود (100 × 200 سم) تمثل ردهة سجن فارغة . هذه الردهة ليست مجرد عنصر بصري بل استعارة لمكان عرفه الكثيرون دون أن يعودوا منه. الممرات المتكررة والأقواس الممتدة إلى عمق غير محدد تفتح فضاءً للذاكرة وتخلق إحساسا بالفراغ الوجودي. وقد اخترت الأبيض والأسود عمدا لإضفاء طابع فوتوغرافي وثائقي على المشهد فيحضر المكان كما لو كان صورة محفوظة من زمن الألم . إنها تمثيل للغياب الذي لا يرى لكنه يشعر به في كل زاوية كأن الأرواح التي مرت من هناك تركت أثرها الصامت خلفها.

أما اللوحتان الجانبيتان (200 × 200 سم لكل منهما) فتنهضان على لطخات لونية فوق أرضية رمادية مملوءة بشظايا صور شخصية مبعثرة. هذه الوجوه ليست ملامح بصرية فقط بل أطياف الغائبين أصدقاء، أقارب، رفاق، وعدد لا يحصى من الذين حلموا بوطن أكثر عدلا، وآخرون اختفوا على الهوية الاجتماعية والثقافية.

إنّ اللون في هذا العمل ليس زخرفا بل لغة وجودية: الأحمر كأثر للحدث والأسود يفتح بوابة العتمة التي ابتلعتهم أما الشحوب الرمادي فيشي بفراغ كوني يلتهم المعنى ذاته. بهذه المعادلة اللونية تتحول اللوحتان إلى فضاء صاخب بالصمت حيث تتجسد الصرخة دون أن تنطق وتتحول الصورة إلى أثر لما كان وإلى سؤال معلق عما لم يعد. هذا العمل لا يوثق حدثا بعينه بل يؤسس لأرشيف بديل: أرشيف إنساني ووجداني للذاكرة العراقية المغيبة. فهو لا يحكي فقط عن الضحايا المجهولين بل عن وجوه وأسماء لها مكانها في حياتنا أقارب وأصدقاء فقدناهم إلى الأبد . في هذا السياق يندمج الشخصي بالجماعي ليتحول العمل إلى مساحة يتقاطع فيها الخاص والعام والتاريخي.

الغياب هنا ليس ذاكرة فردية معزولة بل ذاكرة جماعية تتردد أصداؤها في وجدان مجتمع بأكمله. في عمق هذا العمل يتجلى موقف وجودي وفلسفي حاد: رفض النسيان. فاستحضار المغيبين وخاصة أولئك الذين جمعتنا بهم روابط الدم والصداقة والمبادئ، ليس فعلا تذكاريا عابرا بل فعل مقاومة ضد المحو. الفن هنا لا يقف في موقع الرثاء بل في موقع الشهادة ويعيد للغياب حضوره عبر الصورة. إن «الغائبون» لا يقدم فقط سردية عن الماضي بل يصر على إبقاء الذاكرة حية فـ «النسيان» هو الموت الحقيقي، و«التذكر» هو شكل من أشكال العدالة الرمزية. هذا العمل يعيد صياغة الغياب على هيئة معادلة بصرية مكثفة: فراغ صامت في المركز ولطخات لونية عنيفة في الأطراف. إنها جدلية الوجود والعدم الحضور والغياب الذاكرة والنسيان. في «الغائبون»، يتحول الحزن إلى لغة تشكيلية والذاكرة الشخصية إلى خطاب فني يحمل دلالات جمعية في مواجهة واحدة من أقسى فصول التاريخ المعاصر. هذا العمل كحال العديد من أعمالي صرخة صامتة ضد محو الذاكرة ووفاء للذين غابوا وبقوا في الوجدان.

لوحة الغائبون (Los Ausentes) التقنية: طباعة رقمية وتقنية مختلطة على قماش Presión digital y técnica mixta sobre tela الحجم: 200 × 500 سم العام: 2008

مسرح النو ـ No الياباني
كنوع غنائي شعري قديم

في النصف الأول من القرن الرابع عشر، انتشرت في محيط مدينتي "كيوتو" و"نارا" اليابانيتين، العديد من الفرق المسرحية، ومن بينها فرقة كان يديرها "كان آمي ــ kan ami" وولده "زيامي ــ Zeami" (اللذان أسسا تقاليد عائلة "كانزا"). وكان لهذه الفرقة أثر كبير في تأسيس مسرح "النو". وهو نوع غنائي شعري قديم، كان يقدم في المناسبات والاحتفالات في دور العبادة، ثم استقر اخيرا في مسرح من المسارح الملحقة بمدارس "النو".

سليم الجزائري

كان "النو" في بدايته أقرب إلى فن الإيماء. يقوم في الجوهر على "محاكاة الأشياء". ومع الزمن أضيفت له مفردات لغوية في مستوى فعل تمثيلي

لقد ساهمت عدة مدارس في نشأة "النو"، منها "كانزا"و "كونبارو" و "هوشو" و "كونغو"، ثم التحقت بها مدرسة "كيتا"، في القرن السابع عشر. وكافة هذه المدارس قائمة إلى اليوم وتعمل بنفس الأسلوب، مع فروق جزئية في تفصيلات الأداء التمثيلي.

وجاءت نشأة "النو" في فترة سياسية مضطربة، ما بين عامي 1333 و 573 ميلادية. و كلمة "النو" تعني حرفيا: البراعة والحذق.

شهد عام 1374 تقديم أولى عروض "النو"، أمام حاكم الولاية وقائدها، الذي كان معروفا بشغفه بالفن ورعايته له. فحاز على رضاه ودعمه، وضمن "النو" بذلك ـ ليس مستقبل العاملين فيه وحسب، بل ومستقبل مسرح "النو" أيضا.

ينحدر "كان ــ آمي" من عائلة ممثلين، كانت تقدم عروض الـ "ساروغاكا" / التقليد الأخرق/ في مدينة "نارا"، ثم تخصصت لاحقا في الـ"monomane " /التقليد و المحاكاة/. وقد أدمج "كان ــ آمي" مع المحاكاة نوعا من الرقص على أنغام شعبية ومقاطع من النثر الإيقاعي، وبلور أساسا نظريا، يقوم على جماليات خفية أو غيبية (اليوغن)، كما وضع أسس تبويب التمثيل. وقد تطورت نظريات "النو" على يد ولده "زيامي"، بعد إن ألف أكثر من كتاب (سرية في العادة)، في نظريات وجماليات "النو"، منها: "تقاليد زهرة الأداء التمثيلي" عام 1402، و "مدونات طريق الزهور" عام 1420، و "صور من دروب تعلم الفن" /1424، وغيرها. وبوفاة حاكم الولاية، فقدت فرقة "زيامي" نصيرها. فتراجعت عروضها المقدمة أمام النخبة الحاكمة تدريجيا حتى كاد النسيان أن يطوى "زيامي" نفسه. وفي عام 1429استلم الحاكم الجديد مهامه، ولم يسمح لـ"زيامي" حتى بمقابلته. وبدلا منه قرب ابن عمه "أون ـ آمي"، ونصبه قائما على مواصلة تقاليدهم العائلية. ثم أبعد المسكين "زيامي" منفيا، وهو في الثانية والسبعين من عمره، إلى جزيرة "سادو " لمدة ثلاث سنوات. وهناك تفرغ "زيامي" تماما إلى كتابة المدونات المسرحية. وبعد عودته من المنفى، عاش في "كيوتو" مع صهره، الذي أدخل فلسفة "الزن" البوذي إلى "النو" (وهي فلسفة تدعو للانضباط والتقشف والتوازن وتجاوز الذات). ولم يبالي "زيامي" في تلك الآونة بالتقليد ولا بالمحاكاة، بل صب جهده على الأغاني والرقص، باعتبارهما فنا أصيلا، وليس مجرد عنصر يدخل ضمن الإيماء.

كان "النو" في بدايته أقرب إلى فن الإيماء. يقوم في الجوهر على "محاكاة الأشياء". ومع الزمن أضيفت له مفردات لغوية في مستوى فعل تمثيلي عالي الأسلبة، وشخصية "راوي" يقدم الاحداث أو يعلق عليها. وكانت نصوص "النو" بعامة، تعتمد مواضيع من تراث اليابان الأدبي، أو من تاريخ اليابان والصين، أو من القصص البوذية الشائعة. وهذا هو ما يدفع للاعتقاد، بأن المتفرج ملمّ بتفاصيل كل حكاية تقدم على منصته. ذلك أن شخصيات النصوص تتحدث بلغة يابانية كانت سائدة في القرون الوسطى، وتختلف كثيرا عن اللغة اليابانية الحالية.

مع بداية القرن السابع عشر، صار "النو" مسرح النخبة من الساموراي النبلاء، وهذا ما ضيّق بالتالي من دائرة متفرجيه من سكان المدن، ودفعهم إلى الالتفاف حول فن أكثر تنوعا وفاعلية، هو فن الكابوكي.

تعود أصول "النو" إلى البانتوميم المسمى "ساروغاكو ــ Sarugaku التقليد الاخرق أو موسيقى القردة، والى الاحتفالات، والملاهي الهجائية "سانغاكو ـ Sangaku" (الموسيقى المنوعة، الحفلات)، التي تجمع الموسيقى بالرقص وبالغناء، إلى جانب العرائس، والحيل، والمقاطع البهلوانية والأكروباتيكية، وإلى الـ "دنغاكو ـ Dengaku" (الموسيقى الريفية، الاحتفالية)، والرقص الريفي الديني الذي يؤديه الفلاحين."

كان عرض "النو" في الأصل طويلا جدا، يتضمن خمسة عروض "نو" مختلفة، هي: الـ" شين ــ shin"(تدور احداثه حول الآلهة)، و الـ " نان ــ Nan" (دور حول الأبطال، المعارك ـ الدور الأساسي للرجل، والـ نيو ــ Njo (الدور الرئيسي للنساء)، والـ "كيو ــ Kjo " (الدور الرئيسي للمجانين، أو المعاصرين)، والـ "كي ــ Ki" (الدور الرئيسي للشياطين)، تتخللها أربع مسرحيات كوميدية بهيئة فواصل تسمى "كيوغن".

ويستمر قرابة الثماني ساعات. يبدأ برقصة طلب الغفران والبركة من الآلهة، وتليها خمس مسرحيات قصيرة، يفصل الواحدة عن الأخرى مشهد "كيوغن" كوميدي. أمّا في

الوقت الحاضر فإن العرض يقتصر على مسرحية إلى ثلاث مسرحيات "نو"، وملهاة "كيوغن" واحدة أو اثنتين، ورقصة مستقلة من نوع "الشيماي"، ولا يتجاوز زمن العرض الواحد أكثر من ساعتين إلى ثلاث ساعات."

يبدأ العرض في ضبط وموالفة الإيقاعات، ثم يدخل الموسيقيون من جهة اليسار من شق في الستارة، ويحتلون أماكنهم. ومن الفتحة المقابلة تدخل الجوقة بالقدم اليسرى. ويلتزم العرض بتعاليم "زيامي"، وبحسب الترتيب الخماسي الذي حدده "زيامي":

ـ الاستهلال ويتضمن دخول الموسيقيون والجوقة وتحديد مكان وزمان وقوع الأحداث ثم الانسحاب.

ـ دخول الممثل الثاني (غالبا ما يكون متنكرا في دور ناسك جوال) ويهيء المتفرج للدخول بالأحداث.

ـ انطلاق الأحداث، بعد أن يتعرف الممثل الرئيسي على قدره، ويجري ديالوغا مع الممثل الثاني. ثم يبلغ هذا الجزء ذروته بأغنية ورقصة يؤديها ممثل الدور الرئيس.

ـ فاصل " كيوغن".

ـ يكشف البطل عن حقيقة شخصيته التي كان قد تستر عليها (وتكون أما شبحا أو روحا لرجل من الزمن الماضي). تعلن الجوقة ما ستؤول إليه الأحداث. وتؤدي الشخصية في الغالب رقصة سريعة ، ثم تغادر المنصة."

تتم حركة الممثل فوق منصة مسرح "النو" بأداء مؤسلب، يعتمد روامز ودلالات محددة متفق عليها. يقف الممثل بثبات وإحدى ركبته مثنية بعض الشيء، مركزا ثقل جسده في نقطة تقع أسفل المعدة، قبل أن يشرع في المشي. (الحركة متحفظة، تتطابق في الأغلب مع روحية البطل وهو يدخل متسترا على شخصيته الحقيقية كشبح أو شيطان). وهو حين ينتقل من موضع لآخر، يفعل ذلك بحرص شديد محافظا على ثبات رأسه وكتفيه وذراعيه. وحين يريد توصيل فعل البكاء حزنا، فإنه يفتح كفه ويقربها من وجهه المحني قليلا، وحين يعبر عن الفرح يرفع وجهه باتجاه الأعلى قليلا.

"ترتفع المنصة الرئيسية في مسرح "النو" 85 سنتيمترا. وهي مربعة الشكل (طول الضلع خمسة أمتار وأربعون سنتيمترا)، من خشب السرو الياباني الفاخر، مفتوحة من ثلاثة جوانب على الجمهور. وتتصل بها خشبه ثانوية على

عروض "النو" عروض مؤسلبة وشخصياته نمطية، بأقنعتها وأزياءها الفخمة الثرية، حتى وأن كانت الشخصية لحمال فقير

هيئة جسر ذو سياج واطئ، يقود إلى ما يسمى "غرفة المرايا"، يتهيأ فيها الممثلون قبل الدخول إلى المنصة. وأمام الجسر حزام من الحصى البيضاء، يمتد على طول المنصة، وثلاث أشجار صنوبر. وتفصل غرفة المرايا والجسر ستارة، تتحرك يدويا بواسطة عصي من الخيزران. ويغطي الجزأين سقف من القش، يقوم على أربعة. أعمدة مثبتة في زوايا المنصة الرئيسة. ولهذه الأعمدة وظيفة أخرى: العمود الأيسر الخلفي، هو عمود الممثل الأول المسمى بالـ "شيته ـ Shite" ويشير إلى مكان دخوله باتجاه العمود الأيسر الأمامي. في حين أن العمود الأيمن الأمامي، مكان خاص لجلوس الـ "واكي ـ waki" (وهو يروي، ويحث). و العمود الأيمن الخلفي، وهو مكان جلوس عازف المزمار. وعلى كل منهم التقيّد بمكانه بدقة، وغير مسموح بالارتجال بأي حال من الأحوال. أمّا خلفية المنصة الرئيسية فتتشكل من جدار بهيئة شجرة صنوبر، رمز طول العمر والنقاء المقدس، وظيفتها إرجاع الصوت."

