رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

18 آذار/ مارس 2026 18 March

No. 178

الطريق الثقافي

altareek althakafi

24

"البشرية تفني نفسها" في معرض
كما في الأساطير، يحدث في عصرنا

جدّات ساحة مايو
البحث عن الهويّة
في زمن الديكتاتورية..
2

أدب آمنة الرملي
الأوطان تنزف دمًا
والشطآن متاهة الأرواح
8

قصة قصيرة
حنين إلى الرغبة
للكاتبة التشيلية كاتالينا
إنفانتي بيوفيتش
9

الثقافة الإيرانية
حيثما خُلقت
الروح، كانت
النّار هناك

13

فلاح المشعل يكتب عن:
الموسيقى..
الحاضن للوجدان الإنساني
17

تاريخ موجز لليبرالية الجديدة
الأساليب السحريَّة
للمصرفيين الرأسماليين
22

10 إحتفاء..

صادق الصائغ
كسر النمطية والابتكار السريالي

بالنظر للثراء والغنى القيمي والمعرفي الذي تنطوي عليه شخصية صادق الصائغ الإستثنائية، واحتفاءً بحضورة الثر ودوره الكبير في رفد المشهد الثقافي العراقي والعربي بكل ما هو قيّم ومختلف، تحتفي "الطريق الثقافي" بحضوره المميز، عن طريق كتابات أصدقائه الذين عاصروه، وعاشوا معه في بعض المراحل. في العدد شهادة الكاتب عواد ناصر وكتابة الناقد فاضل ثامر.

عادل كنيش مطلوب:
المجتمع المدني..
ودوره في التطور العلمي
6

محاكاة لفتاة البروليتاريا..
"متّسع لتنورة حمراء"
نص من كريم شغيدل
19

صدوق نور الدين يكتب عن:
لطفية الدليمي..
في "وصايا العصيان"
12

علي حسن الفواز يكتب عن:
عبد اللّه إبراهيم.. السلطة
ونقد المركزية الغربية
4

قصيدة من ريسان
الخزعلي
هدوء فوق العادة
15

في المختبر المسرحي
ثمرة السينوغرافيا
يوسف سفوبودا..
14

3 21412 34123 9

إنطلاق أعمال البعثة الألمانية في مدينة آشور

الطريق الثقافي ـ خاص

باشرت البعثة التنقيبية الألمانية المشتركة من جامعتي ميونخ ومونستر أعمال موسمها الرابع في مدينة آشور التاريخية، مستكملة برنامجها البحثي في قطاع المدينة الجديدة (الجنوبية) ضمن حدود الموقع الأثري، وتركزت أعمال المواسم الأربعة في هذا الجزء المهم من المدينة حيث أسفرت نتائج المواسم الثلاثة الأولى عن الكشف عن طبقات بنائية متعاقبة تعود إلى الفترتين السلوقية والفرثية، وصولا إلى الطبقة الآشورية الأولى الأمر الذي أسهم في توضيح التسلسل الحضاري والعمراني للمدينة عبر مراحل تاريخية متعددة وأغنى المعطيات العلمية المتعلقة بتاريخها.

وفي سياق دعم التعاون العلمي وتبادل الخبرات اشركت الهيئة العامة للآثار عدد من كوادرها المتخصصة في أعمال التنقيب والتوثيق الميداني بما يعزز الحضور الوطني في المشاريع البحثية المشتركة حيث تأتي هذه الأعمال في إطار الجهود الرامية إلى مواكبة التطور الحاصل في مناهج التنقيب العلمي وأساليب التوثيق الحديثة، تأكيداً لأهمية مدينة آشور بوصفها أحد أبرز المراكز الحضارية في تاريخ بلاد الرافدين.

من جهة أخرى تابعت البعثة العاملة في منطقة تل الأحيمر ضمن مدينة كيش الأثرية بمحافظة بابل، أعمال المسح الميداني الأثري التي تنفذها هناك، وفق المعايير العلمية المعتمدة وبما يعزز جهود حماية وصون الإرث الحضاري العراقي.

تسليم قطع أثرية مفقودة في محافظة ميسان

الطريق الثقافي ـ خاص

سلّم مواطن ميساني من منطقة البتيرة عددًا من القطع الأثرية الى الجهات المختصة، وجرى تنظيم محضر الإستلام وفق السياقات القانونية المعتمدة، تمهيداً لتسليم القطع الأثرية إلى الهيئة العامة للآثار والتراث في بغداد، لغرض فحصها وفق الضوابط القانونية والعلمية.

ضمت المجموعة المُسلّمة عددًا من الجرار الآجرية والأختام والأواني الفخارية بحالة جيدة، بينما احتفظ بعضها بالطلاء الأصلي.

الثورة والهويَّة البيولوجية في الأرجنتين

جدّات ساحة مايو
البحث عن الأحفاد في زمن الديكتاتورية..

إيزي هولينغديل
ترجمة: الطريق الثقافي

جمعية جدات ساحة مايو (بالإسبانية: Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo) هي منظمة حقوقية تهدف إلى العثور على الأطفال الذين اختُطفوا أو سُرقوا أثناء ولادتهم عندما كانت أمهاتهم الثائرات في السجون ومُنحوا، من دون وجه حق، لأسر متمكنة ماديًا لتبنيهم بشكل غير قانوني، أثناء فترة الديكتاتورية العسكرية في الأرجنتين (1976 - 1983).

تأسست الجمعية في العام 1977 بهدف تحديد أماكن هؤلاء الأطفال الذين اختُطفوا أثناء فترة القمع، والذين وُلد بعضهم لأمهات في السجون اختفين لاحقًا.

تحاول الجمعية العثور على هؤلاء وإعادتهم إلى عائلاتهم البيولوجية، ويُعتقد أن ما يقارب 30,000 أرجنتيني تتراوح أعمارهم بين 16 و35 عامًا قد اختفوا؛ حوالي 30 % منهم نساء، ونحو 9 % من هؤلاء النساء كنّ حوامل. وقد أسفرت جهود الجدّات، بمساعدة عالمة الوراثة الأمريكية ماري كلير كينغ، عن العثور على حوالي 25 % من الأطفال الذين يُقدر عددهم بنحو 5000 طفل، من الذين اختُطفوا أو وُلدوا في مراكز الاحتجاز، وجرى تبنيهم بطرق غير شرعية، مع إخفاء هوياتهم الأصلية، أثناء الحقبة العسكرية.

بحلول العام 1998، تم توثيق هويات حوالي 71 طفلاً مفقودًا، من بينهم، كان 56 طفلاً منهم على قيد الحياة، بينما توفي الآخرون. أدى عمل الجدّات إلى إنشاء فريق الأنثروبولوجيا الجنائية الأرجنتيني وتأسيس البنك الوطني للبيانات الجينية.

بفضل التطورات في مجال الاختبارات الجينية، نجحت الجدات في إعادة 31 طفلاً إلى عائلاتهم البيولوجية، وفي 13 حالة أخرى، اتفقت العائلات المتبنية والأسر البيولوجية على تربية الأطفال معًا بعد التعرف عليهم. أما الحالات المتبقية، فهي عالقة في معارك قضائية على حضانة الأطفال بين العائلات، وحتى تموز/ يوليو 2023، أسفرت جهودهن عن العثور على 133 حفيدا.

كان اختطاف الأطفال جزءًا من خطة حكومية ممنهجة أثناء "الحرب القذرة" لتسليمهم إلى عائلات عسكريين وحلفاء للنظام للتبني، وبالتالي (تجنب تربية جيل آخر من العناصر التخريبية)، حسب رؤية الديكتاتورية. ووفقًا للجنة البلدان الأمريكية لحقوق الإنسان، خشيت السلطة العسكرية من أن "يتطور الألم الذي يعانيه باقي أفراد الأسرة الناجين بسبب غياب المختفين، بعد بضع سنوات، إلى جيل جديد من تلك (العناصر التخريبية) أو التي يُحتمل أن تكون (تخريبية)، مما يحول دون إنهاء الحرب القذرة بشكل فعال".

في أعقاب تلك القضايا الكثيرة المرفوعة امام المحاكم، وُضع الدكتاتور السابق خورخي فيديلا رهن الإقامة الجبرية في العام 2010 بتهم متعددة تتعلق باختطاف الأطفال. وفي تموز/ يوليو 2012، أُدين وحُكم عليه بالسجن خمسين عامًا بتهمة الاختطاف المنهج للأطفال.

في 14 أيلول/ سبتمبر 2011، تسلّمت جدّات ساحة مايو جائزة فيليكس هوفويت ـ وانيي للسلام في باريس، تقديرًا لجهودهنّ في الدفاع عن حقوق الإنسان.

الحرب القذرة ومنهجيتها

بدأت الحرب في العام 1976 في عهد حكومة الفريق خورخي رافائيل فيديلا. كانت فترة تطهير عرقي عنيف برعاية الدولة، استهدفت كل من يُعد مؤيدًا لليسار والحزب الشيوعي. كان جزؤ من حملة فيديلا يهدف إلى ردع أي جيل جديد قد ينشأ وفق الفكر (التخريبي)، وعلى الرغم من اختطاف الرجال والنساء، إلا أن الأطفال كانوا يُعدون، بالنسبة للديكتاتورية، أكثر قيمة وأهمية في تشكيل مستقبل الأرجنتين. كانت هناك قائمة انتظار لعائلات عسكرية ترغب في تبني الأطفال المُتاجر بهم، وقد حددت هذه العائلات مواصفات جسدية مثالية، كالجنس ولون الشعر والعينين. أُودِعَ الأطفال الذين لم تختارهم عائلات جديدة في دور الأيتام، ثم تبنّتهم عائلات أخرى لاحقًا.

بقي مصير الغالبية العظمى من هؤلاء الأطفال مجهولًا، حتى إجراء الانتخابات العامة بعد نحو عقد من الزمان، حين استُعيدت الديمقراطية إلى البلاد بانتخاب

الإعلان عن القائمة الطويلة للروايات المترشحة لجائزة بوكر الدولية

الطريق الثقافي ـ وكالات

أُعلنت في لندن الثلاثاء الماضي، عن القائمة الطويلة لجائزة بوكر الدولية للعام 2026، وتضمنت 13 رواية مترجمةً من 11 لغة، هي: "الليالي هادئة في طهران"، لشيدا بازيار (إيران)، و"نحن خضرٌ ونرتجف"، لغابرييلا كابيزون كامارا (الأرجنتين)، و"الجندي المُتذكر"، لأنجيت دانجي (هولندا)، و"الهاربون"، لماتياس إينارد (فرنسا)، و"عزاءٌ ضئيل"، لإيا جينبيرغ (السويد)، و"هي التي تبقى"، لرينيه كارباش (بلغاريا)، و"المَخرج"، لدانيال كيلهرمان (ألمانيا)، و"على الأرض كما هي في الأسفل"، لآنا باولا مايا (البرازيل)، و"الدوق"، لماتيو ميلكيوري (إيطاليا)، و"الساحرة"، لماري ندياي (فرنسا)، و"نساء بلا رجال"، لشهرنوش بارسيبور (إيران)، و"طفل الشمع"، لأولغا رافن (دانمارك)، و"رحلة عبر تايوان" (تايوان)، ليانغ شوانغ ـ زي.

ضوء

تقرير فان دام

Van Damme Report

تقريرٌ اعتمدته منظمة اليونسكو في العام 2022، أعدته الباحثة البلجيكية كاي فان دام، أشارت فيه إلى "العواقب الوخيمة" للصيد بشباك الجرّ المحلية على الحياة البحرية والشعاب المرجانية في جزيرة سقطرى اليمنية، كما حددت فيه أساليب التعدي البيئي وسرقة المرجان وبيعه، وهو عنصرٌ حيويٌّ لاستقرار البحار، وإدخال ما لا يقل عن 126 نوعًا

ساحة مايو في بوينس آيرس، حيث دأبت الجدات على الاحتجاج منذ العام 1977.

الزعيم اليساري الديمقراطي راؤول ألفونسين، زعيم الاتحاد المدني.

لعقود طويلة، أُخبرت الكثير من النساء اللواتي أنجبن أطفالهن في السجون، بوفاة أطفالهن، بينما في الحقيقة كان الطفل يُباع لأزواج لا يستطيعون الإنجاب ويُسجّل كطفل بيولوجي لهم. إن قضية اختلاس 5000 طفل من ضحايا الديكتاتورية الأرجنتينية (1976 ـ 1983) معروفة على نطاق واسع، ويعود الفضل في ذلك إلى حد كبير لجهود جدّات ساحة مايو اللواتي يواصلن البحث عن أحفادهن المختطفين.

شكوك بالهوية وبحث دائم

تقول موريلس دمنغو، إحدى الضحايا عن تجربتها بهذا الشأن:

في العام 2020، عندما كنت في الأربعين من عمري، تأكدتُ من أنني لستُ ابنة والديّ البيولوجية. لطالما راودتني الشكوك حول هويتي، فتوجهتُ إلى منظمة "جدات ساحة مايو" (Pallas de Mayo)، وهي منظمة تبحث عن الأحفاد الذين سُجلوا كأبناء بيولوجيين أثناء فترة الديكتاتورية (1976 ـ 1983)، وبما أنني وُلدتُ في العام 1980، ولأنني كنتُ أشك في هويتي، ذهبتُ إلى الجدات اللواتي أجرين معي مقابلة، وأخذن عينة من الحمض النووي الخاص بي، وقارنّها مع عينات الحمض النووي لأقارب المختفين في البنك الوطني للبيانات الجينية. كانت النتيجة سلبية، أي أنني لا أتطابق مع أي شخص موجود حاليًا في قاعدة بياناتهم. وهكذا، بقيتُ مع هذه النتيجة السلبية، من دون أي معلومات إضافية بشأن الخطوة التالية أو كيفية مواصلة البحث.

في العام اللاحق تحدثتُ إلى أختي وشاركتها شكوكي، مما جعلها تشكك بدورها في هويتها، فراجعت سجلات ميلادها وبحثت على الإنترنت عن اسم القابلة التي أشرفت على ولادتها، واكتشفت وجود مجموعات على فيسبوك لأشخاص يبحثون عن هويتهم البيولوجية، ممن أشرفت على ولادتهم هذه القابلة أيضًا. قرأنا أيضًا مقالًا صحفيًا يصف شبكة تضم حوالي 20 طبيبًا وقابلة يستهدفون النساء السجينات ويخدعونهن. يأخذون أطفالهن حديثي الولادة ويخبرونهن أن الطفل وُلد ميتًا، ثم يبيعونه لأزواج لا يستطيعون الإنجاب.

للأسف لم نتمكن أنا وأختي من اكتشاف أمنا الحقيقية حتى الآن".

ما زالت المئات من الأمهات انلاجيات من الاعتقال اللواتي سُرق أطفالهن، أو الجدات من اللواتي فُجعن ببناتهن بعد قتلهن، يبحثن من دون كلل أو ملل عن أطفالهن، وهو أمر بالغ الأهمية بالنسبة لجمعية جدات ساحة مايو، لأن عدد الأطفال الباحثين عن ذويهم يفوق عدد أمهاتهم. غالباً ما تتجنب الأمهات البحث عن هويتهن نتيجةً لصدمة تجاربهن، ففي كثير من الحالات، كُنّ أثناء الاعتقال، يُخضعن للتخدير أثناء الولادة، وبعدها تُخبرهن القابلة أن الطفل قد مات، على الرغم من أنهن يسمعن بكاء أطفالهن.

تلتقي النساء المفجوعات، سواء من الأمهات أو الجدات،للتحدث عن تجربة مشابهة مررن بها. في البداية، يستمع الناس بدهشة ولا يفهمون حقًا، لكن عندما تذكر حالات آباء لم يتمكنوا من الإنجاب، وكانوا يتوقون للأطفال، ثم رُزقوا فجأة بطفل، أو عندما ذهبوا في إجازة وعادوا بطفل، يبدأون بالتفكير، ويستوعبون الأمر. يبدأون بإدراك الحقيقة ويطرحون الأسئلة: "هذا يبدو مألوفًا! لدي صديق أو قريب لا نعرف من أين أتى، أو لا يستطيع عمي وعمتي تفسير ذلك".

موريلس دمنغو مع شقيقتها ماريا أمام جدارية "الأحجية" التي تمثل محنة الهوية.

الحق في الهوية حق عالمي

لكن ما الذي يحدث في الأرجنتين حاليًا فيما يتعلق بهوية هؤلاء الأطفال المفقودين، وقد صاروا رجالا ونساءً الآن؟

تقول إستيلا بارنز دي كارلوتو رئيسة جمعية جدات ساحة مايو:

يوجد قانون إقليمي في مقاطعة بوينس آيرس صدر في العام 2021، ينص على حق كل من لديه شكوك بشأن هويته في الحصول على الدعم اللازم للبحث في سجلات الميلاد للعثور عليها. مع ذلك، وعلى الرغم من صدور القانون، فإنه لا يزال بحاجة إلى تنظيم، إذ لن يدخل حيز التنفيذ من دون تنظيم. كما يوجد قانون وطني يسعى البعض لإقراره، لكنه لم يُناقش بعد في الكونغرس، لذا فقد طُرحت مشاريع عدة من دون أي جديد.

في العام الماضي، أطلقت اللجنة الوطنية للحق في الهوية، تُسمى اختصارًا CONADI، البرنامج الوطني للحق في الهوية. يهدف هذا البرنامج إلى دعم ما يُقدّر بثلاثة ملايين شخص ممن ليسوا من أبناء المختفين قسرًا، للعثور على هويتهم الأصلية.

حالياً، أدخل 12 ألف شخص بيانات الحمض النووي الخاصة بالباحثين عن هويتهم في بنك البيانات الجينية الوطني، لكن لم يتم العثور على أي تطابق. هذا يعني أن 12 ألف شخص قيل لهم: "أنتم لستم أبناء المختفين قسرًا، لكّننا لا نعرف من هم آباؤكم، ولا نستطيع فعل أي شيء آخر".

اليوم العالمي للسعادة

اليوم العالمي للسعادة ذكرى سنوية يحتفل بها المجتمع الدولي في 20 آذار/ مارس. بعد أن اعتمدت الأمم المتحدة في دورتها السادسة والستين هذا اليوم من كل عام يومًا دوليًا للسعادة، اعترافا بأهمية السعي للسعادة أثناء تحديد أطر السياسة العامة لتحقق التنمية المستدامة والقضاء على الفقر وتوفير الرفاهية لجميع الشعوب.

تقرر في 28 آيار/ يونيو 2012 على هامش فعاليات الدورة السادسة والستين للجمعية العامة للأمم المتحدة، ما يأتي"

إنّ «السعادة ورفاهية المجتمع والنموذج الاقتصادي الحديث حق من حقوق البشر»، وقال الأمين العام للأمم المتحدة آنذاك، بان كي مون، إن العالم بحاجة إلى نموذج اقتصادي جديد يحقق التكافؤ بين دعائم الاقتصاد الثلاث: التنمية المستدامة والرفاهية المادية والاجتماعية وسلامة الفرد والبيئة، لتحديد تعريف ماهية السعادة العالمية.

اكتشاف لوحة غير معروفة لرامبرانت

الطريق الثقافي ـ وكالات

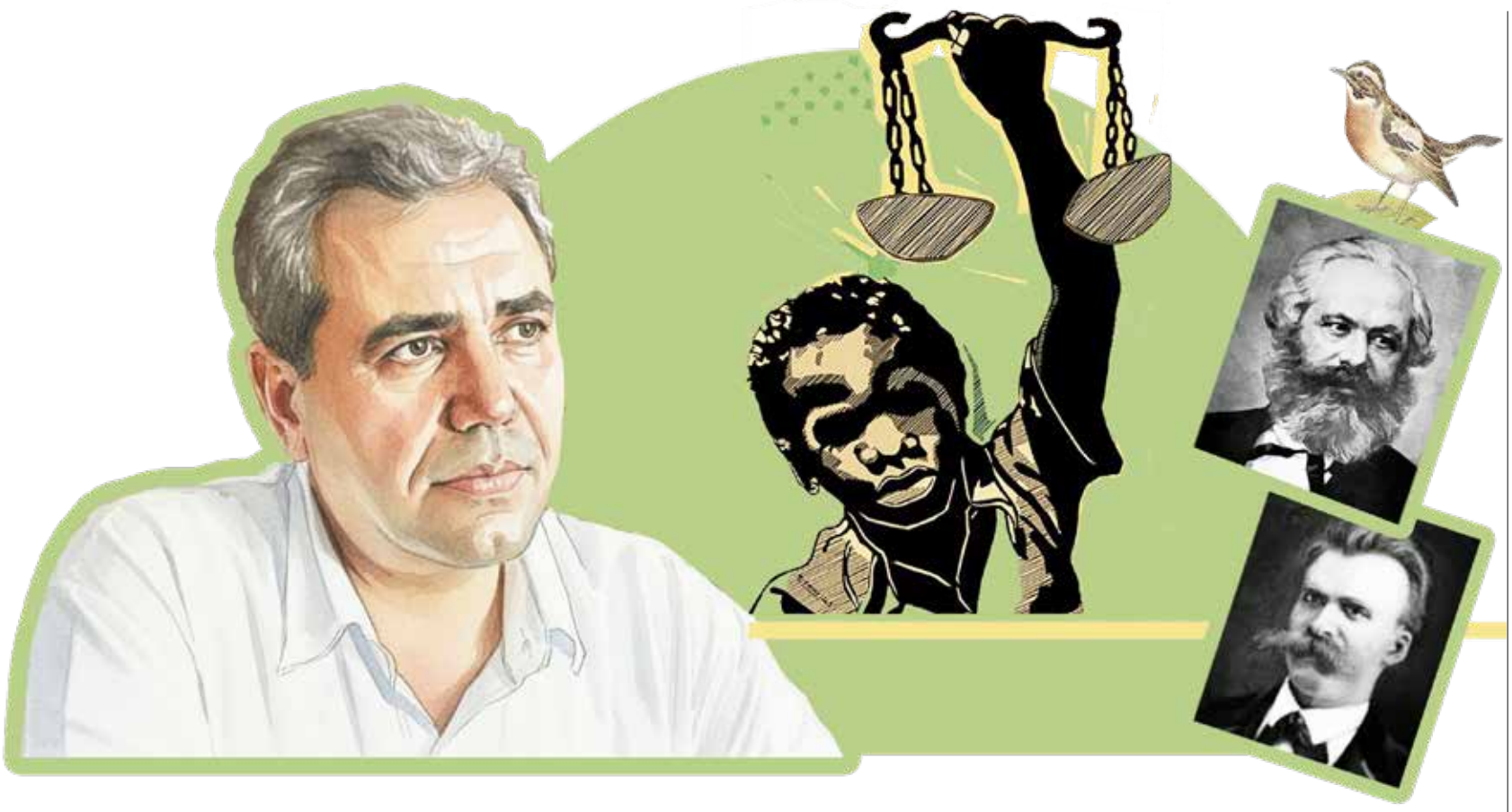
أُعلن في أمستردام عن اكتشاف لوحة جديدة لرامبرانت، وهي لوحة "رؤيا زكريا في الهيكل" التي تعود للعام 1633. وقد أظهرت دراسة معمقة استمرت عامين، أن اللوحة من رسم رامبرانت بالفعل، بعد أن قارن الباحثون اللوحة بأعمال أخرى لرامبرانت من الفترة نفسها، باستخدام تقنيات متطورة للغاية، لم تكن متاحة في ستينيات القرن الماضي، فوجدوا أن الطلاء واللوحة الخشبية وأسلوب الرسم والموضوع التوراتي والتوقيع، كلها متطابقة تمامًا مع أعمال الرسام الأخرى في سنوات شبابه. تُصوّر اللوحة قصة الكاهن الأعظم زكريا في الكتاب المقدس في اللحظة التي يزوره فيها الملاك جبرائيل في الهيكل، ويخبره بأنه على الرغم من تقدمه هو وزوجته في السن، فإنه سيرزق بابن، سيُعرف لاحقًا بـ "يوحنا المعمدان"، حسب ما جاء في الأنجيل.

المخرج الكوري الجنوبي بارك تشان ووك رئيسًا للجنة تحكيم مهرجان كان

الطريق الثقافي ـ وكلات

حظى المخرج والكاتب والمنتج الكوري الجنوبي بارك تشان ووك، الذي نال استحسان النقاد والجمهور على حد سواء عن مجمل أعماله، بشرف رئاسة لجنة تحكيم الأفلام الروائية المتنافسة في الدورة التاسعة والسبعين لمهرجان كان السينمائي التي ستُعقد في شهر آيار/ مايو المقبل، وهي المرّة الأولى في تاريخ السينما الكورية التي يُختار فيها مخرج كوري خلفًا للنجمة الفرنسية جولييت بينوش في دورة العام الماضي. تتميز أفلام بارك تشان ووك بجرأتها في كل شيء، فهي مؤثرة، ومتمردة، وذات طابع باروكي، سواء في السيناريو أو الأسلوب أو الرسالة الأخلاقية. ومع ذلك، لا يحيد هذا المخرج المبدع عن رسالته الاجتماعية الرمزية أو عن جمهوره، الذي يغمره في عوالم مظلمة ومقلقة في رحلات تتراوح بين الرعب والإثارة والإغراء، وقد أخرج وأنتج اثنا عشر فيلمًا روائيًا رائعًا رسّخت مكانته كواحد من أبرز الشخصيات في السينما العالمية المعاصرة.

غازيًا من النباتات، معظمها مستوردة للزراعة المحلية أو لأغراض الزينة، بالإضافة إلى الحشرات، التي غيّرت بدورها النظام البيئي. ومن الحالات الكارثية، بحسب التقرير، إدخال سوسة النخيل الحمراء، وهي خنفساءٌ غازيةٌ وصلت إلى الجزيرة بواسطة أشجار النخيل التي استوردتها مؤسسة خليفة الإماراتية. ووفقًا للتقرير، فأنّ أرخبيل سقطرى المكون من سبع جزر، موطن لمئات الأنواع المستوطنة من النباتات والزواحف والحلزونات البرية التي لا توجد في أي مكان آخر في العالم. باتت جميعها في خطر، وحمّلت فان دام في تقريرها كل من حكومتي الإمارات واليمن المسؤولية.



عبد الله إبراهيم
السلطة ونقد المركزية الغربية

علي حسن الفواز

إشكالية تمثيل الآخر في الخطاب العربي، لا تعني تهديدا للمركزية الغربية، بقدر ما تعني إمكانية فتح حوار متعدد المرجعيات

باتت اطروحة المركزية الغربية من أكثر الاطاريح غموضا والتباسا واثارة للأسئلة، لأنها تعني الحديث النقدي عن سرديات الهيمنة، وعن العلاقة مع الآخر الاكثر عنفا، في امتلاك أدوات السلطة/ القوة والخطاب، وامتلاك مخابر صناعة المعلومات والاخبار، والمجال التداولي لمفاهيم الدولة والاقتصاد والجيوبوليتكا، تلك التي باتت تفرض سردياتها بوصفها تمثيلا متعاليا لمشروع سلطة المركزية، وعلى وفق مرجعيات بدت هي الاقرب الى استعادة "الأنموذج الهيغلي" لفكرة المركزية الأوربية، وفي سياق تكريس مفهوم القوة الأيديولوجية والسياسية والثقافية، بوصفها تمثيلات اكثر عنفا لنظام السيطرة، وفاعليات المراقبة والهيمنة.

مقاربة الدكتور عبد الله إبراهيم حول مشروع "نقد المركزية الغربية" وضعتنا إزاء مجال التعرّف على حمولات هذه المركزية، وعلى علاقتها بالسرديات التي يصنعها "العقل الغربي" عبر تمثلات التاريخ والايديولوجيا والسلطة والاقتصاد، وكذلك عبر الايهام بفلسفة الارادة، في سياسات تداولها الوجودي، أو في تكريس مقولاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها، وفي تمثيل مطابقتها للغرب السياسي والايديولوجي والديني، ولأطروحاته حول تشكلات "الغرب الحضاري" في تمثيله العولمي، والليبرالي المتوحش، والمُشبَع برمزيات القوة والسلطة والاستعمار والبنى الحاكمة للنظام الدولي.

