

نساء الفيتكونغ
أنهار طافحة
بالعطور والدموع

2

الطريق إلى
ناظم حكمت
رسالة في سجل الزيارات

9

“بابل - أليون”
إعادة صياغة مفهوم
الحجرة والهوية

14



عدنان حسين في ذكره
الرحلة الشاقة
الصحافة كساحة للنضال

16

أوغست سترندبرغ
إضافاته في ميدان
المسرح الدرامي

20



كتاب خوان كارونيل
“تايلورية معززة”
نقد الذكاء الاصطناعي

28

12



الرسام أسامة حمدي في “أخاديد”
تحديد خصائص المائل بخصائص الغائب

الثقافي

No. 185

الطريق

altareek althakafi



من بيت الحكمة إلى دولة الابتكار

تحرير العلم من المحاصصة

والفارسية والهندية، وجذب للعلماء والمترجمين، ورعاية للمعرفة، وتفاعل بين تخصصات وثقافات متعددة. لهذا فإن الدرس الأهم من التجربة العباسية ليس بناء مؤسسة تحمل الاسم نفسه، وإنما بناء بيئة تجعل المعرفة قابلة للتراكم والتطوير والإنتاج.

حين نتحدث عن بيت الحكمة في بغداد العباسية، فإننا نستحضر مرحلة أصبحت فيها بغداد مركزاً للمعرفة والترجمة والتأليف والبحث. لكن الأهم من صورة بيت الحكمة كمؤسسة تاريخية هو البيئة التي أحاطت به: انفتاح على العلوم القادمة من اليونانية والسريانية



المخرجة السينمائية إيمان خضير:
ليس لدينا خطة للإنتاج
والأمر يعتمد على العشوائية

10

8

علي لفته سعيد يكتب عن:
القصيدة وميزان الشعاعية
تعدد التسميات والشعر واحد

عامر سلطان في “قربان المنفى”
سيميائية السرد
الحياة الخفية للسكان

14



علي حسن الفوز يكتب عن:
المثقف العربي
فشل السرديات الكبرى

4

ماذا لو قرأ ماركس
الذكاء الاصطناعي؟
تحسين الشخلي

15

د. سمير خليل يكتب عن:
“غرق على اليابسة”
شعرية الإيحاء والتحريض

7

“هانا هانوي” أسرت الأمريكيان بصوتها

نساء الفيتكونغ أنهار تجري بالعطور والدموع



“لماذا جئتم إلى فيتنام؟” و “هل تشعرون إلى عائلاتكم ومنازلكم؟ إنهم يتساءلون عن سبب وجودكم هنا؛ ففي أمريكا لا توجد وحدة، بل هناك عنف واحتجاجات ضدكم”. وكانت فيتنام هذه الرسائل أغان أمريكية مثل أغنية “علينا الخروج من هذا المكان” “We Gotta Get Out of This Place” وإعلانات عن مقتل جنود أمريكيين وذكر مسقط رأسهم. كما كانت تنقل أخباراً من داخل فيتنام والولايات المتحدة، مثل مذبحة “ماي لاي”، وتعلق على التفاوت العنصري الذي كان يعاني منه الجنود الأمريكيون من أصول أفريقية.

نشأت “هانا هانوي”، وهي شغوفة بالأفلام، وكانت معجبة بفيلم “ذهب مع الريح” (Gone with the Wind)؛ وكان ذلك دافعاً لها لتعلم اللغة الإنكليزية، بالإضافة لرخامة صوتها الذي أسر الجنود الأمريكيين عندما كانوا يستمعون لها في ساحات استراحاتهم. في مقابلة تلفزيونية أجريت في العام 1992 - أي بعد 17 عاماً من انتهاء الحرب - تحدثت عن مشاعرها تجاه الجنود الأمريكيين في فيتنام قائلة: “أردت فقط من الجنود أن يقاوموا الحرب.. بالطبع، الأمر صعب عليهم لأن الحكومة هي من أرسلتهم، لكن مهمتنا هي إقناعهم بأن الحرب التي يخوضونها ليست عادلة؛ فهي موجهة ضد الشعب الفيتنامي”.

