رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

8 تموز/ يوليو 2024 8 July

الطريق الثقافي

altareek althakafi

No. 144

12

الرسام يوسف الناصر

صراخ صامت أمام هول الفجيعة

18 وثائق

بيان الأممية الرابعة..

من أجل إنهاء الإبادة البيئية باسم الربح

في عصر الأزمة وعدم اليقين المتزايدين، من الواضح أن الأمور لا يمكن أن تستمر على النحو الذي هي عليه. يجب أن يحدث شيء ما.
يقول الناس إن النظام معطل، ولكن ماذا لو كان النظام يعمل بالضبط كما ينبغي له؟ في عالم تهيمن عليه الأرباح بأي ثمن، يمكننا أن نرى كيف أن المشاكل المتداخلة في العصر الحديث ـ الأزمة البيئية، والتفاوت الاجتماعي المتزايد، والأوبئة، وصعود اليمين المتطرف ـ كلها متجذرة في الرأسمالية. نحن نكافح في اقتصاد عالمي يستغل الناس والكوكب. النمو اللانهائي على كوكب محدود. إنّه نظام اقتصادي غير عقلاني ومن الواضح أنه من المستحيل استدامته. يدفع أصحاب السلطة نحو ما يسمى بالرأسمالية الخضراء التي تحافظ على مستويات استهلاك غير مستدامة، بينما تنهب الجنوب العالمي للحصول على المواد الخام. يتحدث الساسة عن أهداف المناخ ولكن لا شيء يتغير.

فيلم "أنيماليا" عن الطبقية

خيال علمي يطرح أسئلة الوجود

15

بوذا والشعر..

طروحات جديدة لعصر التأملات

8

فخري أمين يكتب عن:

ما يُفسره البياض.. أنخيدوانا أناشيد المُعذبات في الأرض

14

د. نادية هناوي تكتب عن:

صنفية التجنيس والعبور الأجناسي

4

"في المعنى"

أن تكون شجرة! يا لها من مسؤولية

24

"الموت سحرًا

طاقة الخيال وصورة الحرب المعتقة

6

يوم إلغاء العبودية

طبق هيري هيري مجاني للجميع

2

الحكاية الشعبية

مستوى التباين والتشابه..

7

التراث المعماري

الوعي الثقافي بأهميته للمجتمع

9

التشكيلي قيس عيسى

عندما تمثل مخرجات الحروب انتصارًا لإنسانيتنا

16

الإستعارة البصرية

مكونات اللوحة وذاكرة اللون

د. فاضل سوداني

17

التركيب المفاهيمي

من الاستعمار إلى الرأسمالية المعاصرة

22

3 21412 34123 9

الإنتهاء من أعمال تطوير محور السراي التراثي

الطريق الثقافي ـ خاص

أكملت دائرة التراث العمّامة في الهيئة العامة للآثار والتراث أعمال الإشراف والمتابعة لتطوير محور السراي التراثي ضمن مبادرة رئيس الوزراء لإحياء مركز بغداد التاريخي. وشملت المرحلة الأولى تطوير شارع المتنبي و16 مبنى تراثي تمثل الطرز المعمارية لحقب مختلفة. وحرصت الجهة المنفذة على تطوير هذا المحور وفق المعايير المعتمدة والمنسجمة مع خطط إحياء المراكز التاريخية في مختلف المدن العراقية، كالبصرة القديمة التي شهدت تأهيل أحد عشر دارا تراثيا بطول 500 متر على نهر العشار، والموصل التي شهدت تأهيل عدد من الأبنية التراثية والكنائس والجوامع بالتعاون مع الاتحاد الأوربي.

ورشة عمل الحفاظ على مواقع التراث العالمي

الطريق الثقافي ـ خاص

شاركت الهيئة العامة للآثار والتراث في ورشة العمل التي نظمتها منظمة اليونسكو في أربيل بشأن الحفاظ على مواقع التراث العالمي، وبناء القدرات وتعزيز الحفاظ على مواقع التراث العالمي وادارتها المستدامة، وتدريب موظفي مدراء المواقع، وبحث إمكانية وضع الخطط لإدارتها وآلية إدراجها ضمن لائحة التراث العالمي.

دورة تدريبية لتحقيق النصوص التراثية

الطريق الثقافي ـ خاص

أقامت دار المخطوطات العراقية بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة دورة تدريبية اساسية في تحقيق النصوص التراثية الخطيّة. شارك في الدورة التي تُعَد الأولى من نوعها، 27 متدربًا ومتدربة، تلقوا محاضرات يوميّة ألقاها الأساتذة المحققون الدكتور محي هلال السرحان والأستاذة نبيلة عبد المنعم والباحث المحقق حسين محمد عجيل.

كما قدّم فيها ثمانية من المحققين والمشتغلين في دراسة نصوص التراث الخطي وفهرسته وترميمه محاضرات عن تجاربهم في هذا الشأن.

بمناسبة يوم إلغاء العبودية

طبق "هيري هيري" مجاني للجميع..

روكسان سوداجار
ترجمة: الطريق الثقافي

أي شخص يتعين عليه العمل بشكل غير إنساني يحتاج إلى الكثير من الكربوهيدرات. الأشخاص الذين عملوا تحت الإكراه في مزارع المستعمرات الهولندية كانوا يعرفون ذلك جيدًا. لم يكن بوسعهم أن يتوقعوا وجبة مغذية من أصحاب المزارع، لذلك كان عليهم أن يكونوا مبدعين. لقد أخذوا المكونات التي يمكنهم زراعتها بأنفسهم في منطقة البحر الكاريبي ـ فواكه الأرض مثل الكسافا والموز والبطاطا الحلوة ـ ودمجوها مع الأسماك المملحة والبيض، فوُلد طبق فريد من نوعه أسموه: "هيري هيري".

في القرون التي تلت ذلك، قام السوريناميون بتنقية الهيري هيري وتحويله إلى طبق شعبي مميز يعد الآن من الأطباق الشهية. وفي السنوات الأخيرة اكتسب شهرة واسعة، ببطء لكن بثبات في هولندا. ويرجع الفضل في ذلك إلى حد كبير إلى الأختين التوأم إيرا وآيرا كيب. مع شركتهن KIP Republic، التي تقوم بصنع آلاف أطباق الهيري هيري وتوزعه مجانًا في ذكرى إحياء إلغاء العبودية، منذ العام 2020 الذي يصادف الأوّل من تموز/ يوليو من كل عام.

يقوم المتطوعون في جميع أنحاء البلاد بتوزيع وجبات هيري هيري مجانًا في مواقع مختلفة، مثل المتاحف أو الشركات أو المطاعم أو المهرجانات. ويمكن للزوار أخذ الأطباق الكرتونية معهم أو تناول محتوياتها من الهيري هيري على الفور.

"إنها مدّ يد العون"، تشرح آيرا كيب. "طريقة سهلة للتعرف على يوم الذكرى: تناول الطعام معًا والتحدث مع بعضنا البعض. الرسالة التي نريد إيصالها هي: الحريّة منا ومن أجلنا جميعًا.

رسميًا، تنتهي سنة إحياء ذكرى إلغاء العبودية هذا العام في الأوّل من تموز/ يوليو؛ والتي بدأت في الأول من يوليو عام 1827 أي بعد 150 عامًا بالضبط من إلغاء العبودية عمليًا في المستعمرات الهولندية.

تقول آيرا إن الأخوات كيب لم يلاحظن الكثير من سنة الاحتفال. "سواء كانت سنة تذكارية أم لا، فإننا نفكر دائمًا في تاريخ العبودية، إنه جزء من حياتنا." إنهم يعكسون أكثر بكثير الذكرى السنوية الخامسة لتأسيسهم والتحول الذي شهدوه أثناء تلك السنوات الخمس. "يمكنك أن ترى بالفعل أن الوعي قد زاد. اعتذرت العديد من الدول عن ماضيها الاستعماري ودورها في العبودية، وعلى الرغم من أن مشروعنا حقق نجاحًا فوريًا، فقد استغرق الأمر بعض الوقت قبل أن تولي وسائل الإعلام اهتمامًا كبيرًا بنا. بدأ هذا من السنة الثانية فصاعدا. لكن هذا العام لا يبدو وكأنه نهاية أي شيء، نحن فقط في البداية".

تؤمن إيرا وآيرا كيب بقوة الطعام كشكل من أشكال الفن وسرد القصص. الأختان التوأم لديهما أب سوريناميّ وأم جزر أروبا وكوراساو. في المنزل تعلمن كل هذه المأكولات والثقافات. لقد عملنَ الآن معًا كصانعتي ثقافات لأكثر من عشرين عامًا. تقول آيرا: "من العام 2010 إلى العام 2019، قمنا بإدارة مدرسة صيفية مؤقتة في أروبا وكوراساو، لتدريس قواعد الفن، حيث قدّم المبدعون من جميع أنحاء العالم التعليم الفني للشباب. وسرعان ما أصبحت أكبر منصة للفنون في الجزر.

مع تأسيس KIP Republic لاحقًا، أصبح لدى الأختين هدف واحد، وهو عقد محادثات ملهمة بواسطة رواية قصص مثيرة للاهتمام ومناقشتها، كالهجرة، أو التأثير الثقافي للماضي الاستعماري أو تاريخ العبودية ـ ثم نبحث عن شكل سردي نعتقد أنه يمكننا من خلاله الوصول إلى الناس.

في بعض الأحيان يكون ذلك معرضًا، وأحيانًا عرضًا مسرحيًا أو فيلمًا. وأحيانا طبخ الطعام.

نشأت فكرة "هيري هيري مجاني" Free Heri Heri في العام 2020، عندما تعذر إقامة مهرجان كيتي كوتي الخاص بذكرى إنهاء العبودية السنوي بسبب جائحة كورونا. وفي العام نفسه، كانت حركة "حياة السود مهمة" قائمة على قدم وساق. فقررنَ ابتكار وسيلة بديلة للإحتفال، تستند إلى بعد ثقافي متجذر في جزر الكاريبي.

فقمن أوّل الأمر، بمساعدة ودعم الشيف الهولندي الشهير يوريس بيجندیجك، بإعداد طبق من حساء الكاسافا باعتباره "وجبة الحريّة".

متطوعون يهيؤون أطباق وجبات الهيري هيري لتوزيعها مجانًا. الصورة: سيلوين دي ويندت

لقد أخذوا المكونات التي يمكنهم زراعتها بأنفسهم في منطقة البحر الكاريبي، مثل فواكه الأرض مثل الكسافا والموز والبطاطا الحلوة. ودمجوها مع الأسماك المملحة والبيض، فوُلد طبق فريد من نوعه أسموه: "هيري هيري".

وبعد ذلك استمرت المحاولات، حتى توصلنَ إلى ابتكار طبق الهيري هيري، الذي يناسب، من وجهة نظرهن، المهرجان السنوي في ذكرى إلغاء العبودية.

وهكذا بدأت الأختان في الاتصال بالأصدقاء والعائلة والمعارف والمسارح والمتاحف، وبدأت حملة تمويل جماعية. كما تلقى الممثل الكوميدي هوارد كومبرو مكالمة هاتفية منهن لأبداء الدعم، فتمكن بدوره من تحقيق تواصل بينهن وبين العديد من الطهاة (السود). حتى إعداد هذا التقرير تمكنت الأختان، بمساعدة أربعة عشر طاهيًا متطوعًا، من وتوزيع أكثر من أربعة آلاف وجبة هيري هيري مجانًا في تسعة مواقع في أمستردام. وتتوقعان توزيع 15 ألف وجبة في إحدى عشرة مقاطعة.

وقد لاحظت العشرات من المنظمات الشريكة نجاح حملة "هيري هيري مجاني" Free Heri Heri، فانضمت هذا العام إلى الحملة، وهناك حاليًا 55 شركة ومنظمة متطوعة ومنضمة إلى مجموعات العمل.

وترى آيرا أن الكثير من أعضاء هذه المنظمات هم من البيض، وهو ما يعد "تطورًا إيجابيًا".

لقد اعتقد الكثير من الأشخاص البيض دائمًا أن إن إلغاء العبودية كانت قضية حساسة وإنسانية للغاية، لكنّهم لم يعرفوا آلية محددة للاحتفاء بها والتعبير عن تقديرهم لها، بينما أرى الآن الكثير من البيض يتعمدون إحضار أطفالهم لتجربة الهيري هيري اللذيذ.

ومع تزايد الاهتمام بإحياء ذكرى ومهرجان الأوّل من تموز/ يوليو، هناك خوف متزايد لدى البعض من أن يتحول هذا اليوم إلى حدث احتفالي يتعلق بالطعام والرقص أكثر من إحياء ذكرى العبودية.

تقول آيرا إن مبادرة "هيري هيري المجاني" يجب أن تحذر أيضًا من ذلك. ولهذا السبب، بالإضافة إلى الوجبة، يتلقى الزوار دائمًا مجلة تحتوي على قصص ومقابلات. ويشارك "شيف العام" وصفته الخاصة بهيري هيري بشكل دوري؛ وكان الدور هذا العام للشيف أنجي بي (أنجيلا بنيامين) من أمستردام ـ جنوب شرق.

كتب جيجس ستورك، وهو سليل مالك مزرعة قصب سكر، عن تاريخ عائلته في المجلة العام الماضي، ويقدم هذا العام طريقًا للمشي في أمستردام على طول الأماكن التي لا يزال تاريخ العبودية فيها مرئيًا فعليًا في الهندسة المعمارية، كما أنتجت ليني دينس فيلم وثائقي قصير عن مبادرة هيري هيري المجاني، يستند بالدرجة الأساس إلى موضوعة "المقاتلات من أجل الحريّة"، تضمن تعريفات بكل من جودي موات، المغنية الداعمة لبوب مارلي، والمغنية الهولندية السورينامية دينيس جانا، ومغني الراب البريطاني النيجيري ليل سيمز.

تقول آيرا: "نحن نعيش في زمن نتبع فيه الاتّجاهات السائدة إلى حد كبير؛ إن مجرد مشاركة الأشخاص والمنظمات في شيء ما لا يعني أنهم يؤيدونه حقًا. لكن لحسن الحظ، لدينا أيضًا شركاء يقومون، على سبيل المثال، بتنظيم حملات تعريفية لفئة الشباب عن أهمية هذا اليوم والاحتفال الخاص به. لكن في المحصلة ما زلت اوصي الأعضاء الجدد والمساندين للأوّل من تموز/ يوليوا أن لا يحولوه إلى حفلة، فالعبودية تظل تاريخًا مؤلمًا. لنأخذ المناسبة على حقيقتها، إنها إحياء ذكرى مؤلمة وحسب، تتطلب منا أن نخصص لحظة للتفكير واستخلاص العبر قبل أن تحتفل بها".

إغتيال غسان كنفاني

في 8 تموز/ يوليو 1972، استهدفت المخابرات الإسرائيلية الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني بتفجير سيارته في العاصمة اللبنانية بيروت، مما حول جسده إلى أشلاء، في عملية لا يزال صداها يتردد كلما حلت ذكرى استشهاده.

فبعد 52 عاما على رحيله، لا يزال غسان كنفاني ملهما بطرق متعددة للمهتمين بسردية الشعب الفلسطيني، من خلال منجزه الغزير في الرواية والقصة القصيرة والمسرح والفن والمقالات وآرائه النقدية في الأدب. كتب كنفاني ملحمة الشعب الفلسطيني المعاصرة بدءا من النكبة والهجرة والمقاومة والاغتراب وحتى حلم العودة، وشكلت أعماله القصصية "سردية الشعب الفلسطيني".

ولد غسان كنفاني في عكا في العام 1936 وعاش في يافا حتى أيار/ مايو 1948 حين أجبر على اللجوء مع عائلته في بادئ الأمر إلى لبنان ثم إلى سوريا. عاش وعمل في دمشق ثم في الكويت وبعد ذلك في بيروت منذ العام 1960 حتى اغتياله مع ابنة أخته "لميس" في انفجار سيارة مفخخة على أيدي عملاء إسرائيليين.

إتاحة أرشيف بيكاسو رقميًا لاطلاع الجمهور

الطريق الثقافي ـ وكالات

أطلق متحف بيكاسو في باريس، موقعًا إلكترونيًا يتيح الوصول إلى أرشيف الفنان الإسباني الراحل، يضم صورًا فوتوغرافية وتذكارات خاصّة بالفنان. ويتيح الموقع الرقمي الجديد، الوصول إلى مجموعة المتحف الواسعة من أعمال بيكاسو، فضلاً عن المقالات والمؤتمرات والمقابلات ومواد البودكاست. كما يتيح الموقع 19 ألف صورة لم يراها الجمهور من قبل.

ومن المقرر رقمنة 200 ألف نصّ من ورش عمل بيكاسو وإضافتها إلى الموقع في السنوات المقبلة.

وذكرت إذاعة فرنسا الدولية، الأحد، "أن أرشيفات الفنان النادرة، تمّ نشرها قبل افتتاح مركز دراسات مخصّص للباحثين والفنانين المقيمين، بالقرب من المتحف في وقت سابق هذا العام".

يعدّ الرسام والنحات الإسباني أحد أكثر الفنانين تأثيراً في القرن العشرين، وأحد مؤسسي الحركة التكعيبية مع جورج براك.

إتحاد الأدباء والكتّاب العرب يشهد خلافات تنظيمية قد تؤدي لانقسامه

علاء عبد الهادي

الطريق الثقافي ـ وكالات

استنكرت 11 هيئة للكتّاب والأدباء العرب ما أسمته "التصرف شبه الانفرادي، والممارسات غير القانونية للأمين العام المنتهية ولايته"، المصري علاء عبد الهادي. وأصدرت اتحادات الأدباء والكتّاب في العراق والأردن والسعودية والبحرين وسوريا وعُمان وفلسطين والمغرب والكويت وموريتانيا، بيانًا قالت فيه أنها "لا تعترف بأي مؤتمر عُقد خارج الضوابط القانونية كما أقرها النظام الأساس للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، ولا تعترف بمخرجاته". جاء ذلك على خلفية انعقاد المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتّاب العرب، بدعوة من عبد الهادي، في القاهرة، مؤخرًا، بعد اعتذار عدد كبير من الاتحادات عن المشاركة.

بعد إصابته بجلطة دماغية.. نفي شائعات عن وفاة المفكّر نعّوم تشومسكي

الطريق الثقافي ـ خاص

خرج المفكر وعالم اللسانيات الأميركي نعّوم تشومسكي، أحد أكثر المثقفين تأثيرًا في العقود الأخيرة، من مستشفى ساو باولو البرازيلية، حيث استكمل علاجه في المنزل، وفق ما أعلن المستشفى في بيان نفى فيه الشائعات المتداولة بشأن وفاته. وأشارت نشرة طبية أرسلها المستشفى إلى وكالة "فرانس برس"، إلى أن "المريض أفران نعّوم تشومسكي خرج من المستشفى لمواصلة علاجه في المنزل"، من دون تقديم مزيد من التفاصيل. وصدر بيان المستشفى بعد انتشار معلومات من دون مصدر عبر شبكات التواصل الاجتماعي وبعض وسائل الإعلام، ادّعت أن المفكر البالغ من العمر 95 عامًا قد توفي. وكتبت زوجته فالبريا تشومسكي ردًا على رسالة عبر البريد الإلكتروني من وكالة "فرانس برس"، أنّ الشائعات المتداولة "ليست صحيحة، إنّه بخير". وذكرت صحيفة "فوليا دي ساو باولو" أن تشومسكي نُقل إلى المستشفى في المدينة البرازيلية بعد إصابته بجلطة دماغية في حزيران من العام الماضي أثّرت على الجانب الأيمن من جسمه.

ضوء

المقاومة المناهضة للرأسمالية A*CR

صوتت المقاومة الاشتراكية (SR)، الفرع البريطاني للأممية الرابعة، بأغلبية ساحقة لصالح تشكيل تيار جديد يسمى المقاومة المناهضة للرأسمالية (A*CR). يجمع هذا التيار بين المقاومة الاشتراكية ومجموعة موقع Mu-tiny على الإنترنت، بالإضافة إلى عدد من المجاميع اليسارية الأخرى.

عُقد أول مؤتمر خاص بتأسيس المجموعة الجديدة في كانون الثاني / يناير 2024. وقد تبنى المؤتمر وثائق بشأن المواقف السياسية البريطانية والدولية، بالإضافة إلى دستور وبيان الأهداف. ويرفع موقع ACR على شبكة الإنرنت شعار "محاربة الرأسمالية الكارثية بالاشتراكية البيئية". وهو بذلك يتبنى علنًا مصطلح الاشتراكية البيئية، منطلقًا من تصور يقول: "أن الاشتراكية ليست مجرد مسألة هزيمة الدولة الرأسمالية وتحقيق الملكية المشتركة، ولكنّها تتعلق أيضًا بعلاقة مختلفة تمامًا بين البشرية والطبيعة".

بين اكتشاف أنواع الكتابة والرضوخ لمقاييس التصنيف

صنفية التجنيس والعبور الأجناسي

د. نادية هناوي

تساءل اوستن وارين في إحدى دراساته: هل تبقى الأجناس ثابتة ؟ وأجاب ربما لا، لأن بإضافة أعمال جديدة تنزلق مقولاتنا. وعلى الرغم من حديثه عن رواية "يوليسيس" بأنها تجمع الملحمة الشفهية والأدبية بالإلياذة والإنياذة، فإنه وجد نفسه مضطرا لأن يعود مجددا إلى أرسطو، المرجع الكلاسيكي لنظرية الأجناس، مؤكدا أن المأساة شيء والملحمة شيء آخر؛ وأنهما متميزتان ورئيستان لكن النظريات الأدبية الحديثة هي التي تريد طمس التمييز بين الشعر والنثر.

نقاد القرن الحادي والعشرين أعادوا إلى نظرية الأجناس اهميتها وطرحوا رؤى تعطي الاعتبار لتصنيفية القوالب ونقائها

إذن فالتصنيف أمر حتمي وأية محاولة لتناسيه أو لإلغائه ستؤدي إلى الاضطراب بين اكتشاف ورصد أنواع كتابية شعرية وسردية جديدة وبين الرضوخ لمقاييس التصنيف الأجناسي. وهو أمر لم يقع فيه اوستن وحده، بل معه عشرات الدارسين لقضية الأجناس الذين تباينت مقترحاتهم وتعددت مصطلحاتهم ومقولاتهم في سبيل وضع نظرية نهائية لعملية التصنيف الأجناسي. فافترض ناقدان مهمان هما هويز ارسكين وجاكوبسون وجود علاقة في تصنيف الأجناس بين مورفولوجيا اللغة والموقف من الكون كحضور وغياب وتكلم، ولو كأجزاء مكونة ترتبط ربطا متنوعا، وافترض غيرهما وجود اختلاط بين الأجناس ومن ثم لا حدود نهائية يمكن القول بها، فالرواية مختلطة لأن فيها الحوار الخارجي والمشاهد الدرامية كما أن المسرحية مختلطة، فيها مخرج وصانع ديكور ومهندس إضاءة. ولعل آخر الافتراضات وأكثرها تداولا اليوم هو أن لا نقاء في الأجناس الشعرية والسردية عملا بمبدأ الانفتاح الذي وضعه نقاد ما بعد البنيوية منطلقين من أن التهجين والتداخل والتناص أمر واقع لا محالة، نافين وجود غلبة أو تفرد لجنس على جنس. وهو ما فتح المجال أمام كثيرين كي يفكروا في ابتكار أجناس جديدة كما أتاح لآخرين التحرر من ثوابت التصنيف الأجناسي ومفاهيمه الجمالية.

ومهما يكن أمر تناسي الصنفية أو الانفلات من التجنيس، فإن التصنيف يظل يفرض نفسه. ليس لأن أرسطو وضع أساسات لا مجال للقفز عليها حسب، بل لأن مرحلة الانفتاح النصي انتهت ومعها انتهى الانبهار بأمر التناص والتعالق النصي، فدخل النقد الأدبي في مرحلة جديدة ما بعد كلاسيكية تستند في مرجعياتها إلى الرعيل الأول من النقاد الجدد الذين تمسكوا بالنظرية الأرسطية ورفضوا فكرة عدم النقاء تهجينا وخلطا وتداخلا.

وإذا كانت نظرية الأجناس قد نالت اهتماما جديا من لدن نقاد القرنين التاسع عشر والعشرين، فان نقاد القرن الحادي والعشرين أعادوا إلى هذه النظرية أهميتها، وطرحوا رؤى تعطي الاعتبار لتصنيفية القوالب ونقائها. وعلى الرغم من ذلك فإن هناك مآخذ على عملهم، منها:

1) أنهم لم يضيفوا إلى نظرية الأجناس ما يعزز موقفهم في رفض التهجين والتداخل بين الأجناس.

2) أنهم لم يوضحوا كيف يمكن لقصيدة مرثية أو قصة تاريخية أو مسرحية شعرية أن تكون مصنفة اجناسيا بقالب محدد.

3) أن بعضا منهم تجاهل المعطى التاريخي والبناء العقلاني لجنس القصة القصيرة وراح يقول بولادة جنس جديد سماه حلقة القصة القصيرة أو الكتاب المفتوح.

4) أنهم لم يوضحوا مدى تأثير الموضوع وأسلوب التكنيك في طريقة بناء القالب وتقويته أو بالعكس إضعافه وتفتيته.

ولا مراء في أن نظرية جوليا كريسطيفا في التعالق النصي التي هي استكمال لنظرية باختين في الكرنفالية والحوارية كانت تصب في باب التنظير للنص وليس الأجناس غير أن تركيزها على فاعلية تعالق النص بغيره من النصوص هو الذي عده بعض النقاد مسوغا للقول باللاتجنيس أو عدم نقاء الأجناس مفندين بذلك الصنفية والنظامية معا. ولقد تلاقت توجهات كريسطيفا مع توجهات تودوروف وبارت في الميل إلى اللاتجنيس مع أنهم لم يقولوا صراحة بذلك لأسباب جمالية وتاريخية.

وما يزال التضارب ما بين القول بتصنيف الأجناس من جانب وتداخلها من جانب آخر مستمرا، ومعه تكثر الابتداعات بلا معاينة نسقية ولا اكتراث منهجي، فنجد نقادا يتحدثون عن الرواية التاريخية والتخييل التاريخي والتخييل الذاتي وقصة الأطفال بوصفها أجناسا أدبية، ونقادا آخرين يعدون تقانات وأنماطا من قبيل المتوالية والحوارية والنص الموجز أو القصة القصيرة جدا أنواعا مستقلة ..وهلم جرا.

وما من نظرية تشرح حقيقة ما يجري في عالم الأدب من ابتداعات أو تضبط المسافات الحدية ما بين الأشكال والتكنيكات والصيغ والأنماط كما لا فرضية ناجزة تدافع عن الصنفية ونقاء الجنس الأدبي وتراتبية الأجناس نفسها ودوامها وما يجري داخلها من تطوير وإضافات.

وعلى الرغم من كل ما تقدم، فإن للأجناس سلطة تفرض نفسها على من يتمعن في عقلانية ابتداعها ومنطقية نموها وقوة قالبها. ومن تبعات هذه السلطة النظر إلى العبور قوة صنفية تملي على دارس الأجناس أن ينظر إلى تاريخ التنظير بدءا من أرسطو وهوراس ومرورا بنقاد العصر الحديث. وبغيته الوقوف على أسباب عدم تمكن أشكال ذات تاريخ قديم أن تثبت صنفيتها الاجناسية مثل المونودراما أو المشجاة أو الحوارية أو القناع التي بقيت أنماطا داخل جنس قار هو المسرحية وكيف أن تعدد الأشكال التي بها يكتب الشعر الغنائي كالسوناتا والأدعية والأناشيد أو الأهزوجة لم تلغ أجناسية هذا الشعر. فمعايير التجنيس الأدبي ليست فرضية قابلة للدحض، بل هي حقيقة يؤكدها الاختبار الكمي ويدلل عليها نقاء الجنس واختلافه النوعي. وما عملية العبور الاجناسي سوى أمر حاصل بمعايير التصنيف أولا وجدوى فاعليتها آخرا. ومن ثم لا تخلخل أو تقلقل أو تداخل وإنما هي غلبة جنس يحافظ على حدود قالبه ويزداد قوة بما يحققه من عبور على غيره من الأجناس الأدبية.