أمّا الأقنعة فتصنع من أفضل أنواع الخشب وتغطى بطبقة من كسر المحار الملون. والأقنعة حكر على ممثل الدور الرئيس ومرافقيه، وهم يؤدون الأدوار النسائية، والشخصيات فوق ـ الطبيعية وما شابه. وتصل أنواع الأقنعة اليوم إلى ما يقرب من450 نوعا، تقسم إلى: أقنعة كبار السن الأطهار، وأقنعة الشياطين، وأقنعة الرجال، وأقنعة الشباب، وأقنعة النساء، وأقنعة ذات مغزى خاص.

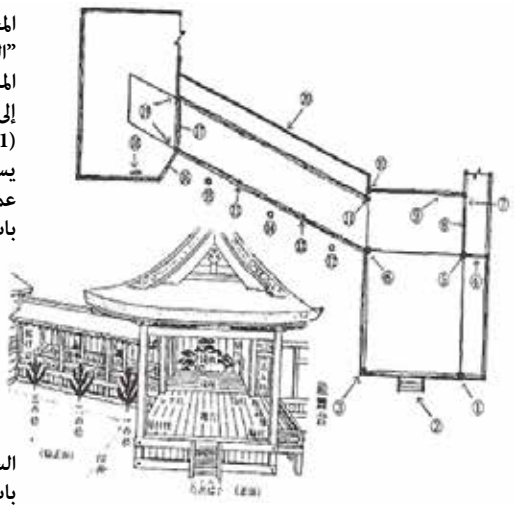
الأزياء تهيأ من قماش غالي الثمن، يتوارثها الأبناء جيلا بعد آخر، تماما كالأقنعة. ويعود فصالها إلى القرون الوسطى. ويطعّم الزي بخيوط من الذهب والفضة، وتثبت بعض قطع الرداء بعد ارتداءه بخيوط من الحرير، للحفاظ على شكل ثابت. وجميع الشخصيات ترتدي جوارب بيضاء تقي من الانزلاق فوق خشبه المسرح. أمّا الموسيقيين فيرتدون "كيمونو" أسود يحمل شعار عائلاتهم.

تستخدم الملحقات(الإكسسوارات) بتقتير شديد. وعادة ما يصنع الممثل أكسسواره الخاص بنفسه. وقد تمثل "المروحة اليدوية" ريحا، أو موجة، أو سيفا، أو حربة. في مسرحية Aoi no ue مثلا، استخدم "كيمونو" في مقدمة المنصة، للدلالة على شخص مريض. وفي مسرحية أخرى استخدم غصنا صغيرا من الخيزران مثبتا على كتف ممثل يؤدي دورا نسائيا، للدلالة على أم ثكلى بولدها ففقدت عقلها."

إن "زيامي" واضع أسس النو، حدد كل شيء فيه بدقة تامة، ورسم شكله النهائي غير القابل للتعديل. وبعد ثلاثة قرون تلت، أي، حوالي منتصف القرن السابع عشر، صدر قانون، يمنع اجراء أي تغير أو تبديل في نصوص مسرحيات "النو" باعتبارها قد أخذت شكلها النهائي وتكاملت. حتى أن عدد مسرحياته آنذاك قد حدد بـ ٢٤٠،/وهو العدد الذي بلغته آنذاك/ تختص بتقديمها خمس عائلات فقط . ولا تتميز هذه العائلات عن بعضها لا بالأداء ولا الأغاني، وانما بالأزياء والاكسسوارات.

إن عروض "النو" عروض مؤسلبة وشخصياته نمطية، بأقنعتها وأزياءها الفخمة الثرية، حتى وأن كانت الشخصية لحمال فقير. والمنصة المسرحية تكاد تكون فارغة باستثناء شجرة صنوبر ترمز لطول العمر، والنقاء المقدس

يعود الفضل في بقاء "النو" حتى يومنا هذا، إلى عائلات الممثلين وتجمعاتها، وجهدها الاستثنائي بعد عام 1868، (نهاية الحكم العسكري الأرستقراطي في اليابان)، عندما افتقدت الرعاية والدعم المعتادان. ولحسن الحظ كان الممثلون المحترفون يحرصون ـ وربما لأسباب اقتصادية أيضا ـ على تدريس فنهم وتعليم أسراره للراغبين ولأولادهم وبناتهم منذ سن مبكرة، رغم أن الفتيات كن يتوقفن في سن الحادية عشر.



المخطط الأرضي والمنظر المواجه لمنصة مسرح "النو" وجسر العبور من "غرفة المرايا" حيث ينهي الممثل ارتداء ثيابه إلى منصة المسرح. تشير الأرقام إلى النقاط الأساسية في منصة "النو": (1)أعمدة. (2)سلم. (3) أعمدة الاستدلال (لمن يستخدم القناع). (4) باب الشخصيات النبيلة. (5) عمود عازف المزمار. (6) عمود الممثل الأول. (7) باب منزلقة ـ سلايد ـ لدخول الجوقة. (8)الجدار الجانبي. (9) الجدار الخلفي الذي ترسم عليه شجرة الصنوبر. (10)المنصة الثانوية. (11) عمود الكيوغن "الممثل الكوميدي". (12) شجرة الصنوبر الأولى. (13) عمود تحديد فضاء اللعب. (14) شجرة الصنوبر الثانية. (15) شجرة الصنوبر الثالثة. (16) الشباك الذي يتراقب من خلاله الأحداث. (17) الستارة. (18) المرآة في "غرفة المرايا". (19) عمود باب الستارة. (20) جدار الجسر الخارجي.

المصادر

1. موسيناك،ليون: المسرح من بداياته حتى اليوم. براتسلافا (سلوفاكيا) 1965
2. مجلة المسرح التشيكي ـ عدد شهر تشرين ال ثاني 1966.
3. بيترسون، كارل كوستاف وشميدس، تيريزا لافروف: تاريخ المسرح /الطبيعة والثقافة/ اوربرو (السويد) 2004
4. المصطلحات المسرحية الأساسية. القاموس المسرحي. دار نشر "ليبري" والمسرح الوطني. براغ. 2004.

إصدار..

جديد الناقد محمد جبير

الصدمة السردية

متتالية التحول من السكون إلى الحركة

الطريق الثقافي ـ خاص

صدَر عن دار إسكرايب المصرية الكتابُ النقديّ الجديد للناقد العراقي محمد جبير، بعنوان "الصدمة السردية- متتالية التحوّل من السكون إلى الحركة"، وهو الجزء الأول من ثلاثية نقدية يعتزم المؤلف إصدارها تباعًا.

وقال الناشر حسين يوسف إن الكتاب، الذي جاء في 166 صفحة من القطع المتوسط، يُعدّ محاولة لتغطية المساحة الزمنية للسرد العراقي على امتداد قرنٍ من الزمان، مشيرًا إلى أنّه يتناول مرحلة التأسيس الروائي وتثبيت النوع السردي والنهضة الجمالية والتحديث الفني. وأوضح يوسف أنّ الكتاب يضم خمسة فصول تغطّي المرحلة الأولى الممتدة من عام 1917 حتى 1958، تناول فيها المؤلف أعمال الكتّاب الرواد، وتأثير التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في المشهد السردي العراقي. وجاء الفصل الأول بعنوان "في التحوّل من السكون إلى الحركة"، بينما تناول الفصل الثاني موضوع "السرد بين ثورتين"، وخصّص الفصل الثالث لدراسة "محمود أحمد السيد وممهدات النهضة السردية". أما الفصلان الأخيران فقد حملا عنواني "عتبة أولى للنهوض السردي" و"صدمة التحديث السردي". وختم الناشر بالإشارة إلى أن محمد جبير يعمل على إصدار الجزأين التاليين من الثلاثية، حيث يتناول الجزء الثاني مرحلة الاستقلال (1958 ـ 2003)، فيما يتناول الجزء الثالث مرحلة السرديات الأمريكية (2003 حتى الزمن الراهن).

سبق للناقد أن أصدر 17 كتابًا نقديًا، من بينها "مقتربات النص" دراسة في ادب فؤاد التكرلي، و"جوار النص" دراسة في التشظيات السيرذاتية في أدب غانم الدباغ، و"الرواية الاستثنائية" و"جنان السرد" دراسة في أدب محمد حيّاوي. بالإضافة إلى كتب "دهشة السرد"، و"عاريا أغادر هذا العالم"، و"صديقي الأبدي"، و"ما تبقى من كاظم الأحمدي"، وغيرها.

في مسرحية "الشهداء يُقتلون ثانية"

عن جدوى تدوير الحزن والعاطفة

جبّار ونّاس

واحد من أهم أسباب نجاح الهاشمي كناقد، يدرك أين يكمن سر المبدع، هو دراسته لأعماق اللغة العربية، كما درس الموسيقى كطالب خارجي في معهد الموسيقى العربية بالقاهرة

قبل الدخول لابد من قول الآتي: يعد بارقةَ أملٍ جديدةٍ تقديمُ مسرحيةِ "الشهداء يُقْتَلون ثانيةً" تأليف الكاتب والفنان جميل ماهود، وإعداد وإخراج الفنان فيصل عبد عوده، ومن تقديم نقابة الفنانين في محافظة ذي قار/ جنوب العراق، على قاعة مسرح النشاط المسرحي في مدينة الناصرية، على مدى يومي 5 ـ 6 تشرين الثاني/ نوفمبر 2025. فثمة تحريك إيجابي لروح الفعل المسرحي في محافظة ذي قار لتقديمه في إطلالة جديدة.

إنّ ما يدعو للتفاؤل والفرح الكبير وجود ممثلتين فاعلتين في هذا العرض (حميده مكي وديما رعد)، ولعل الشيء الأهم أنَّ هذا العرض جعلنا نشاهد ممثلين كانوا قد ساهموا في حركة المسرح منذ سبعينيات القرن العشرين (جواد ساهي، سلام جيجان، حمدان حسن)، نراهم اليوم يؤدون بحيوية فنية عالية بدافع الإخلاص والإيمان والحب الكبير لفن المسرح النبيل.

مخاضاتُ النصِ تاليفًا

يقول الفيلسوف والمتبصر الرائي نيتشه (إنَّ الإنسانَ الذي لايستطيعُ النسيانَ محكومٌ عليه بالعيشِ في جحيمٍ لاينتهي)، وفي نصه(الشهداء يُقْتَلَوْنَ ثانيةً) سعى الكاتب (جميل ماهود) إلى الذهابِ نحو تمفصلاتِ الماضي بوصفه ذاكرةً لها من التجسيدِ المادي والمعنوي فهذا الماضي هو الذي يغذي هذه الذاكرةَ بالإستمرار ويجعلُ منها دائرةً تُمسكُ وتُقَيِّد وتُمْعِنُ في كلِّ لحظاتِ مانحن عليه من حاضرٍ حتى بدتْ وكأنَّها سجنٌ تُحْكَمُ فيه المشاعرُ والعواطفُ وكلُّ ماله صلةٌ بهذه المسمياتِ إنسانياً فيصيرُ هذا الحاضرُ وكأننا به وقد دبتْ بين أوصاله من علاماتِ الجحيمِ الذي نص عليه قول(نيتشه) آنفاً.

فنحن مع نصٍّ قصيرٍ يعتمدُ على آلية الإستعادةِ والتدوير وقد كُتِب بلغةٍ معتادةٍ ومبسطةٍ ومباشرةٍ تقتربُ من التداولِ اليوميِّ العادي تخلو من محمولاتِ المجاز وفيها من الوضوح الشديد وذات خطابٍ يُوَجَّه بقصديةٍ تُعلي من قيمةِ المضمونِ كثيراً وحتى حين إكتملَ النصُّ النهائيُّ بما قام به المعد والمخرج من إضافاتٍ فنرى الإثنين(المؤلف والمعد) قد أخذا دورَ المُصَوِّرِ المباشرُ الذي بدا وكأنَّه جوّابٌ يطوفُ على محطاتٍ كلُّها شكلتْ علامةَ تهديمٍ وإستنزافٍ مادي وروحي للإنسان والمكان فالإنسانُ في العراق وقد راحَ ضحيةً في حروبٍ كثيرةٍ كما حصل في نهر جاسم أثناء الحرب العراقية الإيرانية أو مَنْ راح في تفجيرِ قبتي الإمامين في سامراء أثناء صعود السعار الطائفي المدعوم بفعل سياسي مسموم بين عامي 2005-2006 والمكان وقد حضرت به مسميات المدن كحاضن حضري ومديني كان للإنسان أن ينعمَ وسطه بالآدمية والأمان والجمال كما مرَّ ذِكْرُ .(مدينتي (الناصرية، بغداد

وقد تبدى مسارُ التأليفِ عند المؤلفِ والمعدِّ وفق موازاة بين خطين شكلا تصاعداً ملحوظاً في بناء النصِّ وحتى عند تبديات الإخراج، فعنوانُ النصِّ يبدو حاملاً من ترسيماتِ التصور الواقعي والتقليدي والفهمِ المسبقِ تطرقتْ إليه نصوصٌ أدبيةٌ ومسرحيةٌ كثيرةٌ عربياً وعالمياً فكانتِ الذاكرةُ والموتِ موضوعَها الرئيسيَّ، ولنا أمثلةٌ في المجموعة القصصية للكاتبِ الجزائري الطاهر بن وطّار بعنوان (الشهداء يعودون هذا الإسبوع) وأيضا في مسرحية (ثورة الموتى) للمؤلف الأمريكي آروين شو وكذلك نجد في نص مسرحي للكاتب الجنوب أفريقي أثول فورغارد عن شريط الذاكرة.