كان لقب “هانا هانوي” اسماً أطلقه عليها الجنود الأمريكيون، لكن كان لديها اسم مستعار آخر هو “هونغ موا ثو”، ومعناه بالعربية “عطر الخريف”. وبما أننا نتحدث عن العطور، فقد حان الوقت المثالي للتعرف على “فرقة نهر العطور” Perfume River Squad، وهو أفضل اسم على الإطلاق! وهو في الواقع اسم نهر يتدفق عبر مدينة “هوي” Hué. وقد اكتسب هذا الاسم لأن أزهار البساتين الواقعة في أعالي النهر تتساقط في المياه أثناء فصل الخريف، مما ينشر عبقها العطري مع تيار النهر.

وبالعودة إلى “فرقة نهر العطر”، فقد كانت

قبل حوالي ثلاث سنوات، كنتُ في مؤتمر تاريخي، ضمن جلسة عن حرب فيتنام، وكانت إحدى الشرائح المعروضة صورة دعائية لامرأة فيتنامية شابة تُرضع طفلاً وبندقية معلقة على كتفها. كان هذا منظوراً لم أخيله من قبل، وبعد ثلاث سنوات، ما زالت هذه الصورة محفورة في ذاكرتي.

الفيتكونغ، (يتكون من مقطعين، الأول فيت، وهو مختصر لكلمة فيتنام، وكونغ، وتعني بالفيتنامية المتطوعون أو الفدائيون)، كانوا يقاتلون بأسلوب حرب العصابات. من دون زي رسمي، أنفاق سرية، ألغام، واختيار المعارك التي يضمنون الفوز بها فقط. وكان من ضمن هذه التكتيكات إشراك النساء المتطوعات في الحرب.

قال هو تشي منه، الزعيم الشيوعي الفيتنامي: “تشكل النساء نصف السكان. إذا لم تتحرر النساء، فلن يكون المجتمع حراً”. وهكذا، دُعيت النساء للمشاركة في القتال من أجل أمتهن. لم يُدعَين فحسب، بل شجِعْنَ على خوض النضال ونيل شرف الدفاع عن الوطن.

نشرت صحيفة “ذا فيتنام كوريير”، وهي صحيفة ناطقة باللغة الإنكليزية في هانوي، عاصمة فيتنام الحالية، ملخصات من تعاليم هو تشي منه مثل:

“لا يمكن للمرأة أن تكون متساوية إذا مُنعت من العمل الإنتاجي الاجتماعي وحُصرت في العمل المنزلي الخاص”، ونشطت الصحيفة في نشر صور وقصص بطولات النساء اللواتي كن يقاتلن من أجل الحرية.

وبالحديث عن هانوي، كانت إحدى أشهر النساء الفيتناميات أثناء الحرب مذيعة مشهورة، أطلق عليها الجنود الأمريكيون لقب “هانا هانوي” Hanoi Hannah ووصفتها بعض المقالات المنشورة في الصحف الأمريكية آنذاك، بصاحبة الصوت العذب والرخيم.

كانت “هانا هانوي” تبث رسائل تطرح فيها أسئلة على “الجنود الأمريكيين الأذكياء”، مثل:

لمن يرغب في تذكير سريع بأصول حرب فيتنام، سأقدم الآن ملخصاً بسيطاً ومختصراً. كانت الحرب الباردة في أوجها، وكان الخوف من انتشار الشيوعية طاعناً. عانت فيتنام تاريخاً طويلاً من القمع والاحتلال من دول أخرى، منها الصين وفرنسا واليابان، ثم فرنسا مرة أخرى. أسس الزعيم الفيتنامي التاريخي هو تشي منه الحزب الشيوعي وبدأ قيادة حركة استقلال واسعة ضد القمع الاستعماري الذي رزحت تحته بلاده لسنوات.

