رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

14 أيلول/ سبتمبر 2026 14 September

No. 184

الطريق الثقافي

altareek althakafi

المعكرونة الثورية
سلاح ضد الفاشية
2

المرأة تدفع الثمن
خمس سنوات
على حكم طالبان
7

تشي جيفارا..
الرفاق الأخيرون..
الذاكرة والوفاء الثوري
10

رغد السهيل..
سمفونية المدن المرئية
التجريب والمعرفة
16

النص الشعري
رؤى التخيّل والكتابة..
نعيم عبد مهلهل
18

كتاب كريس دي بلوغ
الامبراطوية المُبيدة
حرب الرأسمالية
على الحياة والعالم
22

12
الرسامة فردوس إسماعيل
ذاكرة الجنوب.. إيقاعات اللون

9 تأويل..

علي الوردي وحنا بطاطو..

قراءتان لسردية العراق الواحد

لماذا أصبح الوردي أكثر حضورًا في المكتبة العراقية اليوم من بطاطو، مع أن الاثنين كتبا في الحقبة نفسها تقريبًا، وكلاهما ترك أثرًا لا يُستهان به في فهمنا للعراق الحديث؟ في الاختلاف، منحنا بطاطو أداة لفهم كيف تتشكل التحالفات السياسية عبر الزمن، وكيف يمكن مقارنة تجربة العراق بتجارب أخرى حول العالم، بدل عزلها كحالة فريدة. أما الوردي فمنحنا لغة قريبة من الشارع، وسردية اعترفت بتنوع العراق الطائفي، في وقت ندر فيه من يفعل ذلك بجرأة مماثلة. ربما الأصح، أن نقرأهما معًا: فكل منهما يكشف عن جانب لا يراه الآخر.

رواية الكاتبة المغتربة بلسم كرم:
"أفق الحدث".. مصائر النساء المهمشات
14

علي حسن الفواز يكتب عن:
الدولة المدنية.. أزمة التَشكّل وأسئلة المثقف
4

ريسان الخزعلي يكتب عن:
القصيدة العمودية.. مدوّرة من دون قافية
17

د. فالح الحمراني يكتب عن:
سؤال الكرامة بين "أكاكي" غوغول و"سيِّد معروف"
8

"لم أمتْ جيدًا"
قصيدة
من سالم سالم
11

التاريخ في فكر مهدي عامل
نمط الانتاج الكولونيالي وعلمية الفكر الخلدوني
6

9 771412 341239

فهرسة المخطوطات السريانية في دار المخطوطات العراقية

الطريق الثقافي ـ خاص

أنجزت دار المخطوطات العراقية في الهيئة العامة للآثار والتراث، أعمال فهرسة المخطوطات السريانية ضمن مقتنيات الخزانة الوطنية لتحقق انجازًا مهمًا على هذا الصعيد.

جاءت عملية الفهرسة ضمن مشروع متكامل لتوثيق مخطوطات الدار وإعداد الأدلة التعريفية بمقتنياتها، لاسيّما المخطوطات التي لم يسبق أن خضعت للفهرسة وفي مقدمتها المخطوطات السريانية، وأوضحت الدار أن العمل أُنجز من قبل فريق متخصص من قسم الفهرسة بمشاركة مختصين باللغة السريانية، واستمر لمدة أربعة أشهر، نظرًا لما تتطلبه هذه المخطوطات من جهد متخصص في الجوانب اللغوية والتاريخية.

الإنجاز الأخير سيوفر أدلة علمية تساعد الباحثين والدارسين على التعرف على محتويات هذه المخطوطات، والإستفادة منها في الدراسات المتخصصة فضلاً عن الإسهام في حفظ التراث السرياني المخطوط والتعريف به محليًا ودوليا، لما تمثله هذه المخطوطات من تنوع ثقافي وحضاري للعراق، ولا تقتصر أهمية الفهرسة على حماية المخطوطات من النسيان أو صعوبة الوصول إليها، بل تمنحها حضورًا جديدًا في المجال الأكاديمي. فالمخطوط الذي لا يمكن التعرف إلى وجوده ومحتواه يظل محدود التأثير في الدراسات التاريخية واللغوية والثقافية، بينما تسمح الفهرسة بتحويله إلى مادة قابلة للبحث والمقارنة والتحليل.

جامعة بابل تعقد مؤتمر مناقشة تطوير السياحة الأثرية في العراق

الطريق الثقافي ـ خاص

عُقد في جامعة بابل مؤتمر موسع لمناقشة آليات تطوير السياحة الأثرية في العراق وسبل النهوض بقطاع السياحة الأثرية وتعزيز التعاون بين المؤسسات الأكاديمية والجهات الحكومية المختصة بالآثار والتراث بما يسهم في تأهيل المواقع الأثرية والتراثية وتطويرها وفق أسس علمية وسياحية حديثة.

كما جرى بحث أهمية توظيف الخبرات الأكاديمية والتخصصية لوضع رؤى واستراتيجيات تسهم في تنمية السياحة الأثرية والتعريف بالموروث الحضاري العراقي وتعزيز مكانة العراق على خارطة السياحة الثقافية والأثرية.

المؤتمر أكد على أهمية استمرار التنسيق بين الجامعات والمؤسسات الحكومية والهيئة العامة للآثار والتراث للمضي قدمًا في هذا المسعى.

"باستاسكيوتا أنتي فاشيستا"

المعكرونة في التقاليد الثورية سلاح ضد الفاشية

مرضية ماكافيري
ترجمة: الطريق الثقافي

عندما أُطيح بالديكتاتور الإيطالي بينيتو موسوليني في العام 1943، احتفلت عائلة سيرفي، وهي عائلة فلاحية، بتقديم وجبات مجانية من المعكرونة في ساحة القرية، ليصبح ذلك تقليدًا احتفاليًا يُمارس سنويًا في شهر تموز/ يوليو من كل عام، مُجسدًا روح التكاتف المجتمعي التي تُمثل جوهر الحركة الإيطالية اليسارية المناهضة للفاشية.

في 25 تموز/ يوليو 1943، وبعد واحد وعشرين عامًا من الديكتاتورية، أُطيح ببينيتو موسوليني واعتُقل. وفي خضم تدهور أوضاع إيطاليا في الحرب العالمية الثانية، انقلب المجلس الفاشي الكبير على موسوليني ليلًا، وعُيّن المارشال بيترو بادوليو رئيسًا للحكومة. في جميع أنحاء إيطاليا، انتشر الخبر بشكل متفاوت وبطيء، وتناقلته فئات الشعب شفهيًا، وسط شائعات وشكوك.

في ريف مدينة ريدجو إميليا، بمنطقة إميليا رومانيا شمال إيطاليا، تلقت عائلة سيرفي النبأ بعد عودتهم من العمل في الحقول. كان ألسيد سيرفي وزوجته جينوفا وأبناؤهما السبعة وشقيقتاهما فلاحين من غاتاتيكو، بالقرب من كامبيجين. كانوا يعملون بالزراعة، وقد طوروا في ثلاثينيات القرن العشرين أساليب زراعية جديدة، وتمكنوا من التحرر من نظام المزارعة بالمشاركة.

لكنّهم طوروا أيضًا وعيًا مناهضًا للفاشية. بالنظر لخلفيتهم اليسارية، استندت آراؤهم السياسية إلى التقاليد الديمقراطية والاشتراكية في مقاطعة إميليا رومانيا، القريبة من الاشتراكية الإنسانية والإصلاحية المرتبطة بكاميلو برامبوليني، فساعدوا في تنظيم أنشطة سرية، بما في ذلك إنشاء مكتبة صغيرة متنقلة مع ديديمو فيراري، الذي عُرف لاحقًا في المقاومة باسم المفوض إيروس.

تعمّق وعي أبناء عائلة سيرفي السياسي أثناء خدمتهم العسكرية، وتعرّف ألدو سيرفي، على وجه الخصوص، على الأوساط الشيوعية من خلال لوسيا سارزي، ممثلة المسرح المناهضة للفاشية، التي عملت في صيف العام 1943، مع جورجيو أميندولا، الذي أصبح لاحقًا أحد أبرز قادة الحزب الشيوعي الإيطالي، في مطبعة سرية في الريف قرب كوريجيو، حيث أعادوا نشر أعداد سرية من صحيفة الحزب "لونيتا". لاحقًا انخرط الأخوان سيرفي في حركة المقاومة ضد الاحتلال الألماني.

لكن اللفتة التي لا تزال عائلة سيرفي تُذكر بها على نطاق واسع هي وجبة طعام.

قررت عائلة سيرفي الاحتفال بسقوط موسوليني بطهي المعكرونة بالزبدة والجبن وتوزيعها مجانًا على سكان كامبيجين. طُهيت المعكرونة في جاتاتيكو ونُقلت إلى ساحة القرية. وبحلول وقت وصولها في 27 تموز/ يوليو، كانت قد نضجت أكثر من اللازم، فاصبحت سمة تلك الأكلة نضجها المفرط الذي أضفى عليها طعمًا شعبيًا لذيذًا، بعد أُعدّت بوفرة وقُدّمت للجميع من دون تمييز.

كانت تلك لفتة بسيطة، لكنّها لم تكن محايدة. كانت وجبة جماعية في مواجهة الديكتاتورية والجوع والحرب والخوف. كانت احتفالًا بالتكاتف المجتمعي في وجه ما سيُطلق عليه لاحقًا ألسيد سيرفي ـ الأب الذي نجا من إبادة أبنائه السبعة ـ اسم "السرطان الفاشي". كانت مناهضة للفاشية بشكل مُطلق، من خلال التضامن المجتمعي وتقديم الطعام.

كان الخطاب الفاشي لـ "الإيطالي الجديد" آنذاك منضبطًا، وعسكريًا متشددًا، فعد المعكرونة، استنادًا إلى ذلك، بأنها وجبة ثقيلة، مُليّنة، ومُسبّبة للنعاس؛ ومُناهضة للحداثة، و"تُضعف الروح الوطنية!".

إستنادًا إلى ذلك، قررت عائلة سيرفي الانتصار للمعكرونة، كوجبة وطنية سهلة الإعداد وغير مُكلفة ومناصرة للفقراء، وجعلها، في الوقت نفسه، رمزًا للمقاومة.

لم يدم الأمل طويًل للأسف، ففي 28 تموز/ يوليو، أطلق الجنود النار على عمال في مصانع "أوفيتشيني ميكانيك ريجياني" في ريدجو إميليا، ما أسفر عن مقتل تسعة أشخاص. ولم تُحقق حكومة بادوليو السلام أيضًا. فبعد موافقتها على هدنة مع الحلفاء بداية أيلول/ سبتمبر 1943، احتلت ألمانيا النازية شمال ووسط إيطاليا. وأسس الأخوان سيرفي أوّل فرقة فدائية في المنطقة. انتقلوا إلى الجبل هربًا من الأسر، ثم عادوا لاحقًا للعمل في سهول وادي بو، حيث اختبأوا وساعدوا السجناء السابقين الهاربين من المعسكرات القريبة.

إعدام الأخوة السبعة

بعد تأسيس جمهورية إيطاليا الاجتماعية، دمية النازيين، والتي أعادت موسوليني اسميًا إلى السلطة في 23 أيلول/ سبتمبر 1943، اشتدّ القمع سريعًا، وفي 28 كانون الأوّل/ ديسمبر، أُعدم الأخوة سيرفي السبعة ـ جيليندو، وأنتينوري، وألدو، وفيرديناندو، وأغوستينو، وأوفيديو، وإيتوري، مع القائد الشيوعي كوارتو كاموري ـ رميًا بالرصاص على يد الفاشيين.

لهذا السبب تُعدّ قصة المعكرونة مهمة. إنّها ليست مجرد حكاية عاطفية عن تكافل "الإيطاليين الطيبين" في زمنٍ حالك، بل هي تذكير بأن مناهضة الفاشية صنعها الفلاحون

إذا كان أنطونيو غرامشي قد أصبح، في بعض النواحي، الأسطورة الفكرية الأبرز لمناهضة الفاشية في إيطاليا والعالم، فقد أصبحت عائلة سيرفي إحدى أساطيرها الشعبية: فلاحون، شهداء، إخوة، أبناء الشعب.

والعمال والنساء ومهربو الكتب والخبز والقرّاء السريون وعامة الناس الذين حوّلوا أفعالهم اليومية إلى مواقف سياسية.

الفاشيون ضد المعكرونة

هناك أيضًا جانب أكثر تحديدًا للسبب الجوهري بشأن أهمية المعكرونة، إذ تُعَد المعكرونة اليوم الرمز الأبرز للهوية الإيطالية، لكن لم يكن هذا هو الحال دائمًا، فقبل تصنيع إنتاج الغذاء بعد الحرب العالمية الثانية، لم تكن المعكرونة تُستهلك بالطريقة نفسها في جميع أنحاء إيطاليا، ففي معظم أنحاء الشمال، ظلت عصيدة الذرة (البولينتا) أساسية، بينما كان الخبز في الجنوب غالبًا أكثر أهمية.

اتسمت علاقة الفاشية بالمعكرونة بالتناقض، بل والعداء في كثير من الأحيان، كما تقدم. ففي سياق الاكتفاء الذاتي، سعى النظام إلى تقليل الاعتماد على القمح المستورد، وتعرضت المعكرونة، لاسيّما في الخطاب المستقبلي، للهجوم باعتبارها ثقيلة، ومُنهكة، ومناهضة للحداثة، وتُضعف الروح الوطنية! وقد عبّر هذا الموقف الفاشي ضد المعكرونة عن حقيقة رغبة الفاشية في السيطرة على الأجساد، والأذواق، والعادات، والحياة اليومية.

في ذلك السياق، كان توزيع المعكرونة علنًا، أكثر من مجرد وجبة، بل تحديًا للانضباط الفاشي. لقد كان عملًا من المجتمع المدني ضد محاولة الدولة للسيطرة على الحياة اليومية. كانت بمثابة هدية سياسية، طريقة للقول: ما زلنا هنا؛ ما زلنا قادرين على التجمع؛ ما زلنا قادرين على المشاركة والتضامن؛ ما زلنا قادرين على تخيل الحياة بعد الفاشية.

كما حصل مع المعكرونة ورمزها السياسي، حصل الأمر مع وجبة إيطالية أخرى تُسمى الكابيلّيتي، وهي عجينة محشوة بالخضار والجبنة ومنقوعة في المرق، كانت تُؤكل تقليديًا في الأوّل من آيار/مايو من كل عام، رمزًا للانتماء المجتمعي والسياسي.

لم يستطع النظام الفاشي حظر أكلة الكابيلّيتي قط، فقرر في العام 1923 إلغاء عيد العمال نفسه للتعبير عن حنقه، في محاولة لقمع طقوسه. لكن مع ذلك، استمر هذا التقليد في الخفاء، وأصبح تحضير الكابيلّيتي ومشاركتها في الأوّل من آيار/ مايو فعلًا خفيًا للمقاومة، ووسيلة لإبقاء ذكرى سعى النظام إلى طمسها.

بعد الحرب، وفي الجمهورية الإيطالية الوليدة، لم تبقَ ذكرى عائلة سيرفي محايدة سياسيًا، فقد حوّل الحزب الشيوعي الإيطالي الإخوة السبعة إلى إحدى الأساطير الشعبية الكبرى للمقاومة. وإذا كان أنطونيو غرامشي قد أصبح، في بعض النواحي، الأسطورة الفكرية الأبرز لمناهضة الفاشية في إيطاليا والعالم، فقد أصبحت عائلة سيرفي إحدى أساطيرها الشعبية: فلاحون، شهداء، إخوة، أبناء الشعب.

تقليد سنوي ثوري

لسنوات طويلة، ظلت معكرونة سيرفي ذكرى محلية في ريجيو إميليا. ولم يبدأ إحياؤها كاحتفال أوسع لمناهضة الفاشية إلا بعد الحرب الباردة. ففي العام 1988، نظم متطوعون في متحف كازا سيرفي في غاتاتيكو، وهو متحف قائم منذ العام 1974، فعالية جديدة بعنوان "باستاسكيوتا أنتي فاشيستا"، أي (المعكرونة ضد الفاشية)،حيث قدموا أطباقًا من المعكرونة في تموز/ يوليو. ومنذ منتصف التسعينيات، أصبحت هذه الفعالية حدثًا ثوريًا وتقليدًا دوريًا.

اليوم، تُقام هذه الفعالية في العديد من المدن في إيطاليا وخارجها. إنّها حاضرة أينما حلت الذاكرة الإيطالية المناهضة للفاشية، حيث يجتمع المهاجرون والجمعيات والطلاب والعمال والجماعات السياسية، وحتى أساتذة الجامعات في مخالف املدن الأوروبية، لتناول طبقًا من المعكرونة وكأسًا من لامبروسكون والتحدث قليلًا عن التاريخ والذاكرة والنضال. وبهذا المعنى، أصبحت الباستاسكيوتا (المعكرونة) طقسًا عابرًا للحدود لمناهضة الفاشية.

أكثر من مجرد تذكر الماضي

لكن ما معنى الاحتفال بالمعكرونة المناهضة للفاشية اليوم؟

الذاكرة مهمة وهي جزء من الحياة المدنية. لكن التاريخ أوسع من ذلك. إن التفكير التاريخي يعني التساؤل عن الأسباب والتحولات والمؤسسات والعلاقات الطبقية واللغات السياسية والتسلسلات الهرمية الثقافية وأشكال الهيمنة. فإذا كان للذاكرة قدرة على الحفظ، فلا بد للتاريخ أن يُزعزع. تقول الذاكرة: لا تنسوا. أما التاريخ فيسأل: كيف كان ذلك ممكناً؟ ولماذا حدث؟ وما الذي تغير، وما الذي لم يتغير؟

هذا التمييز مهم لأن مسألة النضال ضد الفاشية تتجسد اليوم بالكثير من الممارسات المتنوعة، لكن المهم هو أن لا تنفصل الذاكرة عن التاريخ.

قد تبدو مناهضة الفاشية اليوم "رائجة" من جديد. تنتشر رموزها بسهولة: الأغاني، والشعارات، والقمصان، والملصقات، ومنشورات وسائل التواصل الاجتماعي، والأوشحة الحمراء، والرسومات القديمة، والجماليات الحزبية. وهذا ليس بالأمر السيئ، فالثقافات السياسية تحتاج إلى طقوسها وعواطفها. ولكن ثمة أيضًا خطر استخدام رموز مناهضة الفاشية كزينة أخلاقية، مجردة من سياقها وجوهرها السياسي. ثمة خطر أن تصبح مناهضة الفاشية مجرد علامة تجارية، مختزلة إلى نمط حياة أو لفتة تمييز ثقافي بدلاً من أن تكون ممارسة حقيقية.

تقاوم حركة "باستاسكيوتا أنتي فاشيستا" هذا. فهي تدعونا إلى إعادة التاريخ إلى العلن، وإلى جمع الناس، لا للاحتفاء فحسب، بل أيضاً للنقاش والجدال والفهم والتنظيم. فالهدف ليس استحضار ذكريات مقاومة الحرب العالمية الثانية، بل استعادة البُعد الشعبي والمادي والجماعي لمناهضة الفاشية. من الواضح أن طبقًا من المعكرونة المطهوة أكثر من اللازم، لم يهزم الفاشية، لكنّه أعلن، علنًا وبتحدٍ جماعي، أن الفاشية قابلة للهزيمة. لهذا السبب، لا تزال حركة املعكرونة ضد الفاشية "باستاسكيوتا أنتي فاشيستا" ذات أهمية. نحن بحاجة إلى مناسباتٍ للتفكير التاريخي معًا.

إن تذكر عائلة "سيرفي" لا يعني مجرد القول إنّهم قُتلوا على يد الفاشيين، بل يعني التساؤل عن نوع العالم الذي جعل الفاشية ممكنة، وما هي أشكال التضامن التي أتاحت المقاومة، وما هي أشكال اللامبالاة التي قد تُعيد الاستبداد إلى الظهور مرّة أخرى.

السيد سيرفي مع عائلته، بمن فيهم أبناؤه السبعة الذين قُتلوا على يد الفاشيين الإيطاليين.

حدث في مثل هذا اليوم

الطبيب فليمنغ يكتشف البنسلين

في مثل هذه الأيّام من العام 1928، اكتشف الطبيب الإسكتلندي ألكسندر فليمنغ مادّة "عفن البنسلين" التي نجح بواسطتها في تثبيط نمو البكتيريا، أثناء عمله في مستشفى سانت ماري في لندن، وكان أوّل من اكتشف تجريبيًا أن عفن البنسيليوم يفرز مادة مضادة للبكتيريا، أطلق عليها اسم "البنسلين"، ليكون نوعًا مختلفًا من نوتاتوم البنسليوم، بعد أن عمل مدة عام كامل في مختبره، ليعلن عن اكتشافه بشكل رسمي في العام 1929.

استمرت تجارب الدكتور فليمنغ حتى العام 1939، عندما بدأ فريق من العلماء في كلية السير ويليام دن لعلوم الأمراض في جامعة أكسفورد، في تطوير طريقة لزراعة العفن واستخلاص البنسلين منه وتنقيته وتخزينه. ثم أجروا تجارب على الحيوانات لتحديد سلامة البنسلين وفعاليته قبل إجراء التجارب السريرية والاختبارات الميدانية على البشر.

لاحقًا، أصبح البنسلين جزءًا مهمًا من جهود الحلفاء الحربية في الحرب العالمية الثانية، إذ أنقذ حياة الآلاف من الجنود.

في العام 1945 مُنح فليمنغ جائزة نوبل في الطب مشاركة مع أثنين من مساعديه.

لوحة برنيني المُكتشفة حديثًا تعرض في فينا

الطريق الثقافي ـ وكالات

أكد متحف تاريخ الفنون في فينا أن لوحة "صورة رجل عجوز"، التي كانت محفوظة في المخازن من دون تحديد هوية رسامها، هي في الواقع من إبداع فنان عصر النهضة البارز جيان لورينزو برنيني، ولم يُعرف الكثير عن تاريخ اللوحة المذكورة من قبل، حيث ظلت ضمن مقتنيات متحف فيينا لأكثر من قرن.

سيكشف المتحف عن اللوحة في كانون الأوّل/ ديسمبر في فيينا. يُعرف برنيني في المقام الأوّل كنحات ومهندس معماري، وتُعد لوحاته نادرة، إذ لا يتجاوز عدد الأصلية منها الـ20 لوحة، لأنّه لم يوقع أعماله قط، مما جعل تحديد عائديتها أمرًا معقدًا.

تُصوّر اللوحة المُكتشفة حديثًا رجلًا مسنًا بشعر أبيض أشعث، على خلفية داكنة. تتجه نظراته الثاقبة نحو المشاهد، مما يضفي على اللوحة حيويةً وغموضًا.

الدولة المدنية
أزمة التَشكُّل وأسئلة المثقف

علي حسن الفواز

مدنية الثقافة، تعني مدنية الدولة وقتها في بناء منظوماتها الحاكمة، ومؤسساتها في استقطاب وتنظيم الفاعليات الثقافية التي من شأنها أن تساعد على وجود "الدولة الناجحة"

اشكالات الدولة تعني اشكالات مؤسساتها، والقوى الفاعلة فيها التي كثيراً ما تتحول الى "دولة فاشلة" أو عاجرة، أو دولة ذات اقتصاد ريعي وموازنة تشغيلية، تنخرط قواها الاجتماعية والسياسية في ممارسات هي الأقرب الى "التلفيق" والعشوائية، وعلى نحوٍ يواجه تاريخ هذه الدولة واقعا معقدا، ينعكس على تمثيل هوياتها المتواطئة، التي تجد نفسها ازاء صراعات طارئة، وازاء تخندقات لا واعية، حول الجماعة والطائفة والمنطقة.

تغيّب تلك التخندقات والتعقيدات فاعلية المثقف النقدي، والمثقف الفاعل، وحتى "المثقف العضوي" إذ لا يمكن لهذا المثقف أن يطرح اسئلته، وأن يجاهر بخطابه، فضلا عن ما تفقده المؤسسات الثقافية في هذه الدولة من قدرة على صناعة بيئة التشارك والحوار والقبول بالآخر، إذ كثيرا ما تندفع تلك الصناعة الى ممارسات واجراءات ذرائعية، أو الى انماط استهلاكية، وحتى الى "ثقافية ريعية" حيث يتعثر دورها التنموي، وتفقد استقلالها وروحها المدنية، فضلا عن أنها لا تمارس عملها الا من خلال دعم المؤسسات الرسمية.

مدنية الثقافة، تعني مدنية الدولة وقتها في بناء منظوماتها الحاكمة، ومؤسساتها في استقطاب وتنظيم الفاعليات الثقافية التي من شأنها أن تساعد على وجود "الدولة الناجحة" دولة النظام والقانون والعدالة الاجتماعية والحرية، وعلى تعاظم دورها في نجاح "الديمقراطية" بوصفها ممارسة في تغذية الشراكة، وفي تقويض مظاهر الاستبداد والعنف والمركزيات القامعة، فضلا عن اهميتها في تأطير مفهوم "الأمن الثقافي" الذي يعني تأمين أطر الحقوق العامة من جانب، والمساعدة على حماية وأنسنة الهويات والمكونات، بعيدا عن ثنائية أمين معلوف حول الهويات "القاتلة والمقتولة".

المثقف المدني والدولة المدنية

ربط حديث المثقف المدني بالدولة المدنية قد يبدو صعبا، في ظل صراعات وتعقيدات بنائية وسياسية، لكنه سيكون أصعب في ظل ظروف تتضخم فيها المركزيات الكبرى، حيث مركزية الجماعة والطائفة والقومية والسلطة، فوجود هذا المثقف، لا يعني وجوده الفردي، بقدر ما يعني تمثيله النقدي، وفي سياق وجود البيئة السياسية والقانونية التي تتيح له الشراكة والفعل والنقد، مثلما تُساعد الدولة على القبول بوظيفة النقد، وعلى استيعاب الجماعات التي تجد في الدولة اطارها العمومي، للتمثيل السياسي والحقوقي.

من الصعب الحديث عن هذا المثقف بعيدا عن تمثيله "المديني" لأن الدولة الناجحة هي دولة المدينة، وأن الفشل في صناعة المدينة بمفهومها الطوبوغرافي والانساني والمؤسساتي وحتى الانثربولوجي يبطيء كثيرا من نمو فاعلية "الدولة" ونظامها الاجتماعي والاقتصادي، ومن نجاعة انخراط المثقف في تشكلات اجتماعية مدنية، تؤدي وظائفها النقدية وحتى السياسية. ينتمي أنموذج المثقف المدني بتوصيفه الإجرائي إلى مشروع المدينة المتخيلة، وحتى إلى مشروع الدولة بوصفها المؤسسة لتمثيل انتظام الفاعليات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وبغياب ذلك فإن هذا المثقف لا يعدو أن يكون إلّا جزءا من الظل الاجتماعي للقوى المهيمنة، ومن الهامش الوظيفي أو الحرفي، أو جزءا تابعا للمركزية الأيديولوجية الحاكمة – حزبية، دينية،

استغرقت الرواية العراقية يوميات «البطل المثقف» فجعلت منه شاهدًا على خراب المدينة، وموت شخصياتها

طائفية، مهنية- أو أن يكون منخرطا في تداولية الثقافات المحلية.

خطورة الحديث عن هذا المثقف المدني وضرورته برزت بعد العام 2003 إذ ارتبطت هويته الغائبة، بالحاجة إلى الحديث عن تمثيل مفهوم «الدولة الجديدة»، وعن إعادة النظر بمفاهيم مجاورة، لكن ظلت غائمة وتحتاج الى اعادة توصيف قانوني واخلاقي وتنظيمي، مثل الحرية والمجتمع المدني والديمقراطية والنقابية والالتزام وغيرها، فهذا المثقف يرث كثيرا من محنة اليسار، ومن اوهام اليمين، فلا تاريخ له سوى التخفي والتقنع بالأدبيات الثقافية، لأن تاريخ السلطة المركزي والطارد، لا يثق بوجود المثقف الخارج عن نسقه، فضلا عن أن شخصية المثقف تعاني من رهاب قارٍ في المركزيات القامعة للحزب والفقه والجماعة، وأن تمثيله المدني يعني الانخراط في فعاليات نقدية، خارج هذه المركزيات، وفي ممارسات تتجاوز ما هو مرذول في السياسة وفي النقابية، وباتجاه يجعل وجوده الثقافي رهينا بالتعبير عن أفكاره الحرة حول التقدم والتغيير والتحرر، وتبني برامج الإصلاح الفكري، فبقدر ما تبدو صورة هذا المثقف نظيرة لصور المثقف النقدي، والمثقف العضوي، فإنه سيبدو اكثر حيوية من خلال تمثيله لفكرة المدينة كمشروع تأسيسي، ولما يجري فيها من فاعليات تخص التحول الاجتماعي والديمقراطي، مثلما تخص ربط هذا المشروع بمؤسسات وقوانين وسياقات تكفل عمل السلطات، ومنها سلطة الثقافة، وتحمي الحريات العامة، بما فيها حرية الرأي والتعبير والنقد، وحريات الصحافة وتأسيس الصحف والمنصات الإعلامية وغيرها..

المثقف والقبيلة والدولة

تكشف إشكالية توصيف هذا الثلاثي عن صعوبة تحديد السمات للوظائف الثقافية التي يمكن أن تؤديها الأنتلجنسيا، فغياب المؤسسات الثقافية أو تعطلها يعني قصورا في النظام التمثيلي للدولة، كما أن غياب المشروع الثقافي يعكس الخلل البنيوي الذي ستواجه تحدياته تلك الأنتلجنسيا، وبالتالي تعطيل دورها النقدي، لأن عطالة الوظيفة النقدية يكشف عن الفشل العمومي للجهات المؤسسة للدولة، بدءا من السلطات الحاكمة، وانتهاء بالعناصر الساندة، مثل الأحزاب والجماعات والقوى اللادولتية، إذ سيتحول الخطاب النقدي إلى خطاب إكراهي، وإلى أداة للعنف والتشوه والكراهية والتكفير، وبالتالي فإن مفهوم الخطاب المدني ومضمونه سيفقد تداوله وشرطه الموضوعي، مثلما سيفقد سياقه التاريخي الذي يتحرك به، لتبرز قوى ناتئة وهجينة، أكثر مركزية في عصابها، وأكثر غلوا في فرض مركزياتها على توصيف مفاهيم الدولة والعمران والاجتماع، حيث ستصعد معها أشكال تعبيرية تتجوهر حول عصابية الخطاب، وعند نظامه السايكوباثي، الذي يتحول إلى قوة عنفية مانعة للتغيير، ورافضة لفاعليات وظائف المثقف النقدي، إذ ستكون القبيلة والعشيرة والجماعة الطائفية هي المحور العصابي والصياني الباعث على تشكيل ثقافي ضيق، وعلى ممارسات ثقافية تنحصر في التعبير عن وجودها من خلال ما تستدعيه إشباعات المضمر في النسق الطائفي أو القومي.

ظل تاريخ العراق السياسي والأيديولوجي منذ العام 1963 محكوما بنوع من أدلجة العنف، حيث تعثرت معها سيرة المثقف، والمؤسسة الثقافية المدنية، فلا السلطة العسكرية، ولا نمطها الأيديولوجي القومي كانا يتقبلان وجود هذا المثقف بوعيه النقدي، وبرؤيته المتعالية للحرية، وللعلاقة المفتوحة مع الآخر، وحتى نشوء تشكلات مدنية ـ نقابات، اتحادات، منظمات مجتمع مدني ـ لم تكن بعيدة عن الرقابة والسيطرة، وهو ما دفع إلى بروز ما يمكن تسميته بالمثقف الاحتجاجي، الذي فرض انوجاده النقدي من خلال ممارسات تجريبية، تبدت من مظاهر ثقافية وأطروحات مثيرة للجدل أسئلته حول قيم الحداثة والتجديد والمغامرة والتجاوز والثورة، ولعل ظاهرة البيانات الثقافية، الشعرية والفنية والقصصية، كانت من أبرز تلك الممارسات الاحتجاجية حضورا، إذ استبطنت كثيرا من ذلك الوعي الغاضب والرافض والباحث عن خيارات تحمل معها شيفرات التطهير والحلم، وأقنعة الأفكار المتعالية بهواجسها النقدية.

المثقف وفوبيا المركزيات

تحول التشظي في هوية المثقف العراقي إلى فوبيا توصيفية، فالتوزع بين المثقف الديني والمثقف اليساري والمثقف القومي، كشف عن رهاب ذلك التشظي، وعن انقسامات عميقة في المجتمع، مثلما كشف عن فشل التشكلات والجماعات الجديدة، بما فيها القوى ذات الطابع المدني من أن تجاهر بوجود هوية واضحة ومستقلة لمثقفها المدني، القادر على ممارسة وعيه النقدي بشجاعة، ليكشف هذا الفشل عن المزيد من الرثاثة، والمزيد من المظاهر الهشة لكثير من فاعليات التمثيل الفكري والسياسي، وحتى النقابي، فضلا عما تعرضت له من اختراق وجودي، من خلال تورط نخبها الثقافية والسياسية في المحاصصة، والمصالح والأدوار المتعسفة، وبالتالي أضحت جزءا خاضعا إلى مركزية النظام السياسي المترهل..

ضآلة الوعي النقدي، ليست بعيدة عن إشكالية العنف الاجتماعي، ولا عن مركزية النظام السياسي، وعما تتعرض له الحريات والحقوق من تهديدات، تربط وجودها بالطابع الأيديولوجي للسلطة، فمظاهر الضآلة تبدت من خلال عزلة كثيرٍ من الطيف الثقافي، وخوفهم من العنف الأصولي، مقابل بروز مظاهر ساذجة وغريبة لتسويق أنموذج «المثقف السياسي»، أو «المثقف الفضائي» الذي باتت توظفه القنوات الفضائية لصالح مركزياتها السياسية والأيديولوجية وحتى الطائفية، فباتت صورة هذا المثقف جزءا من الرثاثة العامة، وربما أنموذجا لمثقف الفرجة، وحتى المثقف التظاهري فقد كثيرا من أهليته ومن خطابه الثوري والاحتجاجي جرّاء ترهل الشعارات، وضعف إدارة الفاعليات التظاهرية، ووقوعه في فوبيا المركزيات الخارقة..

المثقف الإبداعي وأسئلة النقد

بقدر ما تبدو صورة المثقف ملتبسة وغامضة، فإن حضور الأنموذج الابداعي قد يحمل معه نوعا من التظهير الثقافي، لاسيما في التعبير عن هواجس القلق والمراجعة، وبالاتجاه الذي يجعل من السرديات الثقافية أكثر تمثيلا لصورة تقترب من «المثقف المدني» بوصفه مؤلفا وصانعا للأفكار، فعبر قيامه بالحفر في التاريخ، وفي الوثائق، وفي اصطناع مستويات نقدية للفكر تتبدى فاعليته، وكأنه أنموذج للفاعل الثقافي، وفي ممارسته النقدية، وفي تدوينه لنصوص السيرة والأرخنة، لاسيما من خلال مراجعته لكثير من اللحظات المفصلية في تاريخ الدولة، وفي تحولات ما حدث في الاجتماع السياسي العراقي، وفي إضاءة سيرة «المقموع والمسكوت عنه» في تاريخنا المعاصر، فكثيرا من الروايات تحولت إلى شواهد لهذه المراجعة، مثلما كشفت لنا عن محنة تغييب الوثيقة والسيرة، فكانت روايات لطفية الدليمي وأحمد خلف وعلي بدر وخضير فليح الزيدي وإنعام كجه جي وسنان أنطون ومحسن الرملي وعلي لفتة سعيد ووارد بدر السالم وشاكر نوري وأمجد توفيق وغيرهم، كانت أكثر مكرا ومناورة في التخيل التاريخي، وفي جعل الهوية السردية أكثر إثارة في الكشف عن المخفي، وعن سيرة المأزوم في حياتنا العراقية عبر الحفر في ذاكرة الحرب والاستبداد والإرهاب الاجتماعي والطائفي والصراع الأهلي.

استغرقت الرواية العراقية يوميات «البطل المثقف» فجعلت منه شاهدا على خراب المدينة، وعلى موت شخصياتها القربانية، وعلى نحو يجعل من «المثقف المديني» مصابا أكثر بحثا عن الحلم، واكثر تلذذا بسردية الاسترجاع، إذ يجد في النبش الوثائقي والسيري نوعا من التعويض والإشباع الرمزي، والإيهام بغواية البحث عن تعالٍ جمالي ووجودي كنقيض تطهيري للواقع المهروس بالعنف والحروب، وبالأدلجات القهرية، وبالمركزيات المضللة.

إن غياب سردية المدينة، وتشوه صورة مثقفها، تدفع لاستعادة وجودها الغائب عبر مدن متخيلة، أو عبر شخصيات ثقافية تتفجر ذاكرتها عن يوميات، وعن خيبات، وعن سخرية مرة، تفضح عن صورة بطلها المأزوم، المحاصر باغترابات داخلية، أو الموهوم بأنماط متعالية للوعي الثقافي الشائه، وللانخراط في تشكيلات سياسية/ أيديولوجية انتهت إلى تمثيلات مركزية، وإلى تراجيديات جعلتها أكثر توزعا بين «الأضوحية» و«الحلمية» وعلى نحوٍ جعل من وجودها مُهددا على الدوام، إذ هي مراقبة من سلطة غامضة، ومسكونة بفوبيا وجودها أو ماضيها، فلا تجد نفسها إلا أمام عالم غرائبي دوستويي تتحول فيه المدينة إلى هابيتوس مضلل، من الصعب التعود عليه، أو الانخراط في رمزيته ووجوده.

الإفتتاحية

أعمال الفنانين الرواد المختفية أو المخبأة!