الحديث عن "مركزية عربية" يبدو إشكاليا في سياق مقاربة سرديات تلك الاطروحات، وفي تسويغ تداولية تلك المركزية، عبر أجهزة ومنابر ومؤسسات، وحتى عبر مرجعيات انثربولوجية، لها منابرها وجهازها التعليمي والثقافي، ولها وسائطها الفاعلة في عادة النظر الى وظائف التمركز والتهوّي، حيث تأسيس مصادر موازية، وحيث اخضاع ابنية العلم والتعليم والحقوق المدنية والحريات، وحيث التمركز عبر مجالات التنمية والعمران والمستقبليات، واستعمالها في اجراءات مراجعة نقدية لتاريخ المركزيات الأخرى.

لا شك أن المركزية الغربية استندت منذ النهضة الفنية في إيطاليا، والثورة الصناعية في بريطانيا، وحركة الحقوق والانوار والإصلاح الديني في المانيا، والثورة الفرنسية، الى "نظام معرفي" والى مؤسسات، والى نظم سياسية واقتصادية وحقوقية، لكن تحولها الى دول سياسية، والى رساميل ضخمة جعلها اكثر تمثيلا وعنفا لمركزيات دينية دعت الى التبشير، مثلما جعلها اكثر عنفا في السيطرة، حيث الاستعمار والاستعباد، حيث تحولت المركزية الأوربية "المسيحية" الى أنموذج اللوثيان كما سماه "هوبز" حيث القوة في إدارة العالم، وفي بناء ستراتيجيات كبرى من شأنها السيطرة على الجغرافيا والثروات و" البشر" فضلا عن السيطرة على صناعة سرديات الخطاب، من خلال السيطرة على ادوات القوة، وتوسيع المشاريع التي تعزز مفهوم الهيمنة في سياقها العسكري والتبشيري والاستعماري والعنصري.

كُتب عبد الله إبراهيم عن "المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات" و"الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة"

صحيح أن مشروع عبد الله إبراهيم حول "نقد المركزية" من اكثر المشاريع اثارة للجدل، لكنّه تحول بالتواتر الى مجال معرفي وتاريخي، يمتد الى آليات صناعة الخطاب، أو صناعة الفاعليات المعنية بربط الخطاب بالقوة

تأخذنا الى إجراءات متقابلة للنقد، والى علاقة هذا التقابل بتمثيل الأنموذج، والأنموذج المضاد، فاشكالية إعادة النظر بالتمركز تعني إعادة النظر بـ "المرجعيات المستعارة" التي صنع سردياتها التمركز الغربي، بما فيها سرديات السياسة والايديولوجيا والعولمة والثقافة، بوصف أن فعل هذه الثقافة ـ هنا ـ هو بداية الوعي، أو شفرته ب"الهوية" وبإعادة النظر الى "الغرب" الذي صنعته السياسة والفلسفة والتاريخ، وليس الى الغرب الذي صنعه التبشير والاستعمار، وتكرس في مراحل لاحقة عبر تمركزات الحرب والعنف والايديولوجيا والهيمنة، ورثاثة الحوار واستعمالات صناعة العدو الداخلي، الذي تحول الى رعب طارد، والى "فرنكشتاين" انثربولوجي عبر الأنموذج الإسرائيلي، وعبر توسيع فاعليات الاستعمال المؤسسي، من خلال دعم مؤسسات "الحماية الثقافية" و"حريات التعبير الثقافي" وهي مؤسسات مشبوهة، ارتبطت بالمخابرات الدولية، حيث تورطت فيها مجلات ومراكز ثقافية ومنابر اعلامية، تم توظيفها بشكل بشع في "الحرب الباردة" وفي اثارة الكراهية لليسار العالمي ولحركات التحرر، واثارة الاسئلة الاشكالية حول مفهوم الآخر، فبقدر ما يكون هو العدو الثقافي والايديولوجي، فإنه ايضا الحضاري والانساني والحداثي..

تمثيل الآخر مسألة تعكس ازمة توصيفه، وازمة تمثيله داخل "السرديات المركزية"، إذ تظل هذه العلاقة غير آمنة، وخاضعة لمشروع الهيمنة، ولمدى ما تصنعه من أفكار ومن بنى صيانية، ومن تكّونات لها القدرة على مواجهة تمركز الآخر في التاريخ، وفي الخطاب، وفي القوة، إذ لا تكفي المعرفة لوحدها لتغذية فعل الازاحة، لأن المعرفة تحتاج الى سياق، والى فاعليات، والى أدوات، والى منهج، والى إرادة، والى نظام سياسي يعرف كيف يُدير المركزيات السياسية والاقتصادية.

فضح الآخر، وتحويله الى عدو، أو الى تابع ثقافي، او الى "بطل تحرري" تتقاطع في توصيفها في اطروحات ما بعد "الكولنيالية" حيث التحول الى الرفض، والى البحث عن الذات والهوية، والى صورة "التابع الذي يتكلم" بتعبير سبيفاك، وهي صياغة جديدة للتموضع، ولمواجهة المركز العنصري والثقافي، وتمثيل "الوعي الشقي" بوصفه وعيا ضديا، يدرك ازمة وجوده، وازمة اسئلته وتناقضاته في عالم يبحث عن المركزيات دائما.

المشروع والاختلاف

صحيح أن مشروع عبد الله إبراهيم حول "نقد المركزية" من اكثر المشاريع اثارة للجدل، لكنّه تحول بالتواتر الى مجال معرفي وتاريخي، يمتد الى آليات صناعة الخطاب، أو صناعة الفاعليات المعنية بربط الخطاب بالقوة، وبتوصيف العلاقة مع الآخر المختلف، الذي وجد في المركزية رهانا "تاريخيا" على أن القوة لا تعني العسكرة والاستعمار فقط، بل تعني الحضارة أيضا، بوصفها انقاذا للتابع من هامشيته، وهذا الأمر ظل اشكاليا في توصيفه، وفي تحديد مرجعياته الإنسانية والثقافية، لأنه يقوم على أساس ثنائيات غير آمنة ومتناقضة، تخص المركز والهامش، القوي والضعيف، البطل والسنيد، وصولا الى ثنائية الشرق والغرب.

خطابه ينفتح على مشاغل خلافية ثقافية وانثربولوجية، وعلى مساءلات تخص التاريخ والسلطة والاجتماع

الخطاب النقدي للاختلاف، كان جوهر مشغل عبد الله إبراهيم في نقد المركزية، لأنه ينفتح على مشاغل خلافية ثقافية وانثربولوجية، وعلى مساءلات تخص التاريخ والسلطة والاجتماع، فرغم أن هذه المقاربات ليست بعيدة عن الأيديولوجيا، لكنها تحولت الى اجراءات نقدية، تخص الوعي المضاد، والاعتراف بالذات والآخر، من منطلق أنسنة هذا الاختلاف، بوصفه موضوعا اشكاليا، يرفض التماثل الذي جعل منه جيل دولوز اداته المعرفية والنقدية في رفض الثبات، و في تحرير الفكر من قيود "المراكز اللاواعية" والانفتاح على مجالات المعرفة الجديدة، بوصفها وعيا بالتجاوز وبتقويض المغلق والمتناهي.

الآخر واشكالية المركزيات

إشكالية تمثيل الآخر في الخطاب العربي، لا تعني تهديدا للمركزية الغربية، بقدر ما تعني إمكانية فتح حوار متعدد المرجعيات، حيث يؤدي الفاعل الثقافي/ النقدي وظيفته في المراجعة والنقد، وفي إيجاد بدائل معرفية، لا تقوم على الطرد، والطرد المقابل، وعلى نحوٍ يعزز قوة النقد في أن يكون فاعليةً تحليلية، أكثر منها عدائية، وأن يكون التقويض مدخلا لترصين فعل التحليل، بوصفه مقاربة للبنى الراسبة في اللاوعي الجمعي، الذي يصنع لها مزيد من الأوهام العدائية والنكوصية، بما فيها "أوهام الهوية" و"الفحولة" و"المكان اليوتوبي" تلك التي يمكن أن تتحول الى مركزيات لا وعية، ترتهن الى عصاب السلطة والجماعة والنص/ الخطاب، والى تحويل الآخر الى "عدو مقدس" حيث التكفير، وحيث تمثيله في التابو النفسي والاجتماعي والطقوسي.

صياغة السؤال النقدي هو المحور الذي اعطى لمشروع عبد إبراهيم أهميته، وفاعليته، في إعادة توصيف الآخر ومركزيته، وعلى مستوى تمثيله في ثقافتنا، حيث تكرست فيها "صورة التابع" وعلى مستوى البحث عما هو ضدي، من خلال صياغة السؤال الضدي، أو بالأحرى تأسيس ستراتيجيات نقدية، يمكنها المساهمة في إعادة فحص خطاب الآخر، بوصفه خطابا للهيمنة، والتعالي، والعمل على مأسسة هذا الاجراء، من خلال مؤسسات الجامعة، ومراكز البحث العلمي، وكراسي التخصص النقدي، وطبعا هذا لا يحدث دون وجود إرادة سياسية، تدرك خطورة التمثيل القاصر لمشروع الآخر.

إن فاعلية ذلك السؤال النقدي يرتبط بفاعلية تحليل مشروع الهيمنة، المشروع السياسي والطبقي، ومراجعة ما تكرّس عبره من سرديات للقوة، حيث سرديات الحروب الصليبية، وسرديات "مدافع نابليون"، وسرديات الاستعمار وسايكس بيكو، وسرديات النشوء الصهيوني، وسرديات الاستشراق، وانتهاء بسرديات "الشرق الأوسط الجديد" و" طريق براهما" ما بات ضاغطا في تداول مفهوم المركزية الغربية ارتبط بالتخيل "السحري" لهذا الآخر، المتعالي، والأبيض، و"الثابت" في المخيال المثيولوجي، مثلما ارتبط بسلسلة من "الأوهام" التي كرسته بوصفه خزانا معرفيا، ومعسكرا صيانيا للأفكار، حيث التعالي الغربي، وحيث "الأوربة" التي جعلها هيغل مركز العالم، وحيث الفلسفات الغربية التي تحولت هي الأخرى الى مهيمنات معرفية تجوهرت حول "الذات المفكرة الغربية" عند ديكارت، وحول "الواجب الغربي" عند كانط، و"العقل النقدي" عند ماركس، والموت اللاهوتي عن نيتشه، وليس انتهاء باطروحات هابرماز حول "العقل التواصلي" و"المجال العام" بوصفه المجال المتعالي للبرجوازية الغربية.

الاجتماعية

الثقافة في زمن الحرب والإرث المعرفي الإيراني

تُعدّ الثقافة مرآةً حقيقيةً لحياة الشعوب وانعكاسًا عميقًا لتطلعاتها، فهي تجسد أفكارهما وقيمها وتاريخها. لكن حين تندلع الحروب، وتتبدل ملامح الحياة، ما الذي يمكن للثقافة عمله؟

في الواقع تُعدّ الثقافة العنصر المعنوي الأكثر هشاشة في زمن الإضطرابات، لكنّها في الوقت نفسه الأكثر تأقلمًا وقدرة على اجتراح أنماط وأساليب، لتصبح أكثر ارتباطًا بقضايا الصمود والبقاء والتمسك بالقيم الوطنية. ففي زمن الحرب تتحول الثقافة من مجرد تعبير جمالي إلى وسيلة للحفاظ على الهوية والذاكرة الجماعية. على العكس تمامًا منه في أوقات السلم، حين تزدهر الفنون والآداب في أجواء من الاستقرار.

في زمن الحرب، يكتب الأدباء عن الألم والحنين والقلق والخوف على المصير من المخاطر التي تحدق بالوطن، ويرسم الفنانون مشاهد الدمار والأمل معًا، وتصبح القصائد والأغاني لغةً للتعبير عن الخوف والرجاء، وفي المحصلة، تتحول الثقافة إلى صوتٍ للشعوب التي تحاول الحفاظ على إنسانيتها وسط العنف والإضطراب.

لطالما عانت الثقافة العراقية في المجمل من تلك الإضطرابات في الماضي، بالنظر للظروف الإستثنائية التي مرت بها، سواء في زمن الديكتاتورية المقيتة واستلاب الحريات، أو في زمن التغيير غير المكتمل والمشوه الذي حصل في العراق، وما زال مستمرًا حتى يومنا هذا، حيث نشهد تراجعًا مهولًا في تقبل الرأي الآخر، وقمع الصوت المخالف، والتضييق على الحريات العامّة والخاصّة.

إنّ التأسيس الهش للبنى الثقافية في العراق بعد التغيير، وعدم اكتمال الأطر الثقافية اللازمة لمنهجية عملها، وغياب التشريعات الضامنة لترصينها، يجعل منها، وقت الحروب والأزمات، ورقة تتلاقفها المحاور ومراكز القوى الموغلة في التسبب بهذه الأزمات والحروب، وبالتالي جرها إلى مناطق غير مألوفة وخطرة على بنيتها ووظيفتها الحقيقية.

إنّنا في الوقت الذي ندين فيه الحرب العدوانية التي تشنها الإمبريالية العالمية على إيران، بدوافع غير أخلاقية، يُراد منها فرض الهيمنة ونظام القطب الواحد في العالم، ننبه إلى المخاطر التي تعاني منها الثقافة الإيرانية الغنية والثرة والعميقة، والموغلة في القدم والأصالة والتنوع الإنساني والفكري، ناهيك عن مخاطر التبديد المحدق للمشهد الثقافي الإيراني كله، وتخريب المعالم الفنية والمعمارية النادرة والمواقع الأثرية الأصيلة، ونحذر المجتمع الدولي ومنظمات الأمم المتحدة المعنية، من عدم الإنتباه إلى هذه المخاطر الكبيرة.

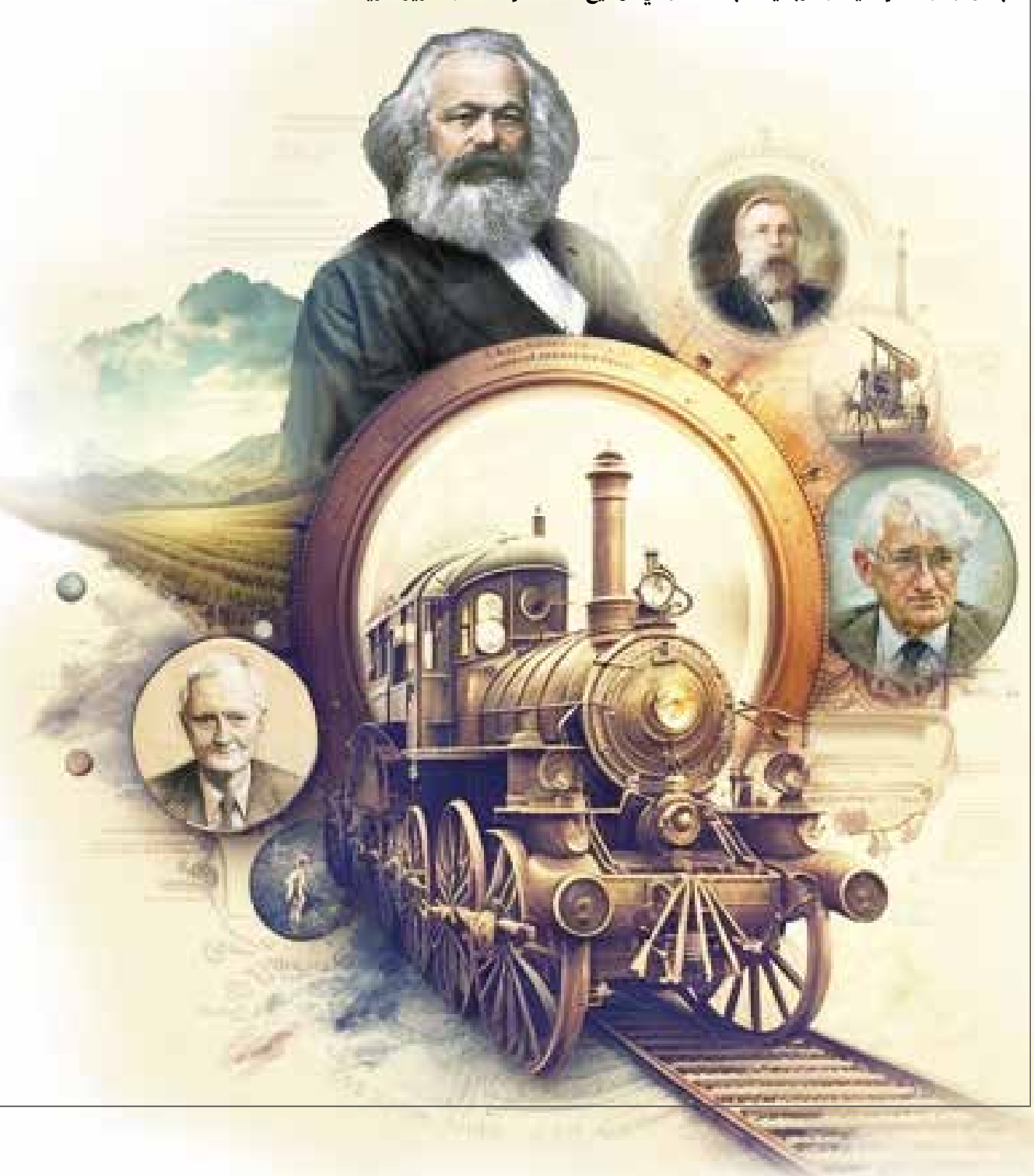
إنّ قرب الثقافة والتقاليد الفكرية والمعرفية الإيرانية من من الثقافة العراقية، وتأثيرها، وترابطها في مناطق كثيرة، يجعل الثقافة العراقية بدورها عرضة لمثل هذه المخاطر، الأمر الذي يتطلب منا وقفة حقيقية من أجل شجب ما يحصل، والسعي لتعريف المجتمع الدولي بدور وفاعلية وأهمية الثقافة الإيرانية للمجتمع الإنساني ككل.

إنّ استقلالية الثقافة الإيرانية التي عُرفت بها عبر العصور، وانتصارها المجرد للإنسان الإيراني وقضايا الشعوب قاطبة، يتطلب النأي بها عن نيران ومخاطر الحرب الهوجاء وغير المتكافأة المشتعلة حاليًا، واحتضان عناصرها، والحرص على التواصل مع ممثليها في الداخل والخارج، نصرة للمعرفة والتاريخ والهمّ الإنساني المشترك.

المجتمع المدني ودوره في التطوّر العلمي

عادل كنيش مطلوب

تُظهر المقاربات الفلسفية والسوسيولوجية الحديثة بأنّ تطوّر العلوم لا ينفصل عن وجود فضاء اجتماعي يُعزّز حرية التعبير والنقد، ويصون استقلال المعرفة عن الإملاءات السياسية أو الضغوط الاقتصادية. فالعلوم، لتظلّ عقلانية، تحتاج إلى بيئة مدنية تحمي حرية البحث، وتشجّع الشفافية، وتتيح تداول الأفكار ومساءلتها علنًا. وعند فقدان هذه الشروط، يتحوّل التقدّم العلمي إلى تقنية وظيفية تُقاس قيمتها بمدى جدواها الإدارية أو الربحية لا بمساهمتها في توسيع مدارك الإنسان أو تعزيز حريّته.



من هذا المنظور، يصعب فصل تطوّر العلوم والتكنولوجيا عن بُنية المجتمع المدني وقوّته النقدية. فكلما كان المجتمع المدني حيًّا ومستقلاً وقادرًا على تنظيم نفسه، ازداد احتمال أن يوجّه العلوم لخدمة الحاجات الاجتماعية والصالح العام. أمّا إذا خضع لهيمنة السوق أو الدولة وفُقد دوره النقدي، فتتحوّل العلوم إلى أداة للضبط والسيطرة بدلًا من أن تكون سبيلًا نحو التحرّر والتقدّم.

وقد أولى عدد من المفكّرين هذا الموضوع اهتمامًا خاصًا؛ فرَبط يورغن هابرماس ازدهار العلوم بوجود ساحة عامة عقلانية، فيما حلّل روبرت ميرتون القيم والمؤسسات المسؤولة عن استمرارية الممارسة العلمية. أما التيارات النقدية والماركسية، استلهامًا من ماركس، فتعتبر العلوم والتقنية جزءًا لا يتجزأ من قوى الإنتاج، تتشكّل وفق علاقات الإنتاج السائدة والصراعات الطبقية.

انطلاقًا من هذه الخلفية النظرية، يهدف هذا المقال إلى استكشاف العلاقة الجدلية بين المجتمع المدني والتطوّر العلمي والتقني بوصفها ركيزة بنيوية، لا تفاعلًا سطحيًا. إذ لا يكتفي بإبراز دور المجتمع المدني في تشجيع البحث العلمي، بل يتعمّق في فهم كيفية توجيهه للتكنولوجيا، وضبطه أخلاقيًا، ومساءلته اجتماعيًا، خصوصًا في سياق التحوّلات التكنولوجية المعاصرة مثل الذكاء الاصطناعي.

المجتمع المدني والعلوم

لم يعد من الممكن في الدراسات المعاصرة النظر إلى العلوم بوصفها نشاطًا معرفيًا محايدًا أو ممارسة تقنية معزولة عن السياق الاجتماعي. فقد أظهرت المقاربات السوسيولوجية والنقدية أن إنتاج المعرفة العلمية يتم داخل بنى اجتماعية وتاريخية محدّدة، تتحكّم في شروطه المؤسسية، قيمه الأخلاقية، واتجاهاته التطبيقية. في هذا الإطار، يبرز المجتمع المدني بوصفه المجال الذي تتشكّل فيه المؤسسات العلمية، وتُصاغ فيه المعايير الناظمة للبحث، ويُمارس داخله النقد الضروري لضمان عقلانية المعرفة واستقلالها النسبي عن السلطة السياسية والهيمنة الاقتصادية.

يقدّم يورغن هابرماس (Habermas, 1989) تحليلًا مركزيًا لهذه العلاقة من خلال مفهوم المجال العمومي، الذي يشير إلى الفضاء الاجتماعي الذي يتيح للأفراد والجماعات تبادل الآراء ومناقشة القضايا العامة على أساس الحجج العقلانية لا مواقع السلطة. فالعلوم، في منظور هابرماس، لا يمكن أن تزدهر إلا داخل فضاء عمومي حر يسمح بالنقد العلني للفرضيات العلمية وبمراجعة النتائج في ضوء نقاش مفتوح ومتواصل. ومن هذا المنطلق، تُفهم العقلانية العلمية بوصفها امتدادًا للعقلانية التواصلية، حيث تُختبر الادعاءات المعرفية من خلال الحوار وقابلية التفنيد، لا عبر الإكراه أو المنفعة. غير أن هابرماس حذّر في الوقت نفسه من المخاطر التي تهدّد هذا الفضاء العمومي

تطوّر العلوم لا ينفصل عن وجود فضاء اجتماعي يُعزّز حريّة التعبير والنقد، كما أنّها تحتاج إلى بيئة مدنية تحمي حرية البحث، وتشجّع الشفافية، وتتيح تداول الأفكار ومساءلتها علنًا

في المجتمعات الحديثة، لا سيما مع تصاعد نفوذ الدولة البيروقراطية والسوق الرأسمالي. إذ يؤدّي ما يسميه بـ«استعمار عالم الحياة» (Habermas, 1988) إلى إخضاع البحث العلمي لمنطق الكفاءة التقنية والربحية الاقتصادية، ما يفرغه من بعده النقدي ويحوّله إلى أداة وظيفية تخدم أغراض السيطرة والإدارة. في هذا السياق، يغدو المجتمع المدني هو الحصن الأخير الذي يمكنه الدفاع عن استقلال المعرفة العلمية والحفاظ على طابعها العقلاني النقدي.

من زاوية أخرى، يقدّم روبرت ميرتون (Merton, 1942) مقاربة بنيوية لأخلاقيات العلوم، تؤكّد أن الممارسة العلمية تستند إلى منظومة من القيم والمعايير التي لا تنشأ داخل المختبرات بمعزل عن المجتمع، بل تعبّر عن ثقافة مدنية أوسع. فالعلوم، وفق ميرتون، تقوم على مبادئ مثل الشفافية، التشارك المعرفي، الكونية في تقييم النتائج، والشك المنهجي المنظّم. هذه القيم ليست تقنية بطبيعتها، بل اجتماعية وأخلاقية، ولا يمكن صونها إلا في مجتمع مدني يضمن حرية تداول المعرفة، يحمي استقلال المؤسسات البحثية، ويشجّع على المساءلة والنقد.

يبيّن هذا التحليل أن أي تراجع في بنية المجتمع المدني أو في ثقافته النقدية ينعكس مباشرة على الممارسة العلمية نفسها، سواء عبر تسييس البحث، أو إخضاعه لمنطق السوق، أو تقويض الثقة الاجتماعية بالعلوم. فحين تُضعف استقلالية الجامعات، أو تُقيَّد حرية النشر، أو يُربط التمويل العلمي حصريًا بالأولويات الاقتصادية أو الأمنية، تتآكل القيم التي تمنح العلوم شرعيتها الاجتماعية والمعرفية.

على الرغم من اختلاف المنطلقات النظرية بين هابرماس وميرتون، فإن تقاطعهما يكشف عن حقيقة أساسية مفادها أن المجتمع المدني ليس مجرد إطار خارجي داعم للعلوم، بل عنصر داخلي في بنيته الإبستمولوجية والأخلاقية. فالعلوم تحتاج، لكي تحافظ على طابعها العقلاني، إلى فضاء عمومي حر يتيح النقاش والنقد، وإلى ثقافة مدنية ترسّخ قيم النزاهة والشفافية والاستقلال. غير أن هذه المقاربة، رغم أهميتها، تظل محدودة إذا ما أُغفلت علاقات القوة والصراع الاجتماعي التي تشكّل المجتمع المدني ذاته، وهو ما يفتح المجال أمام المقاربات النقدية والماركسية التي تنظر إلى المجتمع المدني بوصفه ساحة صراع حول توجيه العلوم وأغراضه الاجتماعية.

تُظهر هذه القراءة النظرية أن العلاقة بين المجتمع المدني والعلوم علاقة تأسيس بنيوي لا دعم وظيفي عابر. فحيثما يتراجع المجتمع المدني، تتحوّل العلوم إلى تقنية خاضعة للسلطة أو السوق، وحيثما يكون المجتمع المدني حيًّا ونقديًا، تصبح العلوم ممارسة معرفية تسهم في توسيع أفق الحرية والعقلانية داخل المجتمع.

نقد ماركسي لمقاربات هابرماس وميرتون

على الرغم من الأهمية النظرية الكبيرة لمقاربات هابرماس وميرتون في إبراز الدور القيمي والتواصلي للمجتمع المدني في إنتاج المعرفة العلمية، فإن هاتين المقاربتين تظلان، من منظور ماركسي نقدي، قاصرتين عن تفكيك الشروط المادية والاقتصادية التي تتحكّم فعليًا في توجيه العلم. فكلتاهما تنطلقان من افتراض ضمني بإمكانية قيام مجتمع مدني عقلاني يتمتع بدرجة من الاستقلال عن علاقات الإنتاج السائدة، وهو افتراض يتجاهل الطابع الطبقي البنيوي للمجتمع المدني نفسه.

من منظور ماركس وأنجلز (Marx and Engels, 1932)، لا يُنتَج العلم داخل فضاء تواصلي محايد أو منظومة قيم أخلاقية مجردة، بل داخل بنية اجتماعية تحددها علاقات الإنتاج وهيمنة رأس المال. فالمجتمع المدني، في التحليل الماركسي، ليس فضاء توافق عقلاني، بل ميدان صراع طبقي تُعاد فيه إنتاج الهيمنة الأيديولوجية. وعليه، فإن القيم التي يصفها ميرتون بوصفها أخلاقيات علمية كونية لا يمكن فهمها خارج شروط الملكية، وأنماط التمويل، وتقسيم العمل العلمي، حيث تُمنح الأفضلية للأبحاث التي تخدم تراكم رأس المال أو متطلبات الدولة، على حساب المعرفة النقدية أو التحرّرية.

كما أن مفهوم المجال العمومي لدى هابرماس، رغم طابعه النقدي، يتعرّض لانتقاد ماركسي بوصفه تجريدًا معياريًا يفصل النقاش العقلاني عن البنية المادية التي تحدد من يملك وسائل إنتاج المعرفة ومن يتحكم في شروط تداولها. فإمكانية النقاش الحر ذاتها ليست متاحة لجميع الفاعلين الاجتماعيين على قدم المساواة، بل تخضع لتفاوتات طبقية واضحة، تتجلّى في الوصول غير المتكافئ إلى التعليم، الموارد البحثية، والمنصّات الأكاديمية. لذا، فإن العقلانية التواصلية، ما لم تُربط بتحليل اقتصادي-سياسي، قد تتحوّل إلى غطاء أيديولوجي يُخفي علاقات السيطرة بدل كشفها.