بعد الحرب العالمية الثانية، تمكن هو تشي منه من صدّ الفرنسيين، وانقسمت البلاد إلى فيتنام الشمالية وفيتنام الجنوبية. كانت فيتنام الشمالية اشتراكية، إلا أن الجنوب ظل متحالفاً مع الولايات المتحدة. كان كل من الشمال والجنوب يطمحان إلى فيتنام موحدة، لكنهما اختلفا في أيديولوجياتهما السياسية.

ولأن الشمال كان اشتراكياً، فقد انتاب الولايات المتحدة قلق شديد، بعد أن تبنت نظرية تُعرف باسم “نظرية الدومينو”، حيث اعتقدت أنه إذا (سقطت دولة واحدة في براثن الشيوعية، فإن جميع الدول المجاورة ستسقط تبعاً كقطع الدومينو)، فقررت “مساعدة” فيتنام الجنوبية بإرسال مستشارين وقوات وقنابل، وبحلول نهاية العام 1966، بلغ عدد الجنود الأمريكيين والأستراليين المتحالفين معهم في فيتنام أكثر من 10000 جندي.

كان أسلوب القتال لدى الجيش الأمريكي والأسترالي أسلوباً تقليدياً، يعتمد على التراتبية والفرق العسكرية المجهزة، لكن



وسام الاستحقاق الألماني لعالمة الآثار فان إيس

الطريق الثقافي - خاص
أقيم في المتحف العراقي، في 16 أيلول 2026، حفل تقديم وسام الاستحقاق لجمهورية ألمانيا الاتحادية إلى عالمة الآثار الألمانية البروفسورة مارغريت فان إيس، تقديراً لمسيرتها العلمية والبحثة الطويلة في العراق، وإسهاماتها في مجال الآثار والتراث، ولاسيما في موقع أوروك الأثري. من جهتها أشادت وزيرة الثقافة وكالة السيدة سروة عبد الواحد، بجهود د. فان إيس أثناء عملها في العراق منذ العام 1984 في موقع أوروك الأثري، مؤكدة أن إسهاماتها لم تقتصر على البحث والتنقيب، بل امتدت إلى تدريب الكوادر الآتارية العراقية، إذ أسهمت في تدريب أكثر من 60 موظفاً ومختصاً من مختلف المحافظات العراقية وإقليم كردستان.

كما أشارت إلى إسهامات معهد الآثار الألماني في دعم المتحف العراقي، فضلاً عن دوره في مساندة محافظة نينوى بعد تحرير الموصل، من خلال توفير المستلزمات والأدوات والأجهزة اللازمة لأعمال الصيانة والترميم والمسح الأثري. يُذكر أن د. فان إيس لعبت دوراً علمياً مهماً في دعم الجهود الرامية إلى إدراج عدد من المواقع الأثرية العراقية ضمن قوائم التراث العالمي.

البعثة الإيطالية تستأنف أعمالها في موقع النمرود

الطريق الثقافي - خاص
تستعد البعثة الإيطالية التابعة لجامعة أوديني، بقيادة د. دانيال موراندي لاستئناف أعمالها في موقع النمرود الأثري بمحافظة نينوى، وفق برنامج عملها المقترح للمرحلة المقبلة. وبعد عمل البعثة خطوة مهمة لتعزيز النشاط البحثي، ونقل الخبرات والتقنيات الحديثة إلى الملاكات العراقية، بما يدعم جهود حماية المواقع الأثرية وتوثيقها وصون الإرث الحضاري العراقي وإبرازه علمياً على المستوى الدولي.

يتضمن عمل البعثة التعاون العلمي والميداني مع كوادر الهيئة العامة للآثار، وإمكانية المباشرة بأعمال المسح الأثري باستخدام التقنيات الحديثة، لاسيما المسح الجيوفيزيائي والجيومغناطيسي، للكشف عن المعالم الأثرية ودراسة طبقات الموقع.