في حين يذهبُ هذا التصورُ الواقعي ليوازيه ما هو محايثٌ له بل ومستوفٍ لمديات واقعيته ولكن بإستشرافٍ يحملُ من الغرابةِ والإشتغالِ الذي يمشي فوقَ سياقاتِ ما هو واقعي ليدخلَ في غرائبيةٍ تكسرُ من نسقِ الإستقبالِ الجاهزِ فنكونُ بمواجهةِ عالمٍ يزخرُ بالموتى والمقابر وبأمواتٍ يعودون إلى عالمِنا بكلِّ واقعيته التي ترزح تحتَ مخاضاتٍ كثيرةٍ أغلبُها طاعنٌ في مراراتٍ مؤثرةٍ ماديا ومعنويا.

وإذ نحنُ مع موتى وهم أربعةُ شهداءَ وشهيدتانِ إثنتانِ والمثير إنهم خرجوا

من قبورهم يرفعون من راية الذاكرة فهي ليستْ حدثاً عابراً بل يحملون من خلالها كوسيلة تحاكم واقعا بعد أنْ يقوموا بمقارنته مع عالمهم الذي كانوا فيه قبل إستشهادِهم.

وبهذا المسارُ من التداخل مابين الواقعي وما يقابِلُه من عالم الآخرة حيث الموتى وما يجول به واقعُ وجودِهم فإنَّ نصَّ المؤلفِ والمُعدِّ أمام تساؤلٍ يمكن أنْ يطرحَه القارئُ أو المشاهدُ عن جدوى الذهابِ والمبالغةِ الشديدةِ في طرح موضوعةٍ قوامُها إستدرارُ مزيدٍ من العواطف والمشاعر التي تثير لدى الجمهور حزناً يتسم بالألم الشديد؟

وأيضا سيبرز التساؤل الآخر عن مدى فاعلية اللغة وبهذه البساطة والعادية والمباشرة وما حمله خطاب النص الذي يتوجه عنوةً نحو الجمهور وهو يخلو من متانة اللغة وقدرتها سيما وأنْ هذا النص أريد له أنْ يحملَ من فواعل الواقعي ومن تبديات الغرابة فكان له أنْ يُنجز بلغة ترتقي مع مديات هذا التقابلِ والتداخل المثير؟

مدركاتُ الإخراجِ تجسيداً

فثمة إستدراكات كثيرة ومؤثرة عمل على إيجادها المخرج(فيصل عبد عوده) وهو يعيد صياغة نص عرضه مسرحيا بعد أنْ قام بتعديلات على نص المؤلف فلم يلتزم بالسياق البنائي الذي سار عليه المؤلف وإنما أعاد بناء النص وإضاف من عندياته مشاهداً وبعضا من قصائد الشعر لشاعرين عاميين عراقيين هما(زهير الدجيلي، كاظم الركابي)ولشاعرين بالفصحى(رشيد مجيد، حازم رشگ) وأيضا بعض الأغاني والمؤثرات الموسيقية بتنفيذ الفنان(علي زيدان حمود) لتساهمَ في تعزيز وتيرة المنحنى العاطفي والنفسي لدى الجمهور وكذلك إعتمد على تدوير المشاهد لا كما رسمها مؤلف النص رغم أنه حافظ على المناخ العام الذي يتأطرُ به فضاءُ المقبرةِ كما هي عند المؤلف.

ووفقَ الميلِ الشديدِ نحو تعزيز المعنى ومحاولة إبرازه من خلال مبدأ التحشيدِ والتركيزِ فإنَّه يعتمد عليه وينفذه بعدة وسائل وقد أبرز ذلك إبتداءً من مشهد الإستهلال حين يبتديء الدَّفان بإستقبال الجمهور عند باب الدخول إلى قاعة المسرح وبعدها يتجول أمام وجوه الجالسين ليتطلع بهم وكأنهم موتى في مقبرة ثم يستمر بمشهد الإستهلال بمسامع تُظْهِرُ لنا أنفاساً وأرواحاً تشهقُ وتختنق ثم يكون الجمهور بمواجهة مشاهد فلمية عبر تقنية الداتا شو بتنفيذ الفنان(عمار سيف) تصور لنا إمرأةً تجلسُ حول رحى وتطحن فيها وأيضا تبرز لنا المشاهد الأخرى صورا لطائرات مقاتلة وهي ترمي بحمم صواريخها في إحالة لذاكرة الجمهور نحو ماحصل للعراق أثناء حروب عاشها أبناؤه وشهدوا على تدميرها وخرابها عليهم نفسيا وجسديا كما ويتعزز أكثر بصوت الشاعر الشعبي وهو يردد (ياهو المثلج أشرف خاطر أشگيله، گليلي يحسنه وباجر أمشيله) وقد شَكَّلَ هذا الإستهلالُ الذي إمتد زمنيا إلى أكثر من أربع دقائق في اليوم الأول لهذا العرض عمليةَ كشفٍ وفضحٍ لكل ما هو قادم ولما تأتي تفاصيلُ العرض، فهذا الكشف جعل من الجمهور في تماس وتواصل مباشر ويضاف له الملفوفُ الحواري الذي يطلقه الشهداء حيث صار هو الآخر من المهيمناتِ البارزةِ في العرض.

غير أنَّ جهدَ المخرجِ وإزاءَ هيمنةِ المضمون صار يتوزع شكلياً بصرياً وسمعياً عبر تأثيثِ المكانِ كمقبرةٍ وقبورُها واضحةٌ وشاهدةٌ وبألوانٍ بيض شَكَّلَ حضورُها كأحدِ البواعثِ الأساسيةِ في العرض وهي ترسل وتعلن عن رسائل شتى، وبهذا التَصيِّر في إشتغال المكان بصرياً مؤثراً فإنَّه يكاد يقلل من طغيان فاعلية ومباشرة المضمون ويعطي مساحة أخرى لدى الجمهور وهو يتلقى ويشاهد ما يدفعه نحوه وما تفيض به مجريات العرض والتي نراها وقد تعززت بفواعل أخرى من اهمها عنصر الإضاءة عبر الضوء الخافت والأحمر بتنفيذ الفنان (علي السومري) ويضاف لها مساحة الفعل التمثيلي وقد حضر ليوازي من هيمنة المكان أيضا وثقل الملفوظ الحواري فكانت لتلك المساحة التي شغلها الأداء التمثيلي لمجموعة من الممثلين يتقدمهم الفنان(عمار الحجامي) بدور (الدَّفان) وقد أخذ مساحة واسعة في هذا العرض من خلال قيادته وتوجيهه لمجموعة الشهداء وبلباس مدني حديث ويُعد حضوره وإيجاده بهذا الشكل من الإنتباهاتِ المهمةِ لفعل المخرج فَشَكَّلَ الدَّفانُ الفاعلَ العضويَّ لمسارِ الأحداثِ وفي حركيةِ الأداءِ التمثيلي الكلي أيضا حتى أصبحَ ضابطاً لإيقاعِ العرضِ فبملبسه وهو يحملُ على ظهره عدة الدفن ويضع القبعةَ الدائريةَ على رأسه التي ساهمتْ من خلال تحولها في إشتغالاتٍ منها أنها أصبحتْ كأناء ماء يرش به على رأس الشهيد الأول.

وإذا ما ذهبنا مع مجموعةِ الشهداء الستة (علي خضير، جواد ساهي، سلام جيجان، حمدان حسن، حميدة مكي، ديما رعد) نراها وقد عكست تراجيديا الإجساد حين تُمتحنُ في عالمين الاول في الحياة حيث واقع وطن أكلت منه الحروبُ وما تبعها من أفانينِ الخرابِ الطائفي وتفشي ضياعُ الوطنِ، والثاني عالم الموتى وفي كلا العالَمَيْن تقدم هذه الاجسادُ رسالتَها العلنيةَ في الفضحِ والكشفِ العلني عما آلتْ إليه أحوالُ هذا الوطن (العراق) وكيف طحنتِ الحروبُ من أرواحِ اهله وكيف تغيرتْ تراسيمُ أَمْكِنَتِه ومُدُنِه؟

وما يُحسب لهذه المجموعة وبتوجيه من المخرج أنها بقيت محافظة على إلتزامها بإشاعةِ مناخٍ وأجواءِ الموتى وهو يخرجون من القبور وحين يعودون لها وبنداءات(الدفان) وهو يردد على مسامِعِهم ب(عودوا) وحتى في إنفرادهم الواحد تلو الآخر وضمن سياق الأداء المرسوم لهم، فالممثل (جواد ساهي) يتداعى مع مشاعره وهو يردد(إذا مو إلگ، إلمن روحي تشتاگ)، و(سلام جيجان) وبحركةٍ إنسيابيةٍ جميلةٍ يَقُصُّ على زملائه الشهداء عن يوم ومكان إستسهادِه في نهر جاسم، والممثلة(حميده مكي) وقد عكست وأظهرت مقداراً كبيراً من مشاعرها وحزنها على فقدان ولدها، والممثل(حمدان حسن) فنحن مع لوعاتِه الداخليةِ إذ يستذكرُ مدينتَه(بغداد) التي كان عنوانَها الجمالُ قبلَ خرابِ الحرب، فيما الممثلة الشابة(ديما رعد) فقد كانتِ الإضافةَ الإيجابيةَ وهي تُذَكِّرنا بيوم ومكان إستشهادها أثناء تفجيرِ قبتي الإمامين في سامراء، أما الممثل (علي خضير) فكان رهانَ العرضِ من حيث الحضورِ ومن حيث المساحةِ التي ملأها أدائياً حين وقعَ عليه إختيارُ مجلسِ الموتى لكي يَخْرُجَ من عالمِ الموتى إلى عالمِ الأحياءِ لغرضِ معرفةِ ما حصلَ من تطوراتٍ وأحداثٍ على واقعِ وحياةِ أهلِهم فصارَ يسيرِ بملابس المندوب الإستقصائي وسطَ شوارعِ الوطنِ يصاحبه بأداء صوتي من قبل الفنان (رعد إمقيص) وهو يردد النشيد الديني (يحسين بضمايرنه) ثم يعودُ بعدها إلى عالمِ الموتى ويقرأُ على زملائه الشهداء ما لمْ يَسُرُّهم من أخبارٍ بعد أن نقلَ لهم ماهو منافٍ لكلِّ ما كانوا يعيشونَه من حياةٍ جميلةٍ من حيث الإنسانِ والمكانِ قبل إستشهادِهم وفي هذا قدَّمَ من مفاصلِ الأداءِ التمثيلي المؤثرِ صوتاً وجسداً ومشاعرَ عاليةً في الحزنِ ليتميزَ في واحدٍ من أهمِّ ادواره تنوعاً في تجسيدِ تراجيديا الجسدِ لتكونَ الناطقَ والمعبرَ عن معاناةٍ إنسانيةٍ كبيرةٍ مادياً وروحياً.

رأي..

إدعاءات BBC المنافقة بشأن الحياد في غزة

فضيل أحمد *

إن نفاق الدولة البريطانية، بدءًا من منع BBC لأفلامها الوثائقية التي كلفت بها عن غزة، ووصولًا إلى اعتقال شرطة العاصمة لكبار السن لمعارضتهم لإبادة الجماعية، هو نفاقٌ مفضوح وكريه! فقد سلطت تغطية BBC للإبادة الجماعية في غزة الضوء على مدى نفاقها وادعاءاتها بـ"الحياد".

تُعد BBC مصدرًا إخباريًا رائدًا حول العالم. أتذكر عندما كنت أصغر سنًا، كان جدي يتابع ويثق بمصادر إخبارية مثل BBC وCNN - كمصدر مفضل للمعلومات بالنسبة لشخص يعيش في الهند.

كيف تغيرت الأوقات؟ لقد أظهر استطلاع رأي حديث للقناة الرابعة أن الجيل زد يثق بوسائل التواصل الاجتماعي والمؤثرين على الإنترنت أكثر من ثقتهم بـ BBC. لا شك أن تغطيتها الأحادية الجانب لأحداث غزة ساهمت في هذا.

على سبيل المثال، في خطوة غير مفاجئة، رفضت هيئة الإذاعة البريطانية (BBC) بث الفيلم الوثائقي "غزة: مسعفون تحت النار".

وبررت الهيئة ذلك بما يُسمى "الحياد"، قائلةً أنّه لا يُمكنها بث الفيلم الوثائقي. هذا على الرغم من أن الفيلم الوثائقي قد حصل على الضوء الأخضر وفقًا لإرشادات هيئة الإذاعة البريطانية وسياستها التحريرية.

في رسالة وقّعها 300 صحفي، من بينهم أكثر من 100 صحفي مجهول الهوية من هيئة الإذاعة البريطانية، زعمت الهيئة وجود تحيز سياسي اتّجاه إسرائيل يُعيق تغطية هيئة الإذاعة البريطانية للصراع.

تلفت هذه الرسالة الانتباه مباشرةً إلى السير روبي جيب، عضو مجلس إدارة هيئة الإذاعة البريطانية، الذي تربطه علاقات بصحيفة "جويش كرونيكل"، التي تُواصل نشر محتوى مُعادٍ للفلسطينيين ومُؤيدٍ بشدة لإسرائيل.

هذا أمرٌ شائع في وسائل الإعلام في ظل الرأسمالية، حيث يمتلك ملياردييرات وسائل الإعلام الرئيسية هذه، وهم أبعد ما يكون عن "الحياد". لقد بلغت حرب وستمنستر على الاحتجاجات مستوىً جديدًا من الانحدار. ففي 5 يتموز/ يوليو الماضي، انقضّت الشرطة خارج ساحة البرلمان على متظاهرين يعارضون أحدث مناورات الدولة: حظر منظمة "فلسطين أكشن" وعدّها كجماعة "إرهابية"، وكان من بين الذين سُحلوا في الشارع راهبة تبلغ من العمر 83 عامًا. كل "جريمتها" أنّها تحمل لافتة كُتب عليها: "أعارض الإبادة الجماعية. أدعم منظمة "فلسطين أكشن"."