أعاد ناشطون في مجال التواصل الاجتماعي قضية أعمال الفنانين العراقيين الرواد إلى الواجهة من جديد، وتتبع هؤلاء بعض تلك الأعمال التي تظهر بين الحين والآخر في مزادات الأعمال الفنية العربية والعالمية، للتأكد من عائديتها.

وأثار الظهور المفاجئ لإحدى لوحات الفنان العراقي الراحل فائق حسن في مزاد متخصص ببيع الأعمال الفنية في دبي قبل سنوات، الكثير من التساؤلات المتعلقة بمدى جدية الإجراءات المتخذة من قبل الجهات المسؤولة في تتبع تلك الأعمال ومحاولة استعادتها، بينما اقتصرت تلك المحاولات على عدد من محبي الفنون من المغتربين العراقيين، ومن دون أي تدخل يُذكر من السفارات العراقية.

إنّ قضية نهب محتويات المتحف العراقي للفن الحديث في أعقاب الاحتلال الأمريكي، وما تلاه من تبدد واختفاء معظم محتويات ذلك المتحف، تركت في قلوب الفنانين والنقاد والمتابعين العراقيين غصة وحسرة عميقة، لاسيّما وأن الجهات المختصة لم تفلح حتى الساعة في استعادة أغلب تلك الأعمال المختفية، وإعادة المتحف إلى مكانته التي عُرفت عنه.

إنّ اختفاء مقتنيات متحف الفنون الحديثة، وعدم متابعتها رسميا، رافقه من جهة أخرى إهمال لافت لبقية أعمال الرواد الموجودة التي توزعت في اماكن معزولة وغير معروفة أو محمية، مثل جدارية النحات جواد سليم "البناؤون" التي لم يشاهدها إلّا عدد قليل من الناس، إذ توجد في زاوية شبه ميتة داخل قاعة كولبنكيان التي تم افتتاحها في العام 1962. بالإضافة إلى الكثير من الأعمال الفنية والجداريات الأخرى موزعة في أماكن متعددة، مثل المطار وبعض المصارف الحكومية والوزارات والمستشفيات والفنادق والدوائر.

إنّ هذه الأعمال التي لم يشاهدها إلّا القليل، ولا يعرف الكثيرون أصحابها من الفنانين، ظلت حبيسة هذه المباني والقاعات والمشاغل والورش، ومنها من تعرض للسرقة وفُقد اثره نهائيًا، بسبب عدم متابعتها وفهرستها وجمعها في متحف واحد للتعريف بها وحمايتها.

إنّ صعوبة توثيق هذه الأعمال بطريقة احترافية تصطدم في الغالب بالموافقات الأمنية التي تمنع أي تصوير لها.

إنّه لأمر مؤسف بحق أن تبقى جدارية مهمة لأشهر نحات عراقي من دون توثيق، ولا يوجد لها حتى صورة فوتوغرافية جيدة على الانترنت، ولم يسمع بها طلبة الفنون او يطلعوا عليها، علمًا أنّ هذا الحال ينطبق على أعمال مهمة الأخرى.

التاريخ في فكر مهدي عامل

من نمط الإنتاج الكولونيالي إلى علمية الفكر الخلدوني

عز الدين بوروي

إذا كانت فلسفة التاريخ قد انشغلت، منذ نشأتها، بالبحث في منطق حركة التاريخ والقوانين التي تحكم تطور المجتمعات، فإن هذا السؤال لم يتوقف عند الفلاسفة الكلاسيكيين، بل امتد إلى عدد من المفكرين العرب الذين سعوا إلى إعادة قراءة التاريخ انطلاقا من أدوات تحليل تختلف عن سابقاتها، تستجيب لخصوصية الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشونه. في هذا السياق، يحتل المفكر اللبناني مهدي عامل مكانة متميزة، إذ لم يتعامل مع التاريخ بوصفه مجرد تعاقب للأحداث أو سردًا للماضي، وإنما بوصفه بنية مادية تتحرك وفق قوانين موضوعية. يمكن الكشف عنها علميا، ومن ثم توظيفها في فهم الواقع العربي وإمكانات تغييره.

لقد وجد مهدي عامل في الماركسية إطارًا نظريًا يسمح بإعادة بناء مفهوم التاريخ على أسس مادية وجدلية، فعمل على تطوير عدد من المفاهيم التي أصبحت تشكل عصب مشروعه الفكري، وفي مقدمتها نمط الإنتاج الكولونيالي، تمرحل التاريخ، وعلمية الفكر الخلدوني. ولم تكن هذه المفاهيم معزولة عن بعضها، بل كانت حلقات متكاملة في مشروع واحد غايته تفسير البنية الاجتماعية العربية، والكشف عن الشروط التاريخية التي تجعل الثورة والتحول الاجتماعي ممكنين.

وانطلاقًا من ذلك، سنحاول في هذا المقال الوقوف عند تصور مهدي عامل للتاريخ، من خلال ثلاثة محاور أساسية: أولها مفهوم التاريخ وعلاقته بنمط الإنتاج الكولونيالي، وثانيها مفهوم تمرحل التاريخ والأزمنة التي تحكم تطور البنية الاجتماعية، وثالثها قراءته العلمية للفكر الخلدوني، وما تكشف عنه هذه القراءة من تصور مادي لعلم التاريخ.

مهدي عامل وتشكل التاريخ

1. مفهوم التاريخ عند مهدي عامل

يُشكل مفهوم التاريخ صلب كتابات مهدي عامل و بؤرة مشروعه النظري كله. ويرجع الدكتور فيصل دراج حضور التاريخ كمفهوم مركزي في كتابات مهدي عامل إلى سببين رئيسيين : سبب أول نظري مرتبط بمفهوم"نمط الانتاج الكولونيالي " الذي يدرس نمطا هجينًا بين أنماط الإنتاج الأخرى، عمل المفكر مهدي عامل على دراسة تاريخ تكونه. و سبب ثان سياسي : يمليه البحث عن الثورة بما هي انتقال من شكل اجتماعي-تاريخي. اذن، كبداية، يظهر أن التاريخ مبتدأ في السؤال النظري وغاية في السؤال السياسي , بحيث أنه لا وجود لنظرية في السياسة دون نظرية في التاريخ. و بهذا المعنى يكون التاريخ بالنسبة لمهدي عامل مرجع رئيس في السياسة، وقد كان الانطلاق من نمط الإنتاج الكولونيالي شرطا للثورة على البرجوازيات الكولونيالية. فما المقصود بنمط الإنتاج الكولونيالي؟

2. نمط الإنتاج الكولونيالي

في بداية سبعينيات القرن الماضي، وتحديدًا العام 1972 أصدر مهدي عامل كتابه الأول "مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الإشتراكي في حركة التحرر الوطني"، وهو كتاب يعتبر باكورة أعمال مهدي عامل وعصارة ما توصل إليه آنذاك من قراءة وتحليل، وقد قسمه إلى قسمين: الأول، عنونه "في التناقض"، والثاني "في نمط الإنتاج الكولونيالي" الذي لم يصدر إلا في العام 1976. وهناك جزء ثالث مكمل لهذه "المقدمات" نشر بعد وفاته بعنوان: "في تمرحل التاريخ" سنوفيه حقه بالدراسة والتحليل.

لقد اعتمد مهدي عامل على مفهوم نمط البنية الكولونيالية كشكل تاريخي مميز من نمط الإنتاج الرأسمالي وشكلت العلاقات الرأسمالية ارتباطًا عضويًا و بنيويًا بالإمبريالية بناءًا على سمات و صفات الطبقة الحاكمة لوسائل الإنتاج في مجتمعات ما بعد الاستعمار في الشرق. و مفهوم نمط الإنتاج الكولونيالي استخدم قبل مهدي عامل من طرف مجموعة من الباحثين أمثال البرازيلي كاردوزو C.F Cardoso، الذي استخدم هذا المفهوم للدلالة على أنماط إنتاج سادت في المستعمرات تحت تأثير الاستعمار، و قد عرّف نمط الإنتاج الكولونيالي بقوله: "أقصد بأنماط الإنتاج الكولونيالية تلك الأنماط التي نشأت في الأمريكتين نتيجة الاستعمار الأوروبي، والتي استطاعت في بعض الحالات أن تعمر و تقاوم أثر الاستقلال السياسي للمستعمرات الأمريكية، وبقيت خلال القرن التاسع عشر حتى صعود الإنتاج الرأسمالي الذي حدث في أوقات مختلفة في البلدان المتخلفة".

يستبعد الدكتور عصام الخفاجي في مقالة تحت عنوان "مساهمة في البحث عن هويتنا : حول نمط الإنتاج الكولونيالي" أن يكون مهدي عامل قد صاغ مفهوم نمط الانتاج الكولونيالي اعتمادًا على كتابات كاردوزو أو بالأحرى مطالعة كتابه "حول أنماط الإنتاج الكولونيالية في الامريكتين"، ويرجع الخفاجي فكرة أن مهدي عامل اعتمد على كتابات الانثروبولوجي الفرنسي بيير فيليب راي Pierre Phillipe Rey في صياغة المفهوم، لا سيما في كتاب "التحالفات الطبقية" المبني أساسًا على منهج ألتوسير البنيوي، ولعل القارئ لكتابات مهدي عامل سيلاحظ حضور مجموعة من المفاهيم المستمدة من أعمال لوي ألتوسير (كالبنية، السببية البنيوية، القطع المعرفي، القطع البنيوي).

إن مفهوم نمط الإنتاج الكولونيالي بمعنى أدق يتحدد كشكل تاريخي مميز من نمط الإنتاج الرأسمالي، هو بالضبط شكل الرأسمالية المرتبطة ارتباطا تبعيا

لم يتعامل المفكر اللبناني مهدي عامل مع التاريخ بوصفه مجرد تعاقب للأحداث أو سردًا للماضي، وإنما بوصفه بنية مادية تتحرك وفق قوانين موضوعية يمكن الكشف عنها علميا، ومن ثم توظيفها في فهم الواقع العربي وإمكانات تغييره

بنيويا بالإمبريالية، في تكونها التاريخي و في تطورها الراهن، و من هذا التحديد بالضبط انطلق مهدي عامل في تحليل الواقع العربي و بنيته الاجتماعية، و توظيف هذا المفهوم المهم عبّد له الطريق لتحليل وفهم واقع البنية الاجتماعية العربية، و يؤكد مهدي عامل على أن تحليل هذه البنية الاجتماعية يقتضي وضعها ضمن موقعها التاريخي، أو بشكل أدق ضمن حركتها التاريخية و رصد أزمتها التلاتة: زمن التكون، زمن التطور، وزمن القطع. و سنقف عند هذه الأزمنة في سياق حديثنا عن تمرحل التاريخ.

عود على بدء، إن حقل التاريخ يشكل مرجعًا مهمًّا في السياسة بالنسبة للفيلسوف مهدي عامل، لذلك انطلق هذا المفكر من نمط الانتاج الكولونيالي باعتباره شرطا للثورة على البورجوازيات الكولونيالية السائدة بالوطن العربي. إن التاريخ عند مهدي عامل حركة اجتماعية يمكن ترويضها، على شرط أن يعرف المرء لغة هذا التاريخ، و أن يحاوره بلغة تاريخية لا أخطاء فيها، أي أنه من الضروري استقراء التاريخ و فهم حركته ومنطقه. فكما يقول الدكتور فيصل دراج : "للإنسان منطق، و للتاريخ منطق، و الإنسان الثوري هو الذي يجعل من منطقه الذاتي صورة لمنطق التاريخ".

يتمظهر التاريخ في كتابات مهدي عامل كشكل من أشكال حركة الصراع الطبقي، و معرفتها شرط ضروري لمعرفة التاريخ ، و يولي مهدي عامل أولوية كبرى للصراع الطبقي بقوله : " إن وضع المشكلة في إطارها الحقيقي هذا يعود بالضرورة إلى تحليل الصراع الطبقي، لأن في هذا التحليل وحده إمكاينة حلها، فحركة التطور التاريخي للواقع الاجتماعي ليست في النهاية سوى تلك الحركة المحورية للصراع الطبقي نفسه. إن مهدي عامل يولي أهمية كبرى لحركة التاريخ على حساب التاريخ نفسه، فالتاريخ بدون حركة هو تاريخ ساكن، ميت، لا وجود له.

3. صناعة التاريخ

كتب فيصل دراج في سياق حديثه عن صناعة التاريخ عند مهدي عامل ما يلي : " إن مهدي عامل في صناعته للتاريخ يستند على عنصرين اثنين هما : تسييس الممارسات الاجتماعية كلها، و التطابق المستحيل بين قفزة الجماهير و قفزة التاريخ البنيوية، و ذلك في علاقة ملتمسة تكون الجماهير فيها أثرا لقفزة التاريخ حينا و يكون التاريخ فيها أثرا للقفزة الجماهيرية حينا اخر".

و المغزى من كلام دراج هنا أن مهدي عامل يثني على الجماهير ويجعلها صانعة التاريخ، و قد أكد مهدي ذلك في"مقدمات نظرية" بالقول:

"إن التاريخ دوما من صنع الجماهير و إن ضعفت، و من صنع الشعوب و إن كثرت، وليس من صنع من سطا عليها و إن جارت و استطالت سطوته".

تصنع الجماهير، إذن، شرط الممارسة السياسية الثورية، التي بها يصنع التاريخ. وفي سياق حديثه عن الممارسة السياسية، علق مهدي عامل في القسم الأول من المقدمات النظرية (في التناقض) على مقولة لينين الشهيرة التي تقول "لا حركة ثورية بلا نظرية ثورية" بالتأكيد على أن هذه المقولة اللينينية تعني أن الممارسة السياسية -أي الصراع الطبقي- للقوى الاجتماعية الثورية لا يمكن أن تكون بالفعل ثورية إلا إذا استندت إلى نظرية فعالة ، ولن تكون هذه النظرية فعالة إلا إذا نجحت في تحقيق التحويل الجذري للبنية الاجتماعية لكسر الإطار البنيوي لعلاقات الإنتاج فيها الملجمة لتطورها التاريخي. إذن، يمكن القول أن صنع التاريخ، ممكن، لكن بأدوات تاريخية محددة هي: بنية الوعي الاجتماعي للقوى الطبقية الثورية، وعي منطق التاريخ،ونزوعه إلى التحرر و الممارسة السياسية الثورية.

في تمرحل التاريخ

1. عن التاريخ و تمرحله

إن التمرحل شكل من أشكال الفهم التاريخي، و أداة من أدوات المعرفة التاريخية التي تصبو إلى جعل الماضي قابلا للفهم، جليا، و ذا معنى؛ عبر تقسيم هذا الماضي إلى أجزاء متفرقة، و دراسة كل جزء أو مرحلة على حدة.

تجدر الإشارة إلى أن أطروحة مهدي عامل في الفلسفة عنونها بـ "التطبيق و المشروع: دراسة في تشكل التاريخ"، وهو عنوان يوحي إلى أن التاريخ كان بوابة مهدي عامل لفهم ماضي العالم العربي وحاضره. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: ماذا قصد مهدي عامل بتمرحل التاريخ ؟

يروم مهدي عامل من خلال هذه الدراسة أن يقدم أساسًا نظريا لفهم التطور التاريخي لشعب ما من الشعوب. ومن نمط إنتاج إلى آخر مغاير، والحديث هنا دائما عن نمط الإنتاج الكولونيالي الذي لم يكن تحديده ممكنًا لولا العودة إلى دراسة تاريخ بعض الدول العربية (لبنان ومصر نموذجا) دراسة تاريخية إجتماعية. وقد كانت قراءة مهدي عامل هاته بعيدة عن القراءة الهغيلية للتاريخ المتكئة على مقولتين اثنتين: الاستمرارية المتجانسة و الحاضر التاريخي.

يوضح الدكتور فيصل دراج في تصديره لكتاب "في تمرحل التاريخ" أن هاتين المقولتين تريان التاريخ كوسط تتتابع فيه الأشياء بشكل متجانس كما لو أن التاريخ "زمن أساسي" أو "زمن قاعدي" تقف فوقه الظواهر الإقتصادية و السياسية و تضاف إلى بعضها، مما يوافق الاستمرارية المتجانسة.

إن القول بتجانس الزمن معناه الإقرار بأنه يحمل مشروعًا عاقلًا، قوامه الفكرة المطلقة، التي تتحكم بالحوادث بشكل يحقق التاريخ ويؤمن استمراريته. أما مهدي عامل، الماركسي، فقد تعامل مع مفهوم مختلف للتاريخ غير ذاك الذي صاغه هيغل، فقد رأى، أنه لا يمكن شرح واقع معين، بمجرد الذهاب إلى الأسباب الماضية التي أنتجته، أو التوقف أمام الآثار المستقبلية التي يمكن أن تصدر عنه. فحتى يستطيع التحليل السياسي الركون إلى شرح تاريخي، على الأخير أن يبدأ ببناء الموضوع الذي يريد معالجته، وعليه كذلك أن يبين المعيار الذي يجعل من شرط التجريبي معين شرطًا تاريخيًا، وأن يحدد أيضا المبدأ الذي يجعل من الشرط هذا منعطفا لا "في التاريخ" بل "تاريخيًا ".

لكن كيف يمكن التمييز بين "التاريخ" وبين ذاك الذي "في التاريخ"؟

يجيب مهدي عامل بالقول: إن التاريخي هو ما ينتج تحولات تاريخية نوعية لا تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية القائمة، بل تنتج جديدًا لم يكن ملموسا في زمن مسبق، فتاريخية الأحداث لا توجد فيها من حيث هي أحداث، بل في الآثار الاجتماعية "اللامسبوقة" الصادرة عنها.

المقالة كاملة على موقعنا: www.tarekthakafi.com

حقوق الإنسان.

خمس سنوت على حكم طالبان

المرأة من يدفع الثمن

حلم رابعة في دراسة الطب

غلام الله حبيبي

بعد انسحاب القوات الأمريكية الكارثي وغير المنظم من أفغانستان، كان من المفترض أن تُطبّق طالبان، وفقًا للاتفاق، نظامًا أكثر اعتدالًا. لكن بعد مضي خمس سنوات، بات قمع النساء أشدّ وطأة بشكل غير مسبوق.

لو لم تستولِ طالبان على السلطة في كابول في 15 أغسطس/آب 2021، لكانت رابعة، البالغة من العمر أربعة عشر عامًا، الآن في سنتها الخامسة من المرحلة الثانوية. كانت اللغة الإنكليزية مادتها المفضلة، وكان حلمها أن تصبح جرّاحة قلب، بعد دراسة الطب.

تقول بحزم عبر رسائل صوتية على واتساب: "أريد إجراء عمليات جراحية معقدة وجراحات قلب مفتوح". كان والدها قد عانى من مرض في القلب استدعى خضوعه لعملية جراحية. "لهذا السبب أريد مساعدة الآخرين".

تتذكر رابعة اليوم الذي داهمت فيه طالبان مدرستها؛ كانت امتحانات نهاية المرحلة الابتدائية على وشك الانتهاء. تقول: "طالبوا بإغلاق المدرسة فورًا. فجمع مدير المدرسة جميع الطلاب وأخبرهم بضرورة البقاء في منازلهم حتى تسمح طالبان بإعادة فتحها. في البداية، ظننت أن الأمر لن يستمر سوى بضعة أسابيع. لكنّني ما زلت في المنزل، غير قادرة على الدراسة".

مع ذلك، تحضر رابعة دروس القرآن كل صباح من العاشرة إلى الثانية عشرة في مدرسة دينية إسلامية، وتقرأ كتب أخيها المدرسية، الذي يصغرها بسنة واحدة، ولا يزال بإمكانه الذهاب إلى المدرسة. "لكن هذا يختلف عن ذهابي إلى المدرسة بنفسي". من حين لآخر، تتواصل مع زملائها في الصف. بعضهم يتلقى دروسًا عبر الإنترنت، أو دروسًا خصوصية، بينما لا يحصل آخرون إلا على التعليم الإسلامي في المدرسة الدينية. تمكن اثنان من زملائها من الفرار مع عائلتيهما إلى كندا. "سمعتُ أنّهم يذهبون إلى المدرسة هناك فحسب".

بعد أن قرر الرئيس الأمريكي السابق جو بايدن سحب القوات الأمريكية من أفغانستان "بغض النظر عن الأوضاع على الأرض"، انهارت حكومة أشرف غني الموالية للغرب وانتشرت صور الإجلاء الهائل في المطار المكتظ حول العالم.

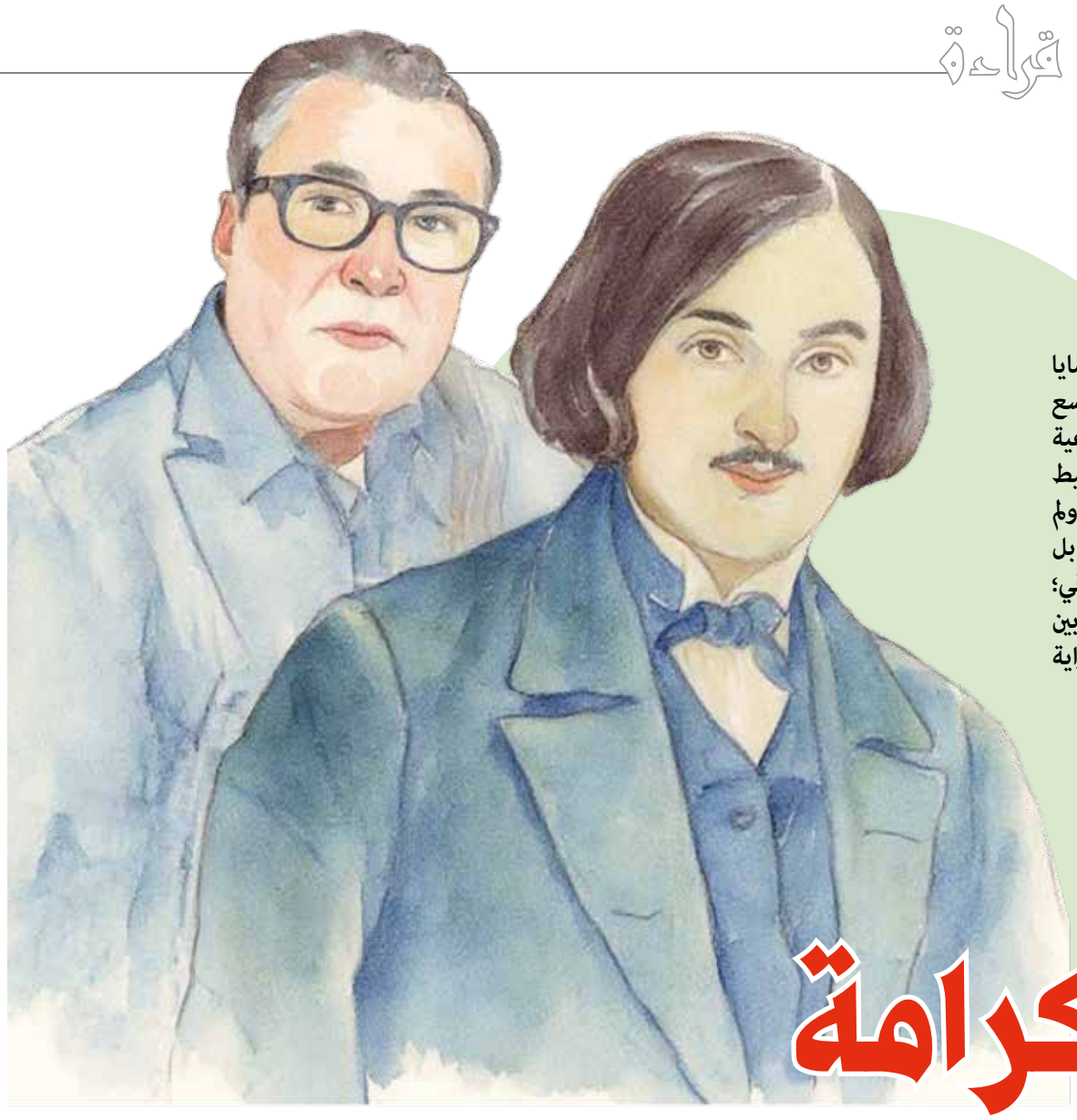
عادت السلطة في أفغانستان إلى أيدي طالبان. وكان من المفترض هذه المرة أن يتعاملوا مع الأمور بشكل مختلف عما كان عليه الحال بين عامي 1996 و2001، وكان من المفترض أن يظهروا مزيدًا من الاحترام لحقوق الإنسان؛ وأن لا تكون أفغانستان ملاذًا للجماعات الإرهابية، وأن تكون لديهم مواقف أكثر تسامحًا اتّجاه المرأة. لكن لم يُوفَ بأي من هذه الوعود.

خاصةً بالنسبة للنساء والفتيات، فقد ازداد الوضع سوءًا في السنوات الأخيرة. لم يعد يُسمح للفتيات بالالتحاق بالمدارس بعد سن الثانية عشرة، وتُحرم النساء من الالتحاق بالجامعات. كما أنّهن مستبعدات إلى حد كبير من سوق العمل: فالعديد من الوظائف في القطاعين العام والخاص محظورة عليهن. علاوة على ذلك، لا يُسمح للنساء بالتنقل بحريَّة، إذ يُشترط وجود ولي أمر ذكر للسفر أو التنقل أو المشاركة في الحياة العامة. وفي الأماكن العامة، يُمنع على النساء التحدث والغناء والترنيم علنًا.

مع ذلك، لم يظهر استنكار دولي يُذكر. فقد كانت أنظار العالم مُركزة أكثر على الحروب في أوكرانيا وغزة، وفي الآونة الأخيرة، هيمنت الحرب في إيران وغيرها من التطورات الجيوسياسية على الأخبار.

الأرقام لا تكذب

بحسب برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، يعيش 90 % من السكان تحت خط الفقر، وتضطر ثلاثة أرباع الأسر الأفغانية إلى اقتراض الطعام أو المال لتلبية الاحتياجات الأساسية، ولا يتبقى لديهم ما يكفي لتغطية النفقات الضرورية الأخرى، مثل تكاليف الرعاية الصحية، بينما انخفضت نسبة النساء العاملات إلى حوالي إلى 6 % فقط.



د. فالح الحمراني

تُعَد تراجيديا "الإنسان الصغير" من أبرز القضايا التي استحدثها الأدب الروسي في القرن التاسع عشر؛ فهي ليست مجرد للشريحة الاجتماعية المطحونة، بل معالجة لهموم الأنسان البسيط المسحوقِ تحت عجلة مجتمع لا يرحم. ولم ينحصرهذا المفهوم داخل الحدود الروسية، بل أنعكس على الآداب العالمية، ومنها الأدب العراقي؛ الأمر الذي يتجلّى بوضوح عند عقد مقارنة بين قصة "المعطف" للروسي نيقولاي غوغول، ورواية "السيِّد معروف" لغائب طعمة فرمان.

سؤال الكرامة
بين "أكاكي" غوغول و"سيِّد معروف"

لا يختلف السيِّد "معروف" عن "أكاكي" في توجسه؛ إذ تبدو خطواته في أزقة بغداد ثقيلة ومترددة، ويقبع واضعاً يديه في جيوبه لإخفاء رعشة عجز قديم، ولمداراة خلوهما من أي نقود

لفهم هذا التقاطع الإبداعي، وعندما نتأمل تاريخ صدور العملين؛ فقصة 'المعطف' التي ولدت عام 1842 في ظل روسيا القيصرية رواية فرمان 'السيد معروف' عام 1982، ، فأننا نقف أمام شخصية ناسخ المستندات البسيط 'أكاكي أكاكييفيتش' الذي يعاني من البيروقراطية المظلمة في مدينة سانت بطرسبرغ، ويبذل بكل جهده من أجل تحقيق حلمه بشراء معطف جديد يحميه من صقيع الشتاء ومن سخرية زملائه، لتنتهي حياته بفجيعة كبرى فور سرقة المعطف منه وقت حلمه الأثير. وفي المقابل قدم لنا غائب طعمة فرمان النسخة العراقية التي تتماهى مع ذلك الكائن الهامشي؛ فهو موظف يعيش عزلة خانقة في بغداد، يصارع الفقر والتهميش، ويحاول باستماتة الحفاظ على الحد الأدنى من احترامه لنفسه، وسط عالم يتغير بعنف ويدوس الضعفاء بلا رحمة.

في العملين، لا نجد الملابس تفصيلاً عابراً، بل هي كل شيء تقريباً؛ إنها "الستارة الاجتماعية" التي تستر غياب القيمة ويمنح المرء الحق في الوجود أمام الآخرين.

معطف أكاكي القديم تآكل وصار أشبه بغطاء سرير مليء بالرقع، وبسببه كان مادة لسخرية موظفي المديرية الذين استباحوا إنسانيته تماماً. وحين لبس المعطف الجديد، شعر لأول مرة أنه إنسان وله وجود، وكأن القماش منحه هوية قانونية واعترافاً طبقياً كان محروماً منه طوال حياته.

وبنفس الطريقة، تبدو بدلة السيد معروف وحذاؤه المتآكل هما خط الدفاع الأخير عن كبريائه كـ "أفندي" قديم يحاول التشبث بماضٍ وظيفي محترم. معروف يدرك نظرات الجيران وبائع البقالة لملابسه الرثة، ويعرف أن اهتراء ياقة قميصه أو غياب أزرار سترته يعني عورته الاجتماعية وإعلان جوعه وحاجته أمام أهالي المحلة، لذلك يفرك قماش البدلة القديمة ويحاول تنظيفها بأصابعه المرتجفة ليخفي خلف خطوطها الباهتة بؤسه اليومي.

نعكس هذا الهندام المتهالك فوراً على حركة الشخصيتين ولغة جسديهما، ليتحول الجسد نفسه إلى أداة للاختباء والتقوقع. يسير أكاكي في شوارع بطرسبرغ بظهر منحني، ملتصقاً بالجدران، وكأنه يحاول تقليص جسده ليتفادى عيون المارة في الطرقات الصاخبة. وفي مكتبه، يغرق بين الأوراق بحركات آلية بلهاء، حتى إنه يحرّك شفتيه محاكياً شكل الحروف أثناء النسخ، كأنه آلة كاتبة حية أُفرغت من روحها. وحين يواجه "شخصية هامة" وتنهال عليه كلمات التوبيخ القاسية، يصاب جسده بشلل تام، وترتجف ساقاه، ويسقط في ذهول يسلبه حتى القدرة على النطق.

أما السيد معروف، فلا يختلف عنه في توجسه؛ إذ تبدو خطواته في أزقة بغداد ثقيلة ومترددة، ويقبع واضعاً يديه في جيوبه لإخفاء رعشة عجز قديم، ولمداراة خلوهما من أي نقود تسد رمقه. وعندما يجلس في مقهى المحلة، يختار دائماً المقعد الأكثر عتمة وانزواءً تحت ظلال الجدران القديمة، ويقضي الساعات يتجرع كوب الشاي الوحيد ببطء شديد، فاراً من عيون الناس التي تلاحقه؛ عيونٌ لا ترحم كبرياء الأفندي المنهار، وتتوزع بين نظرات شفقة تجرحه، أو ازدراء يوجعه.

المناخ هنا يعذب الأبطال ويحاصرهم، وليس مجرد خلفية عادية للطقس أو تبدل الفصول. شتاء سانت بطرسبرغ يقرص أنوف الموظفين الصغار بالصقيع العاتي، والبرد الجليدي هناك لا يرحم الفقراء الذين لا يملكون معاطف صوفية دافئة، وهو برد قاسٍ يشبه تماماً جفاف قلوب المسؤولين الكبار القابعين في مكاتبهم المدفأة والذين لا يشعرون بزمهرير

تأويل..

علي الوردي وحنا بطاطو..

قراءتان لعراق واحد

سعدون هليل

في كل مرة أعود فيها لهذا الملف أجد نفسي أطرح السؤال نفسه: لماذا صار الوردي أكثر حضورًا في المكتبة العراقية اليوم من بطاطو، مع أن الاثنين كتبا في الحقبة نفسها تقريبًا، وكلاهما ترك أثرًا لا يُستهان به في فهمنا للعراق الحديث؟

بطاطو فلسطيني (1926 ـ 2000) لم يكن له بيت في بغداد ولا ذاكرة طفولة هناك، عرف العراق متأخرًا. حين صار اسمًا على طاولة السياسة الدولية إبان حلف بغداد، درس في هارفارد على يد جيل حاول فهم لماذا نجحت الثورة في الصين وكوبا. أخذ هذه الأدوات وزار بغداد في الخمسينيات، وتمكّن من مقابلة عدد كبير من السجناء السياسيين، والاطلاع على ملفات أمنية وسجلات سرية لشرطة العهد الملكي قبل اندلاع ثورة 14 تموز 1958 . ساعدته شبكة علاقاته الواسعة مع مختلف الأطراف السياسية العراقية، وتسهيلات حتى من رئيس الوزراء آنذاك عبد الكريم قاسم بعد الثورة، في النفاذ إلى أرشيفات أجهزة الأمن المحجوبة وتتبع المذكرات السرية حتى السبعينيات. وملفات الشرطة، وأغاني الشوارع، أمثاله وقصصه.

كتابه الذي خرج في العام 1978 كان ضخمًا، أكثر من 1200 صفحة، وكان في جوهره محاولة لفهم سؤال واحد: كيف يتجاوز ناس منقسمون طائفيًا وقبليًا انقسامهم، ولو لفترة، حين تصبح لهم قضية واحدة؟

عايش علي الوردي (1913ـ 1995) الشارع العراقي من الداخل، عرف مجالسه ومقاهيه عن قرب. جاءت كتابته من موقع مختلف كليًا عن بطاطو: فكرته المركزية، التي كررها بصيغ مختلفة عبر عشرات الكتب، أن العراق ليس بلدًا يسير من التقليد إلى الحداثة في خط مستقيم، بل ساحة توتر مستمر بين نزعتين حاضرتين فيه على الدوام الحضر والبداوة. هذا التوتر عنده ليس مرحلة عابرة، بل سمة بنيوية تتجدد مع كل جيل بصورة مختلفة. المثير في الأمر كيف أعاد الوردي تفسير ابن خلدون بطريقة مختلفة عن أصل فكرته، عند ابن خلدون القصة دورة: البدوي يغزو، يجدد حيوية المدينة المتهالكة، ثم يذوب هو نفسه في الحضر ويتحضر. عند الوردي القصة مختلفة: البداوة عنده ليست طورًا يمر، بل حالة ذهنية باقية تعيش داخل المدينة كما تعيش في البادية. طبّق هذا المنطق على أحرج لحظة في الذاكرة الوطنية، ألا وهي "ثورة العشرين"، التي عدّها الخطاب الرسمي ولادة الوعي الوطني، لكن الوردي رآها أساسًا كانتفاضة عشائرية بمصالح ضيقة. لقد أشعل هذا الموقف سجالًا طويلًا معه من مؤرخين رأوا في قراءته تسطيحًا لحدث تأسيسي، لكنّه أيضًا فتح بابًا لم يكن مطروقًا بالجرأة نفسها من قبل.

كل واحد منهما واجه سؤالًا محرجًا مع ثورة 1958، بطاطو لم يجد جوابًا مقنعًا تمامًا لسؤال: لماذا بدأت الثورة كانقلاب عسكري ضيّق، لا كحركة شعبية عابرة للطوائف كما توقعت أطروحته؟ ولماذا انزلقت أحداث الموصل وكركوك 1959 إلى عنف طائفي، حتى من داخل الحزب الشيوعي الذي كان يُفترض أنه الأكثر التزامًا بخطاب الطبقة؟ هذه الثغرة يشير إليها نقّاده حتى اليوم.

مأزق الوردي كان مختلفًا، أقرب للشخصي. شعر بالتهميش فعلًا بعد الثورة، وقال ذلك بصراحة نادرة في ملحق أضافه لكتاب له في العام 1959عدّ فيها الجيل الجديد بأنّه يكتب لإرضاء السلطة والذوق الشعبي، لا لإنتاج معرفة موضوعية كما كان يفعل هو. وكان قلقًا تحديدًا مما سمّاه "الغوغاء" التعبئة الجماهيرية غير المنضبطة التي لم يجد لها مكانًا مريحًا داخل نظريته.

فلماذا صارت كتب الوردي أكثر رغبة من كتب بطاطو؟

هناك ثمة تفسيرات عدة، لا تفسير واحد. أولًا، أسلوب الوردي نفسه. كتب للقارئ العادي لا للمتخصص، بلغة مباشرة حادة أحيانًا، قريبة من لغة المجالس والمقاهي التي عاش فيها. بطاطو كتب بلغة أكاديمية صارمة، مثقلة بالمنهجية والمراجع، موجّهة أساسًا لجمهور باحثين. كتاب بطاطو من النوع الذي "يُستشهد به" أكثر مما "يُقرأ" بالكامل.

ثانيًا، طبيعة التفسير الذي يقدّمه كل منهما. تفسير الوردي بسيط التناول، صراع أزلي بين حضارة وبداوة، يمكن لأي قارئ أن يستحضره سريعًا ليفهم أي أزمة راهنة. تفسير بطاطو يتطلب جهدًا أكبر: فهم تحولات طبقية معقدة، تحالفات سياسية متغيرة، ومقارنة العراق بتجارب عالمية أخرى. الأول أقرب للتناول الفوري، والثاني يحتاج قراءة متأنية.

ثالثًا، توقيت إعادة الاكتشاف. منذ التسعينيات، وبشكل أوسع بعد ٢٠٠٣ عاد النقاش العربي بقوة حول فشل مشاريع الحداثة والدولة الوطنية ما بعد الاستعمارية. في هذا المناخ، بدا خطاب الوردي عن الهوية العراقية الاستثنائية أقرب لتفسير اللحظة، بينما بدا خطاب بطاطو عن التحالفات الطبقية العابرة للطائفة أبعد عن واقع مجتمع تصاعدت فيه الهويات الطائفية والعشائرية من جديد.