ولادة الفنانة ناهدة الرماح

ولدت الفنانة الراحلة ناهدة الرماح في 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1938 وتوفيت في 22 آذار/مارس 2017. قَدّمت نفسها كموهبة واعدة لأول مرة في فيلم "من المسؤول" في العام 1956. اختارت بوعي انتماءها المتميز إلى مدرسة المسرح في العراق (فرقة المسرح الفني الحديث) لتؤدي معها أول أدوارها الكبيرة في مسرحية "الرجل الذي تزوج امرأة خرساء" في العام 1957، وسرعان ما تحولت إلى قائدة مسرحية هوازنة إبراهيم جلال، يوسف العاني، مجيد العزاوي، سامي عبد الحميد، قاسم محمد، خليل شوقي، زينب، وغيرهم من الأسماء المهمة في مسيرة المسرح العراقي. انشغلت بهوم شعبي ومسيرته النضالية، وعُرفت بمواقفها الصلبة في مقارعة الأنظمة الرجعية. فقدت بصرها وهي على خشبة المسرح، تؤدي دورها في مسرحية "القربان"، للكاتب غائب طعمة فرمان. كرست ناهدة الرماح حياتها وفنها في خدمة المسرح العراقي، وفي مختلف الظروف، بل وفي أكثر تلك الظروف قساوة فقد قدمت عروضاً مسرحية في بلدان مختلفة رغم محتنتها في النفي والغربة، وفقدان البصر.

العثور على لوحة مفقودة لسلفادور دالي في مرآب

الطريق الثقافي - وكالات
أعلن في بريطانيا عن طرح لوحة كانت مفقودة للرسام السريالي الشهير سلفادور دالي في مزاد للأعمال الفنية النادرة، مقابل 30000 جنيه إسترليني. وكان قد عُثِرَ على لوحة دالي "فيشيو سولتانو" Vecchio Sultano (السلطان العجوز) في مرآب سيارات قديم وبيعت وقتها بمائة وخمسين جنيهًا، وقد تحقق الخبراء من أصالة هذه اللوحة المائية التي تعود إلى العام 1966، وهي جزء من سلسلة "ألف ليلة وليلة" التي فقدت آثارها لفترة طويلة. تُصوّر اللوحة سلطاناً مهيباً يرتدي عمامة فاخرة مرصعة بالجواهر، في مشهد مستوحى من حكايات "ألف ليلة وليلة".



هانا هانوي 1986



هانا هانوي 1967

أدى إلى اندلاع معركة للسيطرة على المدينة استمرت ثلاثة أسابيع. تقول الطبيبة الفيتنامية الشابة دانغ ثرو ترام، التي عاصرت الحرب وتطوعت في مجال إسعاف الجرحى، في كتابها "الليلة الماضية حلمت بالسلام" Last Night I Dreamed of Peace "إن أُنْمن ما يملكه المرء هو حياته. نحن نعيش مرة واحدة فقط؛ لذا يجب أن نعيش بطريقة لا تجعلنا نندم بشدة على الشهور والسنوات التي ضاعت هباءً، أو نشعر بالخجل منها. وعلينا أن نعيش بحيث يتسنى لنا عند الموت أن نقول: لقد كرّست حياتي وقواي بأكملها لأسمى غاية في الوجود: النضال من أجل تحرير البشرية".

توفيت المؤلفة وهي في الثامنة والعشرين من عمرها، بسبب تفاعلات إصابتها بالالتهاب في أعقاب رَشّ الجيش الأمريكي لما سُمي وقتها بالـ "العميل البرتقالي"، وهو مبيد أعشاب كيميائي ملوث بمادة الديوكسين السامة، سُمي بهذا الاسم نسبةً إلى اللون البرتقالي للحاويات التي كان يُخزن فيها، وكان الهدف منه القضاء على الأدغال والنباتات التي كان مقاتلو الفايكونغ يستترون بها.