يأتي هذا بعد أيام قليلة من حظر الحكومة رسميًا منظمة "فلسطين أكشن" بموجب قوانين مكافحة الإرهاب، مما يعني أن من يدعم أو يروج لهذه المجموعة قد يواجه عقوبة سجن تصل إلى 14 عامًا.

إنّ "جريمة" هؤلاء النشطاء الحقيقية هي فضح دور بريطانيا في تسليح إسرائيل لتواصل ارتكاب جرائم الإبادة الجماعية. لطبيعة الحال، ليست هذه القرارات بمستغربة! بل هي نتيجة منطقية لدفاع الدولة البريطانية بحزم عن الإمبريالية.

في هذه الأثناء، يشهد العمال في منازلهم ركودًا في أعمالهن وانخفاضًا في أجورهم، وانهيارًا في الخدمات، وانهيارًا في نظام الخدمات الصحية الوطنية، كل ذلك بينما تُضخّ المليارات في صناعة الأسلحة.

في المحصلة، فأنّ القمع ليس دليل قوة، بل دليل خوف. من مخيمات الطلاب الصيف الماضي، إلى مئات الآلاف الذين ساروا دعمًا لفلسطين. وهكذا يتنامى المزاج المناهض للحرب أسبوعًا تلو الآخر.

لا عجب إذن أن الدولة تحاول ترهيب الناس لإسكاتهم.

لنكن واضحين بشأن من هم الإرهابيون الحقيقيون: إنّهم ليسوا أولئك الذين يُقيدون أنفسهم بأبواب المصانع، بل أولئك في وستمنستر - ستارمر وشركاؤه - الذين يُموّلون المجازر الإمبريالية في الخارج ويفرضون تقشفاً مُفرطاً في الداخل. إنّ نظامهم هو الجريمة بعينها. مهمتنا هي بناء بديل ثوري يربط التضامن مع فلسطين بالنضال ضد الرأسمالية.

* كاتب بريطاني من اصل هندي

العام 1925 لحظة ذهبية في التاريخ الأدبي

الحداثة الأدبية في ذروة تأثيرها

رضا الظاهر

لماذا يعد العام 1925 العام الأكثر تميزا في تاريخ الأدب؟ نحاول أن نقدم إضاءات موجزة لبعض الأعمال الأدبية التي نرى أنها الأكثر تأثيرا من الناحية الجمالية

قبل عشرة أعوام اختار موقع الثقافة في (بي بي سي) العام 1925 باعتباره "العام الأعظم" بالنسبة للأدب. وربط كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه هذه السمة بالكتب التي نشرت خلال ذلك العام، والتي ما تزال تواصل إضاءة المشهد الثقافي والأدبي، ممارسةً تأثيرها على الأجيال اللاحقة من الكتّاب والقراء، وموسّعةً حدود الشكل والأسلوب السردي، ومحتلةً مكانتها في تاريخ الأدب، وجاعلةً من ذلك العام ذروة الحداثة الأدبية.

في سياق سعينا إلى الإجابة على سؤال: لماذا يعد العام 1925 العام الأكثر تميزا في تاريخ الأدب؟ نحاول أن نقدم إضاءات موجزة لبعض الأعمال الأدبية التي نرى أنها الأكثر تأثيرا من الناحية الجمالية، وربما الأكثر تأسيسا للحداثة الأدبية:

"السيدة دالواي" لفرجينيا وولف

تعتبر رواية (السيدة دالواي) لفرجينيا وولف عملا حداثيا يصور يوما واحدا في حياة كلاريسا دالواي، سيدة المجتمع اللندني، وهي تعد لحفلة، ناسجة أفكارها الداخلية وذكرياتها مع قصص الشخصيات الأخرى، خصوصا سبتيموس وارن سميث، المحارب المخضرم الذي يعاني من صدمة الحرب. وتستكشف الرواية موضوعات الزمن، والذاكرة، والهوية، والطبقة الاجتماعية، والمرض العقلي، والتأثير الدائم للحرب العالمية الأولى. ويشكل يوم كلاريسا، العادي على ما يبدو، خلفية للتأملات العميقة حول اختياراتها الماضية، وعزلتها، وظروف الحياة الحديثة، وهو ما يبلغ ذروته في تقاطع دراماتيكي مع قصة سبتيموس، عندما يجري الإعلان عن انتحاره في الحفلة.

وتستخدم فرجينيا وولف، في روايتها التي اعتبرت واحدة من أهم الأعمال الأدبية في القرن العشرين، تقنية تيار الوعي لمحاكاة تدفق الفكر والسرد المبتكر التي كانت ثورية في زمنها، موفرة للقراء فرصة الوصول إلى ذكريات الشخصيات ومشاعرها.

"غاتسبي العظيم" لسكوت فيتزجيرالد

تجري أحداث رواية (غاتسبي العظيم) لسكوت فيتزجيرالد في عشرينيات القرن الماضي، وتروي قصة المليونير الغامض جاي غاتسبي، وهوسه بالمرأة الجميلة المتزوجة ديزي بوكانان. وعبر الحفلات الباذخة، ومثلث الحب المأساوي، تستكشف الرواية موضوعات الحلم الأميركي، والثروة، والطبقة، والوهم مقابل الواقع، والتدهور الأخلاقي للمجتمع خلال فترة تحول واضطراب اجتماعي. ويمكن اعتبار الرواية تعليقا على "عصر الجاز"، والنمو الاقتصادي غير المسبوق، والابتكار الثقافي، ومذهب المتعة، وظهور المال الجديد. وفي هذه الرواية ينتقد فيتزجيرالد التفاهة والغموض الأخلاقي.

"تراجيديا أميركية" لثيودور درايزر

تدور رواية (تراجيديا أميركية) لثيودور درايزر حول كلايد غريفث، الشاب ضعيف الارادة، الواقع تحت تأثير النزعة المادية المجتمعية، ورغبته في الثروة، والذي يرتكب جريمة للهروب من خلفيته البائسة، سعيا إلى حياة الترف. وتنتقد الرواية التفاهة، وفساد الحلم الأميركي، وتظهر كيف أن ذلك يمكن أن يدفع الأفراد إلى ارتكاب أفعال تدميرية.

إن كلايد، نفسه، متصدع، وأناني، وضعيف أخلاقيا، ويستهلكه الطموح، وهو مقنع ومنفّر في الوقت ذاته. ويعكس بحث فرايزر في تركيبته السايكولوجية تأثيرات فرويدية، خصوصا علاقة كلايد المتوترة مع أمه، وتركيزه على الثروة والمكانة الاجتماعية. وعلى الرغم من طول الرواية، وإثارتها الملل بمعنى ما، فإن سردها المتقن وعمقها السايكولوجي يجعلان منها رواية جديرة بالقراءة.

"في زمننا" لإرنست همنغواي

ساعدت المجموعة القصصية (في زمننا) لإرنست همنغواي، وهي أول كتاب له، على تأسيسه ككاتب حداثي رائد. وجسدت هذه المجموعة، التي تستكشف عواقب الحرب العالمية الأولى والحرب اليونانية التركية، عبر تصوير موضوعات الضياع، والموت، والحزن، والاغتراب، أسلوب همنغواي الذي يتسم بالتكثيف والإيجاز، مقدمة ما يسمى بنظرية "جبل الجليد"، مستخدمة لغة بسيطة لتصوير مشاعر جيّاشة.

وعبر هذه البنية التجريبية واللغة المتواضعة يقدم همنغواي معيارا جديدا للأدب الأميركي الحديث. وتعتبر هذه المجموعة، بوابة حاسمة لفهم سيرة همنغواي الإبداعية، وتقدم أمثلة تأسيسية لشخصياته وأسلوبه وموضوعاته. وقد شكلت تطورا هاما في الأدب الحداثي،

شهدت تلك الفترة تطورات اجتماعية وثقافية هامة. فقد حولت الحركات النسائية علاقات الجندر، وانتزعت حق التصويت

وحققت لكاتبها سمعته كروائي واعد ومبدع، مارس تأثيرا عميقا على أدب القرن العشرين وكتّابه.

"تحويلة مانهاتن" لجون دوس باسوس

تعتبر رواية (تحويلة مانهاتن) لجون دوس باسوس رواية تجريبية تصور النمو المضطرب والنسيج الاجتماعي المعقد لمدينة نيويورك في بدايات القرن العشرين.
ويتشابك السرد مع قصص مجموعة كبيرة من الشخصيات على خلفية تطور المدينة، باستخدام تقنيات مبتكرة مثل المونتاج السينمائي، والسرديات المجزأة، والأصوات المتنوعة لتصوير التجاوزات المادية للحلم الأميركي، واللامبالاة الاجتماعية، لتنتقد، في خاتمة المطاف، التجاوزات المادية للحلم الأميركي.
وتعتبر هذه الرواية من روائع الحداثة الأميركية، وعملا رائدا في هذا السياق، يتسم بالتقنية السردية المبتكرة، والتصوير الحاد للمدينة كقوة مركزية في حياة سكانها. وقد جرى تطوير تقنيات السرد التجريبي في (تحويلة مانهاتن) لاحقا في عمل دوس باسوس الملحمي (ثلاثية الولايات المتحدة الأميركية).

"أروسميث" لسانكلير لويس

تروي (أروسميث) لسانكلير لويس، الحائزة على جائزة بوليتزر، حياة مارتن أروسميث، الشاب الشغوف بالطب، والباحث الذي يكرس حياته للكفاح من أجل الحقيقة العلمية. وتسخر الرواية من الاحتيال الطبي والفساد الإداري، بينما تستكشف الصراع بين النزاهة العلمية والنجاح الدنيوي. وبمساعدة مرشد محترم يتغلب أروسميث على المعضلات الأخلاقية، وحياة حب معقدة، ووباء طاعون مدمر. ويختار، في خاتمة المطاف، التراجع عن الضغوط العامة لمواصلة البحث العلمي البحث.
وتعتبر (أروسميث) رواية علمية رائدة في تصويرها التفصيلي والواقعي للأحداث، والتصادم بين المثل العليا والنزعة التجارية، مما يكسبها راهنية في أيامنا.

"المحاكمة" لفرانز كافكا

(المحاكمة) هي رواية فرانز كافكا التي نشرت بعد وفاته. وهي رواية حول جوزيف ك الذي يستيقظ في أحد الأيام ليجد نفسه متهما بارتكاب جريمة مجهولة من قبل سلطة بعيدة لا يمكن الوصول اليها. وتتابع الرواية انحدار جوزيف إلى كابوس سايكولوجي، وهو يحاول أن يفهم البيروقراطية التافهة والمزعجة للنظام القضائي، ويقاوم بنية سلطة غير منطقية لا مفر منها.
وهذه الرواية، التي كتبت بأسلوب سوريالي، تعد من كلاسيكيات أدب الحداثة، إذ تقدم رؤية تنبؤية للبيروقراطية الحديثة، وصراع الفرد ضد نظام لا مبالٍ وغير مفهوم.
وتعتبر رواية (المحاكمة)، نصا مؤسسا للحداثة الأدبية، ومنجزا أساسيا في أدب القرن العشرين. وتفسر باعتبارها نذيرا بصعود الأنظمة الاستبدادية التي ظهرت بعد كتابة الرواية.

تأسيس فكرة الحداثة

لم يقتصر الأمر على الروايات المميزة التي ظهرت في ذلك العام. فقد كان هناك الكثير من المجلات والصحف وعروض الكتب، في وقت تزايد منافسة الأدب على الاهتمام الثقافي، حيث أصبحت السينما جزءا أكثر أهمية من غذاء الناس الروحي. وانطلق الراديو في البث الاذاعي، وكانت تقنيات التلفزيون تتقدم، غير أن الأدب كان مايزال هو الملك.
ويتعين علينا القول، أيضا، إن العام 1925 كان هاما، إلى درجة كبيرة، في دول أخرى في السياق الأدبي والثقافي والفكري: مؤلفات هامة لكتاب بارزين، عصر السينما الصامتة، نشوء مدارس واتجاهات فنية، تطور الموسيقى الشعبية، ظهور موسيقى الجاز، فضلا عن روائع في الموسيقى الكلاسيكية.
ومن الأهمية بمكان القول إن تلك الفترة شهدت تطورات اجتماعية وثقافية هامة. فقد حولت الحركات النسائية علاقات الجندر، وانتزعت حق التصويت.
لقد استمر اختمار الحداثة على إثارة النقاش، بينما كانت الثورة في جنس الرواية تزدهر. ويمكننا أن نرى، في الذكرى المئوية لهذا العام الرائع، بذور كل ناحية من نواحي الحياة الثقافية من الأدب والفن والمسرح والموسيقى والفيزياء والفلسفة والعلوم الاجتماعية والخطاب السياسي.
وكان عصر ما بعد الحرب بوتقة من التغيرات الجذرية، الاجتماعية والسياسية والثقافية والآيديولوجية والتكنولوجية. ووسط ظلال خيبة الأمل بالحلم الأميركي العظيم (وهو ما سماه إرنست همنغواي وجيروترود شتاين "الجيل الضائع") بدأ الكتاب تصوير موضوعات الفساد واللاأخلاقية، وكذلك استكشاف أساليب السرد المبتكرة.
إن صدمة الحرب العالمية الأولى تلقي بظلالها على الكثير من الروائع الأدبية، وقد كتبت وولف قائلة إن "هذا العصر المتأخر لتجربة العالم قد حفز في أرواحهم، جميعا، أرواح كل الرجال والنساء، بئرا من الدموع". وهذا ما يتجلى في خلفية الفكر والفعل. إنه قد لا يظهر ولكنه يلوح في الأفق على الدوام. وقد ذكر همنغواي في قصته (النهر الكبير ذو القلبين) أن القصة تدور حول العودة من الحرب، ولكن الحرب لا تذكر في القصة.