فالرواية جنس عابر بقوة الامتداد التاريخي الذي ورثته من جنس الشعر الملحمي الذي بدوره ورثه من الحكاية الخرافية. وقصيدة النثر جنس عابر لقوة الأصول فضلا عن الارتكاز على القاعدة التي منها نشأت كل الأنواع والفنون أعني السرد الذي هو فن شأنه شأن الشعر. وأي نوع أو أسلوب أو موضوع شعري هو منصهر في قالب قصيدة النثر، هجائيا كان أم غزليا، قصيرا كان أو مطولا، رباعي التفعيلات أو بلا تفعيلات، على طريقة الرومان والإغريق أو على طريقة اليابانيين والايطاليين.

وقد يذهب الظن إلى أن الاستمرار في النظم على وفق أشكال وأنواع يمنحها شرعية أن تكون أجناسا أو يؤهلها لان تكون عابرة، وذلك ممكن في حالة أنها أثبتت تاريخيا قدرتها على الاستمرار في موازاة الجنس راسخة كرسوخه، وعندها ستتأكد قابلية الشكل على أن يكون نوعا ثم قابلية النوع لأن يكون جنسا. والقصة القصيرة أطول الأجناس تاريخا مما يعطيها قوة وقابلية فنية على العبور حتى على الأجناس العابرة كالرواية وقصيدة النثر والمقالة. فالبعد التاريخي عادة ما يكون في صالح المستوى الفني للانعطاف النوعي الذي يعطي الفن وجوده ويجعله مستمرا. وما من استمرار لفن من دون أن يشهد تحولات وتتشكل فيه انعطافات.

وإذا كانت عصور الأدب قد شهدت شتى الأنواع الإبداعية الشفاهية والكتابية، فان الدفاع عن واحد منها إنما هو دفاع عن خصائصه على وفق معايير جمالية حددها منظرو الأجناس وغايتهم البحث عن نظام في الكتابة وفيه نتعرف على الأصل ونميزه عن التقليد وندرك فاعلية الراسخ عن الآخر غير الراسخ.

وليس العبور سوى نظام من تلك الأنظمة التي تطورت مع الزمان وغدت حقيقة لا مجال لدحضها إلا عند من فرضت عليه فكرة اللاتجنيس نفسها أو كان تابعا يردد وجهة النظر الغربية في أن لا نقاء في الأجناس الأدبية.

إن العبور فاعلية وصفية لآلية إجرائية تجري على وفق قواعد ومعايير معلومة فيها العابر محدد بينما المعبور عليه متعدد الأنماط والأشكال والأنواع حتى لا مجال لأي تهجين أو مزج أو تعالق أو تنافذ أو تداخل بين اثنين هما نوع وجنس أو جنس وجنس لأن ذلك ببساطة ينتفي ـ كما وضحناه آنفا ـ مع سمتين مهمتين في الأجناس هما النظام والصنفية.

وما من سبيل لإنتاج جنس جديد إلا على أساس هاتين السمتين اللتين بهما يكتسب النوع الشمول ويكون له غنى تاريخي يؤهله لامتلاك قالب خاص به. ولأن الفروع ليست كالأصول يبقى التقولب مسالة بعيدة الحصول إلا لماما ولا مشاعة بالعموم، وإلا ما كنا لنتحدث عن تميز واختلاف وتخصص وتصنيف. ذلك أن الجنس هو حصيلة اشتغال ابتكاري وإصرار به تتأكد عبقرية وأصالة تميزه قالبا بمميزات لا يشاركه فيه أي قالب آخر، أي تنتفي معه أية قواسم مشتركة في الحدود الأدبية. إذ لا وجود في معجم نظرية الأجناس لما هو مشترك أو تأليفي أو ما هو متقارب وبيني، فكل مسمى وموصوف هو مصنف بشكل نهائي وانغلاقي وراسخ وشامل ومستمر.

أما العبور فخطوة إجرائية متممة للصنفية وبها يتم التجسير ثم الانتقال غير القابل للتملص من حتمية حصوله. فالعبور يمثل ـ بكل وضوح ـ جملة من العمليات الصياغية/ الأسلوبية والبنائية/ الهيكلية المفروغ من حصولها داخل قالب له من الثبوت والاستمرار ما يعزز قواعد تجنيسه الأدبي فيكون القول بعبوره حتميا ومنطقيا.

ويبقى الشكل الفني لأي جنس أدبي اشتغالا داخليا ويكون الإطار الخارجي صنفيّ تماما، به تترسخ قوة ذاك الاشتغال؛ فقالب القصيدة العمودية لا يستطيع الصمود أمام قالب قصيدة النثر بسبب ما لهذه القصيدة من سمات وخصائص تجعلها متمكنة من العبور. ولا تؤثر طبيعة الموضوعات وصيغ الكتابة والنظم في صنفية الجنس العابر؛ فبوشكين طوّر قصيدة التفعيلة بتناوله موضوعات هزلية، وأضاف مظفر النواب للقصيدة العمودية أوزانا وأطوارا شعبية لكن ذلك كله لم يؤثر في القيم المستخلصة والنظام النهائي لعبور قصيدة النثر كحاصل ناجز سواء على مستوى الابتكار الشكلي أو على مستوى التحديث الإطاري. فالعبور عملية تبدأ كتجريب غير مقصود ومرور الزمن تصبح معقدة وحقيقية.

ولا خلاف في أن الرواية جنس نشأ من تطور حصل في نوعية كتابة القصة التي هي بدورها نشأت من تطور مجموعة أنواع كالمقامة والرسالة والمنامة والسيرة والرحلة والخبر والمفكرة اليومية والحكايات الخيالية والأنشودة والأغنية والمأساة والملهاة وغيرها. ومرور الزمن ترسخ قالب الرواية حتى صار جنسا بينما عبورها كان مؤكدا بفاعلية استمرار إطارها قويا من الخارج وسائلا من الداخل مما أتاح له أن يهضم ويجسر ويحتوي ويعبر على القصة الرومانسية والرواية التاريخية والنفسية والبوليسية ويقيم صلات مع أشكال وأنماط فيصبغها بالصبغة الروائية. من هنا يكون للعبور وجوب نظري في أن نقر به فاعلية واشتغالا يحصل على مستوى الإنتاج النصي السائل ويحصل أيضا على مستوى الرسوخ الإطاري الصارم. فالعبور عملية تحديث ميكانيزما التصنيف الأجناسي بدلالته النوعية وقطعيتها التي عرفت منذ القرن التاسع عشر. وفي هذا جواب على سؤال: كيف أمكن للأجناس أن تظل في هذا التحديد القسري بلا تكاثر أو تعدد مع أن الأنواع والأشكال تتناسل باستمرار؟

وليس مثل تاريخ الأجناس دليلا به تتوكد حتمية العبور على أساس أن الأدب ليس كتابة سائبة وأن التجنيس تشكله جملة معايير، تفترض لكتابة ما أن تكون في قالب خاص ومختلف. ومع القالب ينتفي الانفلات والتسيب والاشتراك والتقاسم وإلا ما كنا عرفنا الأجناس، ولا أعطيناها قيمة، ولا عددناها قضية من قضايا النقد الأدبي. وكيف تكون هناك قواسم والبعد التاريخي لا يقبل القسمة أو الاقتسام أو التشارك؛ أولا لأن التاريخ يكشف عن سلسلة تطورية فيها يبرز قالب موضوعي فتتحقق نوعيته بأبعاد معلومة، وثانيا لأن تاريخ الأجناس ليس بمفصول عن حركة المجتمعات والأفراد.

جوليا كرستيفا — أوستن وارين

صحافتنا الثقافية والمشروع الإمبريالي

ما زالت المجاز التي يرتكبها النظام العنصري الصهيوني اليميني المتطرف في إسرائيل ضد أهلنا في فلسطين المحتلة متواصل وفي تصاعد خطير يُنذر باتّساع رقعة الحرب وتصاعد الأحداث العدوانية المشينة ضد الإنسانية.

إن تحديد مسار النضال من أجل التحرير الفلسطيني بشكل جماعي يشكل مهمة حيوية للجماهير العربية في غزة وفي المنطقة، وكذلك للحركة العالمية ضد الإبادة الجماعية التي ازدهرت مؤخرًا بشكل ملحوظ في الكثير من البلدان الإمبريالية، بما في ذلك الولايات المتحدة نفسها.

إن جزءًا ضروريًا من فهم المشروع الإمبريالي في المنطقة هو فهم آلية اشتغال القوى الكبرى التي تلعب دورًا في فلسطين والتي حولت هذه المنطقة من العالم العربي إلى مركز للأزمة العالمية ـ الأزمة المتجددة للإمبريالية العالمية.

إنّ مأساة المشروع الاستعماري الوحشي لإسرائيل في فلسطين هو، من ناحية، تعبير عن العواقب الأكثر دموية للانحدار الإمبريالي؛ ومن ناحية أخرى، من الأسفل، أصبح صرخة حاشدة لجميع المستغلين والمضطهدين في جميع أنحاء العالم الذين يرون أنفسهم ممثلين في المقاومة البطولية الشعبية للجماهير الفلسطينية ضد الإمبريالية والعنصرية والاستعمار، إذ تمثل دولة إسرائيل أقصى اليمين الدولي الوحشي الذي يعد عدوًا للطبقة العاملة والمضطهدين في كل مكان.في هذا الإطار، فإن تحرير فلسطين يصب في مصلحة مليارات البشر المستغلين والمضطهدين في كل ركن من أركان العالم.

إنّ إيجاد مسار منتصر نحو تحرير فلسطين يتطلب فهم كيفية تصادم هذه القوى الاجتماعية الهائلة ـ الدولية والإقليمية والمحلية ـ وما هي ديناميكيات الطبقة التي يتم التعبير عنها في سياق الإبادة الجماعية في غزة. وبهذا، يمكننا بناء استراتيجية للتحرير يمكنها تحديد الصديق من العدو.

إنّ مثل هذه الاستراتيجية من شأنها أن تعزز وحدة الجماهير في مختلف أنحاء الشرق الأوسط في التخلص من نير الإمبريالية وأغلال البرجوازيات والحكومات الاستبدادية، كما من شأنها أن تدفع قطاعات من الطبقات الإسرائيلية المثقفة إلى الانفصال عن التطلعات الصهيونية وأجندة إسرائيل الاستعمارية.

إنّ دورنا كمثقفين عرب وصحافة ثقافية حرّة، يتطلب منا الوقوف إلى جانب نضالات الشعب الفلسطيني الصامد بوجه آلة الاستعمار والإمبريالية العالمية، وفضح المشاريع المشبوهة التي تُخطط للمنطقة، ومحاولة استعراض المشهد بالكامل، وليس جزءًا منه وحسب، ليتسنى للجماهير الإطلاع على الحقيقة الصادمة للغرب الإمبريالي الذي أشاح بوجه البشع عن الجرائم الشعنية والسلوكيات المخزية التي تُرتكب بحق المدنيين من الأطفال والنساء والشيوخ في غزة والضفة الغربية، والإبادة الجماعية التي يتعرضون لها منذ أشهر طويلة، وسط صمت مطبق من المجتمع الدولي ومنظمات حقوق الإنسان.

إبراهيم سبتي في "الموت سحرًا"..

طاقة الخيال وصورة الحرب المعتقة

علي حسين عبيد

إنّ الأحداث التي رسمت تاريخ العراقيين لها نمطها الخاص المختلف، فهي أحداث لا تشبه غيرها، سواء البعيدة منها وحتى تلك التي لم يمض عليها أكثر من خمسة عقود، ونحن هنا بصدد التاريخ المنظور وأحداثه، حيث لمسنا ضغطا قويا لتلك الأحداث على الروائي ابراهيم سبتي وهو يدوّن روايته الجديدة هذه، فهي في الحقيقة لم تفصح عن حرب محددة بعينها، لاسيما وأن حروب العراق كثيرة.

من الغريب حقا، أننا نلمس ضغوطا هائلة لهذه الحروب على الروائي، لكن لا يعثر القارئ على مفردات ترسم كوارث الحروب، بل حتى الرصاص لا وجود له في هذه الرواية

من الغريب حقا، أننا نلمس ضغوطا هائلة لهذه الحروب على الروائي، لكن لا يعثر القارئ على مفردات ترسم كوارث الحروب، فمفردات (الصاروخ، القنبلة، المدفع، الطائرة)، بل حتى الرصاص لا وجود له في هذه الرواية، ومع ذلك هي تغص بكوارث الحرب، ويمكن أن نلمس ذلك في أحداث بعيدة عن ساحات القتال.

فالبيت المسكون (لسالم الأب وابنه منير وإخلاص)، وإصرار الراوي على اقتحام سرّية هذا البيت الذي شاعت عنه حكايات هائلة انتشرت بين سكان الحي وامتدت إلى مديات أبعد من ذلك، هذا البيت صار الشغل الشاغل لبطل رواية (الموت سحرا)، أما الأسباب التي تقف وراء ذلك فهي كثيرة، من بينها، أنه نشأ مغرما بالسحر وتحضير الأرواح، وسعى منذ السطور الأولى للرواية للعثور على كتاب السحر بأي ثمن كان، ومهما كانت المخاطر التي قد يتعرض لها، فقد قيل له أن قراءة كتب السحر أكثر خطرا عليه من البحث في أسرار هذا العالم المشحون بالغرائب والمهالك المختلفة، لكنه رغم ذلك كله، شغلته نار السحر، وظل مغرما بها، وتاه في عالم الأرواح، وظل بيت سالم وصديق الطفولة والدراسة (منير) المغلق على أسراره وعوالمه المسكونة بالسحر، ظل هذا البيت واكتشاف دواخله هدفا لا يبتعد عن باله مطلقا، وهكذا قرر الدخول إليه عن طريق مخبز الحاج كريم بعد أن يتخفى ساعات طويلة خلف أكياس الطحين ثم يتسلل بعد غلق المخبز إلى جوف البيت المسكون بأسراره السحرية الغريبة، ويحدث هذا بالفعل، ونعيش كقرّاء حالة من الرعب تمتد طوال ساعات الليل حيث يتعرض الراوي لسلسلة من المواقف العنيفة والخطيرة، لدرجة أن حياته تعرضت للفناء في أكثر من موقف عنيف، واشتدت حالة الرعب وسط الظلام الكاسح، حيث مخالب الجن والأقزام والتهويمات والأصوات المرعبة تتقاذفه، ومشهد صعود السلم هربا إلى السطح ثم سقوطه نحو أرض البيت المسكون في أكثر من محاولة للإفلات من هذا المأزق المميت، كل هذا قدم لنا فصلا مرعبا حبسنا فيه أنفاسنا، ومع أنفاس الفجر يتسلل البطل منهكا خارجا من متاهة البيت القاتلة، لكنه ظل مصرّا على مواصلة رحلة الكشف عن غموض عائلة سالم، ورحلة اختفاء صديقه منير الذي درس معه سنوات الابتدائية والثانوية، وإخلاص التي غمرتها أيضا هالة من الغموض وبعض الأخبار المسرّبة المبثوثة كالإشاعات بأنها هربت من عريسها في ليلة الدخلة، ولا تزال مختفية في مكان مجهول حتى اللحظة، فيما أخذ زوجها ومعه رجلان يبحثون عنها ليلا وسرّا ويترددون على البيت المهجور المسكون بالجن وبالأقزام الذين كانوا يخرجون منه ليلا حاملين التوابيت ثم يختفون فجأة في لمح البصر.

يقول الراوي: (غرقت في التفكير والخيالات الجامحة التي تراودني عن بيت سالم، وقفزت فكرة كتابة الحكاية وفق ما يدور في خيالي مضيفا اليها بعض التفاصيل التي يتطلبها السرد لإكمال الفكرة.. أحضرتُ أوراقي وراحت أفكاري تنثال على بياضها ليتحول الى سرد موجع.. فكرت طويلا قبل اتخاذ القرار الذي طال انتظاره (اقتحام البيت المسكون)، وهو ما سيغير حياتي بالتأكيد، يجب أن أقرره بمفردي ولا أخبر أي أحد مهما كان قربه مني. أحاول قطع دابر الشائعات والأقاويل والمرئيات التي تخيلتها وكدت أن أصدقها وما يتناقله الخباز وأهل الشارع والشوارع القريبة من أن ثمة ما يحصل داخل البيت المسكون وقصة اختفاء عائلة سالم المفاجئة ربما لها علاقة بذلك) ص33.

من الواضح أن هذه الرواية مكتوبة بطاقة خيالية عالية، فالراوي (ابراهيم) لم يتعكز على أحداث واقعية ومِلأ بها سطور الورق، كما أنه لا يريد أن يحدّث الناس عن أحداث ملأت سابقا أسماعهم، ولا يريد أن يكرر مفردات ملّوا منها، إنه كما أظن خطط لكي يسترعي انتباه القارئ بقوة الإيحاء والإيماء، وتشغيل طاقة الخيال، واستنهاض الذاكرة بمؤازرة طاقة الخيال التي يمتلكها، كل هذه الأدوات جعلت من الرواية ذات صورة سردية لا تشبه غيرها، كما أن انعكاس ضغوط الحرب بدأت تتناثر في نسيج السرد، وصار للسحر والرعب الذي ينبثق منه حيّزا فاعلا، لدرجة أن الراوي ظل مشغولا انشغالا تاما بالبيت المسكون، وبفقدان عائلة سالم، ومِنير الطالب الذي اختفى مع عائلته، ثم سنعرف لاحقا إنه فرّ إلى مصر وعاش هناك غريبا بما يشبه حالة التخفي.

أما سالم الأب فقد ضاعت أخباره، لكن الراوي سوف يسلط عليه لمحة خاطفة تؤكد لنا وجوده في العاصمة بغداد متخذا من ساحة الطيران قرب ساحة الأمة مسكنا له في رصيف مهجور يعيش فيه منبوذا مخدّرا متشاركا سلوكيات شائنة مع مجموعة من الأشخاص فيما يشبه العصابة التي تبتز أصحاب السيارات بعد أن يقوم سالم بافتعال التصادم مع سيارة فارهة يتم اختيارها ليسقط على الأرض ويتجمع حوله الناس، ومن بينهم أفراد العصابة التي تبدأ تبتز السائق حتى لا يتطور الامر ويصل للشرطة والقضاء، فمن الأفضل تسوية الأمر بينهم، وعليه ان يدفع مبلغ تعويض للرجل الذي تعرض للدهس، وقد نجحوا في أكثر من (مسرحية) من هذا النوع، ولكن لم يستمر مسلسل النجاح، إذ تم إلقاء القبض عليهم وتم رميهم في السجن.

أما فيما يخص هيكلية رواية الموت سحرا، من الناحية الفنية، فقد وزعها الروائي إبرهيم سبتي على مجموعة من (الشروعات) فأسماها (شروع أول الحاج كريم)، ثم (شروع ثان حديث أمي)، وهو بمثابة الفصل الثاني الأشد تشويقا في هذه الرواية، حيث يستعيد الراوي (البطل) حديثا من بطون الذاكرة لأمه تخبره فيه عن دماثة أخلاق عائلة سالم وطيبة زوجته (أم منير) لكنها تذكر له واقعة حصلت في إحدى المناسبات الاجتماعية في بيت سالم حيث تجمعت النسوة في هذا البيت وكانت أم منير ودودة طيبة جدا وخلوقة وكريمة لدرجة أنها كانت بلسما لجروح نساء الحي، لكنها في هذه المناسبة بالتحديد قامت بسلوك غريب فاجأت به جميع النساء الحاضرات، فقامت بأفعال هستيرية أرفقتها بضحكات هستيرية ثم أطلقت موجات بكاء متلاحقة ومريرة ونحيب لا تزال لوعته تشتعل في القلوب، كانت تلك الحادثة الغريبة تحصل لأول مرة من أم منير، وبعدها لاذت هذه المرأة بعزلة قاتلة لم تشارك بعدها في المناسبات ولا تزور الجيران مطلقا بل حتى السوق امتنعت عن الذهاب إليه، لتشتعل بعد ذلك حكايات الجن وأن البيت مسكون بالسحرة المشعوذين وبالأقزام الخبثاء الذين يرفعون التوابيت كأنها قادمة من أتون الحرب المشتعل أوارها ليل نهار في الجبهات التي لم تهدأ لحظة واحدة، وخروج الأشباح قبل الفجر من البيت في أرتال وجحافل متلاحقة باتجاه السماء.

الشروع الثالث تم تثبيته باسم (عصام مجيد) يقول فيه الراوي: (شارعنا لم يصبه التغيير سوى بعض البيوت تغير لون أبوابها، فالناس ليس بمقدورهم أن يهدموا بيوتهم ويبنوا بمكانها بيوتا جديدة لأن الحرب فتحت فاهها وابتلعت الشباب الذين كانوا يسترزقون في الأسواق وحُرِمت الكثير من العوائل من أبنائها)، في هذا الفصل هناك صورة مباشرة عن وقائع الحرب، وتوجد إشارات نتذكرها جيدا عن الامتعاض من الحرب، ومحاولات الشباب لإيجاد أكثر من طريق لتأجيل الذهاب إلى الجبهات سنة أخرى عبر الدراسة بشكل خاص، ولكن مثل هذه الصور السردية لا تتكرر كثيرا، ولم يكن لها حيّزا سرديا واسعا، لأن انعكاسات الحروب لم تكن مباشرة في حضورها، ومع ذلك طاقة الخيال أجّجت روح الرماد وحركت الجمر الساكن تحت الرماد، واشتعلت الصور من جديد، هكذا تتشابك قدرة الخيال مع نسيج السرد لترسم حكايات مسحورة نعيشها في شروعات متوالية، تتداخل مع بعضها في نسيج روائي مشوّق.

أما الشروع الرابع فحمل اسم (بركات)، ثم (شروع خامس.. منير وإخلاص)، ثم (شروع سادس .. الحاج سالم) وتُختَتَم رواية الموت سحرا بمفردة واحدة هي (أثر)، لنصل إلى نهاية رحلة الراوي مع السحر والجن والبيت المسكون، لنرى عبر هذه الرحلة صورا (معتّقة للحروب)، تخمّرت في ذاكرة السرد لتتمخض عنها رواية تستدعي جهدا خاصا للخوض في غمارها.

إضاءة..

الحكاية الشعبية..

مستوى التباين والتشابه

ريسان الخزعلي

في بعض حكايات الشعوب الشعبيّة ـ التي تُعتبر جزءاً من ثقافاتها الشعبية العامة ـ الكثير من التشابه: تشابه الفكرة، تشابه االبناء الحكائي، غير انَّ الصياغات سواء كانت شفاهية أو تدوينيّة، تكون متفاوتة ومتباينة بشكلٍ أو آخر.

إنَّ مثل هذا التشابه لايقتصر على الحكايات الشعبية، وانما يمكن ملاحظته في الاساطير ايضاً لدى مختلف شعوب الارض، وقد كُتبت دراسات متعددة في هذا المجال، أفاضتْ بحثاً وتأسيساً وتأصيلاً.

في كتاب "الحكاية الشعبية العراقية ـ دراسة ونصوص" للاستاذ كاظم سعد الدين، استوقفتني اربعة نصوص (شعرية ونثرية) لحكاية واحدة، تُعزز فكرة تشابه الحكايات الشعبية عند مختلف الشعوب. ففي حكاية "شجرة جونيبر" المشهورة على لسان "كرشن" في "فاوست" لها ما يقابلها في لغات أخرى.

ففي النص الالماني القديم، ترد الحكاية الشعبية هكذا:

أمي التي ذبحتني، أبي الذي أكلني، أختي الصغيرة تبحث عن ساقيَّ وتلفهما برباط من حرير، تفتحهما تحت شجرة الجوز.. طر.. طرأنا عصفور جميل.

أما نص أغنية "جوته" فيرد على النحو الآتي:

أمي التي قتلتني، أبي الوغد الذي أكلني

أختي الصغيرة دفأت ساقيَّ في مكان رطب..،

هناك اصبحتُ طيراً جميلاً في الغابة.

طر ايها الطائر، طر ايها الطائر.

وفي النص المصري:

انا الديك الاخضر.. امشي عالحيط واتمخطر

ومرات ابوي دابحاني، وابوي ياكلني حامي

واختي تلم عظامي.

أما النص العراقي، فالطير يُلخّص الحكاية بأغنية:

انا طير اخضر

امشي واتبختر

أمي ذبحتني، وابوي اكلني

واختي العزيزه لمّت اعظامي

واحيتني.

إنَّ تفاصيل الحكاية الشعبية هذه قد وردت في الكثير من المرويات الشفاهية والتدوينية وبطرائق روي مختلفة، لكنها تمسك بفكرة الحكاية ذاتها، وهنا أُورد نص الاستاذ كاظم سعد الدين، لما يمتاز به من اختزال وتركيز وتحليل، وبتصرف محدود جداً:

الحكاية تُبيّن قصة زوجة الأب التي خدعتها جارتها، ورتّبت لها ذبح ابن زوجها من زوجته المتوفاة، وقدّمت لحمه في شكل (كبَه)..، وبعد ان يأكله الأب تأخذ اخته عظامه وتجمعها وتدفنها تحت (حِب) الماء، فتنبت نبته، تكبر وتثمر (رقيّه) بطيخة حمراء، تنضج وتنشق، ويخرج منها طائر اخضر ينشد تلك الاغنية وينتقم من ابيه وزوجته، ويُكافيء اخته لانها اعادته الى الحياة.

وفي تحليل المؤلف الذي يستند الى كتاب الدكتور فاضل عبد الواحد (عشتار ومأساة تموز)..، تكون هذه الحكاية مشابهه الى اسطورة تموز وأخته (كشتن ـ انا) التي افتدته من الموت في العالم السفلي بديلاً عنه، وانقاذه من قبضة شياطين العالم السفلي المتمثلة بزوجة الأب.

في تشابه الحكايات والاساطير، لابدَّ من الاشارة الى انَّ الحكايات الشعبية العراقية تعتبر من اوّل الحكايات تأريخاً ـ تأسيسا وتأصيلا وتأثيراً، ولنا في الاداب السومرية والبابلية والآنشورية والاكدية اكثر من دالّة ودليل. من هنا يكون تعليل تشابه بعض الحكايات الشعبية لدى شعوب الارض، يعود الى انتشار تلك الاداب وتأثيرها كما يؤكد ذلك صاموئيل نوح كَريمر في الكثير من كتبه ودراساته: من الواح سومر، الاساطير السومرية، وغيرها، وهكذا يكون مثالنا (أربعة نصوص لحكاية واحدة) تماهياً مع توصلات (كَريمر) حيث يقول، كما جاء في كتاب الحكاية الشعبية العراقية :

انَّ السومريين انتجوا ادباً واسعاً راقي التطوّر، يتميز بالسمات الشعرية بصورة عامة، ويتكون من الملاحم والاساطير والتراتيل والمراثي والامثال والحكم..، وقد نقل الآشوريون والبابليون المؤلفات الادبية السومرية بأسرها وترجمها الحيثيون الى لغتهم وقلّدوها بصورة واسعة لا ريب فيها . وتأثرت بها المبتكرات الادبية العبرية والى حدٍ ما الاغريقية القديمة شكلاً ومضموناً بصورة عميقة جداً.

وفي تعليق للمؤلف على قول كَريمر يقول:

انتقلت اذن كثير من الاساطير والمعتقدات السومرية الى هذه الاصقاع المتباعدة وصرنا نعتبرها اصيلة في بلدها لجهلنا تاريخنا وتاريخ اساطيرنا وحكاياتنا.