من هذا المنطلق، يرى التحليل الماركسي أن تحرير العلوم لا يتحقّق فقط عبر توسيع المجال العمومي أو ترسيخ القيم الأخلاقية، بل يتطلّب تحوّلًا في الشروط المادية لإنتاج المعرفة نفسها. فالعلوم، بوصفها جزءًا من قوى الإنتاج، ستظل خاضعة لمنطق الربح والتراكم ما لم تُعاد صياغة علاقاتها بالملكية والسلطة. عليه، فإن المجتمع المدني لا يمكن النظر إليه كضامن تلقائي لعقلانية العلوم، بل كساحة صراع مفتوحة بين قوى تسعى إلى تسليع المعرفة وقوى اجتماعية تطمح إلى إعادة توجيهها لخدمة الحاجات الإنسانية والتحرّر الاجتماعي.

المجتمع المدني في وطننا العراق

يعاني مفهوم المجتمع المدني في العراق من حالة من الالتباس والاختلاط، حيث تداخلت فيه مفاهيم متعددة. فالمجتمع المدني يرتبط بنشوئه بظاهرة المدينة ويقوم على العلاقات التعاقدية الطوعية الناشئة عن المبادرات الفردية في تنظيمات مؤطرة، بينما يقوم المجتمع الأهلي على نظام العلاقات القرابية الممتدة من العائلة الصغيرة حتى القبيلة. في المقابل، يدور المجتمع السياسي على جملة العلاقات المنظمة بين الحاكم والمحكومين في إطار الدولة. لقد دفع هذا الخلط بعض الباحثين إلى اعتبار المؤسسات التقليدية كالعشائر والطوائف جزءاً من المجتمع المدني، بينما يرى آخرون أن المجتمع المدني بمفهومه الحديث يقوم على الفرد المواطن والعقد الاجتماعي، وهو ما يتطلب فصلاً واضحاً عن هذه الانتماءات التقليدية.

تواجه منظمات المجتمع المدني في وطننا مجموعة من التحديات المعقدة والمتشابكة، يأتي في مقدمتها القيود البيروقراطية والقانونية المتمثلة في الإجراءات المسطرية المكلفة والمماطلة في منح التراخيص أو التهديد بسحب الاعتراف في أي لحظة. كما تعاني هذه المنظمات من علاقة إشكالية مع الدولة تتراوح بين القمع والاحتواء، والتعرض للإقصاء والعزلة الممنهجة، إضافة الى ما تقوم به السلطات من عمليات تدجين عبر الاحتواء أو الإخضاع لوصاية الدولة، مما يفرغ المفهوم من مفعوله النقدي ويضعف من أداء المنظمات.

تشكل معضلة التمويل تحدياً كبيراً آخر، فمن ناحية أدى تنامي التمويلات الغربية للمنظمات الأهلية العراقية إلى خلق شبهات حول أجندات هذه المنظمات، ومن ناحية أخرى فإن الاعتماد على تمويل الدولة قد يفقدها استقلاليتها. إلى جانب ذلك، تعاني بعض منظمات المجتمع المدني من تحديات داخلية تتعلق بتسلط النخبة المؤسسة وبطء التداول على المسؤولية وشخصنة الإدارة وتغليب الفردية في التعاطي مع الشؤون الداخلية، وهذه الممارسات غير الديمقراطية تتناقض مع المبادئ التي تدعو إليها هذه المنظمات.

رغم هذه التحديات، يضطلع المجتمع المدني بأدوار مهمة، أبرزها المطالبة بالتحول الديمقراطي ونشر قيم المواطنة وحقوق الإنسان ومراقبة أداء الحكومة، كما يمكن أن يعمل كقوة اقتراحية واستباقية في صناعة القرار الرسمي وبناء السياسات العامة، ويساهم في إدارة المراحل الانتقالية عبر مجابهة جيوب الاستبداد والمشاركة في المصالحة الوطنية والعدالة الانتقالية، خصوصا بالاعتماد على الفاعل الشبابي كطبقة رئيسية في الحراك المدني.

يبقى نجاح المجتمع المدني رهناً بقدرته على تحقيق الاستقلالية عن السلطة، وتجاوز إشكاليات التمويل، وبناء ممارسات داخلية ديمقراطية، والمساهمة بفعالية في الدفع نحو الإصلاح السياسي والاجتماعي المنشود.

المجتمع المدني والذكاء الاصطناعي

لقد أصبح من الواضح أن غياب المجتمع المدني عن المشهد العالمي للذكاء الاصطناعي يمثل ثغرة خطيرة تهدد مستقبل الديمقراطية وحقوق الإنسان، إذ يقتصر الحوار المهيمن على الحكومات والقطاع الخاص، مما يستبعد الأصوات الأكثر قدرة على ضمان أن تخدم هذه التقنيات القيم الديمقراطية . تؤكد المؤسسات البحثية المتخصصة أن المخاطر التي تنجم عن هذا الغياب واضحة وملموسة، فبينما يمكن للذكاء الاصطناعي أن يعزز جهود المناصرة ويدعم البحث العلمي ويعزز الشفافية، فإنه يحمل أيضاً أخطاراً مدمرة تتمثل في التزييف العميق وحملات التضليل التي تقوض الثقة في المؤسسات الديمقراطية، فضلاً عن المراقبة الجماعية المدعومة بخوارزميات غير شفافة قادرة على تآكل الحريات بدلاً من تعزيزها . لذلك أصبح من الضروري أن تضمن منظمات المجتمع المدني حصولها على المعرفة والأدوات والمساحات اللازمة للمشاركة الفاعلة في النقاشات التي ستحدد مستقبل الديمقراطية في عصر الذكاء الاصطناعي.

تتعدد استراتيجيات المجتمع المدني للتعامل مع تحديات الذكاء الاصطناعي، حيث تشمل بناء القدرات وتعزيز المعرفة الرقمية داخل المنظمات والمجتمعات التي تخدمها، والدعوة إلى أطر تنظيمية وأخلاقية تضمن الشفافية والمساءلة وحماية حقوق الإنسان، وتعزيز التعاون بين القطاعات المختلفة لضمان أن يعطي تطوير الذكاء الاصطناعي الأولوية للعدالة الاجتماعية والشمولية والإنصاف بدلاً من المصالح التجارية الضيقة . في آسيا على وجه الخصوص، تسعى مبادرات المجتمع المدني إلى إنشاء مراكز متخصصة تهدف إلى تمكين هذه المنظمات من القيام بأبحاث نقدية حول تأثير الذكاء الاصطناعي على الديمقراطية وحقوق الإنسان، وتزويدها بالمعرفة والأدوات اللازمة لتعزيز عملها، والضغط على الحكومات والشركات لضمان أن تتوافق سياسات الذكاء الاصطناعي مع المبادئ الديمقراطية.

تتطلب المواجهة الفاعلة لتحديات الذكاء الاصطناعي تحولاً في دور المجتمع المدني من مراقب سلبي إلى مشارك نشط في تشكيل السياسات والأدوات . وهذا يعني الانتقال من مجرد توثيق الانتهاكات إلى بناء بدائل عملية قابلة للتطبيق، ومن الدفاع عن الحقوق إلى المشاركة في تصميم أنظمة تحمي هذه الحقوق منذ نشأتها . إن التجارب الرائدة حول العالم، من التعاونيات الرقمية في ألمانيا وإسبانيا إلى منظمات المجتمع المدني في كينيا التي تحارب التضليل عبر أدوات مراقبة محلية، تؤكد أن الإرادة موجودة والقدرات في تطور مستمر. لكن الطريق لا يزال طويلاً نحو بناء نظام بيئي متكامل للذكاء الاصطناعي يستجيب لاحتياجات المجتمعات المحلية، ويحترم خصوصياتها الثقافية واللغوية، ويضمن أن تظل هذه التقنية الثورية أداة في خدمة الإنسان لا العكس.

المصادر:

Habermas Jürgen, The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, 1989, Cambridge, Mass. MIT Press

Habermas Jürgen, The Theory of Communicative Action, Volume 2 , 1988, Polity Press. P. 170, P. 273, P. 312

Marx Karl and Engels Friedrich, The German Ideology, 1998. Prometheus Books

Merton Robert K., The Normative Structure of Science, 1942, Journal of Legal and Political Sociology, Vol. 1, pp. 115-126

قراءة في أدب آمنة الرميلي

الأوطان تنزف دمًا والشطآن متاهة للأرواح

روايات عديدة بعد قراءتها لا أنسى شخصياتها وأبرز أحداثها، وتترك فيَّ أثر التعجب لأتساءل كيف صنع الكاتب أو الكاتبة كل ذلك الجمال والمتعة وأي مخيلة يمتلكها؟ ومن تلك الروايات رواية "شط الأرواح" للأديبة آمنة الرميلي، التي خرجت من عوالمها بعد آخر صفحة، وكم تمنيت وأنا أقترب من نهايتها لو أن ذلك السرد أستمر لصفحات أضعاف ما احتوته الـ 270 صفحة.

الغربي عمران

شواطئ تقذف بجثث من حاولوا عبور البحر إلى الحلم، بوصف الكاتبة الدقيق، لتقدمها للقارئ في لوحات سردية تنبض بالتفاعل والحياة

ماذا لو استمرت لتتجاوز الألف أو أكثر بذلك الزخم المدهش والعوالم الغرائبية؟ بتلك التفاصيل الممتعة حد اللذة. لقد أتقنت كاتبتها تقريب شخصيات مجتمع روايتها المركب، بحيث أن كل شخصية لا تشبه شخصية أخرى من حيث همومها وتطلعاتها ونظرتها للحياة. وذلك الحوار الذي أدخلت عليها الروائية العامية التونسية الممتعة، حوارات رشيقة لا يوجد بها أي زوائد أو فضفضة، وفضاء الأمكنة المتعددة شوارع ومقاه مدينة إلى شواطئ تقذف بجثث من حاولوا عبور البحر إلى الحلم، بوصفها الدقيق، وقد قدمتها للقارئ في لوحات سردية تنبض بالحياة حتى يخيل له أنه لا يقرأ وصفاً لشيء بعيداً عنه، بل أنها نجحت في منح القارئ إحساس أن جزء منه، ويتحرك ضمن أفراده. وفوق ذلك استخدمت الكاتبة الوصف المتداخل بالأحداث، رواية سرد وصفية، فالكاتبة لا يغرها الوصف المطول للأشخاص أو الأمكنة أو ما يجول بالنفس، بل اختارت مزج الفعل بالوصف، بحيث لا يمل: "يحرك رأسه كأنه يعجب من نفاقي. يتركني لشيء من الصمت ونفاذ الصبر. يشعل سيجارة، يقدم لي العلبة فأشكره بوضع يدي على صدري..."

ويطول المقطع الذي يبين فن الكاتبة في ذلك المزج المدهش، وفي جمل قصيرة تبعث على القلق، وكأنها طلقات متتابعة من فم بندق.

حقيقة الأمر فقد دونت ملاحظات أثناء القراءة، وخطيت خطوط تحت جمل وعبارات لافتة، لكنني بعد أن أكملت قراءتها، ودعتني الرواية للكتابة عن دهشتي بها، وجدت نفسي حائراً، سائلا نفسي من أي أبدأ.. وهل إذا ما كتبت سأصل بالقارئ إلى نبض هذا العمل، وديناميكية أحداثه، وصخب أفكار باهية التي كُنت أرثي لها ولما يعتمل بداخلها من عذاب وحيرة من تساؤلات وأماني وقلق كثيرا ما تجتاها.

الرواية بدأتها الكاتبة من نهايتها، هذه ما أدركته حين إبحاري على صفحاتها حتى النهاية، حيث عنونت الصفحات الأولى بـ "حمْلٌ..." وقد ظهرت الشخصية الرئيسة "باهية" ترقد على سرير غرفة العمليات بغرض إجهاض ما في بطنها، لينتهي هذا الجزء بقول الطبيبة لها "ما هذا ياربي ما هذا ياباهية؟!" وهي تخرج ما في بطنها، ثم تنتقل الكاتبة بقارئها إلى فصل بعنوان "قد تكون الحكايات في بداياتها فارغة" ومن هذا الفصل وما تلاه من فصول الرواية الإحدى عشر عنواناً تسرد الشخصية المحورية ما تعيشه خارج المستشفى، ليكتشف القارئ مع نهاية تلك الفصول، ودخوله الجزء الأخير من الرواية، الذي بعنوان " ثانيا: إجهاض" بأن الراوية كانت تحكي طول تلك الفصول حياة سابقة لدخولها المشفى، تحكي حياتها بعد انفصالها عن زوجها "مراد" الذي تزوج بأخرى بعد ذلك وأنجب ما كان يحلم به أن تنجب باهية ولد يتمرغ في إرثه. باهية سردت تعنتها لزوجها "مراد" الذي كان يحبها، ويسعى لإرضائها كما توصف، حد أن القارئ يتعاطف مع مراد الذي كان يسعى لإرضائها، بينما بدت هي مزاجية ومتسرعة حتى تركته، وطوال صفحات الرواية ومراد يظهر هنا وهناك في سردها، تحكي شذرات من حياتها معه "تهب فيَّ رغبة أن أغير ملابسي، أن أغتسل، أتشمم لحمي وأدباشي في قرف، رائحتي عادية ولكن رغبتي في الاغتسال وتبديل ملابسي تزداد تأججاً.. يضحك مراد:

- كل يوم وأنت غاطسة في البانيو؟ ماذا عندك فوق جلدك؟

أرد:

- المشكلة فيما تحت جلدي! غالبا ما كان ينزع مراد ثيابه ويغطس معي في الماء..."

وهكذا نجد الساردة تتذكر لحظات من حياتها معه بين فصل وآخر- الذي كان محبا وودودا ومتسامحا أمام نزقها ورفضها له، وقد بدت بطبيعة مضطربة وشخصية مركبة، ولم تكن "باهية" الوحيدة بشخصيتها متناقضة بل أن معظم شخصيات مجتمع الرواية ذات طبيعة مركبة وغرائبية. من خير الدين المنسي، أوما كما كانت تطلق عليه هي "الباشا"، إلى المانع...

الرواية لم تقدم شخصيات ذات حضور دائم، عدى باهية وخير الدين ومانع، وبقية الأسماء ظهرت بحضور لحظي عابر، ومنها: الهادي، مراد، حسان، فاطوماتا، ديبوا، الرجل مكسور السن، حياة، سالومي، رهف، نجود، كاتوا، بيانكا، شانجو، زهرة، منية، بية ...

وقد استخدمت تلك الأسماء وقود للرواية إذ أن لكل منها حكايتها في حياة لا ينقصها عبث المجتمع، وكأنهم ممثلين لمجتمعات البؤس والشقاء: التونسي، والسوري والنيجيري والليبي والتشادي والسنيغالي ... ومنها طفلة لا تتجاوز الخامسة يعتدى عليها جنسيا، وامرأة تسلب منها طفلتها، وأم تغتصب ويذبح زوجها، وأخرى تموت وهي تحتضن رضيعة وجدها خير الدين وقد تدلت أحشاءها، وبشر يبقرون لتنز أعضائهم، وآخرين يلقون في عرض البحر ليواجهوا مصيرهم.

تذهب الباهية لزيارة ذلك الشاطئ شطئ الأرواح، حيث مقبرة الغرباء، والمحمية بعد مراسلة خير الدين عبر الفيس بوك، وهو الذي يتولى بدفن ما يلفظهم البحر، وأثناء زيارتها تسمع منه حكايات وحكايات يقشعر لها بدنها، وتقرأ ما دونه في ملفات عديدة، عالم مخيف ومرعب حيث قضت معه ومع مساعده المانع ليلة واحدة، حيث غادرة قبل شروق الشمس ولم يعود، غادرت ذلك الساحل وحين عادت بعد أيام لم تجدهما، وسألت من التقتهم عن خير الدين ليخبروها بما لم تستوعبه، وأنه اختفى منذ ثلاث سنوات.

سرد غرائبي لأحداث وشخصيات غرائبية، تلك التي عاشتها باهية الصحفية، التي جذبتها حكايات شخصيات ساحل الأرواح، لتكتشف أن ذلك الساحل وسواحل مدن شرق وجنوب وشرق شمال البحر الأبيض تنتشر فيها شبكات التهريب والمتاجرة بالأروح والأعضاء البشرية، وقد وصفت أعضاء تلك الشبكة بالشخصيات ذوي السُن المكسورة من يسيطرون على تلك التجارة التي تتجاوز سواحل شمال إفريقيا إلى مجتمعات ما خلف الصحراء الكبرى.

أحداث الرواية لم تنسجها الكاتبة في نسق واحد، ولا بالأسلوب التصاعدي الواحد، بل اعتمدت على المراوحة لتشكلها في عدة أنساق حكائية، الباهية ومدير تحرير الصحيفة والعاملين بها، الباهية وخير الدين، الباهية ومراد من انفصلت عنه، وحيوات أخرى، تذهب إلى أبعد من ذلك إلى تلك الذكريات التي تتذكرها باهية أثناء سردها لحكاية، أو وصف مكان أو شخص، لتتشكل الرواية من عنقود أو عناقيد حكائية متصلة ومنفصلة، غير أن جميعها تتصل بحياة الباهية، إذ أستمرت الكاتبة

قصة قصيرة

حنين إلى الرغبة

كاتالينا إنفانتي بيوفيتش
ترجمة: السالمي بنعيسى

ألمح الفتاتين عائدتين من الشاطئ، بشرتهما ناعمة، مشدودة قليلاً من الشمس. أضع لهما بعض الحليب والخبز، وفي مخيلتي ذكرى شعر أشعث، ونسيم يداعب وجهي، ذلك الشعور الصيفي بالانسياب في الحياة كشخص آخر، أرتدي الجمال كالعطر. أشعر وكأن شيئًا ما حدث لجسد لم يعد جسدي. كذكريات رحلات قمت بها، ورائحة مدينة جديدة، وأبواق سيارات تزمجر وكأنها النفير. تلك الاختلافات لم أعد ألاحظها، لم أعد سائحة أينما ذهبت. جسدي الآن لا يختلف كثيرًا أينما كنت، ينكمش على نفسه كالحلزون، ولا يتأثر روتيني اليومي بمكاني في العالم.

"ماذا حدث لهذا الجسد؟" سألت.

الفتيات بشعرهن الطويل وابتساماتهن العفوية يدلكن كريمًا برائحة الفانيليا على بشرتهن، ويتجولن في أرجاء المنزل، ويتحدثن بحماس وسعادة عن أشياء يعتقدن أنني لا أعرف عنها شيئًا. "ماذا تعرف أمي؟" يقلن، إنها جاهلة. حسنًا، أمي ليست هنا، إنها تعيش داخل جلدها المترهل، بينما هنّ يعشن حياتهن فحسب - فالحياة لا تطلب منهن أكثر من ذلك. أسترق السمع إلى حديثهن، فتقول ابنتي الكبرى إنها التقت بشاب، وأنها ستموت إن لم تره ثانيةً، أو شيئًا من هذا القبيل، وهي تبكي وتضحك في آنٍ واحد. أقول لنفسي بهدوء: "لن تموتي". تحاول شقيقاتها مواساتها، فيصرخن: "أراهن أنه سيتصل بكِ!". وأنا، مستلقية، وضوء المصباح يسطع عليّ، أقول لنفسي بصوتٍ أخفض: "لن يتصل".

يخرج الجواب من بين الجمود والصمت:

"أنتِ تشعرين بالحنين إلى ما لم تعودي تشعرين به"

حلّ الليل الآن. تنتظر ابنتي الكبرى تلك المكالمة بفارغ الصبر، بينما تقوم الفتيات الأخريات بطلاء أظافرهن، وتمشيط شعرهن، ورشّ أنفسهن بالعطور. "أمي!" يصرخن، "سنخرج!". جزءٌ مني يسمعهن، بينما الجزء الآخر يتوق إلى رحيلهن. "سنعود قبل منتصف الليل". أعلم أنهن يقلبن أعينهن، لكنّني لا أبالي. توقفتُ عن الاهتمام قبل بضع سنوات، عندما أدركتُ أنني خسرتُ المعركة، تمامًا كما خسرت أمي حين كنتُ تلك الشرارة، جسدًا أثيريًا متلألئًا يسعى دائمًا للاحتراق.

"لكن لماذا؟" ألححتُ.

"لأنكِ الآن رأيتِ ما وراء الكواليس، كيف يُسدل الستار، وزيف الأزياء."

يغادرون في زحمة مفاتيح وأحذية وأبواب، وأغرق في حلم بين اليقظة واليقظة. أرى هذا الشاطئ من عقود مضت؛ أرى رجالًا آخرين كدتُ أحبهم. مجرد ذكرى ذلك الجسد النابض تبدو وكأنّها مجرد وهم، شيء ينهار قبل أن يوجد. أرى الآن جسدكِ فوق جسدي، مُضاءً بذلك الضوء الخافت نفسه، المتدفق من الشاطئ عبر شق النافذة. تتسلل إلينا أصوات شباب آخرين يعيشون حياتهم على أكمل وجه؛ لسنا الوحيدين، لكننا نعتقد أننا مميزون، شعور يدوم طويلًا. كل ذكرياتي معكِ محفورة على هذا الشاطئ، مع ذلك النّور الذي يتغلغل في داخلي. والآن، لم يبقَ شيءٌ لأقوله. إن مشاركة المزيد ستكون بمثابة سرد قصة، ولا أريد الخوض في تاريخنا الباهت والممل.

كل ما يهمني هو أن يظل ذلك النّور ساطعًا عليّ. يمكن للذكريات الأخرى أن ترحل، لكن هنا، في هذا الجسد، لابد أن يبقى ذلك النّور.

"لكن لا بد أن يبقى شيءٌ ما في الداخل، أليس كذلك؟" سألتُ.

"أنتِ تعرفين ما تبقى هنا: مجرد مسرحٍ فارغ. وهو ليس مكانًا ترغبينَ في التواجد فيه."

لا بد أن الفتيات في حفلتهن الآن، متوترات، يرتجفن من البرد؛ لكنّهن لن يتسترن لأنهن يرغبن في أن تُرى أجسادهن. ابنتي الكبرى، الساذجة، ستذهب للبحث عن ذلك الفتى، تشق طريقها بين جميع السكارى. ستجده في تلك الحالة نفسها، تفوح منه رائحة الكحول، وسيمنحها قبلةً رطبة. على أي حال، ستبدو لها تلك القبلة الأولى حلوة، لأن الرغبة دائمًا ما تفعل ذلك.

لكن عاجلاً أم آجلاً، ستتلاشى تلك الرغبة أيضًا.

بينما أنا في اللا يقين، بين اليقظة والنوم، أحلم أنني أشق صدري بعتلة جراحية.

هناك يجب أن يكون، أُهمس، في هاوية سوداء، ذلك الخيط من الرغبة. لكن جسدي يكاد يكون فارغًا، مُحنّطًا في حياة مستقرة. مع ذلك، أغرس يديّ في الفتحة وأبحث، ظنًا مني أنني سأجد تلك الليلة من الشاطئ ملقاة هناك. ألمس أحشائي، الدم الدافئ، الأعضاء والأنسجة، متسائلة إن كان لا تزال هناك في الداخل. لا أريد أن أنظر.

وأجد أنه قد اختفى؛ أخشى أن يكون ذلك يعني الموت. أتحسس جسدي، كل شيء ينبض، دافئ. لا أجده، فأستسلم للتفكير: ما أهمية ذلك؟ ما مدى أهميته، ما الذي لا يتذكره هذا الجسد؟ شعور بالدوار، رعشة للروح؛ كم من تلك التشنجات مجرد تفاعلات كيميائية بسيطة؟

"أغلقوني!" أقول، "من الأفضل ألا ندخل إلى هناك."

تصل الفتيات، صاخبات. يضحكن، يبكين؛ الأمر سيان. أخيرًا يغطّ في النوم بعد حديثهن بحماس - لم أسمع سوى صراخهن. أقول في نفسي: لن تريه مرة أخرى. المنزل يصرصر، الصنبور يقطر، أغلق صدري وأستسلم للنوم تمامًا. سأستيقظ غدًا، والندوب تغطي جسدي. سأحضّر الفطور للفتيات وأبقى صامتة. سأرتب المنزل، أجيب على بعض الرسائل الإلكترونية، وأبقى صامتة. سأشغّل الغسالة، وأجفف الأطباق، وألتزم الصمت. وأنت، ستقرع جرس الباب وتأخذ الفتيات، كما تفعل كل نهاية أسبوع.

ترجمة عن الإسبانية

كاتالينا إنفانتي بيوفيتش كاتبة وناشرة تشيلية، وشريكة في ملكية مكتبة كاتالونيا في تشيلي. ألّفت ثلاثة كتب قصصية عن الشعوب الأصلية في تشيلي بالاشتراك مع سونيا مونتيسينو، عالمة الأنثروبولوجيا والحائزة على الجائزة الوطنية التشيلية للعلوم الاجتماعية. نشرت مجموعتها القصصية الأولى "كلنا ظل واحد"، ولها ورواية واحدة هي "الشقوق التي نتحملها"The Cracks We Bear باللغة الإنكليزية.

تطرز الحكايات مشكلة مشاهد من عدة أزمنة ولعدة شخصيات ضمن سياق الأحداث التي تسردها، مثال وهي تحكي معاناتها من خروج خير الدين قبل طلوع الشمس ولم يعد، لتذهب بذكرياتها بعيدا وكأنها تواسي نفسها: "لم أحسن الإجابة مرة عن سؤال مباغت من تاجر مخدرات يبيع الروبافيكيا في أحد محطات المترو في حي التضامن..." وتلك الحكايات قد تتضمن عدة أسطر وقد تتجاوز الصفحة، لتعود باهية بعد ذلك إلى سرد ما كانت تسرده دون مقدمات أو تمهيد كما بدأت تشظياتها دون تمهيد.

أسلوب آخر حين تضع الكاتبة شخصياتها في موضع التساؤل، أو كمن يحكي أحجية، لتنطلق باهية بعد ذلك في جدل مع ذاتها وهو ما تميزت به هذا الشخصية إذ أن الجدل والتساؤلات ظلت رفيقتها، إذ تشد القارئ إلى ملعبها أو مسرحها المتمثل بعقلها الذي ظل في تفاعل حد أن يرثى لها القارئ، فكثيرا ما تضع نفسها في مواجهة مع نفسها: "يعيدني صوت بيانكا المنتحب إلى جحيمي الحقيقي، صحفية تبحث عن مثيرات لمقالاتها توسع بها قاعدة متابعيها..."، وأسطر أخرى وقد شبهت من يلفظهم البحر: "روحا تحمل وزر بلد منصرف البال إلى ما لا يخطر ببالك أنت طفلته ذات الخمس سنوات رماك الوطن أم أعداء الوطن، أم وطن عدو نفسه، يشرد أطفاله في آفاق البر والبحر؟ أتساءل وأؤكد لنفسي أنها أسئلة تافهة قميئة أمام جحيم الأذى الذي ينضح به جسد رهف" ورهف الطفلة التي تكرر المهرب الاعتداء عليها.

تنتهي الرواية بعودة باهية من الساحل بعد أن أكد لها من وجدتهم أنها واهمة بما تتحدث به عمن قابلتهم في الزيارة السابقة، وأنها على سرير المستشفى لا زالت كما بدأت في الصفحات الأولى للرواية والغريبة أن الطبيبة تخبرها أن شخص يدعى خير الدين قد زارها أثناء سبات تخديرها، لحظتها أصابها الذهول محاولة النهوض واللحاق به...

هنا يقف القارئ في حيرة فالرواية بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها بنيت بصدق فني يكاد أن تكون تلك الشخصيات والأمكنة والأحداث حقيقة، ليغشاه ذهول من قدرة الكاتبة على التلاعب بتوقعاته التي خابت، فكل الخيوط التي أجادت الكاتبة النسج بها لا تنتهي كما كانت تخميناته، وأن الرواية تخللتها المفارقات الغريبة، وكأن الكاتبة أرادت أن تدخل مع قارئها في متاهات مخادعة. لينتهي من تلك اللعبة بما لا ينسى من أحداث وشخصيات.

في هذه المقاربة لم أتناول إلا القليل من جوانب الرواية فنيا وموضوعيا فهي رواية ذات زوايا وأوجه وثيمات متعددة.