أعظم الأعوام

لعل من الأهمية بمكان أن نختتم مقالتنا هذه بالتذكير بمقالة الصحفية والكاتبة الأميركية جين سياباتاري، والتي نشرتها على موقع الثقافة في (بي بي سي) قبل عشرة أعوام، وفيها اعتبرت العام 1925 "أعظم الأعوام".
وقد فسرت اعتبارها هذا بالقول: "أولا عبر البحث عن مجموعة من الكتب المميزة، والإصدارات الأولى لروائع كبيرة نشرت في ذلك العام. وثانيا عبر تقييم تأثيرها الدائم، والتساؤل:
هل تواصل هذه الكتب إبهار القراء واستكشاف معضلاتنا ومسراتنا بطرق مميزة؟
هل الكتب التي نشرت في هذا العام تغيّر مسار الأدب؟ وهل أثرت على محتوى وشكل الأدب، وقدمت ابتكارات أسلوبية رئيسية؟
يجمع النقاد والباحثون على أن الكتب المشار اليها تستوفي هذه المعايير، ويؤكدون على أن العام 1925 هو لحظة ذهبية في التاريخ الأدبي لأنه "خلق تدفقا ثقافيا نابضا بالحياة، وكثيرا من الكتب التي تعد معالم أدبية، وتحولا نموذجيا في أسلوب الكتابة" كما تقول سياباتاري، وتضيف "إن الأعمال الأدبية في ذلك العام صورت العالم في أعقاب اضطراب عظيم"، مشيرة الى صدمات الحرب العالمية الأولى التي انعكست في كثير من تلك الروايات، والتحول من الواقعية والطبيعية إلى الحداثة، وتجارب بعض الكتّاب مع اللغة، وتأسيس مجلة (نيو يوركر)، والإثارة الثقافية في فترة ما بعد الحرب، وهي "عصر الجاز" حسب تعبير فيتزجيرالد.

بيئة..

قمة المناخ COP30 الحالية:
خمس نقاط مهمة
يجب معرفتها وتتبعها

الطريق الثقافي ـ خاص

يبدو للكثيرين أن مؤتمرات المناخ COP30 مجرد خطابات مطولة وفرص لالتقاط الصور. وأحيانًا تكون كذلك. لكنها أيضًا من أهم السبل التي تتعاون بواسطتها الدول معًا لمعالجة أزمة المناخ. ينعقد هذه الأيّام مؤتمر المناخ COP30 في البرازيل. فما هي أهم النقاط التي يجب معرفتها بشأنه؟

1. ما هو مؤتمر المناخ COP30؟

COP اختصار لمؤتمر الأطراف: وهو القمة السنوية للمناخ المنبثقة عن اتفاقية الأمم المتحدة الإطارية بشأن تغير المناخ، والتي عُقدت عام 1992. تجتمع فيه دول العالم لإبرام اتفاقيات بشأن كيفية الحد من الاحتباس الحراري ودعم المتضررين من أزمة المناخ.

2. أهمية مؤتمرات الأطراف

لا تتوقف أزمة المناخ عند الحدود. فالجفاف في دولة واحدة قد يرفع أسعار الغذاء عالميًا. ويهدد ذوبان الأنهار الجليدية في جبال الهيمالايا ملايين الأشخاص في مناطق أبعد. وتقتل موجات الحر في جنوب آسيا أشخاصًا لا يُسهمون إلا قليلاً في ظاهرة الاحتباس الحراري.
ولهذا السبب وُجدت مؤتمرات الأطراف. فهي المكان الوحيد الذي يُمكن للحكومات فيه (نظريًا) العمل معًا على مشكلة لا يُمكن لأي دولة حلها بمفردها. فالمشاكل العالمية تحتاج إلى حلول عالمية. من دون مؤتمرات الأطراف، سيُترك كل بلد ليُدافع عن نفسه في خضم حالة طوارئ عالمية.

3. ما حققته مؤتمرات الأطراف حتى الآن

من السهل أن نصبح متشائمين، لكن الاتفاقيات أحدثت فرقًا بالفعل: مؤتمر الأطراف الحادي والعشرون (باريس، 2015): اتفاق باريس: وافقت الدول على الحد من الاحترار العالمي إلى 1.5 درجة مئوية. لم يكن مثاليًا، ولكنه نقطة تحول. مؤتمر الأطراف السابع والعشرون (مصر، 2022): أُنشئ صندوق تعويضات دولي للدول الأكثر تضررًا من تغير المناخ.
مؤتمر الأطراف الثامن والعشرون (دبي، 2023): لأول مرة، تناول قرار صادر عن مؤتمر الأطراف جذور المشكلة: يجب على الدول التحول بعيدًا عن الوقود الأحفوري. مؤتمر الأطراف التاسع والعشرون (أذربيجان، 2024): قُدِّمت تعهدات جديدة لتمويل المناخ، ولكن للأسف، كانت قليلة جدًا بالنظر إلى خطورة الأزمة.

4. مؤتمرات الأطراف، وجماعات الضغط، وسلطة الشعب

غالبًا ما تُنتقد مؤتمرات الأطراف لتأثير جماعات الضغط من الشركات. في مؤتمر الأطراف الثامن والعشرين، فاق عدد شركات الوقود الأحفوري حتى أي وفد وطني آخر تقريبًا. وكانت شركات اللحوم والألبان حاضرة للدفاع عن تربية المواشي الصناعية. سيحضر مؤتمر الأطراف الثلاثين العديد من جماعات الضغط التابعة لهذه الشركات. ولذلك، من الضروري أن تكون منظمات المجتمع المدني والشباب وقادة الشعوب الأصلية ونشطاء المناخ حاضرين أيضًا. فهم يُبقون الحكومات على أهبة الاستعداد، ويكشفون التضليل البيئي، ويمنحون صوتًا لمن لا يُسمع لهم لولا ذلك.

5. حقيقة واحدة تُظهر أهمية مؤتمرات الأطراف

لا داعي للقلق: وفقًا للأمم المتحدة، لا تزال خطط المناخ الحالية للدول تؤدي إلى ارتفاع في درجة الحرارة بمقدار 3.1 درجة مئوية. وللحفاظ على مستوى أقل من حدّ الـ 1.5 درجة مئوية، يجب على الدول مجتمعةً خفض انبعاثاتها بنحو 43 % بحلول عام 2030 (مقارنةً بالعام 2019)، بل وأكثر من ذلك بعد ذلك.
الفرق بين ارتفاع الاحترار بمقدار 3 درجات مئوية و1.5 درجة مئوية هائل: فهو يُحدد ما إذا كانت النظم البيئية ستنهار أو ما إذا كانت لا تزال لدينا فرصة لتحقيق استقرار المناخ. لذلك، تلعب مؤتمرات الأطراف دورًا مباشرًا في كمية ثاني أكسيد الكربون المنبعثة في الهواء.

ضرورات التدوير في الشعر العربي

ريسان الخزعلي

إنَّ تسمية (قصيدة التفعيلة) لم تكن هيَ التي أُطلقت على هذا الشكل الجديد في البداية، وإنّما كان/ الشعر الحر/ هو الإسم الأكثر وضوحًا وتداولاً

تأسسَ الشعر العربي بشكلهِ الأوّل على البيت الشعري ذي الشطرين الأفقيين، الصدر والعجز، وكذلك البحر الشعري الواحد، والقافية الواحدة على الأعم. ولابدَّ لهذا البيت على الأعم أيضاً أن يحمل معنىً دالّاً ضمن نسق تتابع أبيات القصيدة. ولكي يُحافظ الشاعر على توزيع تفعيلات البحر بالتساوي بين الشطر والعجز، يضطر أحياناً إلى أن ينقل جزءًا من آخر مفردة في الصدر إلى بداية العجز.

هذا الإضطرار هو ما أُطلق عليه اصطلاحياً في علم العروض بالتدوير. وكمثال للتوضيح، من شعر المتنبي:

أنا من أمّةٍ تداركها اللهُ غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ

البيت الشعري، من بحر الخفيف، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وفي التقطيع العوضي:

فعِلاتن مُتفْعِلن فعلاتن

فعلاتن مُتفْعلن فاعلاتن..

وما حصلَ من تغيير في تفعيلتي (فاعلاتن ومستفعلن) كان طبيعياً، لأنّهُ من تحوّلات هذين التفعيلتين في بحر الخفيف. ولو كتبنا البيت على هذه الشاكلة:

أنا من أمّةٍ تداركها اللهُ

غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ

سيكون التقطيع العروضي:

فعلاتن متفعلن فعلاتن فا

فعولن متفعلن فاعلاتن

ومثل هذا التوزيع الجديد للتفعيلات، لا يتوافر عليه أيُّ بحرٍ من البحور الخليليّة، كذلك سيختلُّ الإيقاع الموسيقي نتيجة فقدان التساوي والتجانس في عدد التفعيلات بين الصدر والعجز. من هنا يصحُّ القول بأنَّ التدوير قديم في الشعر العربي على مستوى البيت الواحد ، وكان ضرورةً عروضيةً/ موسيقيّة، ولا يزال حتى يومنا هذا يحصل في قصيدة الشطرين الأفقيّين، القصيدة الأفقيّة، وليست العموديّة، كما أعتدنا أن نُسمّيها.

(2)

في العراق، وفي نهاية الأربعينيّات، كما هومعروف، حصل التجديد في شكل القصيدة العربية، والذي أُطلق عليه (ثورة الشعر الحديث) أو الشعر الحر. وقد جاء ذلك التجديد بتضافر ابتكارات الشعراء: نازك الملائكة، بدر شاكرالسياب، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري. وامتدَّ التأثير إلى معظم الشعراء العرب.

إنَّ التسمية (قصيدة التفعيلة) لم تكن هيَ التي أُطلقت على هذا الشكل الجديد في البداية، وإنّما كان/ الشعر الحر/ هو الإسم الأكثر وضوحاً وتداولاً. والشعر الحر حسب محددات/ نازك الملائكة/ في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وهيَ محددات دقيقة، هو شعر موزون، غيرَ أنّه لا يلتزم بعدد تفعيلات بحور الخليل في الشطر الشعري، كما أنّهُ لا يلتزم بقافية واحدة في القصيدة ، وأنَّ التوصيف بأنّه شعر خالٍ من الوزن والقافية غير صحيح.

وبهذه المحددات أرادت الملائكة أن تُبعدهُ عن مفهوم الشعر الحر في الآداب الأجنبية.

إنَّ الشعر الحر في بنائهِ الأوّل كان يقوم على الشطر مكتمل المعنى مهما كان عدد تفعيلاته، كما كانَ اكتمال المعنى في بيت الشعرالعربي، كقول السياب مثالاً، للتوضيح:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ

أو شرفتان راحَ ينأى عنهما القمرْ

عيناكِ حينَ تبسمانِ تورقُ الكروم.

بعدَ تقادم تجارب كتابة الشعر الحر واتّساع هذه التجارب فنيّاً، وبعد أن حقق الشعر الحر رسوخه ومقبوليته، مالَ بعض الشعراء إلى التجريب، ومن بعض أنماط هذا التجريب، الخروج عن مفهوم اكتمال المعنى في الشطر الواحد، وأصبح اكتمال المعنى يتمُّ بأكثر من شطر شعري، وهنا تسللَ (التدوير) بقصديّةٍ أو من عمقِ تحسس موسيقي، أو بتلقائيّة أحياناً، أو لإظهار المهارة العروضية في

التدوير في الشعر العربي: ضرورة حتميّة أو بين الضرورة واللاضرورة، أو ضرورة شعرية/ سرديّة كما في تجربة حسب الشيخ جعفر التي تبعتها تشابهاً تجارب لشعراء مهمّين جدا

التدوير، كما في المثال الآتي لخليل خوري:

آهٍ متى يشتدُّ عصفُ الريح،
عصفُ الريح روحُ البحر،
لولا الريحُ جفَّ البحرُ، آهٍ
مَن يحثُّ لنا السحاب؟

هذه الشطرات من بحر الكامل (مُتفاعلن وتحوّلاتها إلى مُتْفاعلن).. ولأن الشاعرأرادَ اكتمال المعنى في أكثر من شطر، فقد تسلّلَ التدوير كما في التقطيع الآتي:

مُتْفاعلن مُتْفاعلن متْفا عِ
لن، متْفاعلن متْفا عِ
لن، متْفاعلن متْفاعلن مُتْ
فا علن، مُتَفاعلان.

وهكذا استمرَّ التجريب، وتجاوزَ التدوير إلى ما هو أبعد من شطرين أو ثلاثة، وأكثر، حتى شمل القصيدة بكاملها، كما في تجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر في مجاميعه: الطائر الخشبي، زيارة السيدة السومرية، عبرَ الحائط في المرآة.

إنَّ تدوير البيت الشعري في القصيدة الأفقيّة، كانَ ضرورةً عروضيّةً حتميّةً كما أوضحنا. أمّا في الشعر الحر، فلم تكنْ الضرورةُ حتميّةً، فقد كانت متأتيّة من الإضطرار لإطالة الشطر الشعري وصولاً إلى اكتمال معنى هذا الشطر. ومثل هذا الإضطرار، لابدَّ أن يحصل فيه التدوير لإكمال التفعيلات أيضاً. وحين يكتمل معنى أيِّ شطرٍ، قصُرَ أم طالَ، تنتفي حاجة التدوير مع الشطر الذي يليه تلقائيّاً. إذن التدوير في الشعر الحر هنا، يتأرجح بين خياري الضرورة واللاضرورة.