ومن قول كَريمر وتعليق المؤلف، تتضح فاعلية التأثير، هذا التأثير الذي أوجد ويوجد التشابه في الحكايات الشعبية والاساطير، ومنها الحكاية الشعبية (شجرة جونيبر) التي وصلتنا بأربعة نصوص: شعرية ونثرية.

بوذا والشعر..

طروحات جديدة لعصر التأملات

نعيم عبد مهلهل

ليس للشعر وطن على الرغم من أنه أكثر بقعة في الكون تحتوي على خرائط لتضاريس لا تحصى وبالرغم من هذا تشعر أن كائنا كالشعر ربما آتى في لحظة بدء كوني من كوكب آخر ليسكن الأرض ويرينا شجن أن يرتقي المرء بوجوده إلى مكان آخر غير هذا المكان المحصور بين قطبين، قطب في الجنوب وقطب في الشمال.

يأتي الشعر عندما نصاب باستباق ما لحقيقة أن نكون تحت تأثير خد مشفرة الرغبة للتلاوة وليس القول، وتراهم (أي الشعراء) ينساقون لنمط معين من شعور لا يتجانس مع الرابط الحياتي، أي إنهم يهيمون بفضاء تتحرر فيها أحساسات الواقع لتبدو شيئا آخر فيه من الهلوسة والارتقاء بالمكان والكلمة الشيء الكثير، إنهم يتلون الموسيقى من الأفئدة فيما يتلو الموسيقيون الموسيقى من آلات متعددة ولهذا كانت روح الشعر تبدو مثل هيجان الجسد حين تتحرر من ذاكرة اللحظة لتنصب كلمات وبحور على الورق ومتى تنتهي مودة التواصل بين الرغبة البعيدة واللحظة الأرضية تنتهي القصيدة إلى خاتمة قد يدخل عليها فيما بعد تصحيح وتعديل وحذف وإضافة لكن لحظة التوهج والخلق الحقيقي مرت ولن تعود.

أفكر ببوذا. وبوذا يفكر بي. وما بيني وبينه كالذي بين صفاء النبع والمشاعر الغامضة. أنه يفكر بكونية الشعر وأنا أفكر بكونية الرغيف والرصاصة وما بيننا يبدأ بسؤال أجابته تبدأ (كن معه وتعلم من حركة أجفانه).

وما بعد ذلك فلكل مسار محطة يتكئ عليها بعد رحلة التعب، ورحلتي مشتغلة بهيام اللحظة ومستعيرة شغاف فم الأنثى وساعية لتكوين إمضاءات الوصل على جسد الجملة، فما يقوله الصامت يردده ألف لسان. تلك رؤية بوذا للعالم مستنارة بالإشارة ومستندة إلى أزل من ميتافيزيقيا الميكانيكا: (ما يدور يتحول في الآخر إلى موج بحور).

أقف عند تلك الرؤية، أتخيل فيها ما يمكن أن يحل بنا لو أن الأرض لم تحو الفلاسفة والقديسين والأنبياء. سنكون يبابا، يشتبك فينا هوس المنجنيق وفوهات المدافع فيما لا يدخل الشعر موائد الصفاء ولحظة السكر أو انطلاق ما في الذات من الشجن اللوعة إلى رمش يغازل مكرا مع حزمة ضوء تحت شفتي امرأة جميلة. ومودة شعر لا تمل حتى بإنجاب الأنبياء مادام القول الكريم يقول (أن من البيان لسحرا)..

وعلى أديم الكلمة المشعة كبراعة تتحرك رغبة القول في إنسانيتنا ونحاول أن نجد مدركا لما نقوله فنلوذ بالصفاء الذي يمتلكه الآخر ومنهم العزيز بوذا. والبوذية أحد غنوصيات وصوفيات العالم القائمة على تجريد الذات من كل محفزات وأشكال دنيويتها، إنها التعالي والذهاب إلى عالم لا ذرة تراب فيه تجرح على مسح العوالق ولا صدى كلمة مشوشة تحتاج إلى تفسير، إنها روح مدورة وتتحرك في محيط سديم من التأمل وقراءة لأفكار أخرى. وما هي الأفكار الأخرى: أنها "خليط من لذة نصنعها بإيعاز من غيب لا نراه ولكننا نحسه يتحرك بين أصابعنا وفي خفقان قلوبنا، وفي نومنا نراه مثل فلاح البستان قادم إلينا بسلة الثمر". لهذا فأنه قائم على لحظة التأمل بقدرة حسه ولا أثر للجسد أو القوة، ما تمنحه لنا طاقته الروحية هو ما تمنحه السماء البعيدة لمن يختار هذا المنهج، ذلك أنك حين تود تنشئة الذائقة على سياحة الذهن ورقّته عليك أن تنزع جسدا وتلبس آخر وهو ما تسعى إليه الصوفية تماما وما يفكر فيه الراقد تحت ظل نخلة المنى ينتظر تدفق موسيقى الزمن الذي أمامه وفي رجاء أسطوري يتمنى أن تسكت كل البلابل ويبقى الذي يتمناه وحده مغردا في سياحة العاطفة وصناعة الكلمة وتأويل الحلم إلى افتراض وجوده هائما وسابحا في ذاكرة الشعر التي نلبسها بياض الثوب وبياض النية وبياض التصور.

وعلى هاجس الزمن تتنظم هواجسنا ويقول الشعر أشياءه بهدوء حتى كأنه يتمالك شجن التواصل بين ما تريد وما لا يصل أليك من جمل تمانع أن تولد في خاطرتك كما تمانع الغيمة منح الحقل الظمآن المطر ولهذا يفكر البوذي في كل أزمنة هذا الخلق أن يستقر مع نفسه بعيدا حتى يفعل شيئا، أنه يلوذ بالحكمة لكي لا ينشغل بقسوة الوقت وجروح الدقائق وعليه أن يهزم كل رغبته لامتلاك ما يقربه من شهوة الحاجة، لذا هو يلوذ بالمطلق المتعالي ولا حاجة له في الماديات ويرينا هذا المقطع النثري الرائع الذي كتبه طاغور صورة من صور هذا التعالي والنأي عن المادة وعدم الانشغال فيها:

"كان الكاهن الكبير يسير مع تلميذه بمحاذاة النهر، وكان يملك سوارين من الجوهر عندما سقط أحدهما في النهر، فذعر التلميذ وأراد أن يستخرج السوار وسأل معلمه: في أي مكان من النهر سقط السوار. فما كان من الكاهن الكبير إلا أن رمى السوار الآخر في النهر وقال: حيث سقط هذا". كذا خلق في نفي الهاجس المادي إلى ما وراء حياتنا يدعونا إلى الاعتقاد بأن صناعة الشعر بمستويات عالية ممكنة في ظل طقوس من التسامي الصافي ويرينا أيضا إن صناعة الحكمة تلقي في حتمية الحركة الزمنية مع صناعة الشعر وهذا توفر في الصفاء البوذي الذي يقاد برغبة الدائم على المدام، أي أن اللقيا تتحقق من التقاء المرادفات وليس من تناقضاتها وفي هذا شكل مستعاد للصورة الفارابية القائلة:

(ما تعطيه الموسيقى لن يخالف تحت أي ظرف ما يعطيه الشعر.)

من هكذا وعي بقيت فيما ملكت من وعي في مرحلة عمرية متقدمة أتصور إن الخيال لن ينطق إلا عندما يتكئ على فلسفة وقربت بتصوري رغبتي بأن اكتشف لحظة التوهج من خلال عزلة واغماضة جفن فلم احصل على المنى فتساءلت وكيف يحصل البوذي عليها، فكان الرد : إن مجرد قراءة مدونة لتعاليم بوذا مثلاً لا تفعل شيئا، عليك أن ترتدي الثوب وتذهب إلى الغابة بنفسك وتعيش ثلث عمرك تمضغ ورق الشاي الأخضر وتنتبه إلى خرير ماء النبع القريب منك وفي الليل تتأمل ما في السماء من موجودات وتتعلم مصافحة النجوم.

ضحكت فلقد كانت أصوات الحافلات وصفارات القطارات وزعيق إناث الجيران وأخبار الحروب وانقطاع الدروب تملأ مكاني، فقلت : ما لبوذا لبوذا، ومالي حطام كلمات يدعوها النقاد بقصيدة قالت شيئا من العاطفة وتحدثت عن جسامة ما يحدث.

وبهذا أنا لم أصل القصد وما أحتفي به ليس سوى سراب قصيدة، أما الحقيقي فهو معهم، وحدهم يمتلكون الحق بإمساك الكرة البلورية التي ترينا مصائرنا التي ذهبت والتي ستأتي بعد حين.

في البوذية يشع معنى الكلام بدلالة تأمل صاحبه.

إنها ديانة لطقس الاحتفاء برؤية البعيد، وهي تصنع متعة الوحدة بلحظة تقرير حال متلبسها، ولهذا يقال عنها أنها واحدة من الطقوس الضوئية التي يغمرنا فيها ضوء عزلة المكان بضوضاء الزمن فنحصل على ما نريد من خلال تشييد رغبة لا نفتعلها بل نتمناها وبعد ذلك نسعى إلى صناعتها وعندما يكتمل نرى الغياب مرسوما تحت أجفان قعدته الحجرية حيث تتحرك موجودات المكان كلها في حين تقف أزمنته في بؤرة من التركيز على شيء لا يراه سواه وبهذا تكون القدرة على الكشف قدرة موجودة ولكنها مصنوعة بمعجزة.

يسعى الصوفي إلى كشف ماهية غاية. الشعر يفعل ذلك أيضا. يحاول صانع المخيلة أن يلف الاثنين بردة واحدة وعندما يفعل يأتي مخاض المزج. كرة متوهجة من أفعال وتأملات لا تحصى هي نتاج قدرتنا على إحياء ما نريده ولذلك يصل الجسد والذاكرة إلى حد من حدود الاختراع وهو ما أتفقته المتصوفة أيضا في منازعاتهم بين المادة وهيام الروح فكانوا يقولون: (إدراكه يأتي بالحس. والحس عزلة).

نص آخر يشتغل بمغايرة الحس وانتشار التنويع وسطوع التفاعل ومزج الأزمنة بآنية التخيل:

(لقد رأيته يدخل في نظرتي ويبكي
ما الذي أفعله وقد ضيع أيامه
حين نسي عد أصابعه
ولكني سأقول له أشرق مرة أخرى، بأن تشعل بضربة حصاتي جمر الكلمات التي في قلبك
وقتها ستعود جملة المسرة التي ضاعت منك).

يعدوا هذا الشعر ليكون متوافقا مع حاجة الآخر لمخلص بعد خيبة ما صنعها سهو اللحظة وعدم القدرة على الانتباه لفعل اليوم وكأنه يعيد صدى الها يكو الصيني القائل:

(لقد أضاع القمر إشراقه بسبب مزاحه الطويل مع غيمة)

إن هكذا فعل يجعل الكيان الحسي يسبح في متاهة عدم التركيز، فينسى حتى عد الأصابع، وعليه فأن المنقذ قد يأتي من ذات العاطفة ومن ذات المشاعر، آخر فينا يكون كاهنا أو حبيبا أو صديقا وربما بوذا نفسه من تدخل ليعيد للذهن توازنه ويرينا طريق الأصابع التي نسينا أرقامها، فتعود المسرة والكلمات المشتعلة.

ندرك مع الشعر توازنات خليقتنا، اليوم المعاش، طقس المجامعة، الشراب في مائدة، لحظة التدوين، الدرس والمجادلة (أفعال شتى نجمعها في كيس اليوم ونطلق عليها اصطلاحا وجوداً يسمى الحياة)، ولا يمكن أن نثبت التصور الآتي في هكذا موازنة والقائل (هل الشعر يصنع الحياة، أم إن الحياة تصنع الشعر؟). إن معضلة كهذه تصنع في التصور دهومة للكشف والعيش وتظل الإجابة عالقة كما شأن ولادة البيضة، وتلك الدهومة باقية منذ الأزل المحفز القوي لكل المنتج الإنساني، لهذا نصل إلى أن ما ندركه من الشعر هو ذاته الذي ندركه من الحياة لنصل إلى حدود لانفلت فيه الذهن ولا يتشتت التصور وإن الذي يجعلنا قادرين على صناعة الحدس بجلسة منفردة هو ذاته الذي يدفعنا إلى صنع اليوم الحياتي بالطريقة التي نراها مناسبة ولهذا ترى البوذية اليوم على إنه سلوك شعري أفضل تعامل له يأتي بالتأمل والتأمل من هواجس الشعر بل أكثر قدراته التحفيزية بعد عاطفتي الحب والجوع، وبهذا يغيب التساؤل : من صنع من ؟

فنصبح في لجة المعايش والمنتج وتراتيل الصلاة الصامتة تلك التي تغيب في ذاكرة الصانع الذي يهوى بتفرد روحه وسباحة جسده في تخيل الممكن سموا وتعاليا عن المحيط المليء بالكثير من مدنسات المادة ومغرياتها. لهذا تنظر البوذية إلى الشكل على انه زوال الآن فيما الخلود للروح أبداً وكذلك بقية الديانات.

نذهب أنى نشاء ومتى تحقق الوصول كانت المتعة شاسعة وكبيرة ولم يعد للألم مكان وعلينا أن لا نخشى حتى السير على الجمر الملتهب لأن امتلاك اللحظة الشعرية وإطلاقها يمحو كل ردود الأفعال

ينتج العقل البوذي زمنا لا ينتهي بحدود الرغبة للوقوف والقناعة، فالديمومة هي أزمنة تذهب وتأتي بحسابات العقل الباطن، وما نتخيله ينبغي صنعه، وما نصنعه ينبغي أن نتلذذ بحسه وآلامه وسعادته ومنتجه وإلا علينا أن نرمي أنفسنا في النهر ونتخلص من عجزنا. أن العقل هو بدء الحركة المقصودة، وما يريده البوذي يشابه ما يبتغيه المتصوف (القصد). وأجمل المقاصد تلك التي تصنعها القصائد، لأن الشعر هو بيت لمدرك لايأتي بمال او بأمر سلطوي إنما هو وليد رؤية الرائي إلى مقامه وهو آت من حاجة نجهلها وشعور محشور بفعله الخفي الذي فينا، لهذا مايأتي يكون، وما يكون يقدس، وما يقدس يتسامى، وما يتسامى يبلغ مرتبة النور.

لحظتها يكون الشعور بخلق القصيدة قد تم وهذا يجعلنا لا نتيه في ضجيج اليوم بل نبقى معزولين في زاوية الراحة وهي نفس الزاوية التي ركن إليها بطل رواية هيرمان هيسه (سدهارتا). إن سلطة الروح تتوسع في لحظة وجود الشعر، وهي لن تحتاج إلى تفعيل حين نحسن الإمساك فيها لأننا من خلالها نستطيع ان نذهب أنى نشاء ومتى تحقق الوصول كانت المتعة شاسعة وكبيرة ولم يعد للألم مكان وعلينا أن لا نخشى حتى السير على الجمر الملتهب لأن امتلاك اللحظة الشعرية وإطلاقها يمحو كل ردود الأفعال ولا يصبح فينا سوى محفز واحد هو ذاته الذي يبصر فينا تعالي اللحظة وترديد الأناشيد لغيبوبة الداخل وهو ما كان يدخل فيه المتصوفة وأصحاب الطرائق وقول رابعة العدوية (نحن روحان حللنا بدنا) هو تأكيد هكذا انسجام وإتمام إتحاد غيبوبة اثنين هو ذاته طريق الصوفية.

تبقى المحصلة واحدة في كل الأحوال، وتبقى رغبة الإفصاح غير متاحة إلا عن طريق هكذا طقوس، ويبقى الكشف الشعري جزءاً من حالة صنع وقائع تأملية لهذه الحياة ويومياتها عبر منجزات العقل التأمل في القراءة والاكتشاف ومن ثم أبداع ما نتج عن الكشف والقراءة من القصيدة الى المعادلة الرياضية. لكن الثابت في القراءة على مستوى التاريخ والفلسفة والمعاصرة أن الصناعة الشعرية ستبقى والى الأبد هي صناعة روحية وكذا تنظر البوذية إلى الأمر.

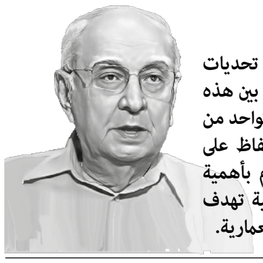
وترى الشعراء ينساقون لنمط معين من شعور لا يتجانس مع الرابط الحياتي، أي إنهم يهيمون بفضاء تتحرر فيه احساسات الواقع لتبدو شيئا آخر

إضاءة..

يُعَد عنصرًا أساسيًا في أية استراتيجية..

الوعي الثقافي بأهمية التراث المعماري للمجتمع

موفق جواد الطائي
معمار أكاديمي



يواجه التراث المعماري والحضري تحديات متعددة تهدد بقاءه واستمراريته. من بين هذه التحديات، يبرز غياب الوعي الثقافي كواحد من أهم العوائق التي تعرقل جهود الحفاظ على هذا التراث الثمين. يُعد الوعي العام بأهمية التراث عنصراً أساسياً في أي استراتيجية تهدف إلى الحفاظ على المواقع التاريخية والمعمارية.

لم يعد السكوت ممكنًا على مايحدث حاليًا من غياب وعي كامل عن أهمية التاريخ والتراث الذي كاد أن ينسينا هويتنا الوطنية، بل حتى انسانيتنا، فإلى أين نحن ذاهبين، إلى الهاوية والضحالة الفكرية؟ لأن من دون الوعي بتلك الأهمية يصبح المجتمع غير قادر على المشاركة الفعّالة في هذه الجهود.

التأثير السلبي لغياب الوعي الثقافي

إن غياب الوعي بأهمية التراث له تأثيرات سلبية متعددة على عملية الحفظ بشكل عام. أولاً، يؤدي إلى تجاهل القيمة الثقافية والتاريخية للمباني والمواقع الأثرية، مما يجعلها عرضة للإهمال والهدم. ثانياً، يعرقل هذا الغياب جهود الجهات المسؤولة عن الحفاظ على التراث، حيث يكون من الصعب الحصول على دعم مجتمعي ومادي لتنفيذ المشاريع اللازمة. ثالثاً، يؤدي إلى فقدان الهوية الثقافية للمجتمعات، حيث أن التراث المعماري يمثل جزءاً لا يتجزأ من تاريخ وهوية أي مجتمع.

دور وسائل الإعلام في تعزيز الوعي الثقافي

لتجاوز هذه العقبات، من الضروري تطوير برامج عملية للمعلومات تشرف عليها وزارات الإعلام في مختلف البلدان. يجب أن تهدف هذه البرامج إلى توفير تغطية إعلامية كافية لمقترحات الحفاظ على المدن القديمة والمواقع التاريخية في مختلف وسائل الإعلام. يمكن لوسائل الإعلام أن تلعب دوراً حيوياً في رفع مستوى الوعي بين أفراد المجتمع بالقيم الموجودة في العمارة التراثية. ينبغي أن تشمل التغطية الإعلامية تسليط الضوء على أهمية الحفاظ على التراث ليس فقط من منظور تاريخي وثقافي، بل أيضاً من منظور اقتصادي واجتماعي. يمكن للتراث المعماري أن يكون مصدراً للسياحة والدخل الاقتصادي، كما يمكن أن يسهم في تعزيز الروابط الاجتماعية وتقوية الهوية الوطنية.

إنشاء مراكز تراثية كمحور للوعي والتعليم

علاوة على ذلك، يجب إنشاء مراكز تراثية حول مواقع التراث لتكون جزءاً من العملية التعليمية. يمكن لهذه المراكز أن تستهدف جميع الفئات العمرية، بدءاً من الأطفال في المدارس وصولاً إلى كبار السن في المجتمع. من خلال استخدام الخبرات الدولية في تنفيذ هذه البرامج، يمكن ضمان تقديم معلومات شاملة ومتكاملة حول أهمية التراث وطرق الحفاظ عليه. تعد هذه المراكز بمثابة جسور بين الماضي والحاضر، حيث يمكن من خلالها تقديم ورش عمل، ومعارض، وجولات إرشادية تعرّف الجمهور بتاريخ وتراث منطقتهم. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تُنظم هذه المراكز فعاليات ثقافية وفنية تسهم في تعزيز الروح المجتمعية وتحفيز الأفراد على المشاركة الفعالة في جهود الحفظ.

مسؤولية مشتركة وجهد تحريضي واجتماعي

خاتمة القول، الحفاظ مسؤولية مشتركة يجب ان يتبناها كل فرد منا بما يمكنة من جهد تحريضي او فني او نشاط اجتماعي وهذا ليس وقفا على الحكومة فقط وانما المجتمع المدني والافراد من ابناء الشعب الغارق بلامبالات ازاء مسح هويتة بالكامل بعد غياب الوعي الثقافي بأهمية التراث المعماري والحضري للمجتمع من أكبر التحديات التي تواجه جهود الحفاظ على هذا التراث. من خلال تطوير برامج إعلامية فعّالة وإنشاء مراكز تراثية تعليمية، يمكننا تعزيز الوعي العام وتشجيع المجتمع على المشاركة في جهود الحفاظ. إن الحفاظ على التراث ليس فقط مسؤولية الحكومات والجهات الرسمية، بل هو واجب جماعي يتطلب تضافر جهود جميع أفراد المجتمع لضمان بقاء هذه الثروات للأجيال القادمة.

لقطة من فيلم "أنيماليا" للمخرجة المغربية صوفيا العلوي، تظهر فيها الممثلة الشابة أميمة بريد بدور "إيتو". الصورة ANP

فيلم "إنيماليا" للمخرجة المغربية صوفيا العلوي عن الطبقية..

خيال علمي يثير أسئلة الحياة الوجودية

رونالد روفرز
ترجمة وإعداد: نادية بوراس

في فيلمها الأوّل المثير للإعجاب "أنيماليا"، تجمع المخرجة صوفيا العلوي بين عنصرين لا نتوقعهما معًا: "الخيال العلمي" و"المغرب"، حيث تستخدم المناظر الطبيعية الساحرة لبلدها كخلفية لقصة طموحة، ليست فقط متجذرة بعمق في تراث المغرب الثقافي والديني، ولكنّها في الوقت نفسه تثير أسئلة الحياة الأكثر وجودية.

عندما تتزوج إيتو، وهي امرأة شابة من أصل أمازيغي فقير، من ابن الرجل الغني أمين، فإنها تصبح ببطء ولكن بثبات، محاصرة في أسلوب الحياة المتميز الذي يعيشه أهل زوجها. عندما تغرق أحداث خارقة للطبيعة المغرب في حالة من الفوضى وتنفصل عن زوجها، تجد نفسها وحيدة وحامل تبحث عن زوجها بجزع، وتواجه صراعًا داخليًا. وأثناء بحثها تضطر إلى مواجهة الواقع المغربي وموقعها فيه.

لا تتحدى صوفيا العلوي حدود الخيال العلمي فحسب، بل تطرح للنقاش أيضًا العديد من القضايا الاجتماعية في المغرب، من الدين إلى النظام الطبقي وعدم المساواة الاقتصادية، والنتيجة هي تجربة روحية تقريبًا تمنح المشاهد الكثير للتفكير فيه.

لقد أصبحت الشابة المغربية إيتو عبقرية. رأت أن والديها البربريين ولدا وماتا في فقر في الريف، فقررت أن الأمور يمكن أن تكون أفضل. تمكنت من النهوض والزواج من ابن الرجل الغني أمين، الذي قبلت عائلته إيتو الجميلة كأحد أفرادها، لكن فقط للوهلة الأولى. إذ سرعان ما تُظهر والدة أمين المتغطرسة والاستبدادية على وجه الخصوص، أن إيتو متوحشة جدًا. إنها تعتبرها "فتاة مزرعة ليست ابنة أحد"، أما إيتو. فشأنها شأن جميع المتسلقين الاجتماعيين السريعين، تواجه خطر العيش في حالة انقسام، حيث توازن بين أصولها "البسيطة" وحلمها بحياة الرفاهية. إنها تتصرف بطريقة مثالية وفقًا لوضعها الجديد: ترتدي ملابس جميلة، ولم تعد تتحدث البربرية، بل العربية والفرنسية، ولم تعد أبدًا إلى منطقتها الأصلية، حيث لم يعد لديها أي عائلة أو أقارب هناك. المشاهد يتفهم رغبة إيتو في الهروب من حياتها القديمة، لكنّها أيضًا لا تطاق في بعض الأحيان.

عندما يتعين على أهل زوجها الذهاب إلى اجتماع مهم، تتخلف إيتو في المنزل كونها حامل وحركتها ثقيلة، لقد تُركت وحيدة في القصر الفاخر الفخم. بمجرد للريبة، بينما يلتزم الصمت اتّجاه تلك الثمن مع زوجها وعائلته، تبدأ التصرف بهوس، وترقص بعبث وجنون في المنزل الفارغ، بينما تبدأ في الخارج السحب الداكنة بالتجمع فوق البحيرة الكبيرة خلف المنزل. غيوم غريبة جداً تتخللها أضواء غامضة.

في "أنيماليا"، يتساءل المغرب كله، (ولاحقًا بقية العالم) عما يحدث هنا. يبدو الأمر وكأنه زيارة من خارج كوكب الأرض، لكنّه يظل حضورًا غريبًا ولا يرقى إلى مستوى "غزو فضائي" صريح. إنها ظاهرة واسعة النطاق ومثيرة للقلق: إلى جانب تلك السحب المجنونة والأضواء، يبدأ الناس، وخاصة الحيوانات في إظهار سلوك غريب. تجلس الكلاب بشكل عفوي في دائرة في الشارع، وتشن الطيور هجمات حمقاء على الناس. المشاهد في حيرة. يغلق الجيش الطرق، ولا يبث التلفزيون سوى برامج هراء مبهجة بشكل مثير

إنّ "أنيماليا" هو فيلم خاص، غالبًا ما يكون ميتافيزيقيًا، وأحيانًا واقعيًا سحريًا، وأحيانًا أخرى مهيبًا وحالمًا بشكل ممتع.

الظاهرة، وهي حالة معروفة في الدول الاستبدادية، عندما يكون هناك خطأ ما أو حالة أضطراب سياسي أو اجتماعي مقلقة، كما تقول امرأة عجوز وهي تتنهد.

تقرر إيتو مغادرة القصر فورًا، لأن مركز الغزو ـ إذا كان الأمر كذلك ـ يقع فوق رأسها مباشرة. تقوم بإفراغ خزنة الأسرة الثرية وتشتري طريقها إلى الحريَّة. يقودها مزارع محلي في شاحنته إلى أماكن أكثر أمانًا، لكن يتبين لاحقًا أنّه يخونها ويلقيها بمفردها في مكان مختلف تمامًا عما أتفقوا عليه، وهو مدينة إيميلشيل، بالضبط في المنطقة الريفية التي تود إيتو أن تنساها.

على الرغم من أنّ إيتو تُركت وحيدة لتواجه مصيرها المحتوم، إلّا أنّها تثبتت سعة حيلتها وعنادها: فهي ترفض المساعدة، وتعامل بشكل غير سار من قبل الرجال المحليين الذين يعدّون المرأة وحدها وصمة عار، وتقيم علاقة صداقة مع كلب راعي بربري من فصيلة ألمانية، يساعدها على المضي قدمًا في شاحنته الصغيرة. الكلب ـ الذي أصبح الآن غريبًا ومخيفًا ـ يبقى في الخلف على مضض شديد ويطارد الشاحنة، تمامًا مثل الطائر العنيد الذي يرسم أقواسًا فوق الشاحنة الراكضو على الطريق. شيئًا فشيئًا يتحول فيلم "إنيماليا" إلى فيلم طريق غريب ومبهج، مع سمات أسطورية، ويظل عنصر الخيال العلمي حاضرًا.