"ظل القرش"

وهي أغنية شهيرة تحكي قصة التضحيات الفيتنامية، تقول كلماتها التي أدتها كل من وانغ ييبو وتشنغ شياو: هل تشم رائحة الدماء التي أراقها من سبقونا؟

سما حمرأً بينما تحاول الشمس أن تشرق وعود ومصافحات وأكاذيب صراخ وبقاء... حان الوقت لتدرك أن أنهارنا تجري بالخطور والدموع صراخ وبقاء... حان الوقت لتعي لن نتوقف حتى تعود الأنهار صافية وجه ملاك / ظل قرش / وعود بالنور وخلاص في الظلام.. وجه ملاك / ظل قرش / وعود بالنهار وخلاص في الليل.. معرض للجروح المفتوحة التي تركها من سبقونا..

بعض الندوب لن تزول مراراً وتكراراً أحلم بحمايم تحلق بعيداً تأخذك معها وتتركنا وحدنا.

لسماع أغنية

"ظل القرش"

أو مشاهدة فيلم

"مسار هو تشي منه.."

قصص غير مروية عن بطولة

المقاتلات الفيتناميات" على

موقعنا، امسح الكود:



النساء يشكلن نصف السكان، وما لم يتحررنّ لن يكون المجتمع حرّاً، ولا يمكن للمرأة أن تكون حرة ومتساوية إذا مُنعت من العمل والانخراط في الحياة العامّة..

الزعيم الفيتنامي هو تشي منه

العميل البرتقالي مبيد الأعشاب الأمريكي القاتل

وهو مبيد أعشاب كيميائي سُمي بهذا الاسم نسبةً إلى اللون البرتقالي للحاويات التي كان يُخزن فيها. بين عامي 1961 و1971، قامت الطائرات الأمريكية برش ملايين الترات منه فوق الأدغال. كان الهدف من ذلك كشف مخابئ الفيتكونغ ومصادر غذائهم. كان ملوثاً بمادة الديوكسين TCDD القاتلة، وهي أحد أكثر المواد السامة المعروفة للإنسان. تشير التقديرات إلى أن 4.8 مليون فيتنامي تعرضوا للتسمم. توفي مئات الآلاف منهم في ذلك الوقت. بينما امتدت معاناة الملايين لأجيال. يستقر الديوكسين في السلسلة الغذائية والمياه الجوفية، ونتيجةً لذلك، يُولد أطفالاً - حتى يومنا هذا - بتشوهات خلقية خطيرة، وانشقاق العمود الفقري، والسرطان، وأمراض عصبية أخرى. وفقاً لموقع HLN.be، يعاني أكثر من مليون شخص بشكل مباشر أو غير مباشر من العواقب الكارثية لهذا السم.

سُمي "هجوم تيت"، وهو الحدث الذي كانت تجمع الفرقة معلومات بشأنه، تيمناً بعطلة رأس السنة القمرية الجديدة المعروفة باسم "تيت"، وهي الفترة التي شنت فيها فيتنام الشمالية هجماتها. وعُد هذا الهجوم نقطة تحول رئيسية في الحرب، والحدث الذي أدى إلى بدء الانسحاب التدريجي للقوات الأمريكية من فيتنام.

لماذا شكل هذا الهجوم صدمة كبيرة؟

يعود ذلك لأسباب عدة؛ أولاً، كانت "تيت" عطلة رسمية، وكان تخطيط فيتنام الشمالية لشن هجوم أثناء عطلتها الخاصة أمراً غير متوقع على الإطلاق. فمن المعتاد أن تكون "تيت" وقتاً للاحتفالات والاجتماع بالعائلة والأصدقاء، وكان من المفترض أن يسود وقف لإطلاق النار، لذا جاء الهجوم الشامل بمثابة ضربة مباغتة تماماً. بالإضافة إلى ذلك، كانت معظم العمليات القتالية تتبع أسلوب حرب العصابات، أي أسلوب المقاومة السريّة التي اعتمدت على استخدام الأنفاق، والغابات، والفخاخ المتفجرة، والمسارات السريّة. غير أن هجوم "تيت" Tet مثل تحولاً عن هذا النمط؛ إذ شنت هجمات متزامنة على أكثر من 30 مدينة. كانت إحداها مدينة "هوي" Hue، حيث كانت تتمركز "فرقة نهر العطور" Perfume River Squad - مما

وحدة قتالية سرّيّة للغاية، مكونة بالكامل من النساء، وكانت مهمتها جمع معلومات استخباراتية سرّيّة ونقلها إلى القيادة الشيوعية.