(3)

كتب الشاعر أدونيس قصيدته (هذا هو إسمي) في العام 1969 بشكلٍ جديدٍ مُغايرٍ لشكل قصيدة الشعر الحر، وقد كانت قصيدةً لافتةً في الشعرية العربية، إذ كُتبت بشكل يقوم على الكتلة المتبوعة بالفراغ/ البياض. ونتيجةً لهذا الشكل الجديد، عدّها الكثير في حينه من أنّها نثر وليس شعراً. لكنَّ القصيدة كانت إيهاميّة على مستوى الشكل والبراعة العروضيّة، إذا جاءت قصيدة مدوّرة، وهذا جزء من استهلالها:

ما حياً كلَّ حكمةٍ
هذهِ ناريَ
لم تبقَ ـ آيةٌ ـ دمي الآيةُ
هذا بدئي
دخلتُ إلى حوضكِ
أرضٌ تدورُ حوليَ أعضاءكِ
نيلٌ يجري
طفونا ترسّبنا
تقاطعت في دمي قطعتْ
صدرُكِ أمواجيَ انهصرتِ لنبدأ:
نسيَ الحبُّ شفرةَ الليل هل
أصرخُ أنَّ الطوفانَ يأتي؟ لنبدأ..

وعند إعادة تركيب هذه الشطرات سنجد شكلاً آخر:

ما حياً كلَّ حكمةٍ هذهِ
ناريَ لم تبقَ آيةٌ دميَ الآيَ
ةُ هذا بدئي دخلتُ إلى حو
ضكِ أرضٌ تدورُ حوليَ أعضا
ؤكِ نيلٌ يجري طفونا ترسب
نا تقاطعت في دمي قطعتْ صد
رِكِ أمواجيَ انهصرتِ لنبدأ
نسيَ الحبُّ شفرةَ الليلِ هل أص
رخُ أنَّ الطوفانَ يأتي؟ لنبدأ.

إنَّ هذا الشكل، هو شكل البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتنْ ـ وتحوّلاتها). ولم ينقصه سوى القافيّة الواحدة ليكون قصيدة أفقيّة. وإنَّ براعة أدونيس العروضية تكمن في تدوير تفعيلات هذا البحر. إذن كان شكل قصيدة (هذا هو إسمي) شكلاً إيهامياً حاول إخفاء التدوير الذي لا يُخفى. ولنكتب الشطرين الأولَيْن ـ كمثال للتوضيح ـ بطريقة عروضية كي نرى موقع التدوير:

ماحياً كلَّ حكمةٍ هذهِ ناريَ لم
تبقَ آيةٌ دميَ الآ
فاعلاتن مُتفْعلن فاعلا
تن فعلاتن متفْعلن فعلات

إنَّ التدوير قد حصل بين الهاء في (هذهِ) والـ (نا) في (ناريَ). ولو نقلَ أدونيس (نا) إلى الصدر، لكانَ شكل البحرالعروضي كاملاً، إلّا أنّهُ أراد للمفردتين (هذهِ، وناريَ) أن يحتفظا بشكلهما المستقل لضمان النبرة الإيقاعيّة:

ماحياً كلَّ حكمةٍ هذهِ نا ريَ
لم تبقَ آيةٌ دميَ الآ
فاعلاتن مُتفْعلن فاعلاتن
فعلاتن متفْعلن فعلات.

(4)

التدوير في تجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر المتفرّدة، تجاوز تدوير الشطر أو الشطرين وصولاً إلى تدوير مقاطع من القصيدة أو القصيدة بكاملها وبتداخلاتٍ عروضية. والسبب مرتبط باكتمال المعنى أيضاً، ولكن المعنى عند الشيخ جعفر، غالباً لا يكتمل بأشطر، وإنّما بقصيدة كاملة أو بمقاطع منها، لأن قصيدتهُ تقوم على تقنيّة السرد، والسرد بطبيعته استرسال واستغراق.

وبما أنَّ السرد شعريُّ البناء ويقتضي التشكيل وبخاصةٍ نهايات المفردات، فإنَّ تلاحم أجزائه لا يتمُّ إلا بالتدوير، حفاظاً على الرنين الإيقاعي الكامن في الموسيقى العروضية المتخفّية بالتدوير، لأنّهُ يكتب شعراً لانثراً، ومن هنا كانت ضرورة التدوير في شعره متأتيّة من هذه السرديّة الشعريّة. وكمثال، هذا المقطع من قصيدة (السيّدة السومرية في صالة الاستراحة):

تخيّرني وجهكِ السومريِّ مطاراً،
فما لي سوى أن أُرحّبَ أو أن
أودّعَ، سيّدتي كنتِ لي نجمةً في
سماءِ المخازنِ تؤنسني كلّما انحسرَ
المشترونَ، اتركيني أُمُّ تقاطيعَ
وجهكِ في الحائطِ المتآكلِ في أورَ، في
صالةِ الاستراحةِ، في أوجهِ العارضاتِ
النحيفات، عودي تماثيلَ في باطنِ
الأرضِ أو في المتاحفِ بيني وبينَ
الشحوبِ الذي لَمَستْهُ يدي برهة).

إنَّ السياق السردي واضح في هذا المقطع الشعري الذي يبدو لغير المُتمعّن وكأنّهُ نثرٌ. وعند التحليل العروضي سنجد أنّه مبنيٌّ على بحر المتقارب (فعولن) وبتدويرٍ مُتقَن:

1. تخيّرني وجهكِ السومريِّ
مطاراً.. (فعولُ، فعولن، فعولن، فعولن).. وهذا الشطر لا يوجد فيه تدوير، وجاء بكامل تفعيلات بحر المتقارب الأربع، وقد أراد منهُ الشاعر استهلالاً كاشفاً للبحر الذي يستخدمهُ.

2. فمالي سوى أن أرحّبَ أو أن
أودّعَ ، سيّدتي..
فمالي سوى أن أُرحْ حِ بَ أو أن
أودْ دِ عَ سَيْ يِ..
(فعولن، فعولن، فعولُ، فعولن، فعولُ، فعولُ).. والتدوير حصل في (فعولُ) الأخيرة حيث اكتملت بانتقال العين من (أودّعَ) إلى (سَي يِ) من (سيدتي).

3. وهكذا، يمكن ملاحظة التدوير الذي يحصل في الأشطر الأخير، وذلك بانتقال الحرف (تدويره) من آخر مفردة قبلَ الفارزة إلى أول حرف من المفردة التي بعد الفارزة، إلى أن يكتمل المقطع أو تكتمل القصيدة.

الخلاصة:

التدوير في الشعر العربي: ضرورة حتميّة أو بين الضرورة واللاضرورة، أو ضرورة شعرية/ سرديّة كما في تجربة حسب الشيخ جعفر التي تبعتها تشابهاً تجارب لشعراء مهمّين جداً. أو إيهاماً عروضياً كما في قصيدة (هذا هو إسمي).

إصدار

للكتابة المغتربة ساهرة سعيد

"امرأة من رماد".. رواية عن زمن الإنسحاق

منى سعيد

عن دار ميزر السويدية للنشر والطباعة والتوزيع، صدرت رواية "امرأة من رماد" للكاتبة العراقية المغتربة ساهرة سعيد بواقع 160 صفحة من القطع المتوسط.

تتحدث الكاتبة عن شخصية "زكية" المرأة التي عاشت صباها في أحد أحياء بغداد الفقيرة في فترة الستينات، وتستفيض عبر ما مرّت به من أحداث، لترسم الظروف القاهرة التي عاشها العراق بفوضى عارمة قادت البلد إلى منحدر من الفقر والتخلف.

تعد زكية نموذج للمرأة المضطهدة بمواجهة ظروف معقدة تسلمها للزواج من رجل عنيف متسلط يقترف كل الموبقات والأعمال الإجرامية بدافع مصالحه الشخصية. وتصاحب البطلة أختها الصغرى التي تطلق عليها تحببا لقب "الجاسوسة مريم" التي تخلص لها وتواكبها في جميع مراحل حياتهما، مبينة بتفصيلات دقيقة ظروف هجرة الأخت إلى الخارج بحثاً عن حبيب غاب فجأة، لتجده في الغربة وقد تحول إلى شخص آخر غير الرجل (المبدئي) الذي عرفته وأحبته وضحّت من أجله، تعود إلى العراق ثانية محملة بخيبة أمل مريرة. وتتناول الرواية تطلعات الشباب وآمالهم الوردية في الهجرة نحو الخارج ومن ثم صدمتهم عند مواجهة مهربين من القراصنة الأجلاف ممن يفتقرون لأدنى مشاعر الإنسانية والتضامن، وتواجه النساء تحديدا على متن قوارب التهريب البلاستيكية في عرض البحر، أنواعا من الاستغلال والاعتداءات اللفظية والجسدية. وبالرغم من الخط الدرامي للرواية يفاجئ القارئ بطاوة الفكاهة والنوادر الطريفة وقد عجنتها الكاتبة بين طيات سطورها مستعينة أحيانا بأبيات ساخرة من الشعر الشعبي مما أضفى على العمل جاذبية وسحرا ممتعا.

جدير بالذكر أن الكاتبة سبق أن أصدرت لها خمس مجاميع قصصية هي: حكايات من وطن ومنافٍ، الطبيب پانديا، الرغيف الأخير، عوالم السيدة ميساء، برج العقرب، ورواية "أرض الكنوز"، بالإضافة إلى هذه الرواية.

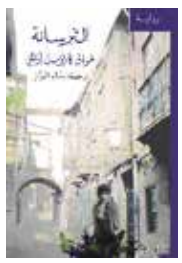
ولدت الكاتبة في العراق في 29/12/1952
تخرجت من الثانوية الشرقية للبنات في العام 1973
تخرجت من كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية ـ جامعة بغداد في العام 1977
عملت مدرّسة للغة العربية في ثانويات عدة.
حصلت على شهادة (الإنكليزية للشؤون الحياتية) من معهد هرو بلندن. عضو ملتقى الشعراء العرب.

رواية "رسائل إلى الضائعين" عن الفقد والحزن والذنب

صدرت عن دار كلمات الكويتية رواية "رسائل إلى الضائعين"، لبريجيد كيمرر ، وترجمة إكرام صغيري، وهي رواية عن الفقد والحزن الآسر، عن اليأس المكبل، عن الشعور المثقل بالذنب، وعن الأحكام المسبقة. رواية تتصارع فيها المشاعر الإنسانية ويتقاسم الحب والغضب فصولها، إذ تعود أحداث الماضي لتطفو مجددًا على السطح، فنكتشف أن خلف هذه الواجهات البشرية الصلبة قلوبًا هشة ترقد وتتوق إلى الحب والاهتمام.

من الرواية: "في كل مرة أضع فيها قلم الرصاص على الورق، يصبح الأمر أشبه بقيادة حفارة وسط الذكريات التي أريد أن أتركها مدفونة".

رواية "الترسانة" الإيقاع الدقيق واللغة المقتصدة



عن دار سرد في دمشق، صدرت رواية "الترسانة"، هي واحدة من أبرز روايات خوان كارلوس أونِتّي، أحد أعمدة الأدب اللاتيني الحديث، وتُعدّ مثالًا على الاقتصاد الفني في السرد، كما وصفها الناقد الشهير ماريو بنديتي.

تدور أحداث الرواية حول لارسن، الذي يعود إلى سانتا ماريا بعد خمس سنوات من النفي، طامحًا إلى إحياء مشروع "الترسانة" الذي كان يومًا ما رمزًا للازدهار الصناعي في المدينة. يتولّى منصب المدير العام ويحاول التقرب من ابنة المالك العجوز بيتروس، أملًا في وراثة مكانته وسلطته.

الرواية تتسم بإيقاع سردي دقيق، ولغة مقتصدة، وتغوص في موضوعات عميقة.

الرواية بترجمة بسام البزاز.

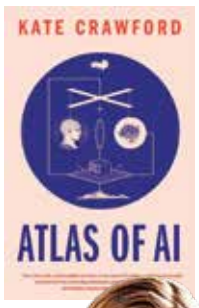
رواية "مملكة هذا العالم" للكاتبة الكوبية آلخو كاربنتيه

عن دار ممدوح عدوان ودار سرد في دمشق، صدرت رواية "مملكة هذا العالم" للكاتبة الكوبية آلخو كاربنتيه، وترجمة علي ابراهيم أشقر، وهي رواية عن العبودية واستغلال البشر لبعضهم البعض، عن القسوة المتجذرة في النفس الانسانية، وعن التوق للحرية حتى تحت أبشع أنواع الذل والظلم. تعد الرواية من أهم الأعمال الأدبية الأمريكية اللاتينية، وتعد آلخو كاربنتييه أحد أهم الأعمدة الأدبية في كوبا.

الرواية من الأعمال الخيالية، تتجسد فيها قدرات خارقة لأبطالها الذين يستفيدون من قدرات عجيبة، ويتخذون مظهر حيوانات مختلفة، ومنتفعين من موهبة الانتقال من مكانٍ إلى آخر، بطريقة سحرية درامية وغرائبية.

كتاب "أطلس الذكاء الإصطناعي" للباحثة كيت كروفورد

إعادة تشكيلنا التكنولوجي
بداية علاقة جديدة بين الإستعمار والإمبريالية



عرض: ويندي. م. غروسمان
ترجمة: الطريق الثقافي

لطالما كان "اطلب المغفرة، لا الإذن" مبدأً توجيهيًا في وادي السيليكون. لا يوجد مجال تكنولوجي يُطبّق فيه هذا المبدأ أكثر من التعلم الآلي في الذكاء الاصطناعي الحديث، الذي يعتمد في وجوده على قواعد بيانات عملاقة، تُستخرج جميعها، أو تُنسخ، أو تُستعار، أو تُستجدى، أو تُسرق من أكوام البيانات الهائلة التي نصدرها جميعًا يوميًا، بعلم أو بغير علم منا.

تجادل كيت كروفورد في كتابها "أطلس الذكاء الاصطناعي السلطة والسياسة والتكاليف الكوكبية"، الذي يتناول سلسلة التوريد الكاملة وتأثيرها على الناس والكوكب، بأن الذكاء الاصطناعي يتجاوز الخوارزميات بكثير، ويتجاوزه إلى البيانات.

لكن نادرًا ما تُحصّل هذه البيانات بدقة وبإذن من الأشخاص المعنيين.