إنه شاعري، لكنّه في الوقت نفسه خادش ومُستفِز، بسبب الشخصيتين الرئيسيتين الشابتين، الفتاة إيتو والراعي الريفي (لكنه على الرغم من ذلك، ملحد وفلسفي بشكل مدهش)، وكل ذلك على خلفية المناظر الطبيعية القاسية والجميلة التي تتخلل الفيلم، مثل جبال أطلس، الجبال. أثناء القيادة، يقترب إيتو من الطبيعة المحتملة لـ "الغزو". إنه يذكرنا بذلك في فيلم سولاريس الكلاسيكي في الخيال العلمي أكثر من ذلك الموجود في مكان هادئ، ويكتسب تأثيرًا متزايدًا على الناس دون أن يصبح الأصل والغرض واضحين على الفور. ويبدو أن هذه الظاهرة هي في الأساس حافز يجبر إيتو ومحيطها والمغرب بأكمله على إعادة النظر في أشياء مثل الأصول، والعصور الحديثة مقابل العصور القديمة، والعلاقة بين الذكر والأنثى، والاختلافات الدينية والطبقية.

تدور أحداث "أنيماليا" حول الأغنياء والفقراء، بالمعنى المالي والروحي، وتدور حول الروابط بين الناس.

بعد كل الأحداث، تعود إيتو إلى أهل زوجها كشخص مختلف، وربما أكثر حكمة، وقد تغيرت مثل المجتمع المغربي بأكمله. وهي على وشك أن تلد حياة جديدة.

إنّ "أنيماليا" هو فيلم خاص، غالبًا ما يكون ميتافيزيقيًا، وأحيانًا واقعيًا سحريًا، وأحيانًا أخرى مهيبًا وحالمًا بشكل ممتع.

إنّ الجرأة والثقة التي تعاملت بها الوافدة الجديدة صوفيا العلوي، والدور الممتاز الذي لعبته الممثلة الشابة أميمة بريد في دور "إيتو"، سيبقي المشاهد مركّزًا طوال مدّة العرض، وهو يتتبع الأحداث والصور بدهشة. إنّه فيلم غريب بكل معنى الكلمة.

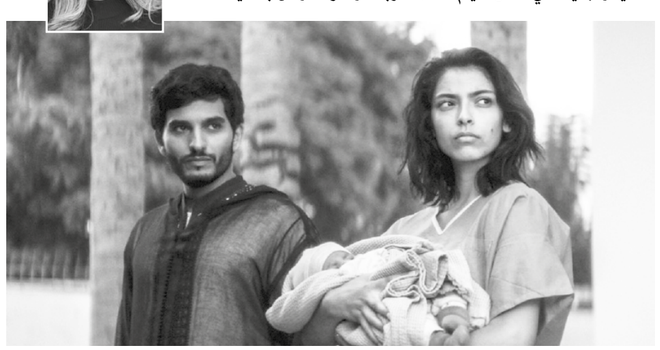
يمكنك عرض أفكار مختلفة حول أول ظهور مثير للإعجاب لصوفيا علوي، وهو فيلم لا يمكن ربطه بفكرة واحدة فقط. ربما يكون البحث الأكثر إقناعًا عن معنى الفيلم هو أنه يمثل الاضطرابات والخوف، ولكن بالتأكيد أيضًا عجب المرأة التي ستصبح قريبًا أمًا.

تتمتع Animalia بطموحات جميلة وكبيرة وتنظر إلى سر الوجود بإعجاب بورخيسي. يريد الفيلم أن يدور حول الكثير مما قد يجعل بعض المشاهدين يشعرون بالدوار - ومن ثم قد يبدو أنه يدور حول القليل. هناك حديث عن كائنات غير البشر وعن عالم وسيط. لن نفهم الأمر حقًا أبدًا، كما تقول الشخصية التي قد تكون مرتبطة أو لا تكون مرتبطة بالظاهرة الغامضة. لأنه كما أن الأسماك لا تستطيع رؤية الماء الذي تسبح فيه، فإن البشر لا يستطيعون فهم حقيقتهم.

ولحسن الحظ، فإن هذه الكلمات لا تبدو جوفاء أبدًا. تساعد الصور الجميلة الفيلم - على الرغم من أنه يجب القول إن جمال المناظر الطبيعية المغربية يكاد يكون من المستحيل تفويته. كما أن تصوير أميمة بريد لشخصية إيتو يؤسس للفيلم، مما يخلق مساحة للعب بأفكار أكثر خصوصية.

إنّ رحلة إيتو الروحية في الفيلم أكثر إثارة للاهتمام بألف مرة من رحلتها الجسدية. لذلك فإن فيلم "أنيماليا" Animalia يمثل تحديًا رائعًا لمحدودية الإنتاج وفقر البنية التحتية، ويترك انطباعًا قويًا للغاتية لدى المشاهد.

فيلم "إنيماليا"
إخراج: صوفيا العلوي
سيناريو: صوفيا علوي ولوري بوست ورافاييل ديبليشين
تمثيل: أميمة بريد (إيتو)، مهدي دهبي (أمين)، فؤاد أوغاو (فودة)، سعاد خوبي (هاجر)، وآخرون
مدة العرض: 90 دقيقة
سنة الإنتاج: 2023



لقطة أخرى من فيلم "أنيماليا"، وفي الإطار المخرجة صوفيا العلوي.

الفيلم الوثائقي "أترك العظام"..

هاييتي الحديثة تدفع ثمن الحريَّة الباهض

الطريق الثقافي ـ خاص

في ليلة الرابع عشر من آب/ أغسطس من العام 1791، أقيمت طقوس "الفودو" في جزيرة بوا كايمان التي أصبحت مقدمة لانتفاضة جماعية ضد العبودية، أدت إلى ولادة هايتي الحديثة، أوّل جمهورية سوداء مستقلة في العالم. ومنذ ذلك الحين، كانت مراسم التعبير الفني والديني ركيزة أساسية للثقافة الهايتية ومقاومتها للقمع الخارجي والفقر والكوارث الطبيعية.

يُعَد فيلم "أترك العظام" Kite Zo A أحدث أفلام المخرج والموسيقي الكندي من أصل إيراني كافيه ناباتيان، المعروف بطرح قضايا الشعوب ومخلفات الاستعمار المدمرة، وهو فيلم وثائقي شعري يستكشف المعتقدات والممارسات الطقسية في هايتي تحت الاحتلال الفرنسي، عندما أصبحت سانت دومينجو (هايتي) المستعمرة الأكثر ربحية على وجه الأرض، بسبب الثروة التي يولّدها الأشخاص المستعبدون الذين يعملون قسرًا في مزارع السكر والتبغ.

لقد مهدت طقوس "الفودو" في العام 1791 الطريق لانتفاضة جماهيرية عارمة ضد العبودية والاحتلال، استمرت حتى العام 1804. وبينما شهد العالم ولادة أوّل جمهورية سوداء مستقلة، سرعان ما حُكِم على فرصة البلاد في الرخاء بالفشل، بسبب التعويضات الباهظة التي أُجبرت على دفعها لملاك العبيد والمزارع الفرنسيين السابقين. وبسبب الضغوط المتكررة التي مورست عليها للحصول على قروض ساحقة من البنوك الفرنسية، سقطت الحكومة الهايتية في حلقة مفرغة من الديون ظلت تطارد بقايا اقتصادها حتى اليوم.

لقد جاءت التعويضات على حساب استثمار الحكومات الهايتية في التعليم والرعاية الصحية والبنية الأساسية العامة، كما أثرت بشكل مباشر على عدم الاستقرار السياسي المستمر في الجزيرة.

فيلم "أترك العظام" هو توثيق مرئي وصوتي للتقاليد الثقافية الهايتية القديمة والحديثة التي تعالج بشكل مباشر الظلم والفقر والكوارث الطبيعية، إذ يسرد تاريخ استقلال البلاد ومقاومتها الدائمة من خلال القصص الشفوية والرقص والكلمة المنطوقة والأغنية. تكشف المسيرات والطقوس الجماعية عن ثقافة احتفالية مثيرة متجذرة بعمق في الممارسة الروحية. إنتج الفيلم بالتعاون مع الراقصين والموسيقيين والصيادين ومتزلجي الجليد المتهورين وكهنة الفودو.

يوفر هذا الفيلم الوثائقي انغماسًا حسيًا في هذه الطقوس المقدسة. على إيقاعات مجموعة لاكو ميوزيك وجوزيف راي وشعر وود جيري غابرييل الفنائي، ويعد الفيلم في المجمل تجربة إبداعية وروحية مسكرة.

الفيلم: أترك العظام
إخراج: كافيه ناباتيان
مدة العرض: 70 دقيقة
البلد: هايتي ـ كندي مشترك
اللغة: الكريولية الهايتية
إنتاج: كافيه ناباتيان، زاك نايلز
مونتاج: كافيه ناباتيان
نصوص الأغاني: وود ـ جيري غابرييل

المخرج كافيه ناباتيان

لقطة من فيلم "أترك العظام" تُظهر جانب من طقوس الفودو الروحية.

معرض باريس
(الرسم من المسافة صفر)

الرسام يوسف الناصر

صراخ صامت أمام هول الفجيعة

خالد خضير الصالحي

يقصد بارت بـ (درجة الصفر) في الكتابة، نقطة تحرر الكاتب من التقاليد الكتابية المعروفة "النصوص الثابتة والمؤسساتية، والمُطابقة للمعايير القائمة"، لاكتشاف أساليب وأشكال جديدة للتعبير بعيدا عن، فـ "يتحلل النص الأدبي من أشكاله، وقوالبه الكلاسيكية، وينطلق نحو استكشاف الوجود الجديد للكتابة الرافضة للقوانين، والقواعد الثقيلة، التي تحد من حرية اللغة، وتقيد الكتاب بالتوقعات النقدية والثقافية المسبقة" حيث التحرر المطلق من سلطة الكاتب.. ليكون القارئ مختبرا وحيدا للغة النص الذي يتحول إلى مجرد حلم يؤوله القارئ.

يبدو الامر امتثالا لمفهوم (التعرية/ التراكم) كأهم آليتين اكتشفهما شاكر حسن ال سعيد، واسس عليهما جزءا ضخما من رؤيته النقدية؛ فتوسّع المفهوم، وتعددت مدياته أوسع من علاقة النظر بجسد اللوحة والجسد الإنساني، فعدّه ال سعيد "العدّ التنازليّ للوصول إلى معنى (الصفر) بالمفهوم الرياضيّ" معتبرا العمل الفنيّ، وهو على مكانته الأولى، يمثل قيمة صفرا، لأننا حين نقبله كسطح تصويريّ مجرد فذلك لأنه لم يصل إلى (نقطة الصفر) بعد، حيث لم يزل خاماتٍ بطورها غير المتشكل، وذلك يعني أنّ التعرية الشيئية في مفهومها الرياضيّ تكمن في (ما قبل حالة الصفر) في التعبير الفنيّ، فهي عملية حفريات آثارية، و(إزالة) قصدية للمظهر التراكميّ للطبقات الاثارية من أجل المعرفة، وهي معنى معاكس (للحدس) بالتراكم.

فالطبيعة التعرية مفهوم كونيّ، تتعرّى بفعل مؤثراتها، وعشتار تتعرّى بفعل قوانين العالم السفليّ، فتظهر التضاريس السلبية (المتقعّرة) لا (المحدودبة) كنتائج لهذه التعرية "كالأخاديد وشقوق الأرض"، مما يجعل التعرية محورا أول في الكشف عن (تشيؤ) العمل الفنّيّ الذي يمكن عده مرجعية في احتكام النقد إلى اللوحة (لذاتها) دونما احتكام للفنّان أو الجمهور.

يقع الصفر، بدرجة (البساطة الواحدية) التي افترضها القاص محمد خضير نابعة من بساطة الرقم (1) في محاضرة في اتحاد أداء البصرة قبل أكثر من أربعين عاما عن (الحكمة) التي تشكل جذور الحكاية المتأصلة في القصة القصيرة.

لقد ورد مفهوم (الصفرية) في الفن في مقال اعدته وترجمته الشاعرة خنساء العيداني ونشر في صفحة (الفن وانقد التشكيلي) في الفيس بوك قبل عامين بعنوان (ما بعد الحرب.. درجة الصفر في الرسم)، وهو عن معرض (موما) في كاليري بول جي ساكس، وكان يعنى بفنون "عبر القارات الخمس.. وعبر الحركات الفنية، والمناطق الجغرافية، والأجيال لتسليط الضوء على الروابط بين الفنانين الذين شاركوا في الاعمال والأفكار المشتركة بين عامي 1948 و1961، وضم أعمال: لويز بورجوا، ويايوي كوساما، وهنري ماتيس، وجاكسون بولوك، وألفريدو فولبي، وغيرهم".. "ويوضح المعرض كيف سمح الرسم للفنانين في لحظة ما بعد الحرب بالبدء من جديد من الصفر"، فكتب عنه الفنان الياباني سابورو موراكامي في عام 1953 أن "الصفر يعني (لا شيء)".. "(ابدأ بلا شيء)، (أصلي تمامًا)، (بلا معنى مصطنع)"، وقد سلط المعرض "الضوء على كيفية استخدام الفنانين للرسم لتشكيل لغة بصرية جديدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية. كان (الرسم المتواضع والفوري والمباشر) هو الوسيلة المثالية لفترة التجديد هذه، وهو تقليد لمظهر اللغة التي بدت وكأنها خربشة تشبه الكتابة على الجدران، أو قد تكون مستعارة من الخطوط التقليدية، وقد سعت أشكالها الهندسية إلى إيصال المُثل العالمية، وعكست تراكماتها من العلامات رغبة المجتمع الجديدة".

وقد أشار البيان ان "(ما بعد الحرب ... درجة الصفر) يتجلى في نوع من علامات خربشاتية تشبه الكتابة على الجدران، والخدوش الأولية، باعتبارها (جوهر الرسم) الذي يُظهر استكشاف الفنانين لتداعيات الحرب العالمية الثانية باستخدام لغة رسومية ومرئية.. في "محاولة إنشاء شيء ما من الصفر، وهو بالضبط ما يحتاجون إليه خلال هذه اللحظة المسماة "درجة الصفر" في الوقت المناسب (والتي كانت أيضًا معقدة سياسياً واقتصادياً)".

استدركنا على عنوان معرض حامد سعيد بفاعليته الصفرية في الرسم، بأن عناصر الرسم متحققة في المعرض وانْ بدرجات متفاوتة ومنزاحة نوعا ما، وانَّ بعض من كتَبَ بأن المعرض (يقع خارج منطقة الرسم) انما اعتمد على "وضوح وثقل الروح المتقشفة التقليلية في اعمال حامد سعيد، واكتفائها بأقل القليل، سواء من مشخصات الواقع، او من عناصر الرسم، ومكتفية بأقلّ الضربات اللونية والعناصر الشكلية، ومكتفية بهيمنة البياض الخام للسطح التصويري" في سعي تبسيطي لم يبق الا اشباحَ اشكال تبسط فاعلية اللوحة الى انطباع واحدي (منفرد) في سياق (التقابل الجمالي بين السرد التشكيلي والنصّ القصصي) كما وصفها القاص محمد خضير بشكل يجعلها اقرب الى الحكاية منها الى القصة القصيرة.

يكتب يوسف الناصر: "اثناء العمل وجدت أن اكثر ما يناسب تلك الطريقة هو التعبير الذي أُطلِقَ على طريقة تصدي المقاتلين الفلسطينيين للنازيين الصهاينة أثناء العدوان على غزة (القتال من مسافة الصفر) فسمّيتهُ (الرسم من مسافة الصفر) حيث لا فسحة للتأمل بين الرؤية والأَلم، بين الرسام وقلبه، وتقنيا أرسم بمواد سريعة وسهلة تتناسب مع ايقاعي المتوتر اثناء العمل، أُسميها "سريعة الاشتعال" كأقلام الرصاص والحبر الملون على اوراق صغيرة الحجم غالباً تتيح الانتقال من مشهد لآخر بسهولة".

ويؤكد يوسف الناصر الطابع (الارتجالي) للتعبير: "تركت يدي تتحرك بالشكل الذي تجده مناسبا، ولم أُجر على أي تغيير أو أضافة وحذف، هي صرخة انطلقت، وهي تنظر فزعةً الى حدث جلل وجريمة مهولة حاز فيها الصهاينة كل أرقام السبق القياسية في القتل والدم في كل تاريخ البشرية، لا سبيل اذن لتعديلها او اعادة تشكيلها هي خرجت هكذا، صرخة".

يعتبر القاص محمد خضير وضع يوسف الناصر القدر الضخم من السواد "من غير توجّس، بل باحتدام مَن يُقبِل على عمل استفزازيّ" وكأنّها (شطب) على ماضٍ كامل، و"(هدم) أيّ اتصال بموضوعه الأصيل: قضيّته كلّها من البداية حتى النهاية"؛ فكأن محمد خضير يعتبر (الارتجال في الرسم) "اقتحام موضوع هام وعسير المنال" و"سيبدو الموضوع المرتجَل قابلاً لل(شطب) مراراً" و"سيبقى (خافياً) عن الأنظار" و"غير قابل للتأويل"، ويعتبر التجريد، بطريقة يوسف الناصر، (صرخة صامتة) في "قضيّته (المختفية) في متاهة الخطوط و(صمت)ها المُدوّي"، حيث "تتجمّع الأصوات في حنجرةٍ مزّقها (الارتجال التخطيطيّ)، وظلّت رغم ذلك تُرسل نشيجَها عبر الأبعاد الملتفّة كمتاهة يوليسيسية".

يبدو معرض يوسف الناصر عن غز ة (الرسم من المسافة صفر)، وكأنه مسافة (صفرية) يتخذ الرسم فيها مقاربة استثنائية للأحداث الدموية الجارية الان، فيتخذ، بالنتيجة، معنى مغايرا تماما، حتى ليبدو ان (لا مسافة) بين العمل الفني وبين الواقعة الحياتية، و(لا مسافة) زمانية كما هي (لا مسافة) فكرية، فكانت الدفاتر التي ينجزها يوسف الناصر عن احداث ويوميات غزة، هي احداث من نمط خاص جدا، يوميات يتوحد فيها فعل الرسم ومداديته مع حرارة زمن الواقعة الحياتية، وغرائبيته بمقاييس ما متعارف عليه في وقائع سابقة، وان يوميات غزة تعني فيما تعني ان لا انفصال او مسافة بين إيقاع اللوحة وهول الواقعة وفجائعيتها، وتغدو (الاشكال) معيقة لتصوير فجائعية الاحساس بالواقعة..

ان الرسم بدرجة الصفر يماثل الحرب بدرجة الصفر، وهي حرب تدور رحاها اليوم، فلا وجود لتأجيل في زمن الابداع، وعلى فن الرسم ان يجد الوسائل التي تتيح الانغماس المباشر بالحدث اليومي المفجع، وان لا ينتظر الحجم غالباً تتيح الانتقال من مشهد لآخر بسهولة".

- بكالوريوس من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد 1979
- دبلوم الغرافيك العالمي في دريسدن في ألمانيا1987
- دراسية الملتيميديا من كلية البوليتكنك في لندن 1994
- ماجستير في الفن من جامعة مدلسكس في لندن 2006
- مقيم في مدينة لاروتشيل في فرنسا 2009.

معارض منفردة:

- 1977 بغداد ـ العراق
- 1981 بيروت ـ لبنان
- 1989 أوسلو ـ النرويج
- 1996 لندن ـ بريطانيا
- 1997 بروكسل ـ بلجيكا
- 1998، 1999، 2002 لندن ـ إنكلترا
- 2004 دمشق ـ سوريا
- 2006 لندن ـ إنكلترا
- 2008 لاروتشيل ـ فرنسا
- 2010 فلورنسا ـ إيطاليا
- 2010 بروكسل ـ بلجيكا
- 2012 باريس ـ فرنسا
- 2012، 2013، 2014 لندن، أكستر، إنكلترا
- 2014 معرض استعادي بواتييه ـ فرنسا
- 2015 معرضان، لندن ـ إنكلترا
- 2016 معرضان، لندن ـ إنكلترا
- 2017 البصرة ـ العراق (مشغل مع فنانين محليين)
- 2018 لندن ـ إنكلترا

التعرية محورا أول في الكشف عن (تشيؤ) العمل الفنّيّ الذي يمكن عده مرجعية في احتكام النقد إلى اللوحة (لذاتها) دونما احتكام للفنّان أو الجمهور

الرسُم من مسافةِ الصفر

لم تهدأ روحي ولا عقلي منذ ان بدأ الهجوم النازي على غزة الى اليوم. تخربت ايامي ونبتت عشبة مرّة في ريقي، لاسباب نشترك بها جميعا واسباب خاصة بي، فقد عرفت الفلسطينيين عن قرب وعملت وعشت بينهم سنوات طويلة، ولي اصحاب ومعارف من غزة، الفلسطينيون هم الذين حمونا وآوونا عندما هربنا من ظلم البعثيين في العراق. لا اكاد اجد كلاما امام هول القسوة. لم تعد الصفات القديمة في لغتنا تليق بما يحدث. تحولت اللغة العربية عندي الى حائط بارد وعالٍ. أظن أن أحد دروس القتل في غزة هي أن نعيد تفكيرنا في لغتنا، أن ننحت كلمات جديدة تصف افعالا جديدة لم تر البشرية مثلها من قبل، لم تعد كلمات من مثل نازيون ومجرمون ومتوحشون وغيرها تفيد في شيء لاشباع الحاجة الى القول. فضائع النازيين تركت لنا صفتهم لكل ما شابه مجازرهم، والان لابد من كلمات جديدة، ربما نشتق من الصهاينة صفات جديدة، (الصهينة والأسرلة) ربما.

ولاني كنت ـ وما زلت ـ بحاجة الى الصرخة تطلع من اعمق نقطة في نفسي وليس لصورة تلك الصرخة ارسمها على ورقة، فقد كنت اريد ان افعل شيئا بيدي، أن اصيح وان اشتم والعن وان ابكي.

بين رسم الصرخة والصرخة ذاتها تقع مسافة التامل والتريث ومحاولة اعطاء المران الاكاديمي فرصته في البناء والمراجعة تلك التي تعمل مع العقل البارد المتأمّل والذي لابد منه في مختلف انواع الفن.

في هذا المشروع بحثت عن ايقاع الحدث على سطح الورقة وحاولت الوصول الى اقرب نقطة منه، ليس بمعنى تصويره بواقعية مطابقة كما يفعل رسامو الحروب ولا من اجل التقاط صورة فوتوغرافية له، وانما بمعنى الاقتراب والأندماج بالحدث وجدانياً وتصويرة باقل ما يمكن من الاكاديميا، والتحديق فيه بقوة لا تترك مجالا للعين لترى ماعداه.

بعض الروائيين والشعراء وحتى الرسامين يتركون منتوجاتهم فترات طويلة قبل ان يعودوا اليها لتقييمها واعطائها صيغتها النهائية. عملت عكس ذلك تماما .

اليد تعمل على هواها، بما تجده متناسبا مع وقع الحدث وحدّته وهوله ، خصوصا وانني تعرضت لأحداث كهذه في الحرب الأهلية اللبنانية ومررت بأوقات مخيفة وذقت مرارة الأقتراب من الموت والوقوف أمامه وجها لوجه.

هل سبق لك وان راقبت مؤشر قياس الهزات الارضية او ريشة رسم ضربات القلب وكيف تتحرك مع النبضات والهزات، ليس بينها وبين الرجفة فسحة للانتظار، أو ستضيع منها صورة القلب؟

اثناء العمل وجدت أن اكثر ما يناسب تلك الطريقة هو التعبير الذي أُطلِقَ على طريقة تصدي المقاتلين الفلسطينيين للنازيين الصهاينة أثناء العدوان على غزة (القتال من مسافة الصفر) فسمّيتهُ (الرسم من مسافة الصفر)، حيث لا فسحة للتأمل بين الرؤية والأَلم ، بين الرسام وقلبه.

تقنيا أرسم بمواد سريعة وسهلة تتناسب مع ايقاعي المتوتر اثناء العمل، أُسميها سريعة الاشتعال، كاقلام الرصاص والحبر الملون على اوراق صغيرة الحجم غالباً تتيح الانتقال من مشهد لآخر بسهولة.

الرسامون يصنعون اشكالاً جديدة، وهذا ديدنهم، بالنسبة لي تركت يدي تطلع بالشكل الذي تجده مناسبا ولم أُجر أي تغيير أو أضافة وحذف، هي صرخة انطلقت وهي تنظر فزعةً الى حدث جلل وجريمة مهولة حاز فيها الصهاينة كل أرقام السبق القياسية في القتل والدم في كل تاريخ البشرية، لا سبيل اذن لتعديلها او اعادة تشكيلها، هي خرجت هكذا، صرخة.

يوسف الناصر

ما يُفسره البياض..

أنخيدوانا.. أناشيد المُعذبَات في الأرض

فخري أمين

وأنا أطالع صفحات أنخيد (وانا) روايتها الثانية، رأيت روشا داخاز (بقايا)، روايتها الأولى، نفسها، وهي تبيض الصفحات الفارغة من دفتر يوميات أبيها مسجلة تاريخ عائلتها، وقريتها، مستعيدة كتابة سيرة حياتها، وتجاربها، ومعاناة جنسها في ظل سلطة الدواعش، وثقافة مجتمعها السائدة، وعلاقة ذك بمصائر أجيال من المهاجرين الكرد ذوي الاستقرار القلق في الموصل، بجرأة تصل حد الانتحار، وصدق يبلغ درجة التعري.

"سيهزمك التاريخ وتنتصر لك الحكايات.."
الرواية

في معمارية روايتها الثانية، انخيد (وانا) ثمة اثر لبنية موسيقية. في مفتتح كل فصل، نصوص قصيرة، قصاصات، أو قصائد، مكتوبة بسردية متعالية. لغة أسطورية، ملحمية، شعرية متفوقة. صوت أنثوي يأتي من البقاع المعتمة لتجارب المرأة

قدر لروشا في بقايا أن تعيش تجارب مجتمع ينوء تحت تداعيات التحول من ثقافة القرية، والعشيرة، إلى تعقيدات الحياة في المدينة، وأن تكون شاهدة على حقبة ساخنة من تاريخ مجتمعها والمدينة والبلاد. إنها تكتب عن محنة الجسد الأنثوي، في مجتمع صادر من المرأة كل حق من حقوق التصرف به، راهنا إياه إلى سلطة الذكر، الأب، الأخ، الزوج، العشيرة، المجتمع. بكل ما تنطوي عليه من جهل، وخرافة، ومخاوف، وعقائد، واستيهامات. وما تؤدي إليه من العنف العاري، والبربرية الصارخة، ومعاينة لحظات رعب تتجاوز كل معقول، تصيب ذلك الجسد.

"منشدات المعبد.."