بالنظر للثراء والغنى القيمي والمعرفي الذي تنطوي عليه شخصية صادق الصائغ الإستثنائية، واحتفاءً بحضورة الثر ودوره الكبير في رفد المشهد الثقافي العراقي والعربي بكل ما هو قيّم ومختلف، تحتفي "الطريق الثقافي" بحضوره المميز، عن طريق كتابات أصدقائه الذين عاصروه، وعاشوا معه في بعض المراحل. هنا شهادة الكاتب عواد ناصر وكتابة الناقد فاضل ثامر.

صديقي صادق شاعرًا وإنسانًا..

عواد ناصر

تعرفت إلى صادق أول مرة في شارع السعدون. تصادف كلانا إننا كنا معًا نقصد جريدة "طريق الشعب" مشيًا.
تحدثنا معًا وكأننا نعرف بعضنا منذ زمن بعيد: هو النجم، وأنا ما زلت في بداياتي الشعرية أقرزم الشعر.
كان شخصية مبهرة شكلاً ومضمونًا.
كان يشبه ألان ديلون، ثم أصبح في كبره يشبه روبرت دي نيرو.
صادق فنان متعدد المواهب:
شاعر ورسّام وخطّاط وكاتب مسرحي.
الغريب، أنّه قال لي مرّة:
"مع الأسف.. لم أتعلم العزف على أية آلة!!"
قلت له وقتها:
"أنت طمّاع. بل طموح أكثر من اللازم. ماذا تريد أكثر مما أنت عليه؟!"
ولعل الشيء بالشيء يُذكر، فأنّه مؤدٍ غنائي رائع أيضًا، لاسيّما عندما يغني: "مضناك جفاه مرقده" التي أصبحت النشيد الوطني في سهراتنا الليلية.
شعريًا، صادق شاعر رائد بل، موغل في الريادة.
في ديوانه "نشيد الكركدن"، قال في إحدى قصائده: "الشمسُ قوادتي"، وهو بهذا يمثل اختراقًا للشعرية العربية، عندما ابتكر صورة شعرية جريئة ضد النمطية الشعرية العربية، بل هو اجترح ابتكارًا سورياليًا عربيًا لم يسبقه إليه أحد.

في بيروت، أثناء الحرب الأهلية في العام 1980 التقينا ثانية مصادفة في منطقة الفاكهاني.
قال لي: "كنتُ أبحث عنك منذ يومين عندما علمت أنّك في بيروت".
أخذ بيدي مثل طفل صغير، وقادني حتى وصلنا مبنى مجلة "الحريّة"، وهو مبنى يتقاسمه الشيوعيون اللبنانيون والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.
دخلنا مكتب المجلة وعرفني إلى رئيس تحريرها آنذاك الأستاذ داوود تلحمي.
رحب بنا رئيس التحرير بمودّة، ثم قادني إلى غرفة التحرير، وهناك أشار لطاولة أنيقة وقال:
"هذا مكتبك. أنت أصبحت الآن محرراً في القسم الثقافي للمجلة".
عقدت المفاجأة لساني، ولم أكن أدري ما أقول بسبب المفاجأة تلك.
كان المحررون الذين معي في القسم هما الفلسطينيان، ربعي المدهون، وليانا بدر، والعراقي جليل حيدر.
بعد ذلك فوجئت برئيس التحرير وهو يسلمني مظروفًا ويقول:
"هذا هو راتبك يا رفيق".
عرفت لاحقًا أنّ النظام المالي عندهم يقضي بتسلم الراتب فور المباشرة، وكان الراتب مجزيًا آنذاك.
هكذا استمرت الصداقة وكتابة القصائد ووتنسم عبير الحريَّة التي كانت عندي، شريان الصداقة الحقة.
لاحقًا، وبعد سنين طويلة في بغداد، أمر رئيس الجمهورية أحمد حسن البكر آنذاك، بجلب صادق الصائغ ليبلغه أنّه من المخجل أن يكون شَعر مقدم البرنامج الثاني من تلفزيون الجمهورية العراقية في بغداد بهذا الطول!!
تخيّلوا!.. رئيس الجمهورية يخاف من شَعر الشاعر وليس من شِعره!!
حتى اليوم صادق الصائغ هو الأقرب إليّ، شاعرًا وإنسانًا ومثقفًا، وأنا محظوظ لأن صادق صديقي.

صادق الصائغ كسر النمطية والابتكار السريالي

فاضل ثامرر

روي الشاعر صادق الصائغ حكاية كتبها القاص الانكليزي سومرست موم عن رجل ذهب الى جزيرة نائية، وبعد تطواف طويل، قضى فيه العمر كله، اكتشف ان لا شفاء له الا بالعودة الى موطنه. يبدو ان الشاعر صادق الصائغ، مثل ذلك الرحّال الباحث عن الحقيقة والامن والذات، قرر العودة ليحط اخيراً في موطنه. وها هو اليوم، يستشرف سنواته الثمانين المنفرطة مثل حبات المسبحة، متأملاً، ومستشرفا تلك السنوات الصعبة التي جعلته، فجأة، يواجه الكهولة والارق والخوف من شبح الموت.

تتراوح هذه المجموعة من القصائد المختارة، التي قرأها الشاعر في احدى المناسبات في بغداد هذه الايام (كانون الثاني 2018) بين قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) وقصيدة النثر. ثمة قصائد مطولة مثل "الاوغاد، زاء والقمر وما يسطرون، نم عميقا ايها الطيف، هنا بغداد، الى عزرائيل" واخرى قصيرة مثل قصائد الومضة والهايكو منها: "حصار، ارضي قنوع". اما بقية القصائد فهي قصائد متوسطة تبدو مثل سونيتات شعرية. يمكن القول ان هذه الاضمامة من القصائد تمثل تجربة الشاعر طيلة اكثر من ستة عقود، بدأها بتجارب اولية في اواخر الخمسينات، لكن مجموعته الشعرية الاولى "نشيد الكركدن" تأخرت حتى العام 1973.

جيلياً يقف صادق الصائغ داخل دائرة الشعر الستيني دون ان ينتمي اليها فنيا وشعريا بصورة كاملة، والى منحاها الفني الذي مثله شعراء البيان الشعري الاربعة فاضل العزاوي وفوزي كريم وسامي مهدي وخالد علي مصطفى. وهو في ذلك مثل شعراء آخرين امثال حسب الشيخ جعفر ويوسف الصائغ وسعدي يوسف ورشدي العامل وغيرهم ممن كان لهم حضورهم الواضح في الستينات، لكنهم لم يكونوا يكتبون ضمن

فنيًا، تنتمي قصائد الشاعر صادق الصائغ إلى مشروع الحداثة العريض، فهو يكتب قصيدة التفعيلة بحساسية قصيدة النثر، واللغة الشعرية تتجنب المفاضلة والتعقيد وتميل الى ما يسميه ت.س. اليوت بلغة الحياة اليومية أو لغة الانسان العادي

المفاهيم الشعرية التجريبية لشعراء جيل الستينات.

تمور في قصائد الشاعر شهوة الحياة الحسية بكل وهجها وانثويتها، لكن الخوف من الكوابيس والمجهول والقمع والمنفى والموت تطل بقوة، لتشكل فسيفساء الرؤيا الشعرية الحداثية لدى الشاعر.

صوت الشاعر، وأناه، بحضوره وعفويته وهيمنته هو الذي يشكل امامية المشهد الشعري. فالشاعر يواجه العالم والآخر باعترافات شاعر قد دخل الثمانينات، وهو يترك وصاياه الاخيرة شعرياً. وقد سبق وان قال مرة عن قصائده في ديوانه الاول "نشيد الكركدن" انها مسكونة بجدلية "الانصهار بالآخر، بالحياة والموت معاً".

وهو يتحدث عن الرعب الذي يعيشه الانسان في مواجهة قوى التوحش في الحياة: "ان غالبية قصائد الديوان ترمز الى الانسان الذي حاصرته البنادق في غابة الرأسمال، وقد تحول الى كركدن يبحث عن مخرج، يهجم ويهاجم، ينزف ويستنزف، واثناء ذلك يدلي بشهادة وهي في آخر الامر نشيده الانساني المرير".

وكركدن صادق الصائغ غير بعيد عن كركدن الشاعر الراحل توفيق صائغ في "معلقة توفيق صائغ" الذي استعاره من اسطورة مسيحية في القرون الوسطى عن الكركدن والعذراء والذي ينتهي به نهاية مأساوية، وكأنه كما يقول صادق الصائغ "يدلي بشهادة وهي في آخر الامر نشيده الانساني المرير".

ويتجلى احساس الشاعر بكوابيس الموت في الكثير من هذه الاضمامة الشعرية التي قرأها، لكنها تبلغ الذروة في قصيدته "الى عزرائيل".

ففي قصيدة " الرغبة المستحيلة " يظل الموت هو الزائر الذي يأتي ويسبقنا ان لم نذهب اليه:

"ها هنا نستطيل
إلى النجمة المستطيلة
إلى فمها المستطاب
وحلمتها والجديلة
ونأتي الى الموت آناً
ويأتي الينا
ويسبقنا
وتعثر في ظلمة الرغبة المستحيلة"

فالموت هنا يجئ بشكل عفوي، دونما رهبة، فهو واحدة من شهوات الحياة المستحيلة. كما يتحدث في قصيدته المطولة المؤثرة الموسومة بـ "الاوغاد" عن اصدقائه الشعراء الذين خدعوه ورحلوا دونه، فرداً فرداً يعاقر الوحشة:

"خدعوني
فرداً فرداً رحلوا
رحلوا دوني
تركوني".

كما يكتب الشاعر اكثر من مرثاة لاصدقائه الشعراء الاحياء والاموات معاً كما في قصيدته "نم عميقاً ايها الطيف، نم عميقا ايها السراب" يشارك الشاعر صديقه الراحل قدر الموت:

"سعدي الحبيب
اذا كنت قد مت حقاً
فنم اذن جيداً
نمْ نوماً عميقاً
وسأوافيك غداً".

ويتسلل الموت في قصيدة "بكل اخطائك" يهدوء وخلسة عندما يغادر الشاعرجسده ليتجول داخل الغرف، وهو يدرك ان الاوتار ستنقطع يوما ما ويتحول الى سائل دخاني ابيض في صورة استعارية عريضة ومركبة.

"ويوما ما
بفاعلية الحواس
وشرارة مصادفة
ستسمع صوت تقطع الاوتار
وانزلاق الشبح الاسود على الارض
وبهمس يشبه صوت الدفوف
ستمشي راقصاً امام الجميع
مشتعلاً
كسائل دخاني ابيض"

وفي قصيدة "نوم ابيض" يخاطب وجه الموت الذي يبدو له بعيدا وغير قابل للاسترجاع:

"وبعد ان استيقظت
عرفت إني تلمست وجهك ايها الموت
الذي يبدو الآن بعيداً
وغير قابل للاسترجاع"

تتحول قصيدة الشاعر صادق الصائغ "الآشوري.. وحيدا في سفينة نوح" التي يستذكر فيها الشاعر سركون بولص الى مرثاة من نوع خاص، مقيما تناصات تفاعلية، مع قصائد سركون بولص وخاصة في ديوانه "في سفينة نوح":

"الآشوري
وحيداً في سفينة نوح
أعلى يصعد
إلى كل ما هو ابعد وابعد يصعد
إلى السماء يصعد
ليصعد ارضا اخرى"

لكن مواجهة الشاعر المباشرة مع الموت تتمثل في قصيدته الموجهة الى عزرائيل فهي قصيدة عنيفة ومتحدية، تتخذ شكل خطاب الى آخر افتراضي، ربما يمثل رمزياً دلالة متعالية:

"كل الناس سيموتون يا عزرائيل
وانا ايضاً سأموت
ورغم اني
أني بين الجميع
سأكون الاكثر موتاً
فسأنهض من موتي لاقارعك
سناً بسن
وعيناً بعين".

وربما تمثل هذه القصيدة خلاصة موقف الشاعر من الكون والحياة والموت والقدر الانساني، في لحظة تمرد ورفض لطاحونة الموت وهي فنياً تذكرنا بقصيدة الشاعر السابقة عن العقربة وبروتس:

" بروتس
انا اعرفك
واعرف وجهك
بين كل الوجوه واميزه"

فنياً، تنتمي قصائد الشاعر الى مشروع الحداثة العريض، فهو يكتب قصيدة التفعيلة بحساسية قصيدة النثر. فاللغة الشعرية تتجنب المفاضلة والتعقيد وتميل الى ما يسميه ت.س. اليوت بلغة الحياة اليومية او لغة الانسان العادي، وهي لغة لا تستمد قوتها من المعجم التقليدي او الكلاسيكي ولكن من بنية تعبيرية وصورية واستعارية متفجرة ومّوارة بما يصدم وما يشع ويتألق مثل شهب تخطف في ظلام دامس.

في هذه القصائد ثمة لعب على التكرار او التكرير من خلال توظيف انساق التوازي، وخاصة نسق التوازي الاستهلالي، حيث تتحول المفردة الشعرية بوصفها علامة الى بؤرة دلالية متفجرة بمجموعة من الدلالات والرموز والايحاءات السيميائية المتوهجة. ففي قصيدة "طوباك" تتكرر مفردة (طوبى) اربع مرات بطريقة التوازي الاستهلالي الذي يحرك الجمل الشعرية الثلاث او الاربع التي تؤثث المشهد الشعري، كما هو الحال في استهلال القصيدة:

"طوباك
طوبى لصحن الفاقة
تتذوقه ممتناً
بشفتين شبعانتين"

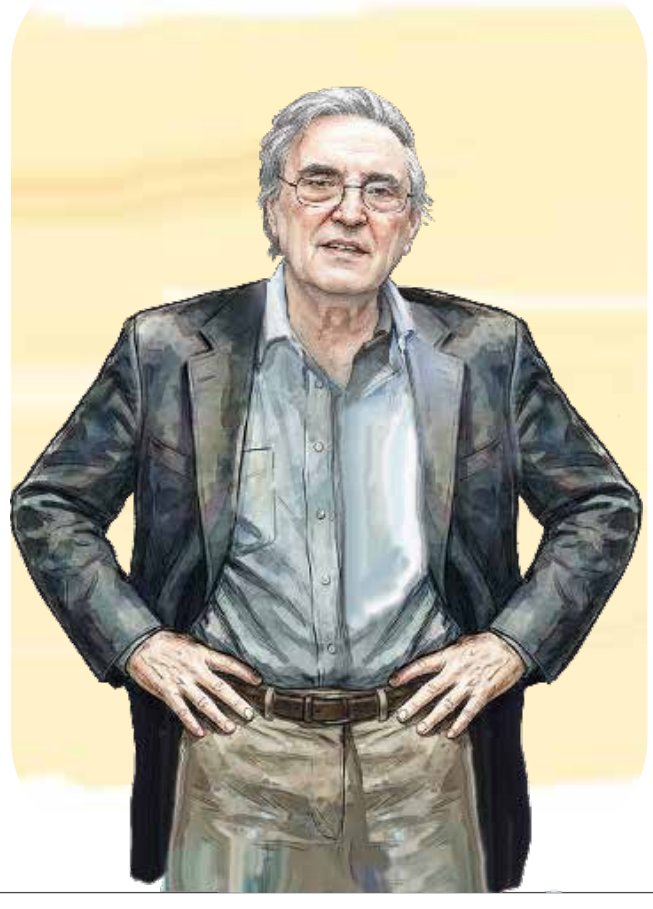
بذا تتحول القصيدة الى تتويج لمسيرة انسانية وحياتية وشعرية حافلة، وتقريض هادئ وموضوعي لكل سيرورات الحياة المعاشة، خاصة وانها مهداة الى "صادق الصائغ في عيده الثمانين". وتتكرر عبارة "الشعراء الأحلى" استهلالياً في قصيدة "الاوغاد" اربع مرات لتكون القوة المحركة للبنية الشعرية للقصيدة ومركز الاسناد والبيت الشعري لغويا وبلاغيا:

"الشعراء الأحلى
القديسون
الاوغاد
اين مضوا؟"

وتتكرر مفردة "يداك" في قصيدة "ضوء الاصابع" استهلالياً خمس مرات لتقود بنية الجمل الشعرية الخمسة

"يداك سحابة
على عشبها الاخضر يجلس العاشقون
ويخلع عنه النهار ثيابه"

ولسانياً تشكل مفردة "يداك" نسقاً لجملة اسمية مرفوعة على الابتداء متبوعة باسماء مفردة بمثابة الخبر في اربع جمل وجملة واحدة فقط، فعليه هي "تأقلمتا" في موضع الخبر اللغوي.



يتكرر توظيف نسق التوازي الاستهلالي في الكثير من قصائد الشاعر ومنها قصيدة "بأسنان المحاريث" التي تتكرر فيها مفردة "الم" الاسمية ثلاثة مفردات متصدرة جمل القصيدة الشعرية الثلاث:

كما تتكرر مفردة "كم" الاستفهامية في نسق استهلالي اربع مرات في مطلع القصيدة:

"كم ثقباً في حلم الأمس؟
كم صدعاً في الرأس؟
كم رتقاً في هذا الجورب؟
كم دمعة
تسقط دون جواب؟"

ويمكن تأويل دلالة توظيف النسق الاستهلالي الى كونه تعبيراً عن هيمنة بؤرة شعرية او دلالية لمجموع المشهد الشعري، وهي تقنية تجعل القصيدة مشدودة لمحور مركزي ورؤيوي موحد ومكثف ومتفجر، عبر غلالة ايقاعية وصوتية متناوبة تخلق ايقاعاً موسيقياً داخلياً قوياً.

من قصائد الشاعر المؤثرة التي توظف نسق التوازي قصيدته المدورة "تعريف أخير" المليئة بالتناصات والاحالات الشعرية الملغزة. وهي قصيدة اعترافية توظف ضمير المخاطب (انا) الذي يتكرر ببنيته الصريحة خمس مرات ونحوها بعدد لا يحصى داخل القصيدة:

"حَسَنٌ، وانا الليل، انا النترال المجنون بليلى، انا الباحثُ عن سر الوردة والحجر المكنون، انا كتب الجنس المملوءة بالاخطاء، واكتب شعرا شعبياً للاطفال واشياءً شيقة اخرى".

يشعر القارئ باحتدام الصور والمفردات والمرئيات وتدفقها وتلازمها في متوالية كتابية تتطلب قراءة خاصة.

شخصيا شعرت بان القصيدة ظلت مفتوحة النهاية على اضافات محتملة تزخر بها احالات القصيدة المباشرة وغير المباشرة.

لكن القصيدة التي تلامس شغاف قلب القارئ العراقي تظل بالتأكيد هي قصيدة" هنا بغداد" وهي قصيدة مطولة تتشكل من عدد المقاطع الشعرية التي تستحضر بغداد/ الفينيق الذي ينهض دائماً من الرماد:

"هذه المدينة عجيبة
ضُربت بالقنابل
سُحقت تحت الاقدام
لكنها
وكما لو ولدت للتو
سُمعت تحت الانقاض تتك"

وتكشف المقاطع عن حركية ثمانية مشاهد شعرية مرئية وحية تصور الاوجه المختلفة والمتناقضة لمدينة بغداد، واصرارها على الحياة ومواجهة قوى الخراب والدمار والعنف، حيث تظل تتك ويظل قلبها يخفق مطلقاً نداء "هنا بغداد".

القصيدة تؤكد ان الشاعر الصائغ، شاعر المنفى، كان يحمل معه قلب بغداد دائماً، ربما تميمةً سحرية تنام دائماً لصق القلب والوجدان.

بين متعة القراءة والكتابة..

لطفية الدليمي.. في "وصايا العصيان"

صدوق نور الدين*

إنّ كتاب "عصيان الوصايا" ليس سيرة ذاتية محض، بل هو سيرة قارئة وقراءة مفتوحة على الآداب العالمية وما تتفرد به من جمال وإبداع

يمكن القول إنّه وبصدور كتاب "عصيان الوصايا" (دار المدى 2019) للروائية والقاصة والمترجمة لطفية الدليمي، تكون الكاتبة أضافت ـ وبحق ـ أثرًا أدبيًا دالا عميقًا إلى سلسلة آثارها في الإبداع والترجمة، إذا ما ألمحت للتجنيس الذي يندرج في سياقه التأليف، والمتمثل في "سيرة أدبية". التجنيس الذي لا يمكن حصره في الحقل الأدبي وحده، وإنما يتوسع ليضيء جوانب من حياة السيِّدة لطفية الدليمي ـ إذا جاز التعبير ـ علما أنّ الإيحاء يتحقق من خلال العنوان، إذ يوحي بأن ثمة تقاليد اجتماعية تقتضي مواجهتها بغاية فرض الذات وتأكيد الحضور.

هذه تمثيل عن وصايا تفرض عدم خرقها، خاصة لما يتعلق الأمر بمسألة جد دقيقة تتجسد في القراءة المحددة شروطها داخل مؤسسة الأسرة. على ألا يفهم كون "عصيان الوصايا" سيرة ذاتية محض. إنها سيرة قارئة وقراءة، وبالضبط المفتوحة على الآداب العالمية وما تتفرد به من ينابيع الجمال والإبداع.

"..ومن هنا، من كل هذا، توصلت إلى استخفاف بالزائل، و إلى عصيان للوصايا التي تكبل العقل وتحول دون اشتغاله وانعتاقه، ومن هنا مسعاي لتحطيم الأطر التقليدية وتجاوزها في النص و الحياة و العلاقات الإنسانية." (ص/ 23).

غواية ألف ليلة وليلة

مثل كتاب "ألف ليلة وليلة"، نموذجا للفضول الأدبي والقرائي بالنسبة لأكثر من كاتب وأديب في مرحلة طفولته أو مراهقته، لما يتضمنه من حكايات تتفرد بغرابتها وخرقها للسائد من تقاليد الحكي إلى المادة التي يتحقق إنتاجها. بيد أن ما يترتب عن الفضول، الإبعاد والإخفاء. إذن ثمة رغبة في القراءة توازى بالحظر والمنع، لولا أن تحقق/ تحقيق الهدف يتم بالبحث والاستكشاف، وبخاصة في اللحظات التي يجد فيها نهم القراءة ذاته منعزلا أمام مكتبة تظهر وتخفي. تظهر المألوف وتخفي الغريب. الأخير يظل مرغوبا يتم التعلق به، إذا ما ألمحت لكون الثقافة الذكورية ـ إذا حق ـ تفرض سيادتها وهيمنتها على الفضول الأنثوي التواق كسر التقاليد والتمرد على الوصايا والممنوعات. وهو ما عبرت عنه الروائية لطفية الدليمي في هذه السيرة الأدبية:

"..رأيت قبالتي خزانة كتب: كان هناك سر الأسرار ومجمع الغوايات كلها، لذا حظر على البنات دخولها، مددت يدي إلى أكبر الكتب حجما، كان كتابا أصفر الغلاف وقد تبقع بضوء الكوة السماوية: ألف ليلة وليلة."(ص/ 15)

"..كيف تكون هذه الآلاف من الليالي؟ تساءلت ابنة السنوات التسع وشرعت تبحث عن إجابة."(ص/15)

وإذا جسدت "ألف ليلة وليلة" نموذجا قويا في الخرق وعلى الاستكشاف، فإن توسيع دائرة الاهتمام الأدبي ستتم من خلال سلطة الأب في فرض اختيار ما ينبغي للأنثى العمل على قراءته، دون أن يفهم كون اختياراته لا ترقى إلى المطلوب. فوعي الأب الفكري والثقافي (ماركسي النزوع) يتحدد في تكوين الشخصية، شخصية الأنثى قارئة ومبدعة، وهي بالتالي الشخصية التي تواكب مسار تحولات المنجز الأدبي والثقافي لما جسد – وبحق _ نواة النهضة الفكرية العربية، في مرحلة دقيقة من تكون المجتمع العربي سواء على مستوى الإبداع أو ترجمة الآداب العالمية. فالأب من خلال التوجيه، يقرأ المستقبل الذي يعمل على بنائه كحاضر في لحظة زمنية يحسن ألا تترك للعبث أو المجهول.

" أحضر لي أبي عددا هائلا من روايات الهلال ومجلة الهلال وأعدادا من مجلة "كتابي" ورواية "الأم" لمكسيم غوركي وروايات أخرى لتورجنيف وديوان الجواهري الذي أدهشتني قصيدته عن (أرسطو) وقصائده التي تهجو الحكام ويتداولها المعارضون ويبشرون بها." (ص/ 17).

إن الموازاة في القراءة بين العربي والغربي، صورة عن الثقافة المأمولة كما الشاملة التي تفترض في المثقف العربي، وهو ما أدركته الروائية لطفية الدليمي وعملت على ترسيخه. إلا أن عالم القراءة لم يكن ليحجب الاحتفاء بعالم الطبيعة في مفرداتها الآسرة:

" .. لشغفي بالطبيعة أدركت أهمية

الاختلاف، وصرت أحتفي بالمختلف والمتفرد وأحترم من يتمرد على السائد ويفلت من التنميط." (ص/ 21).
تورد لطفية الدليمي في تقديمها ل "عصيان الوصايا"، إشارة إلى قولة الكاتبة الأمريكية "جويس كارول أوتس" بخصوص تحديدها لمفهوم الكتابة، إذ ترى بأنها لعنة. هذا التحديد الذي يبدو في الظاهر أشبه بالسلبي، يضاده ثان تفرده الروائية للكتابة تأسيسا من وضعيتها الاجتماعية والثقافية حيث يتحول المفهوم من سلبيته إلى إيجابيته. تقول لطفية:
" الكتابة زورق نجاة ينأى بنا عن العابر والزائل، لكنه يأخذنا إلى متاهات موحشة وخوض تجارب عسيرة لم نتحسب لها." (ص/ 9)
فالكتابة تأسيسا من هذا التعريف والوضعية، تعد منطلقا لعبور الذات نحو حريتها. وبالتالي إنتاج قول غايته كسر التقليد وفرض قوة حضور الشخصية. هذا التأكيد يجابه بالعراقيل والإحباطات، إذ المألوف أن الكتابة لا يمكن أن تكون إلا ذكورية. من ثم أقصيت الأنثى من مجال القول والتعبير، إلا في الحالات التي تمتلك فيها الكفاءة والقدرة على المواجهة، بالرغم من حدة الصعوبات:
" بالكتابة تجاوزت وضع الأنثى المقصاة من واجهة المشهد الثقافي والفكري في مجتمعاتنا وثابرت طويلا وعملت في أقسى الظروف، متخلية _ بزهد حقيقي ومن غير أسف _ عن الكثير من متطلبات الحياة والعلاقات الاجتماعية لأحتل الموقع الذي أردته بإصراري وجهد السنوات الطوال." (ص/ 10).
إن الولع بالكتابة، قاد إلى الرهان على الحكي والسرد. الرهان الذي حدد كاختيار في جنسين أدبيين (القصة/ الرواية) إبداعا وترجمة، ولئن تقتضي الموضوعية اعتبار الترجمة بمثابة إبداع أيضا، دون الغفل عن كون الاختيار الإبداعي يتسم بحرية الإنجاز بعيدا عن التقيد بأشكال جاهزة. فلا مفهوم ثابت لجنس الرواية والقصة. من ثم يفعل الحلم في التخييل والبناء النصي، في بلاغة الضم والحذف، التقديم والتأخير، وبالاعتماد على اللغة في بعديها الرمزي والواقعي. وتبقى هوية النص الدقيقة، ما يثبته المؤلف/ المؤلفة على غلاف كتابه، مما يقتضي ويستلزم التقويم في حدوده:
"تمتزج في نصوصي أساليب القص والشعر والمعلومة التوثيقية في شكل إبداعي غير قابل للتجنيس الصارم تحقيقا لحريتي في اختيار الشكل الذي يناسب رؤيتي للعالم." (ص/24).
إن الولع بالكتابة صورة عن الارتباط بالحرية في الواقع كما في الخيال. وهو ما نحته الروائية والمترجمة لطفية الدليمي.