"لأننا نستطيع"، يقول عالما اجتماع لكيت كروفورد، مُقرّين بأن مؤسساتهما الأكاديمية لا تختلف عن شركات التكنولوجيا أو الهيئات الحكومية في اعتبار أي بيانات يجدونها، ملكًا لهم لتدريب واختبار الخوارزميات، لتصبح بُنية تحتية. هكذا يُصنع التعلم الآلي.

يرغب الجميع في الحديث عن فوائد الذكاء الاصطناعي أو مخاطره ـ تحديد صور الوجوه، وتفسير الأوامر الصوتية، وقيادة السيارات (قريبًا!). بينما يرغب الكثيرون في إقحام الأخلاقيات في الذكاء الاصطناعي اليوم، كما لو أن وضع القواعد قد يُغيّر التمويل العسكري الذي حدّد طبيعته الأساسية. قليلون هم من يرغبون في مناقشة التكاليف الحقيقية للذكاء الاصطناعي. كيت كروفورد، باحثة أولى في شركة مايكروسوفت وأستاذة باحثة في جامعة جنوب كاليفورنيا، تُعدّ استثناءً.

في كتابها هذا، تبدأ كروفورد بتفكيك المقولة الشهيرة القائلة بأن "البيانات هي النفط الجديد". عادةً ما يدفع هذا الناس إلى الحديث عن القيمة الاقتصادية للبيانات، لكن كروفورد تُركز على أن كليهما تقنيات استخراجية. الاستخراج هو التعدين (وتعدين البيانات، ما في تعدين النفط)، وأينما ذهب التعدين، تتبعه الأضرار البيئية، والاستغلال البشري، والعواقب الوخيمة على مستوى المجتمع.

تُؤكد كروفورد هذه النقطة بالتوجه إلى سيلفر بيك، نيفادا، لزيارة منجم الليثيوم الوحيد العامل في الولايات المتحدة.

يُعد الليثيوم، بالطبع، مكونًا أساسيًا في بطاريات كل شيء، من الهواتف الذكية إلى سيارات تسلا. تتابع كروفورد هذا الأمر بدراسة الآثار المتزايدة لاستخراج العمالة، ومصادر البيانات، وخوارزميات التصنيف، وسلوك الدولة القومية الذي يدعمه، وينتهي بهياكل السلطة التي يتيحها الذكاء الاصطناعي كما نعرفه.

هنا تكمن الخطورة، كما اعترف مايكل هايدن، المدير السابق لوكالة المخابرات المركزية ووكالة الأمن القومي: "البيانات الوصفية تقتل الناس".

ومع ذلك، فإن الكثير من تلك البيانات زائف بشكل واضح.

تتبع كروفورد مجموعات بيانات الصور التي يستند إليها أحدث مزيف مقلق ـ التعرف على المشاعر ـ وتجد أنّها بُنيت من صور مُعدّة طُلب من المشاركين فيها تقديم أمثلة مبالغ فيها لردود الفعل العاطفية.

لقد تناولت كتب تقنية أخرى بعض مواضيع كروفورد، لكن أقربها إلى نهجها الهيكلي المتكامل هو كتاب "تكاليف الاتّصال" لنيكولاس كولدري وأوليسيس أ. ميخياس، الذي ينظر إلى إعادة تشكيلنا التكنولوجي الحالي على أنه بداية علاقة جديدة بين الاستعمار والرأسمالية.

كتب آرثر سي. كلارك الشهير: "أي تقنية متقدمة بما فيه الكفاية لا يمكن تمييزها عن السحر". وعلى غرار كروفورد، يبدو هذا أقرب إلى: "أي تقنية تشبه السحر تخفي شيئًا ما"، وكما يقال "تكمن العديد من الأسرار المظلمة في

"النقد الأدبي في روسيا ما بعد السوفييتية" عن منشورات الإتحاد

الطريق الثقافي ـ خاص

في إطار مواصلتها رفد المكتبة العراقية والعربية بالمعارف النقدية والفكرية، وضمن مشروعها للترجمة، أصدرت منشورات الاتحاد العامّ للأدباء والكتّاب في العراق مؤخّراً، الترجمة العربية لكتاب "النقد الأدبي في روسيا ما بعد السوفييتية" ليفغيني دوبرينكو وغالين تيخونف، بإعداد وترجمة حسين صابر. يُعدّ الكتاب الأوّل من نوعه الذي يتناول بالدراسة جميع النظريات والاتّجاهات الرئيسة في النقد ما بعد السوفياتي، سواء المحلي أو المهاجر، وما بينهما من علاقات متبادلة.

عبر بحث ديناميكيات النقد الأدبي ونظرياته في ثلاثة مجالات رئيسة هي السياسية والفكرية والمؤسسية.

وقال المترجم: "إنّ المؤلّفَين ركّزا على تطوّر النقد الأدبي الروسي من حيث البنية والوظائف والخطاب المتغيّر، مع العودة إلى تاريخ النقد الأدبي الروسي الحديث وعلاقته بالأدب الذي ظهر في أواخر العصر القيصري.

ضوء

مؤتمر المناخ COP30

ما هو مؤتمر المناخ COP30؟ إنّه اختصار لمؤتمر الأطراف: وهو القمة السنوية للمناخ المنبثقة عن اتفاقية الأمم المتحدة الإطارية بشأن تغير المناخ، والتي عُقدت في العام 1992. تجتمع فيه جميع دول العالم تقريبًا لإبرام اتفاقيات حول كيفية الحد من الاحتباس الحراري ودعم المتضررين من أزمة المناخ.

كيفية صنع النقانق!"

تتمثل إحدى أفكار كيت كروفورد المحورية في أهمية إعادة تعريف الذكاء الاصطناعي. إذ تقول:

"لقد جادلتُ بأن هناك الكثير على المحك في كيفية تعريفنا للذكاء الاصطناعي، وما هي حدوده، ومن يحددها: فهو يُشكّل ما يُمكن رؤيته والطعن فيه" (ص 217).

ترى كروفورد هذا التعريف أسطوريًا: "تتعزز هذه الأساطير بشكل خاص في مجال الذكاء الاصطناعي، حيث كان الاعتقاد بإمكانية إضفاء الطابع الرسمي على الذكاء البشري وإعادة إنتاجه بواسطة الآلات أمرًا بديهيًا منذ منتصف القرن العشرين" (ص 5).

في كتابها، تطلب منا كروفورد أن نفكر في أننا قد نشارك من دون وعي، كما تقول، في "نتاج مادي للاستعمار، بأنماطه من الاستخراج والصراع وتدمير البيئة" (ص 38).

حسب كروفورد دائمًا، فأنّ الذكاء الاصطناعي أشبه بمؤشر الخطر. يمكننا استخدام المؤشر للكشف عن الغازات السامة، لكن لا يمكننا لومه على الغاز السام. إنه يُخاطر بإغفال النقطة الأساسية.

هل يُخشى من الذكاء الاصطناعي نفسه؟ هل يجب علينا التوقف عن تعليمه أو تعلمه؟ أم أن الأمر يتعلق أكثر بكيفية تمييزنا للاستخدام المسؤول وتوجيه تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي؟

الذكاء الاصطناعي أداة، وبالتالي، فهو ليس جيدًا ولا سيئًا بطبيعته. ومع ذلك، فهو ليس محايدًا في أيدي طبقة شركات غير منظمة عازمة على إرساء نظام عالمي تقني إقطاعي. الذكاء الاصطناعي تقنية استخلاصية، تعتمد على سرقة الملكية الفكرية على نطاق واسع والاستيلاء على الموارد العامة للإثراء الخاص. يُقوّض أسياده التكنوقراط الملياردیرات أنظمتنا الديمقراطية، ويزعزعون إدراكنا للواقع المعاش، ويُظهرون جميع السمات الأبوية والعنصرية البيضاء للمشروع الاستعماري الغربي المألوف. الذكاء الاصطناعي موجود في كل مكان، وإمكانياته التدميرية أعظم من أي سلاح في التاريخ.

تطلب منا كروفورد أن نفكر في أننا قد نشارك من دون وعي، كما تقول، في "نتاج مادي للاستعمار، بأنماطه المختلفة، من الاستخراج والصراع وتدمير البيئة"

أثناء بحثي في هذا المقال، جمعتُ بياناتٍ وافرةً حول نماذج اللغة الكبيرة والصغيرة، والترجمة الآلية، والإثراء الفاحش الذي يُحدثه أسياد التكنولوجيا العملاقة، وطموحاتهم الطائفية، وما وراء البشرية، والضرر الذي يُلحقونه بالمجتمع العالمي، والثقافات المهمشة، والبيئة. الموضوع مُعقّد تقنيًا، وواسع النطاق، ومُحبطٌ بصراحة. تاهتُ في التفاصيل، مُدركًا أنني لم أفهم بعدُ الرعب الوجودي الذي أشعر به حيال هذا الموضوع.

تُشير كروفورد إلى أن الذكاء الاصطناعي يُستخدم غالبًا بطرق ضارة. في أطلس الذكاء الاصطناعي، تُقدم جولة عن كيفية إتلاف التكنولوجيا لعالمنا: التعدين السطحي، والظلم العمالي، وإساءة استخدام البيانات الشخصية، وقضايا الدولة والسلطة، على سبيل المثال لا الحصر من المخاوف التي تُثيرها كروفورد، والحقيقة هي أن الذكاء الاصطناعي مبني على بنية تحتية قائمة. على سبيل المثال، كانت فيسبوك وإنستغرام ويوتيوب وأمازون وتيك توك تجمع معلوماتنا لتحقيق الربح، حتى قبل أن يصبح الذكاء الاصطناعي مهمًا لهم. كانت مراكز البيانات ووحدات المعالجة المركزية والبنية التحتية للشبكات العالمية موجودة بالفعل لتلبية طلب المستهلكين والظروف الجيوسياسية. لكن من الصحيح أن الذكاء الاصطناعي يجلب تقنيات جديدة إلى الطاولة، مثل التعرف الآلي على الوجوه وأدوات اتخاذ القرار لمقارنة المتقدمين المحتملين للوظائف بقواعد بيانات متنوعة وأدوات مراقبة الموظفين التي يمكنها تقديم توصيات تلقائية. وقد لاحظت الحكومات والجيوش ووكالات الاستخبارات ذلك.

مع بروز مخاوف انتهاك الخصوصية والعدالة الاجتماعية، تدعونا كروفورد إلى دراسة هذه القضايا بعناية، فالغالبية العظمى من أسياد الذكاء الاصطناعي هم من الذكور البيض: بيتر ثيل، وأليكس كارب، وإيلون ماسك، وجيف بيزوس، وسام ألتمان، ومارك زوكربيرج، من بين آخرين. إنهم يُساوون الثروة بالذكاء، وبالتالي يشعرون بأنهم مُخوّلون بتحديد مصير أمتنا وكوكبنا. إنهم يعتبرون أنفسهم فلاسفة.

ثيل، وهو ببساطة رجل مال وليس مهندسًا، هو مؤسس شركة بالانتير. شركته، التي تُقدّم برامج متطورة لاستخراج البيانات والمراقبة والتحليلات، مدعومة بالذكاء الاصطناعي، للحكومات، يُؤكّد على أن قيم الحضارة الغربية وتقدمها مُهددان من قِبل الثقافات غير الغربية!، التي يصفها بالسلبية والتخلف. بالنسبة له، يُقاس "التقدم" بآلاتٍ أكثر قوةً، وليس ببشرٍ ألطف أو أحكم أو أصح أو أفضل تعليمًا. بالنسبة له، الثقافة لعبةٌ صفريةٌ يجب على الغرب أن يفوز بها، ومثل أي مُستعمِرٍ مُتعصّب، لا يُظهر أي خجلٍ عندما يُصوّر، وهو يُعبّر عن هذه المشاعر، عندما يُستخدم ذكاؤه الاصطناعي في تصنيع إبادة جماعية أو التجسس على الأمريكيين.

يبدو أنّ أسياد الذكاء الاصطناعي مُتطوّرون؛ يُريدون أن يكونوا جزءًا من الآلة! إنّهم يريدون إطالة أعمارهم، وليس أعمارنا! لا يرون مستقبلاً لمن ليسوا جزءًا من الآلة. إنهم يريدون استعمار المحيط والفضاء الخارجي لأشباع نهمهم. تُنشأ تطبيقات الذكاء الاصطناعي وتُنشر في جميع أنحاء العالم من دون مساهمة ذات مغزى من أولئك الذين تحملوا تاريخيًا عبء الحرمان الاقتصادي والسياسي.

تؤكد كيت كروفورد في كتابها "أطلس الذكاء الاصطناعي" أن التكنولوجيا "مُصممة في نهاية المطاف لخدمة تلك المصالح المهيمنة القائمة". وتكتب: "بهذا المعنى، يُعد الذكاء الاصطناعي سجلًا للسلطة". قبل التفكير في كيفية عمله في العالم، علينا أن نفكر في "ما الذي يتم تحسينه، ولمن، ومن يملك القرار؟"

إنّ صناعة الذكاء الاصطناعي هي ببساطة مثال جديد على هذا الواقع: استخراج البيانات، وانخفاض الأجور لخفض التكاليف، والتقليل من حقوق العمال الأجانب، والتعدين السطحي، والاعتماد على الفحم والنفط لتوليد الكهرباء. يبدو هذا أشبه بمثل عن خطايا صناعة التكنولوجيا أكثر من كونه نقدًا لمخاطر الذكاء الاصطناعي.