في معمارية روايتها الثانية، انخيد (وانا) ثمة اثر لبنية موسيقية. في مفتتح كل فصل، نصوص قصيرة، قصاصات، أو قصائد، مكتوبة بسردية متعالية. لغة أسطورية، ملحمية، شعرية متفوقة. صوت أنثوي يأتي من البقاع المعتمة لتجارب حياة المرأة، طالعا من طبقات الأم المترسبة في أعماقها، أو هاطلا على صفحاتها من سماء أنوثة سومرية- اكدية، متحدرة إليها من أقاصي التاريخ العراقي البعيد. انخيدوانا التي تحمل الرواية اسمها كاهنة أكدية، أول شاعرة معروفة في التاريخ، ابنة الملك سرجون الأكدي، كانت تنظم القصائد والتراتيل التي يرددها المنشدون آلهة للمعبد. لابد أن موسيقى ما كانت تسبق وترافق تلك التراتيل، ويبدو أن الكاتبة وجدت في هذه الكاهنة شيئا ما يخصها، وحاولت أن تصنع نصا يتماثل قدر الإمكان مع تجربتها في شكل بنية النص، الموسيقى والأناشيد. القصاصات، هذه النصوص القصيرة تستحيل وقت القراءة إلى عزف اوركسترا، تسبق جوقة المنشدات، الذي يتألف من حكاياتهن المتن الرئيسي للرواية. نشيد أنثوي من وجع بلا حدود، لنساء معاصرات، مثقفات وعاديات، يرثين حالهن في زمن السبي هذا، كلهن سبايا على نحو ما، ليس الإيزيديات فقط. دماؤهن مستباحة، وكذلك أجسادهن. هذه القصاصات، عثرت عليها (وانا) في صندوق داخل الأستوديو، كتبها علي قبل اختفائه. أدخلتها المؤلفة في النص، كنوع من تقنية، تسعى للمزج بين الشعر والسرد، وهي مكتوبة بلغة تتماهى أحيانا مع النصوص المقدسة. ويبدو أن استحضار أنخيدونا من الحضارة السومرية، يمثل نوعا من قناعة لدى روشا، بضرورة التمسك بذلك التاريخ القديم الجميل، والانتماء إليه. وقصة الحب بين علي القادم من الناصرية ووانا الكردية النازحة إلى الموصل من ريف عقرة، تتضمن هذا المعنى. وهكذا تحولت الرواية إلى سمفونية نسوية. عزف القصاصات، وحكايات النسوة المعذبات. وهن يتحدين أصعب الظروف من أجل أبسط أشكال الحقوق، حق التصرف بأجسادهن، أن يحررن أجسادهن من سلطات الذكورة، ويشكلن حياتهن على النحو الذي يرتأون. الرواية محاولة لاستعادة صوت الشاعرة الأولى انخيدوانا في مواجهة تحديات العالم في لحظتنا الراهنة. ولا تخلو علاقة التشابه بين حروف نهاية اسم الكاهنة، والإسم الكردي وانا، من قصدية مفهومة.

"فضفضات.."

أن يتحدث الإنسان إلى نفسه، أن ينصت إلى صوته الداخلي، أكثر من إنصاته إلى صوت الآخرين، لحظة يعجز الحوار عن التعبير عن الهواجس والمخاوف والآلام، يمكن أن ينتج عن ذلك نوعا من حوارات غير متصلة، غير مترابطة ، تطلق عليها الكاتبة فضفضة، نوع من طريقة في القول، هي أكثر من ثرثرة ، واقل من حوار. منطقة وسط بينهما ، فحين يناقش قضايا متصلة بوضعهن أو ما يدور حولهن من أحداث، تعلن كل واحدة منهن عن رأي مختلف، لكن لا يحدث أن يتشكل من ذلك جدل ما. هذه الطريقة في السرد، حين توظف على نحو واسع في النص، يمكن عدها ضربا من تقنية جديدة، إنها الفضفضة، محاولة للتخفيف من الألم الذاتي، للتخلص من تداعياته، هي أقرب إلى حالة العلاج النفسي، في لحظة يبدو العالم كأنه مصاب بجنون ما. ربما تعكس الفضفضة، من وجهة ما، نوعا من العجز عن التواصل مع الآخر، من العزلة القاسية، ومن اللافهم، متخذة هذا الشكل من السرد الجميل. فضفضة النساء في الرواية تتضمن الكثير من أسرار أجسادهن، وتمردانهن، ونزعتهن للتحرر من السجن الذي نفين فيه، سجن بقضبان من التعاليم الأبوية الذكورية. إنها تضعنا مباشرة أمام سرورة الحياة، وتدفقها، في عروق ذلك الجسد، ثم طريقة هدره في لحظة عنف مجنونة، أو سرورة غضب، بطريقة وحشية مرعبة لا تمت إلى ثقافة البشر، والمشاعر الإنسانية بأية صلة.

"خطوط.."

في الرواية خطوط أنثوية عديدة، خط نساء العائلة: ليلى، وانا، سيران، فيان، بريفان، ريحان، جميعهن خاضعات لثقافة التخلص من البنت بمجرد أن تطمث، حفاظا على توهمات شرف، يمكن أن يدنس بسببهن، في أية لحظة. إنه خط يعامل المرأة بطريقة لا تقل وحشية وبدائية عن السبي. وخط السبايا في المخيم، سبايا سنجار، سوزان ونسرين. والمخيم نفسه في معمار الرواية عقدة بناء، أو فضاء، تلتقي فيه المعذبات في الأرض، وتدور حول قدر الدولمة، ذاكرات الحكي، قصص الرعب والهلع والجنون، ومحاولات فكفكة العقد النفسية لدى الناجيات من تجربة السبي، وكفكفة الآلامهن ودموعهن، وإزاحة مشاعر اليأس والتدفعهن عنهن، ووضع رغبة العيش فيهن من جديد. وانا تعمل معالجة نفسية في المخيم. ثمة خط سارة اللبنانية المثقفة، وامتهان زوجها الشاعر لها عبر علاقاته المتعددة مع غيرها من النساء، رافضا أن يطلقها، موظفا مشاعر الأمومة لديها ضدها، مهددا بحرمانها من أطفالها، إنه يعترف لها:" حين يضاجع بنات الهوى، يشعر بأنه يضاجع الحياة نفسها، وبأن أجمل ما في الأمر أنه يجوب أجسادهن بحثا عن شيء لا يعثر عليه أبدا، وبأن قصائده محبوسة داخل تلك الأجساد، وأنه بمضاجعتهن إنما يقوم بتحرير تلك القصائد منها". لكن هناك خط أنثوي آخر، تمثل في الرواية بشخصية ايلينا الروسية، من طاقم المنظمة الإنسانية المشرفة على المخيم، وهي تخطط للبلدان التي ستزورها وقت إجازتها، ولقاءات الأصدقاء، ومواعيد الحفلات، بمنتهى الحرية. إنها الأنوثة الأخرى. المقابلة لأنوثة المرأة الشرقية. هممومها مختلفة تماما، وتبدو قضاياها ذات طابع ترفي، بالمقارنة مع قضايا المرأة في عالمنا. ثمة في الرواية نقد مرير لأخلاقيات المنظمة التي تتبنى نشر رسالتها الإنسانية بين السبايا عبر طاقم، يتقاضى الواحد منهم سبعة آلاف دولار شهريا، فيما يخصص مبلغ خمسة عشر دولار شهريا لكل قاطن في المخيم. إيلينا تشعر بالاشمئزاز لدى رؤية المكديات على الطرق، وتعتقد أنهن هربن من مخيم ما، كأن العالم مؤلف من مخيمات، في انتظار رعايتهن الإنسانية الزائفة. وهناك خط للرجال، تحسين الأب، رمز التعصب القروي والتحجر والقسوة، ودیار الولد الأكبر اقرب إلى أبيه لجهة تبني ثقافة القرية، وسردار الأصغر أقرب إلى التحرر من تلك الثقافة. شفان المصور شقيق ليلى أم وانا، عقيم، المثقف بحكم مهنته، الذي يتبنى تربية وانا، ويدافع عنها ضد كل محاولات القمع التي حاول الأب تحسين فرضها عليها. تركها تكمل دراستها الجامعية، وفي محله تعرفت على علي، وقام بنفسه برعاية قصة حبهما، حتى اختفاء علي الغامض. وهناك هاريوان زوج وانا الثاني، الذي تخلصت منه في نهاية الرواية عن طريق الطلاق.

طاعون الطائفية

بطل رواية الحب في زمن الكولیرا، لماركيز انتظر أكثر من نصف قرن. لكي يتزوج حبيبته. أكثر من نصف قرن لم يخفت صوت الحب لحظة في قلبه، ولم يتوقف يوما عن الخفقان. تزوجت حبيبته في ظرف ما رجلا غيره، لكن ذلك لم يغير أو يبدد شيئا من مشاعره تجاهها، ظل أجيج الحب في داخله مضطرما، إلى أن ترملت، وتقدم لخطبتها. لكن قصة الحب الجميلة بين علي ووانا، لم يقدر لها في النص أن تعمر، وأن تثمر. أغتالها العنف الطائفي، الطاعون الذي اجتاح البلاد، في أعقاب التغيير. تلخص شخصية علي تركيبة البلد بكل تعقيداتها، فهو ثمرة زواج شبه قسري، بين أب سني ضابط في جهاز أمني أيام البعث وأم شيعية من الناصرية، أجبرت العائلة على السكن في الموصل بناء على رغبة الأب، الذي تخلى تقريبا عنها في ما بعد (ثمة صدى ما لحكاية هاجر)، ولما كبر علي تذكر الأب أن عنده ولد، وأراد زجه في واحد من أجهزة القمع الصدامية، لكن علي رفض، وهرب. في حياته حمل علي أسماء عديدة ذات دلالة، فهو عمر لناحية الاسم الرسمي، وهو نورس وقت هروبه من سطوة والده، لحظة أراد تطويعه، متخفيا لدى بائع كتب على الرصيف في سوق المتنبي، وهو علي بعد الاحتلال الأميركي للبلاد، وعمله في المشرفة على المخيم، وهي تخطط للبلدان التي ستزورها وقت إجازتها، ولقاءات الأصدقاء، ومواعيد الحفلات، بمنتهى الحرية. إنها الأنوثة الأخرى. المقابلة لأنوثة المرأة الشرقية. هممومها مختلفة تماما، وتبدو قضاياها ذات طابع ترفي، بالمقارنة مع قضايا المرأة في عالمنا. ثمة في الرواية نقد مرير لأخلاقيات المنظمة التي تتبنى نشر رسالتها الإنسانية بين السبايا عبر طاقم، يتقاضى الواحد منهم سبعة آلاف دولار شهريا، فيما يخصص مبلغ خمسة عشر دولار شهريا لكل قاطن في المخيم. إيلينا تشعر

لما سئمت آلهة السلام ضجر الأبدية وعمل اللاشيء، فاضت في نفسها فكرة، تحولت إلى نجمة، ثم موسيقى، ثم بحيرة، ثم زهرة، ثم سنبلة، ثم طفلة، وجاء اليوم الذي أريد به أن تكتمل في صورة امرأة اسمها: أنخيدونا.

والد علي مسجل ضمن قائمة المطلوبين من سلطة النظام الجديد، وأن أباه وعمران عمه هما اللذان استدرجا سيران بواسطة العجوز أم ثامر، وقاما باغتصابها. وهما أيضا في النهاية غيبا عليا نفسه، قتلاه بعد أن هددهما بإخبار سلطات الأمن عنهما، ودفناه في حديقة نفس البيت، ثم قطعوا أشجار الحديقة، وصفوها بالكاشي، لمحو كل أثر للجريمة.

نهاية وبداية

على طريقتها في كسر التوقعات، تعنون الفصل الأخير من الرواية بكلمة بداية، وهي ليست لعبة شكلية، ولا نوع من تدوير في البنية السردية، في هذا الفصل تقف وانا وسارة على أرض جديدة ثابتة، بعد تصفية علاقتهما مع ماضيهما في النص. تتطلق وانا من هاريوان، بعد اكتشافها سر زواجه منها، نوع من حل مؤقت لغياب زوجته في الخارج، الغرض الأول من وجودها في حياته القيام بواجبات الخدمة تجاه أمه المقعدة، علاقة بقدر افتقادها حميمية الحب الزوجي، فإنها تنطوي على قدر من المس بكرامتها الأنثوية. وتحصل في نفس الوقت على موافقة رسمية لفتح عيادة للعلاج النفسي في أربيل، تقوم من ثم باستئجار شقة في أحد أحياء مجمعاتها السكنية، وكانت قد حصلت من قبل على أجازة قيادة سيارة، وحين تذهب بسيارتها إلى القرية لاصطحاب ريحانة أمها بالتبني للسكن معها في الشقة، يهاجمها ديار شقيقها، صارخا في وجهها: المطلقات هن العاهرات فقط. لكن سالار شقيقها الأصغر، وليلى أمها البايولوجية، يمنعانه من المساس بها. أما بالنسبة لسارة، فبعد كارثة انفجار بيروت، قررت أن تبحث لأولادها عن موطيء أمان، بعد أن أدركت أن وطنها لن يتعافى من طائفيته، ولحسن حظها حصلت على حق اللجوء في كندا، لكن زوجها أجل المغادرة لبعض الوقت بسبب ما أصاب تجارته في الأدوية من ازدهار، وتلك كانت فرصة سارة للتخلص منه إلى الأبد. ما إن وصلت بر الأمان حتى قدمت للسلطات الكندية ما يثبت أن زوجها مصدر تهديد وخطر على حياتها، وحياة أطفالها. فبات ممنوعا من دخول الأراضي الكندية، وأرسلت إليه حينها رسالة تطلب منه الطلاق: أرني كيف ستحرمني من أطفالي أيها الخائن القذر. يبدو الطلاق في الرواية الطريق الوحيد إلى الحرية والكرامة بالنسبة للعديد من الزيجات الخطأ، لاستعادة التوازن النفسي المفقود في تلك العلاقات. والعلاقة بين وانا الكردية وسارة اللبنانية لا تخضع للمصادفة، ثمة تشابهات في الأوضاع بين البلدين، خصوصا لجهة الطائفية. واستطرادا لتقنيتها في الكتابة، تعنون الفصل الأول من الرواية بكلمة نهاية. في هذا الفصل الموجع تلتقي صرخات أختها سيران وهي تنحر بسكين أبيها تحسين، وصرخات ليلى أمها في الحمام لحظة تضع وانا قبل الأوان، نتيجة سماعها بخبر عزم زوجها على قتل سيران، وصرخة وانا الأولى في الحياة، مختلطة بصرخات أخواتها المرتعبات عند باب الحمام. وفي لقطة موغلة في القهر، تلف ليلى طفلتها بقطعة قماش بيضاء تشبه الكفن، وترسلها مع فيان إلى ريحان زوجة أخيها المصور شفان، متنازلة عن حضانتها ، لتضمن على الأقل ألا تذبح في يوم من الأيام. لكن ريحان ترفضها في البداية لأنها تريد تتبني ولدا لا بنتا. في هذا الفصل ثمة نوع من الإيحاء بأن القتل هو النهاية الحتمية للنساء وفق ثقافة مجتمعها القروي، وهو لا يحدث دائما بنفس الطريقة، أعني بالسكين، بل بآلاف الطرق المهتمة لكرامتها الإنسانية، وآدميتها، وأنثويتها. إنها امرأة تحكمها القيود، أمومتها قيد، وزواجها قيد، والتقاليد، والأعراف، والتشريعات الدينية، والواقع الذكوري. من هذه النهاية تبدو الحرية هي البداية، الحق في امتلاك حياة مستقلة، وقرار مستقل. وهذا ما تحقق لوانا وسارة في النص.

لعبة التقمص

في عمارة روايتها الأولى بقايا اعتمدت روشا تقنية ذكية، نوع من كسر الوهم أو الحلم الذي أخذتنا إليه الكاتبة بنفسها، وهي تسرد يوميات متخيلة لوالدها، تحاوره يوميا، وتتحدث إليه في كل خصوصياتها، مستأثرة به، ومكتبته، على حساب أمها، لنكتشف في النهاية أن أبيها توفى غرقا وهو يحاول العبور مهاجرا إلى أوربا، مذ كانت طفلة، وأن النص كله من تأليف البنت نفسها وهي تسود صفحات فارغة من دفتر قديم ليومياته عثرت عليه في مكتبته. لحظة الاكتشاف تلك أعطت النص سحرا مدهشا، وجمالا غير محدود. في روايتها أنخيدونا، أرادت روشا اعتماد نفس التقنية في خلق حالة الإدهاش. بتوظيف تقنية التقمص التي أصابت الطفل اللبناني داني، ابن سارة، متحدثا في بيروت لأمه عن مدينة الموصل التي لم يرها بدقة متناهية وتفاصيل مدهشة، مدعيا أنه يتذكر أن اسمه كان عليا، وهو يعمل رساما لدى مصور، وأنه ذبح في بيت، يحدده بدقة، ودفن تحت أشجار حديقة ذلك البيت، مشيرا إلى وحمة في رقبته، إلى أنها اثر السكين، واصفا بدقة صورة الرجل الذي قتله. عكس ما حدث في رواية بقايا، لقد تحول النص القوي الساحر، في هذه اللحظة، إلى نوع من فيلم بوليسي. يبدو أن روشا كانت تشعر بالحاجة إلى تحقيق العدالة، بإنزال القصاص بالمجرمين. من ناحيتي لم أكن مرتاحا إلى هذا التحول، في نص يتسم بهذا القدر من السمو الروحي، واللغة الجميلة، والشعر، والغناء، والموسيقى. لقد استحالت سارة اللبنانية التي أوهمت وانا في بداية الرواية أنها مهتمة بالدفاع عن سبايا سنجار وإعداد تقرير عن أوضاعهن، رغم إشارة المؤلفة الغامضة والمبكرة والذكية أيضا أن زيارة سارة تنطوي على رسالة أخرى، إلى محض أم تبحث عن التحقق من تقمصات ابنها. وكل ما تحدثت به تلك اللبنانية المثقفة، والشاعرة، الملحدة والمتمردة، أصبح هامشيا بالمقارنة مع القضية الجوهرية التي حملتها على زيارة الموصل، والاتصال بوانا في أربيل. وأنا اقرأ النص شعرت أن روشا نفسها انتبهت ربما متأخرة قليلا إلى هشاشة هذه اللعبة بالمقارنة مع جماليات النص، المرتكزة على الصوت الأنثوي العميق فيه " وشرعت وانا عند عودتها إلى البيت في متابعة القصص المشابهة على الشبكة" ربما بقصد البحث عن تعزيز لقناعتها. تمنيت ألا يحدث ذلك، رغم أن هذا المنعطف الصغير، لم يؤثر كثيرا على روعة وجمال وعمق وشاعرية العمل. ولا يمس رسالته التحررية الأنثوية والإنسانية العظيمة. "لا تتركي أمر إحداث الفرق في حياتك للرجل الذي يقف بجوارك، افعلي ذلك بنفسك.." تلك كانت الكلمة الأخيرة في الرواية.

سفر انخيدوانا

"لما سئمت آلهة السلام ضجر الأبدية وعمل اللاشيء، فاضت في نفسها فكرة، تحولت إلى نجمة، ثم موسيقى، ثم بحيرة، ثم زهرة، ثم سنبلة، ثم طفلة، وجاء اليوم الذي أريد به أن تكتمل في صورة امرأة اسمها: أنخيدونا. سيدة سومر العظيمة التي أوقدت شمس أور، وأنارت قمرها. الربة التي تقمصت النساء وتحولت إلى امرأة حرة، ثم أخرى وأخرى حتى انتهت مستعبدة أو قتيلة. الشاعرة التي قبضت على الكلمات ثم أطلقتها لتتحول إلى حمامات تحلق في سماء العالم. وجاء يوم سلبوها اسمها، وسموا على جسدها رسوم الفتنة، وألبسوها صفة العار، اقفلوا عليها الباب، ودسوا المفتاح في جيب الله/ جاء في سفر قيامة الظلال، أن للروح الواحدة ظلالا متعددة، وكيفما بدت فلن يستطيع أحد أن يخاتل ظله/ بإمكان الرجل أن يبتكر الحرب بين قلب امرأة وأخرى، فاحذريه، وأبقيه خارج قصيدتك، فقد كتب على أحدكما أن يتألم في الحكاية أكثر من الآخر/ ثمة امرأة تشيخ بالهجر وحزنها ملطخ بالطعنات، ثمة امرأة تعرف جلادها وتهرب صوبه دوما، تقايض قلبها بنصف قصيدة ورحمها بنصف رغيف، ثمة امرأة يقف بينها وبين الله ألف مشعوذ وساحر ودجال، تقترض من السماء مسلماتها، ومن الشياطين تعاويذها، ومن الملائكة وجوهها/ ليشرق المعنى في ظلال حروفها البرية، لتلتقط الألوان الهاربة من قصائدها، ليتم إزالة كل الوصايا المفخخة التي زرعتها آلهة معجونة بنزوات الرجال/ دموزي أيها الغائب الأكثر إيغالا في قلبي، يا من كانت له القدرة على ان يوجه الشمس إليه، ويجهل بأني وقلبي والشمس نحدق في شروقه/ نمضي في فراغ طويل نسميه حياة إلى خلاص لا ينتهي يدعى موت، نموت، نموت../ محض امرأة كانت وتبقى، مثلها تشهق الأبواب بقدومها، مثلها تحيا حتى لو ماتت، ومثلها تبقى على قيد الحكايات". هذه مجرد مقاطع مجتزأة من قصاصات النص الموازي، مكتوبة بلغة متعالية، تتماهى مع لغة الأساطير والنصوص المقدسة.

من الصعوبة الإحاطة برواية على هذا القدر من الامتداد الزمني، والتعقيد والعمق، وتعدد الشخصيات، والأمكنة، والمراحل، والأنظمة، والتنوع في أساليب السرد، وتسجيل العديد من القضايا المرتبطة بالحقب التي تناولتها، وما انطوت عليه من مآس وآلام، لذلك أعترف أن هذه القراءة تعاني من بعض وجوه القصور. ثمة تفاصيل كثيرة، حكايا، وأسئلة، وروؤى، لم يسعها المرور عليها. وهي لن تغني تاليا عن قراءة النص.

في انخيدونا روايتها الثانية تؤكد الكاتبة الكردية روشا داخاز أنها إضافة نوعية إلى تجربة السرد النسوي العراقي والعربي، وهي تشكل علامة فارقة في المشهد الإبداعي الأدبي، على صعيد الروي، والفكر، والتطلع.

طروحات الفنان التشكيلي قيس عيسى

عندما تمثل مخرجات الحروب إنتصاراً لإنسانيتنا

رحيم يوسف

منذ التجارب الاولى في فن الرسم التي تم الاشتغال عليها باللونين الابيض والاسود ، تاثرا بفن الفوتوغراف كما هو معروف، برزت تجارب عالمية عديدة في هذا المجال الصعب نوعا ما ، ولعل تجربة الفرنسي بيير سولاجس هي الابرز تاريخيا وفي العراق تصدى العديد من الفنانين التشكيليين لعرض تجارب في هذا الاتجاه ولعل التجربة مدار البحث تصب في ذات الاتجاه.

واستمرارا لتجاربه الفنية الجمالية وتاكيدا لها يسعى الفنان قيس عيسى الى فرض وجوده على الساحة التشكيلية العراقية من خلال تلك التجارب التي ميزته اسلوبيا عبر قدراته الادائية المتطورة بين مجايليه من الفنانين الشباب، في هذه التجربة تعد من التجارب الصعبة، يتصدى لموضوعة الحروب ومخرجاتها وتأثيرها المباشر على جميع الاصعدة، وعلى الانسان بالذات لانها تنال من انسانيته قبل كل شيء، هذه التجربة التي عاشها وعايشها وراقبها طوال سنوات دورانها التي لم تتوقف، وذلك من خلال مجموعة من التخطيطات التي تتسم بالبساطة والعمق في ذات الوقت انتصارا لانسانيته وتأكيد لقدر الانسان على تجاوز المحن التي تتركها مخرجات الحروب في هذا البحث الصوري الجمالي المدهش، ونحن هنا نكتب عن الحروب، ولسنا معنيين بأسبابها بل بمخرجاتها التي اطاحت بالكثير من القيم الانسانية، ولا علاقة لنا بمن يشعلها باعتبارنا محايدين فيها، بل بمن يطفئها اذا اندلعت، وما يهمنا اساسا هو تأثيرها على السواد الاعظم من الناس، وهم ضحاياها في كل زمان ومكان وليس في البلدان التي نحيا فيها فحسب، فما الحرب سوى (آن تغرز قطعة من الحديد اللاهب في اللحم البشري)؟ كما يقول الروائي الفرنسي اندريه مالرو، هكذا إذن نجلس مكتوفي الأيدي ونحن نشم رائحة الشواء، شواء أجسادنا واجساد من نحب مستسلمين لها، أو نمشي متكئين على بعضنا البعض في ظلام العميان، سادرين في العمى الذي صنعناه لأنفسنا بارادتنا الحرة، أو

هذا ما يبدو على الاقل لمن ينظر من خارج المشهد الدائر منذ عقود،

ولاني وله فيك
وحبك دين في عنقي
ساضع النير
وامضي خلفك
مبتسما
مبتهجا

كبليد في ساحة حرب.

تلك هي الحبيبة/ البلاد بكل تأكيد، البلاد التي تتيه في ظلام الأبدية يوما بعد آخر، وهي تنزف جمالها قطرة قطرة، ونحن نحاول بأيدينا العزلى أن نقيها ولكن دون جدوى، نحن الذين اكلت الحروب اعمارنا دون ان يكون لنا خيارا فيها سوى أن نكون حطبا لاذكاء نيرانها المستديمة، ونعد خساراتنا فيها، الحروب التي تركت ندوبا لا يمكن شفاؤها في ارواحنا قبل أجسادنا العليلة، حروب الضغائن والعقائد التي جعلتنا ننسى حروبنا الصغيرة لندور في افلاكها حتى اواخر أيامنا، ولا عجب ونحن نعيش في البلاد التي تبتكر الموت والعدم تحت رايات الجنرالات وامراء الطوائف الذين جاءوا من العدم، فهل وقعنا في دائرة لا يمكن الفكاك منها وهي (العدم يصنع العدم)ونحن بلا حول ولا قوة، لنجرجر اقدامنا خارج المشهد وننظر اليه بابصارنا الكليلة وارواحنا العليلة قبل الاجساد ونحن نبحث عن بدائلنا التي تدور حوالیه، ولا بدائل لنا سوى صناعة الجمال المستل من قبحهه الازلي، نحن نحاول اظهار الوجه البشع له عبر ما نفعل، وهي محاولات فلا قدرات لنا على تغييره الا بكشف وجهه القبيح، ونحن كما غيرنا سنبقى شهداءا وشهودا على ما جرى ويجري ونحن نكتوي بآثار تلك الحروب، ولكن بلغة الجمال التي نجيدها فندونها بصريا كما في السطوح التصويرية الماثلة امامنا، من هنا فإن التصدي للحرب من خلال مشروع جمالي يعد فكرة معقدة نوعا ما، ذلك انه قد يقع في سوء الفهم، لكنه مع ذلك يتصدى للفكرة، لا باعتبار الحرب مصدرا للجمال بل لأنه سيعمد الى استلال الجمال من خلال حربه للقبح الذي تتضمنه الحرب، وتلك واحدة من اهم الغايات التي يدعو اليها الفن بالتاكيد، ولذلك فإنه يبدد سوء الفهم الذي قد يحدث واشرنا اليه عبر ما يكتبه الفنان من نص شبه توضيحي قصير مرافق للسطوح التصويرية التي بثها بالقول: أنا اشير إلى الحرب والالم والحزن، لكن بلغة الفن والجمال، كي لا أخدش عين المشاهد، وان اكون شاهداً على هذا العصر.

ويضيف:

كما اني امارس احياء الانسان والاشياء والكائنات المعطوبة بلغة التجريد والتعبير وبمذجتها بخطاب فني معاصر.

ويختم بالقول:

أي اني ابث الحياة في الاشياء المعطوبة.

والفنان هنا يمد مفاتيح قصدياته للمتلقي، لكي يكون مشاركا واعيا في عملية الخلق، وذلك عبر تاويله لتلك السطوح او على الاقل التماهي معها، بغية تذوقها جماليا، لان عملية الفهم ليست عسيرة بالمرة، من خلال اختيار الفنان لموضوع عشناه جميعا واكتوينا بنيرانه في ازمنة مختلفة من حيواتنا كما اسلفت عبر تلمس اثارها على جميع الموجودات ، مع ان الخيار ليس بالسهولة التي يمكن تصورها للوهلة الاولى، لان معرفة الفنان وخبراته الجمالية والادائية الواضحة جعلته يعمل عبر التضاد اللوني الشحيح جدا، والذي يفرض عليه بذل الكثير من الجهد من اجل بث موضوعته بمجموعة من السطوح التي يغلب عليها التشابه الظاهري ولكن؟

هذا التشابه الذي يجعل من مجموعة السطوح تحمل ترابطا خفيا عبر الجو العام الذي تتشكل منه فرديا ومجموعة المفردات التشخيصية التي تحمل رمزيات تفضي الى الكثير من الدلالات، تلك الرمزيات المفتوحة على العديد من التاويلات المنبثقة من وعي المتلقي بالدرجة الاولى، والتي تتعلق بفهمه للعملية الفنية، ومع ان السطوح التصويرية قد بثت بتبسيط شديد كما اشرنا الا انها تتطلب قدرا كبيرا من الوعي لاستلال ما فيها والتمتع بها جماليا.