رابعًا، ولعله الأهم: الوردي كان أول من أدخل الشيعة بشكل منهجي إلى صلب السردية التاريخية الحديثة للعراق، في وقت كانت فيه الكتابة التاريخية السائدة، من الحقبة الملكية حتى البعث، صادرة غالبًا عن نخب ثقافية سنية من المدن الثلاث الكبرى. هذا وحده منحه حضورًا خاصًا لدى شريحة واسعة من القراء وجدت في كتاباته اعترافًا بتجربتها لم تجده في مكان آخر.

النتيجة أن كل واحد منهما قدّم شيئًا لا يقدّمه الآخر. بطاطو منحنا أداة لفهم كيف تتشكل التحالفات السياسية عبر الزمن، وكيف يمكن مقارنة تجربة العراق بتجارب أخرى حول العالم بدل عزلها كحالة فريدة. الوردي منحنا لغة قريبة من الشارع، وسردية اعترفت بتنوع العراق الطائفي في وقت ندر فيه من يفعل ذلك بجرأة مماثلة. وربما الأصح، بدل أن نسأل أيهما أصدق، أن نقرأهما معًا: كل منهما يكشف عن جانب لا يراه الآخر.

يموت البطلان وحيدين نتيجة القهر والكمد، لكن الخاتمة تفترق بناءً على الرؤية الفكرية والأيديولوجية لكل كاتب

الأرصفة. وبنفس القسوة، يغرق السيد معروف في ليل بغداد برطوبته التي تتسلل تحت جلود الفقراء؛ المطر هناك في رواية فرمان ليس عنصراً شاعرياً، بل هو طين رطب ولزج ينخر العظام، ويزيد من عزلة معروف الباردة في غرفته المستأجرة ذات السقف المتداعي، ويحيل حياته اليومية إلى حصار خانق يدفعه مجبراً نحو المرض والعلل الجسدية والانعزال التام عن مجتمع تلاشت منه قيم التكافل القديمة.

وفي النهاية، يموت البطلان وحيدين نتيجة القهر والكمد، لكن الخاتمة تفترق بناءً على الرؤية الفكرية والأيديولوجية لكل كاتب. أكاكي يموت بالحمى بعد توبيخ الجنرال له وسرقة معطفه الثمين في ليل مظلم، ولا يعرف زملائه بموته إلا بعد أيام ليمحى أثره فوراً ويجلس مكانه موظف آخر، لكن غوغول يرفض ترك ضحيته بلا ثأر، فيمنحها "انتقاماً أدبياً" عبر نهاية فانتازية تظهر فيها روح أكاكي كشبح هائم في الشوارع يسرق معاطف المارة والمسؤولين ليعيد الاعتبار لكرامته المسلوبة. أما غائب طعمة فرمان، الكاتب الواقعي الاشتراكي، فيلتزم بالحقائق المادية الصارمة ويرفض هذا العزاء الغيبي أو الحلول الخارقة؛ فاليسد معروف يموت سقوطاً صامتاً في دوامة البؤس والمرض وسط وحل الأزقة البغدادية دون أي ضجيج، وبلا أي شبح يعود لينتقم له من جشع الواقع، لأن فرمان يريد من القارئ ألّا ينتظر معجزة من السماء أو الأساطير، بل يريد منه أن يغضب من منظومة اقتصادية واجتماعية تطحن الشرفاء وتدفعهم نحو الفناء دفتراً طي النسيان دون أن يلتفت إليهم أحد.

يلتقي البطلان في نقطة واحدة رغم تباعد الأزمنة واختلاف الجغرافيا؛ فالشخصيتان صرخة أدبية عالية ضد منظومات تجرد الفرد من آدميته وقيمته بناءً على رتبته الوظيفية أو ما يملكه في جيبه من مال. غوغول كشف عورة البيروقراطية القيصرية وجفاف المشاعر الإنسانية، وفرمان فكك بؤس التهميش والوحدة القاتلة في المدينة العربية الحديثة، ليبقى المعطف الروسي والبدلة البغدادية الرثة شاهدين حيين على معركة تاريخية واحدة خاضها الإنسان الصغير من أجل انتزاع حقه البسيط في الكرامة.

فيلم وثائقي

"تشي جيفارا.. الرفاق الأخيرون"

عن البقاء والذاكرة والولاء الثوري

علي المسعودي

من تأليف ميريديث تايلور وإخراج كريستوف دمتري ريقي عرض الفيلم الوثائقي "تشي جيفارا.. الرفاق الآخيرون" في مهرجان كان السينمائي هذا العام. قدم كريستوف ديميتري ريفي، في أوّل ظهور وثائقي له، نظرة على ما حدث للناجين من الحركة الأيقونية الذين اضطروا للهروب الاستثنائي عبر بوليفيا بعد إعدام جيفارا، وهم مطاردون من قبل آلاف الجنود.

الفيلم لا يحاول إعادة سرد قصة المناضل من أجل الحرية. بدلا من ذلك، يتناول التاريخ من زاوية مختلفة، من خلال أولئك الذين عرفوه جيدا، وكان عليهم الاستمرار بنضالهم ضد الأمبريالية بعد رحيل القائد الرمزي للثورة. يركز هذا الفيلم الوثائقي على مجموعة من رفاق تشي جيفارا التي نجت وهربت عبر بوليفيا بعد إغتياله، يسرد الفيلم الوثائقي الفرنسي الذي استغرق سنوات عديدة لإكماله القصة من قبل النشطاء الذين نجوا من فشل تلك الحملة، ويبدأ باعتقال ومقتل القائد الثوري في ذلك البلد، ليركز بعد مراجعة تاريخ الثورة الكوبية وكيف انضم كل واحد منهم إلى الحركة التي قادها فيدل كاسترو، و كيف تمكنت تلك المجموعة الصغيرة من مغادرة بوليفيا في رحلة حرفية جعلتهم يمرون عبر البلاد بأكملها و اشتباكات مختلفة مع القوات المحلية والمخابرات الأمريكية.

يأخذنا الفيلم الوثائقي إلى يوم 8 أكتوبر في عام 1967، اليوم الذي تعرضت فيه فرقة بقيادة المناضل الثوري العظيم تشي غيفارا التي كانت تناضل ضد الهيمنة الأمريكية في أمريكا الجنوبية، لهجوم من قبل جنود بوليفيين بدعم من الحكومة الأمريكية. تم أسر القائد الثوري وإعدامه، بينما خرج ستة مقاتلين فقط أحياء: الكوبيون بينينغنو، بومبو وأوربانو، والبوليفيين إنتي، إل ناتو وداريو. من خلال دمج المقابلات، واللقطات الأرشيفية، والرسوم المتحركة، والسرد الأنيق يخبرنا الفيلم كيف سافر هؤلاء الثوار آلاف الأميال عبر الغابات والصحارى والمدن للخروج من بوليفيا، وكل ذلك بينما كانوا يطاردون من قبل آلاف الجنود المدعومين من وكالة المخابرات المركزية. من نواح عديدة، هذا فيلم يجمع بين الإثارة والمغامرة والحركة، وكل ذلك دائما موجه ببوصلة سياسية وتاريخية.

عمل المخرج ريفيلي ملحمة البقاء، ومذكرات سينمائية لقوة الوحدة الثورية وشهادة على مكائد الولايات المتحدة القمعية والإمبريالية في زعزعة استقرار والتحكم في دول أخرى. بينيجنو، بومبو وأوربانو هم الأصوات الرئيسية التي تشكل هذا الفيلم؛ هما صوتان مختلفان انفصلا لاحقا بسبب علاقتهما بكاسترو، لكنهما هنا معا، ويشكلان قلبا ينبض من أجل المبادئ نفسها. تضمن فيلم "الرفاق الأخيرون" أيضا مقابلات مع فيليكس رودريغيز، عميل وكالة المخابرات المركزية، وغاري برادو، قائد الفرقة التي أسرت الثوري جيفارا وتوضح وجهات نظر هؤلاء المجرمين وكيف حدث إعدام القائد الثوري، وكذالك إعطاء مساحة لجنود بوليفيين آخرين شاركوا في عمليات البحث يكمل رواية الناجين، لكن هل كان من الضروري حقا تضمين مبررهم ـ القديم الموثوق: "كنا ننفذ الأوامر فقط؟" بعيدا عن جانب البقاء، لشرح واستكشاف عناصر سياسية أخرى، مثل دور الفرنسي ريجيس ديبريه في الأحداث، ودوافع المقاتلين، وأصول حملة تشي في بوليفيا والأسباب التي ساعدت في أسره، الرسوم المتحركة التي أخرجها إلويك خيمينيز لا تملأ فقط الثغرات التي لا يمكن للقطات الأرشيفية تغطيتها ، مثل جولات الغابة، المعارك أو حتى الأحداث المأساوية، بل تساعد أيضا في نقل مشاعر القصة بشكل أوضح: فهي تضيف بعدا عاطفيا إضافيا للكلمات. في النهاية، يصبح فيلم "تشي غيفارا.. الرفاق الآخرون" كقصة عن الصحبة، معززة بإيماءات بطولية صغيرة. إنقاذ كلب، مساعدة مزارع في لحظة حاسمة، رسالة رفيق مجهول: كل هذه الأفعال التضامنية ربما بقيت على هامش التاريخ، لكنها كانت أساسية في صياغته.

بالنسبة لكثير من الناس، كان تشي جيفارا أكثر من مجرد قائد، بل أصبح رمزا للمقاومة والاعتقاد بأن مجموعة صغيرة من الناس يمكنها تحدي القوى الأستعمارية وتغيير التاريخ. حتى بعد عقود من وفاته، لا تزال صورته تمثل التمرد والنضال السياسي حول العالم. لكن بدلا من إعادة سرد القصة المألوفة عن تشي نفسه، يركز هذا الفيلم الوثائقي على الرجال الذين وقفوا إلى جانبه في أيامه الأخيرة في بوليفيا ونجوا بطريقة ما بعد إعدامه. عندما يصفون هروبهم عبر بوليفيا بينما كان آلاف الجنود يبحثون عنهم، تبدأ في فهم الخوف والإرهاق الذي عاشوه كل يوم. يمنح الفيلم الوثائقي مساحة ليس فقط لرفاق تشي، بل أيضا للجنود، وعميل وكالة المخابرات المركزية فيليكس رودريغيز، وريجيس ديبراي. كل شخص يتذكر الأحداث بشكل مختلف، مما يظهر كيف تترك الثورات ندوبا على كل جانب. باستخدام مقابلات أجريت قبل عدة عقود، وتصوير في أماكن وقوع الأحداث ومشاهد في الرسوم المتحركة لإعادة خلق أكثر اللحظات توترا في القصة، يعود ريفيلي إلى بداية القصة ليحكي قصة الثورة في كوبا وكيف تم دمج ثلاثة من هؤلاء الناجين الستة.

الثلاثة الذين يدلون بشهاداتهم هم بومبو، وأوربانو وبينيجنو، ثم ينتقل الفيلم للتركيز على هروبهم الصعب واالإعجازي تقريبا من بوليفيا عبر نصف البلاد وملاحقتهم من قبل الجيش. باستخدام موارد بسيطة إلى حد ما ومتكررة بصريا، مع بعض اللحظات الإبداعية التي تولدها الرسوم المتحركة التقليدية، يفصل الفيلم ذلك الطريق الذي يمتد من طرف البلاد إلى الآخر، وتصادم مع فصائل مكونة من 300 جندي، وجوع، وبرد، وخسائر ـ لم يصل جميعهم أحياء في النهاية. ويصور ارتباكهم وخوفهم وولائهم ونضالهم الجسدي الشديد للبقاء على قيد الحياة. عرض الفيلم، تزامن مع الذكرى الستين لوفاة تشي جيفارا، يعزز ذلك الشعور بالنظر إلى الوراء ـ ليس للاحتفال، بل للتحرك في الذكريات وحتى تحليل الماضي، بل للتعلم. لذا يكمن التأثير الحقيقي للفيلم في كيفية إعادة صياغة الإرث النضالي. يتلاشى تشي جيفارا في الخلفية، رغم إنه محور القصة. وفي المقدمة يظهر

الفيلم لا يحاول إعادة سرد قصة المناضل من أجل الحريَّة، بل يتناول التاريخ من خلال أولئك الذين عرفوه جيدا، وكان عليهم الاستمرار بنضالهم ضد الأمبريالية بعد رحيل القائد الرمزي للثورة

الأشخاص الذين تركوا خلفهم، يتأملون في سؤال ما يعنيه البقاء على قيد الحياة في ثورة لم تنجح؟ من هذه الناحية.. ومن بين نستمع الى شهادتهم المفكر الفرنسي ريجيس ديبراي، الذي أصبح مرتبطا بجيفارا، بالإضافة إلى ضابط استخبارات أمريكي وضابط عسكري بوليفي سابق للمساعدة في إعداد المشهد.

يتم توفير سياق إضافي من خلال راوي، يؤدي صوته بالفرنسية المنخفضة فنسنت ليندون. الفيلم يبدو وكأنه درس تاريخي، والمشاهدون بالتأكيد سيخرجون من الفيلم وقد تعلموا شيئا. الفيلم يحمل حقا روايات مجموعة من المناضلين الأبطال. "تشي جيفارا: الرفاق الأخيرون" هو واحد من عدد قليل من الحالات التي يثري فيها الرسوم المتحركة في الفيلم الوثائقي المادة، بدلا من أن تشعر وكأنها موجودة فقط لسد الفجوات التي لا توجد فيها لقطات. ما يثير الدهشة في العمل هو انفصاله شبه الكامل عن قناعات الثوريين لدى شخصياته، وهي قضية كانوا مستعدين للموت من أجلها ـ على الأقل في ذلك الوقت ـ كما يقول الثلاثة أنفسهم في الفيلم.

في ديسمبر 1951، قام طالب طب أرجنتيني ثري يبلغ من العمر 23 عاما برحلة برية عبر أمريكا اللاتينية غيرت حياته بعمق. خلال الرحلة، شهد تشي لأول مرة تأثيرات الإمبريالية الأمريكية على حياة اللاتينيين: أشخاص أجبروا على العمل في مناجم الفحم، وثقافات السكان الأصليين استغلال حتى الفقر المطلق، ومرضى الجذام الذين لا يملكون رعاية طبية مناسبة يعاملون كمنبوذين. أدرك "تشي جيفارا" أن القوى الرأسمالية الإمبريالية الأمريكية والقوى الإقطاعية وحشيتها لدرجة أن الطريقة الوحيدة لهزيمتها هي من خلال الثورة المضادة، والتي تتطلب حمل السلاح. لقد شهد بنفسه كيف تدمر الولايات المتحدة قادة اشتراكيين منتخبين ديمقراطيا وتستبدلهم بديكتاتوريين، كما في حالة حكومة الرئيس المنتخب ديمقراطياً جاكوبو أربينز في غواتيمالا، وتمت الإطاحة به من خلال انقلاب نفّذته وكالة الإستخبارات المركزية الأمريكية بواسطة عُملائها في الجيش المَحَلِّي يوم السابع والعشرين من حزيران/ يونيو 1954، وهكذا، تواصل مع مجموعة صغيرة من المقاتلين بقيادة الأخوين كاسترو الذين كانوا في المنفى من كوبا، وكان ينوي الإطاحة والديكتاتور المدعوم من وكالة المخابرات المركزية، فولخينسيو باتيستا.كان تشي مشاركا بشكل كبير في إقامة ديمقراطية ثورية في كوبا، وقاد قوانين تقدمية بعد الثورة. شدد جيفارا على الحاجة إلى محو الأمية وإصلاح الأراضي. بحلول عام 1959، أصبح معدل الأمية الرسمي 76-60 بالمئة، مع حصول المناطق الريفية على التعليم لأول مرة. وفي مايو 1959، قدم أيضا قانون الإصلاح الزراعي، الذي سعى إلى تفكيك الأراضي الكبيرة وإعادة توزيع الأراضي على الفلاحين الذين يعملون عليها، والتعاونيات، والدولة. في عام 1965، استقال تشي جيفارا من الحكومة الكوبية، وسافر إلى الكونغو وبوليفيا لمساعدة حركاتهم المناهضة للإمبريالية والعنصرية والاستعمارية. في بوليفيا، تم أسره وأطلق عليه النار من قبل جيشهم المدعوم من وكالة المخابرات المركزية.

يكمن التأثير الحقيقي للفيلم في كيفية إعادة صياغة الإرث النضالي، إذ يتلاشى تشي جيفارا في الخلفية، على الرغم من أنّه محور القصة.

مخرج الفيلم كريستوف دمتري ريفي

بعد وفاته، نقل جيفارا على زلاجات هبوط مروحية وعرض على المواطنين البوليفيين الذين احترموه بشدة وقارنوه بيسوع. تم إلقاء جثته المشوهة في حفرة غير مسماة، لكنه حصل على دفن ثان مع تكريم عسكري في كوبا عام 1997. لكن لا يمكننا تجاهل دور فرنسا، خارج التضاريس الأيديولوجية، مع التأثير الثقافي لشخصيات مثل جان بول سارتر، مستخدمين التركيز على ريجيس ديبريه، الكاتب الذي انتقل إلى كوبا عام 1965 وشاهد عن كثب ما حدث في بوليفيا، حتى أنه سجن كعضو في حرب العصابات حتى عام 1973. أكثر ما يثير الاهتمام في "الناجون من تشي" هو ملاحظة الحماس على وجوه الناجين، الذين، رغم قسوة الأحداث التي مروا بها، تحملوا وتمكنوا من العودة إلى عائلاتهم، أشخاص جاءوا من العدم وعلى الأقل كان لديهم فخر بأنهم قاتلوا من أجل شيء أعظم من أنفسهم.

ينتهي الفيلم الوثائقي الفرنسي الجديد، "تشي غيفارا.. الرفاق الآخرون"، في الجانب الأكثر إحباطا من هذا التوازن، عندما يتظاهر بأنّه مخلص روحيا لشخصياته الثورية، الثلاثة الرفاق النهائيين لأنشطة القائد الشيوعي في بوليفيا، يجمع ريفيلي بعناية وإجرائية القصة الشاقة لهؤلاء الناجين وهم يتجنبون القبض عليهم من قبل الجيش البوليفي أثناء رحلتهم لمسافة تزيد عن 2600 ميل عبر الغابات الكثيفة والجبال الوعرة عائدين إلى المدينة حيث يأملون في ترتيب السفر إلى كوبا. يروي المخرج هذه القصة بتفاصيل مذهلة، حتى بدون جوهر أيديولوجي يدعمه. يمكن أن يأتي هروبه من أي مكان، لأي سبب. نسمع بإيجاز لماذا يقاتل كل منهم، رغم أن ما يؤمنون به، والأهم من ذلك، صلة القصة بالنضال العالمي من أجل التحرر من القمع.

الفيلم الوثائقي. محاولة في الحفاظ على الذاكرة وهو يخدم هدفا ثوريًا. وطبعا، يمكن للذاكرة أن تعمل بهذه الطريقة على الأفلام. العديد من أكثر الأفلام الوثائقية التي أنتجت عن فلسطين تستخدم الذاكرة لمكافحة محو الهوية الفلسطينية أيديولوجيا على يد مضطهديها، على سبيل المثال. لكن هذا ليس ما يحدث في أول فيلم روائي طويل لريفيل. الذاكرة منفصلة عن آليات القمع وتركز الأصوات الكوبية بدلا من الأصوات البوليفية. يحتوي فيلم تشي غيفارا: الرفاق الأخيرون على العناصر النموذجية التي تراها الأفلام الوثائقية ـ الرسوم المتحركة، اللقطات الأرشيفية، والمقابلات. يذكر فيلم تشي جيفارا: الرفاق الأخيرون مشاهديه، ولسبب وجيه، بالصعوبات التي تأتي مع النضال الثوري. يحدث ذلك من خلال مقابلات مع مقاتلين آخرين يتذكرون كيف يجب عليهم التفاوض مع السكان المحليين. مشاهد في النصف الأول من الفيلم الوثائقي تروي عدم قدرتهم على التواصل مع البوليفيين، لذا كانوا حذرين. أما السكان المحليون الآخرون، فيتذكرون كيف ينهب الجنود مواردهم مما يجعلهم يدعمون المقاتلين بأي طريقة ممكنة. يعيد الفيلم الوثائقي زيارة الأماكن التي مارس فيها المقاتلون سلطتهم، وهي لا تزال نفس القرى الصغيرة كما كانت من قبل. يتبع هذا الفيلم الوثائقي، الذي عرض في مهرجان كان السينمائي المسار الذي يبلغ طوله 2,400 كيلومتر، عبر بوليفيا وبمحاذاة جبال الأنديز، حيث اضطر ثلاثة كوبيين وهم بومبو، وأوربانو وبينينو، إلى السفر فيه، إلى جانب ثلاثة بوليفيين انضموا إلى المقاتلين نياتو، داريو وإنتي، بين أكتوبر 1967 وأوائل 1968. أشخاص مثاليون لدرجة أنهم استطاعوا أن يؤمنوا بأن فصائل صغيرة ستكون كافية لإشعال شرارة الثورة في أنحاء أمريكا اللاتينية.

شعر

لم أمُتْ جيدًا

سالم سالم

(1)

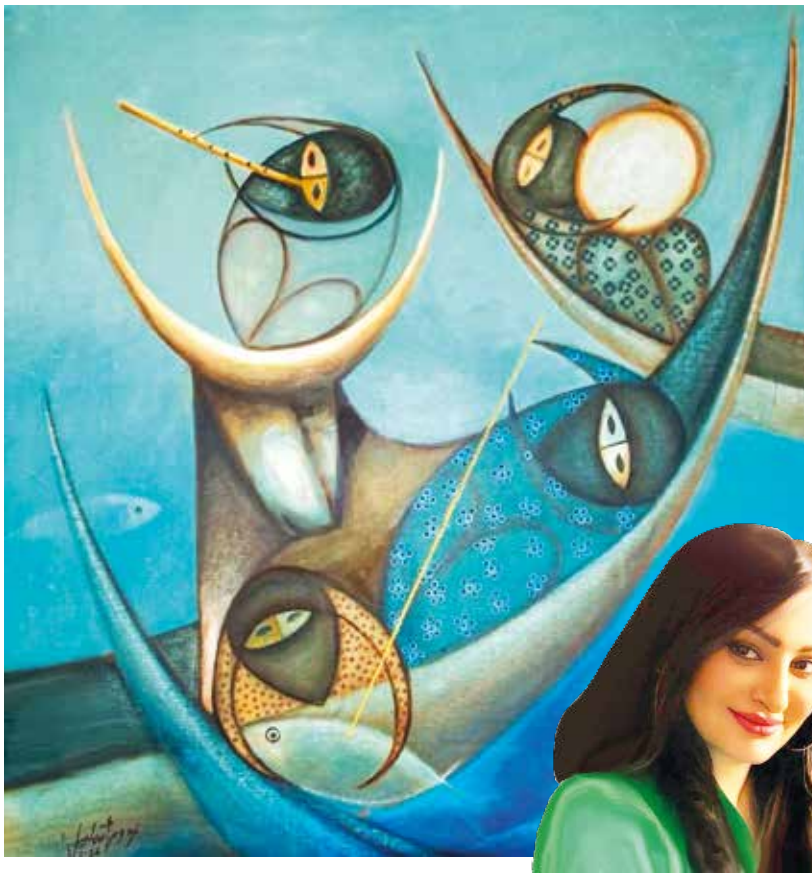
ذات صباحٍ وكنتُ أمشي
في شوارع لَندن،
دخلتُ مقهىً فخمًا
فوجدتُ:
روبرت دي نيرو، يشرب السيجارة
وبراد بيت، يقلب الجريدة
وبعض الأنيقين.
دخلت امرأةٌ تشبه دهشة الأطفال، فنهض الجميع لاستقبالها، لكنها سارت بخطى ثابتة نحوي
وجلست بجانبي.
قالت: ما زلتَ ذلك الغبي الذي يتحدث عن الحب وهو يشرب القهوة.
قالت: أتعرفني؟
قلتُ: كيف... لا؟
وقلبي ضحيةُ عينيك.
ألم أحرقك بقلبي؟
فأمسكت بيدي
عائدةً إلى شوارعها.
والآن... أنا جائعٌ، مشرّدٌ، وسعيدٌ جدًا، إنها بغداد التي تغار منها المدن.

(2)

أنا أمشي في
السماء السابعة
سكرانًا متأرجحًا
فصادفتُ اثنين:
أحدهما هارب من الجنة، والآخر من الجحيم،
فسألاني: من أين جلبتَ قنينة الخمر؟
قلتُ: من هناك، في آخر زاوية من البار.
فقال أحدهما للآخر:
يا غبي، من أين سنجلب المال؟
سنسرق خزينة الرب.

الرسامة فردوس إسماعيل

ذاكرة الجنوب إيقاعات اللون



أميرة ناجي

ليست الأمكنة متساوية في قدرتها على البقاء داخل الذاكرة فبعضها يتحول مع مرور الزمن إلى جزء من تكوين الإنسان، يستعيده في صورته وإحساسه ولغته. والجنوب العراقي واحد من هذه الأمكنة التي تجاوزت حدود الجغرافيا لتصبح ذاكرة ثقافية وجمالية متوارثة.

في بعض أعمال فردوس إسماعيل يبدو الخط أقرب إلى مسار موسيقي يربط بين العناصر، بحيث لا تتوقف العين عند حدود شكل محدد، وإنما تستمر في الانتقال عبر شبكة من العلاقات الخطية.

من هذه المساحة تنطلق تجربة الفنانة فردوس إسماعيل، التي وجدت في الجنوب وأهواره مصدراً لبناء عالمها التشكيلي، لا عبر النقل المباشر للمشهد، وإنما من خلال إعادة صياغته باللون والخط والإيقاع. فاللوحة لديها لا تقدم الجنوب كما تراه العين، بل كما استقر في الوجدان. تقول الفنانة: الفن هو ذلك المتنفس الذي أستطيع من خلاله تجسيد أفكاري وإحساسي بالوجود بلغة بصرية معاصرة.

تكشف هذه العبارة عن وعي واضح بوظيفة الفن في تجربتها فالعمل التشكيلي لديها متصل بالإحساس بالوجود وبالعلاقة مع البيئة، ولذلك لا تأتي مفردات الجنوب في أعمالها كموضوع خارجي، بل تدخل في تكوين رؤيتها نفسها. الأهوار والماء والفضاءات المفتوحة تتحول إلى مصادر بصرية تستدعي إحساساً بالمكان أكثر مما تسعى إلى توثيقه. تتميز تجربتها بانحياز واضح إلى الاختزال. فهي لا تنقل المشهد الجنوبي بكل تفاصيله، ولا تنشغل بالمحاكاة الواقعية، بل تنتقي من البيئة ما يمتلك قدرة أكبر على التحول إلى علامة تشكيلية. هذه العملية تمنحها حرية الانتقال من المشهد إلى الذاكرة، ومن المرئي إلى المتخيل. لهذا فإن المتلقي لا يقف أمام صورة فوتوغرافية للأهوار، وإنما أمام أثرها البصري والنفسي بعد أن مر عبر حساسية الفنانة. وهنا تكمن إحدى نقاط قوة التجربة المكان لا يبقى موضوعاً خارج اللوحة بل يتحول إلى نظام بصري داخلها. فالفضاء المفتوح، والماء، والامتداد الأفقي، وحركة العناصر، كلها تدخل في تشكيل السطح التصويري. ولا تتعامل الفنانة مع هذه المفردات بطريقة وصفية، بل تختصرها وتعيد تنظيمها وفق علاقات جديدة بين الشكل والفراغ واللون.

يحتل الخط موقعاً أساسياً في هذا البناء. فالخطوط في أعمال فردوس إسماعيل لا تؤدي وظيفة تحديد الأشكال فقط وإنما تسهم في إنتاج الحركة والإيقاع. انسيابها وتداخلها يوجهان العين داخل اللوحة، ويمنحان التكوين مرونة واضحة.

في بعض الأعمال يبدو الخط أقرب إلى مسار موسيقي يربط بين العناصر، بحيث لا تتوقف العين عند حدود شكل محدد، وإنما تستمر في الانتقال عبر شبكة من العلاقات الخطية. هذه الحركة الخطية تكشف عن جانب مهم في تكنيك الفنانة فهي لا تبني اللوحة على كثافة التفاصيل، وإنما على العلاقة بين الكتلة والفراغ. المساحة غير المشغولة هي عنصر فاعل يتيح للأشكال أن تتنفس ويمنح التكوين توازنه.

إنّ هذا التعامل مع الفراغ مهم في موضوع يرتبط بالأهوار حيث الاتساع والأفق والماء جزء من طبيعة المشهد. لذلك يتحول الفراغ في اللوحة إلى امتداد بصري للمكان. أما اللون، فهو أحد أكثر عناصر التجربة حضوراً وتأثيراً. تميل الفنانة إلى علاقات لونية تمنح أعمالها دفئاً وهدوءاً، لكنها لا تستخدم اللون لتزيين السطح، بل لبناء الحالة البصرية.

اللون يحدد المسافات ويمنح الكتل حضورها، ويخلق إيقاعاً يتجاوب مع حركة الخطوط. وفي هذا المستوى يصبح اللون حاملاً للجو النفسي للعمل، وليس مجرد وصف للبيئة. وتظهر أهمية اللون أكثر في ابتعاد الفنانة عن النقل الطبيعي المباشر. فهي لا تشترط أن يكون اللون مطابقاً لما تراه العين في الواقع، وإنما تسمح له بأن يتبع منطق اللوحة. وهنا تتجلى معاصرة التجربة فالبيئة الجنوبية تبقى حاضرة، لكن اللون يعيد تفسيرها وفق الحساسية الذاتية للفنانة. وهذا الانتقال من لون الطبيعة إلى لون الذاكرة يمنح أعمالها مساحة للتعبير تتجاوز المشهد المباشر.

من خلال التفاعل بين الخط واللون والفراغ يتشكل الإيقاع الذي يميز أعمال الفنانة الإيقاع هنا ليس حركة شكلية فقط، وإنما طريقة في تنظيم العلاقات داخل اللوحة. فالعين تنتقل بين العناصر كما تنتقل بين نغمات متتابعة، وتتشكل وحدة العمل من التوازن بين المساحات لا من ازدحامها. يمكن القول إن الجانب الموسيقي في تجربتها ينبع من البناء التشكيلي نفسه، لا من فكرة خارجية تفرض على اللوحة. ويأتي الموروث الحضاري في هذه التجربة من بوابة المكان. فالجنوب العراقي ليس بيئة طبيعية منفصلة عن التاريخ، وإنما منطقة تختزن طبقات متراكمة من الذاكرة الحضارية والإنسانية.

عندما تستعيد الفنانة الأهوار، فإنها تقترب من جزء عميق من الذاكرة العراقية ذاكرة ارتبط فيها الإنسان بالماء والأرض والعمل والحياة اليومية. لذلك لا يظهر الموروث لديها في صورة اقتباسات تاريخية مباشرة وإنما يتشكل من خلال الإحساس بالمكان وما يحمله من تراكم ثقافي. وهذا التعامل مع الموروث يحسب للتجربة لأن الفنانة تعيد إدخاله في بنية العمل المعاصر.

التراث هنا مادة قابلة لإعادة التشكيل، والبيئة تتحول إلى لغة، والذاكرة تصبح مصدراً لبناء الصورة.

وبذلك تبتعد التجربة عن الاستعادة التقليدية للماضي.

من الناحية النقدية، فإن قيمة تجربة فردوس إسماعيل تكمن في قدرتها على تحويل الخصوصية المحلية إلى خطاب بصري قابل للتلقي خارج حدود المكان. الجنوب حاضر بكل خصوصيته، لكن

اللوحة لا تشترط معرفة مسبقة بتفاصيل الأهوار كي تصل إلى المتلقي. الإحساس بالماء، والاتساع، والهدوء، والحركة، والعلاقة بين الإنسان والطبيعة، كلها تتحول إلى عناصر إنسانية يمكن قراءتها في سياقات متعددة.

إنّ ابتعادها عن التسجيل الواقعي يمنحها مساحة أوسع للبحث التشكيلي. فهي لا تسأل فقط كيف أرسم الجنوب؟ وإنما، بصورة ضمنية، تسأل: كيف يمكن تحويل الجنوب إلى لغة؟ وهذا السؤال هو الذي يمنح تجربتها قيمتها الفنية لأن الانتقال من تصوير المكان إلى بناء لغة مستمدة منه يمثل خطوة من المشاهدة إلى الرؤية. مع ذلك، فإن قوة التجربة لا تأتي من كثرة المفردات البيئية، وإنما من طريقة تنظيمها داخل اللوحة.

فالمفردة الجنوبية تصبح ذات قيمة عندما تدخل في علاقة مع اللون والخط والفراغ وعندما تتجاوز وظيفتها التعريفية لتصبح جزءاً من بنية جمالية متماسكة. ومن هنا يمكن فهم أهمية الاختزال في أعمالها إذ إن تقليل التفاصيل يتيح للعلامة التشكيلية أن تكون أكثر حضوراً ويمنح المتلقي فرصة للمشاركة في بناء الصورة ذهنياً.

إنّ تجربة فردوس إسماعيل تقدم نموذجاً لعلاقة مختلفة بين الفنان والمكان علاقة لا تقوم على استنساخ الواقع، وإنما على إعادة اكتشافه عبر الذاكرة. الجنوب لديها ليس مشهداً ثابتاً، بل طاقة بصرية تتجدد كلما دخلت اللوحة.

لا يقتصر حضور الماء على الموضوع، بل يمتد إلى الإيقاع واللون والفراغ. أما الخط فيتحول إلى حركة تستعيد امتداد المكان، بينما يمنح اللون العمل ذاكرته الشعورية.

تكتسب تجربة فردوس إسماعيل أهميتها من قدرتها على بناء هوية تشكيلية تنطلق من الجنوب من دون أن تُختزل فيه. إنها تستعيد البيئة الجنوبية عبر الاختزال، وتعيد صياغة الذاكرة عبر اللون، وتمنح الخط وظيفة إيقاعية تتجاوز حدود الرسم. وبين هذه العناصر تتشكل لوحة لا تسعى إلى إعادة المكان كما هو، بل إلى الكشف عما تركه المكان في الذاكرة.

إنّ ذاكرة الجنوب في إيقاع اللون ليست مجرد عنوان لتجربة فنية، بل مدخل لقراءة عالم تشكيلي استطاعت فيه فردوس إسماعيل أن تجعل من البيئة العراقية مصدراً للبحث الجمالي ومن الموروث الحضاري امتداداً للحاضر، ومن اللون

استطاعت فردوس إسماعيل أن تجعل من البيئة العراقية مصدراً للبحث الجمالي ومن الموروث الحضاري امتداداً للحاضر..

إضاءة..

الشاعر طارق حسين

جمالية القصيدة قصدية الخطاب

أحمد الناجي

طارق حسين شاعر يمتطي صهوة الالتزام منذ أن بدأ منتصف سبعينيات القرن الماضي. يجيد التعبير عن خوالج النفس بأقل الكلمات، ويمتلك ناصية الصدق الفني في التعبير عن موقفه الوجودي الذي يسبق الكتابة نفسها، حيث تنصهر المواقف في الكلمات، متجلية في نبض النص بوضوح، وذلك حين يعبر الشاعر عن قضايا وطنه وهموم شعبه، دون أن يغفل عن التشييد المتوازن بين جماليات القصيدة وقصدية الخطاب.

ارتبطت تجربته الشعرية بأدب الطفل، وكتابة الشعر للأطفال ليست مجرد تبسيط في التعابير اللغوية، بل هي فن قائم بذاته، يحتاج إلى موهبة خاصة، فالمبدع عليه أن يستشعر طفولة الروح قبل أن يكتب للطفل. لأنه سيكون في مواجهة مع عالم ملء بالدهشة والأسئلة الكبرى التي تصدر من أفواه الصغار، وتبدأ بـ(لماذا).

فالشاعر الجيد لأدب الطفل هو من يحتفظ في داخله بالطفل الذي لا يكبر أو يشيب، ويعرف كيف يستجلب الصور الذهنية من حقول الخيال، ويلتقط تفاصيل من شواهد الحياة يحولها الى لحظات ساحرة. إنه لا ينحو نحو تلقين الطفل بقدر ما يشاركه الحلم، ويفتح أمامه نوافذ اللغة على مصراعيها، ليرى العالم بعينين مختلفتين، عين تدهشها الأشياء والألوان وكل ما يقع تحت النظر، وأخرى تقرأ ما وراء ناصية المرئيات.

لقد ركز شاعرنا مبكراً مطلع سبعينيات القرن الماضي على الاهتمام بالناشئة بغية تحقيق التنشئة القويمة لـ(رجال المستقبل)، من خلال التشويق الى الثقافة وتنمية الملكات والتوجيه نحو التفكير السليم، فلم يكتب للطفل من باب التسلية العابرة، بل من قناعة راسخة بأن الطفل بذرة المستقبل، وأن للشعر موسيقى تمس الروح وتستثير العقل. فكانت قصائده للصغار تحمل ذات تماسكها اللغوي وجمالها الإيقاعي، لكنها تنزل الى مداركهم برفق، وتحادث وجدانهم بلغة أنيقة طرية. يعرف كيف يشعل فيهم دهشة الاكتشاف، ويداعب خيالهم بصور طريفة، ويرسل في أعماقهم أسئلة تفتح نوافذ التفكير على الحياة.