في صحبة الكبار

شكلت صحبة الكبار ـ إذا حق ـ الحيز الأوفى من أو في هذه السيرة الأدبية. والقصد تمثل تجارب الأدب العالمي التي أثرت بقوة في مسار الروائية والمترجمة لطفية الدليمي. هذه التجارب تتميز بالاختيار أولا، من منطلق كون القارئ لا يمكنه الإحاطة بالكل. وأما ثانيا، فيسمها التنوع، إذ لم تقتصر على الأدب الفرنسي وحده، وإنما الأنجليزي، الإسباني والأمريكي، سواء في الصيغة المترجمة أو الأصل، حيث تفرض اللغة الأنجليزية حضورها.
وتحققت صحبة الكبار في هذه السيرة الأدبية، من خلال عرض أهم اللحظات في حياة الشخصية الأدبية العالمية، وهو ما يميزها وتتفرد به أو تشارك غيرها الخاصات ذاتها. ويتم اللجوء إلى القراءة المقارنة من حيث المادة المشتغل عليها أو صيغة الإنجاز. كمثال المقارنة بين "إملي نوثومب" و"كنوت هامسون" بخصوص موضوعة "الجوع"، إلى استجلاء التداخل الحاصل بين "لعبة الكريات الزجاجية" (هرمان هسه) و"الموت في البندقية" (توماس مان).
ويحدث أن تمثل الرواية جانبا استعاديا في حياة الروائية لطفية الدليمي، كنموذج ما يتعلق بحرق الكتب. فتأسيسا من رواية "451 فهرنهايت" (راي برادبري)، تستحضر الروائية صورتها كقارئة في الحالات التي تداهم فيها الجهات الأمنية البيت بحثا عن كتب ممنوعة أو غير مرخص بها بقراءتها، فكان يتم حرقها ودفن رمادها في الحديقة وزرع شجرة ورد الجوري في المكان نفسه.
إن لطفية الدليمي من خلال هذه الصحبة التي هي في الأصل صحبة العالم، تجسد ثقافتها الموسوعية ومرجعياتها المستحضرة كتابة وتأثيرا، وعبر "الثقافتين" (الأدبية والعلمية). يبقى القول بأن الحوارات المدرجة في ختام هذه السيرة، تستجلي وتضيء العالم الأدبي الإبداعي للروائية والمترجمة لطفية الدليمي، وهو ما أغنى السيرة وأكسبها قيمة وإضافة تقرأ وتجدد قراءاتها باستمرار.

* كاتب وناقد مغربي ولد في العام 1955 بمدينة أزمور (إقليم الجديدة). يعمل مدرسًا في التعليم الثانوي بمدينة الدار البيضاء.
يتوزع إنتاجه بين النقد الأدبي والكتابة القصصية. نشر كتاباته في صحف أنوال، البيان، اليسار العربي، أوراق، الثقافة.
من إصداراته البارزة:
حدود النص الأدبي: دراسة في التطبيق والإبداع ـ الدار البيضاء ـ دار الثقافة 1984.
إشكالية الخطاب الروائي العربي ـ الدار البيضاء ـ منشورات أوراق 1985.
النص الأدبي، مظاهر وتجليات الصلة بالقديم ـ الدار البيضاء ـ دار اليسر المغربية ـ 1988.

نافذة على الثقافة الإيرانية المعاصرة

حيثما خُلقت الروح كانت النّارُ هناك..

تتجلى الحضارة الإيرانية، كواحدة من أقدم حضارات العالم، بالنتاجات الثقافية المعاصرة، المتداخلة والعميقة والمهولة، على مستوى العالم كله. من خلال هذه النافذة، نحاول تسليط الضوء على بعض تلك المنجزات المتفردة وتأثيرها في الثقافة العالمية، ذلك لإدراكنا بأنّ الأعمال الأدبية والصحفية والموسيقية والسينمائية الحديثة لفنانين إيرانيين، تُشكّل نقطة انطلاق قيّمة.

كتاب "الذهب" لجلال الدين لرومي

مجموعة مختارة من قصائد الشاعر الفارسي العظيم جلال الدين الرومي، مع ترجمات رائدة لشاعرة أمريكية من أصل فارسي.
كانت قصائد الرومي تهدف إلى إلهام قرائه بشعور من النشوة والتحرر، وإيصالهم إلى حالة من السكينة والرحمة والوحدة مع الإله. ولا تزال هذه القصائد تُعدّ من روائع الأدب العالمي، إذ يعود إليها القراء من مختلف اللغات باستمرار بحثًا عن الإلهام والعزاء، فضلًا عن المتعة الجمالية. تحافظ هذه الترجمة الجديدة لهالة ليزا غفوري على ذكاء القصائد وروعتها، فهي غنية بالشخصية الفردية والحكمة الرؤيوية.
كتاب هالة ليزا غفوري "الذهب" يجسد كل ما كان عليه جلال الدين الرومي نفسه ـ مقدس، دنيوي، فكاهي، جاد، عامّي وفارسي. هناك طلاقة ثرية، ليس فقط في الأسلوب، بل في الإيماءات والروح.
في هذه الترجمة البليغة والوفية لأعمال الشاعر والمتصوف الشهير جلال الدين الرومي، الذي عاش في القرن الثالث عشر، تفتح الشاعرة والموسيقية غفوري نافذة جديدة على رحلة الرومي الروحية ودعوته المُلحة للقرّاء إلى تبني حياة أكثر استنارة. تتشابك أبيات شعرية آسرة عبر مفارقات صوفية - متحدث من دون كلمات، عدّاء من دون أقدام، مكان من دون حدود - نحو شعور بالدهشة والحب الجارف.

ينتقي ديوان "الذهب" من تأملات جلال الدين الرومي الشعرية، ثمرة حالات الوعي المتغيرة، وتُحيي التوزيعات الإيقاعية والبديهية الظروف التي نشأت فيها هذه القصائد، بعيدًا عن السكونية العصرية، تحث القلب على اليقظة والدهشة، وعلى مواجهة العالم بوعي.
إن ترجمة شاعر فارسي من القرن الثالث عشر، متجذر في اللاهوت الإسلامي ولغة القرآن، ومفعم بالرؤية الصوفية، ومُطعّم بصورٍ تُعَدّ هرطقية، ليست مشروعًا لمن لا يملكون الشجاعة. وقد لجأ العديد من مترجمي الرومي الإنكليز المعاصرين أو من يُسمّون بـ"المترجمين الموازيين" إلى هذا الأسلوب.

رواية الحب العذري "متجر القرطاسية"

للروائية الشابة مرجان كياني. رواية مؤثرة وقوية عن الحب الأول، تستكشف الفقدان والمصالحة وتقلبات القدر. رويا، مراهقة حالمة ومثالية تعيش وسط الاضطرابات السياسية في طهران عام 1953، تجد ملاذًا أدبيًا في متجر القرطاسية الخاص بالسيد فخري، المليء بالكتب والأقلام وزجاجات الحبر ذات الألوان الزاهية.
ثم يُعرّف السيد فخري، بحسه المرهف للرومانسية الناشئة، رويا على زبونه المفضل الآخر، بهمن الوسيم، الذي يمتلك شغفًا كبيرًا بالعدالة وحبًا لشعر جلال الدين الرومي، فتقع في حبه من النظرة الأولى. تزدهر قصة حبهما، ويبقى متجر القرطاسية الصغير مكانهما المفضل في طهران.
بعد بضعة أشهر، عشية زفافهما، وافقت رويا على لقاء بهمن في ساحة المدينة، حين اندلعت أعمال عنف نتيجة انقلاب غيّر مستقبل بلادهم إلى الأبد. وفي غمرة الفوضى، لم يظهر بهمن. حاولت رويا جاهدةً التواصل معه لأسابيع، لكن دون جدوى. بقلبٍ حزين، مضت قدمًا في حياتها، فالتحقت بالجامعة في كاليفورنيا، ثم ارتبطت برجل آخر، واستقرت في نيو إنغلاند، إلى أن قادتها الصدفة، بعد أكثر من ستين عامًا، إلى لقاء بهمن، لتطرح عليه الأسئلة التي راودتها لأكثر من نصف قرن: لماذا رحلت؟ إلى أين ذهبت؟ كيف استطعت أن تنساني؟

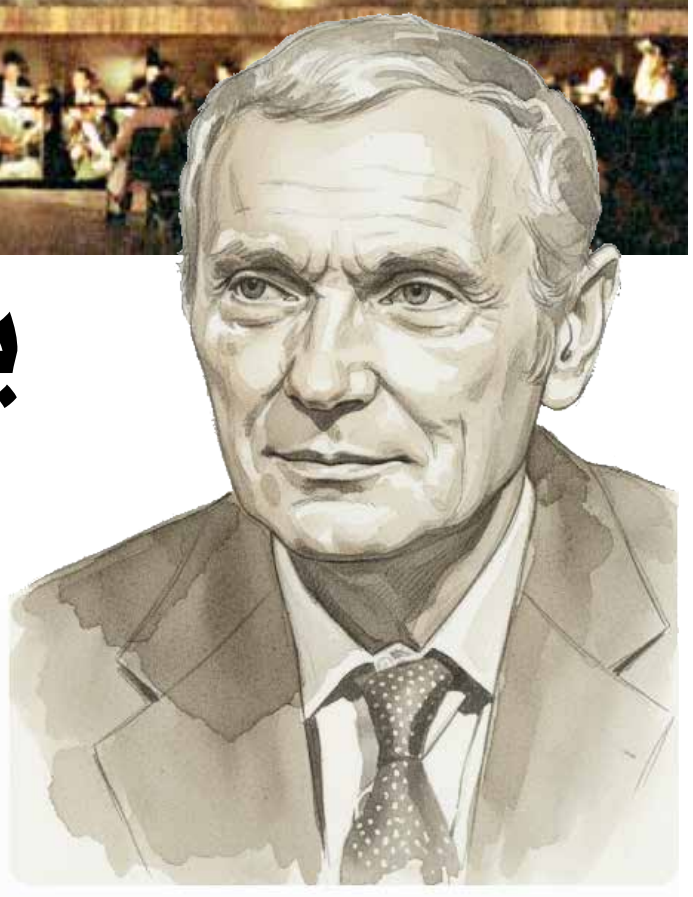
موسيقى كيهان كلهور

يُعدّ الملحن وعازف الكمانجة (آلة موسيقية إيرانية مقوسة) الماهر، كيهان كلهور، أحد أبرز سفراء الموسيقى الكلاسيكية الفارسية. وعلى الرغم من أن الموسيقى، كالشعر، تُشكّل ركيزة أساسية في الثقافة الإيرانية منذ قرون، إلا أنها مُنعت الموسيقى في البداية بعد ثورة 1979، فواجه الموسيقيون الكلاسيكيون الإيرانيون صعوبات جمة. لكن على الرغم من هذه الصعوبات، بنى كلهور مسيرة فنية مزدهرة داخل إيران وخارجها، بما في ذلك فوزه بجائزة غرامي مع فرقة طريق الحرير.
تقول سارةم حمدي، محررة الفنون الإيرانية: "لم أكن أعلم أنني سأشعر بالقشعريرة لمدة 12 دقيقة متواصلة عند سماعي موسيقاه! ولا أجد وصفًا أدقّ من ذلك".

لسماع نماذج من موسيقى كهلور، أنقر على الرابط التالي:
https://youtu.be/jMEjPKBvhzE
أو زِر موقعنا:
www.tareekthakafi.com
لمشاهدة الفيديو.

هالة ليزا غفوري

مرجان كياني



يوسف سفوبودا
سينوغرافيا

السينوغرافيا ثمرة من ثمار الفن الحديث؛ تجمع بين الفنون الشعبية و"الكولاج" والنقل الحرفي. جوهرها قوانين الفن الشعبي وخاصيتها الحركة المواكبة. لهذا انتهت السينوغرافيا إلى وضع جدلي: تعيد للفن التشكيلي ما سبق أن اقتبسته منه بكمال هيئته، وتعود لتستقبله منه ثانية بهيئة تشكيلية أحدث.

فلاديمير يندرا*
ترجمة: سليم الجزائري

انتهت السينوغرافيا إلى وضع جدلي: تعيد للفن التشكيلي ما سبق أن اقتبسته منه بكمال هيئته

السينوغرافيا لا تعنى بطرح أفكار ذات شأن كبير ولا تلاحق المستجدات كما يفعل الفن التشكيلي، الذي يكاد يتطابق مع الآداب. إن جوهر ومنطلق السينوغرافيا يكتفيان بإنجاز متطلبات المنظر العادية والتشكيل غير الدرامي الذي يغلف الدراما. ولا شيء يبدو حاسما ملزما هنا أكثر من معايير الذوق .علما أن النص الدرامي ومتطلبات العرض يحددان بدقة نوع الوظيفة "التشكيلية" وتوجهاتها. ورغم هذا كله يمكن الزعم إن الأشكال التشكيلية كافة تركزت في أعمال السينوغراف التشيكي "يوزف سفوبودا ـ Josef Svoboda" (1920 ـ 2002). عبر تتبع التفوق الكبير والواضح في استخدامه للتقنيات الحديثة. نورد في هذا السياق تصميمه لمسرحية "فندق الغرباء" Flavio Testi مستخدما شبكات قديمة ـ غير مهيأة عمليا لتشكيل بصري يفترض أن تمثل صالة داخلية ـ معلقة على سقالة المسرح وغير مثبتة تماما، ساعيا بشكل حثيث إلى إعادة اكتشاف المادة والمحافظة على ما تبقى من وظائفها . مضيفا إلى ذلك موضوعة الوجه الإنساني ممثلا "بوجه اينشتاين" مثبتا بوضع جانبي على المستوى القائم في الخلف ، بعد إن استبدل بعض ملامحه الحقيقية بابتسامة يائسة لا إنسانية. أما معالجته الأفق في "قضية مكروبولس" فترتبط بتشكيل مفتوح، يمثل من وجهة نظر المتفرج، نموذجا لغموض "البوب آرت ـ Op art" ويتكرر الفن نفسه في "موت ذري" مرتبطا بالأفق في بلاستيكية حرة أقرب إلى "انعكاس صور واضحة" للموضوع على خلفية متحركة. الملجأ الذري الكروي ووضعيات الممثلين، والدوران حول المنصة، تشكل مجتمعة نموذجا مثاليا في إطار التشكيل الحراكي "Kinetism" وكذلك هيكلية المنظر التشيدية الحديثة المرتبطة أصولها بأعمال النحات Otto Her- bert Hajek المخصصة لمسرحية "هاملت" التي عرضت في بروكسل. وحين نتحدث عن هيكلية المنظر التشيدية الحديثة فإننا نقصد منظرا حراكيا قادرا على تأدية دوره انطلاقا، من مواقف فكرية مختلفة كما اعتدنا عليه في تصاميم "سفوبودا". والعلامة المشتركة في هذه العروض هي المونتاج. أو بكلمة أدق "الكولاج"؛ عناصر وأساليب متنوعة تجمعت في إطار مسرحي فاعل، يؤكد كمال تقنياته ووظيفته سمو النموذج الذي يبدو أحيانا كمن توقف عن تحقيق قصده ورسالته وسط الطريق. وهذا ما يجعلنا نتوقف برهة عند تصميم منظر مسرحية "التعصب" التي قدمت في بوسطن .

في العام 1961 تقدم "سفوبودا" بأولى تصاميمه لمسرحية "التعصب" التي عرضت على مسرح La Fenice في البندقية؛ وحمل إلى المسرح نظام من "الونشات"، أطلق عليه اسم "الونشات المعمارية"، يكمن جوهرة

اتضحت التحولات الأسلوبية في مسيرة المسرح في القرن العشرين دون المساس بجوهره: أساليب تشكيلية متباينة، تعيد صياغة المبدأ الباروكي. تركيبة من قوى الثنائيات المتضادة، إيهام بصري وإيهام ذهني

في قدرة مجموعة سطوح على الحركة لخلق مستويات متنوعة وفضاءات مختلفة. ولأن شاشات العرض المختلفة تختفي وتظهر من الظلام، وتتسع من نقطة إلى سطح كامل أو بالعكس؛ أو تختفي الصورة منها فجأة، فإنها مثلت نظاما قادرا على منح "المغزى العام" إيقاعا عضويا محددا. غير أن تنفيذ هذا المشروع تلكأ متأثرا وقتها بالرقابة الإيطالية (السياسية والإنتاجية) التي لم تقره لدواعي مالية.

في العام 1966 دعي "سفوبودا" لوضع تصميم للمسرحية نفسها في بوسطين . فاعتمد النظام نفسه باستثناء وحيد تمثل في استخدام العرض التلفزيوني بدلا من السينمائي . وعمليا فلم يتغير جوهر النظام . كما وأضاف بث صادر عن كامرتين على جانبي المنصة تنقلان الصور على ثلاث شاشات مثبتة على الونشات إضافة إلى كامرة ثالثة مخفية في مدخل المسرح ورابعة في الصالة وخامسة تصور نص المسرحية المكتوب ورقيا. وقد مكنت التقنية التلفزيونية العادية هذه المخرج من استخدام المونتاج للتحكم بمجموع اللقطات والممثلين على المنصة، وبإيقاع العرض المسرحي العام.

في بوسطين نشأ نظام آلي حيّ؛ خال تماما من أشكال الإيهام وخاضع لتوقيت محسوب. إيقاع ذاتي عبر كل جملة وكل مشهد كما العرض بأكمله. وقد عنى هذا انقلابا جوهريا في هذا الصنف الآلي المتقدم. كان الفضاء "الكولاجي" نقطة الانطلاق في التصميم. غير أن السؤال انحصر بما يجري تحت السطح "الكولاجي" من تجلي "للعلامات" بقوة كبيرة.

كتب المخرج التشيكي الشهير "كريتشا" عام 1962 على هامش عرض "أصحاب المفاتيح": "يمكن بالتأكيد تقديم عرض من دون مناظر، لأن الإبداع التمثيلي الموجه إخراجيا يمكن أن يجري في "فضاء محايد"، فضاء غير تشكيلي؛ منصة فارغة، عارية أو ما شابه ذلك. وبقدر ما يتعلق الأمر بي فلن أغير من هذا الفضاء شيئا ولن استخدم أكثر من الملحقات المسرحية الضرورية (الأثاث الأكسسوار .. الخ .) استخداما وظيفيا دون تحميله معان أضافيه. وأستثمر علاقات الشخوص والأفعال وظيفيا دون اعتبار للمقاصد الأخرى وبخاصة التشكيلية ، فضاء فارغ ، يجري التمثيل فيه دون مناظر. اتكاء على إبداع المؤلف والمخرج والممثل حسب. لقد وحدت المشاهد من هذا النوع إيقاع المنجز كاملا ، واتخذت وظيفة مشابهة لوظيفة المونتاج في الفلم؛ نشاط حراكي أو فاصل حركات تشكيلية يعبئ الوقفات الدرامية.

وعنى العام 65 لـ "سفوبودا" وتحديدا في مسرحية "الطاحونة" لـ "ماهلير" تحولا في مفهوم المنظر المسرحي: كفّ عن أن يكون إلهاميا وفضاء سحريا مدعوما بتقنيات غير منظورة ، وتحول إلى تركيبة لا تتستر على هوية التقنيات، بل تتعمد إظهار حركة التقنيات الساذجة عن عمد وبوضوح. لكن هذا هو ما طفى على السطح فقط. وقد لا يعني الشيء الكثير بحد ذاته. ذلك أن "سفوبودا" استبدل هذه المرة جميع العناصر الصناعية المؤسلبة بأخرى موضوعية ممكنة الاستخدام مقتبسة من الحياة ومن الطبيعة ـ وليس من الحقل الفني ـ ليشكل منها واقعا مسرحيا جديدا.

حتى الجزء المهم "المذبح" كان يواجه الجمهور بظهره ويؤكد مادته "المصنوع" منها أكثر مما يؤكد هيئته الفنية. ما يهم "سفوبودا" هو طريقة المونتاج أيضا وهي تنتقي عناصرها وفقا للوظيفة التي يقدمها المنظر للدراما . وقد اتخذ هذا الأسلوب طريقا معاكسا في الوقت نفسه منطلقا من "كل منفتح على الجزئيات": كرسي عادي يتخذ مستوى معلوماتي آخر بعد ربطه بأرضية "غير منطقية" سوداء اللون، ومساند جانبية سوداء أيضا. المنظر لا يتخذ هنا وظيفة تزينيه، فهو في جوهره غير تشكيلي ـ المنصة باقية دون سعي من إي نوع لخلق تصور مقحم على الفضاء.

لقد ألغت الخطوة التالية في اتجاه تطور السينوغرافية عند سفوبودا الاتفاق المتوازن بين المخرج والسينوغراف الذي كان يعتبر جوهريا في المسرح الحديث . ظهر ذلك في العديد من أعمال المخرجين التشيك بما فيهم "كريتشا" فعزفوا عن الاهتمام بالجانب التشكيلي للمنظر واختزلوه لحدوده الدنيا وعند الضرورة القصوى.

إن المنظر بحد ذاته، دون عرض ناجز لا يمكن اعتباره منجزا فنيا، فهو لا يملك استقلالا ذاتيا خاصا . ولقد وصل التخلي عن التشكيل في بعض الحالات حدا، بدت المنصة فيه بشكلها المجرد: شكلا معماريا آليا . وفي فضاء مكشوف كهذا لا يسعى ولا قدرة له على التحول إلى فضاء آخر، تشتغل السينوغرافيا مع الضروري من المواد التي لا يمكن الاستغناء عنها، مستثمرة مادتها الأصلية دون تغير في وظيفتها الأصلية ومنع أي انزلاق في معناها حفاظا على ارتباطها بعمل الممثل. وهذا ما فعله " كريتشا" في مسرحية "كرنفال اوستندا".

إنّها نزعة تعيدنا مجددا الى الخطوات البنيوية، وتؤكد فاعلية ـ ليس فقط كل عنصر من عناصر العمل الدرامي وتساوقه مع الآخر، بل وتنشط حركة النقائض الدائبة المتبادلة فوق المنصة بين الدال والمدلول وهي تشع بالمرونة والعفوية، مذكرة أن المنصة ليست عالم محدد بإطار لا سبيل لتجاوزه، وأن "الدال " مؤسس على الإحساس الدائم بالنقيض، جمودا وحركة، وإن سلطته لا تنتهي عند نقطة التطابق الفعلي مع وظيفته ومع الموضوع . وبالكيفية نفسها يمكن الحديث عن المدلول من الجانب المعاكس. والدفع بإمكانات كهذه إلى الواجهة، والمنصة خالية من أية إضافات تشكيلية متيحة الفرصة للكشف عن جوهر الثنائيات، الإيهامية أو غير الإيهامية، القادرة على التأثير في وجهات نظر الإصلاحيين المسرحيين منذ ستانسلافسكي وأبيا وكريج.

وبالميل تارة هنا واخرى هناك اتضحت التحولات الأسلوبية في مسيرة المسرح في القرن العشرين دون المساس بجوهره: أساليب تشكيلية متباينة، تعيد صياغة المبدأ الباروكي. تركيبة من قوى الثنائيات المتضادة، إيهام بصري وإيهام ذهني ـ وإذا ما جاءت بترتيب صحيح ضمن مسارات المنجز الدرامي ـ ستقود حتما إلى معان وخواص جديدة.

وبالتأكيد فإن التطور بمعنى ذاته لا يعني دوران الأشياء في محيطها بل النفاذ إلى مركزها ومهاجمته، حتى وأن كان الثمن الهدم والتخريب.

من هذا المنطلق تتضح قيمة إضافات ومنجزات سفوبودا.

قصيدة...

هدوء فوق العادة

ريسان الخزعلي

(1)

هذه مماطلةٌ كي تكسبَ اللعبةَ،
النصُّ واضحٌ، ما جدوى أنْ
تضعَ النقاطَ على الحروف؟!

(2)

الغبارُ
علا
لا ريحَ، لا رياحَ .....-،
"العاصفةُ" مسرحيةُ شكسبير..

(3)

فقدتُ..
فقدتُ كثيراً وأكثر
فقدتُ ولم أخسرْ سوى ظلّي الذي
كانَ في الأهوارِ أخضر..

(4)

وإنْ تشابهَ فيهما الماءُ..،
لكنَّ الساقيةَ لا تملكُ خاصيّةَ
النهْرِ..،
دلّني على سفينةٍ حملَتْ بريدًا
سياسيًّا
وحاصرها الرصاصُ إنْ لم تكنْ
واقفَه؟

(5)

على جانبيِّ الطريقِ أشجارٌ عاليةٌ،
غيرَ أنَّ شجرةً ناصيةً بينها،
وحدَها..... - ،
يستدلُّ بها
السكارى آخرَ الليلِ على منازلهم..

(6)

شجاعةٌ
صامِتَه.....-،
النقطةُ في النصِّ
لا تقربُها حركاتُ التشكيل..

(7)

أثقلتَ
كثيراً
بالإيضاحْ
في رأسكَ صندوقُ الأسرارِ...-،
فلا تتعللْ بضياعِ المفتاح؟!

(8)

مُدُنٌ
حاصرتها
القُرى
وقرىً عاصرَتْ مُدُنا.
.
.
إنَّ كراسةَ الرسمِ فارغةٌ ، لا مزارعَ
في راحةِ الطفلِ تنمو ليرسمَها، لا
طريقَ
تدلُّ على حانةٍ، فالقرى حاصرتْ
مُدُنا،
والمُدُنْ حجرٌ../ راحةُ الطفلِ في
الرسم
تُلصقُهُ مزرَعه..

(9)

في تكرارِ التشابهِ، حينَ يكونُ اليومُ
مستقيلَ الأمسِ.....-،
ما جدوى الغناءِ
والأحلامِ في هذا الرهانِ أيُّها
الوقت؟!

شعرية الومضة القصصية ومفارقاتها

تمثّل القصّة القصيرة جداً أو (الومضة القصصية) في مجموعة "القط والأعمى" للقاص حنون مجيد نمطاً من النصوص التي تشتبك على مستوى البنية التجنيسية، فهي المزاوجة بين ما هو سردي وشعري، وتتمركز حول التكثيف والإيجاز، وفن الومضة الخاطفة، وطبيعته الاختزالية إذ تحيله إلى فن يفصح أو ينطوي على معانٍ وصور وثيمات متعدّدة، ومن خلال المبنى اللّفظي المختزل وأسلوب القصّ القصير ينتمي في أرومته وأصوله إلى الجذر أو الكيفية أو التأسيس البلاغي القائم على الإيجاز، من أجل تشكيل منظومة من المعاني والإحالات عِبر بنية لفظيّة مكثّفة بعيداً عن الاستطراد والفائض السردي.

د. سمير الخليل

تشتبك الومضة القصصية لدى حنون مجيد على مستوى البنية التجنيسية في المزاوجة بين السردي والشعري

إنَّ هذه الخصائص الفنيّة تجعله الأقرب إلى عوالم الشعر، وشعرية المضامين، وتحيله إلى منظومة أو صياغة المعنى المؤطر بالشفرات والرموز والإحالات، بل يتماهى مع المقولة الصوفية لعبد الجبار النفري "كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"، ولعلّ هذا النمط الفنيّ المركز يحيل إلى جدل اللّغة والفكر، والتضافر البنيوي بينهما، فاللّغة هي المنتجة للفكرة، وهي الفضاء الذي يتسم بالمرونة، والقدرة على التعبير إذا توافر الحسّ والقدرة على توظيف النسق اللّساني للتعبير عن النسق الدلالي ، وقد يكون فن الومضة القصصية فنّاً جديداً ومبتكراً لا يملك تجارب أو مظان له يمكن الاستدلال عليها، وبالصياغة الفنيّة المتكاملة، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ الموروث التراثي قد يكشف عن تمثّلات مقاربة أو قريبة من هذا الفن، إذ تتجسّد ببعض الأمثال أو المقولات أو الإشارت البيانية، أو الحكم كأرومة أو خلفيّة لهذا النمط الكتابي.