تألّفت الفرقة في الغالب من شابات في أواخر سن المراهقة وأوائل العشرينيات من العمر؛ فكن يبعن قبعات القش نهاراً، وينقلن المعلومات الاستخباراتية ليلاً، وهي المعلومات التي ساعدت في شن "هجوم تيت" Tet Offensive. وقد أتاح العمل كباتعات متجولات للفرقة جمع تفاصيل سرّيّة عن تحركات قوات العدو. توضح إحدى العضوات السابقات سبب انضمامها للمجهود الحربي قائلة:

"أردت تحرير نفسي، وتحرير وطني، وتحرير النساء الأخريات".

عندما وقع "هجوم تيت"، تحول دورهن من جمع المعلومات سرّاً إلى القتال الفعلي؛ فقد استدعينّ وقاتلن بالفعل، حيث ألقين القنابل اليدوية، وأطلقن النار من بنادق الكلاشينكوف AK-47، وحاربن من أجل البقاء. تقول إحدى الناجيات:

"واصلنا إطلاق النار.. فلو لم نطلق النار لكانوا قد أطلقوا النار علينا، لذا واصلنا القتال".

في تلك المعركة، لقيت أربع عضوات من الفرقة، التي كانت تضم 11 عضوة، حتفهن.



مقاتلات فرقة نهر العطور.



المثقف العربي فشل السرديات الكبرى

علي حسن الفواز



إلى سرديات اللامفكر فيه، وإلى مركزية الجماعات الأصولية، في نظرتها الاشكالية والنكوصية لمفاهيم "الأمة" و"الدولة" والنظام والاجتماع السياسي، وحيث التباس موقفها من مفهوم "العدو" القديم، بمرجعياته الايديولوجية، والتاريخية، الذي تحول الى عدو آخر له اقنعة الطائفي والفقهي، حتى بدا مفهوم هذا "العدو" شبحاً غامضاً، وخارجاً من الكتب، ومن المختيل السردى، وليس من الواقع، ومن حساسيات ما هو برهاني من مرجعيات العقل العربي.

قناع العدو الفقهي بات أكثر الأقنعة رعباً وتهديداً لمشروع "الأمة" و"الدولة" والأكثر تغريباً عن صورة العدو السياسي الكولونيالي أو الاسرائيلي، وكذلك عن العدو الثقافي والايديولوجي والجنائي الذي يمكن أن يلبس قناع اللص، أو قناع الجوكر واليوتوبر، أو قناع الهكري، حيث تتحول "المعركة" عبر مساحات المنبر والشاشة والاستعراض والاستهلاك، ولكل ما يمكن أن يهدد النظام الاجتماعي والعمران الثقافي، وسياسات ادارة الدولة والاجتماع والاقتصاد والأمن، فضلاً عما يتعلق بما تخفيه السرديات الكبرى الموازية، حيث ارتبط الأمن السياسي بالطبيعة، وحيث ارتبط مفهوم التقدم بالتعولم على الطريقة الأميركية، وحيث ارتبط التعايش السياسي بالانخراط في مشروع "براهما" وسرديات الشرق الأوسط الجديد.

تصدع المشروع الثقافي العربي ليس بعيداً عن تصدع المشروع السياسي، ولا عن الانهيارات التي

وحيث تضخم ظاهرة "الحاكمية" بحمولاتها المتعددة، لا سيما العسكرية، والتوهم المتعالي لمفهوم "البطل القومي" ولعل آخر هذه النماذج الكبرى كان الرئيس المصري جمال عبد الناصر، والذي تسببت هزيمة حزيران عام 1967 في تقويضه وانهياره وموته، مقابل شيوع انماط متعالية للفكر الديني والقومي، والتي جعلها الناقد صادق جلال العظم جزءاً من مشروعه في نقد خطاب الهزيمة والبطل القومي، وكذلك نقد ومراجعة الفكر الديني في تمثيله السلفي.