إنّه في شعر الطفل ليس معلماً يملي، ولا واعظاً يملي، بل رفيق درب، يسير معهم حيث يأخذهم الحلم، ويترك لهم أن يجدوا بأنفسهم جمال الكلمة وصدق المعنى. كتب طارق الشعر بصنفيه العامي والفصيح، بلغة متماسكة مشدودة الى كل ما يمس الحياة ويلامس الواقع، انثيالات تنساب بسلاسة في فضاء النص وفق تنغيمات غنائية، تتراقص على ايقاعات جذابة، وكل ما يتبدى من مداليل الكلمات على الورق، ليس إلا أحاسيس وانفعالات وجدانية، تحاكي ما يجول في خاطره من هواجس وأحلام، فهو لا يتكلف ولا يصطنع ما ليس فيه، بل يكتب كما يتنفس، ببساطة العارف وعمق المجرب.

يُحول تفاصيل الحياة اليومية إلى قصائد نابضة، وينحت من وجع الذاكرة قصائد تعزف على أوتار الروح. هو ليس شاعراً يصف الحال والأحوال، بل شاعر يعيش داخل قصائده على وقع نقدي لكل ما تدهور في الحياة حولنا، ويعبر عن مواقفه التي ينتصر فيها للإنسان الذي يعيش تحت ثقل الزمن الاستثنائي المتوحش الذي نروده في ظل الأزمات والتحولات الراهنة. نصوصه الإبداعية تجدها مليئة بالمفردات الدافقة بالمعاني النبيلة، التي توازي الفكر المكنون في ذاته المبدعة والحالمة. تتبدى من خيال يعانق الواقع، تنطوي على تصورات إنسانية تقدمية وطنية، مرتبطة بالبنية الفكرية، ودالة عليها. وهو في الأوّل والأخير يهجس في مراميه المرتجاة بصوغ وعي مغاير، عبر تقديم التماعات، أو قل إذا شئت ومضات شعرية تثير الاندهاش، تلتهب بالجرأة، وتصدم المتلقي بقصدية لفت الانتباه، تستحث الفعل الإنساني، حين تتقصى عن جوهر الحقيقة، وهي في الوقت نفسه تنسج خيوط الأمل، وتؤثث مساحات للفرح القادم.

لا يُقرأ شعره قراءة عابرة، بل يعاش كما تُعاش أحداث الحياة نفسها. لأنّه نص مفتوح على التأويل، غني بالومضات، وبعيد عن التكرار تمامًا. ويظل الشاعر بصدقه ورهانه على الكلمة، دائم التجدد، حاضراً في وجدان متلقيه، يشعل فيهم بوحا مضمراً، ويدعهم، بعد كل قصيدة، أمام سؤال أكبر، كيف للحروف أن تُثقل بفيض من المشاعر، وتصنع هذا القدر من الضوء؟

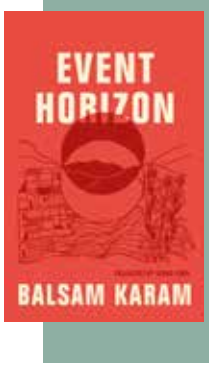
رضا الظاهر

تُعَد رواية (أفق الحدث) Event Horizon العمل الروائي الأول للكاتبة السويدية (العراقية) بلسم كرم Balsam Karam، وقد قامت بترجمته من السويدية إلى الانجليزية ساسكيا فوغل وصدر عن دار (فيتزكارالدو) في أواخر نيسان 2026.

الكاتبة العراقية المغتربة بلسم كرم

"أفق الحدث" مصائر النساء المهمّشات

تتجلى الرواية كاستعارة حادة لصدمة الهجرة القسرية والترحيل، تماما مثلما يمثل تجاوز عقبة الثقب الأسود نقطة اللاعودة، حيث يبتلع الظلام تاريخ الشخص ولغته ووجوده القانوني



تتمحور القصة حول ميلدي، البالغة من العمر سبعة عشر عاما، والتي تتحدر من "الضواحي"، وهي منطقة تقع خلف الجبال، وتتميز بتربتها الغنية ببقايا الموتى، حيث تعيش أمهات وبنات نبذهن المجتمع، ويكسبن عيشهن بدون حقوق أو رعاية صحية أو وضع قانوني. لكن ميلدي ترفض الرضوخ للوضع القائم، وتتمرد، برفقة صديقتين لها، على استبداد السلطة. وبعد تعرضها للاعتقال والتعذيب تجد ميلدي نفسها أمام خيار قاسٍ: إما الإعدام العلني، أو الإطلاق الى الفضاء لتكون عيّنة في تجربة علمية، وتحديدا إلى ثقب أسود يُعرف باسم "الكتلة".

وتجنبا لإلحاق صدمة محبطة بمجتمعها جراء مشاهدة إعدامها شنقا، تختار ميلدي "الكتلة"، مفضلة مواجهة أعماقها السحيقة ووحدتها الموحشة على أن تتسبب في تحطيم معنويات أهلها، وتشترط حصول مجتمعها على كتب ومستلزمات أساسية للقراءة والكتابة مقابل امتثالها للأمر.

وتمزج رواية (أفق الحدث)، التي كانت قد نشرت في الأصل بالسويدية عام 2018، بين الأسطورة والواقع، وتتجاوز الحدود الفاصلة بينهما. إنها رواية وجودية مميزة، تتسم بظلمة تضاهي ظلمة الفضاء السحيق، وتزخر بتأملات عميقة حول قهر النساء المهمشات، وتضامنهن في وجه الحرمان والتمييز والاستغلال.

وبدلا من الاعتماد على حبكة تقليدية لأدب الخيال العلمي توظف بلسم كرم أسلوبا شاعريا فريدا. وقد لاحظ النقاد أن السرد يدور، ويكرر نفسه، ويتحرك بطريقة تشبه "المعكرونة"، حيث التمدد المادي لجسم ما عندما يقترب من أفق حدث الثقب الأسود. وتستكشف الرواية انحدار ميلدي إلى الجاذبية الساحقة للكتلة جنبا إلى جنب الواقع الراسخ لوالدتها، والنساء الأخريات، المهمشات، اللواتي يكافحن من أجل البقاء، والحفاظ على مجتمعهن في "الضواحي".

تتجلى "أفق الحدث" كاستعارة حادة لصدمة الهجرة القسرية والترحيل، تماما مثلما يمثل تجاوز عقبة الثقب الأسود نقطة اللاعودة، حيث يبتلع الظلام تاريخ الشخص ولغته ووجوده القانوني.

ويبدو أن هذه الرواية هي، في معظمها، تصوير لواقع مرير مستقبلي، ولكن هناك لحظات يبدو فيها الأمر مخيفا، كما لو أن هذه الظروف يمكن أن تحدث الآن في مكان ما من العالم. إن استخدام كرم للتكرار يخلق الوهم بأن المكان ليس في أي مكان، وفي كل مكان، حاضر وأبدي على حد سواء.

ويضع السرد العنف السريري، البارد، الخالي من المشاعر، الذي تمارسه أجهزة الدولة، في مقابل التضامن القوي للأمهات المهمشات اللواتي يصنعن حياة من قلب "الضباب". ويجسد استعداد ميلدي لمواجهة عزلة أبدية حالكة السواد رفضا قاطعا للسماح للطغيان بأن يكسر روحها أو يقضي على أمل شعبها.

وتكشف السمات الجمالية لرواية (أفق الحدث) عن عمل تأملي تخييلي استثنائي يتسم بطابع شاعري آسر، وتجريبية عميقة، وأسلوب مكثف، يمزج بين الفراغ الكوني، والصدمة السياسية الواقعية المتجذرة في الأرض. وتشكل أجواء الرواية وبنيتها السردية وصورها الفنية هوية جمالية متميزة، حيث تستمد الرواية حيويتها من رؤية بصرية، تتحدد سماتها عبر الطين والضباب البارد والبؤس والعمل البدني الشاق. ويرمز الثقب الأسود، اللانهائي والعصي على الإدراك، إلى الفراغ المطلق، والوحدة الكونية، والنهاية الحتمية. وعلى غرار فيزياء (أفق الحدث) الفعلية يعمل السرد على تداخل الزمن والذاكرة والواقع، حيث تتقلص هذه العناصر وتتوسع في آن واحد. ويُعَد العزل المكاني استعارة مباشرة للإقصاء الممنهج، والتهجير، والنفي السياسي، وتتأرجح الأجواء العامة بين مزيج من الأمل واليأس، مما يخلق طابعا جماليا يتسم بالتحدي في مواجهة عنف الدولة الوحشي. ويبرز النص، ببراعة، التباين بين ضخامة الفضاء السحيق وبرودته، وبين الدفء الهش للتضامن الإنساني على كوكب الأرض. ويرفض أسلوب كرم القوالب التقليدية للخيال العلمي، مفضلا عليها طابعا أدبيا طليعيا.

وترتقي العناصر السردية بالصراع السياسي للنساء المهمشات لتصوغ منه أسطورة كونية خالدة.

إن القراءة النقدية لرواية (أفق الحدث) تعيد صياغة سرديتها الوجودية والتخييلية لتجعل منها نقدا لاذعا لسلطة الاستبداد، والفصل المكاني، وتحويل الأجساد المهمشة إلى سلع. وتصور الرواية كيفية توظيف الجغرافيا كأداة لفرض الإنقسام الطبقي، حيث تحافظ الدولة على تسلسل هرمي بنيوي صارم.

وبينما تمثل المدينة المركز الجوهري للتراكم الرأسمالي، تمثل الضواحي الهامش، أي مكبّا جغرافيا سامّا ومكتظا بالجثث. وتؤدي الامهات والبنات دور ما يسمى "البروليتاريا الرثة"، أو "الكتلة السكانية الفائضة".

ونظرا لتجريدهن من الوضع القانوني والحقوق الإنسانية، فإنهن مستعبدات تماما من جانب اقتصاد الدولة. وتعكس عملية تهجيرهن الحدود الإستغلالية للرأسمالية العالمية الحديثة المتوحشة، التي تقصي اللاجئين والمهجّرين.

وتسلط بلسم كرم الضوء على عنف الطبقة الحاكمة التي تسعى للحفاظ على سلطتها من خلال الأجهزة القمعية. وبالمقابل لا تهاجم ميلدي وصديقاتها مواطنين عاديين، بل يلقين قنابل المولوتوف على مكتب التخطيط العمراني. وتُعَد هذه ضربة مباشرة للبنية الإدارية التي تهندس، بشكل فعال، واقع بؤسهم وعزلهم.

ويُعتبر الثقب الأسود أو "الكتلة" استعارة صارخة للنتيجة المنطقية القصوى للاستغلال الاجتماعي، ونعني الاستهلاك الكامل للجسد المادي للشغيل لصالح التقدم التكنولوجي وتقدم الدولة. ويجري تحويل موت ميلدي البطيء داخل الثقب الأسود إلى قيمة مالية عبر استغلاله كبيانات لـ"أكثر التجارب العلمية تطورا في العالم"، إذ تُختزل حياتها إلى مجرد مادة خام لإنتاج المعرفة المدعوم من الدولة. ويعكس الخيار المطروح أمام ميلدي (الإعدام أو النفي إلى الفضاء) نقد مفهوم "السوق الحرة". فكما أن الشغيل في ظل نظام الرأسمالية "حر" في الاختيار بين الموت جوعا أو العمل المأجور القائم على الاستغلال، فإن ميلدي "حرة" في اختيار الطريقة التي ستلقى بها حتفها بأمر من سلطة الدولة الاستبدادية.

إن رواية (أفق الحدث) قصة رمزية تعبر عن عصرنا الراهن، إذ تعالج قضايا كثيرة نشهدها في عالمنا: القمع، والتعذيب، والهجرة، والانقسام، واضطرار البشر لخوض مساومات مستحيلة.

وأخيرا فإنه بدلا من الاستسلام لمشاعر الاغتراب التي يفرضها الفضاء السحيق، يمارس مجتمع ميلدي تضامنا جذريا. فعندما تتجه أنظارهم نحو السماء، يحولون أداة من أدوات عالم الاستغلال الى رمز للذاكرة الجماعية، ومظهر من مظاهر تحدي سلطة الاستبداد.

وفي ما أصبح استعارة للمتمردين، والمنفى، ومحنة المجتمع غير الموثقة في أماكن كثيرة على الأرض، ظلت ميلدي وسكان "الضواحي" لفترة طويلة مهمشين و"آمنين" بسبب الاختفاء. وعندما تم ترحيل ميلدي ووالدتها لأول مرة، أوضح الجنود أنه بمجرد عبورهما الحدود لن تعودا مصدر قلق لهم: بعيدا عن الأنظار، بعيدا عن العقل. فبمجرد فتح الحدود يتم إعطاؤهم أوراقا تحتوي على سلسلة من القواعد المستحيلة التي تجعلهم، في النهاية، لا ينتمون إلى أي مكان، ولا يتم توثيقهم في أي مكان.

وتتوالى المفارقات الصارخة لاحقا، فميلدي – التي تسعى إلى دفع الناس لرؤية واقع القمع الذي يعيشونه عبر إضرام النار في مدينتهم لتتوهج بوضوح صارخ وسط سماء باردة مظلمة – تتلقى عرضا بالنجاة مقابل الموافقة على أن تكون حقل تجارب، وتُرسَل إلى ثقب أسود، حيث لا أمل لها في العودة.

وفي ظل قابليتها للإستغناء عن ذلك – أي قدرة جسدها على الخضوع لتجربة متهورة دون أن يترتب على ذلك أي رد فعل عكسي – تغدو، هي نفسها، عنصرا لا غنى عنه، وتتمكن من انتزاع مكاسب لصالح "الضواحي". إنها ستواجه الفناء التام والمحو من سجل الوجود، وفي الوقت ذاته ستخلد ذكراها إلى الأبد بصفتها أول من دخل ثقبا أسود.

الكاتبة بلسم كرم، المولودة في إيران في العام 1983، كاتبة سويدية (عراقية كردية فيلية الأصل)، عاشت في السويد منذ أن كانت طفلة في السابعة من عمرها. درست في كلية الكتابة الإبداعية بسكوبس أرنو، وحصلت على درجة الماجستير في فنون الأدب من جامعة غوتنبرغ.

وهي روائية وأمينة مكتبة ومحاضرة جامعية. اشتهرت بأعمالها الأدبية التي تناقش قضايا الهجرة، والمنفى، والصدمات النفسية، والمهمشين. استهلت مسيرتها الأدبية برواية (أفق الحدث) التي نالت إشادة واسعة من قبل النقاد بفضل طابعها الشاعري، وأبعادها الفلسفية، مما رسخ مكانة الكاتبة كصوت بارز في مجال الخيال التأملي المعاصر. وقد حصلت هذه الرواية على جائزة (سمولتس) لعام 2021، وأُدرجت في القائمة القصيرة لجائزة (كاتا بولت) الأدبية السويدية المعروفة لأفضل عمل أدبي أول. أما روايتها الثانية (التفرد) فقد أُدرجت في القائمة القصيرة لجائزة (أوغست)، التي تُعَد أشهر جائزة أدبية سويدية، ودخلت القائمة القصيرة لجائزة الاتحاد الأوروبي للأدب، وصدرت عن دار (فيتزكارالدو)، أيضا، عام 2024. وتم اختيار بلسم كرم في عام 2021 لعضوية لجنة تحكيم جائزة (أستريد ليندغرين) للأدب من قبل مجلس الثقافة السويدي.

رواية "أفق الحدث" قصة رمزية تعبر عن مشكلات وهواجس عصرنا الراهن، إذ تعالج قضايا كثيرة نشهدها في عالمنا: كالقمع، والتعذيب، والهجرة، والانقسام، واضطرار البشر لخوض مساومات مستحيلة

قراءة في قصة "ساعة طيران"

عندما تتوقف عقارب ساعة الرولكس

محمد عطوان

في مجموعته القصصية "قطط تهرب إلى مكيشيفة"، يُدهشنا القاص العراقي علي الصالح بإحدى أغرب القصص وأكثرها إثارة وتشويقاً في السرد العراقي الحديث: قصة "ساعة الطيران".

للوهلة الأولى، يبدو العنوان عادياً ومألوفاً، غير أنّه يشرع منذ البدء في تشييد لعبة دلالية متشابكة بين فضاءين سرديين: ساحة الطيران في بغداد، وساعة الطيران الخاصة بمُسافر يتجه إلى بيروت. ومنذ هذه اللحظة، تبدأ الحدود بين المكان والرحلة والزمن بالتماهي على نحو يثير القلق ويستدعي التأويل.

وفي غمرة استعداده للرحلة، يقرر المُسافر ضبط ساعته التي يرتديها على توقيت بيروت، بحكم تفاوت الوقت بين المكانين المختلفين. وبينما هو منشغل بمسألة تعديل الوقت، والطائرة التي هو على متنها همّت بالإقلاع وضمّت عجلاتها إلى جسدها العملاق، تنبّه إلى أن الساعة المثبتة على معصمه، توقفت عقاربها فجأة عن الحركة، وتحديداً عند الساعة العاشرة صباحاً بتوقيت بغداد.

ولأن السارد مُتضلّع بإتقان مهارة السرد، فأنه راح يوهمنا ابتداءً بأن الوقت، وما طرأ عليه من تبدل أو تداخل أو تعطل، له علاقة بسرعة الطائرة، ربما، لا بطبيعة الساعة ذاتها، باعتبار أن الوقت داخل الطائرة يتباطأ بتزايد سرعتها؛ فكلما تحركت الطائرة في الفضاء بسرعة أكبر، تقدمت ببطء عبر الزمن.

وهكذا يحدث التفاوت بين زمنين: الزمن داخل الطائرة والزمن خارجها. ومع ذلك لا نعلم، الآن، علة توقف ساعته طبقاً لهذا المنطق، ولكننا نحاول جاهدين تعقب الإشارات المنثورة داخل النص لفهم ما يحدث أصلاً.

فمن يدري؟ لعل الجاذبية عملت على ابطاء الزمن، فدفعت الساعة إلى التوقف، أو لعل الثقوب السوداء جعلت قوة الجاذبية هائلة إلى الحد الذي توقف الزمن عن التدفق بشكل تام، فانهار مفهوم الزمان، وفي هذه الحالة، وبناءً على ما سبق، بدونا وكأننا نقترب من فهم علة توقّف عقاربها.

غير أن السارد لم يكتفِ بمجرد إرجاء المعنى في هذا الموضوع، بل مضى به إلى أبعد من ذلك حين شرع في سرد قصة أخرى رواها السائق الذي أقلّ المُسافر من مطار الحريري؛ إذ زعم أن غالبية أصحاب ساعات رولكس الثمينة ممن صادفهم كانوا يعتقدون أن توقف عقاربها المفاجئ ناجمٌ عن عيب مصنعي. غير أنهم اكتشفوا لاحقاً أن تلك الساعات كانت مزودة بمؤشر فائق الحساسية، قادر على استشعار هول الكوارث التي تقع بينما تكون الساعات مثبتة على معاصمهم، مما يتسبب في توقفها عن العمل.

ومع هذه الحكاية بالخصوص تَبطلُ فكرة الزمن الفيزيائي المحددة بعوامل السرعة والحركة والجاذبية، ويذهب السارد بنا بعيداً هذه المرة إلى ما يسمى الزمن الداخلي الذي توقظه طبيعة الحوادث الجسام فينا؛ زمن خاص لا مرجع خارجي له، ولا يُرَد إلى شواهد وعلل فيزيائية، زمن ذاتي لا يدركه غير صاحبه. فهناك فترات معينة من الوقت تعادل سنوات سحيقة من العدم، وهناك وقت يمضي سريعاً وآخر يتباطأ أو حتى يتعطل.. إذن الزمن هذا هو زمن المُسافر نفسه.

فينبئنا الساردُ بأن ما جرى مع المُسافر وساعته شيء يشبه الفراق بين خلٍ وخليله، حين يخذله في أول المسير، فيبقي ظهره مكشوفاً للعراء؛ تحوّل غير متوقع في حالة المرء وفي علاقته بالأشياء؛ مفاجئٌ يباغته بصدمةٍ عنيفة.

إذن ثمة ما يشبه الصدمة يضعنا النصُ حياله؛ فالمُسافر، وهو راغب في لحظة ارتياف خاطفة يزجيها هناك عند كورنيش الروشة، يحاول عندها سحق ذكرياته الموجعة، متوجهاً نحوها برأس ممغنط إلى البلاط، تتبعانه قدماه مثل قطّين يتسابقان خلف فأر تائه.. وتتكرر معه لعبة الملاحقة دون جدوى؛ فالرأس يهرب، ويتبعه القِطّان بمسافة ثابتة. وكأنّه بالفعل يرغب في سحق رأسه عبر تزامنية عدمية يصنعها الظل.

تتكرر الملاحقة، ويشتد القلق بشأن حادث ما مزعج، غير مرغوب في استعادته، وغير مُسيطَر عليه. فيتباطأ عنده الزمن، وتباغته الأحداث كأنها تدور في فيلم سينمائي، أو تتموضع في مكان خارج الواقع.

لكن، وبعد لحظة استرخاء، تعود الساعة إلى الاشتغال مرة ثانية، بعدما يخطف من أمام ناظري المُسافر شريطُ حدادٍ سريع مرقون على إحدى القنوات الفضائية العراقية، ما يلفت نظره إلى سبب توقف الساعة، وعلاقة ذلك بما حصل من حوله وهو يتعقب الأخبار المُفصّلة، وما تزامن معها من كارثة حلّت هناك في ساحة الطيران ببغداد.

في هذه القصة، يُظهر القاص علي الصالح براعة فريدة في إدارة لعبة السرد، مع تضمين نسيجها جرعات كثيفة من الألم. ولا يمكن لقصة أن تُصاغ بهذه الطريقة من دون خيال خصب يستبطن الأهوال التي تطال الكائن، ثم يُعيد تمثّلها بمهارة وتفنن كبيرين.

رغد السهيل في روايتها

"سمفونية المدن المرئية"

التجريب والمعرفة بصيغ جمالية

منى سعيد

تجربة الروائية العراقيةرغد السهيل الحياتية وتنقلها بين البلدان، منحتها قدرة هائلة على استيعاب الأمكنة ودلالاتها عبر تجسيد موهبة الابتكار والخيال وإرساء معاني المثل الإنسانية السامية.

في كتابها الأخير "سمفونية المدن المرئية" نبشت الكاتبة رغد السهيل في معان غير مألوفة حين ربطت حكاياتها بأربع حركات سمفونية تردد صداها في تتبع تواريخ ومظاهر بلدان زارتها، تاركة لديها انطباعات ذاتية عميقة، استندت إلى معارف مسبّقة عنها، أي قبل زيارتها لها.

نبشت الكاتبة رغد السهيل في معانٍ غير مألوفة حين ربطت حكاياتها بأربع حركات سمفونية تردد صداها في تتبع تواريخ ومظاهر بلدان زارتها، تاركة لديها انطباعات ذاتية عميقة

لم تكن السهيل سائحة طارئة استمتعت بمناظرها الطبيعية وبأنواع مأكولات مطاعمها إنما استدلت عليها عبر مؤشرات تاريخية واجتماعية جمعتها بصيغ جمالية كحركات السيمفونيات الموسيقية الأربع ، بما يحسب للكاتبة ثقافتها الموسيقية إلى جانب موهبتها الأدبية. تستعين الكاتبة في افتتاح كتابها بمقولتين رائعتين تؤكدان أهمية المكان (الإنسان ليس إلا امتدادا لروح المكان) على حد تعبير الكاتب لورنس داريل، والمقولة الثانية لراي برادبري: (انظر الى العالم. إنه أكثر روعة من أي حلم). فعليا وجدت الكاتبة الأماكن التي زارتها وكتبت عنها مانحة إياها ليس انطباعاتها المعلوماتية عنها حسب، بل رسمتها بروح شاعرية وبخيال خصب لا يخلوا من سرد حكايات مشوقة. مثل: الدانوب الأخضر، لوليتا في أمستردام، زهرة البلقان في الحركة السيمفونية الأولى وحمّلتها عنوان: بهجة الروح. في حين كتبت عن اسطنبول والدر المنثور، شقراء البتراء، شمس بغداد. في الحركة السيمفونية الثانية بعنوان: شموس ساطعة. أما حركة السيمفونية الثالثة، فقد عنونتها بـ "براءة" فكتبت عن ملح الكويت، وتجربتها أيام دراستها الابتدائية فيها، ثم عن ثور ميلانو، وأساطيره، وما ربطته من خيال طفولي بريء لطفلة حملت عصفورها معها لقاعة الترانزيت، واعترضت بشدة على الضابط الذي أزاح عنه الغصن الذي يقف عليه. في الحركة السيمفونية الرابعة وقد حملت عنوان "عيون الجحيم"، كتبت عن بركان نابولي/ فيزوف، بمعلومات ثرية، وعن وجه سيراليون، واختتمته بسوناتا تُكتب عادة للعزف على آلات محدودة، فكانت عن مسرح الأولمبياد. وبروح شاعرية استلهمت الكاتبة حكمة بودا حين قال: "إن الرؤية برفقة حبيب تمنحنا عيونا إضافية" عندما قصَّت حكاية العاشقان بودا وبشت وارتباطهما معا ليؤلفا مدينة "بودا بست" على جانبي نهر الدانوب. واصفة إياها: (ليبدو كل ما في المدينة وكأنه يلم بعضه في قماش مخملي مزيَّن بالأحجار الكريمة اللامعة التي ينعكس بريقها في النهر الذي ينبض بدو.. ري.. فا.. صوو، وهذا ليس عبثا) ص24.

تستهوي السهيل لعبة الكتابة غير التقليدية وتجريب أساليب متنوعة في الرواية أو القصة الواحدة، فهي مثلا تروي حكاية الصبية إيزابلا وأمها في قصة "ثور ميلانو" بسرد ممتع يوضح علاقة الصبية بالثور كونه يمنح الحظ، ثم سرعان ما تشرع في قلب الحدث بسرد مغاير بعنوان "وفي استهلال آخر"، تشرح فيه تنقلات الصبية وأمها في أماكن مختلفة مثل المتاحف ومركز التسوق وغيرها. ثم تفاجأ القاري بسرد آخر للشخصيتين نفسيهما فتكتب: لا بأس من تجربة بداية مختلفة: شارحة تفصيلات أجواء وأماكن وشخوص أخرى ليست بعيدة كثيرا عن الأولى.. كما في صفحة 112. في لعبة سردية مشوقة أخرى تكتب في قصة العصفور الترانزيت ، بعد حوالي صفحة ونصف من الحكاية: عزيزي القارئ : "إن كنت راغبا بالمزيد من التفاصيل رافقني إذن لنقطع تذكرة سفر الى الترانزيت حيث اللامكان هو المكان". ص118 إنّ جرأة الكاتبة في التجريب ليست غريبة فهي التي كتبت بأسلوب معقد نوعا ما رواية "أحببت حمارا" الصادرة عن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وتُرجمت إلى لفارسية، وأُعيد نشرها ضمن منشورات تحاد الأدباء والكتّاب، على الرغم من عدم فهمي لها بصراحة! إن هذا كله ينم عن إصرار الكاتبة على مواصلة دأبها في إثبات موهبتها الأدبية، إلى جانب تخصصها العلمي (دكتوراه في علم المناعة، الأحياء المهجرية)، ما يؤشر لها نجاحا موفقا، تكلل أخيرا بمناقشة كتابها موضوع الحديث "سمفونية المدن المرئية" في منتدى بيتنا الثقافي في بغداد، بحضور نخبة مميزة من النقاد والمعنيين وحمهور لقرّاء، الذين أشادوا جميعا بمنجزها الأدبي.

القصيدة المدوّرة
قصيدة عموديّة من دون قافية

ريسان الخزعلي

في مجلة "الأديب العراقي"، مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، العدد 1 سنة 2025، كان للكاتب د. نزار بريك هنيدي مقال بعنوان (القصيدة المدوّرة بين نذير العظمة وحسب الشيخ جعفر) يُشير فيها إلى أنَّ الشاعر الأمريكي روبرت لويل، رئيس تحرير مجلة "شعر" الأمريكيّة قال ـ بعد ترجمة قوله ـ بأنَّ الشاعر نذير العظمة أوّلُ مَن يبتكر القصيدة المدوّرة في الشعر العربي الحديث، ويبدعُ نموذجاً مستقبليّاً للقصيدة العربيّة.

(1)

الإشارة هنا عن قصيدة العظمة (عشر شموع) المكتوبة عام 1958. من ذلك القول استدلَّ الكاتب هنيدي بأن العظمة قد سبق الشاعر/ حسب الشيخ جعفر/ زمنيّاً في كتابة القصيدة المدوّرة، إذ كتبَ الشيخ جعفر أولى قصائده المدوّرة (قارّة سابعة) في العام 1969.

(2)

التدوير على مستوى البيت الشعري موجود في الشعر العربي ذي الشطرين الأفقيين، وتوصيف الأفقي هو الأدق من توصيف العمودي.
أمّا التدوير على مستوى القصيدة أو مقاطع منها، فقد ارتبط إبداعياً بالشاعر الشيخ جعفر تأصيلاً - حتى وإن كانت بعض المحاولات سابقة لهُ كمحاولات أدونيس، خليل خوري، يوسف الخطيب، والآن نذير العظمة - إذ أنَّ السبق من دون تأصيل يبقى في عداد المحاولات الأوليّة.
إنَّ التدوير على مستوى القصيدة أو مقاطع منها يعني: أنَّ التفعيلات تتوالى من دون أن تتوقّف عند قافية أو فاصلة نهائيّة بحيث تبدو القصيدة مسترسلة وكأنها سطر طويل أو طويل جداً.

(3)

أدرج الكاتب مقطعاً من قصيدة العظمة، كما أدرج رسالة/ أدونيس/ الإعجابيّة بها والتي أرسلها لشاعرها: عشر شموع أجمل قصيدة كتبتها أنتَ في حياتك، وهي إحدى أجمل وأحدث القصائد الجميلة الحديثة. من (هون بتبدأ أنتَ). الإنسان واللّه والكون لازم يصيروا الطفولة والحارة والقلب (وأشيا من هالنوع).
إنَّ إعجاب أدونيس بهذه القصيدة كشكل فني تدويري وقد اطلعَ عليها منشورة في جريدة لبنانية، قد يكون سبباً دافعاً في كتابة قصيدته (هذا هواسمي) بعد أن ميّزها باستخدامه فواصل البياض بين العبارات كما سنلاحظ ذلك في الفقرات القادمة. ولا يوجد ما يُشير إلى أن الشيخ جعفر قد اطلعَ على القصيدة ، إذ كان صغير العمر- طالب متوسطة - في العام 1958، فهو من مواليد العام 1942، وقد سافر إلى موسكو في الستينيّات.

مقطع من قصيدة العظمة (عشر شموع):
حافياً أركضُ فوقَ الصخرِ من أُمّي - قميصي
مزّقتهُ سروةُ الحيِّ وأعشاشٌ تُغنّي لم تعدْ بعدي
تُغنّي. ويدُ السروةِ من وحدتها من حزنها، مزّقتْ
وجهي وصدري وقميصي- آهِ كم خلّصتها نبضَ
الأغاريدِ الحيارى - آهِ كم أذكرُ أمّي يومَ ماتتْ
أُختيَ الصغرى وكيفَ ابتلعَ القبرُ شموعاً عشرةً
كانت تُغنّي لم تعُدْ بعدي تُغنّي سروةٌ أخرى بلى
خلّصها الموتُ أغاريدَ التمنّي. ألِريحِ الجبلِ الأجردِ
ذكرى في مطاوي صدرها العاري..
في التقطيع الحروفي/ العروضي، نجد أنَّ المقطع
مكتوب على بحر الرمل السداسي - فاعلاتن
وتحوّلاتها فَعِلاتن.
حافياً أر كضُ فوقَ الصخرِ من أُم
مي قميصي مزّقتهُ سروةُ الحي
يي وأعشاشٌ تُغنّي لم تعُد بع
دي تُغنّي ويدُ السروة من وَحْ
دَتِها من حزنها. مزّقتْ وج
هِيْ وصدري وقميصي آهِ كم خَل
لصْتُها نبضَ الأغاريدِ الحيارى
آهِ كم أذكرُ أُمّي يومَ ماتتْ
أختيَ الصغرى وكيفَ ابتلعَ القب
رُ شموعاً عشرةً كا نت تُغنّي
لم تعُد بعدي تُغنّي سروةٌ أخ
رى بلى خلّصها الموتُ أغاري
دَل تمنّي ألِريحِ الجبلِ الأج
رَدِ ذكرى في مطاوي ضدرها

مقطع من قصيدة الشيخ جعفر (قارّة سابعة):
الزمنُ اليابسُ، ياحبيبتي، كالقشِّ في أصابعي،
ارتجفتُ مثلَ الوترِ المشدودِ في انتظارِ لون
الثوبِ، وامتلكتُ في وجه كخفقَ النورسِ الغريقِ،
وارتحلتُ في انزلاقةِ اليدين
حتى العروةِ الأخيرةِ، اتكأتُ في الظلِّ على
انحناءةِ الشفاهِ، (هل اتركهُ ينصبُّ كالجدولِ) فرَّ
الشَعرُ الثقيلُ كالنهرِ، ارتمى وانهمرتُ في همومهِ
المنهمره.
في التقطيع الحروفي/ العروضي نجد أنَّ المقطع
مكتوب على بحر الرجز السداسي - مستفعلن
وتحوّلاتها مُسْتَعِلن و مُتَفْعِلن:
الزمنُ ال يابسُ يا حبيبتي
كالقشِّ في أصابعي اِر تجفتُ مث
لْ وترِ ال مشدودِ فِن تظا رِ لو نِل ثوب وَم
تلكتُ في وجهكِ خَف قَلْ نورسل غريق وَرْ
تَحلتُ فِن زلاقةِ ال يدينِ حتى ال عروة ال
أخيرَتِ تكأتُ فِل ظل لِ عَلَن
حناءَ الش شفا هِ هل اتركهُ
ينصبْ بُ كل جد وَلِ فر رَل شَعَرُ كل نهر اِر
تمى و ان همرتُ في
هِمو مِهل منهَمِرَه.

مقطع من قصيدة أدونيس.. (هذا هو اسمي):
ماحياً كلَّ حكمةٍ هذهِ ناريَ
لم تبقَ - آيةٌ - دَمي الآيةُ
هذا بدئي
دخلتُ إلى حوضكِ
أرضٌ تدورُ حوليَ أعضاؤكِ
نيلٌ يجري
طفونا ترسبْنا
تقاطعت في دمي قطعتْ
صدركِ أمواجي انهصرتِ لنبدأ.
في التقطيع الحروفي/ العروضي نجد أنَّ المقطعَ
مكتوب على البحر الخفيف - فاعلاتن مستفعلن
فاعلاتن وتحوّلاتها:
ما حياً كلَّ حكمةٍ هذهِ نا
ريَ لم تبقَ آيةٌ دمي الآ
يةُ هذا بدئي دخلتُ إلى حو
ضكِ أرضٌ تدورُ حوليَ أعضا
ؤكِ نيلٌ يجري طفونا ترسب
نا تقاطعت في دمي قطعتْ صد
ركِ أمواجيَ انهصرتِ لنبدأ

(4)

ما تقدّمَ من نماذج القصيدة المدوّرة، يُشير إلى المهارة الإيقاعيّة/ الشكلية/ الفنيّة/ الإيهامية، التي يعتمدها شعراء هذه النماذج في صياغة وبناء شكل هذه القصائد. وعلى الرغم من الطواعية العالية التي تمنحها القصيدة المدوّرة في الاستطراد وتتابع التفعيلات من دون الالتفات إلى عدد التفعيلات وحتى التداخل بين البحور التي تمتلك تفعيلات متشابهه أو متقاربة يسهل التنقّل بينها، يمكن القول: إنَّ القصيدة المدوّرة ما هي إلّا قصيدة عموديّة/ أفقيّة ذات شطرين لا تعتمد التقفية والروي كُتبت بشكل سطْري شبيه بشكل قصيدة النثر التأسيسي الأوّل كمقاربة شكليّة مع فارق الإيقاع الكامن في الأوزان الشعرية العربية. ويمكن القول كذلك أنَّ التراجع عن كتابتها بعد أن أشبعها الشاعر حسب الشيخ جعفر تأصيلاً وقلّدهُ شعراء روّاد مهمّون، كما تراجع هوالآخر أيضاً عن كتابتها رغم البريق الفني العالي الذي أضفتهُ إلى شاعريتهِ، يعود إلى الالتفات اللاحق لطبيعة الإيهام الشكلي/ الفني.

التدوير على مستوى البيت الشعري موجود في الشعر العربي ذي الشطرين الأفقيين، وتوصيف الأفقي هو الأدق من توصيف العمودي

النص الشعري
رؤى التخيّل والكتابة

نعيم عبد مهلهل

بعدما تولد الحقيقة التي تحملُ مشاعرَ صاحبها، يولد النص عندما يولد الطفل الذي يسكن الذاكرة كما الرحم المظلم بتأوهات السرير وعسر المخاض وصورة السونار. يولد لأنه ينبغي أن يرى النّور مع الفكرة والمفردة والموسيقى وهيجان الذكريات، وبذلك نكون قد خلقنا قصيدة وليس كما في العبارة المتداولة "كتبنا قصيدة".

يفكر الشعر بالوجود من خلال انعكاس المشاعر على ما يتوهج في الباطن ونحاول تصديره إلى الورقة في لحظة قد لا يُخطط لها في سير زمني معلوم، بل تأتي عندما تسقط عليها قدرة فجائية من غيب تتوارثه الروح بفطرة مجهولة لا معلوم لها ولا مؤسس سوى الشعور الغامض بأن ثمة شيئاً فينا ينبغي أن يقال، وعندما نقوله ندرك أن الذي نراه لم يكوّن صناعة المحسوس على الأرض بالرغم من أن المحيط قد يحفز لولادة مثل هذا الشعور، فيكون الشعر هو النتاج الغيبي للعيش والمعاشرة في الفضاء المادي، وبين الغيب والمادة كان الشعر يسجل أساطيره وملامحه واللحظات التي تصور منظر الزهرة ولقاء حبيبين أو التحدث عن لحظة ملوكية منتصرة أو مهزومة، وكان فيما مضى يمثل رؤية خالصة لما يعتقده الإنسان أنه كائن ربما أتى سهواً للمكان الأرضي فكان عليه أن يعود للالتصاق بالميتافيزيقا من خلال الشعر، وهذا ما حصل في معظم التراث الشعري ذي الصبغة الدينية وحتى الذاتي منه، وربما الفلسفة ذاتها صورة نثرية لهاجس الشعر الذي يصنعه الداخل ليخرج إلى العالم المادي على شكل لوح بجمل وإيقاعات ومقاصد تتحدث بلسان غريب عن مألوف لا ندرك روح الجمال فيه إلا عن طريق تلك المفردات وهذه الموسيقى.