على وفق معطيات الاختزال ومنظومة الومضة جعل كثيراً من الكتّاب والكاتبات يتعاطونه بوصفه فنّاً سهلاً وجاهزاً وخالياً من الإفاضة والتفاصيل والسرد المفتوح، ولكنّ الحقيقة أنَّ هذه الغواية أو الإغراء الإجناسي يصطدم بصعوبة وتعذّر الخوض فيه، بالهولة الواهمة، فهو فن عصي قائم بذاته وينتمي إلى السهل الممتنع، ولا يمكن الحيازة أو القدرة على انتاجه إلا بتوافر الملكة التعبيرية، والتمكّن من اللُّغة وصناعة الفكرة وقوّة الالتقاط التصويري، ورصد روح المفارقة، واصطياد وتوظيف التناقضات التي تجسّد صراع الثنائيات المتضادّة، ونلحظ أنَّ هذا النمط التعبيري يتمركز حول الثنائية في الأجواء والحدث والفكرة والشخصيّات، وكلّ ذلك تمكّن منه القاص (حنون مجيد) بقدراته الإبداعية، وتشكل كتابات وتجارب القاص والروائي (حنون مجيد) أنموذجاً متقدّماً لهذا النمط من الكتابة وبما تعكسه تلك الكتابات من الخصائص الفنيّة والجمالية، والعمق الدلالي والفكري الذي تنطوي عليه، وتكشف مجموعة (القط والأعمى) تجربة جديدة تضاف إلى تجاربه في تقديم عوالم وثيمات مبتكرة، اتّسمت بالعمق والتنوّع وحيازة خصائص جمالية وأدائيّة تجعل هذه الكتابات في مقدمة هذا النوع القصصي، وقد اتسمت بوجود إحالات وفيوضات ورصد لمعانٍ تنطوي على الاشتباك مع عالم المتناقضات، والمسكوت عنه، ورصد حركة اليومي والمهمل واللاّمفكر فيه، إلى جانب تجسيد صياغة تعبيرية تمركزت حول استثمار المفارقة، وتأسيس فضاء تعبيري يجسّد نمطاً من شعريّة تحمل كثيراً من جمالية الأداء والترميز والفيض الجمالي، وأغلب قصص المجموعة تجسّد روح المفارقة، وقوّة التناقض، وترتكز أيضاً على الثنائيات المتضادّة، وعلى إشكالية العلاقة بين الذات والآخر، وبما يعبّر عن لوحة من الصراعات الوجوديّة والاجتماعية والسايكولوجيّة، فضلاً عن النمط الكتابي الذي يشبه كتابة قصيدة النثر، وأعد ذلك تجريباً.

القصة الأولى التي استثمر عنوانها كعنوان مركزي للمجموعة وتحوّل إلى عتبة دالة تعكس سيميائية المعنى المضمر للعلاقة بين الذات والآخر، والتناغم الذي يكون مظهراً لوجود نوع من الانتماء، وكشف مكنون الآخر، والتعامل معه على وفق هذا المعنى على الرغم من وجود نوع من عدم التكامل الكلّي، وإنَّ فكرة الإبصار تنتقل إلى القط وتتحوّل إلى حدس لقراءة الآخر، وهو لا يدرك كنه النقص، لأنّه يسعى إلى اكتمال الانتماء إليه، وتلك فكرة تحيل إلى مساحة ودلالة أكبر وأعمق من ثنائية (القط والأعمى) التي لابدّ من الاستشهاد بها، إذ يقول الراوي العليم:

"عندما وضع النادل طعامه أمامه، قفز إليه.

رويداً جعل يقترب منه ، ما دام يرى في عين الرجل

وداعة ساحرة وسماحة ظاهرة، بينما كانت يد الرجل تمتدّ إلى طعامه

كان هو يستحوذ على نصيب الأسد منه ، ثم وهو يرى الطعام يتناقص بينهما حتى يكاد ينفد ، يخيل إليه أنه أول مرّة يجد رجلاً

يصفح عن قط غريب مثله، يراه يشاركه طعامه أو يسرق منه !"(المجموعة: 171)

لعلَّ عتبة الاستهلال عبّرت بعمق عن روح التناقض والغرابة في عوالم هذه القصص من خلال وضع مقولة (جلال الدين الرومي) بوصفها عتبة دالّة ومتماهية مع نسق وتوجّهات القص القصير (الومضي) والأغرب أنَّ هذه المقولة تكشف عن انتماء وتناغم واتساق مع آليّة اشتغال أو البنية الفنيّة التي اتسمت لها قصص المجموعة، وعكست المقولة خصائص هذا الفن الاختزالي، وكأنّها أنموذج أو قصة من المجموعة، وذلك دليل على قوّة انتقاء واختيار هذا النّص لرمز من رموز التصوّف والعرفان : "انهض برشاقة وامضِ في رحلتك الغريبة، إلى محيط المعاني بحيث تصير واحداً منها.. جلال الدين الرومي" (المجموعة: 5).

تعكس مقولة الرومي جانباً من جوانب الصراع بين الذات والمحيط، وتنطوي على فكرة التناقض، أو الجدل الذي يؤدّي إلى وحدة الأضداد والتعالق بين طرفي المعادلة الوجوديّة، ونلحظ كثيراً من نصوص المجموعة تتماهى أو تجسّد فكرة التناقض وروح المفارقة بين الأضداد، والكيفيات والأجواء أو المواقف التي تشتبك معها. ففي قصّة (الظهور الأخير) يواجهنا التعبير عن المفارقة ولكن بصيغة أو تناول تراجيدي، والاشتباك مع ثيمة الفقدان والتجلّي الذي ينقصه

شيء مركزي ومؤثّر يمثّله التلميذ الذي اختطفه الموت، إذ تظهر الأم في ظهورها الأخير، لكن بلوحة أو مشهد يجسّد هذا الفقدان، ونلحظ في القصة على قصرها تنطوي على الموقف أو الحدث التراجيدي، والبداية والذروة والنهاية وتحولات شخصيّة (المعلمة) وفقدان التلميذ:

"المرأة ذات البدلة الذهبيّة/ معلمة/ سجل الدرجات/ حقيبتها اليدوية والصغير الذي إلى جانبها/ تلميذ/ حقيبة كتبه على ظهره
ويلبس بدلة خضراء/ يقطعان الزقاق على مهل/ بيد أن المرأة
التي في حدود الثلاثين/ ماتني بين لحظة وأخرى/ تراقب حركات الطفل
الذي في حدود العاشرة/ وتمسك بيده تقيه عثرات الطريق / مع أولى خطواتهما
على الشارع العام/ افترقا على حادث سير / تظهر المرأة في الأيام اللاحقة
قاطعة طريقها إلى مدرستها/ دونما رفيق، مشيتها مضطربة/ وبدلتها سوداء. (المجموعة: 7).

يمكن رصد التناقض بين اللونين اللّونين الذهبي في الاستهلال: والأسود في الختام، وبين روح المفارقة للتلميذ وهو يرافقها، والتلميذ وقد غيّبه القدر أو الحادث، وتجسّد القصة التعالق الوجداني بين الذات والآخر . وتعبّر قصّة (سيادة سقراط) عن فكرة التعالق المصيري بين الذات والحرية وتجسّد ثنائية الذات الساعية لرفض الاستعباد، وبين الذات الخاضعة والنكوصيّة، وإنَّ الهرب يمثّل خيانة للحرية التي تأتي ساطعة حتى مع الموت، فلا معنى للحياة من دون الحرية، وهنا تكمن سيادة وسمو وقوّة الذات:

"ما كان في بال سقراط/ أن يعرض عليه مريدوه/ الهرب من سجنه
ثم لمّا صرّحوا بذلك رفض/ فالموت مسموماً أهون من خوف يطارده وهو طليق/ ثم وهو يتناول كأس السم / خاطب حكامه
هنا تكمن سيادتي / أيها العبيد .." (المجموعة: 9).

هنا يظهر الصراع بين الذات والآخر أو بين الأحرار والعبيد، على شكل مفارقة وجوديّة .

تتجلى قصّة (ممحاة) فكرة أو الثيمة الفلسفية والوجودية القائمة على الزوال، والتبدّل الذي يكمن في المحو والنسيان والإشارة إلى جدل التبدل القائم على انتفاء الحالات والمواقف وجعلها مجرّد إحساس يموت مع جدل الزمن والواقع الوجودي المتحرك، والسائر بقوّة الضوء نحو الاندثار، أي أنّ الذات لا تثبت عند الإحساس أو القدر اللحظوي، طالما أنَّ قانون المحو والنسيان، هو الثابت ضدّ كلّ التحولات، والممحاة ترمز إلى هذه الثيمة القدرية وجدل الأحزان والأفراح:

"عندما نسي حقيبته في سيارة الأجرة / حزن حزناً شديداً
وفرح السائق فرحاً عظيماً / بعد سنة
نسي الرجل حزنه / ونسي السائق فرحه
كانت ثمة ممحاة عظيمة تفعل ذلك/ بروّية وهدوء / دونما أحزان
ودونما مسرات .." (المجموعة: 20)

ويمكن إدراك فلسفة الزمن الوجودي في هذه القصّة، والإشارة اللّسانية الدالّة، "بعد سنة نسي الرجل حزنه.." واستخدام مفردة أو دلالة (السنة) التي تدل على الألم والمعاناة، وهي نفسها تدلّ على الفرح بالنسبة للآخر، وجدل الذات والآخر وجدل المحو والزمن .

تتجسد المفارقة الفادحة في لحظة مأزومة تكشف عن المعنى المضمر والخفي والمسكوت عنه، والفكرة التي تثير التهكم والسخريّة وتكشف عن التناقض الموجع ، وفيها إحالة رمزية وتجريدية إلى مفهوم الوطن والوطنية التي تفقد معناها في لحظة عدميّة مأزومة، وهذا ما تكشفه قصّة موسومة بـ(ضدّك يا وطن..؟) ربّما تحيلنا بتناص مع عنوان مسرحية (كاسك يا وطن) والمشترك هو المحمول الذي يخفي الوجع الداخلي إزاء ما يحدث من ظواهر :

"عندما هممتُ بكتابة موضوع / عن حبّ الوطن / انقطعت الكهرباء
وشعّت الحرارة ، وعمّ الظلام / يا سلام / جتي الكهرباء " (المجموعة: 26)

فكيف يمكن تمجيد الوطن في ظلام دامس، ونلحظ القصّة تتلاعب بالمعنى بين الوطن ومفهومه، وبين (الوطنية) التي تشير إلى الكهرباء وليس إلى الوطنية بمعناها الآخر، وهو استثمار للمفارقة اللّفظيّة التي تؤدّي إلى كشف الثيمة المراد تجسيدها عن العلاقة القلقة بين المواطن والوطن .

تتّسع دلالة المفارقة وشعريّة التناقض بين المرأة والرجل أو الذات والآخر في لحظة تشير إلى فقدان أو نقصان في مستوى العلاقة والاستجابة وتجسيد نمط أو جوهر العلاقة، والانتماء للآخر في لحظة مأزومة ينقصها الاستعداد والتناغم الكلّي، فتسعى المرأة إلى البحث عن ديكور أو قبعة لتمثيل دور المستجيب أو المتماهي مع لحظة ميل وتوق الآخر، وهي قصّة تعبّر عن المفارقة على صيغة فراغ الذي يسبّبه النقص وعدم التناغم ومحاولة الآخر لترميم الفراغ الوجودي بوسائل شكلية، وهذا ما تجسّده وبراعة متناهية قصّة موسومة بـ(خطاب القبعات):

"رفع الرجل قبعته / لامرأة قابلته في الطريق / ولمّا لم تكن تلبس قبّعة
أشارت عليه أن ينتظر/ وقصدت دكاناً تباع فيه القبعات !!" (المجموعة: 29).

على الذات أن تختار لحظة التناغم المناسبة في الانتماء للآخر، ووجود المفارقة يعكس عدم الانسجام، ممّا يجعل الآخر أن يرتق الفراغ القائم، وتصبح القبعة المشتراة تعبيراً عن براغماتية شكليّة لإعادة انتاج لحظة هاربة لا يمكن الإمساك بها، وعلى الذات أنْ تكون على أهبة الاستعداد بذاتها، وليس باستعارة عابرة.

الموسيقى.. الحاضن للوجدان الإنساني

فلاح المشعل

تتميز الموسيقى بكونها أكثر الفنون جذباً وتأثيراً اجتماعياً في محاكاة المشاعر الجمالية والروحية لأبناء الأمة أو الوطن، فهي تتخطى حدود المناطقية واختلاف الدين والمذهب والقومية، لتصبح أشبه بالحاضن للوجدان الإنساني.

هكذا يصبح الإحساس عندما تستمع لأعمال العبقري الألماني بتهوفن أو الروسي تشايكوفسكي، وتتوحد المشاعر المواطنية لدى أبناء البلد الواحد، بالرغم من تعدد انتماءاتهم وثقافاتهم الفرعية. المصريون بجميع تنويعاتهم المناطقية والدينية يجتمعون على موسيقى وأغاني أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ، اللبنانيين تفرقهم المذاهب وتجمعهم فيروز، ويصفيّ مشاعرهم وديع الصافي، العراقيون لا يختلفون في الروح الواحد حين يطربون مع أغاني ناظم الغزالي وحداثة كاظم الساهر وعزف نصير شمه، كذلك السعوديون يصعدون مراكب الوجد حين تعانق أسماعهم صوت طلال مداح أو ألحان محمد عبده، وهكذا السوريون يؤجلون عذاباتهم وفراقهم مع ذكريات القدود الحلبية وترانيم صباح فخري. هل تذكرتم كيف يتوافد حزن الشرق مع الموسيقى الصوفية للإيرانيين والأتراك والأكراد، والأغاني الهادرة كموج البحر مع الأصوات العالية المشبعة بالشجن والأسى، إذ يتجلى الإحساس بعذابات غير مرئية! في أثناء رحلة السنين والاغتراب والسفر القسري، تأخذك محطات الاسترخاء في المقاهي المطلة على البحار أو كافيهات المطارات لتستمع مع آخرين لموسيقى، تحيلك لذكريات أليفة وروائح قد يمة تلتقي نظراتك مع نظرات الآخرين الغرباء مثلك، تشعر بدفء الجملة الشهيرة "القهوة والموسيقى لا تجعلنا نبقى غُرباء أبداً". الأناشيد كانت تجمع نساء أور في تراتيل سومرية بانتظار الإله "دموزي" وموسم الربيع والحصاد وسط حقول الشمس الرافدينية حيث تنتصب القيثارة السومرية، وفي عالم جبروت الفراعنة كانت الأنغام وحدها تروّض مشاعر الجبابرة في مصر القديمة، فيذهبون نحو ضفاف النيل، ويندمجون مع موسيقاه، فيكتسبون صفات القداسة، وهناك في أقصى الخليج كانت أحزان البحارة والنواخذة تنقلها إيقاعات "اليامال"، قبل أن ترسو سفنهم على الشواطئ، مدار يخرج من عمق الذات يحمل شفراتها للآخرين، ثم يعيد تأثيثها.. تلك هي الموسيقى في دورة الذات للفرد والمجموع. كرة القدم تحل بالمرتبة الثانية بعد الموسيقى، وهي الأخرى موعد لقاء مجتمعي وموسيقى حركية ترسم إيقاعاتها الأقدام والأرواح الراكضة وراء الكرة لتحقيق الهدف، وذاك الهدير البشري القادم من المدرجات يشكل خلفية متوهجة في لحظة الفوز فيكتمل اللحن. فلاسفة ومفكرون وعلماء وأدباء في عالم بناء الحضارة والحداثة عبر العصور كانت الموسيقى محرضهم للوصول السليم لقراءة نوتات الحياة وتعرجاتها وأعماقها غير المكاشفة. أبرز علامات الموت الحضاري التي تسود العالم منذ عقدين أو أكثر تتمثل بانحسار مساحات الموسيقى في المجتمع البشري، ونعني بها موسيقى التربية الجمالية التي ترتقي بالذائقة، وتمارس تأثيرها في صقل الإحساس والتعامل الأخلاقي بين البشر، كما أرادها الفيلسوف الفارابي. نعم، تنتشر الآن أنماط جديدة في العالم ظهرت في السنين الأخيرة، وتمتد بمساحات بشرية واسعة، لكنها موسيقات صاخبة ضاجة، كأنها انعكاس لعالم الحروب وصدى للمخاطر التي تهدد الوجود الإنساني بكوارث الفناء وثقافة الموت والكراهية، فتنعكس بسلوكيات صارت تندفع نحو منهجيات الغاب والتوحش والتطرف. الموسيقى مرآة عاكسة لحضارة المجتمع وحركيته وثقافته الروحية، وكانت التسوية الجمالية والعاطفية تتقارب في حضور أنيق ومظاهر راقية أخلاقياً للجمهور، حين يستمع لآهات أم كلثوم أو عبد الباسط عبد الصمد، وهو يردد ألحان السماء! اليوم نحتاج أن نجتهد في البحث عن اكتشافات جديدة في عالم الموسيقى، ولا نعتمد فقط "نستولوجيا" الأنغام التي شغلت عوالم أبعد من نصف قرن مضى. نحتاج تأسيساً بنيوياً جديداً لعالم موسيقي يقارب وقائع الثقافة الصلبة لعالم اليوم وانفجاراته و تشظيا ته المتعددة.

جانيت وينترسون "علاء الدين ومصباحان"

سوناتا الحب
خيال مُحلّق إلى عوالم جديدة بأجنحة قديمة

تدعونا الكاتبة البريطانية جانيت وينترسون إلى تغيير حياتنا، وتخيّل العالم من جديد عبر قراءة القصص، في روايتها (علاء الدين ومصباحان)، الصادرة، مؤخرا، عن دار نشر "جوناثان كيب".

رضا الظاهر

في أسلوب أشبه بتيار الوعي يجمع هذا الكتاب بين الخيال والمذكرات والسيرة الذاتية والسرد القصصي الساحر

يعيد تفسير قصة علاء الدين لاستكشاف مواضع الخيال والحقيقة

ومما له دلالة عميقة، في هذا السياق أن مبدعة رواية (البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة)، الصادرة عام 1985، والفائزة بجائزة "ويتبريد"، والحائزة على ثناء نقاد الرواية، تصوغ ،في كتابها الجديد، مقولة مذهلة: "أستطيع أن أغير القصة لأنني أنا القصة".

وفي أسلوب أشبه بتيار الوعي يجمع هذا الكتاب بين الخيال والمذكرات والسيرة الذاتية والسرد القصصي الساحر، حيث يعيد تفسير قصة علاء الدين لاستكشاف مواضع الخيال والحقيقة. وتلفت الروائية انتباهنا باستخدامها المبتكر لقصص (ألف ليلة وليلة) في قضايا مثل الذكاء الاصطناعي والحرب والاضطرابات السياسية، مجادلة بأن الخيال أقوى من الحب، وهو أعظم نقاط قوة الإنسان، إذ يمكّننا من تجاوز القيود واستشراف آفاق جديدة، مستخدمة القصص للتساؤل عن الأوهام في عصرنا الحالي. وفي هذه الناحية يعد كتاب وينترسون نوعا من تكريم للتقاليد العريقة في سرد القصص، ودعوة للنظر، عن كثب، في قصصنا الخاصة، وتخيّل العالم من جديد، وتقديم رؤى معاصرة وتساؤلات فلسفية عميقة حول عصرنا.

وجانيت وينترسون، الحائزة على وسام الإمبراطورية البريطانية، هي إحدى أكثر الكاتبات جرأة وإبداعا في عصرنا. ولدت في مدينة مانشستر البريطانية عام 1959.

نشرت روايتها الأولى (البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة) وهي في سن الخامسة والعشرين. وبعد أكثر من عقدين عادت إلى ذلك الموضوع في مذكراتها الأكثر مبيعا (لماذا تكون سعيدا بينما يمكنك أن تكون طبيعيا ؟) – 2013. ألفت وينترسون ثلاث عشرة رواية، ومجموعتين قصصيتين، وكتب أطفال، وكتبا غير روائية، وسيناريوهات. وهي أستاذة الكتابة الإبداعية في جامعة مانشستر.

تبدأ رواية (علاء الدين ومصباحان) في ماضي وينترسون. نسافر معها إلى طفولتها في رحلة مسرحية نظمتها شركة والدها. لكننا لا نطيل البقاء هناك كما لا نطيل البقاء في أي مكان. تأخذنا وينترسون في رحلة خاطفة، تنتقل بين الأزمنة والأنواع الأدبية والمواضيع بنفس القوة.

وفي قلب الرواية تكمن قصص (ألف ليلة وليلة)، ومن هذا المحور تتفرع استكشافات وينترسون للأدب والفلسفة والعلوم السياسية، كالأوردة النابضة، من داروين إلى بيكيت إلى إيلون ماسك. وكما أن (ألف ليلة وليلة) مؤطرة بقصص شهريار وشهرزاد، المرأة التي كانت تروي القصص للسلطان كل ليلة لتؤجل موتها، كذلك تستخدم وينترسون الليالي العربية كإطار سردي خاص بها. وغالبا ما نجد أنفسنا في خضم قصص (ألف ليلة وليلة) ترويها لنا وينترسون ولكن على لسان شهرزاد، عندما تبدأ إحدى الشخصيات بسرد قصتها الخاصة، قصص داخل قصص، تتكشف بلا نهاية، وتتكاثر في كلا الاتجاهين، ولا يقطع سرد القصص الا شروق الشمس الذي يعلن نهاية كل ليلة. وتتضاعف الليلة الوحيدة التي خصصها لها السلطان إلى ألف ليلة أخرى. هذه قصص عن قصص، يكون فيها الزمن على وشك النفاد، حيث لا مفر من دورته اللانهائية، إذ تحطل شهرزاد الزمن لتنقذ نفسها، وخلافا للتقاليد ليست المرأة هي التي تجري مقاطعتها، وإنما الزمن. الحياة المعاصرة قائمة على المقاطعة المستمرة، والبشر يتأقلمون، وحياة النساء هي، تقليديا، ساحة للمقاطعة.

وطوال هذا العمل ينتقل هذا الاضطراب المفاجيء من منظور المرأة إلى مفهوم الزمن. كل شيء في السرد يعكس شيئا قديما أو جديدا، وكل شيء يدفعنا إلى التأمل، أما اضطراب وينترسون فهم اضطراب النوع الأدبي. فهي تجوب الزمن كما تجوب الأنواع الأدبية بانسيابية لامتناهية. وكما تهرب شهرزاد من براثن الزمن، تهرب وينترسون من قيود النوع الأدبي، وتأخذنا الى مكان أبعد من الخيال أو الواقع. إنها تتنقل بين السيرة الذاتية والعلم والتاريخ وإعادة السرد وشكسبير والذكاء الاصطناعي.

تدعونا وينترسون إلى إعادة قراءة ما نظن أننا نعرفه، وإعادة النظر في كيفية تأثير الخيال في حياتنا، مانحة إيانا الجرأة في تغيير رواياتنا الخاصة، وتعديل النهايات التي نرغب في تغييرها. وبصفتها امرأة شابة من الطبقة العاملة بلا مستقبل واضح سوى العمل في المصانع أو الزواج، أدركت وينترسون، من خلال قوة الكتب، أنها تستطيع أن تقرأ نفسها كخيال، كما تقرأها كحقيقة.

هذه الرواية أعمق من كونها استكشافا لفن السرد. إنها رفض لسطوة الزمن علينا، وسيطرته على أي نظام، إنها سوناتا للخيال الذي يمكن أن يغير حياتنا، ونحن، كفاعلين في الخيال، نستطيع تغيير حياتنا إن استطعنا تخيّلها، "أستطيع تغيير القصة لأنني أنا القصة" .. تعيد وينترسون إحياء قصص (ألف ليلة وليلة) لتظهر كيف أن أسئلتها ماتزال راهنة: هل الحب هو الشيء الأكثر أهمية في الحياة ؟ ما الذي يجعلنا سعداء ؟ أثناء قراءة الكتاب نكتشف، أحيانا، عبارات تلهمنا في حياتنا، يسهل تمييزها وكأنها بريق كامن في الكلمات. ويذكّرنا هذا بما ورد في كتاب هارولد بلوم (ظل صخرة عميقة) – 2011، وهو دراسة أدبية للكتاب المقدس، حيث يقدم بلوم تعريفه الخاص للبركة التي يطلبها أهل العهد القديم من الله، فيسميها "مزيد من الحياة في زمن بلا حدود"، ونجد هذه العبارة، مرة أخرى، في مقدمة جانيت وينترسون لمجموعتها من المقالات الموسومة

تلفت الروائية انتباهنا باستخدامها المبتكر لقصص "ألف ليلة وليلة" في قضايا مثل الذكاء الاصطناعي والحرب والاضطرابات السياسية، مجادلة بأن الخيال أقوى من الحب، وهو أعظم نقاط قوة الإنسان

(12 بايت: كيف سيغير الذكاء الاصطناعي عيشنا وحبنا" – 2021. وربما كان حفل إطلاق كتاب جانيت وينترسون الحالي أقرب ما وصل إليه كثير من الحاضرين من تجربة روحية. ففي أمسية عاصفة من تشرين الثاني الماضي تجمع ما يقرب من مائة شخص في كنيسة سانت جورج في أدنبره في حدث عفوي رائع. وقد سلطت تلك الأمسية الضوء على الفكرة التي تناولتها وينترسون في رواياتها الجديدة: المجتمع الذي يصوره الأدب. كانت الكاتبة هي الشرارة التي أشعلت انتباه الحاضرين الذين أحاطت بهم القصص من كل جانب، من تلك التي تروى لهم في خيالهم، أو التي يبنونها لتؤطر حياتهم. فالانخراط في قصة من أي طرف يعني، من بين أمور أخرى، الانفتاح على المواجهة والتواصل. وحتى عندما يقرأ المرء بمفرده فإنه يشارك في شيء أوسع من ذلك.

كانت الرواية "ساحرة، غير متوقعة، وحادة كالشفرة، فجانيت وينترسون وشهرزاد رفيقتان مثاليتان تأخذاننا إلى عوالم جديدة على أجنحة قديمة" حسب تعبير كاميلا شمسي، مؤلفة رواية (نيران الوطن) – 2017، الحائزة على إشادة النقاد، والتي تعيد تخيّل مسرحية سوفوكليس (أنتيجون).

لعل من بين ما يجتذبنا في رواية وينترسون ذلك التحليل العميق لمسائل فلسفية ملحة في عصرنا المضطرب: من يستطيع الفرار من مصيره ؟ لماذا يدمن البشر (أو الرجال تحديدا) على الحرب والعنف ؟ لماذا يعد الاغتراب داء العصر ؟ بمن يمكننا الوثوق حقا ؟ ولماذا يتمسك الناس بأشياء كرموز للمكانة الاجتماعية ؟ وإذا كان بوسعنا دمج جدالات النسوية والنظام البطرياركي في قصة فتاة ينتظر أن تلقى حتفها على يد شريكها إن لم ترضِه، فان وينترسون تتناول الموضوع من زاوية أشمل.

فكما أن إبداع قصص (ألف ليلة وليلة) يجري تقويضه، دائما، بكآبة إطارها السردي، فان حيوية وينترسون اللغوية، هي الأخرى، مرحة وجادة في آن واحد. فهي تتمتع بحدة شخص يلحق بك شرّ هزيمة في الشطرنج، ولكنه يؤكد، في الوقت نفسه، "أنها مجرد لعبة". ونجد، في الرواية، تنديدا حادا بالثقافة المعادية للمرأة، وإدانة شديدة لمعاناة المرأة وعواقبها، مثلما نجد نقدا مريرا لسياسات اليمين المتطرف، التي أصبحت خطيرة، مرة أخرى، ارتباطا بعصر الانترنت المتعاظم.

ولكن إذا كانت وينترسون قد تخلت عن سحر الدين لصالح سحر الحب، فإنها عادت، بعد خذلانها من الاثنين، إلى ما هو حاضر دائما: حب الأدب. وهنا تكمن براعتها، فهي تحتفي بالكتب التي تتجاوز لغتها مجرد المنفعة، وتؤكد أن "الانخراط المستمر والمنتظم في الفكر العميق، واللغة البليغة، والعوالم النابضة بالحياة، يشجعنا على التأمل في ذواتنا لا في العالم الخارجي". وعندما تكتب، بشغف، عن الكتب والقراءة – برونتي، إليوت، إنجيل الملك جيمس، فإنها تصل إلى ذروة إبداعها في مجموعة مقالاتها الموسومة (أشياء فنية) – 1995، حيث وصفت عملها بأنه "سعي حثيث إلى الكمال".

وترى وينترسون بأنه لكي نسخّر قوة الخيال، ولكي نجد أنفسنا في خضم عالم جديد، علينا، أولا، أن نجد أنفسنا في الواقع، بمعنى أن نجد الاستثنائي في العادي. وتجادل وينترسون بأن الخيال يكون في أوج قوته عندما نكون حاضرين تماما في حياتنا، وهو أمر تجعله التكنولوجيا أصعب أكثر فأكثر.

وهناك أمر آخر: اللغة. فهي تمكّن شهرزاد من إنقاذ نفسها، ومن مجابهة السلطان، ومن التحدث من خلال الآخرين، ومن خلال اللغة التي تستمد قوتها وتمسك بزمام الأمور. وحتى عندما يسود العبث نجد اللغة، التي علينا أن لا نخشى من خيانتها، فهي لا تفعل ذلك أبدا، فـ"حتى عندما نعجز عن الكلام، تظل الكلمات موجودة".