عيسى الذي يبدو وكانه استخدم عملية الخط المتصل في جميع السطوح، والذي تعمد الايحاء بذلك من اجل الامساك بالمتلقي بقوة، جازف نوعا ما بعملية التبسيط للسطوح، التي ارتكزت على التضارب اللوني بين الابيض والاسود، غير ان ذلك لم يحدث اطلاقا بسبب المفردات الرمزية المبثوثة التي عقدت من المشاهد العامة للسطوح، ومع أننا قلنا بان تلك السطوح متصلة بعضها البعض بشكل خفي، الا ان كل من تلك السطوح يمتلك استقلاليته، وهو سطح يحمل حكاية من مجموعة من الحكايا التي قد يكمل بعضها البعض في المجمل.

وبالعودة للقدرات الادائية للفنان، فان العمل باللون الابيض على خلفية سوداء كان باهرا ومتميزا لوجود التضارب الحاد المعروف بين اللونين فهو قد نفذ سطوحه بالقلم الابيض على قطع من الورق الاسود ، ولم يكن اختياره للاحجام الصغيرة بالتنفيذ اعتباطيا، بل لغرض تكثيف السطوح والتركيز على الثيم التي ملأت ما حولها من الفراغات، ومنحتها مسحة من الجمال الواضح اثناء التلقي، على الرغم من كون اللون الاسود يمتلك خاصيات تمنحه حدودا مستقلة بذاته لكنه تمكن من التلاعب باللون الاسود بقدرة مدهشة ، وقبل الدخول في تفاصيل تلك السطوح ثمة مسألة لابد من الإشارة اليها، وهي في غاية الاهمية، لماذا تعمد الفنان ان يكون عدد السطوح التصويرية يقف عند الرقم ٧ دون زيادة أو نقصان ؟، والجواب هو لان الرقم ٧ يرتبط بالكثير من التفسيرات والأساطير والمرويات الدينية، والفنان هنا استخدمه باعتباره سابع ايام الخلق (كما اظن)ولذلك تم انتاج السطوح التصويرية بترتيب قصدي حتى الوصول الى السطح السابع والاخير الذي جسد استمرار الحياة بعد ان تم التخلص من غبار الحروب ومخرجاتها كما سابين في هذا السياق.

ثمة الكثير من الاشلاء المبثوثة على السطوح، تلك الاشياء التي تمثل محنة الانسان الازلية اثناء الحروب، وتعد من اهم مخرجاتها، تلك الاشلاء التي بثها رافقتها العديد من المفردات التي بثها بوعي والتي تثبت ارتباك المشاهد والتي تمثل بوارق الامل في قدرة الانسان المحطم على النهوض مجددا كما عنقاء منبعثة من الرماد، هكذا ارى مفردات (الهلال والنافذة ومصابيح الشوارع والمظلات)وهي لم تبث كيفما أتفق بل لقدرتها المفترضة على اعادة ترتيب المشاهد العامة في السطوح، فالنافذة مثلا وان كانت مفتوحة على أفق شديد السواد الا انها وضحت قدرة الانسان على الانفلات باتجاه المدى الواسع وان كان ما يتعامد معها كرسيا لا اظنة يمثل سوى كرسي السلطة بكل انواعها، وهكذا الطيور وان كان احدها حبيسا الا انها جاءت تاكيدا لذات المنحى في قدرة الانسان على الانفلات، أخيرا فان السطوح التي مثلت مجموعة من المشاهد المتتابعة والمترابطة افضت اخيرا الى انتصار الانسان واستعادة انسانيته وقدرته على الخروج من اي محنة كانت كما في السطح الأخير الذي يمثل رجلا وامرأة في جلسة من السكون الذي يمثل الحميمية والاستمرار، وبامكاننا افتراضه بداية للحكايا كما هو ممثل لنهايتها.

قيس عيسى
ناقد وفنان تشكيلي ورسام أكاديمي
يُدَرِسُ الرسم الاكاديمي لطلبة الدراسات الأولية في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة.
عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين.
عضو نقابة الفنانين العراقيين.
عضو جمعية المصورين.
عضو في اتحاد العام للادباء و الكتاب العراقيين.
ناقد في تخصص الفنون التشكيلية، له عدة مقالات منشورة.
باحث في الاتجاهات الفلسفة المعاصرة للفنون التشكيلية ودورها في تنمية المجتمعات.
أشرف على عدة بحوث في الدراسات الاولية (قسم التربية الفنية).
أشرف على طلبة الدراسات العليا ماجستير والدكتوراه (قسم الفنون تشكيلية).
أستاذ مادة علم الجمال و مادة التخطيط والالوان و مادة الانشاء لتصويري و مادة مشروع التخرج

مكونات اللوحة وذاكرة اللون

الإستعارة التشكيلية البصرية

د. فاضل سوداني

يمنحنا الفن التشكيلي الكثير من المفردات والوسائل التي تجعل من الاستعارة وسيلة غنية تدفعنا لدراسة مكونات اللوحة وذاكرة اللون وأسرار اللغة البصرية التعبيرية. فمثلا عمد فان كوخ استخدام الاشياء بمفهوم استعاري قلما نصادفه فهو حاول ان يحول الكراسي أو الأحذية التي رسمها كاستعارات بصرية للتدليل على وجود الكائن الانساني.

كذلك محتويات المقاهي الليلية التي يبدو الانسان منتظرا في إحدى زواياها كمن يكون تائها أو فاقدًا لذاكرته، لكن مفروض عليه ان ينتظر المجهول وقد يكون انتظاره ابديا. في لوحته مقهى ليلي وهي احدى المقاهي التي تعمل حتى الصباح في فرنسا و يلجأ لها الغرباء التائهون ينتظرون بلا هدف بسكونية غريبة فيشعرون بالوحشة في مدينة غريبة لدرجة يترى لنا بان الإنسان يتحطم ويتمزق في هذا المكان. ومعنى اخر ان الانسان الذي بلا هدف هو تائه حاتما فينتظر العدم في الزمان الذي لايرحم والمكان الغريب.

اما في لوحة مقهى في الليل فان اللون الاصفر يفرض وجوده وكثافته، فهو يشع لدرجة الربط بينه وبين النور لانه يقوم بتأكيد الوجود او مكونات الحياة والتركيز على الاشياء وإظهارها ليوجدها لذاتها، وبهذا فان النور (الذي يبدو هنا عدوا للزمن) لا ينفصل لا عن الانسان ولا الحياة، انه يدخل معهما في فرضية الوجود على عكس الزمن الذي يفرض تآكل الموجودات والاشياء تدريجيا.

من هذا المنطلق قام كوخ بتكثيف اللون الأصفر طامحا أن يأخذ سمات نور ملتهب كما هي المعرفة. وبالرغم من اكتظاظ فضاء اللوحة، إلا اننا نشعر بالخواء الروحي ليس في داخل الإنسان فحسب بل أيضا ذلك الخواء الذي يخلقه المكان ومكوناته، فالأبواب والنوافذ الخضراء مشرعة في ظلام أزرق مخضر شاحب. وما يؤكد هذا الخواء هو ان كراسي المقهى ومناضدها تشعرك بوحدتها وعزلتها وتشيئها كما في مقدمة اللوحة ، وكأن جلاسها قد غادروها تواً للذهاب الى الفردوس أو الى جحيم آخر.

اما البشر في اللوحة وبالرغم من حركتهم التي توحي بأنهم أحياء ويتكلمون فيما بينهم، الا انهم يبدون وكأن هنالك سرا أو فاجعة ستشيع في المكان لذا فمن السهولة ان نشعر بسكونهم ووحدتهم وعزلتهم، مما يوحي وكأن هنالك قوة ما ستسلب وجودهم، ويؤكد هذا تلك العربة المنبثقة من ظلام البرزخ الكثيف في العمق، وكأنها عربة الموت التي لابد ان يطغي ضجيج حوافر خيلها على كل الأصوات الحية.

وبما أن الألوان لدى كوخ اصبح لها معادلها الاستعاري ورموزها التأويلية ـ الميتافيزيقية، لذا فان هذا السقف الازرق الموحش الذي يهيمن على عالم اللوحة يبدو كأنه سماء الأبدية، فليس النأي السديمي للنجوم هو الذي يتلألأ فيها بل تبدو وكأنها ألأمل وقد تحول الى ثريات بيضاء معلقة في سماء قد تبدو قريبة من الإنسان إلا انها نائية جدا عنه. و في عمق اللوحة المضئ بالازرق تتجه الفتاة ذات الرداء الاحمر نحو هوة الموت الجحيمي الذي يتكثف في ظلام دامس يعبر عن المجهول في ذاكرة الانسان. اذن اللوحة هي استعارة بصرية وكانها (ترتيلة حب حزينة لسكان المدينة والعالم).

في لوحة نجوم الليل فوق رونه سينعكس ضوء النجوم التي تشبه الثريات على صفحة البحيرة الهادئة بشكل مشع وكأنها توهجات نار متوحشة تتلألأ خارجة من الماء ويلغي الفنان كل ملامح موجودات اللوحة ماعدا عجوزان (رجل وامرأة) يسيران في مقدمة اللوحة باتجاه المشاهد وكأنهما تائهان او مغمورات سعادة بعد ان تذكرا ماضيهما عندما وقفا على جرف البحيرة قبل لحظات. انها استعارة عن ثريات الماضي كمرايا تتلألأ في خريف هذين العجوزين.

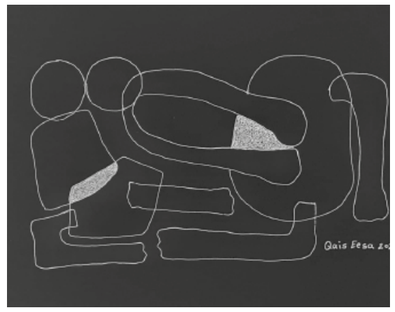
كذلك فان الاشياء كالاثاث ومزهريات عباد الشمس الوحشي والاحذية والكراسي التي تبدو اشياء جامدة، كانت ذات علاقة حميمية واستعارة بصرية في فن فان كوخ. ومن خلال هذا يمنحها استقلاليتها فتمتلك حركتها وإيقاعها ومعناها الجديد.

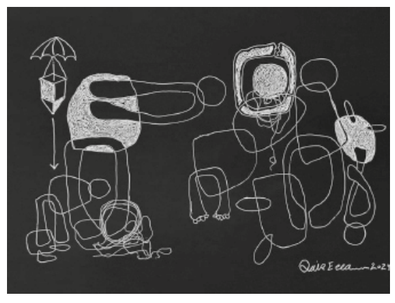
ففي لوحة كرسي بول غوغان الذي رسمه كوخ إكراما له وابتهاجا بحياتهما المشتركة التي عاشاهالفترة قصيرة في البيت الاصفر في مدينة آرلس جنوب فرنسا، يمكن ان نلاحظ في خطوطه وحركية الوانه، سمة من الاحتفالية والاستقرار الذي استشعره كوخ عند انتقال غوغان للعيش معه، وقد عبر الفنان عنه من خلال هارمونيا اللوحة وطغيان اللون الاخضر الذي يوحي بالامل. وغبطة الموضوع هذا تشعرك بحنين الفنان للصداقة التي تشع بنورها من شمعة معلقة في خلفية الفضاء الأخضر، ومضاعفة هذا التاكيد بشمعة اخرى على الكرسي وبجانبها كتابين، إنها المعرفة غير المحدودة والوعي المكثف اللذان يخلصان العقل من محدود يته وسكونيته وبؤسه ويخلصان الروح كذلك من سجن جسدها . ويكون هذا الامر اكثر تجليا عندما يوضعان على قاعدة كرسي خضراء توحي بأحلام تمناها فان كوخ كثيرا و أرادها ان تكون بمثابة الحصانة الداخلية ضد ضيقه وتذمره وقرفه من الحياة وخشونة الواقع انها استعارة بصرية عن حميمة الصداقة التي تشع بالمعرفة، انها نورالعقل والاكتشاف الذي يحمي الانسان.

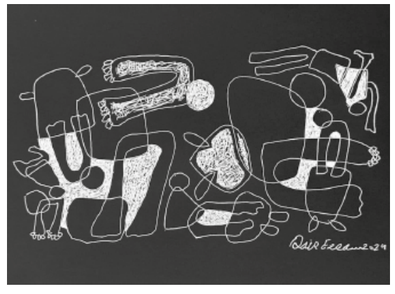
ويمكن كذلك اكتشاف التعبير عن تشئ الإنسان من خلال التعبير عن حاجاته وتحولاتها كأستعارة بصرية، فالفنان يعبر عن الكائن البشري من خلال حذاءه ومزهرياته او حاجياته اليومية التي يستخدمها لكنه يمنحها بعدها الميتافيزيكي الذي يحررها من واقعيتها . ونظرة مقارنة للوحة كرسي فان كوخ الشهيرة ولوحة كرسي غوغان نكتشف الفروق السايكولوجية والاستعارية وايقاع التعامل مع الحياة والغموض والتعقيد من جانب، والبساطة والتفائل من جانب آخر.

اما لوحة (الحذاء) الشهيرة (والتي رسمها فان كوخ مرات وباوضاع مختلفة) فان الفنان وضع فيها كل إمكانياته التقنية وتجاربه في اللون وتماسك الموضوع، فهو حذاء متفرد في خصوصيته وبعده الاستعاري، ففي الوقت الذي يعتبر استعارة عن بؤس الانسان ، إلا انه مرسوم بإتقان وجمالية عالية لدرجة يمكن مقارنتها مع أية لوحة أخرى عن حياة جامدة رسمها فنان من عصر النهضة يتقن صنعته. لكن هذه اللوحة كانت تثير غضب طبقة المجتمع المسيطر لانهم يكرهون اتلك الاشياء التي تؤشر عن البؤس المصيري، فهم لم يتعودوا أن يعلقوا في صالوناتهم لوحة لحذاء بائس (كطبيعة جامدة) وكاستعارة عن بؤسهم الذاتي.

إضافة إلى لوحة الكرسي ولوحة (غرفة النوم) الشهيرة وكذلك لوحاته الأخرى، اراد فان كوخ من خلالها التعبير استعاريا عن وجود الإنسان وتحولات أشياءه التي نعتبرها دائما اشياء تعكس الحالة الاجتماعية والنفسية للإنسان.







بيان الثورة الإشتراكية البيئية

من أجل إنهاء الإبادة البيئية باسم الربح

ترجمة وإعداد: الطريق الثقافي

صوتت المقاومة الاشتراكية SR، الفرع البريطاني للأممية الرابعة، بأغلبية ساحقة لصالح تشكيل تيار جديد يسمى المقاومة المناهضة للرأسمالية (A*CR). عُقد أوّل مؤتمر للتيار في 22 آيار/ مايو من العام الحالي تحت شعار "محاربة الرأسمالية الكارثية بالاشتراكية البيئية"، وتبنى جملة من الوثائق بشأن المواقف السياسية البريطانية والدولية، بالإضافة إلى دستور وبيان الأهداف، وفق تحليل مشترك يقول: أنّ الاشتراكية ليست مجرد مسألة كسر الدولة الرأسمالية وتحقيق الملكية المشتركة، لكنّها تتعلق أيضًا بعلاقة مختلفة تمامًا بين البشرية والطبيعة. "الطريق الثقافي" تنشر هنا فحوى البيان البيئي الصادر عن المؤتمر تعميمًا للفائدة.

مقدمة

في عصر الأزمة وعدم اليقين المتزايدين، من الواضح أن الأمور لا يمكن أن تستمر على النحو الذي هي عليه. يجب أن يحدث شيء ما.

يقول الناس إن النظام معطل، ولكن ماذا لو كان النظام يعمل بالضبط كما ينبغي له؟ في عالم تهيمن عليه الأرباح بأي ثمن، يمكننا أن نرى كيف أن المشاكل المتداخلة في العصر الحديث ـ الأزمة البيئية، والتفاوت الاجتماعي المتزايد، والأوبئة، وصعود اليمين المتطرف ـ كلها متجذرة في الرأسمالية. نحن نكافح في اقتصاد عالمي يستغل الناس والكوكب. النمو اللانهائي على كوكب محدود هو نظام اقتصادي غير عقلاني ومن الواضح أنه من المستحيل استدامته.

يدفع أصحاب السلطة نحو ما يسمى بالرأسمالية الخضراء التي تحافظ على مستويات استهلاك غير مستدامة، بينما تنهب الجنوب العالمي للحصول على المواد الخام. يتحدث الساسة عن أهداف المناخ ولكن لا شيء يتغير.

ونتيجة لذلك، يبدو حجم المشكلة غير قابل للحل، مما يؤدي إلى الشعور بالعجز.

لكن هذه ليست الطريقة الوحيدة للعيش. فالبدائل ليست ضرورية فحسب، بل إنها ممكنة ويمكن تحقيقها. نحتاج فقط إلى أن نكون واثقين بما يكفي للقتال من أجلها. إن بديلنا لتدمير رأس المال هو اقتصاد يلبي الاحتياجات البشرية على أساس القوة الديمقراطية الجماعية للمنتجين والمستهلكين. سيكون مثل هذا المجتمع في علاقة مستدامة مع أشكال الحياة الأخرى والبيئة نفسها، والقضاء على النفايات والإنتاج من أجل الربح. كل شيء إلى مصدر للربح الخاص. وهذا يعني أنه في تناقض لا يمكن إصلاحه مع الطبيعة.

كان تأثيره على الناس والكوكب ملحوظًا ولكنّه رهيب أيضًا. حدد علماء المناخ تسعة حدود كوكبية يجب أن يعمل نظامنا البيئي ضمنها ليكون مستدامًا. اعتبارًا من العام 2023، تم اختراق ستة من الحدود التسعة: تغير المناخ؛ التدفقات البيوكيميائية (على سبيل المثال، التلوث المفرط بالفوسفور والنيتروجين من استخدام الأسمدة)؛ سلامة المحيط الحيوي (على سبيل المثال، معدل الانقراض وفقدان تلقيح الحشرات)؛ تغيير النظام (على سبيل المثال، إزالة الغابات)؛ الكيانات الجديدة (على سبيل المثال، التلوث من البلاستيك والمعادن الثقيلة وما يشار إليه عادة باسم "المواد الكيميائية الأبدية")؛ وتغير المياه العذبة (على سبيل المثال، التغيرات الشديدة في هطول الأمطار).

لقد تم بالفعل تفويت الهدف المتفق عليه دوليًا المتمثل في الحفاظ على متوسط ارتفاع درجات الحرارة العالمية على المدى الطويل أقل من 1.5 درجة مئوية. المعركة الآن هي الحفاظ على متوسط ارتفاع درجة الحرارة أقل من 2 درجة مئوية. من الواضح أن أياً من أصحاب السلطة ليس لديه أي مصلحة حقيقية في تحقيق هذا، وتأخير كل شيء حتى العام 2050، على الرغم من حقيقة أن علماء المناخ يحذرون من تسارع الانحباس الحراري العالمي.

من الواضح أن السعي وراء الربح مدمر لنا كبشر، ويحولنا إلى وحدات إنتاج لصالح أسيادنا الاقتصاديين. لذا يتعين علينا أن نعمل عندهم، وإلا لن يدفعوا لنا، ولا يمكننا أن نعيش. أولئك الذين يساعدون في تداول أرباحهم يكافأون بسخاء؛ أما أولئك الذين لا يفعلون ذلك، مثل الذين يقدمون أعمال الرعاية الاجتماعية والصحية، أو ينظفون شوارعنا، كونهم (غير نشطين اقتصاديًا)، فأنّهم يتقاضون الحد الأدنى من الأجور. وفق هذا المنظور، فأن أي عمل يدر المال للرأسماليين، بغض النظر عن مدى تدهوره أو عدم قيمته في الواقع، يُمجد باعتباره "منتجًا". أي ذرة من الإنسانية المشتركة يتم تشويهها!

إننا ممزقون لصالح رأس المال، والدولة القومية، وهذا الشيء الذي يسمى "الاقتصاد".

إن أرباب العمل يجعلوننا نعمل حتى سن الشيخوخة؛ فهم يبيعوننا أغذية غير صحية، مما يتسبب في وباء السمنة العالمي، ويجعلوننا نبني المدن لخدمة رأس المال وليس الناس. بل إنهم يسمموننا بسبب استخدام الحبيبات البلاستيكية الدقيقة، ومن المتوقع أن ترتفع معدلات الإصابة بالسرطان بنسبة 55 % بحلول العام 2040، في حين تُخفض خدمات الرعاية الصحية من دون رحمة أو تُخصص.

إنّ رأس المال يقسّمنا ويستغلنا. رأس المال عنصري وجنساني، فهو يخلق وظائف معينة في أجزاء مختلفة من العالم، ولا يخلق أي وظائف في أجزاء أخرى، ويعتمد على العمالة غير المدفوعة الأجر، أو منخفضة الأجر للرعاية الاجتماعية والأسر. ويظل نظام العبودية الجماعية ـ هناك عدد أكبر من العبيد على هذا الكوكب اليوم مقارنة بفترة العبودية في الولايات المتحدة قبل العام 1865. ومنذ البداية، حددت الرأسمالية القيمة الاجتماعية، إما بالحصول على الثروة أو القدرة على بيع عمل المرء. إن عدم القدرة على التوافق مع ما هو "طبيعي" بالنسبة للرأسمالية يجعل بعض المجموعات تخضع لمعاملة غير متساوية ومتباينة، مما يؤدي إلى ممارسات قمعية وتمييز.

لماذا تفعل الرأسمالية هذا؟ هذا ليس نتيجة ثانوية مؤسفة للجشع أو نتيجة لما يسمى "الإفراط". إن المنافسة في السوق تجبر رأس المال على التراكم، لكن فوضى هذا النظام تؤدي إلى الإفراط في التراكم. يُدفع رأس المال إلى التوسع للدفاع عن حصته في السوق، لضمان مسؤوليته القانونية تجاه المساهمين من خلال تحقيق الربح. تعمل العمليات التي تدفع الإفراط في تراكم رأس المال على زعزعة استقرار الدورات الطبيعية للأرض، مما ينتج عنه تراكم مفرط للكربون أو النيتروجين أو الفوسفور، في حين تؤدي الغازات المسببة للانحباس الحراري العالمي إلى تراكم غير كاف للتكون الجليدي أو خصوبة التربة.

لا يمكن للرأسمالية حلّ هذه المشاكل لأنها لا تستطيع البقاء كنظام إلا من خلال تحويل التلوث إلى "عامل خارجي". تحقق شركات البلاستيك الربح ثم يتعين على قطاع الصحة التعامل مع البلاستيك الدقيق في أجسامنا، أو يتعين على إحدى الجمعيات الخيرية تنظيف النفايات البلاستيكية في المحيط. إن شركات النفط، إذا ما اضطرت إلى وضع العواقب الاجتماعية والبيئية المترتبة على منتجاتها في الحسبان، فإنّها لن تكون غير مربحة فحسب، بل إنّها ستدين لكوكبنا بديون تاريخية ضخمة. وهذا ينطبق أيضًا على شركات التعدين التي تغرق المجتمعات بالطين السام، وشركات تصنيع المشروبات الغازية التي تستنزف منسوب المياه الجوفية. وكل هذه الأمثلة يُنظَر إليها باعتبارها عوامل خارجية تؤثر على رأس المال، ولكنّها تنتج مشاكل حقيقية بالنسبة لبقية الناس.

إن كل شيء يشكل نمواً. ويهتم الساسة والاقتصاديون والصحافيون كثيرًا بمسألة ما إذا كان الناتج المحلي الإجمالي في ارتفاع أم انخفاض. والناتج المحلي الإجمالي ـ القيمة السوقية التقريبية لجميع السلع والخدمات المنتجة في منطقة ما ـ هو الطريقة الأكثر خشونة ورجعية لقياس أي شيء، فهو لا يأخذ في الحسبان السعادة البشرية، أو جودة العمل، أو العلاقات المستدامة مع المحيط الحيوي.

إنّ ترك غابات الأمازون المطيرة دون مساس، لا يساهم بأي شيء في الناتج المحلي الإجمالي، في حين أن قطعها وحرقها لاستخدامها كأرض زراعية يعزز الناتج المحلي الإجمالي إلى حد كبير.

في اقتصادنا الحالي، أصبحنا محاصرين في "عجلة الإنتاج"، أي الإنتاجية من أجل الإنتاجية ذاتها. إن الرأسمالية تُعَد نظامًا فعّالاً، ولكنّها لا تعمل حقًا إلا في استغلال الطبيعة والعمالة لإنتاج كميات ضخمة من القيم التبادلية، بغض النظر عن الحدود الكوكبية أو التأثير على الناس. ولا يمكن لتطور القوى الإنتاجية أن يحدث الآن من دون أضرار بيئية واجتماعية واسعة النطاق. لقد تحولت الصين إلى الصناعة، ولكن بتكلفة باهظة على البيئة العالمية. وتخلق التقنيات الجديدة مثل السيارات الكهربائية المزيد من التعدين الإستخراجي.

وهذا هو أساس ما يسمى "الصدع الأيضي". هذه هي الفكرة التي مفادها أن البشر موجودون كجزء من النظام البيئي إلى جانب أشكال الحياة الأخرى على الكوكب والمحيط الحيوي، على الرغم من أننا فريدون، لأنّنا جزء مفكر وواع منه. لدينا مجتمع معقد، وقوة اللغة والفكر المجرد واستخدام الأدوات لتحويل بيئتنا لصالحنا. ولكن في ظل مجتمعنا القائم على الطبقات، نُرغَم على القيام بأعمال ضارة ومدمرة للبيئة لصالح الربح. لقد نظم رأس المال مجتمعنا بطريقة تجعل هناك صدعًا (يتحول بسرعة إلى هوة) بيننا وبين بقية الطبيعة. إن هذا الصدع هو الذي يجب أن يُشفى، من خلال التخطيط الاجتماعي الواعي لنشاطنا الاقتصادي ومواردنا بطريقة مستدامة مع المحيط الحيوي. وهذا يعني الإطاحة بالطبقة الرأسمالية.

من الأمثلة الحديثة الأخرى على الطريقة التي تؤدي بها الرأسمالية إلى تفاقم المشاكل تفشي جائحة كوفيد. ربما أدى الإنتاج الصناعي للغذاء في ظروف غير صحية إلى ظهور كوفيد في الصين. والعولمة ـ وخاصة الزيادة الهائلة في الرحلات الجوية الطويلة لكل من الشحن والأشخاص ـ تعني انتشارا أسرع بكثير للفيروسات. ويعني التقشف أن الخدمات الصحية في حالة سيئة للاستجابة للضغوط الإضافية. والضغوط لمواصلة الانخراط والتنافس في بيئة أكثر شمولا.

إنّ الاقتصاد الرأسمالي المعولم يخلق حوافز للحكومات للكذب بشأن الأمراض الناشئة. لقد رأينا بعض الحكومات، وخاصة في الجنوب العالمي، تستجيب لكوفيد بفرض القمع، ليس للدفاع عن صحة السكان، ولكن لحماية نفسها من الجوعى اليائسين في المجتمعات، حيث الاقتصاد غير الرسمي هو الوسيلة الرئيسية للبقاء بالنسبة لغالبية الناس.

بشكل منفصل، تعد الدعاية المناهضة للعلم أداة رئيسية لليمين المتطرف لتقديم نفسه كقوة مناهضة للمؤسسة. لقد استخدموا منصتهم المناهضة للعلم لتعبئة أعداد كبيرة في العديد من البلدان بشأن وجهات نظر مناهضة للتطعيم ـ في حين نشروا نظريات المؤامرة الأكثر عمومية أيضًا.