مثلت بدائية الشعر متوالية لصيقة مع عملية الخلق البشري، في صورتيه الدينية والعلمانية، وأقصد إن المتداول في أصل الأشياء والأنواع ومنها البشر يمتلك صورتين، واحدة تمثل رؤيا وجودية والأخرى وهي الطاغية والأقرب إيماناً وروحاً وتشبثاً عند البشر منذ خليقته هي "الخليقة الإلهية" التي صنعت كل هذا الإرث الساحر من الرؤى عندما أدرك الإنسان الأول إن الملكة التي سكنته لم تأت إليه لمجرد صدفة حياتية وإنما ثمة مسيطر آخر له قدرة خلاقة وهائلة زرعت هذا التمايز والموهبة ليتحول القلة منا إلى شعراء أو علماء أو مفكرين أو مبدعين في أي فعل يميزنا عن البشر الآخرين. والشعر واحد من هذه الخصائص التي يتميز فيها المبدعون عن أقرانهم من البشر ليكونوا وعلى الدوام يمثلون الهيام الاجتماعي، والمكان اللائق الذي قد لا يناله الشاعر كاملاً إلا بعد موته، ولهذا نرى أغلب المبدعين العظام لا ينالون المجد في حياتهم بقدر مجدهم وهم أموات، وربما الكثير لا يُنتبه إليه إلا بعد موته، وربما العلة تكمن في أن المجتمعات لا تنظر بالعين الفاحصة والتقييم إلا بعد حدوث المصيبة وهذا يتوافق مع مثل قيرغيزي يقول: لا نشعر بالعطش إلا عندما تجف الينابيع. وكذلك المجتمعات قد لا تشعر بالحاجة وضرورة الاهتمام بمبدعيها إلا بعد رحيلهم، وربما هذا يعود إلى أزلية العلاقة المرتبكة بين السلطة والإبداع لشعور السلطة إن المؤثر الأول في بقائها وديمومتها يعود إلى نظرة الإبداع وتقييمه وعلاقته بهذه السلطة، ولأجل هذا حرص ولاة الأمس وسلاطينه على حشو أفواه الشعراء بالذهب والكسوة والمكانة التي تضمن للشاعر أن يجلس بجوار الوزير الأول أو ماسك الخزنة وصاحب الشرطة وقاضي القضاة.

كان شعر الأمس ذائقة للروح التي تريد أن تصنع لها سلماً كي تصل إلى حاجة التعبير عن الذي يمور في الجوف، وكان صانع القصيدة مثل صانع السيف لا بد من نصل حاد ليقتل أو يجرح، وفي جرح القصيدة مدام النشوة وشهوة التعبير ونيل المرام، حتى قيل بين مضارب العرب، ناطق الكلام الجميل مثل ناطق الحكمة الفاضلة، وهذا القرين الأبدي بين الحكمة والشعر لم يكن وليد إيوانات الأكاسرة والقياصرة بل هو نشأ منذ التدوينات الأولى، وكان السومريون يضعون للشاعر والمنشد وضارب الوتر مرتبة النبيل أو الأمير حتى لو كان جائع بطن أو ساكن صحراء، فالذي وصلنا من تلك الألواح والتدوينات يؤيد ما كان الشعر يفعله ليكون لسان حال تلك الحضارات عندما دونت أمجادها وتواريخها بطريقة الشعر المقطعي، وملحمة جلجامش وغيرها من الملاحم والأساطير والأناشيد والقداسات والطقوس شاهد على هذا.

كان شعرٌ يُكتب ليغير الحياة وليس ليجملها فقط وكان الشاعر يكتب بما فيه من إحساس وليس بما فيه من قدرة وحرفة لأن الإحساس يتفوق على الحرفة كونه يتدفق من مكان عميق، وهذا يختلف في الكثير عن الشائع الذي تتوسم فيه منتجات الشعر الحديث الذي يعتمد على الحرفة والصنعة والمراجعات الكثيرة لبناء الجملة فتتغير عنده أكثر من مرة لتكون قريبة إلى البلاغ الفكري والأيديولوجي كما في الأرض الخراب لإليوت التي تدخل عزرا باوند أكثر من مرة ولتظهر بشكلها الأخير وليهديها إليوت إلى باوند مطلقاً عليه لقب "الصانع الأمهر"!

في البيان السريالي الذي أشرف على كتابته الشاعر أندريه بريتون ظهرت بعض ملامح التيه في الرؤية القديمة التي عاصرت الكتابة الشعرية ليكتب بريتون تعقيباً على ردة الفعل الصاخبة لهذا البيان: لقد ولى زمن الشاعر وأعماقه، فروح الشاعر ليست فيه بل فيما حوله، وعليه أن يعتمد المفارقة والغرابة ليتواصل مع تلك الروح التي تهيم حولنا حتى في عرف الديك.

ولأن الشاعر كان في كل أزمنة الكتابة الشعرية يحتاج إلى عرف الديك ليثبت قوة ورجولة

كان شعرٌ يُكتب ليغير الحياة وليس ليجملها فقط وكان الشاعر يكتب بما فيه من إحساس وليس بما فيه من قدرة وحرفة لأن الإحساس يتفوق على الحرفة كونه يتدفق من مكان عميق

رأي..

شعر العاميّة العراقية

رياض النعماني

وعنفوان وتأثير القصيدة، كان عليه أن يقف متأملاً الأشياء التي معه وحوله، وعليه أن يذهب إلى تلك الأشياء ليحاورها وليعكس عليها الرغبات والدهشة ليكون نتاج هذا الانعكاس النص الذي وجدناه مدوناً على الألواح وورق البردي وأباريق الشاي، إن فعل الشعر أيام كانت الشهوة أعمق سر في الذات الإنسانية كان فعلاً جباراً، وقادراً على خلق وتغيير الكثير من الظواهر المجتمعية والطبيعية أيضاً، حتى جُعلت المعلقات لصيقة بجدار الرب في الكعبة وهذا يعني أن الشعر كان يمضي مع الهاجس الأكثر قلقاً في الروح البشرية وهو هاجس الربوبية والوحدانية وما يصاحب هذا الهاجس من طقوس تعبد ونذور وغير ذلك.

تغير النمط السائد في الفهم الشعري الخالص مع التغيير الاجتماعي مع الثورة الاقتصادية والصناعية التي هبت على الأرض في القرون المتأخرة وأهمها القرن التاسع عشر الذي مهد لقرن المتغيرات العظمى، القرن العشرين الذي يعد قرناً تحولياً في كل شيء، وكباقي الظواهر كان الشعر القديم بقوالبه ومذاهبه قد ناله الكثير من الهجر والمجافاة بدءاً من مدرسة مايكوفسكي المستقبلية ومروراً بشطحة تريستان تزارا السريالية وانتهاءً بما يطلق عليه اليوم الشعر الإلكتروني الذي يمكن للروبوت الآلي أن يكتبه ويؤلفه، كما لو شكسبير في زمنه حيث قُدّر لواحد من هذه الآلات المعدنية أن يكتب عشر سوناتات في دقيقة واحدة:

ذنب القطة طويل. إذن أنا أجمل من أمي.
غداً نذهب إلى البارك العمومي نسأل البستاني عن بناطيل الورد
وهل إن شتاءها طويل كما أكمام الشجر.
سيقول لك الروبوت كف عن هذا ولا تتناول حساء البقدونس
لأن الملكة مثلي لا تحبه.

عُرض هذا النص على ناقد مشهور ولم يُذكر له إن الروبوت الآلي هو من كتبه. فقال: إنني مندهش من هكذا إحساس بالحياة المعاصرة، إنها كمن يعزف لضياعنا وسط ما يحدث.

والحقيقة إن الروبوت كان يعزف نشازاً عن حياتنا وبؤسها الجديد في ظل ثقافة الأسلاك والخلايا الضوئية وأنوف البنادق وأثداء الدبابات التي يدر من ضرعها حليب البارود والقتل والاحتلال.

في تفاصيله الكثيرة يُظهر الشعر لقارئه وكاتبه فتنة التخيل ومتعة العيش بعيداً عن رتابة ما يحدث، كان فلاسفة الإغريق يقولون: آلهة الشعر هي سيدة الجميع. فيما أهل سومر وبابل يعتقدون بأن كل شيء طبيعي في تكوين الشاعر كما في البشر إلا أصابعه فهي من اهتمام الآلهة في صنعها أو خلقها بعناية. لهذا كانت الكتابة الشعرية القديمة هي كتابة الروح بكل صفاء تفكيرها، وكان موجودها لا يكون إلا في السياحة البعيدة إلى سماوات يدرك فيها الشاعر إنها الموطن الحقيقي لما يتبقى للبشر بعد الموت، وكانت أغلب الرؤى الشعرية تتحدث عن وجود بعد الموت وليس فناء.

أعتقد أن من فوارق البناء والأثر والقوة بين شعر الأمس واليوم قائم على ما يُكتب في الشعر ويُنظر له، أي إن الأمس كان التنظير الشعري فيه قليلاً ويكاد أن يكون معدوماً كما في مجد الشعر أيام الجاهلية.

لقد نال هذا التراث من النقد والتشريح في عصور إسلامية متأخرة، واليوم لا نشاهد أو نقرأ ديواناً شعرياً إلا وتعقبه عدة عروض ودراسات نقدية، وربما هذا يعود إلى تطور المفهوم العقلي في الأدب وظهور النقد والمتابعة كواحد من ملازمات المذاهب الأدبية وكعرف ثقافي وظاهرة حضارية، غير أن النقد الذي يلازم النص أو الكتاب الشعري يشتت كثيراً من الرؤى الحقيقية لحلم الشاعر وخياله حتى تراه يتساءل مع نفسه في الكثير من الأحيان: هل كنت حقاً أقصد ما يعنيه الناقد عند كتابة القصيدة. والحق إنه لم يكن ليقصد هذا لكن التأويل والتشفير والإيحاء كونت الفكرة المقصودة في ذهن القارئ والناقد وعلى الشاعر أن يثني على هذا النقد في كل أوقاته فلربما كان هو يقصد ذلك دون أن يعرف على فرض أن الكتابة الشعرية تأتي مع اللحظة الغائبة الإلهام والإيحاء.

قديماً كان الشاعر لا ينتظر نقداً وتفسيراً متعدد الرؤى والقصد لما يقول لأنه يدرك ثقافة السمع ومستوى وعي من كان، لأن التذوق السماعي والفهم للشعر كان شائعاً على مختلف الطبقات وطالما قرأنا في ألف ليلة وليلة وفي مقامات الأصفهاني وكتب الجاحظ وغيره من فحول الكتابة النثرية العربية في أنساب وحياة العرب قصصاً عن ذكاء المتلقي وثقافته أياً كان، بدوي أو بدوية من صحارى نجد أو بوادي العراق والشام وغيرها. وربما المتصوفة رابعة العدوية التي عاشت في بيئة التقشف وانعدام القرطاس والقلم أو أي فعل حضاري كما اليوم تؤكد لنا القدرة الهائلة في الوعي والوصول مع الشعر إلى حالة التسامي والفكر والتلبس الذي لا يمكن إدراكه إلا بالوعي الخارق، فقد كانت رابعة العدوية تظهر في نصها الشعري مساحة من الغيب والتيه والاستحضار ولا نستطيع اليوم أن نصل إليه حتى مع أكبر الشعراء منزلة وإحساساً، لأنها كانت تقول: فيه أكون وأتكون وأهيم، فمن لي غيره إذا تاه ضوء الشمس عني أو نُزع من الخيمة وتدها.

وسط المضاربات الحضارية والتقنية التي يشهدها العالم اليوم فإن وتد الخيمة قد انهار منذ أن تحركت الدبابات وقبعات الجنرالات ليأكل الكبير الصغير كما الحوت مع السمك، فلم تعد شمس رابعة وخيمتها ممكنة الولادة، وبالرغم من هذا يريد الشعر أن يكون بمستوى تلك الأزلية التي ولد فيها ومنها في محاولات تمثلها الكثير من التجارب التي أكلت أصحابها ورحلوا عن عالمنا وبعضهم ما زالوا أحياء مع نتاجهم يواصلون تعميق الصلة بين الشعر والإنسان من خلال نتاجهم الجيد والمميز قد نعد شيئاً من تجارب القرن العشرين متمثلة في كافافيس وسان جون بيرس ورينيه شار وإليوت وأراغون والسياب والجواهري وأحمد شوقي وأدونيس ونزار قباني وخليل حاوي وغيرهم، وأن يمتلك ذات الروح والجسد، لكن يبدو أن المقارنة بعيدة بين صفاء الجملة الرامبوية وتجربتها مهما دخلت في معطف المحرمات وبين النصوص الجديدة للنثر الذي يعبر عن قلق البشر وانزعاجهم من قوالب النظم والتقاليد القديمة، وعليه تقل فرص الخلود في النصوص الحديثة وتبدو قليلة إزاء الخالد من المنجز القديم في نسب نتاج كل قرن بدءاً من قصائد ألواح الطين وحتى القرن الحادي والعشرين وربما تكون ولادة العولمة فاصلاً بين الزمنين.

كانت تدوينات الأمس ترغمنا على أن ننقشها على جدار الذاكرة فكانت أسماء الأمس لامعة وحقيقة وتصل في بناء وعيها الكوني إلى مستوى الكتابة الملحمية التي مثلها هيرودوتس وهوميروس والكتبة المجهولون الذين كتبوا أسطورة الخليقة وجلجامش وآدابا فيما نفقد اليوم مثل هذا النفس ولم يبق منه مشابه سوى في الموسيقى الكلاسيكية وسمفونياتها الطويلة وهذه تملك الندرة من المتذوقين، فأزمنة الملاحم الموسيقية ذهبت أيضاً مع موزارت وشتراوس وبيتهوفن ولم يبق سوى نغمة الأورغ التي تحوي كل النغمات حتى عواء الكلاب.

أزمنة الأمس كان المتلقي فيها أكثر إصغاءً من متلقي اليوم وكان تأثير الشعر كبيراً، وربما هو من يحسم الكثير من المواقف، وكان الشعراء يحاولون في نصوصهم أن يضعوا صورة الوجدان أولاً، أي إن الضمير الشعري هو من يحرك الفكرة ومن ثم تأتي مكتسباتها المادية في هبات الملوك وعطاياهم، والكثير منه كان لا يرنو ويطلب ويتمنى هذه الهبات، فقد كان مالك بن الريب يتحرك بوجدان التجربة وكذا قيس بن الملوح والفرزدق عندما يختارون جهة لا تمنح الذهب والعطايا، وحتى المتنبي الذي نال حظوة الفتنة والدهشة الشعرية أكثر من كل سابقيه ولاحقيه كانت القصائد لديه ذات الرؤية الفلسفية أكثر عمقاً وصدقاً وبلاغة من تلك الخالدات التي قالها في حق سيف الدولة وكافور الإخشيدي وكل الذين مدحهم، وربما سجل موقف المتنبي لحظة طلب فاتك الأسدي دمه عندما أراد الهروب فذكره خادمه ببيته الشهير الذي يتفاخر فيه بنفسه.. الخيل والليل والبيداء تعرفني.. عاد إلى جبروت الموقف الشعري ليفعله مع القصيدة هذه وليمت لتنهب من قافلته كل عطايا الملوك والولاة التي كانت معه في راحلته. سجل فيها لحظة تتويج هذا المنتج بالفعل الحاسم والحقيقي والكبير الذي يجعل صاحبه أكثر استعداداً لتقبل فكرة أن يكون الشاعر وشعره هما الخالدين ولا يمكن الفصل بينهما كما يحصل في خلود القصيدة مع نسيان اسم كاتبها فتكون كمن قُيد ضد مجهول.

كُتب الشعر قديماً ليصنع ما يعتقده الشاعر أهم ضرورات حياته. يُكتب الشعر اليوم إضافة إلى هواجس لا تحصى منها الترف ومشاغل الحياة وتأليف خاطرة ما تلح في لحظتها وليس بالضرورة أن تُقرأ أو تُشاهد، لكن التجربة الشعرية في هذا العصر شأنها شأن الكثير من الظواهر الحضارية لم تغرد خارج سرب ما يحدث وربما لأن الشعر ظل وعلى الدوام لسان حال الواقع والمرآة الحقيقية له، لكن الفرق أن مرآة الأمس كانت أكثر صفاءً وبريقاً بفضل الحس والشعلة الأكثر اتقاداً والتي قد لا تنتجها نار الشعر اليوم.

هذا لا يعني ما يقال هنا إن الشعر لم يعد أجمل الطرائق لصنع الذاكرة المتخيلة والإحساس بالوجود كعالم قابل للعيش والتطور مهما كانت الظروف، لكننا نتحدث فقط عن المكانة الوجدانية والفرق بين اللحظة القديمة واللحظة الآنية في كتابة النص، وكذلك فقدان بعض الخصائص البلاغية والأسلوبية بين الزمنين، زمن الكتابة المحكمة التي كانت بفكرة شموليتها وصدق تجربتها تصل إلى مراتع الآلهة، وزمن يفكر فيه الإنسان ليجعل الروبوت الآلي يكتب القصيدة بدلاً عنه.

إنها مسؤولية تاريخية كبرى، ولأنها تخص الجمال والحقيقة، فان السكوت عنها يُعتبر نوعاً من المداهنة التي لا تليق بأي إنسان، فكيف بمن اختار لنفسه انتماءً وجودياً إلى عالم الشعر؟ معظم ما نسمعه اليوم، ونقرأه أحياناً، من شعر عامي لا ينتمي إلى صميمية الشعر وحقيقيته كنشاط معرفي شامل، يحاول أن يكون بعضاً من المحاولة الكبرى لتغيير الانسان، وإنماء قدراته، وتطوير عناصر وعيه ورؤيته ازاء الكون، وموقفه النابع من حساسية مرهفة عالية وذائقة هي بعض من شرف الحياة اللائقة.

أحياناً يخيل لي أن ذلك هو موقف أخلاقي من الحياة لا يقبل المناورة، وفي الحق، كنت أريد لنفسي غفلة تنجيني من ألم فادح سببه حرص بالغ على حركة الشعر العامي التي بدأت كتعبير مشرق عن نهوض الوعي الثقافي والفني والفكري السياسي للمجتمع العراقي.

يكتب شكسبير: "النضج هو كل شيء". إن جرحاً موجعاً وعميقاً حتى نهايات الأرض يحفر في روحي، وأنا أرى هذا التراجع والتردي وخيانة الوعي، وكل ما يريده ويحتاج إليه ويلح عليه الشعر، فشعر العامية العراقية، الذي كانت فيه تعبيرات الأسى تمزجه بشفافية الكون (وياما الدمع ضوّه سواد العين وعينك صلفه)، صار اليوم، ومنذ الثمانينات، يحاصرنا ويرمينا بأنواع صارخة من قرف القول، وأشكال الكتابة الأمية، واجترار صيغ التكرار البالية.

هذه الصورة الكآبية ليست كل شيء، فهناك أصوات شعرية لاتزال تتطور، وتطوّر سعيها الشعري. أذكر منها، على سبيل المثال وأكرر المثال لا الحصر (ريسان الخزعلي، كاظم غيلان، عبد الكريم القصاب، عبد السادة العلي، ناظم السماوي، عامر عاصي، حسين علي يونس، بشير العبودي وغيرهم) وكوكبة غالية ورائعة من الشباب الذين يسيرون في أعالي التيار التجديدي للقصيدة والحياة.

إنها فرصة متاحة الآن لأن أحيي الشعراء الشباب، أبناء الانتماء والوعي الشعري الرائع.

"طريق الشعب" 25/8/2026

رحلة الدوبامين في العرض المسرحي

بيات مرعي

إن العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور ليست مجرد عرض فني عابر، بل هي سيمفونية بيولوجية ونفسية تتجاوز حدود المنطق لتغوص في أعماق كيمياء الدماغ. فعندما ترفع الستارة، تبدأ عملية تبادل غير مرئية، حيث يتحول المسرح إلى مختبر للمشاعر، تتحرك فيه جزيئات الدوبامين كشرارة تنقل الطاقة من الممثل إلى المتلقي، وتخلق بينهما رباطاً يتجاوز الزمان والمكان.

في تلك اللحظة التي يتقمص فيها الممثل دوراً ما، لا يكتفي الجمهور بالمشاهدة، بل يشارك بوجدانه في الحدث، وتلعب الخلايا العصبية المرآتية دور البطل الخفي، حيث يتماهى المشاهد مع ألم الشخصية أو فرحها، وكأن تلك المشاعر تخصه. هذا التماهي يغذي الدماغ بجرعات من الدوبامين، ليس فقط لأنه يستمتع بالحبكة، بل لأنه يشعر بمتعة المشاركة الوجدانية.

إن عنصر الترقب الذي يسبق ذروة المسرحية، والمفاجآت التي قد تكسر رتابة التوقعات، ترفع مستويات الأدرينالين والدوبامين معاً، مما يغمر المشاهد بحالة من اليقظة الذهنية والنشوة العاطفية التي لا تضاهيها وسائل الترفيه الجاهزة أو الرقمية.

وعلى الجانب الآخر، يجد الممثل على الخشبة مكافأته الخاصة في صمت الجمهور أو تصفيقه، فاستشعار طاقة القاعة وتفاعلها المباشر يمنحه دفعة هائلة من الثقة والنشوة، وهي حالة من التدفق (التي تجعل الممثل والمشاهد في حالة اندماج تام. المسرح هنا ليس مجرد ترفيه، بل هو طقس تطهيري، فالمشاهد يخرج من الصالة بعد أن تحررت شحناته العاطفية، تاركاً خلفه ثقل الأيام، ومكتسباً إحساساً عميقاً بالرضا والسكينة التي يمنحها الفن الصادق. إنه تلاقٍ إنساني أصيل، حيث يتحول المسرح إلى مساحة مقدسة تتنفس فيها الأرواح، ويتحول فيه التواصل إلى حالة من السمو العاطفي والنشوة الذهنية التي تعيد صياغة وعي الإنسان بذاته وبالآخرين.

لا شك في أن هذا الأثر هو (القلب النابض) الذي يمنح المسرح خلوده. ففي عالم تغمره الشاشات وتطغى عليه الرقمنة التي تفرض عزلة باردة خلف الأجهزة، يظل المسرح هو الحصن الأخير للتواصل البشري الخام، حيث لا مجال لـ (مونتاج) أو التعديل أو (البث المسجل)، إنه لقاءٌ بين أحياء في لحظة زمنية لا تتكرر، وتلك الحقيقة هي جوهر صموده.

إن التكنولوجيا تمنحنا سرعة الوصول، لكنها تسلبنا (حميمية الحضور). المسرح، على النقيض تماماً، يفرض حضوره ككيان مادي محسوس: رائحة الخشب، أنفاس الممثلين المترددة في القاعة، وقع أقدامهم على الخشبة، واهتزاز الهواء نتيجة انفعالاتهم. هذا الحضور الفيزيائي يخلق رابطاً مغناطيسياً لا يمكن لأي بكسل على شاشة عالية الدقة أن يحاكيه. الجمهور لا يذهب للمسرح فقط ليسمع حكاية أو يرى مشهداً، بل يذهب ليبحث عن (مرآة) تعكس إنسانيته في وجوه الآخرين، في حيز مكاني يجمعهما معاً.

أضف على ذلك، فإن الطبيعة التشاركية للمسرح تحول المشاهد من متلقٍ سلبي، كما هو الحال أمام شاشات التلفاز أو الهواتف، إلى (شريك في الصنعة). طاقة الجمهور هي وقود الممثل، فإذا خفتت طاقة الصالة، تغير أداء الممثل فوراً، وإذا اشتعلت، ارتقت المسرحية إلى ذرى إبداعية غير مسبوقة. هذا التبادل الحيوي هو ما يولد ذلك (الدوبامين) الذي تحدثنا عنه، وهو ما يجعل التجربة المسرحية (حدثاً) لا (محتوى).

في عصر يتسم بالتشتت والسرعة، يفرض المسرح على المشاهد نوعاً من (الاعتكاف الجمالي)، إذ يجبره على التوقف، والتركيز، والعيش في (الآن وهنا). إن صمود المسرح هو برهان على أن الإنسان، مهما أوغل في التكنولوجيا، سيظل محتاجاً إلى تلك الطقوس التي تعيد ربطه بجذوره، وبالجماعة، وبالمشاعر البشرية البسيطة والعميقة التي لا تكتمل إلا بوجود الآخر أمامنا مباشرة، بدمه ولحمه وصوته الذي يخترق الصمت ليصل إلى أرواحنا.

هذا الإقرار البسيط يحمل في طياته الكثير، فهو يختزل إيماننا العميق بأن المسرح ليس مجرد فن من فنون الأداء، بل هو (رئة) يتنفس من خلالها المجتمع، ومساحة مقدسة لا يمكن استبدالها.

أن (الدوبامين) الذي يغمر الممثل حين يلمس نبض الجمهور، ليس مكافأة عابرة، بل هو الوقود الذي يجعل الكاتب أو المخرج يواجه عناء الكتابة ومصاعب الإخراج. إنه التأكيد المستمر على أن ما نكتبه وما نقدمه يلامس (الخلايا العصبية) للآخرين، ويحدث في أرواحهم صدىً يمتد لما بعد إسدال الستارة.

ربما لهذا السبب تحديداً، يظل المسرح في القلب وفي كل المشاريع، فالمسرحية التي تعمل عليها أو كتاباتك التي توثق بها ذاكرة الفن والمكان. أنت لا تكتب نصاً فحسب، بل تبحث عن تلك (اللحظة الكيميائية) التي تجعل الغريب قريباً، وتجعل التجربة الفردية طقساً جماعياً.

إن هذا الأثر المتضاعف الذي نشير إليه ليس مجرد مصادفة، بل هو جوهر (المهمة المسرحية) في مدن تحمل في جدرانها وفي ملامح أهلها ذاكرةً تمتد لآلاف السنين. ففي المدن التاريخية والتي لها بعد تاريخي موغل في الزمن، حيث يتداخل التاريخ الشخصي مع الذاكرة الجمعية للمكان، يصبح المسرح بمثابة (جهاز تنفس اصطناعي) للروح الجماعية، وأداة حاسمة لترميم النسيج الإنساني الذي أنهكته التحولات.

فعندما نضع المسرح في قلب مدينة ذات خصوصية تاريخية ومعمارية، فإننا لا نكتفي بتقديم عرضٍ درامي، بل نقوم بعملية (استحضار) للروح. المسرح هنا يتحول إلى مساحة يتجاوز فيها الممثل والمشاهد حدود اللحظة الراهنة، ليصبحا جزءاً من تيار طويل من الحكايات التي تشكل الهوية. إن الشعور بالدوبامين في هذه الحالة يمتزج بشعور أعمق بالانتماء، فالمشاهد الذي يرى تفاصيل حياته، أو بيوت مدينته القديمة، أو هموم مجتمعه مجسدةً على الخشبة، لا يشاهد فناً بقدر ما يستعيد جزءاً من ذاته التي ربما تفرقت في زحام الأزمات.

هذا التلاقي في الصالة المسرحية يعمل كعملية (خياطة) للجراح النفسية، فهو يجمع الناس على قاسم مشترك من التأثر والتفكير، ويجعل من التجربة الفردية المعزولة تجربة جماعية محصنة بالتعاطف. وفي مدينة شهدت الكثير من محاولات كسر الإرادة ومحو الأثر، تصبح الوقفة على الخشبة فعل مقاومة بامتياز. إنها إعلان بأن الذاكرة لم تمت، وأن الإنسان، بقدرته على إنتاج الجمال رغم كل ما مر به، يمتلك القدرة على ترميم روحه بنفسه.

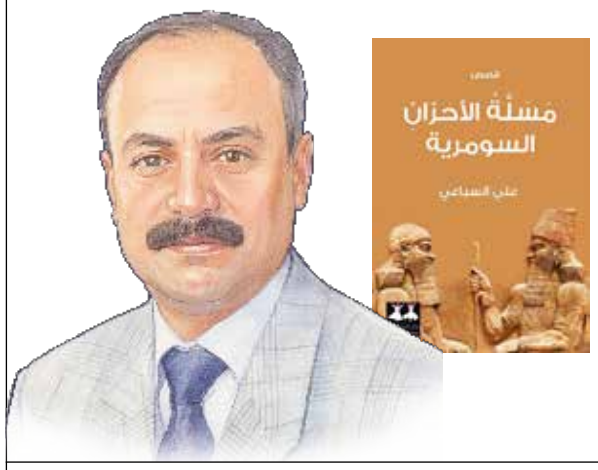
لذا، فإن الحاجة للمسرح في أي مدينة وفي أي مكان ليست ترفاً ثقافياً، بل هي ضرورة حيوية، فهي الطريقة التي نحمي بها أنفسنا من النسيان، ونبني بها جسوراً من التفاهم فوق أنقاض الفرقة. إنها الطريقة التي نؤكد بها أن الروابط الإنسانية هي الثابت الوحيد الذي لا تهزه صروف الدهر، وأن المسرح سيظل هو البيت الذي نلجأ إليه لنرى أنفسنا بوضوح، لنبكي ونضحك، والأهم من ذلك، لنشعر أننا ما زلنا هنا، وأننا، رغم كل شيء، ما زلنا بخير.

> **إن صمود المسرح هو برهان على أن الإنسان، مهما أوغل في التكنولوجيا، سيظل محتاجاً إلى تلك الطقوس التي تعيد ربطه بجذوره، وبالجماعة، وبالمشاعر البشرية البسيطة والعميقة التي لا تكتمل إلا بوجود الآخر**

• الدوبامين: هو ناقل عصبي كيميائي حيوي، يلعب دوراً محورياً في كيفية شعورنا بالمتعة، التحفيز، والمكافأة. غالباً ما يُطلق عليه (هرمون السعادة)، لكن وصفه الأدق هو أنه (هرمون الرغبة أو التحفيز).

في "مسلّة الأحزان السومرية"

إلغاء الزمن وتجاوز الجغرافيا



علوان السلمان

يُعَد النص السردي مغامرة خالقة لعوالمها المشهدية وفق معطيات حداثية تقوم على التكثيف والاختزال والايجاز الجملي والانزياح اللغوي، بتكنيك فني واسلوبي يكشف عن العلاقة الجدلية بينه والفكر، كونهما نتاج المخيّلة الجمعية.

باستحضار المجموعة القصصية "مسلة الاحزان السومرية" التي نسجت عوالمها النصية أنامل منتجها القاص علي السباعي، المغرم بكتابة القصة باعترافه (تعلمت من الحياة ان الموسيقى والشعر هما اجمل ما يمكن ان تعطيه الحياة باستثناء الحب الذي لا تمنحه الا القصة). وقد اسهمت دار الدراويش للنشر والترجمة (بلغاريا ـ بلوفديف) في نشرها كونها تعتمد لغةٍ محكمة تتماشى مع التفاصيل السردية بجزئياتها الواقعية الممزوجة بالخيال مع توظيف الفاظ موحية بعيدة عن الضبابية والغموض في التوصيف الحدثي ذو الدلالات المتعددة والتفاصيل السردية المفعمة باللغة المجازية والفنية المؤطرة للفكرة السردية.. فضلا عن رصدها لمآسي المجتمع الذي تنخره الاحزان وتعيش تحت ثوبه.. وقد كشف عن هذا العنوان المكون النصي والايقونة السيميائية الدالة التي تشكل مفتاح التعامل مع النص ببعديه الدلالي والرمزي، إضافة إلى النص الموازي الاهداء (بلد ميت)والنص الشعري المنسوب لشاعر سومري (كتب على هذه الارض ان لا يقال فيها سوى المراثي والمناحات).

(طال انتظاري فترجلت من سيارة الكيا..واجهتني مهيبة شامخة رائعة للفنان الكبير المرحوم فائق حسن.. رحت أتأملها.. العمال الذاهبون للعمل والفلاحون الذاهبون للحقل..القفص مفتوح والطيور المتحررة بيد زليخة..آه.. يا زليخة يا للأسى في تلك البارحة القديمة قادتني الحرب من ياقة فميصي المدني بعيدا عن زليخة..زليخة التي أحب..كنت غض العود شابا ارتديت الخاكي وهناك.. هناك فقط في الحرب..في جبهة القتال اثناء المنازلة واشتداد القصف تعود احزاني الى الناصرية وملامحي السومرية التي تتجعد كالحمامة الاورفلية تعودان الى زليخة..لان زليخة التي اعشق كانت بداخلي حية..حية زليخة تنبض..حلوة سمراء كنخلة عراقية لها عينان سوداوان واسعتان مثل شبعاد.. شابة أبدا تعزف على قيثارة قلبي.. كانت زليخة شبعاد شابة ابدا مثل حياتي التي سرقتها الحروب) ص16.

فالنص يتاثث من تلاحق الصور القابضة على لحظة الانفعال واستحضار التاريخ النسوي(زليخة يوسف) و(شبعاد السومرية وقيثارتها).. اضافة الى انفتاحه على تقنيات السرد البصري السيمي(المشهدي) الذي يتطلب حضور المكان الحاضن للفعل السردي وانفعالاته..مع توظيف تقانتي الاستباق والاسترجاع والرمز والمجاز والاستعارة اللفظية المفضية على النص عمق فكري وبعد جمالي...فضلا عن احتضان المنتج(السارد) الحياة بكل موجوداتها لخلق مشاهده المتوالدة من بعضها البعض كونه يعي ان الفن(التعبير بصور) والذي لا يتحقق الا بامتلاء المخيلة بالمعطيات الحسية التي يتفاعل معها المنتج بوعي كلي.. اذ ادانته للحروب وما تخلفه باستثمار التداعي والتفاصيل اليومية لاضاءة بعض العوالم المعتمة بلغة محكية بعيدة عن التقعر عبر خطاب الذات ومناخاتها للتعويض عن الغربة وايجاد حالة من التوازن والعالم الموضوعي..اضافة الى تجلي ابداع المنتج (السارد)في توظيف تقنية التكرار الدال على التوكيد.. والتناص القراني(كان نخيل الفردوس اعجاز نخل منقعر) ص39..والتضمين القراني(والصبح اذا تنفس) ص21 ..و التضمين الشعري(حزينات ليالينا/وليس بافقنا نجم ولا قمر/ومجدبة مراعينا)ص26.. والتقطيع الكلمي (ان اختاروا... حيا...ت...ي الجديدة ساضرب عنقك) ص40..من اجل خلق انفعال جمالي يعمل على تحريك الخزانة الفكرية للمستهلك(المتلقي) وتولي الافكار والدلالات..(وسط زقاقنا الضيق تسير فوق اسفلته الاسود اللامع عربة خشبية يجرها حمار ابيض اللون محملة باسطوانات غاز قديمة متسخة بلون رصاصي قاتم..تصدر عنها اصداء موسيقى بتهوفن تعلو كلما اقتربت من دارنا يقودها شاب يرتدي ملابس رياضية في نهاية العقد الثالث من عمره يجلس فوق احدى الاسطوانات واضعا حاسوبه الشخصي فوق ركبتيه ينادي بين فواصل موسيقى بتهوفن سبع مرات:
ـ غاز..غاز..غاز..غاز..غاز..) ص57.

النص يتميز بدفقه الشعوري وتجذره بعيدا في الاجتماعي والسياسي مع تجاوز القوالب المتوارثة وكسر رتابة الحياة والواقع بخطوط سردية متوهجة.. وانزياحية متأصلة.. قابضة على اللحظة بسيميائيتها الدلالية والجمالية مع توحدها والمنظور السردي والالتقاط المشهدي.. باعتماد الايجاز والتكثيف مع اقتصاد لغوي في ايصال الفكرة التي تنطلق من موقف انفعالي يتكىء على حقول دلالية (زمانية/مكانية/ اضداد متصارعة).. مع جنوح المنتج (السارد) الى التركيز والتكثيف واعتماد تقنية الانزياح للتعبير عن اللحظة التي تكشف عن الحالة النفسية المأزومة.

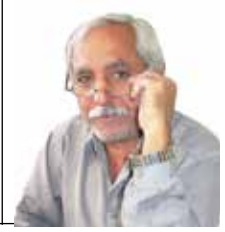
(ما اثار استغرابي وتساؤلي عما يحدث بوصفه امرا غريبا لم اعهد سماعه من قبل..كوني اعتدت على نغمة محددة اصبحت بمثابة اعلان عن وصول بائع اسطوانات الغاز منذ زمن طويل..قلت في دهشة:موسيقى بتهوفن؟ هدوء ناضج ترسله معزوفة بتهوفن.. ببطء..ببرودة.. بقشعريرة.. بشكل متواتر ومتواز وما بينهما يصيح بصوت نشيط سبع مرات غاز..وصل الي.. بادرني بصوت له وقع محبب:اتريد قنينة غاز؟ اجبته بالنفي بحركة من راسي.. سالته بحزم ومهابة:اتحب موسيقى بتهوفن؟.. كانه يقول لحبيبته معلنا عن حبه لها بكلمة:احبك بكلمة واحدة اجاب بنبرة حالمة:جدا..كان مزاجه رائقا.. تلألأت ابتسامة عذبة على شفتيه المكتنزتين ليشرق وجهه بفرح طفولي قل نظيره.. علقت بصوت ناعم وعميق: يا لك من انسان رائع..)ص57 J ص58.