توحّد وينترسون بين قوة الخيال، والفن عموما، وقوة الحب. فكما يمكن للخيال أن يأسرنا وينقلنا إلى واقع جديد بتقريبنا من واقعنا، يجبرنا الحب على الانتباه إلى ما يحيط بنا. فنحن مرتبطون بالواقع تحت سلطة الحب الشاملة. ولكن كما يخبرنا أي مجاز في أية قصيدة حب، فإن الخيال يأخذنا، أيضا، إلى عالم من الصور الحية، والتشبيهات الفريدة.

الحب يولد لغة جديدة كما تلهمنا وينترسون: "سواء كنا مستيقظين أو نائمين، فإن حبيبنا هو أرضنا المكتشفة حديثا. كل حفيف وانحناء، وكل منعطف وارتقاء، لا بد من رسم خريطته".. جانيت وينترسون تعزف سوناتا حب للخيال، وتكتب رسالة حب للغة.

متّسع لتنورة حمراء

كريم شغيدل

شهرزاد تحكي ليل نهار من دون شهريار وشهرزاد أخرى تكنس قاعدة المسلة، كان محمد غني حكمت يبحث عن نقطة حبر في السماء تؤرخ لبغداد بغداد أخرى غير التي وصفها الشعراء، فما ذنب تلك الراقصة أو ربما القاتلة أو الخائنة أو الأرملة أو التائهة أو المومس التي بارت بين أسمال العابرين، أن تخوض كل تلك الحروب، ما بالها تختار مسكناً يطل على الأندلس وتلوح للطاحونة الحمراء بضفيرة لاهثة، تخوض حرباً بتنورة حمراء وقميص أبيض ومكنسة، وتنتصر على جثث الغبار، تكنس حكايات شهرزاد وتنتظر شهريار قادماً من أقصى الحروب، تكنس أشعار المسلة ونظرات العابرين ومصابيح الساحة وندى العشب وذباب السياج وتاريخ الأندلس ونفايات النضال القديم وتبتسم لشمران الياسري.

الشتاء قادم والريح تلفع وجه شمران وشهرزاد تكنس الحكايات المنسية تحت مسلة بغداد وكهرمانة تنعس بين الجرار لعلَّ المطر يعيدها إلى متن الحكاية بعدما تربع اللصوص على عرش البلاد، سننحر نحن الموق ذائعي الصيت لبغداد بغداد أخرى على أنقاض معابد مهجورة ونعتلي جرافات الألم ونوقظ الفتن بين أوثان المدينة ونكتب للتاريخ تاريخاً من بقايا الدم على أسرتنا ونستيقظ بعد فوات الأوان على أنين ديكة أخرستها الإشاعات.

هنا حيث الموت بتسميات شائعة

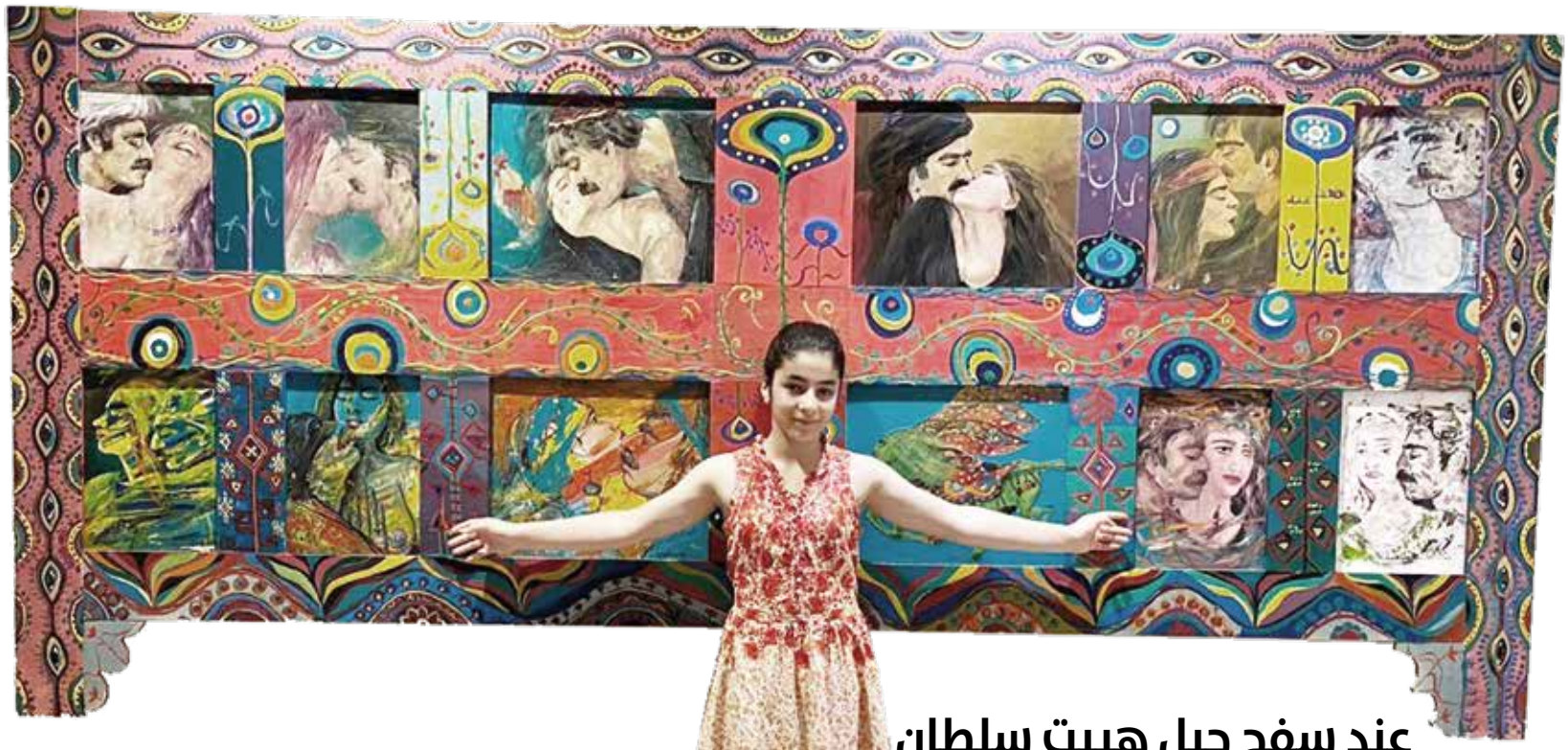
أقف وحيداً حيث الجنون الذي يتلبس شهرزاد وهي تنفخ بوق الحكايات المريرة أتأمل حبات المطر وأتذكر صوت ديمس رويسز يصدح من قلب الطاحونة (أو مامي بلووو) وأبي يتوكأ على نصف عين للحاق بشاحنة الخبز.

هنا حيث الموت يتخطى شرِهاً بين قمصان الصبية اللاهين بنرد الفجيعة يسرقهم من الحدائق والأزقة وصالات السينما والمقاهي والحانات حيث يتكاثر المجانين ويتناسلون وتصبح ذرياتهم ملوكاً وكهنة ورهباناً وقتلة وعبيداً وجلادين وسوقة ينتظرون على مشارف البلاد جنازة مخلِّص اغتاله لص عابر طمعاً بحماره ومؤونته وألقى أسفاره في بئر مهجورة.

هي ذي شهرزاد تشهر مكنسة التشرد بوجه السكارى المتلصصين على تنورتها الحمراء وتستيقظ فجراً مع أول إشارة مرور حمراء توقف الحياة بوجه المتدفقين من عشوائيات المدينة وتنده كهرمانة من حكايتها البليدة لا ديك على نافذتها بل ديكة مخصية تلوذ من شعاع الشمس بظلال آلهة انتهت صلاحيتها منذ مئات الحروب ولا صباح سيدركها على وسادة من ريش الحكايات فشهريارها لاذ بالفرار وخرافاتها شحت ولصوصها خانوا الحكاية وتفسخت جثة الجني في مصباح علاء الدين الذي أطفأته الريح وتناهشت الأسماك الوحشية جثة السندباد قبل أن يصل لأي شاطئ واندثرت المغارات واسترجلت الجواري الحسان وانقطع نسل الأمراء ولم يبق خلف السور سوى تنابلة السلطان.

هنا حيث الموت إشاعة حمراء توقف المسرعين عند منتصف المسافة

هنا حيث المساء يخيم على حلم امرأة عزلاء وحيدة موحشة وسائدها ربما كان لها بيت في أقصى البلاد وربما كان لها دفء بين أنفاس أسرة أب حنون وأم رؤوم أو زوج يكد بشغف وأولاد وبنات.. أقول ربما وربما لم تكن البلاد على مسافة حرب ولم تكن ليالي البلاد المتخمة بالأساطير صالحة لأغاني الحب ولم تكن البلاد سوى مكنسة بيد امرأة عزلاء وحيدة لم تجد لتنورتها الحمراء متسعاً بين الحروب.



عند سفح جبل هيبت سلطان

الحجر الذي تحول إلى متحف تشكيلي

على الطريق الصاعد نحو جبل هيبت سلطان في كوردستان العراق، حيث تتعانق الصخور مع الضوء وتطلّ التلال بهدوئها على مدينة كويسنجق ، يقف مبنى حجري يبدو كأنه خرج من ذاكرة الجبال. من بعيد يبدو جزءًا من الطبيعة نفسها؛ حجرٌ نهض من الأرض ثم عاد إليها في هيئة أخرى. لكنه في الحقيقة ليس بيتًا عاديًا، بل متحفًا تشكيليًا وُلد من حلم طويل للفنان روستم أغاله!

كتابة وتصوير:
كفاح الأمين

تأثر روستم أغاله بعدد من الفنانين العراقيين الكبار مثل محمد عارف وجواد سليم، فائق حسن وصلاح جياد، كما كان مفتونًا بأعمال عدد من الفنانين العالميين مثل غوغان وأميل نولده وفان كوخ

في هذا المكان الذي يمزج بين الحجر واللون، تتقاطع سيرة شخصية مع فكرة ثقافية ، حكاية فنان بدأ رحلته من الرسم، وانتهى به الأمر إلى بناء فضاء كامل للفن عند سفح الجبل.

بعد إنهاءه الدراسة المتوسطة في كويسنجق التحق روستم أغاله بمعهد الفنون الجميلة في السليمانية ، قسم الرسم، عام 1988 ، غير أن الطريق إلى الفن لم يكن مفروشًا بالمعارض والمرسمات، بل مرّ بمحطات قاسية من العمل والحرب والبحث عن لقمة العيش.

بعد التخرج توجه إلى بغداد حيث عمل في ورشة كهرباء تابعة لقسم التصنيع العسكري. ومع اندلاع الحرب والتحاقه بالخدمة العسكرية أصبح جنديًا في أبو غريب، في بغداد التي بقيت بالنسبة إليه مدينة الليل والذكريات والاحلام.

يستعيد الفنان تلك السنوات قائلاً إنه كان يقضي لياليه في شوارع بغداد بعد انتهاء عمله، يتجول في طرقاتها من بعد العصر حتى حلول الليل، كأن المدينة تمنحه فسحة صغيرة ليتنفس بعيدًا عن ثقل الحرب.

في تلك السنوات القاسية ابتكر طريقة بسيطة ليبقي علاقته بالفن حيّة. كان يشتري قميص الجندي العسكري ثم يحوّله إلى قميص قصير الأكمام، ويرسم عليه سكتشات صغيرة، أحيانًا فتاة، وأحيانًا طائرًا. وبعد أن ينتهي من الرسم يتجه إلى منطقة باب الشرقي ليبيع تلك القمصان.

كانت تلك الرسوم الصغيرة مصدر رزق متواضع، لكنها في الوقت نفسه كانت فعل مقاومة صامتة، يحافظ بها الفنان على حلمه بالفن وسط زمن الحرب.

في بداياته الفنية تأثر روستم أغاله بعدد من الفنانين العراقيين الكبار مثل محمد عارف وجواد سليم ، فائق حسن وصلاح جياد، كما كان مفتونًا بأعمال عدد من الفنانين العالميين مثل غوغان وأميل نولده وفان كوخ.

كانت تلك التجارب بالنسبة إليه مدارس بصرية فتحت أمامه طرقًا مختلفة لفهم اللون والضوء والعاطفة في اللوحة.

لكن الحلم الأكبر لم يكن لوحة جديدة أو معرضًا شخصيًا، بل فكرة مكان كامل للفن، فضاء يحتضن تجربته ويجمع حولها تجارب أخرى.

منذ بداية التسعينيات بدأت هذه الفكرة تتشكل في ذهنه ببطء. ومع تراكم الخبرة والسفر والاطلاع على عدد من المتاحف في أوروبا وأمريكا، أخذ يفكر في أن الفن لا يعيش في اللوحة وحدها، بل في المكان الذي يحتضنها أيضًا.

في العام 2007 اتخذ قراره الحاسم، اشترى قطعتَي أرض قرب سفوح جبل هيبت سلطان في مدينته كويسنجق.

كان القرار مغامرة كبيرة، فالمتاحف عادة تُقام في المدن الكبرى حيث المؤسسات الثقافية والجمهور الواسع، أما أن يُقام متحف تشكيلي عند سفح جبل في مدينة هادئة بعيدة عن صخب العواصم ، فذلك كان مشروعًا غير مألوف.

لكن بالنسبة لروستم أغاله لم يكن المكان مجرد موقع جغرافي، بل جزءًا من ذاكرته الشخصية.

في طفولته كان يتابع إشراقة الشمس على أحجار القرى وأشجارها وبيوتها الوديعة في أطراف كويسنجق ، وفي الليل كان يصعد إلى سطح منزلهم ليراقب أضواء السيارات وهي تتسلق منحنيات جبل هيبت سلطان.

كانت تلك الأضواء تبدو له كأنها جسد متلوٍ في الظلام، يشبه (شاه ماران، ملكة الأفاعي) في الأسطورة الكوردية التي ماتت من الحب ، وربما لهذا السبب ظل الجبل حاضرًا في خياله، حتى صار في النهاية المكان الذي يحتضن حلمه الفني.

غير أن الطريق إلى بناء المتحف لم يكن سهلًا، فق استغرقت عملية البناء نحو تسعة أعوام كاملة، بين العمل المتواصل والتحديات اليومية، في إحدى المرات، وأثناء إشرافه على أعمال البناء، انزلقت سيارته في أحد الوديان وكاد يفقد حياته. كانت لحظة قاسية خرج منها بصعوبة، لكنها لم تثنه عن متابعة المشروع.

إلى جانب المخاطر الجسدية واجه أيضًا أزمات مالية متكررة، فضلاً عن شكوك بعض الناس الذين لم يكونوا يرون جدوى في إقامة متحف تشكيلي في منطقة جبلية بعيدة نسبيًا عن المدن الكبرى.

لكن ما جعله يستمر، كما يقول، هو إيمانه بالفكرة، إضافة إلى دعم عائلته المتواصل من زوجته وأطفاله ووقوف بعض الأصدقاء والمعارف إلى جانبه.

كان يرى نفسه لا يبني فقط، بل ينحت اذ ان المتحفز كله شُيّد من حجر الحلان الكوردستاني، وهو حجر يمنح المكان طابعًا من الأصالة والصلابة، وبفضل هذا الحجر يبدو المتحف كأنه امتداد طبيعي للجبل نفسه.

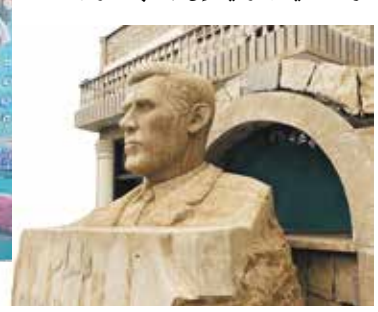
عندما يدخل الزائر إلى المتحف يكتشف أن العمارة نفسها جزء من التجربة الفنية، فالقاعات الحجرية تبدو وكأنها منحوتة بعناية داخل الجبل، بخطوط هادئة وفضاءات متوازنة تتيح للعين أن تتنقل بين الأعمال بسلاسة.

تسمح النوافذ الكبيرة لضوء النهار بأن يغمر الجدران واللوحات بضوء طبيعي ناعم، بينما تتكفل إضاءة فنية مدروسة، مع حلول المساء، بإبراز الأعمال التشكيلية دون أن تطغى عليها ، وهكذا يتحول الضوء، الطبيعي والصناعي، إلى عنصر جمالي مكمّل للحجر واللون.

يمتد المتحف اليوم على مساحة تقارب 750 مترًا مربعًا، ويتكون من طابقين يضمان قاعات عرض ومكتبة وغرف إدارة، إضافة إلى فضاءات تُقام فيها فعاليات ثقافية وفنية متنوعة.

يضم المتحف مقتنيات فنية كوردستانية وعراقية، إلى جانب معرض فصلي متغير يستضيف أعمال عدد من الفنانين العراقيين والكوردستانيين مع العديد من أعمال الفنان روستم أغاله ، بهذا المعنى لم يعد المتحف مشروعًا شخصيًا فحسب، بل صار فضاءً ثقافيًا مفتوحًا للفن والحوار.

وعند الوقوف في باحة المتحف، حيث يلتقي الحجر بلون الجبل، يشعر الزائر أن هذا المكان لم يولد فجأة، بل خرج من سنوات طويلة من الحلم والعمل، فالحجر الذي كان يومًا جزءًا من سفح الجبل لم يتحول إلى جدار فحسب، بل إلى ذاكرة حيّة للفن ، ذاكرة تقول إن حلم فنان يمكن أن يغيّر شكل المكان، وأن اللون، حين يجد بيتًا له، يستطيع أن يصادق الحجر والضوء.. ويصنع من الجبل متحفًا!



الذكاء بين بيولوجيا الوعي وهندسة الأرقام..

محمد الربيعي*

في الوقت الذي يقف فيه العالم مذهولا امام القفزات التقنية الكبرى، لم تعد مناقشة الفوارق بين الذكاء الطبيعي والإصطناعي مجرد ترف فكري او خوض في نظريات مجردة، بل هي محاولة حقيقية للغوص في اعماق ما يجعلنا بشرًا، وانطلاقا مما قدمته في دراسات ومحاضرات سابقة خصصتها لسنوات طويلة لسبر اغوار الذكاء الطبيعي وفهم آليات اشتغاله المعقدة، اجد اليوم ومع هذا التصاعد المتسارع للذكاء الإصطناعي، أنّنا بحاجة ماسة لاستكشاف تلك المساحات الفاصلة بين كفاءة الآلة الحسابية الجبارة وعمق التجربة الوجودية واللدونة الفريدة للدماغ البشري Neuroplasticity.

إنّ هذه الرؤية التي استقرت لدي عبر عقود من دراسة التعلم والوعي البيولوجي تهدف لوضع النقاط على الحروف، ليس من باب الانحياز بل لنرى بوضوح تلك المسارات التي تجعل من الوعي البشري ظاهرة فريدة لا يمكن اختزالها في مجرد معالجة للبيانات مهما بلغت سرعتها.

من الخطا ان ننظر الى العلاقة بين الذكاء الطبيعي والذكاء الاصطناعي كصراع أو مفاضلة، بل هي علاقة تكامل بين نمطين مختلفين جوهريا، فاذا كان الدماغ البشري هو معجزة الوعي والسياق فأن الخوارزميات الحديثة هي معجزة البيانات والكفاءة، ولكي نفهم هذا التمايز علينا ان نغوص في جوهر ما يجعل الذكاء الانساني فريدا في تكوينه حيث يبرز الوعي الذاتي والقصدية كأهم السمات التي تميزنا، فنحن كبشر لا نعالج المعلومات بشكل مجرد كما تفعل المعالجات السيليكونية بل ندرك تماما اننا نقوم بذلك الادراك، ويمتلك البشر قصدية حقيقية في افعالهم تعني ان لكل فكرة تخطر او حركة تصدر غاية واعية وهدفا عميقا وهو ما يمنحنا القدرة الفذة على التأمل في الذات ومراجعة الاخطاء وتطوير منظومة من القيم الاخلاقية التي توجه مسارنا، وهذا الذكاء لا يحتاج الى ارشفة مليارات النماذج ليتعلم بل يتميز بالقدرة على التعلم من التجربة الواحدة حيث يستطيع العقل البشري استخلاص مفهوم كامل وشامل من موقف واحد فقط في عملية يطلق عليها التعلم بلقطة واحدة، فبمجرد تعرض الانسان لموقف معين يمكنه تعميم النتائج وتطبيقها في سياقات مختلفة تماما بفضل تلك القدرة العالية على الاستنتاج الفطري.

ويمتد تميز الذكاء الطبيعي ليصل الى براعته في التجريد والرمزية والتعامل مع المفاهيم المعنوية الكبرى مثل العدالة والحرية والجمال، فنحن نستخدم اللغة والرموز ليس فقط لنقل البيانات الجامدة بل لبناء عوالم خيالية ونظريات علمية معقدة تسمح لنا بتجاوز الواقع الملموس والتخطيط للمستقبل البعيد بذكاء يتسم بالمرونة الادراكية والتكيف العالي.

إنّ هذه المرونة هي التي تسمح للانسان بالانسجام مع البيئات المتغيرة وغير المتوقعة واتخاذ قرارات سريعة بناء على الحدس والخبرة المتراكمة حتى في غياب المعلومات الكاملة وهو امر يصعب على الانظمة المبرمجة بدقة محاكاته لانها تظل رهينة البيانات المدخلة سلفا، كما ان الذكاء الانساني ليس مجرد قدرة حسابية باردة بل هو ذكاء تفاعلي واجتماعي ووجداني في مقامه الاول، حيث نمتلك القدرة على قراءة مشاعر الآخرين وفهم لغة الجسد والتعاطف وبناء جسور من الثقة للعمل الجماعي وهي الميزات التي مكنت البشر من بناء الحضارات العظيمة عبر التاريخ لاننا نفهم السياق الاجتماعي والثقافي الذي يحيط بكل معلومة ولا نراها كرقم معزول.

ان ما يمنح العقل البشري سيادته هو الابتكار والخيال فبينما يعتمد الذكاء الاصطناعي على التنبؤ الاحتمالي بناء على بيانات سابقة يمتلك الانسان خيالا جامحا يسمح له بابتكار ما لم يكن موجودا من قبل ابدا، وهذا النوع من الابداع هو المحرك الحقيقي للثورات العلمية والتحولات الفنية التي غيرت مجرى التاريخ البشري، وبناء عليه فان الخلط الكبير يكمن في تسمية الذكاء الاصطناعي بكلمة ذكاء دون تمييز والحقيقة العلمية تشير الى انه ذكاء وظيفي Functional بارع في الاداء والمحاكاة بينما الذكاء الطبيعي هو ذكاء وجودي Ontological بامتياز بارع في الادراك وتغيير الهوية الداخلية عبر اللدونة العصبية، فالالة تزيد من قدرتنا على الفعل المادي لكن الدماغ يظل هو مصدر ارادة الفعل والدافع الاول له، وتعديل الاوزان في الخوارزمية الرقمية ليس الا تحديثا للبيانات الصماء بينما اللدونة في الدماغ هي نمو حقيقي في الوعي واتساع في افق التجربة الشخصية، وهذا التمايز يفرض علينا رؤية المستقبل من منظور التكامل لا التماثل فالذكاء الاصطناعي هو الاداة التي تخلص العقل البشري من رتابة المهام التكرارية وتفتح له افاقا معرفية لم يكن ليحلم بها لكنها تظل اداة تفتقر الى النبض المادي والاحساس بالمعنى.

ان الدماغ البشري يعيد تشكيل خريطته الداخلية بناء على التاريخ الشخصي لكل فرد بما يحمله من نجاحات وصدمات وهذا ما يجعل الذكاء البشري ذكاء تاريخيا شعوريا لا يمكن نسخه، فكل انسان يمتلك ذاتا فريدة هي نتاج تفاعل بيولوجي مستمر مع البيئة، ومن هنا سيبقى الذكاء الطبيعي دائما هو الاصل لانه مرتبط بجوهر الحياة وبالقدرة على الشعور بالانتماء، اما الذكاء الاصطناعي فهو اعظم تجسيد لقدرة هذا العقل المبدع على بناء مرايا رقمية تعكس ذكاءه وتضخمه، وقوة الذكاء البشري تكمن في كونه ذكاء عاما وشاملا حيث يمكن للفرد الواحد ان يكون طبيبا ورساما وابا ومواطنا في آن واحد مدمجا كل هذه الادوار في هوية واحدة متناغمة، فنحن لا نقارن بين طرفين متكافئين بل نصف خالقا بشريا يبدع اداة ذكية تحاكيه وتكمله في رحلته المعرفية والوعي الحقيقي سيظل دائما حكرا على الكائن الذي يملك قلبا ينبض بصدق ودماغا ينمو ويتشكل مع كل لحظة تمر عليه في هذا العالم الفسيح.

* بروفيسور متمرس، جامعة دبلن

كتب العصور الوسطى الجديدة

بغداد.. من بداياتها حتى القرن الرابع عشر

تحرير: ينس شاينر وإيزابيل تورال

تُعدّ هذه المجموعة، التي تضم 22 مقالة، دليلاً مرجعياً هاماً لتاريخ بغداد في العصور الوسطى. تُصنّف المقالات ضمن ستة محاور رئيسية: تأسيس المدينة وأساطيرها، لمحات عامة عن مختلف العصور، علاقات بغداد مع الدول الأخرى، الأدب والحياة البلاطية، العلوم والتعلم، والطوائف الدينية المختلفة في المدينة.

"مرّت على القارئ قرابة سبعمائة عام من التاريخ في الصفحات السبعمائة السابقة، ركّز معظمها على مدينة بغداد النابضة بالحياة وسكانها. قرأ - أو قرأت - عن طبيعة بغداد ومكانتها في المشهد الحضري للشرق الأوسط، واكتشف تأسيس مدينة السلام وشكلها، وتعرّف على حكام بغداد المتغيرين من الخلفاء العباسيين إلى الإيلخانيين وإمبراطورياتهم المجاورة، وعايش التنوع الديني الذي كان موجودًا في المدينة وضواحيها، وتتبع التركيز الذي وُضع على ثقافة البلاط العباسي وإرثه، وكذلك على مجتمع المعرفة في بغداد".

تناول الفصل الرابع طسيفون ومحيطها، نذير بغداد، بقلم بروانه بورشرياتي، بينما تناول الفصل السادس بغداد في ظل الحكم البويهي، بقلم نهى الشعار.

أما الفصل التاسع فتناول بغداد في ظل الحكم المغولي، كتبه ميخال بيران.

الفصل الرابع عشر تناول مدينة الشعراء، وشعراء المدينة، كتبته بياتريس غروندلر

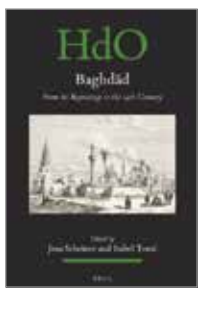
على الرغم من أن هذا الكتاب - الذي يزيد عن 900 صفحة - سيكون ذا فائدة كبيرة للمؤرخين المهتمين بمدينة بغداد أو الخلافة العباسية، إلا أنه يحتوي على الكثير مما قد يرغب غيرهم من الباحثين في العصور الوسطى في قراءته، سواءً كان ذلك في مجال الأدب، أو الأقليات الدينية، أو حتى العلاقات مع أوروبا في العصور الوسطى. كما يتضمن الكتاب ملحقًا مطولًا يصف المصادر التاريخية المختلفة المهمة لتاريخ بغداد.

قال عنه المحررون:

"منذ البداية، كان الهدف هو إنتاج كتاب شامل يغطي جميع المواضيع المتعلقة بمدينة بغداد، بدءًا من جذورها في بلاد ما بين النهرين الساسانية وصولًا إلى العصر المغولي، وبالتالي تزويد القارئ بتاريخ هذه المدينة وسكانها المتنوعين من زوايا نظر متعددة."

ينس شاينر أستاذ الدراسات الإسلامية في جامعة جورج أوغست في غوتنغن. انقر هنا للاطلاع على صفحته الجامعية.

إيزابيل تورال باحثة ما بعد الدكتوراه ومديرة مدرسة برلين للدراسات العليا في الثقافات والمجتمعات الإسلامية في جامعة برلين الحرة.