بالإضافة إلى تفاقم الأصول الاجتماعية والاقتصادية وعواقب الأوبئة، تحدد الرأسمالية أيضًا الآثار الصحية للأمراض وفقًا لنظام القيم الاستغلالي الخاص بها. وبالتالي أدى كوفيد إلى تعميق التفاوتات القائمة. إن أولئك الذين يعيشون في أماكن مكتظة، أو يستخدمون وسائل النقل العام أو يعملون في الخطوط الأمامية لمكافحة كوفيد، كانوا أكثر عرضة للإصابة (أو إعادة الإصابة)، كما تم تعزيز الدور غير المتناسب للمرأة في التكاثر الاجتماعي في الأسر التي لديها أطفال عندما تم إغلاق المدارس. إن الأوبئة هي نتيجة حتمية للأزمة البيئية، لذلك يمكننا أن نتوقع أن كوفيد ليس الأخير ـ وليس بالضرورة الأسوأ ـ الذي سنواجهه في السنوات القادمة.

غالبًا ما يتم تجاهل الأشخاص على هامش المجتمع عند مناقشة عواقب الأزمة البيئية. أثناء جائحة كوفيد، تم تبني سياسات قائمة على (تحسين النسل) والتي اعتبرت كبار السن والمعوقين قابلين للاستغناء عنهم. فشلت خطط الطوارئ في أن تكون شاملة، وتروج لـ "بقاء الأصلح".

على الرغم من الأخبار المروعة اليومية عن المناخ والأزمة البيئية، فإننا نرفض الانهيار في اليأس. كما نرفض الرأي القائل بأن البشرية والكوكب محكوم عليهما بالهلاك، فالبشر قادرون على القيام بأفعال رائعة يمكن أن تغير العالم ولكن طالما أننا موجودون في ظل الرأسمالية فإننا نتحول ضد أنفسنا وبيئتنا.

لأن الأزمة البيئية جزء لا يتجزأ من الرأسمالية، فإن المسؤولين لا يستطيعون تصور بديل. فقد فشلت جميع خططهم ومقترحاتهم في معالجة ظاهرة الاحتباس الحراري العالمي. وأثبت مؤتمر الأطراف، الذي انطلق في العام 1995 لمنع الاحتباس الحراري العالمي الجامح والأزمات البيئية الأخرى، عجزه عن منع هيمنة رأس المال من مواصلة تدميره. فقد أُطلق المزيد من الكربون في الغلاف الجوي منذ بروتوكولات كيوتو في العام 1997، مقارنة بمائتي عام سابقة من الرأسمالية الصناعية. وتعهد مؤتمر الأطراف السادس والعشرون بمكافحة إزالة الغابات في العام 2021، ثم تسارعت وتيرة إزالة الغابات في العام التالي. وترأس مؤتمر الأطراف الثامن والعشرون في البحرين سلطان أحمد الجابر، رئيس شركة النفط العملاقة الإماراتية أدنوك، في حالة من التناقض الصارخ والاستبلاء المؤسسي.

إنّ الاستجابة الرأسمالية للأزمة البيئية ليست غير فعّالة فحسب؛ بل إنها جزء من المشكلة، لأنّها ملفوفة في منطق نظامهم. ولأن الرؤساء يعتقدون أن "السوق" هو ما ينجح، فإنّهم ينفذون نظام الحد الأقصى والتداول وغيره من أشكال تداول الكربون حيث يمكن للشركات التي تلوث أقل أن تبيع حقوقها الزائدة في التلوث للآخرين. ففي السنوات الأولى من وجودها، لم تحقق شركة تسلا أي ربح من سياراتها، فقد جنت المال من بيع أرصدة التلوث لشركات السيارات الأخرى. أو خذ مثال بورصة المناخ التابعة للاتحاد الأوروبي، وهي سوق آجلة تشتري وتبيع انبعاثات الكربون ـ فالرأسمالية وحدها قادرة على خلق سوق مالية للتلوث! وقد جلبت مخططات الحد الأقصى والتداول هذه الكثير من المال لبعض الناس وفشلت بشكل فردي في منع زيادة انبعاثات الغازات المسببة للانحباس الحراري العالمي.

إنّ الرأسمالية هي نوع من النظام الاقتصادي، لذا عندما تذوب القمم الجليدية، فإن أول ما تفعله شركات الكربون هو إرسال سفن استكشافية لمسح احتياطيات النفط والغاز غير المستغلة من قبل.

إنّ ما يسمى (الغسيل الأخضر) هو المجاملة التي تدفعها الرذيلة للفضيلة. والشركات التي تعرف أن نشاطها الاقتصادي يضر بالبيئة، تستثمر الملايين في الدعاية المؤسسية للترويج لفكرة أنها تهتم بالبيئة. عندما يتعلق الأمر بالأرباح وحصة السوق، تكذب الشركات صراحة، وتغطي تأثيرها.

عرفت شركة إكسون عن ظاهرة الاحتباس الحراري العالمي في العام 1977، قبل عقد من تحولها إلى قضية عامة. كذبت فولكس فاجن بشأن انبعاثات سياراتها من (الديزل النظيف). أطلقت شركة كوكا كولا مشروبًا "أخضر" (كوكا كولا لايف) وتروج لنفسها على أنّها مستدامة، بينما هي واحدة من أكبر ملوثي البلاستيك على هذا الكوكب. إذا كانت الشركات بشرًا، فستكون مختلة عقليًا بلا ذنب، تسعى إلى تحقيق أجندتها بأنانية دون التفكير في "التأثيرات الخارجية" لأنشطتها.

إن فشل الشركات في الوفاء بمطالبها ليس دائمًا مجرد فشل شخصي للكذابين والمنافقين الذين يسعون إلى الثراء.

مع أفضل إرادة شعبية في العالم، يمكن للشركات أن تفشل في تحقيق أهدافها.

"الحفاظ على البيئة من دون صراع طبقي هو مجرد بستنة."

الناشط البيئي البرازيلي تشيكو مينديز

إن رأس المال لديه ميل متأصل إلى الاحتواء والتسليع، وتحويل كل شيء إلى مصدر للربح الخاص. وهذا يعني أنه في تناقض لا يمكن إصلاحه مع الطبيعة

قصيدة

منتصف القمر

سالم سالم

أخرجوك من قلبي
جثة يا وطني
فمن اعادك إلى الحياة؟
أتذكر جيدًا
كيف مزقوك
بسكين عمياء.
هنا رأسك
هناك يدك
وفي البعيد بكائنا.
هل أحببناك أكثر مما ينبغي؟
أم خُدعنا بك أكثر مما ينبغي؟
أبي يقول الوطن
أمي تقول الوطن
المدرس يقول الوطن
وعاشقة تقول: سأعطيك قبلة
حينما يعود الوطن،
فذهبت لاعيده
إلى ما لست أعرف،
وجدته جثة في قلبي
فكيف أخبرهم عن اسماء القتلة؟
أعرفهم مثلما أعرف حزني.
قالوا: أياك ان تخبر أحدًا
الوطن مات.
قل لهم تركته هناك قرب النخلة،
يدفن حلما قديما
لا تدعهم يرون جراحك.
أخبر الأصدقاء
أن يستمروا في القتال
ضد العدو الذي يسكن في اليمين
الذي يسكن في اليسار.
أنتبه.. إنّه يسكن داخلك
يحمل مسدسًا ليقتلك،
لكنّك لا تخبره عن سرّك.
قل لهم سيعود
بعد منتصف القمر
سيكمل ما وعده به الأطفال
الذين كبروا قبل أن يحين الوقت،
لم يعرفوا ما معنى الحب،
سوى حب أمّهاتهم
سوى حب آبائهم،
وحب الوطن.
لم يمشطوا ضفيرة عاشقة
قرب النهر.
لم تكن لديهم أسرار
ليخبروا الليل عن حلمهم
الذي دفنه الوطن،
تحت شجرة مجهولة العنوان
مثلما عناوين القتلة،
لكنّني أعرفهم مثلما أعرف حزني
سأكمل الطريق إلى اللاعودة،
لا تقلقي. سادفن ما تبقى منّي وأعود.

أوّل رسالة دكتوراه رقمية تفاعلية في الأدب العربي

أركيولوجيا الصورة في رحلة ابن بطوطة

الطريق الثقافي ـ القاهرة

نالت الباحثة الجزائرية الشابة "آسيا عليا" شهادة الدكتوراة في الأدب العالمي المقارن عن رسالتها المعنونة: "أركيولوجيا الصورة في رحلة ابن بطوطة من الورقي إلى التفاعلي" وذلك من جامعة الشهيد "حمة لخضر ـ الوادي" الجزائرية.

وقدمت الباحثة رسالتها للجنة المناقشة عبر مسارين، الأول: رقمي تفاعلي يستخدم تقنيات جديدة في البحث العلمي ورسائل الدكتوراة في عالمنا العربي، حيث أعدت منصة رقمية خاصة باستخدام تقنيات الهايبرتكست والمالتي ميديا المختلفة لتقدم رسالتها.

أما المسار الآخر فهو مسار ورقي فرضته اشتراطات المؤسسة الأكاديمية، فأعدت الباحثة نسخة ورقية من الرسالة لتصبح رسالة دكتوراة "ورقمية"، وهذا مصطلح جديدة في الثقافة العربية، يجمع ما بين الورقي والرقمي في كلمة واحدة.

وهذه الرغبة في التميز والإنجاز والابتكار هو شيء جديد، ومن المهم دعمه وتشجيعه ليصبح نموذجا يحتذى به في ميدان الرسائل الماستر والدكتوراه في المؤسسة الأكاديمية العربية في الشرق والغرب.

وتُعنى الدراسة بالحفر والمقارنة الصورية في رحلة إبن بطوطة الحقيقية من خلال "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" ورحلته الرقمية التي استطاع من خلالها "محمد سناجلة" في "تحفة النظارة في عجائب الإمارة" إحياء وإعادة بعث هذه الشخصية، لتسافر مجددا عبر العوالم الافتراضية، راصدا لنا صورا جديدة تجاوزت الكتابات الخطية.

وتتجلى وتتمظهر دوافع هذا البحث التي تقدر قيمته ومكانته كمنجز بحثي مختلف في الرغبة في البحث المعمق في متون الوقائع والصور المنقولة و قراءتها قراءة مختلفة منفتحة على آفاق النص الرحلي ومكنوناته دون الانغلاق على صورته التقليدية ومدركاته الموروثة الشائعة وفق رؤية أركيولوجية تحليلية نكشف من خلالها ما وراء الظاهر من النص من حقائق ما يسمح بكسر الجمود الفكري المرافق للدراسات الصورولوجية للنص الرحلي بهدف التنقيب والتعرية المعرفية التي تساعدنا في إحياء هذه النصوص وكشف المسكوت عنه في متونها وأشكالها التعبيرية التواصلية الجديدة، أي انتقالها من صورتها الورقية الى صورتها التفاعلية الرقمية، كذا التطرق إلى أدب الرحلة الرقمي وإبراز تفاضل أبعاد الصورة في رحلتي "ابن بطوطة" الحقيقة والافتراضية.

وبحسب الباحثة فاءن البحث إشكالية الصورة وتمظهراتها المختلفة في الرحلة وكيف تجلت وتماثلت أركيولوجيا هذه الصورة في رحلة ابن بطوطة الورقية والتفاعلية؟, مامصادر تشكل الصورة وما أوجه إئتلاف وإختلاف هذه الأخيرة في الرحلتين الورقية والرقمية التفاعلية؟ كيف استطاع "محمد سناجلة" إعادة بعث ابن بطوطة رقميا مجسدا أول رحلة تفاعلية عربية عالمية؟

وقد اختص الفصل الأول: بتعالقات مفاهيمية برصد المدلولات اللغوية والعرفية لإماطة اللثام والليس عن ثلة من مصطلحات الدراسة وكذا تدقيق محدداتها المفاهيمية: كالأركيولوجيا، الصورة، الرحلة الواقعية والافتراضية، أنواعهما وخصائصهما, وتناول الفصل الثاني: المسارات التصويرية في رحلة بن بطوطة الورقية بمعاينة أساليب التصوير الفني ومشاهده، متطرقين لبيليوغرافيا رحلته، التعريف به وبرحلاته انتقالا إلى مصادر تشكيل الصورة في رحلته، معالمها الحضارية والجغرافية ومشاهدها الاجتماعية والتاريخية، أما الفصل الثالث فناقش (التفاعل الصوري في الرحلة التفاعلية)، فقد انضوت ضمنه العناصر الآتي ذكرها: سيرنة الرحلة التفاعلية الرقمية من خلال التطرق إلى السيرة الذاتية لمحمد سناجلة وشهادته الإبداعية، كذا ورقة معلوماتية عن تحفة النظارة مبحرين في عوالم التفاعل الأجناسي والتشكيل الفني لها من بناء سردي رقمي وزمني متعرضين للصورة الغيرية في الرحلة التفاعلية والصورة الرقمية فالتماثل الصوري بين العالمين الواقعي والافتراضي، والتطرق لملامح الاختلاف والائتلاف بين الصورة في (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) و(تحفة النظارة في عجائب الإمارة).

الباحثة الجزائرية الشابة آسيا عليا أثناء المناقشة

النعيمي تجمع الخيوط النقدية في "التعدد الثيمي" في الرواية

في تقديمه لكتاب الناقدة بديعة النعيمي الصادر حديثا عن "الآن ناشرون وموزعون" في الأردن تحت عنوان: "التعدد الثيمي في الرواية المعاصرة"، يقول الناقد والأديب العراقي علي لفتة سعيد: أن النعيمي تأخذ من العالم العربي ما تعتقد أنه يجمعها خيطٌ واحدٌ ألا وهو البحث عن الميزة الروائية التي تتمتّع بهذه الرواية عن تلك، عبر استنطاق فاعلها الحكائي ومفعولها الفكري. خاصّة وأن لكلّ بيئةٍ عربيةٍ ثمة اختلاف من الناحية الشكلية والمضمونية في كيفية التدوين السردي.

ويرى لفته أن النعيمي تمكّنت من جمع الخيوط النقدية التي تجعل من الرواية جنسًا أدبيًّا خلّاقًا قادرًا على استمالة الجمال وسط الأمّ الذي تزخر به الأعمال المتناولة، مثلما وضعت نقاطًا عديدةً لتكون في بوتقة التحليل النقدي.

وتهتم النعيمي بعملية التواصل ما بين الفكرة التي تحدّد أطر الرواية وما بين الحكاية التي تتشعّب منها الفعاليات الأخرى. بمعنى أنها تحاول المزج بين قراءة الحكاية وأثرها في البحث عن الصراع والاغتراب في الواقع وإن كان يحمل غرائبيته من أجل صيد الفكرة العليا التي تعد الثريا التي تضيء مفاصل التلقّي، وما بين التنقّل ما بين العاطفة في قبول الصراع والعقل في مناقشة الصراع ذاته. خاصة وأن الرواية الحديثة لم تعد حكايةً تبحث عن فكرة، بل تحوّلت إلى فكرةٍ تبحث عن حكاية. لذا فهي لم تكن صارمةً في النقد للبحث عن سلبيات العمل في هذه الرواية، أو تلك بقدر ما كانت تريد التوصّل إلى نقطة الارتكاز التي تجمع هذه النصوص الروائية بأفكارها وحكايتها، وإن كان يجمعها أيضا ضوء صدورها من دار نشر واحدة وهي «الآن ناشرون وموزعون» لكنها وجدت ما يجمع هذه الروايات لتكون نقاط التقاءٍ ومحطّة قراءةٍ تنتقل بها وتسحبها إلى الدراسة النقدية.

وجاءت عناوين الدراسات المتنوعة والثيم المختلفة في كتاب النعيمي كما يلي: المكان سيد الحكاية في «أم أسعد» للكاتب سميح مسعود، بطل براءة الأيوبي يطلق صرخة احتجاج في وجه المجتمع في «ربطة عنق»، تجليات القيم الإنسانية في «الحرب التي أحرقت تولستوي» للكاتبة زينب السعود، تمزق الهوية وفقدان الذات في «حياة ترف- ظل بديل» للكاتبة اللبنانية براءة الأيوبي، تشظي الذات في «أميرة بنت تونس» للكاتب العماني

عادل الحمداني، حضور فلسطين في «بيت رحيم» للكاتب د. إبراهيم غبيش، البحث عن الذات بين رماد الذكريات في «عندما يهطل المطر» للكاتبة دينا المعلوف، العجائبي في «موتائيل - شابان بون كافيه» للكاتب العُماني أحمد البحراني، ما بين الحلم والذكريات جسرٌ هشّ في «الجائحة» للكاتب علي القصيب، علاقة المكان بالشخصية في «حارسة» للكاتب عبد الهادي المدادحة، الأبعاد السياسية في «خيط العنكبوت» للكاتب السوداني جعفر همد، الصراع الأيديولوجي في «أبناء غوراتشوف» للكاتب الروسي ألكسندر أندروشكين. ترجمة د. باسم إبراهيم الزعبي

قراءة على «ثلاث برك آسنة» للكاتب د. إبراهيم غبيش، التناص الديني في «رواية حياة» رواية فتيان للكاتبة صفاء بيدس، تجذير الهوية من خلال استعادة الماضي في «الكرملي» للكاتب سميح مسعود، تشظي الذات وانشطارها في «موعد مع الشيطان» للكاتب وائل البيطار، تجليات البعد النفسي للراوي في «فاطمة» للكاتب محمد عبد الكريم الزيود.

والكاتبة والناقدة الأردنية بديعة النعيمي كاتبة من الأردن حاصلة على بكالوريوس جيولوجيا جامعة اليرموك، تعمل في مجال التدريس بوزارة التربية والتعليم، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

رحيل الكاتب الألباني الكبير إسماعيل قادري

الأدب منحني الشجاعة لقول الحقيقة والقدرة على المقاومة

الطريق الثقافي ـ وكالات

توفي الكاتب الألباني إسماعيل قادري (1936 - 2024)، عن عمر ناهز الـ 88 عامص، وكان الكاتب الراحل مرشحًا منذ سنوات طويلة لجائزة نوبل في الأدب، لكنه لم يفز بها في النهاية. مع ظهوره الأول في روايته "جنرال الجيش الميت"، أصبح إسماعيل قادري معروفًا عالميًا على الفور مطلع الستينيات. كان يطلق عليه أحيانًا خليفة فرانز كافكا.

يرتبط عمله أيضًا إلى حد ما بأعمال نيكولاي غوغول، وغابرييل غارسيا ماركيز، وأونوريه دي بلزاك. بسبب استخدامه الأساطير والقصص الشعبية الألبانية. وعلى الرغم من أنّه لم يحصل على جائزة نوبل للآداب، لكنّه حصل على جوائز عدة مهمة، أبرزها جائزة البوكر الدولية في العام 2005، وجائزة أمير أستورياس للعام 2009.

تُرجمت أعمال قادري إلى 45 لغة، وكان آخر ترجمة صدرت لعمله الأخير "خلاف في القمة" عن دار Querido Pub-lishers التي أصدرت بيانًا نعت فيه الكاتب الألباني، وعبّرت عن فخرها بنشر الروايه التي أصبحت للأسف روايته الأخيرة. كما قدّم المترجم رويل شويت ترجمات جديدة لروايتي "استراحة في أبريل" 2023 و"قصر الأحلام" 2024.

أثناء فترة حكم أنور خوجة (1944 - 1985)، عندما كانت ألبانيا الدولة الأكثر محاصرة في أوروبا، استمر قادري في العيش في ألبانيا. وفي العام 1990 سافر إلى فرنسا، لكنّه عاد إلى ألبانيا بعد 9 سنوات من الاغتراب. قال نهاية العام الماضي، في إحدى مقابلاته الأخيرة: "لقد أعطاني الأدب كل ما أملك الآن، إنه معنى حياتي، لقد منحني الشجاعة للمقاومة، والسعادة، والأمل في التغلب على كل شيء". كما تحدثَ في ذلك اللقاء عن ما اسماه "مرض البلقان"، وهو مرض العيش في الماضي.

وتوفي الروائي الألباني الشهير يوم الأثنين الماضي إثر أزمة قلبية تعرض لها في العاصمة تيرانا. وقال الرئيس الألباني باجرام بيجاج في بيان: إنّ "ألبانيا والألبان فقدوا عبقريتهم الأدبية ومحررهم الروحي. لقد فقدت منطقة البلقان شاعر أساطيرها، وفقدت أوروبا والعالم أحد أشهر ممثلي الأدب الحديث". وبحسب المتحدث باسم مستشفى تبييه في العاصمة الألبنانية، توفي قادري إثر سكتة قلبية.

حقق قادي شهرة عالمية من بواسطة روايته "جنرال الجيش الميت" التي صدرت في العام 1963. وكانت ألبانيا آنذاك دولة إشتراكية يقودها الزعيم التاريخي أنور خوجة.

وفي العام الماضي، منح الرئيس الفرنسي ماكرون الكاتب الألباني لقب الفارس من وسام جوقة الشرف أثناء زيارة إلى تيرانا. وكان قادري قد تم تعيينه سابقًا عضوًا في الأكاديمية الفرنسية للعلوم الأخلاقية والسياسية. وتبلغ أعماله أكثر من ثمانين رواية ومجموعات شعرية ومسرحيات ونصوص ومقالات ومجموعات قصصية، تُرجمت إلى 45 لغة.

ولد إسماعيل قادري في 28 كانون الثاني/ يناير 1936، في مملكة ألبانيا في عهد الملك زوغ الأول. في جيروكاستر، وهي مدينة جبلية تاريخية تابعة للإمبراطورية العثمانية، فيها منازل حجرية شاهقة تقع جنوب ألبانيا، على بعد اثني عشر ميلاً من الحدود مع اليونان.عاش هناك في شارع متعرج ضيق يُعرف باسم حارة المجانين. كان والدا إسماعيل هما خالد قادري، موظف في مكتب البريد، وهاتيكشي دوبي، ربة منزل، تزوجت في العام 1933 عندما كانت تبلغ من العمر 17 عامًا.من جهة والدته، كان جده الأكبر (بكباشي) كبير في الجيش، والمعروف باسم خوجا دوبي.رغم أنه ولد في عائلة مسلمة، إلا أنه كان ملحدًا.

بعد ثلاث سنوات من ولادة قادري، غزت قوات الديكتاتور الإيطالي بينيتو موسوليني ألبانيا وأطاحت بالملك. وتبع ذلك الحكم الإيطالي. كان عمر قادري تسع سنوات عندما انسحبت القوات الإيطالية، وتأسست جمهورية ألبانيا الشعبية الاشتراكية.

التحق قادري بالمدارس الابتدائية والثانوية في جيروكاستر. ثم درس اللغات والأدب في كلية التاريخ وعلم اللغة بجامعة تيرانا.

في العام 1956، حصل على دبلوم التدريس، وعاش في تيرانا حتى انتقاله إلى فرنسا في العام 1990.

شرفات..

قرابين

تماضر كريم

في مناسبات كثيرة، أسمع الأدباء يردّدون عبارات مثل أن الكتابة هي قضية حياة أو موت، أو يعبرون عنها أنها همٌّ يوميّ، أو عملية نزف و احتراق، أو لوثة مقرونة بالجنون، ويذهب البعض إلى القول أنه يكتب بدمهِ، أشياء كثيرة من هذا القبيل، نفهم منها أن الكتابة عند عدد كبير من الكتّاب ليستْ ترفاً أو محض هواية، كما إنها ليست اشتغالاً نرجسياً، أو ممارسة فنية ثانوية، أو مغامرة خيال خصب.

وبصرف النظر عن مدى دقة تلك الأقوال، وما اذا كان الأدباء يعنونها فعلاً أم إنها محض تصريحات نارية تليق بأمزجة الكتاب المتحفزة، فإن تحوّل الكتابة من عملية ممتعة للكاتب والقارئ إلى عملية مؤلمة ودموية، أو من اشتغال يغلب عليه الترف والإسترخاء الى شيء آخر يشبه الإحتراق، هي برأيي مسألة تضرّ بالطرفين الكاتب والمتلقّي.

الكتابة اشتغال فنّي هدفه المتعة، أي إمتاع المتلقي، فضلاً عن إمتاع الكاتب نفسه عبر سكب أفكاره وصورهِ وخيالاته في نصوص ناضجة، شيّقة، ملهِمة. وهنا يبرز سوال هام وهو أين يضع الأدباء تلك الموهبة أو ذاك الإشتغال أو الحرفة أو اللوثة أو أي تسمية يصح اطلاقها على الكتابة في زحمة الأولويات الحياتية للكاتب؟

فلو كانت للكاتب عائلة تحتاج إلى المال والرعاية، وربما ساعات من العمل تمتد لأكثر من نصف اليوم، ولو كانت الكاتبة أمّاً أو راعيةً لأشخاص في معيتها، وربما تتطلب منها تلك الرعاية ساعات إضافية، فكيف سيمارس الأدباء طقوسهم في الكتابة، وهل سيكون جو المنزل مناسباً لمزاج الأديب؟

لقد سمعتُ قصصاً لأدباء وأدبيات تنصلوا من كل ما يعيق عمليتهم الإبداعية. وشمل التنصّل هذا العائلة. القضية شخصية وذاتية ونسبية بكل تأكيد، لكنها تستدعي منا تساؤلاً حول سبب تحول الفن من وسيلة لجعل الحياة مقبولة ومستساغة إلى غاية بذاته.

يندفع البعض لتحقيق تلك الغاية في طريق وعرة تضطرهم للتضحية بالأشخاص والأشياء من حولهم وربما حتى التضحية بأنفسهم، لأن الفن وتحديداً الكتابة لم تعد وسيلة جمالية إنما هدفاً يحتاج الظفر به إلى قرابين.

إن هذا الالتباس لدى عدد غير قليل من الكتّاب يؤثر بوضوح حتى على جودة المنتج الأدبي، فالأمر يشبه أن يقوم أحدهم باللهاث المسعور من أجل الوصول للجنس أو الطعام، الهوس لا يختلف هنا سوى في المسميات، في حين أن الكاتب الحاذق يدرك أن الكتابة لا تعدو كونها شغف جمالي، وتحويلها إلى حاجة، قد تتسبب لنا ولمن حولنا بالتعاسة، وهذا قتل لماهيتها الأسمى.

وليس أدل على ذلك من قول فرناندو بيسوا إن الأدب هو الطريقة الأكثر إمتاعاً لتجاهل الحياة)، فمهمتهُ إذن تخفّيف الأعباء لازيادتها.

أن الأدباء الذين يُولون حياتهم الشخصية اهتماماً أكبر من اشتغالهم الأدبي، هم الأكثر سلامةً نفسية وبالتالي أكثر إبداعاً، لأن هذا الصنف من الأدباء هو الذي يكتب لتكون الحياة أجمل بالفن، فهو لن يُقلق من حوله، ولن تمرّ عليه تلك اللحظات الصعبة التي دفعت بعض الكتّاب إلى التعاسة أو الإنتحار. وفي كلّ الأحوال سيكون فنُّهم متقدماً، وراكزاً، تستشعر فيه نشوة الإنغماس في الحياة ولذة الاسترخاء في الكتابة، حيث تسعى لهم طائعة دون أن يكلّفوا أنفسهم عناء البحث وضلالة التخبّط.

إن الفن بكلّ صنوفه وتجلياته لايصمد أمام لحظة من لحظات الحياة الموغلة في الواقعية، لذا نحن ككتّاب وعند تصوير تلك اللحظة بطريقتنا الخاصة مخيرون في حياتنا الشخصية بين أن نعيشها بصدق مع من نُحب وبين أن يُصبح همّنا الوحيد هو كتابتها فحسب.

إنها مسألة أولويات، لكن برأيي من الخطأ الجسيم أن تتحول الكتابة من عملية إبداعية خلّاقة ملهِمة ممتعة إلى عملية إبداعية دموية حارقة جنونية.