النص بمجمل تحركاته الرامزة ودلالاته اللفظية المعبرة عن الحالة الشعورية والنفسية باسلوب دينامي وعمق دلالي يتداخل والسياق الجمعي بقدرته التعبيرية المختزلة لتراكيبها الجملية والمتجاوزة للقوالب الجاهزة.. فكان تشكله وفق تصميم ينم عن اشتغال عميق يعتمد الجزئيات وينسجها نسجا رؤيويا مستفزا لذاكرة المستهلك (المتلقي) عبر تقنية السرد المؤثث بالتداعيات التي يضخها زمن خارج الذاكرة.. والمتميز بتراكم الصفات التي اسهمت في الكشف عن توتر نفسي عبر نسق لغوي قادر على توليد المعاني من اجل توسيع الفضاء الدلالي للجملة السردية الخالقة لصورها المقترنة بالتجربة المحركة لفكر المتلقي كون السرد امتداد مدروس لمعطيات الزمن وصراعاته..لذا فالمنتج (السارد)يتعامل مع الحدث من خلال ابعاده النفسية ومعطياته الخارجية مع تجاوز التفاصيل واعتماد الترميز الدال.

وبذلك قدم المنتج (القاص) نصوصا مكتنزة باسلوبها الادهاشي والاغرائي مع اتسامها بالوعي الذي يعني الموقف الفكري الملتصق بالانسان والذي ينم عن تجربة محكمة في معانيها وهي تتكيء على المجاز والخيال مع امتلاكها خزينا معرفيا نفسيا محققا لسايكولوجية التواصل السردي (بوصفه خطابا غنيا بالدلالة)ليحقق الامتاع والاقناع في نصه الجامع بين الموقف الانساني الذي هو امتداد مدروس لمعطيات الزمن.. والايحاء النفسي من خلال توظيفه المفردة المتوهجة ذات الدلالة الجمالية التعبيرية التي تمزج ما بين الحسي والتخييلي.. وخلق موقف يطرح فكرا باستمداد حكائيته من الذاكرة والمشاهدة التي تحقق رؤية متفاعلة والانا الجمعي الاخر باقترابها من اليومي وتفصيلات الواقع بكل تناقضاته وتواتراته.. نتيجة تداخل عوالم تميزت بمنحاها الواقعي وعوالم ذات حمولات رمزية.. ايحائية.. مع استثناء انحصر في الغاء الزمن وتجاوز الشخوص للجغرافيا بطريقة مخاتلة تنم عن سعة الخيال وتحرر الفكر من القيود.

> "لن تجد قوس قزح ما دمت تنظر الى اسفل.."
>
> تشارلي شابلن

قدّم القاص نصوصا مكتنزة باسلوبها الإدهاشي والإغرائي مع اتّسامها بالوعي الذي يعني الموقف الفكري الملتصق بالإنسان



الكُوفَة ومَصادرُها العُمرانيَّة:

2 _ 2

"اليَمَن"

مَعْبَدُ أَوَام، (النصف الثاني من القرن السابع قبل الميلاد)، مخطط عام.

ضمن انشغالاتي البحثية الراهنة، أتطلع لتغطية حدث تأسيس "اَلْكُوفَة" (17 هـ/ 638 م.) بكونها نموذجاً بدئياً للتمدن الاسلامي، واحد تمثلاته.

بيد أن وجود ذلك الحدث الحضري الاصيل، والمبدع، والرائد في المشهد المكاني، لم يأت من فراغ، وإنما ولد وفقاً لـ "فرضيتنا البحثية"، تحت مفعول مؤثرات عديدة نراها معبئة بحمولة ذات دلالات معرفية تشي بتنوع مصادر تلك التأثيرات، هي التى تمظهرت في دلالات: "الداخل" القريب، وفي "الخارج" النائي، وفي نفوذ "التلاقي" الاثني – الثقافي. ولكل <دالة> من تلك الدلالات أمثلتها الجوهرية.

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

تتعين الاشارة الى اسلوب اقامة اليمنيين في "مدن" ذات طابع حضري صريح وتعايشهم مع مثل تلك الانماط "المدينية" لفترات زمنية طويلة

يقع "مَعْبَدُ أَوَام" (او محرم بلقيس، كما يطلق عليه بالتسمية الشعبية، والمدرج هو الآخر في قائمة اليونسكو للتراث العالمي عام 2023)، على بعد سبعة كيلومترات جنوب شرق مدينة <مأرب>، وهو مكرّس للاله "أَلْـمَـقَـه" (القمر). ولهذا فانه يعتبر مكاناً مقدساً مارست فيه العبادات الى بداية النصف الثاني من القرن الرابع الميلادي. وكلمة <أَوَام> تعني باللغات اليمانية "اللجوء" (وهي قريبة، في ظني، من كلمة <أَمّ> العربية والتى تعني: قصد، او توجه او زار، وفي العربية الفصيحة "أممتُ المكان" أي قصدته). وتدل المعلومات الأولية أن تاريخ بناء هذا المعبد قد شيد لأول مرة في القرن العاشر قبل الميلاد، ولا يستبعد الباحثون تاريخاً أقدم من ذلك. وقد اجرى المكرب السبئي "يدع إل ذرح بن سمه علي" (ويُكتب أيضًا : "يدع إيل ذريح"، والذي يعود زمن حكمه وفقا للمؤرخ العراقي "جواد علي" الى حوالي 780 ق. م.)، أجرى عدة نوسيعات وتجديدات على المعبد. في حين يرجح بعض الباحثين المعاصرين استناداً الى إعادة دراسة النقوش والتسلسل الزمني بان ذلك المكرب حكم في النصف الثاني من القرن السابع قبل الميلاد (حوالي 650 625- ق. م. تقريباً، وهو تاريخ تجديدات المعبد الكبرى التى اجريت عليه في زمن حكمه.

يقع المعبد على تلة مرتفعة عن تضاريس مجاوراتها في موقع منعزل خارج حدود مدينة مـأرب، ويُستخدم بشكل أساسي كمكان ديني مقدس. ومن المحتمل أن يكون المعبد قد تطور من ضريح صغير إلى مُجمّع ضخم يضمّ العديد من المباني المرتبطة به، مثل مساكن الكهنة، وغرف الخدمات، وورش عمل الحدادين، ومقبرة مُتصلة بالمزار، ومنطقة سكنية تُشكّل ما يُعرف بالمنطقة المحمية. وقد أظهرت الدراسات الجيومورفولوجية أن معبد أوام شُيّد على هضبة طبيعية مرتفعة، مما يجعله أكثر إثارة للإعجاب. وكان الوصول إلى المُجمّع يتم عبر أبواب تؤدي إلى سلسلة مُتدرجة من الأفنية والقاعات التي كانت بمثابة مناطق انتقالية.

كان المعبد موجهاً نحو شروق الشمس (الشمال الشرقي)، ويتألف من رواق ذي ثمانية أعمدة يُشير إلى المدخل، وقدّر ارتفاع تلك الاعمدة بـ 7.65 متراً، يليه قاعة مستطيلة كبيرة ذات أعمدة، وسور بيضاوي ضخم مع مبانٍ خارجية أخرى متصلة به (مقبرة مجاورة). تُعد الأعمدة أكثر السمات المعمارية شيوعاً في المباني الدينية القديمة في جنوب الجزيرة العربية ولاتزال جدرانه وابراجه تخترق الرمال المحيطة به من كل الجوانب. واسلوب عمارته ولغة عمارته ومفرداته التصميمية تعد بحق حدثاً فريدا في المشهد المعماري ليس فقط المحلي لوحده وانما الاقليمي وحتى العالمي أيضاً، لما تتمتع به تلك الخواص من ابداع معماري مميز ورائد، واتقان انشائي محكم يوظف بعناية خواص المواد الانشائية المستخدمة في البناء لاغراض جمالية في ذلك الزمن.

يتضمن المجمع ، كما اشرنا قبل قليل، عدة وحدات تصميمية، فجداره (السور) الخارجي البضاوي الشكل يبلغ طوله حوالي 757 متراً، كما تبلغ ابعاده حوالي 112 متراً في الطول و71 متراً في العرض. اما ارتفاعه فيصل الى 13 مترا، ألا أنه لا يمكن تحديد ارتفاعه الأصلي بدقة، مثلما يصعب تقدير امتداده الكامل. وقد شيد هذا الجدار الذي بلغ سمكه حوالي 4.3 متراً عند القاعدة وحوالي 3.6 متراً عند قمته. من الواح حجرية، كان سطحه الداخلي مشيد من كتل حجرية منحوته بشكل خشن، في حين غُطي السطح الخارجي لها بكتل من الحجر الجيري المنحوت, وقد تراوح طول تلك الكتل الحجرية مابين 1.25 و1.5 متراً، ومن دون استخدام ملاط رابط بين تلك الاحجار.

ثمة هيكل لبوابة مستطيلة الشكل تبرز في الجانب الشمالي الشرقي للساحة البيضاوية تقود الى كتلة بنائية تحيط بفناء وسطي مفتوح ذي ابعاد حوالي 42 × 19.5 متر. ويحيط بهذا الفناء رواق مدعوم بأعمدة متراصة بلغ عددها 32 عموداً ، بارتفاع بلغ 5.3 متر تقريباً، وبمقاطع عرضية تتراوح ابعادها ما بين 45 ×53 سم و 45 × 39 سم. وقد تم تزيين اسفل هذة الجدران وعلى مستوى نظر الانسان بالواح حجرية مزخرفة تعلوها نوافذ مصمته (وهمية) وصل عددها الى 64 نافذة محفورة بعمق 10 سم.. وكانت زخرفتها تحاكي "المشربيات

مَعْبَدُ أَوَام، (النصف الثاني من القرن السابع قبل الميلاد)، الاعمدة الثمانية.

الحجرية" وقد وجد في الفناء الوسطي قناة مائية ظاهرة مشغولة بالمرمر تمتد عبر القاعة الى حوض برونزي (70 × 200 سم) موضوع في غرفة لأغراض التطهير.

والي جانب السور من الجهة الشرقية هناك مقبرة يعود تاريخها الى القرن السابع قبل الميلاد مُلحقةً بالمعبد البيضاوي، ويبدو أن الوصول إليها كان مُقتصرًا عليه. تضم المقبرة ما يُقدّر بنحو 20,000 مدفن خلال فترة استخدامها الطويلة. وقد أدت هذه الفترة الطويلة إلى تكوين مستوطنة كبيرة للموتى، حيث تفصل الممرات والشوارع بين القبور. كانت قبور المقبرة عبارة عن مبانٍ متعددة الطوابق (تصل إلى أربعة طوابق) بُنيت باستخدام كتل من الحجر الجيري المصقول والمُهذّب بدقة. وكانت الجدران الخارجية تُزيّن أحيانًا بأفاريز ونقوش بارزة لوجوه الموتى.

أسفرت أعمال التنقيب الجزئية في رواق مَعْبَدُ أَوَام، التي أجرتها المؤسسة الأمريكية لدراسة الإنسان بقيادة "ويندل فيليبس" في الفترة 1951-1952، عن تنظيف فناء المدخل بالكامل تقريبًا، وكشفت عن العديد من الاكتشافات، مثل التماثيل البرونزية المتقنة، واستخدام المدخل الجنوبي في الجدار البيضاوي لأداء طقوس الوضوء قبل دخول الحرم. كما عُثر على اقدم نقش في الموقع والذي يشير إلى بناء السور الضخم للمعبد، المعروف باسم سور الأَوَام العظيم، على يد "مكارب يداعيل الضحى الأول" في النصف الثاني من القرن السابع قبل الميلاد، مع ترميمات لاحقة (آخرها في القرن الاول قبل الميلاد). كما يشير ذلك النقش الى تاريخ البوابة الرئيسية: النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد (لكنها على الارجح مشيدة على بقايا بوابة أقدم). ويشير، ايضاً، الى تاريخ المدخل الغربي الى نفس الفترة.

تشكل عمارة "مَعْبَدُ أَوَام" حدثا تصميمياً غاية في الاهمية والتميز سواء كان ذلك على الصعيد المحلي ام الاقليمي، فمفرداته المعمارية واسلوب استنطاق لغته التصميمية والجهد الابداعي المبذول في الجانب "التكتوني" Tectonic فيها (الجانب المعني في توظيف منظومة التركيب الانشائ لاحراز قيم جمالية)، وحضور التشكيل الفني بتمثلاته المختلفة، فضلا على اصطفاء قرارات تكوينية – فضائية فريدة من نوعها وغيرها من الخصائص الاخرى، ساهمت كلها في ارتقاء تلك العمارة الى مثل ذلك المستوى الابداعي الرفيع. ويبقى قرار وجود الاعمدة الثمانية في مقدمة مدخل المعبد في جهته الشمالية الشرقية بارتفاعها العالي (وصل الى 7.65 مترا) وشكلها المميز المنحوت من قطعة واحدة لكل عمود ، يبقى يمثل ظاهرة فريدة في منتج عمارة اليمن الثرية وفي عموم عمارة الجزيرة العربية. انها بموقعها المختار ضمن "منصة" مرتفعة ومتموضعة اصلا على بقعة عالية تشير الى أهمية"المكان" (تشير، هنا، الى المدخل). وهي ايضاً، بانتصابها العمودي الطليق وإيقاعها المتواتر، فانها تسعى وراء تبيان قدرتها على اعادة ابتكار المشهد المبني بالتوازي مع اثارة الدهشة لدى زوار المجمع ومشاهديه. وهذة الاعادة (إعادة ابتكار المشهد) تنبع اساساً من حالة مشهدية تخلقها تلك الاعمدة الطليقة، المتسمة على قدر كبير من التجريد، التجريد المترع بالغموض؛ الغموض الذي يستدعي تنوع الافكار ووفرتها، ذلك التنوع القادر على توحيد التصوّر في حزمة من الدلالات والرموز التى تشي بقيمة المنجز وبأهمية مفرداته البنائية. ولئن اشارت بعض الابحاث الاثرية (بعثة المعهد الامريكي في بداية الخمسينات على سبيل المثال)، الى امكانية رفع تلك الاعمدة لعارضة افقية شكلت جزءً من تركيبة سقف المدخل وبالتالي حرمها من مرآها الحر الطليق، فان ذلك، في رأينا، لا يقلل من قيمة وحضور تلك الاعمدة، حتى في وضعها الناتج ذاك، او يبخس وينقص من شأن دورها المميز الذي يتعين عليها ايفائه وتأديته في المشهد المكاني.

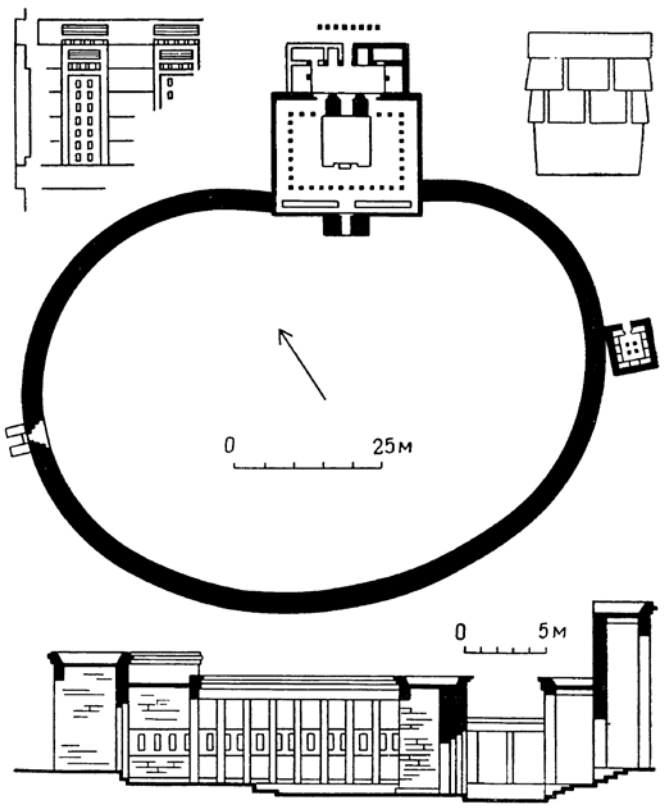
في تعاطيه الابداعي مع مهمة اجتراح نوعية ومقاس عناصر "مَعْبَدُ أَوَام"واسلوب توقيعها في الحيز الفضائي، يدرك معمار المجمع جيداً بأنه يتعاطى مع "ثيمة" غير عادية وغير مألوفة في الممارسة المهنية، فـ "موضوعها" ما فتئ يظل يفهم بانه موضوعاً وَرِعًا زاخراً بِالتَّقْوَى، يرتقي ليكون موضوعاً مُقَدَّسًا. من هنا يمكن لمس وعي المعمار وذهابه نحو التقصي عن صياغة تكوينية متفردة لا نظير لها، صياغة: تمتلك استثنائيتها و" تَعَالِيها" عن كل ما يعرف في الممارسة المعمارية المحلية محدثاً انزياحاً جديداً في الحقل الدلالي لفهم المنتج المعماري. فهو يدرك ان مفرداته التصميمة التى سوف يبتدعها في عمارة المعبد ستكون عفيفة ومقدسة في آن، لا يلمسها إلا الطاهرون! بل وحتى مجالات الحيز الفضائي المبتدع سيكون حيزاً محرماً ومقدساً. اذ تشير بعض النصوص التى وضعت للحفاظ على قدسية المعبد، بان حَجِيج أَوَام يتعين عليهم ان يكونوا في حالة طهارة قدسية اثناء زيارتهم للمعبد (وثمة زيارتان للمعبد، الاولى: ملزمة وتتم بصورة جماعية في اوقات محددة سنوياً في<شباط وآذار> ، والأخرى زيارة عادية تتم في اي وقت من السنة!). وتقدم نقوش سبئية معلومات حول كيفية فهم الطهارة الطقسية: إذ كان يجب تجنب تناول بعض الاطعمة، والامتناع حتى عن الجماع لبضعة ايام وعدم حمل الاسلحة كما يحظر دخول الحيونات اليه وما الى ذلك. (كما ورد في كتابات المؤرخ اليمني المعاصر "محمد مرقطن" The Pilgrimage to the Awām Tem-) .(ple/Maḥram Bilqīs, Ma'rib, Yemen

ثمة محور اساسي يجمع مفردات الحل التكويني – الفضائي للمعبد حوله ويوحدها في تسلسل معين يشي بتنوع وظائفها ويحدد مجالها الحيوي. انه يبدأ من صف الاعمدة الثمانية ثم المدخل والى القاعة التى تليه بعد ذلك يمر في قاعة الاعمدة ليخترق البوابة المؤدية الى الفضاء البيضاوي وصولا الى البوابة الجنوبية الواقعة في السور المحيط بذلك الفضاء. بيد ان المعمار ينزع الى زيادة حضور تلك المفردات المترابطة والمتسلسلة من خلال تغيير مَنَاسِيب مواقعها ضمن الحيز المبتدع. فيلجأ الى توظيف السلالم لتكريس وجود تلك المفردات وتحديد احيازها. ثمة درجات لسلم يقود مباشرة من المدخل الى القاعة المجاورة له، ثم هناك درجات اخرى لسلم آخر يؤدي الى قاعة الاعمدة ، ويضع المعمار درجات اخرى للوصول الى البوابة المطلة على الفضاء البضاوي.

يسعى المعمار الى توظيف التشكيل الفني، بحذق واضح ومدروس بعناية، في القرارات التصميمة للمعبد لجهة زيادة التأثير على الحَجِيج وايقاع الرهبة في نفوسهم. وقد وجدت مجموعة من تيجان الأعمدة المكسورة، ولوحات برونزية، ومذابح، وتماثيل فخارية عديدة، بالإضافة إلى شظايا فخارية يعود تاريخها تقريبًا إلى الفترة ما بين 1500 و1200 قبل الميلاد. (Archaeological Discoveries in South Arabia. Publications of the American Foundation for the Study of Man. Vol. 2. Baltimore, 1958). كما اكتشفت "مسلة" ذات نقش صخري محفور عليها كتابات بخَطِّ اَلْمَسْنَدِ وكان وجودها، كما غيرها في المكان، ليس فقط يدلّل على اداء الدور الوظيفي لها، من خلال فعل "قراءة" التعليمات والدعوة الى الالتزام بها، وأنما يشي اسلوب "رسم" تلك الكلمات ايضاً بالقيم الجمالية النابعة من حسن الخطوط فيها وطريقة "تصويرها". وهو تقليد ارسته منذاك الوقت الحضارة اليمنية باعتبار "خطّ" الكلمات وحروفها المكتوبة تشكل لذاتها نتاجا فنيا راقيا، ما فتئنا لحين الوقت الحاضر نراه مستخدماً ومنتشراً في الاوساط الفنية وفي منتج الحضارة الاسلامية على وجه الخصوص. قد لا تكون ثمة أدلة صريحة أو ملموسة يمكن أن توفرها المراجع التاريخية الآن عن كيفية تأثير عمارة "اَلْيَمَن" المباشرة ونشاط اليمانيين البنائي في تكريس القيم الحضرية وترسيخها في المشهد المدييني "لِلْكُوفَة" بيد أن غياب تلك الادلة والشواهد لا يتعين فهمهما، الآن، بتجريد اليمنيين من معرفتهم المهنية العميقة في الشأن المعماري والتخطيطي وطمس دورهم الحضري المؤثر والمهم. فالمعايشة الطويلة التى امتدت قرون مع منجزات مميّزة وملموسة في المشهد المبني اليمني، وأبتكارهم الدائم لمقاربات وعناصر عمارة ذلك المشهد (كما حاولنا تبيانه من خلال حديثنا عن بعض ذلك "المنتج" المعماري)، افضى الى تحقيق "ارث" معماري متميز ظل حاضراً في الذائقة الفنية والمهنية اليمنية لاجيال عديدة، وتم نقله وتوظيفه في امكنة مختلفة قُدّر لليمنيين التواجد فيها. كما تتعين الاشارة الى اسلوب اقامة اليمنيين في "مدن" ذات طابع حضري صريح وتعايشهم مع مثل تلك الانماط "المدينية" لفترات زمنية طويلة، بالضد من نهج وأسلوب معيشة <البدو> الرحل؛ مما كرس لديهم الشعور بقيمة "الحياة الحضرية" وما ينجم عنها من تبعات حددت، في الاخير، نوعية عمل ومهن سكانها المدنيين. كل ذلك ساهم لأن يكون وجود اليمنيين الغفير في "اَلْكُوفَة" المستحدثة وإقامتهم الدائمية فيها (كما تشير الى ذلك المصادر المعنية وبالاخص كتابات "هاشم جعيط" عن الكوفة)، ساهم ذلك الوجود ليكون عاملاً مؤثراً في تكريس القيم الحضرية فيها وعجل من انتقالها الى مصاف "المدن" الحضرية.

شاهد على ضريح: وجه امرأة تمسك حزمة من القمح، (القرن الثاني ق. م.) مقبرة مَعْبَدُ أَوَام.

مَعْبَدُ أَوَام، (النصف الثاني من القرن السابع قيل الميلاد)، منظر جوي.



مَعْبَدُ أَوَام، (النصف الثاني من القرن السابع قيل الميلاد)، مخطط عام

تجليات الحداثة وما بعدها في نص سوران محمد

جماليات التغريب
تشكيك عبثية اليومي

جمال عطية فريق

يمثل الشعر التجريبي المعاصر في الأدب العربي قفزة نوعية تجاوزت الأطر الغنائية الكلاسيكية، متبنيةً فضاءً إبداعياً يعامل النص كـ "مختبر لغوي" مفتوح على الاحتمالات والتفكيك. في هذا الفضاء، لم يعد الشاعر مجرد ناظم للمشاعر، بل تحول إلى مستكشف يمارس التدمير البنّاء للقواعد التقليدية، مستعيناً بآليات الحداثة وما بعد الحداثة لتصوير تشتت الهوية واغتراب الإنسان المعاصر. ويتجلى هذا التمرد بشكل صارخ في البنى الشعرية المعاصرة- مثل نص "ميلان" للشاعر سوران محمد- حيث تتشابك السريالية العبثية مع سرديات مشهدية متقطعة تهدف إلى خلخلة يقين المتلقي وصدم ذائقته السائدة.

تسعى هذه المقالة المقتضبة، فك شفرات النص التجريبي "ميلان" للشاعر سوران محمد، من خلال تتبع ثنائيات (الداخل/الخارج)، (الحلم/الواقع)، و(الاستقامة/ الميلان)، إلى إثبات أن النص التجريبي المعاصر لا يكتب طلاسم معزولة، بل يقدم إعادة صياغة واعية ومكثفة لأسئلة الوجود الإنساني المأزوم.

يمثل العنوان "ميلان" في نص الشاعر سوران محمد العتبة النصية الأولى والمفتاح التأويلي التفكيكي للعمل بأكمله. إن مفردة "الميلان" تُحيل فوراً إلى الخروج عن خط الاستقامة الهندسية أو المنطقية، لتقف في تضاد حاد مع مفهوم الثبات والاستقرار.

يتخذ الشاعر من هذا المصطلح محوراً بنيوياً ينسج حوله شبكة من الثنائيات المتصارعة: (الاستقامة ضد الانحراف، التوازن ضد الاختلال). الميلان هنا ليس مجرد انحراف فيزيائي للأشياء (كقبعة المختار أو خطوط النص)، بل هو استعارة كلية تصف اختلال الموازين والقيم والمعايير في العالم الخارجي؛ حيث تصبح القصيدة تجسيداً فنياً لواقع مائل لا يقبل الاعتدال، مما يفرض على الشاعر ابتكار لغة مائلة تتناسب مع اعوجاج هذا الواقع وتناقضاته.

يتحرك النص في فضائه الإبداعي مستنداً إلى التقنية السريالية التي تلغي الحدود الفاصلة بين منطقة الوعي اليقظ ومنطقة الحلم اللاواعي. يظهر هذا بوضوح في العبارة التجريبية الصادمة: "عندما تنقلب الأحلام على الواقع والواقع على الأحلام"؛ حيث يتم إسقاط المنطق العقلاني التتابعي لصالح منطق الحلم القائم على الإزاحة والتركيب الفجائي للصور.

هذا الانقلاب المتبادل يُلغي الثبات الزمكاني للنص، فتختلط أزمنة الطفولة المفقودة بالساعة الضائعة والكهولة في لقطة واحدة. إن الشاعر يستخدم هذا التداخل السريالي كأداة تعبيرية لتعكس حالة الاغتراب النفسي (Alienation)؛ فالواقع أصبح من الغرابة والعبثية بحيث لا يمكن التعبير عنه إلا بأدوات الحلم، والحلم صار كابوسياً يقتحم تفاصيل الواقع ويهدم طمأنينته.

من أبرز ملامح الحداثة والتجريب في نص "ميلان" هو كسر نقاء الجنس الأدبي عبر تداخل الأنواع (Interdisciplinarity)؛ فالشاعر يتعمد استعارة البنى السردية الخاصة بالرواية والقصة القصيرة ليقحمها في جسد القصيدة، متسائلاً بصراحة وسط النص:

"هل ستنتهي الرواية؟".

إلى جانب هذا التداخل الروائي، يعتمد النص على تقنية "المشهدية السينمائية المتقطعة؛ فالقصيدة لا تتدفق ككتلة وجدانية واحدة، بل تتحرك كعدسة كاميرا تلتقط لقطات سريعة ومنفصلة (لقطة الحارس، لقطة رجل الإطفاء، لقطة السكران والقداحة). هذا البناء المشهدي يستبدل المجاز البلاغي القديم بالصورة البصرية المتحركة، مما يمنح النص حركية غير متوقعة ومحايدة تحاكي إيقاع العصر السينمائي السريع وتخرج النص من أسر الخطابة التقليدية.

تُعد لقطة "ينظر إلى ميلان قبعة المختار" مركز الثقل السياسي والاجتماعي في النص، وتطبيقاً عملياً لتقنية الانزياح الرمزي الحداثي. المختار في السوسيولوجيا الثقافية للمنطقة هو رمز للنظام، القانون المحلي، السلطة الأبوية، والاستقامة الإدارية للحي أو القرية.

عندما يصف الشاعر "ميلان" قبعته، فإنه يهدم طهرانية هذا الرمز وهيبته تجريبياً؛ فميلان القبعة هو إشارة بصرية ذكية لترهل هذه السلطة، واعوجاج منطقها، وفشلها في ضبط التوازن الاجتماعي. والمفارقة الأعمق تكمن في موقف "الحارس" (المنوط به الحماية والتغيير) الذي يكتفي بـ "النظر" إلى هذا الاختلال دون محاولة إصلاحه، مما يعكس حالة من الشلل العام والصمت المتواطئ الذي يهيمن على البنية الاجتماعية المعاشة.

تنتمي الخاتمة التي صيغت بها قفلة نص "ميلان" إلى ما يُطلق عليه في النقد الحداثي العالمي "شعرية الارتجال اليومي غير المألوف، وهي تقنية تجريبية واعية تهدف إلى إحداث صدمة إدراكية لدى المتلقي عبر آلية "التغريب الفني" (Defamiliarization). عندما يختتم الشاعر مغامرته السريالية بسلسلة من الأفعال الروتينية الباردة والمحايدة مثل: "قمت بتقويم مرآة الحائط. مسحت الغبار عن السطح. وقبل أن تغادر، اشتريت مجموعة من الشموع"، فإنه يمارس قطعاً إبستمولوجياً مع الإرث الرومانسي والسيولة العاطفية التي هيمنت على القصيدة العربية لعقود.

إن هذا النزول المفاجئ إلى تفاصيل الحياة اليومية الاستهلاكية والمنزلية لا يحمل غرضاً نثرياً مجرداً، بل يُعد أداة نقدية لتصوير العجز الإنساني وتفكيك عبثية الواقع. الشاعر هنا، ووفقاً لطروحات الناقد فارشاد سونبولديل في كتابه The Rebellion of Forms حول تمرد الأشكال، يعيد ترتيب علاقة الذات بالخارج؛ فالذات الشاعرة عندما ترصد خللاً بنيوياً كبيراً في الفضاء العام-ممثلاً في لقطة ميلان قبعة المختار أو عبثية عمل رجال الإطفاء-تدرك عدم قدرتها على تقويم هذا الوعاء الخارجي المائل. ونتيجة لهذا العجز، ترتد الذات إلى فضاء الداخل (المنزل/ المرآة) لممارسة "فعل تعويضي رمزي" يتمثل في مسح الغبار وتقويم المرآة، في محاولة يائسة لإصلاح انعكاس العالم في مرآتها الخاصة لا إصلاح العالم ذاته.

إن استخدام الخطاب الالتفاتي بصيغة المخاطب في العبارة الأخيرة: "وقبل أن تغادر..."، يعمل على كسر الجدار الرابع بين النص والقارئ. الشاعر هنا لا يمنح المتلقي حكمة أخلاقية أو نهاية مغلقة، بل يتركه أمام نهاية مفتوحة متعددة التأويلات؛ حيث تتحول "الشموع" من مادة روتينية تُشترى من متجر، إلى رمز مشحون بالاحتمالات المتناقضة: فهي إما طقس للاستعداد لعتمة وخراب قادمين تلوح نذرهما في الأفق، أو هي أداة تنويرية طقسية ترمز للأمل الفردي المعزول في مواجهة الانحراف الكلي للعالم.

لا ينطلق الرمز التجريبي من فراغ سريالي محض، بل يتغذى على الخلفية السوسيولوجية والتاريخية العميقة للبيئة الثقافية للشاعر. تكشف عن وعي الشاعر بالجغرافيا الرمزية المعقدة؛ فالنص المعلق بين "نصف الكرة الجنوبي" وحرائق الجبال يعكس التناقض الجغرافي والسياسي المعاش.

كما أن مفردة "ميلان" بحد ذاتها تحمل ظلالاً دلالية وتاريخية قد تتقاطع في الوعي الجمعي للمنطقة، مما يجعل القصيدة مختبراً يسقط فيه الشاعر قلق الهوية، وصراعات الحدود، وتفكك الروابط التقليدية للبيئة الشرق أوسطية في قالب شعري متجاوز ومتمرد.

يصل النص إلى ذروته الحداثية في السطور الأخيرة عبر الانتقال من الفضاء العام المائل (المختار، الحريق) إلى الفضاء الخاص والروتيني للذات: "قمت بتقويم مرآة الحائط/ مسحت الغبار عن السطح/ وقبل أن تغادر/ اشتريت مجموعة من الشموع". يحلل النقد البنيوي هذه القفلة بوصفها "فعلاً تعويضياً" ؛ فالشاعر حين يدرك عجزه عن تعديل قبعة المختار أو إخماد حرائق الواقع، يرتد إلى الداخل لإصلاح انعكاس العالم في مرآته الخاصة ومسح غبار الزيف عنها.

أما الانتقال المفاجئ لشراء الشموع بالخطاب الالتفاتي للآخر "وقبل أن تغادر..." فهو تحطيم للنهايات الكلاسيكية المغلقة؛ فالشموع هنا تُطرح كرمز مشحون باحتمالات متناقضة تثير ذهن المتلقي: هل هي استعداد لعتمة وخراب قادمين أفرزهما اختلال السلطة والمنطق في العالم؟ أم هي أداة طقسية للأمل والتنوير الفردي المعزول؟ هذا الغموض الشفيف يترك النص مفتوحاً ومستمراً في وعي القارئ حتى بعد نهاية القراءة الفعليّة.

يتحرك النص في فضائه الإبداعي مستنداً إلى التقنية السريالية التي تلغي الحدود الفاصلة بين منطقة الوعي اليقظ ومنطقة الحلم اللاواعي. يظهر هذا بوضوح في العبارة التجريبية الصادمة: ‹عندما تنقلب الأحلام على الواقع والواقع على الأحلام›

المراجع

- الغذامي، عبد الله. 2005). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية).الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إحسان عباس. 1998). اتجاهات الشعر العربي المعاصر) بيروت: دار الثقافة.
- Barthes, Roland. (1977). Image-Music-Text. Fontana Press.
- Jameson, Fredric. (1991). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press.
- جريدة الزمان العدد 8271 التأريخ 30/8/2025، الصفحة 9،النص التجريبي ميلان- سوران محمد.

موسيقى

طالب الرفاعي كتب نصًا للقراءة وليس للبقاء

دوخي خارج النص

كيف أجهضت الرواية سيرة المطرب؟

كرم نعمة

كان يمكن لرواية "دوخي.. تقاسيم الصبا" الصادرة عن منشورات ذات السلاسل 2025 أن تكون اختبارًا حقيقيًا لمفهوم "السيرة الروائية" في الأدب العربي، لا بوصفها استعادة حياة مطرب، بل بوصفها مساءلة العلاقة بين الصوت والخراب، بين الفن والاعتراض، بين الجغرافيا والقدر الفردي. غير أن طالب الرفاعي، بدل أن يدخل هذا الاختبار، آثر السلامة، والسلامة في الأدب خيانة ناعمة. فالنص الذي يختار أن يربت على موضوعه بدل أن يجرحه، إنما ينسحب من مهمته الأولى قول الحقيقة الفنية، لا الحقيقة المريحة.

السيرة الروائية، حين تُكتب كما ينبغي، لا تعنى بتلميع الشخوص ولا بتبرير سقوطهم، بل بتعريتهم بوصفهم كائنات مأزومة. وهذا ما فعلته الكاتبة الهولندية كوني بالمن في "أنت قلت" التي ترجمتها الشاعرة التونسية لمياء المقدم، حين جعلت من الشاعرين تيد هيوز وسيلفيا بلاث شخصيتين مفتوحتين على الألم، لا رمزين ثقافيين منزوعي اللحم. هناك، لم يكن القارئ معنياً بمعرفة "ماذا حدث"، بل بـ "كيف كان يحدث"، وكيف كان الصوت يولد من الشقوق.

وحين كتب كوينتن بيل سيرة خالته الروائية فرجينيا وولف، لم تكن مجرد استرجاع لأحداث حياتها، بل كشف دقيق لجوهرها الشخصي والفني. كل لحظة، كل هاجس، كل اضطراب، كان مفتوحًا على السؤال عن الكتابة نفسها، عن الصمت والجنون والحب والخيانة. لا ضعف في مواجهة الحقيقة، لا تزييف للواقع، حتى حين تكون الحقيقة مؤلمة أو مدمرة.

في المقابل، رواية طالب الرفاعي عن عوض دوخي تبدو وكأنها سيرة تتردد في الظل. الصوت غائب، الفوضى مسكونة بالتهذيب، الجغرافيا تتصدر على الشخصية، والموت الذي كان يمكن أن يكون لحظة تفجر درامية ونفسية، يتحول إلى استرجاع ميكانيكي للمعلومات. دوخي هنا لا يملك حضورًا، ولا اشتباكًا مع ذاته، ولا أي انكسار يجعل القارئ يسمع صوته. النص ينجح في القراءة، لكنه يفشل في البقاء، لأنه لم يجرؤ على مواجهة هشاشة البطل، على المجازفة بالزوايا المظلمة، على كشف الثمالة والنزق التي صنعت الصوت.

الفارق الجوهري إذن ليس مجرد أسلوب، بل موقف، كوينتن بيل لم يخشَ الألم ولا الانكسار عن فرجينيا وولف، بل صنع منه جمالًا معرفيًا وروحيًا. أما الرفاعي، فيسعى إلى الأمان الأدبي، فيترجم سيرة فنان إلى نص مؤدب، نظيف، خالٍ من الانكسارات التي تصنع عظمة الصوت. حين نقرأ السيرة الحقيقية، نسمع كل اهتزاز، كل كسرة، كل شقّ؛ أما في دوخي، فالصوت يختفي خلف النافذة، والمدينة تغني بدله.