الرقم الدولي:
978-90-04-51336-5
السعر: 248.50 يورو
الغلاف: ورق مقوى عادي
عدد الصفحات: 337
(المجلد الأوّل)
الناشر: بريل

كتاب "تاريخ موجز لليبرالية الجديدة" لديفيد هارفي

الأساليب "السحرية" للمصرفيين الرأسماليين

الثروة الوهمية وأبراج التداول الزائفة

عرض: مايكل ج. ظومسون
ترجمة: الطريق الثقافي

رسّخ ديفيد هارفي مكانته كواحد من أكثر علماء الاجتماع اليساريين بصيرةً وتأثيراً سياسيًا، من خلال نظرياته في توسيع نطاق الاقتصاد السياسي الماركسي ليشمل مجالات جديدة من الواقع الاجتماعي، مثل البيئة والفضاء الحضريين، كما تمكن من تقديم رؤى متقدمة لفهم الطرق التي تُشكّل بها الرأسمالية الحياة اليومية.

أثار عمله الرائد، "العدالة الاجتماعية والمدينة"، الذي نُشر قبل أكثر من ثلاثين عامًا، تحديدًا في العام 1973، إعادة توجيه عميقة في الدراسات الحضرية ودراسة الرأسمالية. اقترح هارفي أطروحة مهمة مفادها أن التمدن والمدينة وجميع الظواهر ذات الصلة، هي ظواهر ثانوية لعمليات رأس المال.

في مواجهة أهم منظري المدن في ذلك الوقت، مثل هنري لوفيفر، الذي جادل في كتابه المؤثر "الثورة الحضرية" بأن المدينة عالم قائم بذاته، منفصل، بل وقادر على أن يكون نمط حياة مناهضًا للرأسمالية، أعاد هارفي التأكيد على فكرة أن رأس المال هو الذي يُشكل الفضاء، والمدينة، والحياة السياسية والثقافية المرتبطة بها. اقترح هارفي أن اهتمامنا يجب ألا يغفل أبدًا عن عمليات رأس المال، لأنه هو القوة المهيمنة في الحياة الاجتماعية الحديثة، وبالطبع، في الحياة الحضرية.

كان كتاب "العدالة الاجتماعية والمدينة" نصًا فتح آفاقًا جديدة أمام علماء المدن للتفكير في التحضر، والريع، والثقافة، والفضاء، لكنّه كان أيضًا كتابًا رسم مسارًا ومشروعًا فكريًا جديدًا، إذ رأى هارفي أنه من خلال قراءة ماركس، نستطيع فهم معضلات الفضاء لحضري، والتغلب على المشاكل المنهجية للعلوم الاجتماعية.

بحسب هارفي، فقد أظهر ماركس، على كل حال، أنه ـ على عكس النموذج الليبرالي الذي كان، ولا يزال، سائدًا في العلوم الاجتماعية ـ قد تم تجاوز الفصل بين الحقيقة والقيمة. لم يعد يكفي الحديث عن الظواهر الاجتماعية من دون اللجوء إلى تقييمات سياسية، بل وحتى عملية، لها.

يُحلل كتاب هارفي الأخير، "تاريخ موجز لليبرالية الجديدة"، الآليات الداخلية لما أصبح أحد أبرز سمات الحياة الاقتصادية والاجتماعية في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين: التحول التدريجي، في جميع أنحاء دول الاقتصاد العالمي، نحو سياسات اقتصادية واجتماعية منحت الأسواق وعملياتها، ومصالح رأس المال، مزيداً من الليبرالية.

يذكّر ديفيد هارفي بالنظريات الماركسية التقليدية ـ التي لطالما وضعت آليات نمط الإنتاج الرأسمالي، في صميم كل جانب من جوانب الحداثة وما بعد الحداثة أيضًا، لذا فإن أحدث إسهاماته لا تحيد كثيراً عن هذا المسار، فهو يرى أننا نشهد، من خلال عملية النيوليبرالية هذه، تعميقًا لتغلغل الرأسمالية في المؤسسات السياسية والاجتماعية، وكذلك في الوعي الثقافي نفسه.

إن خطاب الليبرالية الجديدة حول الحريَّة الفردية والمساواة، ووعدها بالازدهار والنمو، يتكشف تدريجيًا على أنه زيف. ويعتقد هارفي أنه قريبًا، سيتضح أن الحياة الاقتصادية ومؤسساتها كلها موجهة فقط لمصلحة طبقة اجتماعية صغيرة واحدة. لذلك، فإن الرؤية النظرية تحتاج إلى تغذية حركات المعارضة المختلفة باستمرار.

إنّ الحوار بين النظرية والتطبيق هو السبيل الوحيد المؤكد للاستفادة من اللحظة التي تظهر فيها أزمة جديدة ـ مالية أو غيرها ـ على الساحة. يكمن أعمق أمل في أن تُرسّخ مثل هذه اللحظة أساسًا لعودة الحركات الجماهيرية التي تُعبّر عن مطالب سياسية قائمة على المساواة، وتسعى إلى العدالة الاقتصادية والتجارة العادلة وتحقيق أمن اقتصادي أكبر. (ص 204)

إنّ موقف هارفي المناهض للرأسمالية بشكل صريح، شحذ مسعاه من أجل كشف زيف خطاب النيوليبرالية من خلال الحقائق المختلفة، وعلى وجه الخصوص، التفاوتات الاقتصادية الهائلة التي تُنتجها. عندها فقط ستتمكن الحركات الاجتماعية من اكتساب زخم سياسي، ودفع المجتمع نحو شكل من أشكال التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

يبدو كتاب هارفي «تاريخ موجز لليبرالية الجديدة» كقصة بوليسية واقعية تُحقق في عملية سطو على الاقتصاد العالمي في خريف العام 2008، إذ أنّ ما يميز عمل هارفي الاستقصائي هو أنّه تم التعرف على الضحايا، واكتشاف الأداة، ومحاسبة المجرمين قبل حتى كشف الجريمة.

حسب هارفي، فقد وُجد الاقتصاد الغربي المنهك حيًا، لكنّه بالكاد يتنفس، في زقاق في مانهاتن السفلى في 15 أيلول/ سبتمبر 2008، بعد ثلاث سنوات من نشر الكتاب، وفي اليوم نفسه الذي أعلنت فيه شركة ليمان براذرز إفلاسها، وهو أكبر إفلاس في تاريخ الولايات المتحدة، أدرك 99 % من السكان في اليوم نفسه، أن جيوبهم قد نُهبت على يد اللصوص الملياردريات الذين يحملون صولجان النيوليبرالية، ولم يتركوا لهم شيئًا.

من وجهة نظر هارفي فأنّ النيوليبرالية هي: "...نظرية في الممارسات الاقتصادية السياسية تقترح أن رفاهية الإنسان تتحقق على أفضل وجه من خلال تحرير الحريّات والمهارات الفردية في مجال ريادة الأعمال، ضمن إطار مؤسسي يتميز بحقوق ملكية خاصة قوية، وأسواق حرة، وتجارة حرة."، وأنّ دور الدولة هو إنشاء الإطار المؤسسي المناسب لمثل هذه الممارسات والحفاظ عليه، ولمن يتساءل، فإنّ المحافظة الجديدة هي الليبرالية الجديدة مضافًا إليها الإيمان بالله والسلاح".

يبدو الأمر بريئًا للوهلة الأولى، وهذا أحد أسباب نجاح العقيدة الليبرالية الجديدة، لكن كما هو الحال في معظم الخطابات العامة هذه الأيام، يكمن الخلل فيما يُخفى بكلماتٍ مُصممةٍ للتستر لا للكشف. إنّ "الإطار المؤسسي" الذي تُنشئه الدولة هو استخدام احتكارها للعنف لحماية حقوق الملكية الخاصة. تُشجع الدولة مواطنيها على أن يكونوا أدواتٍ في يد الشركات الخاصة، ولا تُبالي بهم كأفرادٍ أو أعضاءٍ في المجتمع.

يكمن تغول الليبرالية الجديدة الرئيسي في إثراء القلة على حساب

يبدو كتاب هارفي هذا كقصة بوليسية واقعية تُحقق في أكبر عملية سطو على الاقتصاد العالمي جرت في خريف العام 2008 وأدت إلى الإفلاس والكساد

الكثيرين. والدليل واضحٌ لا لبس فيه: نموٌ غير مسبوق في عدم المساواة، وركودٌ أو انخفاضٌ في الأجور الحقيقية لتسعين بالمئة من السكان، بينما يرى الأثرياء ثرواتهم تنمو من خلال تخفيضات الضرائب والإعانات المقدمة للشركات.

أساليب "سحرية"

إنّ الأساليب "السحرية" التي تستخدمها الليبرالية الجديدة لجعل الثروة تتدفق إلى الأثرياء بدلاً من أن تتوزع على بقية الناس، أمرٌ لا يبتعد كثيراً عن غرف نوم الملياردريات، ولا يقلّ دقةً عن بنودٍ سريةٍ في رسائل المحامين.

يشرح الفصل السادس في كتاب هارفي هذه الأساليب بالتفصيل آلية الخصخصة والتسليع، والتمويل المفرط، وإدارة الأزمات والتلاعب بها، وإعادة توزيع الدولة للثروة.

ولمن لا يعرف، فأنّ الخصخصة مفهوم خبيثٌ للغاية وفضفاض. بصفتي محاسباً مُدرّباً، أعرف جيدًا كيف أن أدنى تغيير في العائد الاستثماري المتوقع لصندوق تقاعد، أو تعديل بسيط في أولوية الرهن، كفيلٌ بتحويل مبالغ طائلة من أموال دافعي الضرائب إلى العدم، لتعود وتتجسد في أيدي رجال أعمال نافذين.

إن لم تصدق هذا، ففكّر قليلاً: كيف ظهر الملياردريات المكسيكيون الأربعة والعشرون على قائمة مجلة "فوربس" للأثرياء، بعد اعتماد مبدأ الخصخصة في المكسيك؟

هل هؤلاء الملياردريات "صانعو ثروة" حقيقيون؟ هل أنجبت المكسيك فجأةً أربعة وعشرين شخصًا مثل بيل غيتس أو ستيف جوبز؟ بين ليلة وضحاها؟

في كتابه هذا، تفوّق هارفي على الكثير من الاقتصاديين المتخصصين بفهمه العميق للأسواق المالية والأرباح الوهمية التي كانت تُعلن عنها. وكما أظهرت أحداث العام 2008 (عام إعلان الانهيار المالي والكساد في الغرب)، فقد كان هارفي مصيبًا تمامًا في توقّعه لكيفية:"...تحوّل ما يُسمى بالمدن المالية العالمية... إلى جزرٍ خلابة من الثروة والامتيازات، بناطحات سحاب شاهقة... وداخل هذه الأبراج، تُخلق عمليات التداول بين الطوابق ثروةً وهمية هائلة..."

الخطأ الوحيد الذي وقع فيه هو التقليل من شأن مدى الإجرام في النظام المالي. حتى هارفي نفسه لم يكن ليتخيل مدى استغلال المصرفيين بتلاعبهم بأسعار الفائدة بين البنوك في لندن LIBOR وسوق الصرف الأجنبي وسوق السلع وغيرها من الأسواق.

تحطيم الآمال

لقد فشلت النيوليبرالية حتى في تحقيق طموحها المحدود في الحفاظ على حقوق الملكية الخاصة وخلق أسواق عادلة، فقد تم التلاعب بالأسواق، وإذا ما اقترضتَ يومًا أو بدّلتَ عملة أجنبية، فستُسرق أموالك حتمًا.

لم يستغرق الأمر من الولايات المتحدة سوى بضعة عقود للتخلي عن الحريّات التي تحدث عنها روزفلت واستبدالها بحريَّة الأسواق العشوائية غير المنظمة التي تُتيح لكارتلات الاحتكار والاستغلال والتلاعب ابتكار أساليبها وحيلها من أجل سرقة عامة الناس وتحطيم آمالهم وأحلامهم ومدخراتهم.

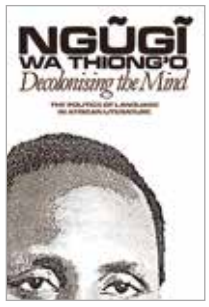
الكتاب: " تاريخ موجز لليبرالية الجديدة
المؤلف: ديفيد هارفي
الناشر: مطبعة جامعة أكسفورد عدد الصفحات: ٢٥٦ صفحة
السعر: 48.59 دولارًا

كتاب "تحرير اللغة من الاستعمار"

البداية من حيث نحن
سردية الأفكار الثورية

الطريق الثقافي ـ خاص

يُعدّ كتاب "تحرير اللغة من الاستعمار وأفكار ثورية أخرى" (منشورات دار "ذا نيو برس")، أحدث مجموعة مقالات لنجوجي وا ثيونغو، رؤيةً ثاقبةً وجدليةً في آنٍ واحد، إذ يعود إلى التساؤلات التي طرحها في كتابه الرائد "تحرير العقل من الاستعمار" (1987)، ويعيد صياغة عناصر من كتبه اللاحقة، لاسيّما "شيء ممزق وجديد" 2009. ويُقدّم الكتاب مدخلاً شاملاً إلى أعمال نجوجي المثيرة للجدل، وإلى التساؤلات التي ركّز عليها طوال نصف القرن الماضي. إذ يُعارض نجوجي التصوّرات الشائعة عن اللغات والثقافات الأفريقية باعتبارها ضيقة الأفق ومحدودة، ويُقدّم رؤيةً مُقنعةً للغات المُستعمَرة باعتبارها أساسًا لمستقبلٍ قائمٍ على الترابط والتضامن بين الشعوب المُستعمَرة في جميع أنحاء العالم.



وكما في كتابه "تحرير العقل من الاستعمار"، يهتم نجوجي بالبنى الأيديولوجية للاستعمار (وما بعده)، لاسيّما سياسات اللغة. تفتتح المجموعة بمقال "تفكيك الاستعمار في التعليم"، الذي يحلل العلاقة بين اللغة والتعليم، إلى جانب الآثار النفسية والاجتماعية لأنظمة التعليم الاستعمارية. ويتمحور جوهر حجته حول التمييز بين "المعرفة" و"التعليم".

يعرّف نغوجي المعرفة بأنها "مسألة إضافة مستمرة إلى ما نعرفه بالفعل، في تفاعل جدلي من التأثير المتبادل والتنوير"، يبدأ من المعلوم ويتجه نحو المجهول. أما التعليم فهو "أسلوب لتأهيل الأفراد ليُصبحوا جزءًا من مجتمع معين، ويؤدوا وظائفهم فيه"، وهي عملية تبدأ من مكان آخر، لتحل محل المعرفة وتُزيحها.

تتناول مقالات القسم الأول من الكتاب، تاريخ الابتكار التكنولوجي والاجتماعي الأفريقي، وسيكولوجية البرجوازية ما بعد الاستعمارية، واستخراج الموارد في ظل الاستعمار الجديد، وسياسات اللغة في الإنتاج الأكاديمي والثقافي، وغير ذلك. يُجادل نغوجي بقوة بأن "اللغة، حاملة الثقافة، هي الوسيلة الأساسية والنهائية للتصور الذاتي الفردي والجماعي"، وأن إدراك ذلك يستلزم منا التفاعل مع اللغات الأفريقية، ومع اللغات المُستعمَرة والمُهمَّشة عمومًا.

يختتم نغوجي كتابه بدعوة إلى شعب كينيا: "من كينيا إلى العالم. من كينيا إلى النجوم. ينبغي أن يكون هذا شعار مؤسساتنا التعليمية العليا. إسعوا نحو النجوم. بل الأفضل من ذلك، كونوا نجومًا، وساهموا في إنارة الطريق لبلدنا وأمتنا وأفريقيا والعالم.

يُشكك كتاب "تحرير اللغة من الاستعمار" تحديدًا في الأيديولوجيات (ما بعد) الاستعمارية، ويُذكّر القرّاء باستمرار حيوية وأهمية اللغات الأفريقية رغم التهميش الاستعماري وما بعد الاستعماري.

إنّ العالم الذي يُشير إليه نغوجي، عالمٌ لا يُنظر فيه إلى التنوع اللغوي والثقافي كعائق أمام التقدم أو كدليل على ضيق الأفق (مجرد لغات محلية في مقابل لغات عالمية)، بل كنقطة انطلاق لأنواع جديدة من التفاعل والترابط.

الكتاب: تحرير اللغة من الاستعمار وأفكار ثورية أخرى
تأليف: نغوجي وا ثيونغو
الناشر: دار ذا نيو برس، آيار/ مايو 2025.
الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 35.00 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 358 صفحة

إصدارات مختارة..

إيران والقنبلة النووية

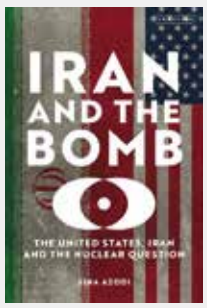
قضايا معاصرة. حدث الساعة

تأليف: سينا آزودي

لا يزال البرنامج النووي الإيراني أحد أكثر القضايا إثارة للجدل في السياسة الدولية المعاصرة. يُعدّ هذا الكتاب الأول من نوعه الذي يتتبع تطور الاستراتيجية (البرنامج) النووي الإيراني في سياق أوسع لعلاقتها بالولايات المتحدة، بدءًا من الدعم الأمريكي الكامل في خمسينيات القرن الماضي، مرورًا بالمعارضة الشديدة التي أعقبت الثورة الإيرانية، وصولًا إلى إعادة تشكيلها.

يتناول الكتاب اللحظات المحورية، بما في ذلك الاجتماعات الأولية لمتابعة تخصيب اليورانيوم في إيران، والمناقشات الداخلية الرئيسية، وتوقيع خطة العمل الشاملة المشتركة (الاتفاق النووي)، والانسحاب المثير للجدل الذي قام به دونالد ترامب، والجهود الأخيرة لإحياء الاتفاق.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 21.99 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 280 صفحة
الرقم الدولي: ISBN 9780755659906
الناشر: بلومزبري للنشر



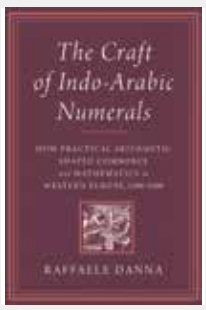
فن الأرقام الهندية العربية

التجارة والرياضيات في أوروبا الغربية

تأليف: رافاييل دانا

عرضٌ دقيقٌ ومُستنير لكيفية مساهمة الأرقام الهندية العربية في نشر المعرفة العملية في أوروبا الغربية، مُعيدًا تشكيل التجارة والرياضيات في هذه العملية. في منطقة البحر الأبيض المتوسط خلال القرن الثالث عشر، شهدت التجارة تحولًا جذريًا مع انتقال التجار من الأرقام الرومانية إلى الأرقام الهندية العربية، وهو بديلٌ سهّل إجراء العمليات الحسابية المعقدة. من المعروف منذ زمن طويل أن هذا التحول نبع من تزايد التبادلات الأوروبية مع الهند وبلاد فارس والعالم العربي. ومع ذلك، لا يزال هناك الكثير مما يجب فهمه حول كيفية انتشار الأرقام الهندية العربية - والحساب العملي الذي أتاحته - في جميع أنحاء أوروبا.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 33.95 جنيهًا إسترلينيًا
الرقم الدولي: ISBN 9780674279339
عدد الصفحات: 440 صفحة
الناشر: جامعة هارفارد



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 178
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
18 آذار/ مارس 2026 18 March
24

لوحة "نرجس" للرسام الشهير كارافاجيو (1597 ـ 1598). المصدر: قصر باربريني، روما متحف رايك.

منحوتة "الأرض" لأوغست رودان، يبدو الإنسان وكأنه ينتزع جسده من الكتلة الخام (المادّة).

الانتباه للتفاصيل

لقد شغل الكثير مما نفعله ونشعر به الفنانين لقرون عدّة

تمثال من عصر النهضة لبيرسيوس وهو يقطع رأس ميدوسا، للنحات النمساوي بينفينوتو تشيليني.

في معرض "كل شيء يتغير.. لا شيء يضيع"

"البشرية تفني نفسها"

كما في الأساطير يحدث في عصرنا!

ويتك فان زيل
ترجمة الطريق الثقافي

يُقيم متحف رايك في أمستردام معرضًا ضخمًا للفن المُستوحى من كتاب الشاعر والرسام الروماني أوفيد "التحولات" الذي يحاول أن يُسقط نظرية الفناء على عصرنا الحالي، حيث التكنولوجيا تُبدد أرواح البشر، والتغير المناخي يُنهك الكوكب.

بعض القصص والأساطير القديمة مرنة إلى درجة نشعر معها كما لو كانت صالحة لجميع الأزمان، ومصدر إبداع دائم، وبالتالي فهي ذات صلة بكل عصر.

وهكذا هو المعرض الجديد الذي ينظمه حاليًا متحف رايك، المستوحى موضوعه كتاب "التحولات" للشاعر الروماني أوفيد، كما لو كان قصيدة ضخمة من العصور القديمة مليئة بالأساطير عن التغيير.

يصف كتالوك المعرض فايثون، الابن المتهور لإله الشمس هيليوس، الذي قاد عربة والده الشمسية في جولة، مما أدى إلى عواقب وخيمة على المناخ. فقد حلّق قريبًا جدًا من الأرض، مما تسبب في اشتعال كل شيء. يكتب أوفيد: "أنّ البحر انكمش وتحول إلى سهل رملي. تشققت الأرض، وأصبح الحر لا يُطاق". ألا يبدو هذا مألوفًا في عصرنا؟

لعلنا نجد الجواب في الفيلم الوثائقي المصاحب للمعرض، حيث يتردد صدى صوت يشبه صوت الآلهة: "لن ينتهي العالم، سيبقى. ستتعافى الطبيعة. أما البشرية، فقد تُفني نفسها". يكتب أوفيد: "عندما يُدمَّر البحر والقطبان السماويان، نعود إلى الفوضى السابقة".

إحدى القاعات الأولى في المعرض تتناول موضوع الفوضى. نشاهد فيها التحول في أبهى صوره. في منحوتة "الأرض" المؤثرة لأوغست رودان، يبدو الإنسان وكأنه ينتزع جسده من الكتلة الخام. إنها منحوتة من الجص الأبيض، نصف جسدها تقريبًا متصل بكتلة من المادة، كما لو أن الرجل يبذل قصارى جهده لتحرير نفسه. يمكنك أن ترى فيها تجسيدًا لخلق الإنسان، وأيضًا للعملية الإبداعية لعمل فني، إذ يبدو كما لو أن رودان توقف في منتصف عملية النحت. الانطباع الذي يبقى هو أننا مرتبطون بالمادة. العالم الحي والبشرية، تنتمي إلى بعضها البعض.

كان أوفيد كاتباً كلاسيكياً. أما كشاعر؛ فقد يكون الأمر بالغ الأهمية، أو قد يكون مُرعبًا. لكن شاعرًا تطلّ قصصه عبر التاريخ بأشكالٍ عديدة، حتى يعرف الجميع شيئًا عنها. "نرجس"، على سبيل المثال، الذي سُمّيت الزهرة وظاهرة النرجسية باسمه، والذي لم يستطع التوقف عن التحديق في انعكاس صورته في البركة. أجل، ها هي إحدى أجمل الصور، نرجس الشاب للرسام الإيطالي كارافاجيو، مرسومة عن قرب. مُتشابكًا مع نفسه، أسيراً لانعكاس صورته كشابٍ تائه. يكاد يسقط، وروحه ضائعة.

أو "ميدوسا"، الجميلة التي عوقبت بعد اغتصابها، والتي تحولت إلى وحش بشعرٍ من الأفاعي، التي تُحوّل كلّ من ينظر إليها إلى حجر. إن لم تكن تعرفها من التماثيل القديمة، فبالتأكيد من النسخ العديدة في الثقافة الشعبية. هنا تُرى على ثلاث شاشات كبيرة في العمل الفني المرئي "سباون" لغول كرايجر. امرأة، في لقطة مقرّبة، تخضع باستسلام لوكر الأفعى المتلوية الذي أصبح شعرها.

يوجد تمثالان من عصر النهضة لبيرسيوس وهو يقطع رأس ميدوسا. أحدهما نموذج برونزي للتمثال الشهير لبينفينوتو تشيليني من فلورنسا. يرقد جسد ميدوسا عند قدمي بيرسيوس؛ الدّم المتدفق منها سيصبغ الشعاب المرجانية في البحر باللون الأحمر، ومنه سينبثق الحصان المجنح بيغاسوس. هكذا تسير الأمور في ملحمة أوفيد: شيء يتحول إلى آخر، تحت تأثير الآلهة والعناصر، باستمرار.

كل شيء يتغير، لا شيء يضيع. يُحتفى بهذا الشعار لأوفيد في المتحف من خلال مجموعة رائعة من الأعمال الفنية؛ كل قطعة بحد ذاتها دليل على أن المادة يمكن أن تتحول إلى صورة لمشاعر وعواطف إنسانية عميقة. أحب الفنانون ملحمة التحولات؛ فهم في نهاية المطاف فنانون بارعون في فن الخداع البصري، يُحدثون تحولًا في الطلاء، والرخام، والصدف، والسجاد، والخشب، والزجاج، أو أي مادة أخرى يتقنونها.

إصدارات مهمة..

صناعة السيادة

القانون الدولي والنضال العمالي في العراق

تأليف: علي حمود

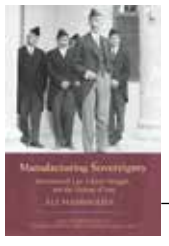
يتناول هذا الكتاب التاريخ القانوني والعمالي للمملكة العراقية واستكشاف دور القانون الدولي ومؤسساته في بناء الدولة العراقية. يركز الكتاب على فترة مضطربة في التاريخ العالمي وتاريخ الشرق الأوسط، موضحًا كيف أصبحت حالة العراق مختبرًا لتجربة مفهوم السيادة من قبل لجنة الانتدابات الدائمة التابعة لعصبة الأمم في جنيف. وقد أسفر ذلك عن تطوير مبدأ "السيادة شبه الطرفية" لتبرير استقلال العراق عن عملية الانتداب. وقد ضمن هذا المبدأ الجديد، وتطبيقه ضمن بنود معاهدة 1930 الأنجلو ـ عراقية، استمرار الهيمنة البريطانية على العراق، ولا سيما لحماية استخراج ونقل موارده النفطية القيّمة إلى الأسواق الغربية.

يتتبع الكتاب كيف أثر هذا المبدأ القانوني على الحياة اليومية للطبقة العاملة العراقية. ويستكشف إدارة المساحات الخارجية للتراكم الرأسمالي واستغلال العمالة، وتحديدًا حقول النفط التابعة لشركة نفط العراق، وسكك حديد الدولة العراقية، وميناء البصرة. كما يفصّل كيف نظم عمال النفط والسكك الحديدية والميناء، بقيادة الحزب الشيوعي العراقي، أنفسهم بفعالية في حركة عمالية ثورية وطنية. خاضوا نضالًا مناهضًا للاستعمار ضد هذه الهياكل القانونية الإمبريالية لتحسين أوضاعهم، وصولًا إلى وثبة العام 1948، وانتفاضة 1952، وفي نهاية المطاف ثورة تموز/ يوليو 1958 التي أطاحت بالنظام الملكي المدعوم من بريطانيا.

يقدم هذا الكتاب، الذي يستند إلى مصادر دولية متنوعة ومصادر عربية أولية، مثالًا على تاريخ اجتماعي وقانوني وعمالي مكتوب من منظور القاعدة الشعبية، مُركزًا على دور عامة الشعب العامل في كتابة تاريخ القانون الدولي. وبالاستناد إلى مناهج العالم الثالث في القانون الدولي TWAILوالمنهجيات الماركسية، يُشدد على أهمية شبه الأطراف في تشكيل النظام القانوني الدولي.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 90.00 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 304 صفحة
الرقم الدولي: 9781509952878
الناشر: بلومزبري للنشر

علي حمودي أستاذ مساعد في كلية الحقوق بجامعة وندسور في كندا. تشمل اهتماماته البحثية تاريخ القانون الدولي، لا سيما فيما يتعلق بالشرق الأوسط والعراق، ومناهج العالم الثالث في القانون الدولي، والقانون والإمبراطورية، وقانون العمل والحركات الاجتماعية، وإنهاء الاستعمار النفطي، والنظرية القانونية الماركسية، والقانون الدستوري المقارن.



الباحث علي حمودي

altareek althakafi
الطريق الثقافي
www.tareekthakafi.com