رواية "غرام في القاهرة" للإيراني أمير حسن جهلتن

عن دار سؤال في بيروت، صدرت رواية "غرام في القاهرة" للكاتب الإيراني أمير حسن جهلتن، وترجمة غسان حمدان. الرواية تلتقط بشكل رائع أجواء القاهرة ومزاجها، بين التخلف والحداثة، والتهديد والصحوة في فترة الأربعينات. وبينما نقرأ عن حب يرتبط مصيره ارتباطاً وثيقاً بنجاح السفير الإيراني في القاهرة أو فشله، فإن الرواية تقدّم لنا أيضاً أساساً تاريخياً دقيقاً ومعقداً، وبلغة غنية بالتفاصيل، لمنطقة تعاني من التوترات والصراعات المتفاقمة.

رواية "ألف عام بعد الحرب" رحلة مهولة من أجل الخلاص

عن دار سؤال في بيروت صدرا رواية "ألف عام بعد الحرب" لكارين فرناندز، وترجمة عبد الله العمري، وتتناول قصة حياة "ميغل"، الرجُلّ المُسِنّ الوحيد، بدايات القرن الحادي والعشرين، الذي يترك مدينة العُمّال في مُقاطعة طُليطلة ليهرُب مع كَلبِه رامون إلى مُرتفعات إستريمادورا. يركبُ حافلةً باتِّجاه مونتيبالوما، قريتِه الأم التي لم يعُد إليها منذ أيّام الحرب الأهلية الإسبانية. فيجدها قد اختفت، بعد أن غمرتها مياه السد. تروي كارين فرناندز هذه الرحلة نحو الخلاص بأسلوبٍ شيِّق ومؤثِّر.

تولستوي ـ شهادات معاصرين لليف نيكولاييفيتش

عن دار سؤال في بيروت، صدر كتاب "تولستوي ـ شهادات معاصرين" تأليف: ليف نيكولاييفيتش، وترجمة إبراهيم أستنبولي. وهو كتاب مدهش يجمع روائع ما قيل ووُصف به الكاتب الروسي العملاق. مما جاء فيه" "لديه يدان مدهشتان ـ ليستا جميلتين، بل مليئتين بالعقد، بسبب الأوردة المنتفخة، ولكنّهما مفعمتان مع ذلك، بقدرة تعبيرية وإبداعية هائلة. يمكن للمرء بواسطة هكذا يدين أن يفعل كلّ شيء. كان في بعض الأحيان وهو يتكلم، يحرّك أصابعه ويجمعهما في قبضة على مهل وبالتدريج، وإذ به يفتحهما فجأة وينطق في الوقت نفسه بكلمة كاملة الوزن ووجيهة. إنه شبيه بالرب، لا ربِّ الجنود (صَبؤات) أو بالبطل الأولمبي، وإنّما بإله روسي يتربع على عرش من الغار تحت شجرة زيزفون من الذهب، ومع أنه ليس مهيبًا للغاية، فإنه أكثر مكرًا من جميع الآلهة الأخرى، على الأغلب. قال عنه مكسيم غوركي"أنا لستُ يتيمًا في هذه الأرض طالما أنّ ذلك الإنسان موجود عليها".

من الاستعمار إلى الرأسمالية المعاصرة

الوجه المتغير للإمبريالية التركيب المفاهيمي والنمط السائد

تحرير: سوناندا سين وماريا كريستينا ماركوتسو

ترجمة: الطريق الثقافي

يتناول هذا الكتاب أهمية وخطورة السلوكيات والخطط والمطامح الإمبريالية في الوقت الحاضر، كترتيب مستمر، من السنوات الأولى للمستعمرات الإمبراطورية إلى نمط الاستيلاء السائد في جميع أنحاء العالم. يقدم الكتاب أربعة عشر فصلاً لمؤلفين مشهورين، تتناول الأساس المفاهيمي للإمبريالية المعاصرة من زوايا مختلفة، بما في ذلك الهند والاستعمار والقضايا المعاصرة مع الإمبريالية.

نحن نفهم الإمبريالية كترتيب مستمر منذ السنوات الأولى للمستعمرات الإمبراطورية إلى النمط السائد من المصادرة، من جانب أولئك الذين يمارسون السلطة في مواجهة أولئك الضعفاء. لقد تم تأطير نمط "الإمبريالية القديمة"، في كتابات هوبسون وهيلفردينج ولينين، في سياق العلاقات الإمبريالية بين الدول الحاكمة ومستعمراتها مع إخضاع هذه الأخيرة سياسياً، والاستيلاء عليها بالقوة أو التجارة، وتوفير الأساس لهيمنتها الاقتصادية لصالح الدول الحاكمة. وقد تنوعت أشكال هذا الاستثمار، عبر المناطق وعلى مر الزمن؛ بما في ذلك الغزوات الأوروبية المبكرة لأمريكا الجنوبية، واستخدام العبيد أو العمالة المتعاقد عليها عبر المحيطات، واستنزاف الفوائض من المستعمرات باستخدام قنوات التجارة والمالية. ومع ذلك، فقد غيرت الإمبريالية نمطها بشكل كبير منذ ذلك الحين، وخاصة مع التغييرات المؤسسية في بنية القوة السائدة. تقدم المقالات في هذا الكتاب تفسيراً متجدداً، يتضمن التفسيرات البديلة للإمبريالية ونمطها المتغير عبر المكان والزمان، بما في ذلك نمط القمع المتغير الذي يعكس الديناميكيات الكامنة وراء أنماط القمع المحددة. ويمكن وصف النمط بأنه "إمبريالية جديدة" في ظل الرأسمالية المعاصرة على النقيض من شكلها "القديم" في ظل الاستعمار. إن التفسيرات المتنوعة للإمبريالية كما في الأدبيات لا تقلل من أهمية القواسم المشتركة التي تقوم عليها المواقف البديلة، بما في ذلك النمط المتنوع من عمليات المصادرة في ظل الإمبريالية. في حين استمرت الإمبريالية كنظام للاستغلال على مر العصور، فإن التدابير المستخدمة لتحقيق الأهداف مرت بتغيرات محورية، اعتمادًا على شبكة هيكل القوة السائد.

لقد أعادت العولمة النيوليبرالية تشكيل تقسيم العمل الدولي وتقسيم العمل داخل الدول من خلال آليات النقل إلى الخارج، والاستعانة بمصادر خارجية، والتعاقد من الباطن، بحيث أصبحت العولمة قادرة على تفتيت الأنشطة عبر المناطق الزمنية، والفضاءات، والمؤسسات داخل الدول القومية. وتعتمد منهجية التحليل على بوخارين (1915) ومفهومه عن سياسة الغزو. وبالتالي، بالنسبة لتشاكرابورتي، فإن الإمبريالية اليوم هي سياسة غزو بالقوة والعنف على "خارج" العالم الرأسمالي.

تقدم المحررتان حسابًا تاريخيًا ومفاهيميًا للإمبريالية في سياقها "الكلاسيكي"، وتبرز ان الوحدة الأساسية التي تمر عبر النمط المتنوع للنظام الإمبريالي على مر الزمن. تتعامل طروحاتهما مع النظرية والماضي والمعاصرة، وتختتم بالتعمق في الوضع الحالي في أمريكا اللاتينية والولايات المتحدة وآسيا. إنّ كتاب "الوجه المتغير للإمبريالية" يقدّم أفكارًا جديدة للبحث المستقبلي في الأنماط المتغيرة للمصادرة ـ التي تمتد من السنوات الأولى للنهب البحري والمستعمرات الإمبراطورية في القرن التاسع عشر، إلى الرأسمالية المعاصرة، التي تتجذر في مفاهيم الليبرالية الجديدة والعولمة وأيديولوجية السوق الحرة. بمساهمات من خبراء كبار في هذا المجال، يُعَد هذا الكتاب طرحًا مهمًا، قد يكون موضع اهتمام العلماء والباحثين في الاقتصاد والسياسة وعلم الاجتماع والتاريخ، خاصة أولئك الذين يتعاملون مع التاريخ الإمبراطوري والاستعمار.

يجمع كتاب "الوجه المتغير للإمبريالية" بين التحليلات من مجموعة من أكثر المفكرين الهنود كفاءة. وهي مجموعة مستنيرة تذكر القارئ باستمرارية ذلك الجانب الرئيسي من الرأسمالية عبر المراحل المتعاقبة من انتشارها العالمي وتعطي أهميتها الكاملة للتغيرات المرتبطة بهيمنة رأس المال المعاصر. إنها قراءة ضرورية لفهم تحديات عصرنا. إنّه كتاب مهم للغاية يصدر في الوقت المناسب، ليعارض التيّار السائد بقوة، ويذكرنا بأن الاستيلاء الإمبريالي على الفوائض لا يزال يحدث في العالم المعاصر، على الرغم من أن المستعمرات الرسمية والنمط الاستعماري قد انتهى منذ فترة طويلة.

المحررتان

سوناندا سين
أستاذة سابقة للاقتصاد في جامعة جواهر لال نهرو، نيودلهي، الهند. وباحثة في الرأسمالية المعاصرة، والتمويل الدولي، والتاريخ الاقتصادي والتنمية. تُنشر مقالاتها في مجلات مرموقة، صدر لها عشرة كتب، بما في ذلك التمويل المهيمن والاقتصاد الراكد (2014)، والعولمة والتنمية (2008، 2013) وعدم الحريَّة والعمل المأجور.

ماريا كريستينا ماركوزو
أستاذة بجامعة اقتصاد بجامعة روما، "لا سابينزا"، إيطاليا، وزميلة أكاديمية لينسي الإيطالية. عملت على النظرية النقدية الكلاسيكية، وكلية كامبريدج للاقتصاد، والاقتصاد الكينزي، ومؤخراً على استثمارات كينز في الأسواق المالية. نشرت حوالي 100 مقال في مجلات وكتب، وألفت وحررت 20 كتابًا.

الكتاب: الوجه المتغير للإمبريالية
سوناندا سين وماريا ماركوتسو
الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 39.99 جنيه إسترليني
الرقم الدولي: 9780367890704
عدد الصفحات: 356 صفحة
الناشر: Routledge India

"عصران.. عصر الثورة وعصرنا الحالي"

إنعدام العاطفة وشغف المشاعر والتسامي الفاتر

الطريق الثقافي ـ خاص

صدر حديثا عن دار الرافدين في بيروت وبغداد كتاب "عصران عصر الثورة وعصرنا الحالي"، لسورن كيركَكورد، وترجمه قحطان جاسم عن الدانماركية.

يتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء؛ ويعالج عصرين، عصر ما قبل الثورة الفرنسية وما بعدها. وتتلخص أطروحته في أن العصر الحالي هو عصر تأملي، عقلاني، لكنه خال من العاطفة، أي إنّه فترة من التسامي الفاتر، والتبريرات التي لا طائل من ورائها، والتأخير الجبان، إذ يُستبدل في العصر الحالي، شغف المشاعر وعنف الفعل بـ "مداولات مسبقة متنوعة". وهو يتناول التغيرات التي حدثت في العلاقات الأسرية والحياة اليومية والعادات، والعلاقات الاجتماعية والقيم، في زمن الثورة الفرنسية ومابعدها، في إطار التغيرات التاريخية وانعكاسها على الأفراد وعلى تلك العلاقات.

لقد اتخذ كيركَكورد من هذا الكتاب فرصة لتوجيه نقد لاذع لأفكار عصره، ومناسبة أيضاً لمناقشة عدد من الأفكار الفلسفية والفكرية، ومعالجة ثيمات كانت تشغل عصره، كالثورة، الفرد، الجماهير، التمثيل الشخصي، التسوية، الحسد، السطحية، الثرثرة، وغيرها.

وكان السؤال المهم الذي طرحه: كيف يؤثر الزمن الثوري على العلاقات الاجتماعية والفرد؟ وهو بواسطة هذا السؤال، لم يرغب في فهم تدفق التاريخ، بقدر ما أراد فهم الوضع الجدلي الذي يمثله زمان ومكان معينان، وكيف يؤطران مجال الوجود. إذ تفتح الفترات التاريخية إمكانيات فريدة وتفرض قيودًا على الأفراد وآمالهم في الوجود الديني". واعتبر عصر الثورة "جدير بالاحترام، رغم عيوبه الصارخة"، مقارنة بالعصر الحاضر، الذي "هو مجرد عار". و لم يرَ في زمن الثورة أمراً سلبياً، بل رأى فيه احتمالات متعددة : "إن زمن الثورة هو في جوهره عاطفي، لذلك لم يبطل مبدأ التناقض.

كتاب "انعدام الجنسية: تاريخ حديث" ضمن سلسلة "عالم المعرفة"

الطريق الثقافي ـ وكالات

ضمن سلسلة "عالم المعرفة" العدد 498، صدر كتاب "انعدام الجنسية: تاريخ حديث" للباحثة ميرا إل. سيغلبيرغ، وترجمة إبتهال الخطيب، الذي يتناول تاريخ انعدام الجنسية منذ أن تجلى بوضوح كظاهرة سياسية، أممية، ذات تبعات اقتصادية واجتماعية هائلة مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تلك الحقبة التي شهدت تحولاً سياسياً وجغرافياً من عالم الامبراطوريات متّسعة الرقعة إلى عالم الدول الأممية الحديثة المحددة والموثقة الحدود. تركز المؤلفة على تشكل العالم الجديد والمنظومة الحقوقية والإنسانية الجديدة التي تحول الشعوب من رعايا إلى مواطنين مأخوذين بالفكرة السياسية الحديثة لحق تقرير المصير، كان كذلك آخذاً في خلق فئات أقلية غاية في الاستشكالية، أقليات تنهزم كل حقوقها الإنسانية أمام انتصار عملية تشكيل الحدود السياسية وتكوين الدول السيادية.

كتاب "اختراع الكتب.. اللامتناهي في برديَّة" للكاتبة إيريني بابيخو

طريق الثقافي ـ خاص

"اختراع الكتب.. اللامتناهي في بردية" للكاتبة والبروفيسور إيريني بابيخو، التي تُبحر في ثناياه عبر ثلاثين قرنا من وجود الكتب. كتب الحجر والطين والقصب والجلد، وصولا إلى أحدثها من كتب النبضات الكهربائية. نستكشف بواسطته التاريخ الجماعي للكتب والأبطال الذين جعلوها ممكنة من رواة شفويين ونساخ ومترجمين، وبائعين متجولين وجواسيس ومتمردين، عبر محطات التاريخ المختلفة، من حروب الإسكندر الأكبر، إلى أوّل المكتبات التي عرفتها البشرية، والكتب التي أحرقت في معتقلات سيبيريا، ومكتبة سيرابيفو، ومتاهة أكسفورد تحت الأرض. الكتاب يروى بأسلوب روائي وقصصي مبهر، ويمزج بين التشويق والمعرفة.

ضوء
مؤسسة روزا لوكسمبورغ
Rosa Luxemburg Foundation

تهتم مؤسسة روزا لكسمبورغ بمجموعة من المواضيع المتعلقة بالحياة السياسية التقدمية في ألمانيا، داخل وخارج البرلمان. وكمنظمة مرتبطة بحزب اليسار الألماني، تعمل كخلية للتفكير لصالح طيف واسع من المجموعات الألمانية والمنظمات والحركات التي تناضل من أجل العدالة الاجتماعية والديمقراطية المباشرة.

يطرح مفكرو المؤسسة سؤال عن كيفية تحقيق العدالة الاجتماعية التي نصارع من أجلها في عالم تحكمه العولمة؟ ومن هم شركاؤنا في النضال من أجل هذه المبادئ؟ في ألمانيا وفي مجمل البلدان الأوروبية، نلحظ ارتفاعا لخيبة الأمل عند الجماهير من الأحزاب (التقليدية) والسياسة البرلمانية. ويترجم ذلك بتراجع إجمالي عدد أعضاء الأحزاب، وفي أغلب الأحيان يجد الناس طرقًا أخرى للتنظم من خلال مبادرات سياسية واجتماعية واسعة النطاق. لكن يبدو أن هذه المبادرات قصيرة العمر ولا تدوم كثيرا، مما يؤكد الحاجة الماسّة لنشأة أحزاب سياسية قوية ومستدامة وذات جذور اجتماعية حقيقية.

بحوث جدلية في كتب

الفلسفة والسياسة الواقعية

نقد الفلسفة السياسية

تأليف: رِموند جوس

في كتاب الفلسفة والسياسة الواقعية، يزعم رِموند جوس أن الفلاسفة لابد وأن يحاولوا أولاً فهم الأسباب التي تجعل الجهات الفاعلة السياسية الحقيقية تتصرف على النحو الذي تتصرف به بالفعل. وبعيداً عن كونها أخلاقيات تطبيقية، فإن السياسة هي مهارة تسمح للناس بالبقاء وملاحقة أهدافهم. وفهم السياسة يعني فهم القوى والدوافع والمفاهيم التي يمتلكها الناس والتي تشكل كيفية تعاملهم مع المشاكل التي يواجهونها في مواقفهم التاريخية الخاصة. يتناول كتاب الفلسفة والسياسة الواقعية فلسفة سياسية واقعية ذات توجه تاريخي وينتقد الفلسفات السياسية الليبرالية القائمة على مفاهيم مجردة للحقوق والعدالة.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 17.95 دولارًا
عدد الصفحات: 385 صفحة
الرقم الدولي: ردمك 9781350167735
الناشر بلومزبري للنشر

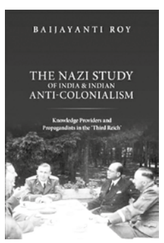
الدراسة النازية للهند

مناهضة الاستعمار الهندية

تأليف: روي بايجاياتي

هذا الكتاب يعد أول دراسة مفصلة ونقدية للروابط الفكرية والسياسية التي كانت قائمة بين بعض العلماء الألمان المتخصصين في الهند، و"خبراء الهند" غير الأكاديميين، ومناهضي الاستعمار الهنود. تستكشف الدراسة الطرق التي استخدم بها هؤلاء الأفراد خطابات المعرفة المختلفة المتعلقة بالهند، وخاصة استعمارها والحركة المناهضة للاستعمار، من قبل عدد من المنظمات الألمانية لتلبية مطالب السياسة النازية. تفحص هذه الدراسة أيضًا الروابط بين مقدمي المعرفة وتجسيدات السياسة الاشتراكية الوطنية مثل الحزب النازي والشركات والمؤسسات التابعة له.

الغلاف: ورق مقوى عادي
عدد الصفحات: 256 صفحة
السعر: 75.60 جنيه إسترليني
الرقم الدولي: 9780192887542
الناشر: برونز بوك



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 144
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
التصميم Sillat Media
8 تموز/ يوليو 2024 8 July
24

لوحة "سيدة ترتدي فستانًا أرجوانيًا مع أزهار" 65x85 سم، للرسام البولندي فلاديسلاف كزاشورسكي (1850 ـ 1911)، واحدة من أهم الأعمال المسروقة التي لم يُعثر عليها حتى الآن.

أكبر سرقة فنون في التاريخ

الأعمال الفنية المسروقة وحماية ذاكرة الأجيال

الطريق الثقافي ـ خاص

إن حجم النهب الذي قام به النازيون خلال الحرب العالمية الثانية، وخاصة السرقة المتعمدة للكنوز الفنية والثقافية، ليس له سابقة. فقد قام زعماء النازية بعمليات سطو ونهب واسعة النطاق في البلدان الأوروبية المحتلة، استهدفت الممتلكات العامة والخاصة من الأعمال الفنية النادرة التي لا تُقدر بثمن.

كان النهب النازي للفنون (بالألمانية: Raubkunst) عبارة عن سرقة منظمة للفن وغيره من العناصر أثناء الحرب العالمية الثانية. لقدبدأت عمليات نهب الممتلكات الفنية في ألمانيا في العام 1933، كما نهب النازيون البلدان المحتلة، أما من خلال الاستيلاء المباشر، وفي بعض الأحيان تحت ستار حماية الفن بواسطة وحدات حماية الفن. لقد أستردت الكثير من الأعمال الفنية التي نهبها النازيون من خلال برنامج الآثار والفنون الجميلة والمحفوظات MFAA، بعد الحرب؛ ومع ذلك، لا يزال العديد منها مفقودًا أو أعيد إلى البلدان ولكن ليس إلى أصحابها الأصليين. إن هناك جهدا دوليا جاريا لتحديد نهب النازيين الذي لا يزال مجهولا، والهدف النهائي هو إعادة العناصر إلى أصحابها الشرعيين أو بلدانهم.

> "لا تنشأ العصور منعزلة بعضها عن بعض؛ كل حضارة تتشكل، ليس فقط من خلال إنجازاتها الخاصة، ولكن أيضًا من خلال ما ورثته من الماضي. إذا دُمرت هذه الأعمال الفنية، فإننا نفقد جزءًا مهمًا من ماضينا، لا يمكن تعويضه او استرداده، وستصبح ذاكرة الأجيال أكثر فقرًا بسبب ذلك."
> ضابط الآثار الرائد سيرغي غونتشاروف، من خطاب تحفيز لجنوده قبل مقتله في المعركة في آذار/ مارس 1945 جنوب وارشو.

أثناء أول زيارة رسمية له إلى إيطاليا في العام 1938، أمضى هتلر ما يقرب الساعتين في متحف فلورنسا الشهير. في ذلك الوقت، تبلورت فكرة: بناء مجمع فني غير عادي ـ متحف الفوهرر ـ في مسقط رأسه مدينة لينز ـ النمسا. كانت معظم اللوحات والرسومات والمنحوتات النادرة التي أرادها هتلر وسال لها لعابه، موجودة بالفعل ضمن مجموعات مغلفة ومخبأة بعناية فائقة في المستودعات الكبيرة تحت الأرض. لقد بدا هذا، بكل المقاييس، أعظم سرقة أعمال فنية في التاريخ. لقد أثرت الكنوز المنهوبة ـ الأعمال الفنية، ومحتويات المكتبات العامّة بأكملها، والمخطوطات والوثائق النادرة ـ الرايخ الثالث على حساب ضحاياه. واستمرت عملية النهب حتى نهاية الحرب.

في حزيران/ يونيو 1943، شُكلت لجنة خاصة لحماية الآثار والمقتنيات الثقافية والأعمال الفنية. سُميت في وقتها "لجنة روبرتس" التي تطورت لاحقًا لتصبح قسم الآثار والفنون الجميلة والمحفوظات MFAA. كانت هذه اللجنة تتكون من أمناء المتاحف ومديريها وعلماء وفنانين ومهندسين معماريين وأمناء أرشيف ومكتبات، تطوعوا للحفاظ على التراث الثقافي لأوروبا من الدمار الذي خلفته الحرب والسرقة على يد أدولف هتلر والنازيين.

لقد تحدى حوالي عشرين رجلاً من رجال الآثار مخاطر العمل في الخطوط الأمامية لتتبع وتحديد مواقع الأعمال الفنية المنهوبة ومحاولة استعادتها، قُتل منهم اثنان أثناء محاولتهماحماية بعض الأعمال الفنية في أحد الملاجئ من التدمير. لكن اللجنة تمكنت في العام الأخير من الحرب، من تعقب وتحديد موقع مئات الآلاف من الأعمال الفنية المسروقة.

في السنوات الست التي تلت ذلك، أعادت اللجنة، بما فيها الفرع الشرقي الذي كان يعمل بحماية الجنود السوفييت، ما يقرب من 4 ملايين قطعة فنية مسروقة إلى البلدان التي سُرقت منها. ومع ذلك، لم تكتمل المهمة، إذ لا تزال مئات الآلاف من الأعمال الفنية والمنحوتات النادرة مفقودة حتى اليوم.

بعد مرور ما يقرب من 80 عامًا منذ نهاية الحرب، ما زالت الجهود تتواصل من أجل العثور على الكثير من الأعمال الفنية المفقودة وإعادتها إلى أصحابها الشرعيين.

تمثل عمليات الاسترداد فرصة بالغة الأهمية لتصحيح بعض جرائم الحرب العالمية الثانية. كما أنها تظهر الاحترام لعائدية الممتلكات الثقافية.

على الرغم من العمل غير المسبوق الذي قامت به اللجنة ـ عثرت على أكثر من 4 ملايين قطعة فنية وأعادتها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، إلا أن مئات الآلاف من الأعمال الفنية الأخرى لا تزال مفقودة.

إنّ الطريقة الوحيدة التي يمكننا من خلالها البدء في إعادة الأعمال الفنية والوثائق المفقودة إلى أصحابها هي إعادة اكتشافها.

الانتباه للتفاصيل

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

في الفن

محمد حيّاوي

أن تكون شجرة! يا لها من مسؤولية

تقول الباحثة البيئية ـ الوجدانية ماريا بوبوفا: "قبل مائتي مليون عام، قبل وقت طويل من أن نسير على الأرض، كان عالمًا من المخلوقات ذوات الدم البارد والألوان الباهتة ـ نوع من البحر الأرضي البني والأخضر. كانت هناك نباتات، لكن تكاثرها كان لعبة حظ ضعيفة ـ كانت تطلق حبوب اللقاح الخاصة بها في الريح، وفي الماء، من أجل احتمالية مذهلة، أن تصل إلى عضو آخر من نوعها. لا خوارزمية، ولا تمريرة مقصودة، مجرد صدفة".

لكن بعد ذلك، في العصر الطباشيري، ظهرت الزهور وغطت العالم بسرعة مذهلة ـ لأنّها اخترعت الحب بمعنى شعري.

وبمجرد أن ظهرت الزهور، ظهرت الفاكهة ـ حسب بوبوفا ـ ذلك التفاعل السامي بين ضوء الشمس والسكر. وبمجرد ظهور الفاكهة، أصبح بوسع النباتات الاستعانة بالحيوانات في نوع من التجارة أو المنفعة المتبادلة: الحلاوة مقابل التكاثر.

كانت الحيوانات تستمتع بالسكريات الموجودة في الفاكهة، وتحولها إلى طاقة وبروتينات، فظهر عالم جديد من الثدييات ذوات الدم الحار.

من ذلك نستنتج، أنّه لولا الزهور لما كان لنا وجود. ولم يكن هناك شعر. ولم يكن هناك علم. ولم يكن داروين ليستوعب كيف ظهرت الزهور فجأة وفرضت سيطرتها على العالم.

حيث كانت الإزهار رمزاً للإغواء.

في العام 1866، أطلق عالم الأحياء البحرية الألماني الشاب إرنست هايكل ـ الذي سحرت رسوماته الرائعة للكائنات وحيدة الخلية التي تعيش تحت الماء داروين ـ على هذا الترابط المتبادل اسماً: أطلق عليه اسم (علم البيئة)، وهو مشتق من الكلمة اليونانية "أويكوس" أي "البيت"، و"لوجيا" أي "دراسة"، والتي تشير إلى دراسة العلاقة بين الكائنات الحية في بيت الحياة.

قبل ذلك بعام، وتحديدًا في العام 1865، قامت شاعرة أميركية شابة ـ مراقبة حريصة لبيت الحياة الذي حولته إلى معبد للجمال ـ بتأليف قصيدة عن علم البيئة، تعود في الأساس إلى ما قبل علم البيئة، أسمها إيملي ديكنسون.

تقول في قصيدتها "الأزهار":

انبعاث الحياة هو نتيجة لقاء زهرة ونسمة عابرة،

إنّه وصف الأمر المشرق بطريقة معقدة للغاية،

كان على البرعم المحافظة على حقّ الدودة في الحصول على نصيبها من الندى،

الطبيعة العظيمة لا تخيب الآمال

أن تكون زهرة، هو أمر عميق المسؤولية.

كان ذلك في العام 1860، لكن في زماننا هذا ما زالت الأشجار تشعر بعبء المسؤولية، لمجرد كونها أشجارًا، بينما لا يفعل ذلك مسؤول أمانة بغداد المهووس بسردية (المقرنص)، لهذا السبب تحديدًا، نشرنا في هذا العدد (البيان البيئي) في درجة حرارة تقترب من نصف درجة الغليان، على الرغم من أن الأشجار تخفضها بمقدار أربع درجات وتطرح أطنانًا من الأوكسجين النقي.