الدرس واضح. السيرة ليست مجرد استعادة حياة، بل مواجهة الحقيقة بوصفها فعلًا أدبيًا. ومن هنا، فشل "دوخي... تقاسيم الصبا" ليس فشلًا في السرد فحسب، بل فشل في الفهم الجوهري لمفهوم السيرة نفسه.

الإشكال الجوهري في "دوخي... تقاسيم الصبا" ليس فيما أغفلته فقط، بل في زاوية الرؤية التي اختارها الكاتب. لقد نظر الرفاعي إلى عوض دوخي من علٍ، من مسافة أخلاقية باردة، لا من الداخل. لم يغامر بالنزول إلى قاع الفنان، إلى فوضاه، إلى إدمانه الكحول بوصفه موقفًا من العالم لا عادة عرضية. لذلك جاء النص مؤدّبًا أكثر مما ينبغي، نظيفًا أكثر مما يحتمل موضوعه، وكأن الكاتب يخشى أن تتّسخ لغته إن اقترب من حقيقة الرجل الفنان الذي قتله سكره.

ولعلّ أخطر ما في هذا الاختيار هو تحويل الفنان إلى ذريعة جمالية لتمجيد المكان. فالكويت، في هذه الرواية، ليست خلفية، بل بطلة تزاحم حضور الفنان نفسه، بينما يُختزل دوخي إلى مجرّد نافذة تطلّ منها المدينة التي كانت آنذاك سوقاً صحراوياً يلتفّ على غباره. هذا انقلاب في الأولويات. فالرواية التي تحمل اسم فنان لا يجوز لها أن تجعل من سيرته هامشًا في سيرة مدينة صغيرة، حتى لو بدا تعلق الكاتب بالمكان أعمق من انغماسه في حضوره الصوتي.

عوض دوخي لم يكن "ابن مكان" بقدر ما كان ابن صوت، والصوت بطبيعته يتجاوز الجغرافيا. ثم إن اختيار الرفاعي لحصر زمن الرواية في الساعات الأخيرة من حياة دوخي، كان يمكن أن يكون مدخلاً ذكيًا لبناء نص كثيف، لولا أنه لم يُستثمر دراميًا ولا نفسيًا. فالاستذكار هنا ميكانيكي، استرجاع معلومات لا اشتباك ذاكرة. الموت، الذي كان يفترض أن يكون لحظة صفاء أو انهيار، لم يُنتج أي كشف جديد. لم نرَ دوخي وهو يعيد تقييم حياته، ولا وهو يواجه فشله، ولا وهو يحنّ إلى صوته الضائع.

وإذا كان الفن، كما نعرف، يولد غالبًا من التناقض، فإن الرفاعي تعمّد محو تناقضات دوخي. نزقه، غضبه، ثمالته، كسره للمعايير، كل ذلك جرى تهذيبه حتى التلاشي. الكحول، التي لم تكن تفصيلاً عابرًا في حياة دوخي، بل جزءًا من علاقته بالصوت وبالليل وبالوحدة، جرى التعامل معها بخجل أخلاقي، وكأن الكاتب يعتذر للقارئ عن ذكرها. لكن الفن لا يعتذر، ولا ينبغي له ذلك. فحين نُخفي العطب، نُخفي معه سبب الجمال.

الأكثر إيلامًا في النص هو تعامله السطحي مع الجذور الموسيقية لعوض دوخي. فالفنان الذي تشكّلت ذائقته على تماس مباشر مع العراق، مقامًا وروحًا وأصواتًا، لا يمكن فهمه من دون تلك المساحة. تجاهل علاقة دوخي الحميمية بالمطرب الريفي العراقي حضيري أبو عزيز، وتغييب تجربة الملحن محمد جواد أموري الذي صاغ لصوت دوخي أبرع لحن من قصيدة جعفر الأديب "ياحبيبي هل جفاك النوم مثلي"، ليس سهوًا، بل بتر متعمّد لجزء أساسي من تكوينه الفني. هنا لا يعود السؤال: لماذا لم يكتب الرفاعي ذلك؟ بل: كيف يمكن أن يُكتب دوخي من دون ذلك؟

أما الإشارة العابرة إلى شيخ التلاوة البغدادية محمود عبد الوهاب أحد تلامذة الملا عثمان الموصلي، فجاءت بلا سياق، بلا عمق، وكأنها معلومة أرشيفية لا مفتاح ذائقة. لقد تعامل النص مع الموسيقى بوصفها زينة ثقافية، لا بنية داخلية. لذلك جاءت الرواية بلا إيقاع، بلا جملة موسيقية تشبه غناء دوخي، بلا انكسار، بلا تمدّد. لغة مستقيمة تكتب عن صوت معوّج، وهذه مفارقة قاتلة.

السؤال الاستفزازي حول "عقدة العراق" لا يبدو هنا شتيمة، بل محاولة لفهم هذا الصمت. فإما أن يكون الكاتب قد خشي من إبراز التأثير العراقي خوفًا من قراءة سياسية أو هوياتية، وإما أنه لم يشأ أن يدخل منطقة حسّاسة تتطلب معرفة أعمق مما يمتلك. في الحالتين، النتيجة واحدة: نص مبتور.

إن الدفاع الحقيقي عن عوض دوخي لا يكون بتلميعه، بل بإعادته إلى هشاشته. فالفنان الذي غنّى كمن يجرح نفسه علنًا، لا يليق به نص يخاف من ثمالة ونشوة الكحول. لقد كان دوخي حالة عربية بامتياز، صوتًا خرج من الكويت ليقيم في الوجدان العربي، لا في الذاكرة المحلية فقط. ومن هنا، فإن خذلان الرواية ليس خذلان سيرة فرد، بل خذلان فكرة الفن نفسها.

نحن لا نحتاج إلى روايات "لطيفة" عن الفنانين، بل إلى نصوص قاسية، صادقة، لا تخشى أن تكون غير مريحة. وما فعله طالب الرفاعي، في هذه الرواية، هو أنه كتب نصًا صالحًا للقراءة، لكنه غير صالح للبقاء. نص لا يترك أثرًا، لأنه لم يغامر بأن يكون مؤلمًا.

لهذا، تبقى "دوخي.. تقاسيم الصبا" رواية عن كل شيء تقريبًا، إلا عن عوض دوخي. ويبقى دوخي، أكبر من نص حاول أن يحتويه وفشل، وأصدق من لغة لم تجرؤ على ملامسة صوته. وإذا كان الفن، في جوهره، هو مقاومة النسيان، فإن هذه الرواية، للأسف، لم تفعل سوى تعميق الخسارة.

تظاهرة ثقافية بمناسبة يوم المرأة التونسية

رموز نسائية ورائدات خلدهن التاريخ

شادي زريبي ـ تونس

تونس- احتفلت تونس يوم 13 آب/ أغسطس بعيد المرأة قي حفل استثنائي، كانت الأجواء فيه أشبه بالحدث الاستثنائي الذي يبرهن عن قيمة المرأة التونسية، وما حققت من مكاسب جعلها مفخرة في محيطها العربي وحتى العالمي... هذا اليوم الذي ما فتئ يعبر عن قيمة المرأة في المجتمع وما استطاعت أن تحققه في مختلف المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية، ولقد سجل لنا التاريخ العديد من الأسماء لتونسيات استطعن تحدي الواقع والتحليق نحو النجاح.

أنجبت تونس الجازية الهلالية وعزيزة عثمانة وبشيرة بن مراد وتوحيدة بن الشيخ ومنجية عميرة مبروك وعلياء المنشاري... تونس يلد القن، بلد صليحة ونعمة وعزيزة بولبيار ومنى نور الدين.

ولأن المرأة نصف المجتمع، ورمز العطاء والإبداع تظل مسيرة الرائدات منها محلّ دراسة واحتفاء لذلك ارتأت الفنانة التشكيلية المتميزة هناء بوكثير أن ترسمهن بريشة خبيرة بالتفاصيل التي جاءت معبّرة عن دقة في رسم الملامح بألوان هادئة أحيانا وحارة أحيانا أخرى.

إن معرض بوكثير بعنوان "الرموز النسائية الوطنية" يمثل عربون وقاء وذكرى لأسماء قدمت الكثير لتونس في مختلف الحقبات التاريخية... إنه تاريخ الفكر والسياسة والنضال والفن بأنامل خبيرة بالخطوط والألوان.

وأنت تتأمل اللوحات تشعر و:انك تتجول في عالم أنثوي خالص يبهرك الحضور النسائي في الشموخ والكبرياء... إنها الحكايات الوطنية والتاريخ المنسي في ركن من الذاكرة أعادتها بوكثير إلى الأذهان بعد أن كاد يلقها النسيان. لمجموعة من النساء اللواتي حفرن أسماءهن في الذاكرة التي أحيتها لوحات ناطقة بالجمال والسحر، كأنك تحاور الشخصيات وكأنك تعيش معها اللحظات ومختلف الذكريات.

وفي هذا السياق تقول الفنانة هناء بوكثير: "أنا سعيدة اليوم لأني أرى ثمرة تعبي وسهري ترى النور، أنا اشتغلت على تيمة الرموز النسائية الوطنية التونسية لإدراكي بنبل رسالة المرأة التونسية، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية, لقد أردت تكريم المرأة التونسية من خلال ريشتي وخيالي والواني، من خلال لوحات عبرت عن عمق التواصل بين الحاضر والماضي، إن تكريم مثل هذه الشخصيات واجب علينا في زمن عز علينا أن نعترف بجهود المبدعين. إننا اليوم أعدنا الاعتبار للمرأة التونسية ولرموزها وللواتي ضحين بالغالي والنفيس من أجل تونس ومن أجل عزتها ورفعتها. أنا اليوم أعتز بأنني امرأة تونسية أمام مجتمع يحاول أن يقزم من دور المرأة. انا أعيد الاعتبار للمرأة في يوم عيدها".

إنّ لوحات هناء بوكثير تعبر عن شغف كبير بالتاريخ الناصع لتونس، وهي اعتراف بالجهود التي بذلتها المرأة التونسية في مختلف المجالات... الفن والطب والسياسة والاقتصاد... إنها المرأة التونسية المعطاء رمز التضحية بالغالي والنفيس. إننا صراحة نتحدث دوما عن مزايا المرأة ومكانتها في المجتمع إلا أننا نظل نكرر ذلك في أطر ضيقة دون أن نصرح بذلك، إلا أن حدث 13 أوت كان يوما نسويا بامتياز كيف لا والمعرض كان مرفوقا بأمسية شعرية من تنظيم الشاعرة المبدعة بسمة المرواني التي استطاعت بفضل خبرتها وحنكتها أن تضفي رونقا خاصا في إدارتها للأمسية التي شاركت فيها الشاعرات فضيلة الشابي وأم الوين بن شيخة وملياء بولعراس ووداد الحبيب وفضة خليفة وبسمة المرواني.

كما تم تكريم أسماء نسائية من مختلف القطاعات، وهن: سامية الشطي ونزيهة العبيدي وعزيزة بولبيار وأم الزين بن شيخة، وهن رموز نسائية أعطت الكثير لتونس وخدمن الثقافة والسياسة والإعلام بكل اتقان وتفان، فتحية إكبار لهن ولغيرهن من نساء تونس.

وقبل انطلاق الشاعرات في العزف بالكلمات وفي إطراب الآذان بأروع المعاني وجليل الأبيات قدمت الشاعرة بسمة المرواني كلمة رحبت فيها بالضيوف ومعبرة عن سعادتها في تنظيم الأمسية الشعرية التي تخللتها تكريمات بمجموعة من التلاميذ المتفوقين في دراستهم، وهي بادرة محفزة لهؤلاء على مزيد من النجاحات. تقول بسمة المرواني: "إن هذا اليوم يعتبر حدثا بالفعل، فهو يوم المرأة بامتياز ، يوم تكرم فيها "تاء التأنيث"، وإن هذا الحضور وهذه الأسماء الكبيرة الحارة دليل على أهمية هذا الحدث. لقد سعينا جميعا إلى أن نكرم مجموعة من الأسماء التي أعطت الكثير من التضحيات في سبيل إعلاء راية الوطن، وهذا التكريم ما هو إلا اعتراف بسيط أمام حجم ما قدمته من جهود وعطاء على مرّ عقود من الزمن".

وقد تم تكريم الشاعرات من قبل السيد البشير التواتي المندوب الجهوي للثقافة، والذي كان له دور كبير في نجاح هذه التظاهرة وتقديمه لتسهيلات تدل على اهتمامه وتشجيعه للثقافة في تونس، إلى جانب السيدة هالة حداد، مديرة دار الثقافة ابن رشيق، والتي كان لها دور مهم في الدعم اللوجستي والوقوف على كافة النقاط التنظيمية، فتحية لها ولجهودها المبذولة في سبيل إعلاء راية الثقافة والمبدعين.

إنّ لوحات هناء بوكثير تعبر عن شغف كبير بالتاريخ الناصع لتونس، وهي اعتراف بالجهود التي بذلتها المرأة التونسية في مختلف المجالات

وأنت تتأمل اللوحات تشعر كأنّك تتجول في عالم أنثوي خالص.. إنّه التاريخ المنسي في ركن من الذاكرة أعادتها بوكثير إلى الأذهان

ثقافة

منظمة "كيلا" الفنلندية في ذكرى تأسيسها

الهجرة العراقية.. أسئلة وهموم

الطريق الثقافي ـ هلنسكي
تصوير : شادمان علي فتاح

شارك الكاتب العراقي يوسف أبو الفوز في احتفالية منظمة الكتاب والصحفيين الفنلنديين المعروفة باسم "كيلا"، بمناسبة مرور تسعين عامًا على تأسيسها، والتي أُقيمت يوم الجمعة 14 آب/أغسطس الجاري في شرق العاصمة الفنلندية هلسنكي، بحضور نوعي لعدد من الفنانين والكتاب والصحفيين، غلبت عليه مشاركة الشباب.

تضمن برنامج الاحتفالية عرض أفلام قصيرة ووثائقية من إنتاج أعضاء المنظمة، واستعراضًا لمحطات من تاريخها الثقافي، إلى جانب عروض موسيقية وغنائية، وفقرات من الرقص الفني، وقراءات شعرية وقصصية، في أجواء احتفالية عكست حيوية المشهد الثقافي الفنلندي وتنوعه.

قصة عراقية بين العربية والفنلندية

في لقاء مباشر مع الجمهور، قرأ الكاتب يوسف أبو الفوز، باللغة العربية، مقاطع من قصة قصيرة له تسلط الضوء على هموم مهاجر عراقي، فيما رافقته الفنانة ماريا فيتاهوهتا بقراءة الترجمة الفنلندية للنص. كما وُزعت على الحاضرين المقتطفات نفسها باللغة الإنكليزية.

وينتمي النص إلى مجموعة "طائر الدهشة"، التي سبق أن ترجمها الدكتور ماركو يونتنين إلى اللغة الفنلندية، وصدرت في هلسنكي عام 2000.

وبعد تقديم الفنانة ماريا فيتاهوهتا للكاتب والنص، تحدث أبو الفوز بإيجاز عن ظروف صدور المجموعة، موضحًا أن اختياره لهذا النص تحديدًا يعود إلى كونه يتناول علاقة المهاجر بجذوره وثقافته وبلده الأول، مؤكدًا أن المهاجر أو اللاجئ لا ينفصل عن ذاكرته وأسئلته وهمومه الأولى.

وأشار إلى أن (علينا أن نتعامل مع الناس كما هم، لا كما نريدهم أن يكونوا)، مبينًا أن قضية الهوية بالنسبة إلى المهاجر ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمعنى وجوده، وأن المهاجر (لا يقطع تذكرة باتجاه واحد)؛ في إشارة إلى استمرار الصلة بالوطن والذاكرة والثقافة، مهما طال زمن الغربة.

"كيلا".. باب مفتوح على الثقافات

وتُعد منظمة "كيلا" اليسارية واحدة من أعرق المنظمات الثقافية الفنلندية غير الحكومية، وهي تجمع للكتاب والفنانين والمبدعين ذوي التوجهات اليسارية. تأسست المنظمة عام 1936، في مرحلة اتسمت بانغلاق ثقافي وتوتر سياسي انعكسا على صلات فنلندا الثقافية بالعالم.

واستعارت المنظمة اسمها من "كيلا"، وهي قطعة خشبية صغيرة مثلثة الشكل تُستخدم في البيوت الفنلندية، وضعها عند الباب عادة يتيح إبقاء الباب مفتوحًا. وقد تحولت هذه الصورة إلى دلالة رمزية لعمل المنظمة طوال تاريخها، من خلال الدفاع عن الانفتاح الثقافي وتعزيز التبادل مع بلدان أوروبا ومختلف الثقافات الإنسانية. وتضم المنظمة حاليًا أكثر من خمسمئة عضو من مجالات إبداعية متعددة، بينهم كتاب وشعراء وفنانون موسيقيون وتشكيليون، يشكلون جزءًا فاعلًا من الحياة الثقافية الفنلندية من خلال نشاطاتهم وإنتاجاتهم الإبداعية.

تضامن مع المثقفين العراقيين

وسبق لمنظمة "كيلا" أن أعلنت، في مؤتمراتها العامة، تضامنها مع المثقفين العراقيين في عامي 2004 و2014، في مواجهة الاحتلال الأمريكي والإرهاب. في أيار/مايو 2009، وبدعوة من وزارة الثقافة في إقليم كردستان، وبدعم مباشر من الراحل فلك الدين كاكائي، وزير الثقافة في الإقليم آنذاك، وباقتراح من الكاتب العراقي يوسف أبو الفوز، كونه عضوًا في الهيئة الإدارية للمنظمة لعدة دورات، نفذت "كيلا" برنامج (أيام الثقافة الفنلندية في كردستان).

وضمن البرنامج، زار وفد من المنظمة، ضم تسعة من الفنانين والكتاب الفنلنديين، مدينة أربيل لمدة أسبوع، حيث شهدت الفعاليات برنامجًا ثقافيًا متنوعًا اشتمل على محاضرات تناولت موضوعات ثقافية وفنية مختلفة، من بينها حرية الكلمة والعلاقة بين السينما والأدب، إلى جانب عروض للسينما الفنلندية ومحاضرة عن أفلام الرسوم المتحركة في فنلندا، فضلًا عن تنظيم ورش تدريبية قصيرة في الموسيقى والغناء. وخلال المهرجان، تبادل أبو الفوز الحديث مع عدد من الضيوف حول قضايا سياسية وثقافية تتصل بالعراق وتحديات واقعه الثقافي.

يوسف أبو الفوز.. سيرة بين المنفى والأدب

يُذكر أن الكاتب يوسف أبو الفوز من مواليد مدينة السماوة عام 1956. اضطر إلى مغادرة العراق لأسباب سياسية عام 1979، ثم عاد إلى الوطن، والتحق عام 1982 بقوات الأنصار الشيوعيين في كردستان، وبقي فيها حتى أحداث الأنفال عام 1988. وعاش بعدها سنوات من التشرد والاعتقال، قبل أن يستقر في فنلندا عام 1995. وأصدر عددًا من المجموعات القصصية والروايات والكتب الأدبية، كما كتب في الشأن الثقافي والسياسي وقضايا الهجرة واللجوء، وواصل نشاطه الأدبي والإعلامي والثقافي في فنلندا.

وفي عام 2015، منحت منظمة "كيلا" أبو الفوز جائزتها السنوية للإبداع، ليكون أول كاتب من أصول أجنبية ينال هذه الجائزة، في تقدير لمسيرته الأدبية وإسهامه في الحياة الثقافية الفنلندية.

بيئة

في ظل التغير المناخي..

غابات مقاومة للحرائق

الطريق الثقافي ـ خاص

في ظل مستقبلٍ يتسم بالجفاف وحرائق الغابات، من الضروري أن نمتلك غاباتٍ متنوعةً وقادرةً على الصمود في أوروبا، تحتفظ بالرطوبة. ولن يتسنى ذلك إلا إذا استعادت الغابة مكانتها في اقتصادنا.

في المنطقة المحيطة ببوردو (فرنسا)، تحولت 42 ألف هكتار من الغابات إلى رماد، وهو أكبر حريق غابات منذ ثلاثة أرباع قرن. في غضون ذلك، في إسبانيا المجاورة، احترقت 172 ألف هكتار من الغابات، أي ستة أضعاف ما احترق العام الماضي. عندما نفكر في تغير المناخ، غالبًا ما يتبادر إلى أذهاننا ارتفاع منسوب مياه البحر، لكن الجفاف هو ما يُلحق بنا أشد الضرر حاليًا.

كانت جيروند في السابق منطقة فقيرة ومستنقعية. في القرن التاسع عشر، أمر نابليون الثالث بتجفيف المنطقة وزراعتها بأشجار الصنوبر البحري بأعداد كبيرة، فوفرت أخشابًا وراتنجًا فاخرًا، وساعدت هذه الأشجار المتعطشة للماء على تجفيف التربة. يقول دي روي:

"إذا تغير المناخ وأصبح أكثر جفافًا، فإن هذه الغابة ستتحول إلى مشكلة. لم يعد تصميمها يسمح لها بالاحتفاظ بالماء". وإذا اندلع حريق لاحقًا، فإن مزارع الأشجار المتجانسة الأعمار، ذات الغطاء النباتي الكثيف الذي لم يُزال، تُشكل مخزونًا هائلًا من الوقود سيساعد على انتشار النيران بسرعة كبيرة.

يقول بارت مويس، أستاذ إدارة الغابات والطبيعة في جامعة لوفين: "المشكلة الرئيسية في دول حوض البحر الأبيض المتوسط هي الهجر. فقد هُجرت الأراضي الزراعية أو المراعي السابقة لقلة العائد المادي منها، ولأن الناس انتقلوا إلى المدينة، وأصبحت الأرض مغطاة بأنواع رائدة مثل أشجار الصنوبر".

وفقًا لخبراء حرائق الغابات، علينا أن نتعلم التعايش مع النّار. لا ينبغي لنا محاولة إخماد كل حريق، لأن الحرائق تلعب دورًا هامًا في الانتقاء الطبيعي للنظم البيئية، لا سيما في المناطق الدافئة، وبدرجة أقل في أوروبا الغربية أيضًا. فإذا ما أُخمدت جميع الحرائق في مهدها، ستنمو النباتات بكثافة وتتحول الغابات إلى مخازن للوقود. وإذا ما اشتعلت فيها النيران، سرعان ما يخرج الحريق عن السيطرة، مُسببًا أضرارًا أكبر بكثير من أضرار مجموعة من الحرائق الصغيرة.

لكن الحفاظ على صغر حجم الحرائق أمر بالغ الصعوبة في ظل وجود مساحات شاسعة من الغابات غير المُدارة. يقول ماريو بلتران، الخبير الكاتالوني في إدارة الغابات متعددة الوظائف: "نحن نفتقر في الواقع إلى التنوع الطبيعي الذي كان يميز الغابات في الماضي. يعتقد الكثيرون أنه من الأفضل عدم المساس بالغابة، لكن هذا اعتقاد خاطئ. ينطبق هذا فقط على الغابات البكر الحقيقية البعيدة عن البشر، أما غاباتنا، فقد شكلناها بالكامل وتأثرت بالزراعة وحركة المرور وتغير المناخ، فضلًا عن إخماد الحرائق".

لقد شكّلت أيدي البشر جميع غاباتنا، ولذلك، فإن إدارتها ضرورية أيضاً. فإذا لم تُدار، ستصبح الغابة أحادية الجانب في المرحلة الأولى، ولن تتمتع بالتنوع البيولوجي الكافي.

ستبدأ أنواع قليلة من الشجيرات بالنمو، وستصبح الرياح أكثر جفافًا، وستتآكل التربة. لكن مع النشاط البشري، الذي يجب أن يُمارس بطريقة مدروسة، يُمكن أن نحصل على غابة أكثر ثراءً، ذات طبقات متنوعة، من الأعشاب إلى الشجيرات، ومن الأشجار الصغيرة إلى الأشجار الكبيرة.

في المحصلة، يعتقد الخبراء بأنّ علينا الاختيار: إما ترك كل شيء بريًا، أو البدء في رعاية الأرض وبناء اقتصاد قائم عليها، وتعلم كيفية إدارة الحرائق والتحكم بها وتوجيهها للحدّ من خطورتها.

أنطونيو. ر. داماسيو

الذكاء الطبيعي وصحوة الوعي

وُلد كتاب "الذكاء الطبيعي ومنطق الوعي" لعالم الأعصاب وأستاذ عِلم النفس والفلسفة البرتغالي أنطونيو. ر. داماسيو، من قناعة راسخة بإمكانية تقديم تفسير مقنع لكيفية صياغة الوعي وما يمنحه للبشرية. ويُعرفه على أنّه عملية بيولوجية تسمح للأفراد باختبار تجربتهم الحياتية الذاتية. بعبارة أخرى، وحسب تصوره، فإن الوعي هو ما يتيح لنا الشعور بأننا أحياء، وبأننا موجودون.

الوعي هو العملية البيولوجية التي تسمح لكل فرد باختبار تجربته الحياتية الذاتية وهو ما يتيح لنا الشعور بأننا أحياء، وبأننا موجودون

قراءة وترجمة:
كامل عويد العامري

استكشاف أسرار الوعي وخفاياه

بدءً من كتابه الشهير "خطأ ديكارت" وصولاً إلى "صحوة الوعي". وهو يدمج بين علم الأعصاب والفلسفة يحاول الإجابة على واحد من أصعب الأسئلة العلمية: "كيف ننتقل من مجرد نشاط عصبي إلى شعور حي بالذات؟"

يرفض داماسيو فكرة أن الوعي "لغز لا يمكن حله". فهو يراه وظيفة بيولوجية نشأت لتطوير فرص البقاء. فالوعي هنا لم يظهر فجأة، بل هو تطور تدريجي بدأ من أبسط أشكال الحياة. ولا يبدأ من الأفكار العالية أو الذكاء المنطقي، بل يبدأ من الجوع، العطش، الألم، والراحة. هذه المشاعر هي التي تخلق "الذات" لأنها تجبر الكائن الحي على الاهتمام بجسده.، بمعنى إعطاء الأولوية لمشاعر التوازن الحيوي (Homeostatic Feelings) وهذه هي الإضافة الأهم.

"إن المشاعر (مثل الجوع أو العطش) هي أحداث خاصة وذاتية: فلكل فرد حق الوصول إلى مشاعره الخاصة دون غيره. وفي المقابل، فإن الانفعالات (مثل الفرح أو الغضب أو الخوف) لا تُختبر على نحو خاص فحسب، بل لها أيضاً مظاهر علنية يمكن للجميع ملاحظتها لدى الآخرين. وأود أن أضيف سمة أخرى لهذه الأوصاف لتمييز المشاعر عن الانفعالات بشكل أكثر جذرياً: لا بد أن المشاعر قد ظهرت في وقت مبكر نسبياً من التطور، بمجرد ظهور الجهاز العصبي، واستمرت بعد ذلك في خدمة الحياة وإدارتها بشكل رائع. أما الانفعالات، فمن المرجح أنها ظهرت لاحقاً كمكمل مفيد، وفي حالة البشر، لتعزيز مسيرتنا على مسرح الحياة. وكنت أتمنى لو أستطيع تحديد متى بدأت بدقة، لكنني لا أعرف ذلك."

وللتفريق بين العقل والوعي، يرى إن العقل هو القدرة على تكوين "صور ذهنية" (بصرية، سمعية، حركية). أما الوعي فهو القدرة على "امتلاك" هذه الصور والشعور بأنها تخصك أنت (الذاتية).

ويستخدم داماسيو استعارة "العرض السينمائي" ليشرح كيف يقوم الدماغ بدمج الحواس (الخارج) مع حالة الجسد (الداخل) ليخلق فيلماً مستمراً نعيشه لحظة بلحظة، وهو ما يسمى بـ "التجربة الذاتية". وبهذا فإن الوعي منح البشر ميزة تطورية هائلة وهي القدرة على التنبؤ. فمن خلال الشعور بالذات، نستطيع تخطيط مستقبلنا وحماية وجودنا على نحو أفضل مما تفعل البكتيريا أو النباتات التي تعيش بذكاء، ولكن "بدون وعي".

الذكاء الطبيعي ومنطق الوعي

يروي هذا الكتاب فصول مغامرات الذكاء الطبيعي، التي تزامنت انطلاقتها الحقيقية مع بزوغ فجر الحياة. كان ذلك حدثاً استثنائياً؛ إذ لم يكن الأمر أقل من تدشين لطريقة جديدة في الوجود صيغت في قالب ثوري: "القابلية للفناء". وقد تواصلت هذه المغامرة مع التطور المذهل الذي طرأ على العقل، والمشاعر، والوعي. ورغم أن اكتشافات القرن العشرين قد مكنتنا من البدء في فهم الحياة، إلا أنها لا تزال تُعد تحفة فنية بعيدة الاحتمال تماماً، ومذهلة، وتنطوي على عبقرية جامحة، وإن كانت عبقرية تتسم بالتواضع وتخلو من التبجح والاستعراض، في حين أنها تزخر بالحيل والخدع الذكية التي تمنحها مظهراً يوحي بالخلود. لقد جادت علينا الحياة بالكائنات وحيدة الخلية؛ ومن بينها البكتيريا، تلك الكائنات الموجودة في كل مكان، فهي حية، ولكن دون أن تدرك أنها حية، تدير وجودها ببراعة فائقة، لكنها عاجزة عن اكتشاف كُنه ما تديره أو الكيفية التي تقوم بها بذلك.

لقد أبصر هذا العالم الصغير الغريب النور قبل نحو 4 مليارات سنة، ولكن كان لزاماً علينا أن نقفز 2.5 مليار سنة أخرى لتبدأ الطبيعة في إنتاج كائنات متطورة تتألف من خلايا عديدة. وكان من بين هذه الكائنات مخلوقات مثيرة للإعجاب مثل النباتات والأشجار. ولنا في أشجار السكويا في كاليفورنيا خير مثال؛ تلك التي تعانق السماء بارتفاعات تصل لمئات الأمتار، فثمة ما يدعو للدهشة والإجلال أمام تيجانها المهيبة وتعقيد شبكة جذورها الممتدة تحت الأرض.

ومهما بلغت درجة تعقيد هذه الكائنات وجمالها، فإنها تظل هي الأخرى عاجزة عن إدراك وجودها الذاتي، ناهيك عن العجز في التعرف على مدى تعقيد وظائفها الحيوية أو

وظائف الكائنات الحية الأخرى.
ولكن، كان لا يزال في جعبة الذكاء الطبيعي عجائب أخرى يدخرها لنا لم تكتفِ الطبيعة بعالمٍ يعجّ بكائنات ذكية لكن دون علمٍ منها بذكائها؛ بل واصلت زخمها لتبتكر كائنات تتمتع بـ "عقول"، صيغت بفضل ابتكار جذري آخر، ألا وهو الأجهزة العصبية، التي بدأت في الظهور قبل نحو 500 مليون عام. ولكن، ماذا يعني حقاً أن "يمتلك المرء عقلاً"؟
بعبارة عامة للغاية، يُشير ذلك إلى العرض الخاص لصور ذهنية يُولدها الجهاز العصبي. وتُعد هذه الصور تمثيلات لكل ما يحيط بنا؛ فهي تجسد الأشياء، والكائنات الحية الأخرى، والأحداث التي تنخرط فيها تلك الكائنات. غير أن هذا ليس كل شيء؛ فالصور الذهنية ـ وهنا تكمن الأهمية القصوى ـ تُمثّل أيضاً أحشاءنا والكيفية التي تعمل بها لتنظيم الحياة والحفاظ عليها. وهي بذلك تُمثّل، في هيئة مشاعر، مكونات الجسد والأفعال المرتبطة بالحالات الداخلية لكائناتنا الحية. وبعبارة أخرى، وباستخدام حواسنا كافة، تقوم الصور الذهنية بتمثيل فاعلين وأفعال، لا تقتصر على ما هو خارج كائناتنا فحسب، بل تشمل أيضاً ما بداخلها – وهذا أمر بالغ الأهمية.
وهكذا، تخلق هذه الصور نوعاً من العرض "متعدد الوسائط" (Mul-timedia) الداخلي والخاص، ومن أجل محاكاة هذا العرض تم في يوم من الأيام اختراع الأفلام والتسجيلات الصوتية. فلا يذهب الظن ألى أن السينما اختراع نبت من العدم؛ ففي نظر الكاتب، كانت وسيلة جيدة لمحاولة محاكاة الواقع المتحرك و"السينمائي" بطبيعته داخل عقولنا، ومن الواضح أن هذا المسعى قد كُلّل بالنجاح. ومع ذلك، فإن أعظم عرض يمكن للمرء أن يشهده على وجه الأرض هو ذلك المشهد الشامل وفائق الثراء الذي يدور في ذهن كل واحد منا.
إن الصور الذهنية الأكثر نموذجية هي عبارة عن أنماط (Patterns) من الضوء أو الصوت تُمثّل كائنات حية أخرى وما تفعله، فضلاً عن الأشياء والأفعال – أو أجزاء من أشياء وأفعال – التي يتألف منها العالم المحيط بنا. فعلى سبيل المثال، تستند الموسيقى والكلمات التي نسمعها إلى صور سمعية في العقل، ولكن اللمس والروائح والمذاقات تُعد هي الأخرى نماذج صورية. فالصور قادرة على أن تُمثّل داخل العقل كل ما يحيط بنا، بما في ذلك كائنات حية أخرى بأكملها، فضلا عن سماتها الجسدية وأفعالها.
أما النوع الآخر من الصور الذهنية، والذي لا يقل أهمية بحال عن صور البيئة المحيطة، فتجسده تلك الصور المنبثقة من داخلنا. وتشكل هذه الصور المعقدة ما نسميه "المشاعر"، وهي تؤدي دوراً بالغ الأهمية وفريداً من نوعه: فهي تصف لكل منا حالة الحياة داخل كائنه العضوي، بتقلباتها صعوداً وهبوطاً. ذلك أن البقاء على قيد الحياة يتطلب، وبشكل ملح، القدرة على مراقبة هذه الحالة وتنظيمها. ولا عجب أن هذه الصور غالباً ما تعكس حالة من الصراع أو التفاوض المستمر.
وبعبارة أخرى، فإن تطوير تلك الأداة الحاسمة المتمثلة في "التمثيل الصوري" لبيئتنا لم يروِ غليل الطموح التطوري للذكاء الطبيعي؛ إذ كان هناك منعطف جذري آخر يتوارى خلف الكواليس، أوشك أن يمنح العقل موارد جديدة للمساهمة في حفظ الحياة: إنه "الشعور".

مصطلح الشعور Sentiment

من بين المصطلحات التقنية المستخدمة في هذا الكتاب، يبدو مصطلح "الشعور" (Sentiment) من الكلمات القليلة التي قد لا يرى القارئ ضرورة ملحة لتعريفها للوهلة الأولى، لكنه انطباع مخادع. بالطبع، نحن جميعاً معتادون على اختبار المشاعر، وهي تتنوع بين أشكال مختلفة: كالشعور بالراحة أو الضيق، الجوع أو العطش، الحرارة أو البرودة، الألم أو اللذة، على سبيل المثال. حتى أن هناك مصطلحاً تقنياً يجمعها معاً، وهو "مشاعر التوازن الحيوي" -Sentiments ho-méostatiques. فهي تساهم بالفعل في العملية الحيوية لتنظيم الحياة، والتي تهدف إلى الحفاظ على ثوابت وقيم الجسم ضمن النطاق الأمثل "للتوازن الحيوي" Homéostasie؛ أي ذلك النطاق الذي تتوافق قيمه مع استمرارية الحياة. ويجدر بالذكر أن هذا النوع من المشاعر ليس الوحيد في جعبة الطبيعة؛ فعندما تنتابنا انفعالات كالفرح أو الحزن، الغضب أو الخوف، فإننا نطلق وصف "انفعالية" لا "توازنية" على المشاعر المقابلة لها، لكونها جزءاً لا يتجزأ من العملية الانفعالية الطبيعية، ولأن إدارة الحياة ليست وظيفتها الأساسية.
لذا، يجب علينا التمييز بين نوعين من المشاعر: تلك التي تخدم تنظيم الحياة عبر الحفاظ على التوازن الحيوي، وتلك التي تتيح لنا اختبار الانفعالات. ومع ذلك، يظل الأمر الأكثر جوهرية هو التمييز بين المشاعر ذاتها وبين الانفعالات (Émotions).
مصطلح "التوازن الحيوي" (Homeo-stasis)؟
بإمكاننا جميعاً اختبار "مشاعر التوازن الحيوي" والتعرف عليها، ومع ذلك، لا يزال البناء الفسيولوجي لهذه المشاعر لغزاً علمياً. إن هذه الظواهر التي تبدو اعتيادية ويعرفها الجميع حق المعرفة، هي في الواقع الأبطال الخفيون لهذا الكتاب؛" وذلك لسببين: الأول هو اعتقادي بأنني قادر على تفسير كيفية ظهور مشاعر التوازن الحيوي في الكائن الحي وكشف جانب ـ على الأقل ـ من سرها الدفين. أما السبب الثاني فلعله الأكثر إثارة للدهشة: إذ أرى أن مشاعر التوازن الحيوي هي المسؤولة فعلياً عن الوعي، كما يقول المؤلف.
لقد مهدت هذه المشاعر الطريق لظهور الوعي في لوحة الحياة الكبرى بفضل سمة متأصلة فيها، ألا وهي: الذاتية. فمشاعر التوازن الحيوي تحيل، بلا أدنى لبس، إلى مالكٍ لها؛ فهي تشير بتلقائية إلى وجودها داخل الكائن الحي، وتحدد له موقعها في المخطط العام الشامل، في عقل ذلك الكائن وجسده في آن واحد. وهنا، لا بد لنا من وقفة أخرى؛ أولاً: لأن فكرة انبثاق الوعي من مشاعر التوازن الحيوي تمثل قطيعة جذرية مع النهج التقليدي في معالجة هذه المسألة؛ وثانياً: لأن مفهوم "الوعي" -بدرجة تفوق مفهوم "المشاعر"- يتطلب تمهيداً لائقاً به.
حين يُطلب من البشر -باعتبارهم كائنات ذكية- التحدث عن حياتهم النفسية، فإنهم يشعرون غالباً بارتياحٍ كافٍ، بل ويمتلكون حدساً صائباً تجاهها. ومع ذلك، حين يتعلق الأمر بالوعي، غالباً ما يجدون أنفسهم في حالة من التخبط والارتباك. فما هو الوعي؟ وماذا يقدم لنا؟ وكيف يتسنى للكائن العضوي خلق كيان كهذا؟ وهل يختلف الوعي حقاً عن العقل؟ إنها أسئلة محيرة؛ فالوعي لغزٌ عميق.
ومن هنا يصل المؤلف إلى استنتاج قد لا يكون مفاجئاً: وهو أنه على الرغم من كثرة الأطروحات التي قُدِّمت لتفسير ماهية الوعي وكيفية حدوثه، إلا أن أياً منها -حتى يومنا هذا- لم تكن مقنعة بما يكفي لتفرض نفسها كإجابة مرضية، فضلاً عن كونها نهائية، لهذه المعضلة (كما في الفصلين الرابع عشر والثالث والعشرين). لقد جاءت هذه الأطروحات من آفاق متباينة (فلسفية، وعلمية، وتقنية)، وهي تعطي انطباعاً بأن واضعيها لم يتفقوا مسبقاً حتى على ماهية الشيء الذي يتطلب التفسير. إنه وضع مثير للإحباط حقاً، حتى غدت ألغاز الوعي غير المحلولة أمراً يبعث على الحرج.
لنتساءل بإيجاز: كيف يُبنى الوعي؟ وممّ يتكون؟ وما هي العلامات التي نستدل بها على وجوده؟ يعتقد أن علم الأحياء العصبي (Neurobiologie) قادر على تقديم حلول مرضية لهذه الأسئلة، ويمكنه في الوقت نفسه أن يتيح لنا تفسير ما يمنحه الوعي لأولئك الذين يتمتعون به، وبالتالي دفع فهمنا للشرط الإنساني خطوات إلى الأمام.
لذا، وقبل المضي قدماً، نحتاج إلى عرض تمهيدي للمشكلات التي حاولنا حلها وللمنهجية التي نعتزم اتباعها في تناولها عبر هذا المؤلف.