كتاب: "أطلس الذكاء الاصطناعي: السلطة والسياسة والتكاليف الكوكبية"
تأليف: كيت كروفورد
مطبعة جامعة ييل
عدد الصفحات: 336 صفحة
الرقم الدولي: 978-0-300-20957-
السعر: 20. 00 جنيهًا إسترلينيًا

كتاب "عصر رأسمالية المراقبة" عن مخاطر العصر الرقمي ومخاطره

الطريق الثقافي - وكالات

عن دار صفحة سبعة المصرية، صدر كتاب "عصر رأسمالية المراقبة" The Age of Surveillance Capitalism للباحثة شوشانا زوبوف، وهو محاولة لكشف كيفية تحول البيانات الشخصية إلى سلعة أساسية في العصر الرقمي. يناقش الكتاب آليات الشركات التكنولوجية في جمع المعلومات واستغلالها للتحكم في السلوك البشري وتوجيه القرارات الاقتصادية والسياسية. يقدم تحذيرًا فكريًا عميقًا من المخاطر التي تهدد الحرية الفردية والديمقراطية في ظل هذا الشكل الجديد من الرأسمالية التي تتطلب املزيد من البحث والتقصي العميق لما تشكله من خطر داهم على طبيعة البشر ونمط عيشهم. الكتب بترجمة متيم الضايع

يشارك في مؤتمر الأطراف حاليًا 198 دولة، حيث نجد قادة العالم، والعلماء، والشباب البيئي، وقادة السكان الأصليين، والصحفيين، وحتى جماعات الضغط. غالبًا ما يكون الأمر معقدًا، وأحيانًا فوضويًا ومحبطًا. ولكن لا يوجد مكان آخر تتفاوض فيه الدول الجزرية الصغيرة والاقتصادات الكبيرة معًا غير هذا المؤتمر. يمكنك اعتباره مشروعًا جماعيًا دوليًا ضخمًا: لا يقوم الجميع بما هو مفترض أن يقوموا به، بل يحاول البعض إحباط المشروعالخاص بالتخلص التدريجي من الوقود الأحفوري في صميم العمل المناخي الوطني. (تقرير موسّع عن المؤتمر في صفحة 19)

بحوث جدلية في كتب

عزرائيل

ملك الموت في الثقافة الإسلامية

المؤلف: دنيا راشيتش

كتاب يتناول قضية الموت، ليس كحدث غامض فحسب، بل كشكل من أشكال المعرفة التي شكلت التاريخ الفكري الإسلامي.

يحاول هذا الكتاب استكشاف ماهية ملك الموت، على وجه الخصوص، ويعد الأوّل من نوعه الذي يتناول إرث هذه الشخصية في الكتابات الإسلامية، وبدرجة أقل، في الفن.

تُنعش دراسة راشيتش الطروحات السابقة بشأن رئيس الملائكة عزرائيل، وتطبيقه الأمر الإلهي على جميع الكائنات الحيّة التي يجب أن تعود إلى الله عند الموت. كلمة الإسلام بحد ذاتها تعني الخضوع لإرادة الله، ومع ذلك، استخدم السحرة المسلمون المربعات السحرية وأيديهم العارية لتحدي عزرائيل وإطالة أمد حياتهم على الأرض.

السعر: 59.99 دولار
الغلاف: مجلّد
الرقم الدولي: 978-0-271-10148-4
عدد الصفحات: 170 صفحة
الناشر: جامعة بين ستيت

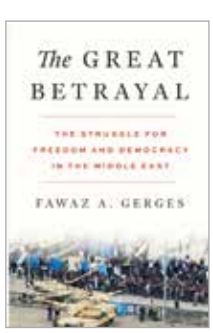
الخيانة العظمى

النضال من أجل الحرية في الشرق الأوسط

المؤلف: فواز أ. جرجس

يشهد الشرق الأوسط حالة من الاضطراب: فجوة متزايدة الاتّساع بين الدولة والمجتمع، وفشل النخب الحاكمة في معالجة مظالم المواطنين الحقيقية، وسوء إدارة اقتصادية جسيم، وكل ذلك تفاقم بفعل التدخلات المتكررة للقوى الغربية. لماذا كان التغيير السياسي صعب المنال؟ في كتاب "الخيانة العظمى"، يجادل فواز جرجس بأن تضافر الاستبداد السياسي، وتدخل الغرب، وآثار الصراعات الإقليمية المطولة، قد أدت إلى شلل سياسي وركود اقتصادي. لقد أُحبطت قدرة الناس العاديين على اتخاذ قراراتهم بسبب الوضع الراهن الاستبدادي الذي تدعمه شراكة قوية من القوى الخارجية والداخلية.

الغلاف: ورق مقوّى عادي
السعر: 35.00 دولارًا أمريكيًا
الرقم الدولي: 9780691176635
عدد الصفحات: 384 صفحة
الناشر: جامعة برنسيشن



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 174
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
www.tareekthakafi.com
التصميم Sillat Media
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
1 كانون الأوّل/ ديسمبر 2025 1 December 2025

جون سينجر سارجنت (1856 ـ 1925) في مرسمه مع صورة مدام إكس في الخلفية. الصورة: Musée d'Orsay

لوحة "مدام إكس" لجون سينجر سارجنت

الحماس والإثارة

أحكام الجمهور في ذلك الزمان

روتغن دي بونته
ترجمة الطريق الثقافي

كان الفنان الأمريكي جون سينجر سارجنت، المُكرّم حاليًا بمعرض إستعادي له في متحف أورسيه بباريس، أحد أفضل رسامي البورتريه في عصره. لكن مع لوحة "مدام إكس"، تجاوز حدوده بشكل كبير. لكن هل يُمكن للوحة واحدة أن تُفسد مسيرة فيية مزدهرة؟ نعم، يُمكنها ذلك! على الأقل، هذا ما أثبته جون سينجر سارجنت (1856 ـ 1925) في باريس في القرن التاسع عشر.

يُظهر معرضه الاستعادي بوضوح كيف نجح الرسام الأمريكي في إثارة زبائنه ومعجبيه الفرنسيين بلوحة واحدة استفزازية عمدًا، ليفقد بذلك الاحترام الذي كان يكنّه له الجمهور سابقًا.

وُلد سارجنت في فلورنسا لأبوين أمريكيين مُحبّين للسفر، وجاب أوروبا كفنان شاب واعد لدراسة أساليب الرسم والتلوين لدى أساتذة الفن الأوروبيين. استلهم من فرانس هالس في هارلم وفيلاسكيز في مدريد، الأمر الذي جعله فنانًا ماهرًا، وإن لم يكن مميزًا. كما لو أنه أصبح قاسمًا مشتركًا في تاريخ الفن الأوروبي. ليس مُبتكرًا، بل أكاديميًا وموثوقًا به. إنّها الصورة المُثلى لكسب ودّ الطبقة العليا المحلية، بعد استقراره في باريس، كرسام بورتريه للمجتمع.

بينما كان قد استلهم سابقًا، أثناء جولته الكبرى في أوروبا وشمال إفريقيا، من الصيادين والأطفال ومشاهد الشواطئ الشرقية والعمارة المغاربية والرسوم الكاريكاتورية ورسوم الصحف، إلا أنه بمجرد اكتشاف موهبته كرسام بورتريه، انغمس في حياة الطبقة الراقية الفرنسية، والمغتربين الأمريكيين الأثرياء.

لم كين الأمر غريبًا، فكل من رأى لوحته الكاملة للدكتور بوتزي في منزله، مرتديًا رداءً قرمزيًا، يعرف ما كان قادرًا عليه. تشع ثقته بنفسه من القماش؛ من كل من موضوعه ورسام البورتريه. خذ على سبيل المثال الصورة الجماعية التي رسمها لبنات إدوارد دارلي بويت. إنّها ليست مؤثرة فحسب، بل مؤثرة نفسياً أيضًا، كيف تقف الفتيات الأربع بمآزرهن البيض كأعمدة ملح وسط مزهريتين يابانيتين ضخمتين؛ جامدات في تصرفاتهن الباردة. تزامنت مسيرة سارجنت الفنية تمامًا مع ذروة صالون باريس. كان المعرض بمثابة خدمة تفتيش عامة. كل من يعرض أعماله هناك يقع تحت رحمة تقلبات جمهور الفن الباريسي. كان هذا صحيحًا بشكل خاص أثناء فترة

لوحة "بنات إدوارد دارلي بوينت" جون سيجنر سرجنت 1896.

الانتباه للتفاصيل

لقد شغل الكثير مما نفعله ونشعر به الفنانين لقرون عدّة

جون سارجنت (1856 ـ 1925)

سارجنت المضطربة، عندما انحسر الأسلوب الأكاديمي القديم الجامد أمام ابتكارات الواقعيين والانطباعيين وما بعد الانطباعيين، مع فنانين مثل كوربيه ومانيه وفان كوخ. اكتشفت موهبة سارجنت كرسام بورتريه نوعي في سن مبكرة. ظهر لأوّل مرّة في الصالون في الحادية والعشرين من عمره. بعد بضع سنوات، وبعد فوزه بميدالية الدرجة الثانية، لم يعد بحاجة إلى لجنة التحكيم. كان بإمكان الفنان الأمريكي تقديم ما يشاء. كان جذابًا للغاية.

ربما كان هذا النجاح بحد ذاته هو ما أصابه بالجنون: ففي العام 1884، قدّم لوحة "مدام إكس"، التي تعرف فيها الجميع على فيرجيني أميلي غوترو، التي قيل إنّها كانت بمثابة جاكي كينيدي في ذلك الوقت. بفضل أكتافها العارية وفتحة صدرها البارزة، أعتقد سارجنت أنه يستطيع إحداث صدمة مدروسة لدى زوار الصالون. شيء من شأنه أن يجلب له المزيد من الشهرة والسمعة السيئة والتكليفات الفنية. لكن اتضح أنه كان على خطأ في التقدير.

على الرغم من أنه عدّ صورة إكس "أفضل لوحة رسمها على الإطلاق"، إلا أنّ الصحف آنذاك وصفتها بالفضيحة،

باختصار: هرب سارجنت من باريس، وأقام لاحقًا جزئيًا في لندن. وعلى الرغم من أنه تلقى تكليفات مرة أخرى، إلا أن سمعته كرسام بورتريه تضررت بشدة، وقيل إن زبوناته من النساء خشين أن يُصوَّرن بطريقة مشابهة لطريقة "مدام إكس".

فيرمير وفن الرسائل الغائبة

قدرة فذة على تجسيد المشاعر في الرسم

الطريق الثقاف ـ خاص

يُعدّ يوهانس فيرمير (1632 ـ 1675) أحد أبرز رسامي العصر الذهبي الهولندي في القرن السابع عشر، ورغم أن أعماله لم تتجاوز 35 لوحة، إلا أن تأثيره الفني ظلّ عميقًا واستثنائيًا. وُلد في مدينة دلفت عام 1632 وعاش فيها معظم حياته، حيث ارتبطت أعماله بالفضاء المنزلي والضوء الطبيعي القادم من النوافذ.

تميز فيرمير بقدرة نادرة على تصوير المشاهد اليومية البسيطة وتحويلها إلى لحظات شاعرية غنية بالمعاني. الضوء في لوحاته ليس مجرد عنصر إضاءة، بل لغة بصرية تبرز تفاصيل الأقمشة، انعكاسات الزجاج، وحركة الهواء داخل الغرفة. وقد منح ذلك أعماله بعداً شبه مسرحي، يوازن بين الواقعية الدقيقة والصفاء الداخلي. أشهر لوحاته مثل الفتاة ذات القرط اللؤلؤي، صانعة الدانتيل، وامرأة تكتب رسالة أمام نافذة أصبحت رموزاً عالمية للفن الأوروبي. وغالبًا ما اختار موضوعاته من الحياة اليومية للنساء: القراءة، العزف، الكتابة، أو التأمل، ما يعكس الدور المتنامي للمرأة في المجتمع الهولندي آنذاك.

رغم براعته، لم يحقق فيرمير شهرة واسعة في حياته، وتوفي مثقلًا بالديون عام 1675 عن عمر ناهز 43 عاماً. ولم يُكتشف مجده الفني إلا في القرن التاسع عشر حين أعيد اكتشاف أعماله وأصبح ينظر إليه باعتباره سيد الضوء والصمت، وفنان الحميمية الخفية. تبدو لوحات فيرمير كما لو أنها مشاهد أرضية تتشكل من الداخل، حيث ينساب الضوء من النوافذ ليتساقط ببطء على الأقمشة والأثاث والوجوه، هذه العلاقة بين الضوء والمكان تمنح لوحات الرسائل عند فيرمير خصوصية متفردة، إذ يصبح الضوء شاهداً على الحميمية الخفية بين المرأة وحروف الرسالة التي تكتبها أو تقرؤها، وعلى الحضور الصامت للخادمة التي تشاركها اللحظة. في معرض صغير أقيم بمتحف فريك في نيويورك، تحت عنوان رسائل الحب عند فيرمير، عُرضت ثلاث لوحات من أصل ست لوحات أنجزها الفنان الهولندي في القرن السابع عشر حول النساء والرسائل. ورغم محدودية عدد الأعمال، فإن المعرض بدا مكثفاً وشاملاً، إذ جمع بين عناصر متكررة: المرأة، الرسالة، والخادمة. هذه الثالوثية الفنية تتجاوز حدود التوثيق اليومي لتكشف عن أسئلة أعمق حول الحب، السلطة، والذات الأنثوية في مجتمع هولندا آنذاك. الأبحاث الحديثة أوضحت أن النساء كنّ يشكلن جمهوراً مهماً لاقتناء اللوحات في القرن السابع عشر، وهو ما يفسر مركزية حضورهن في أعمال فيرمير. بل إن زوجته كاترين بولنيس حاولت الاحتفاظ ببعض هذه اللوحات بعد وفاته، وكأنها تتمسك بذكريات الشباب والرسائل الغرامية التي منحت المرأة في ذلك الزمن مساحة للتعبير والقرار. اللوحات الثلاث تكشف تفاصيل دقيقة: في رسالة الحب (1669–1670) نجد امرأة تُفاجأ وهي تعزف على آلة موسيقية، رمز مرتبط بالحب والجسد، بينما تقف الخادمة مبتسمة تحمل رسالة جديدة.

كان يوهانس فيرمير رسامًا هولنديًا من العصر الذهبي. إلى جانب رامبرانت فان راين وفرانس هالس، يُعتبر فيرمير أحد أعظم رسامي القرن السابع عشر. كان فيرمير مولعًا باللحظات الخالدة والهادئة.