• تاريخ الإصدار: 2026-01-07
• الناشر: أوديل جاكوب (Odile Jacob)

شعر

قصيدتان من كارولين فورشيه

إلى البحر لنؤكل

ترجمة: السالمي بنعيسى

قال: كنا واحدًا وثلاثين روحًا، جميعنا على سطح البحر الرمادي الهائج
في قارب مطاطي بارد، نرتفع ونهبط وسط خوفنا.
وبحلول الصباح، لم يعد هذا مهمًا، فلم تلح ثمة يابسة في الأفق،
كان الجميع غارقين في الذهول حدّ النخاع، الأحياء منهم والأموات.
قلنا: "ما زلنا قادرين على الطفو، من حرب إلى حرب".
"ماذا كان خلفنا سوى أنقاض حجرية متراكمة فوق أنقاض حجرية؟"
مدينة تُدعى "أم الفقراء"، محاطة بحقول القطن والدخن،
مدينة صائغي المجوهرات وصانعي العباءات،
مع أقدم كنيسة في العالم المسيحي وسيف الله.
مؤكد إذا بقي أحد هناك الآن، فسيكون وحيدًا تمامًا.
يوجد فندق يحمل اسمها في روما على بُعد مئتي متر من ساحة إسبانيا، حيث يمكنك تناول الإفطار تحت صور نجوم السينما.
هناك، لا يدخر الموظفون جهدًا في خدمتك.
لكنني أكرر الهراء، كما فعلت منذ تلك الليلة.
أنقذنا طفلاً، ليس طفلنا، من البحر، يطفو على وجهه
مرتديًا سترة نجاة، وقد افترسته الأسماك أو الطيور فوقنا.
بعد ذلك، تحولت حلب إلى رماد، وغمرت الرقة أمطار
من المنشورات تحذر الجميع بالرحيل.
الرحيل، نعم، ولكن إلى أين؟
عشنا في ظل الأمريكيين والروس، وفي ظل الأمريكيين
مرة أخرى، ليالٍ عديدة من الموت بسبب الغيوم، صباحات مفاجئة
للاستيقاظ من سبات الموت، ما زلنا على قيد الحياة، لم نُدفن بعد
لكن بلا مأوى آمن.
الرحيل، نعم، نطيع المنشورات، ولكن إلى أين؟
إلى البحر لنُؤكل، إلى شواطئ أوروبا لنُسجن؟
إلى مخيم البؤس، ومخيم البقاء هنا.
أسألك إذن، إلى أين؟
تقول لي إنك شاعر. إن كان الأمر كذلك، فمصيرنا واحد.
أجد نفسي الآن كقائد قارب، أقود سيارة أجرة إلى نهاية العالم.
سأحرص على وصولك سالمًا يا صديقي، سأوصلك إلى هناك.

متحف افتراضي

هذا كل ما جمعناه: أحجار الرصيف هذه، وكتاب الترانيم الألماني هذا،
وزجاجة أنفاس عازفة الناي مكتوب عليها "ريح من الناي".
آلة صغيرة لكنس الفتات على الطاولة،
مجرفة من معركة فردان،
قفازات استُخدمت في ترميم متحف اللوفر،
زجاجة مياه أمطار مع ورقة تفاح،
سيف روماني عُثر عليه في حديقة إنكليزية،
علبة سجائر سوفيتية عمرها خمسون عامًا،
عملات معدنية غير مستخدمة، حقيبة من الخزف المكسور،
خيط كان يُستخدم لربط الطرود، وطابع بريدي لدولة مندثرة،
منافض سجائر وفؤوس ثلج، وعلبة أسنان لبنية،
قطع من جدار برلين، وكوب من عيون الدمى،
ميداليات حرب معروضة للبيع على بطانية.
يالها من لُقى!
ذلك العالم ما اجمله!

كارولين فورشيه Carolyn Forché شاعرة، ومترجمة، وأكاديمية، وناشطة حقوقية أمريكية بارزة. وُلدت في مدينة ديترويت في العام 1950، وتُعد واحدة من أهم الأصوات الأدبية التي دمجت بين الإبداع الشعري والقضايا السياسية والإنسانية في العالم.

الرواية العربية
سرديات الجسد والتمثيل الثقافي

تأليف: علي حسن الفواز

صدر حديثًا ضمن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، في حقل النقد، كتاب "الرواية العربية.. سرديات الجسد والتمثيل الثقافي" للناقد علي حسن الفواز.

لا يكتفي الفواز بمقاربة الجسد بوصفه موضوعًا سرديًا، بل يذهب أبعد من ذلك، ليضعه في قلب الإشكال الثقافي والأنطولوجي، بوصفه جوهر الكينونة وعلامة الحضور، ومنطقةً مفتوحةً على التاريخ والجنس والدين، وعلى إرث الحكايات والسير والمدوّنات. إن الكتابة هنا تبدو كأنها محاولة للقبض على الزمن، وتدوين تحوّلات الوجود عبر الجسد، بما يحمله من دلالات الكشف عمّا هو مخفيّ وخارج النص.

الكتاب يكشف أيضًا عن تمرّد سردي على تاريخٍ لطالما احتفى بالجسد الذكوري عبر العنف والحربِ وأوهام البطولة، مقابل حضورٍ أنثويّ ظلّ محاطًا بالسرّ أو مقيّدًا باللغة. ومن خلال ما يسميه علي الفواز بـ"عتبات السرد" يُعاد تشكيل الخطاب الثقافي ليمنح الجسد تمثيله بوصفه هويةً وعلامة، لا تماهيًا مع الدراسات الثقافية فحسب، بل استجابةً لحاجةٍ ملحّة لإعادة قراءة الذات والآخر.

يدخل هذا الكتاب في صميم صراعٍ ثقافيّ محتدم، إذ تتقاطع التحيّزات مع أسئلة الاختلاف والمغايرة، وتتصادم الأصوات الداخلية الباحثة عن تمثلات الهوية والجسد، وعن وجودٍ يتشكّل ويقيم في اللغة.

"14 طابقًا في مدينة الطب"

ضمن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، صدر أيضًا:

"14 طابقًا في مدينة الطب"
مجموعة شعرية للشاعر أحمد ضياء، وهي نصوص تلتقط مفارقات الحياة والوجع الإنساني، وتحول الأمكنة والتجارب إلى مادّة شعرية نابضة.

ربها ليس ربي
مجموعة قصصية للأديب رأفت عادل، تقترب من الإنسان وأسئلته، متناولة تفاصيل الحياة وتحولاتها بلغة سردية تنفتح على أكثر من دلالة.

هجرة الطيور الحبيسة
رواية لذكرى لعيبي، وهي تجربة سردية تستكشف عوالم الإنسان الداخلية، وتبحث في معنى الحريّة والانعتاق والرغبة في التحليق بعيدًا عن القيود.

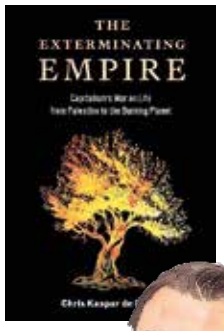
بين السكيتش الغربي والسرد العربي
مقالات للدكتور ثائر العذاري، ومقاربات نقدية عن تقاطعات الفن والسرد، وخصوصية السرد العربي.

كتب

كتاب كريس كاسبار دي بلوغ

الإمبراطورية المُبيدة

حرب الرأسمالية على الحياة
من فلسطين إلى الكوكب المحترق



عرض: جيسون هيكل
ترجمة: الطريق الثقافي

انطلاقًا من الإبادة الجماعية المستمرة في فلسطين، يتتبع كتاب "الإمبراطورية المُبيدة" حرب رأس المال الممتدة لقرون ضد الحياة ذاتها. فمن مزارع العبيد وحملات الأرض المحروقة في بدايات الاستعمار، إلى فيتنام وهايتي والعراق، وصولًا إلى الفصل العنصري المناخي الراهن، يرصد كريس كاسبار دي بلوغ العنف الإبادي ضد الشعوب والنظم البيئية.

لم يكن محور المشروع الإمبريالي العنف فحسب، بل أنّ النزعات الإبادية الشاملة ـ الدافع لقتل كل شيء ـ كانت حاضرة دائمًا. وتمتلك هذه النزعات، التي تعمل على مستويات مختلفة، القدرة على إبادة حتى قلب الإمبراطورية نفسه، فضلًا عن بقية كوكب الأرض.

انطلاقًا من التقاليد الثورية في الجنوب العالمي، يُقدم دي بلوغ رؤية استراتيجية للمقاومة المتجذرة في الصراع الطبقي، والأممية، والاشتراكية، والعدالة البيئية.

يُقدم كتاب "الإمبراطورية المُبيدة" رؤية عالمية متماسكة لأولئك الذين انخرطوا في السياسة لأوّل مرّة بفعل العنف الإبادي ضد الفلسطينيين، وفي الوقت نفسه يُقدم منظورات جديدة للقارئ المُتمرس، سواء كان الأمر يتعلق بالكشف عن الغزوات الرومانية لفلسطين، أو استنباط فكرة الجحيم، أو سرد قصة نشأة الإمبراطورية وراء الفاشية البيئية، أو التلويح بتسليح الجوع وعبودية الأجور، فإن دي بلوغ يحافظ على وضوحٍ وزخمٍ لا يلين، حاشدًا حقائقَ صادمة، وكشوفات تاريخية، وتجارب عملية في كل صفحة من الكتاب الذي هو بمثابة تحذير من الفناء الذي تواجهه البشرية.

كريس كاسبار دي بلوغ صحفي ومنظم وناشط بيئي. قبل كتابه "الإمبراطورية المُبيدة"، نشر ثلاثية "الحرب الاستعمارية العظمى"، وكتاب "أوكرانيا في مرمى النيران". وهو أحد مؤسسي منظمة "أراليز"، وهي منظمة شعبية تُعنى بإنهاء بقايا الاستعمار، كما أنه ناشط في حزب "دي فونك" الثوري في أمستردام، حيث كان أول رئيس لقائمة الحزب. يكتب كريس ويتحدث وينظم فعاليات بشأن مواضيع تشمل الاستعمار (الجديد)، والعدالة المناخية، والعنصرية، والرأسمالية.

يصف مصطلح "حرب الرأسمالية على الحياة" الميل المنهجي للنمو الاقتصادي المدفوع بالربح إلى استغلال المجتمعات البشرية والنظم البيئية واستقرار الكوكب وتحويلها إلى سلع وتدميرها.

يرى النقاد والمنظرون السياسيون والأدبيات الحديثة أن السعي الحثيث وراء تراكم رأس المال يعامل الطبيعة والسكان كموارد يمكن التخلص منها، مما يؤدي إلى انهيار بيئي وأزمة وعنف إمبريالي.

يلخص دي بلوغ الآليات الأساسية للصراع بعوامل عدة، منها:

الاستغلال البيئي: يتعامل النظام مع حدود الأرض ومصارف النفايات كعوائق يجب تجاوزها بدلاً من كونها حدودًا يجب احترامها، مما يؤدي إلى تغير المناخ وفقدان التنوع البيولوجي لتحقيق مكاسب قصيرة الأجل.

التخلص من الحياة البشرية: تتم إدارة السكان الذين أصبحوا فائضين اقتصاديًا من خلال الإهمال الهيكلي أو منطق العمل القسري أو العنف النظامي، وغالبًا ما يُنظر إلى تلك العوامل على أنها "فائض" أو "متبق".

العنف الإمبريالي والإبادة: يعتمد التوسع التاريخي والمعاصر على تكتيكات الأرض المحروقة والاستعمار وحروب الموارد، لضمان الربحية والسيطرة على المناطق الحيوية.

التربح من الأزمات: يتكيف هيكل السوق مع الكوارث البيئية والاجتماعية من خلال إيجاد طرق لاستخلاص قيمة مالية من الدمار الناتج بدلاً من منعه.

مسارات نحو البدائل: كالعدالة البيئية والتحول من النمو اللانهائي إلى الاكتفاء كنماذج لعلاقات مستدامة ومُجددة مع النظم البيئية الطبيعية.

التخطيط الديمقراطي: استبدال قوى السوق العمياء بتنسيق ديمقراطي يركز على الرفاه الاجتماعي، بدلاً من تعظيم الربح.

التضامن الدولي: إعادة بناء المقاومة السياسية والاجتماعية من خلال تعاون عالمي قائم على الإنصاف والتحول المنهجي.

الحرب على الطبيعة

في هذه الحرب على الطبيعة، تُعامل المشكلات البيئية، حتى من قِبل العديد من المفكرين البيئيين، على أنّها مجرد عوائق يجب تجاوزها، عادةً بالوسائل التكنولوجية، بهدف أساسي هو الحفاظ على تراكم رأس المال.

لقد تراجع الاهتمام بالبيئة تدريجيًا لصالح التحديث البيئي، الذي يتمثل هدفه ببساطة في استغلال الطبيعة بشكل أكثر عقلانية وكفاءة، وهذا يؤدي حتمًا إلى تجنب العواقب الوخيمة على العمليات الحيوية المترابطة على الكوكب.

يعتقد دي بلوغ أنّ الحل الحقيقي للأزمة البيئية العالمية الراهنة يتطلب التركيز على تعزيز التنمية البشرية المستدامة والعلاقة المتجددة مع الأرض. ومع ذلك، يكاد هذا النهج الاجتماعي ـ البيئي الثوري يغيب تمامًا عن تلك الدول التي تقع في قلب النظام العالمي، والتي نهبت موارد الأرض لقرون كجزء من نظام عالمي للاستغلال البشري.

لذا، يستمد دعاة حماية البيئة الراديكاليون، الساعون بجدية للخروج من هذا القفص الحديدي، إلهامهم بشكل متزايد من الثورات الاجتماعية والبيئية الجارية في العالم الثالث، وتحديدًا في كوبا وفنزويلا وبوليفيا، ومن التحولات البيئية التي تشهدها كوريتيبا وبورتو أليغري في البرازيل، وكيرالا في الهند، حيث تندمج النضالات من أجل الاستدامة البيئية والمساواة الحقيقية والتنظيم الاجتماعي الجماعي في حركات أوسع نطاقًا نحو مجتمعات مستدامة قائمة على المساواة.

تُعدّ الأزمة البيئية من أعظم التحديات التي تواجه البشرية

تُعدّ الأزمة البيئية من أعظم التحديات التي تواجه البشرية اليوم، فهي تُهدد وجودنا ذاته. وهي نتاج سعي الرأسمالية الحثيث نحو الاستحواذ والتراكم

اليوم، فهي تُهدد وجودنا ذاته. لذا فأنّ الكتاب يستكشف طابعها الطبقي، مُبيّنًا أن الكارثة المناخية هي نتاج سعي الرأسمالية الحثيث نحو التراكم، ويكمن جوهر الأزمة في نمط الإنتاج الرأسمالي ومنطق تراكم رأس المال الذي تنتهجه الطبقات الحاكمة في الشمال والجنوب العالميين.

الأزمة البيئية أزمة رأسمالية

إنّ الدمار الذي تُسبّبه الرأسمالية واضح للعيان، حيث يتفاقم تغيّر المناخ ويتسارع عامًا بعد عام، مُهدّدًا وجود البشرية جمعاء. كما حذّر فيدل كاسترو في خطابه أمام مؤتمر الأمم المتحدة المعني بالبيئة والتنمية في العام 1992 في ريو دي جانيرو، "إنّ نوعًا بيولوجيًا هامًا مُعرّض لخطر الانقراض بسبب التدمير السريع والمتواصل لظروفه المعيشية الطبيعية: ألا وهو البشرية".

لقد سعت العديد من المنظمات والهيئات الدولية إلى إيجاد حلول للأزمة البيئية، ولكن دائمًا في إطار النظام الرأسمالي. فقد عُقد في تشرين الثاني/ نوفمبر 2025، مؤتمر الأمم المتحدة لتغير المناخ COP30 في بيليم بارا، بمنطقة الأمازون في البرازيل، وكان اختيار مكان انعقاد المؤتمر بمثابة إعلان التضامن مع أجيال لا تُحصى من الشعوب الأصلية التي سمحت، من خلال تفاعلها مع الطبيعة، بازدهار أكثر النظم البيئية تنوعًا بيولوجيًا على كوكب الأرض.

بينما تُمثّل الأمازون اليوم أحد أبرز تناقضات النظام الرأسمالي! إذ تُدمّرها الشركات الزراعية الكبرى بحرق الأراضي وإزالة الغابات لتوسيع رقعة الزراعة، بينما تُحوّل الشركات متعددة الجنسيات هذه الأراضي نفسها إلى سلعة مالية، حيث تُتاجر بها كاحتياطيات للكربون في البورصات.

إبراز الطابع الطبقي للأزمة

في الوقت نفسه تُصرّ الطبقات الحاكمة على تصوير الأزمة البيئية كمشكلةٍ تُؤرّق البشرية جمعاء من دون أي تمييز طبقي! لكن يجب ألا نغفل أن التناقضات الطبقية المتأصلة في الرأسمالية تنعكس أيضاً في القضية البيئية، ففي الواقع، يُعدّ فقراء المدن والأرياف الأكثر تضررًا من الكوارث المناخية، إذ يعيشون في ظروفٍ هشة وفي مناطق مُعرّضة للخطر.

لذا، فإنّ إحدى المهام الرئيسية في معركة الأفكار هي تسييس النقاش بشأن الأزمة البيئية من خلال إبراز طابعها الطبقي ـ وهو أمرٌ ضروريٌّ للغاية، كما يتضح من استطلاعٍ حديثٍ كشف أن أكثر من 30 % من سكان البرازيل يجهلون تغيّر المناخ، وترتفع هذه النسبة إلى أكثر من 50 % بين الفئات الأقل دخلاً.

في ضوء هذا الواقع، يسعى هذا الكتاب إلى نشر النقاش بشأن الأزمة البيئية من منظورٍ برازيلي ومنظور دول الجنوب العالمي، وذلك من خلال حوارٍ مع منظمات الطبقة العاملة، إذ يحلل ـ الكتابا ـ أسباب الأزمة البيئية، ويدرس ويقيّم مقترحات الانتقال إلى اقتصادٍ منخفض الكربون.

من خلال البحث عن بدائل ضمن النظام الرأسمالي، تُنشئ المقترحات أشكالاً جديدة من التراكم دون معالجة المشكلة الجذرية، لذا يعرض دي بلوغ حلولًا شعبية للأزمة، إلى جانب مجموعة من المطالب المُستمدة من الخبرة المتراكمة للحركات الشعبية في البرازيل.

يُعدّ تغير المناخ الجانب الأكثر وضوحًا وإلحاحًا للأزمة البيئية. كما يُشكّل التلوث الكيميائي، وفقدان الغطاء النباتي، وتحمض المحيطات، وتدمير النظم البيئية، وفقدان التنوع البيولوجي أبعادًا أساسية للأزمة.

الإنتاج الزراعي الذي يمثل حاليًا أكثر من 30 % من مساحة اليابسة الصالحة للسكن في العالم، مسؤول عن 86 % من الخسائر المتوقعة في التنوع البيولوجي الأرضي.

كتاب الإمبراطورية المُبيدة
حرب الرأسمالية على الحياة
من فلسطين إلى الكوكب المُحترق
بقلم كريس دي بلوغ
مقدمة بقلم جيسون هيكل
الناشر: دار النشر الشهرية
296 صفحة

محنة المرأة الإيرانية بين الحرب والاستبداد

للشمس بعد الليالي الطويلة

قصة الانتفاضة النسائية في إيران

تأليف: فاطمة جمال بور
ونيلو تبريزي

عدد الصفحات: 336 صفحة
الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 978-0593701454
السعر: 9:99 دولارًا
الناشر: بانثيون للنشر

لا يمكن قراءة كتاب "للشمس بعد الليالي الطويلة" من دون أن يتأثر القارئ بماضي إيران وشعبها القريب وحاضرهم، وما عانوه وما زالوا يعانونه. على الرغم من أن الحرب الأمريكية الإسرائيلية الحالية على إيران قد ألحقت ضررًا بالغًا في البلاد ـ آلاف القتلى، ونزوح جماعي، وتدمير هائل للبنية التحتية المدنية بما في ذلك المساكن والمستشفيات والمدارس والمصانع، فضلاً عن إلحاق أضرار بمواقع التراث الثقافي الإيراني الفريدة ـ فإن الحكومة الإيرانية تتحمل مسؤولية كبيرة في مجال حقوق الإنسان، وعنف الدولة، والقمع على مدى العقود الأربعة الماضية.

كما هو الحال في الحرب العراقية ـ الإيرانية السابقة، فإن العدوان الذي بدأته الولايات المتحدة وإسرائيل في 28 شباط/ فبراير، لا يبشر بخير للشعب الإيراني؛ إذ لا يخدم سوى ترسيخ سلطة الدولة وصرف الأنظار عن المطالب المشروعة للشعب. وتأتي الحرب الأخيرة على إيران في أعقاب احتجاجات واسعة النطاق اندلعت في نهاية ديسمبر/كانون الأول 2025 بعد انهيار اقتصادي حاد، وتراجع قيمة العملة، وارتفاع التضخم ـ ويعود ذلك في جزء كبير منه إلى الفساد وسوء الإدارة، إلى جانب العقوبات المطولة والمُعيقة التي فرضتها الولايات المتحدة وحلفاؤها. سرعان ما تحوّلت تلك الاحتجاجات، التي امتدت جغرافياً على نطاق واسع، من مطالب اقتصادية إلى دعوات لتغيير النظام، ما أسفر عن مواجهات عنيفة أودت بحياة أكثر من ثلاثين ألف شخص (لم يُؤكّد العدد الحقيقي بسبب تعتيم الدولة على المعلومات).

لكن ما نعرفه هو أن هذه الاحتجاجات الأخيرة قد تعزّزت، جزئيًا، بحركة "المرأة، الحياة، الحرية" WLF التي انطلقت في الفترة 2022 ـ 2023، والتي يُركّز عليها كتاب فاطمة جمالبور ونيلو تبريزي.

لهذا السبب تحديدًا، تُعدّ قراءة مثل هذه الرواية بالغة الأهمية في هذه اللحظة، حيث شنت الولايات المتحدة وإسرائيل حربًا بوقاحة، مُدّعيتين أنهما تفعلان ذلك "لتحرير" الإيرانيين، بينما في الواقع، يناضل الشعب الإيراني بشدة لتحرير نفسه منذ عقود، وكان يقترب أكثر فأكثر من تحقيق ذلك في العام 2026.

في كتابهما "للشمس بعد الليالي الطويلة"، تنخرط جمال بور، المقيمة في إيران، وتبريزي، المقيمة في الولايات المتحدة، فيما يُمكن تسميته "انعدام الموضوعية" في الصحافة. فالحقيقة هي أن كلتيهما لا تستطيع الكتابة من دون الرغبة والجهد في توثيق تجاربهما الشخصية كنساء إيرانيات، وإضفاء طابعهما عليها. لذا، كتبتا الكتاب كسلسلة من الحوارات التي تُشكّل "مسودة أولية للتاريخ من خلال الشهادة". ينطلق تعاونهما من أصواتهما وعملهما الصحفي لسرد "قصة إيران" من منظورين متميزين لكنّهما مترابطان: منظور الداخل ومنظور الخارج، مع التركيز على المسار التاريخي الإيراني الأوسع.

تكتب المؤلفتان لتغطية نضال المرأة من أجل استقلاليتها الجسدية في زمنٍ اتّسم بمخاطر سياسية جسيمة وعنفٍ مُمارس ضد الإيرانيين الذين ناضلوا لإسماع أصواتهم ومطالبهم. ويعكس كتابهما، بطبيعة الحال، تحديات جمة، لاسيّما وأن إيران تُعدّ من بين الدول التي لديها أعلى معدلات اعتقال للصحفيين.

إصدارات مختارة..

التهجير العربي

علم الأشباح ما بعد الاستعماري
تأليف: ريتا صقر

يجمع هذا الكتاب بين السياقات الأدبية والسياسية التاريخية العراقية والفلسطينية والمصرية والسورية في القرن الحادي والعشرين. يتناول الكتاب السياقات غير المألوفة للتهجير القسري، متعمقًا في الدلالات المتعددة الأوجه لمفهوم "التهجير" وآلياته في النثر الأدبي العربي المعاصر.

يطور مصطلحات جديدة لدراسة التجارب الأدبية العربية في أشكال الرواية وكتابة السيرة الذاتية التي تُزعزع الواقعية أو تُعيد توجيهها. يكشف الكتاب كيف تُثري أعمال النثر العربي. الكتاب يُؤسس إطارًا متعدد التخصصات لدراسة الآثار السياسية والتاريخية والاجتماعية والبيئية والقانونية وغيرها من الآثار المترتبة على نشأة أدبية تجريبية عربية عابرة للثقافات.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 90 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 272 صفحة
الرقم الدولي: ISBN: 9781399542418
الناشر: إدنبرة

القراءة مع حنة أرندت

الأدب، النقد، النظرية
تأليف: أندريا تيمار

يُعدّ هذا الكتاب من أوائل الكتب التي تتناول أعمال حنة أرندت من خلال ربطها بمجموعة من الأعمال الأدبية لكتاب مثل ميلفيل، وبريخت، وكونراد، وساروت. يتناول الكتاب المعضلات الرئيسية في أعمال أرندت، ويقدم تحليلات دقيقة ومبتكرة لنقاط قوتها وضعفها. تُعَد حنة أرندت من أبرز المفكرين السياسيين في القرن الماضي، وقد بدأ الباحثون مؤخرًا في دراسة أهميتها في العلوم الإنسانية، مع التركيز بشكل خاص على الدراسات الأدبية والثقافية، ويطرح الكتاب أسئلة من قبيل: ما الذي يمكن أن يعنيه منهج آرندت في الأدب؟ هل يمكننا إقامة حوار بين تفاعل آرندت مع الأدب وفكرها السياسي، و والحوارات المتخيلة بينها وبين مفسريها .

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 85.00 جنيهًا إسترلينيًا
عدد الصفحات: 232
الرقم الدولي: ISBN 9781350560178
الناشر: بلومزبري للنشر

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 184
مدير التحرير
محمد حيّاوي
14 أيلول/ سبتمبر 2026 14September
32
info@tareekthakafi.com
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
التصميم Sillat Media

فنسنت فان كوخ "شرفة المقهى الليلي"، زيت على قماش، 80 × 65.5 سم. 1888 متحف كرولر-مولر، فرنسا.

ليل فان كوخ الأكثر ثراء بالألوان

ماريان فان سخورن
ترجمة الطريق الثقافي

للوهلة الأولى، تبدو لوحة "شرفة المقهى الليلي"، لفان كوخ التي رُسمت في مدينة آرل الفرنسية في العام 1888، مجرد منظر بسيط لشرفة مقهى تحت سماء مرصعة بالنجوم. حيث تنقل الألوان الزاهية إحساسًا بمدينة نابضة بالحياة ودافئة.

كتب فان كوخ إلى شقيقه ثيو في ذلك الوقت: "الليل أكثر حيوية وثراءً بالألوان من النهار". يتحدى هذا العمل الفني فكرة أن الليل يجب أن يُرسم بألوان باهتة. فالضوء الإصطناعي يحوّل الواجهة والأرصفة المرصوفة إلى لوحة نابضة بالألوان الصفراء، بينما تخلق النجوم والزرقة عمقًا لا يعتمد على الواقعية الفوتوغرافية.

مع ذلك، أشار بعض الباحثين إلى أن العمل قد يخفي دلالة دينية. فقد جادل الباحث جاريد باكستر في العام 2015 بأن لوحة "شرفة المقهى الليلي" تُعدّ إعادة تفسير للوحة "العشاء الأخير". في وسط اللوحة، تحت الضوء الأصفر، يظهر شخص واقف قد يُذكّر ببسوع، محاطًا باثنتي عشرة شخصية متناثرة على الشرفة. يقف أحدهم جانبًا ويختفي في الظلام، ربما يرمز إلى يهوذا. في الأعلى، في النافذة، يوجد شكلٌ مرئيٌّ يُشبه الصليب. حاول فان كوخ، وهو ابن قسٍّ بروتستانتي، تكريس نفسه للوعظ في شبابه، وعلى الرغم من أنّه لم يُؤكّد صراحةً التفسير الذي طرحه باكستر، إلا أن مزيج الرموز البصرية وسيرته الذاتية قد غذّى فكرة أن المشهد الليلي قد يكون أيضًا انعكاسًا روحيًا.

لا ينبغي تقديم هذا التفسير على أنه حقيقةٌ مُطلقة، ولكنّه يُضيف بُعدًا مثيراً للاهتمام إلى لوحةٍ غنيةٍ أصلًا بالضوء وحياة المدينة.

من جهة أخرى، أظهرت الأبحاث الفلكية أن مواقع النجوم في اللوحة تتطابق مع مواقعها في 16 سبتمبر 1888.

جسّد فنسنت فان كوخ انطباعاته الجديدة عن جنوب فرنسا في لوحة المقهى في آرل، والتي باتت تُعرف الآن باسم "مقهى فان كوخ". يتميز أسلوب اللوحة بطابع فان كوخ المعهود، بألوانه الدافئة ومنظوره المميز.

بعد الانتهاء من رسمها، كتب فان كوخ بحماس في رسالة إلى أخته: "أعمل على لوحة جديدة لمقهى ليلاً. على الشرفة، تظهر شخصيات صغيرة لأشخاص يشربون. يُضيء فانوس أصفر كبير تلك الشرفة، وتكتسي الشوارع بدرجات اللون الأرجواني. تظهر واجهات المنازل تحت سماء زرقاء مرصعة بالنجوم وشجرة خضراء. لقد أصبحت لوحة ليلية خالية من اللون الأسود، بل زاخرة بالأزرق والأرجواني، مع درجات الأخضر الفاتح والأصفر الليموني. أحبّ رسم هذه اللوحة مباشرةً في مكانها. عادةً ما أرسم رسمًا تخطيطيًا أولًا، لكن هذه المرة أردتُ رسمها فورًا".

لم تكن هذه أول لوحة رسم فيها سماءً مرصّعة بالنجوم كخلفية، فقد فعل ذلك أيضًا في لوحة "ليلة مرصّعة بالنجوم فوق نهر الرون"، التي رُسمت في الشهر نفسه الذي رُسمت فيه لوحته الأشهر "ليلة مرصّعة بالنجوم" بعد عام.

تُمثل هذه اللوحة الشهيرة "شرفة المقهى الليلي" نهج فان كوخ الثوري في تصوير المشاهد الليلية، مُظهرةً قدرته على إيجاد الجمال في اللحظات اليومية. ينبع استمرار شعبية هذا العمل من جاذبيته البصرية، وقصة إبداعه الآسرة، وتقنياته المبتكرة، وتأثيره العميق على أجيال لاحقة من الفنانين حول العالم.

تُظهر اللوحة براعة فان كوخ في استخدام تقنية الرسم السميك (إمباستو)، حيث يطبق الطلاء بكثافة لإضفاء ملمس مميز، فتبدو مساحات المقهى الصفراء وكأنها تشع بنور داخلي نتيجة لضربات فرشاة حيوية تُضفي عليها حركةً ونشاطاً. لقد منحت تقنيات التدرج اللوني الدقيقة التي استخدمها فان كوخ السماء المرصعة بالنجوم عمقاً مذهلاً. متأثراً بالخطوط الجريئة والألوان المسطحة الزاهية للويس أنكيتين، لكن نسخة فان كوخ كانت أكثر تعبيراً عن المشاعر.

تُعرض اللوحة حاليًا في اليابان (كوبي، فوكوشيما، وطوكيو). ابتداءً من سبتمبر 2026، وستعود مرة أخرى إلى متحف كرولر ـ مولر مطلع العام المقبل).

الانتباه للتفاصيل

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

البيئة..

في تقرير جديد للأمم المتحدة:

اتفاقية باريس للمناخ في مهب الريح!

الطريق الثقافي ـ المحرر البيئي

كشف تقرير جديد صادر عن منظمة الأمم المتحدة، أن درجة حرارة الأرض سترتفع بمقدار 1.8 درجة مئوية خلال بضع سنوات، وفي أفضل السيناريوهات، قد تصل إلى 1.5 درجة مئوية. وبالتالي، فأنّ هذه الأرقام تؤكد على حقيقة واحد مفادها أن الدول الصناعية الكبرى والشركات الرأسمالية في العالم لم تفِ بوعودها في شأن بنود اتفاقية باريس للمناخ(*).

يُذكر أنّه في العام 2015، اتفقت 159 دولة في مؤتمر باريس للمناخ على عدم السماح بارتفاع متوسط درجة حرارة الأرض بأكثر من 1.5 درجة مئوية. ومع ذلك، يوضح التقرير المعنون بـ "الحد من التجاوز" الصادر عن الأمم المتحدة، على أنّه في أفضل السيناريوهات، سترتفع درجة حرارة الأرض بمقدار 1.8 درجة مئوية، وربما بمقدار 2.0 درجة مئوية.

لكن، ووفقًا للأمم المتحدة دائمًا، لا يزال من الممكن عكس هذا الارتفاع إذا رفعت تلك الدول الصناعية المعنية من طموحاتها.

عكس الاحتباس الحراري

من جهة أخرى، قال الأمين العام للأمم المتحدة، أنطونيو غوتيريش، إن موجة الحر، وحرائق الغابات المدمرة، والفيضانات القاتلة، التي شهدتها الكثير من مناطق العالم هذا الصيف، ما هي إلا تحذير لما ينتظرنا في المستقبل القريب. يرغب غوتيريش أيضًا في أن يكون تجاوز عتبة 1.5 درجة مئوية ضئيلاً وقصير الأمد قدر الإمكان، وأن تبذل الدول المزيد من الجهود لمكافحة الاحتباس الحراري.

أشارت الأمم المتحدة أيضًا إلى ضرورة أن تُسرّع الدول الصناعية الكبرى، لاسيّما الولايات المتحدة والصين وأوروبا، العمل على رفع مستوى طموحاتها لمكافحة تغير المناخ بشكل ملحوظ، وإذا فعلت الدول ذلك، فبحسب الأمم المتحدة، قد تنخفض درجة حرارة الأرض من 1.8 درجة مئوية المتوقعة إلى 1.5 درجة مئوية المتفق عليها في اتفاقية باريس للمناخ.

لكن إذا لم يحدث ذلك، فستتفاقم عواقب ومخاطر الاحتباس الحراري، وسيكون لهذا الارتفاع عواقب وخيمة على الصحة العامة، والأمن الغذائي، والطبيعة والمدن والبنية التحتية. تحذر الأمم المتحدة أيضًا من أن ارتفاع درجة حرارة الأرض سيؤدي إلى تجاوز نقاط تحول لا رجعة فيها مستقبلًا.

(*) اتفاقية باريس للمناخ هي معاهدة دولية تاريخية تم اعتمادها في العام 2015 بهدف مكافحة تغير المناخ والحد من آثاره السلبية.
وإبقاء ارتفاع درجة حرارة الأرض دون درجتين مئويتين مقارنة بمستويات ما قبل الثورة الصناعية. وخفض انبعاث الغازات المسببة للاحتباس الحراري بالتعاون بين دول العالم.

إشترك في الرسالة الإخبارية الإلكترونية المجانية
info@tareekthakafi.com
altareek althakafi
الطريق الثقافي
www.tareekthakafi.com