تصدع مشروع "العقل العربي" تحوّل الى ميتافيزيقا جديدة، اسهمت في تكريس مظاهر سرديات القوة الضد، في مفهوم حاكميتها، وفي تمثيلها لأقنعة يتوارى خلفها الشيخ الطائفي والعسكري، والشيخ الفقهي الذي يتضخم، مثل لوثيان يُفقد الخطاب شرطه النقدي، مثلما يُعزّز بالمقابل سرديات الخوف والعنف والاستبداد والخرافة، والبحث عن "القوي الرأسمالي" وعلى نحو يُسهّم في وضع العقل العربي - السياسي والثقافي، امام اغترابات وجودية، تلبسها كثير من أوهام "الاغتراب القومي" حيث العودة

إنّ ما تبدّى في تاريخها من "حروب داخلية" كشف عن رثاثة تلك السرديات، وعن صدمات تمثيلها الثقافي، والهوياتي والانتروبولوجي، وحتى السياسي، إذ باتت اشكالاتها مشوشة في اطروحات "العقل العربي" وأن ما يتساقط من تمثيلها السردى يُعيدنا الى ما هو اشكالي واقتراضي في ثلاثية محمد عابد الجابري، حيث الاشتباك بين "القبيلة العقيدة والغنيمة" وحيث علاقتها بتمثيلها ذاكرة العنف العالقة بثنائية الهويات "القاتلة والمقتولة" وبنمطية عصابها الذي تحدّث عنه "ابن خلدون" وأن ما نعانيه اليوم من انهيارات بنوية، لا علاقة له بنظرة ابن خلدون للاجتماع، بل هي "الدولة" ذاتها، الدولة القوة في عسكرها، وليس في مؤسساتها، الدولة ذات العصاب القومي، وليس التنوعي، وصولاً الى اوهام التخيّل حول "الدولة القومية" التي فشلت في التعاطي مع قيم الإصلاح والتنوير والعدل الاجتماعي، وحتى في بناء مشاريع حقيقية حول "الأمن العربي" و"التنمية العربية" والسبب لا يعود فقط للعامل الكولونيالي، بل الى العامل الداخلي ايضا، حيث القبول بدور "التابع" بتوصيف سبيفاك،

مع فشل ثورات الربيع العربي بدا فشل "المثقف العربي" أكثر تعبيراً عن ازمته الوجودية، وعن هروبه من الواقع الى الوهم، وربما اندفاعه للدخول في مساومات سياسية لا ملامح لها مع مؤسسات السياسة والأمن والايديولوجيا،

إلى متى ستبقى كنوز المتحف العراقي مخبأة؟

تُعدّ المأساة التي أحاطت بكنوز المتحف العراقي في بغداد، من نهب واستباحة عشية الغزو الأمريكي للعراق، من أعظم الجراح الثقافية في التاريخ الحديث، ليس على الصعيد الوطني وحسب، بل على الصعيد العالمي والحضاري أجمع. لقد أدت تلك الظروف الملتبسة للأسف، إلى فرض القيود الصارمة على عرضها للعالم، أو انتقالها بين المتاحف، وإاحتاحتها للمعانة لعقود طويلة.

اليوم، وبينما تحتضن أرض بلاد ما بين النهرين مهد الحضارة الإنسانية، مئات، بل آلاف الشواهد والآثار والكنوز النادرة التي يتحرق العالم لمشاهدتها، لا بد من طرح التساؤل الملح، عن عدم الوصول حتى اليوم إلى آلية مناسبة، تؤمن عرض تلك القطع والكنوز، ناهيك عن التنقل بها عبر العالم ومتاحفه، للتعريف بحضارة بلاد الرافدين ودورها في ترسيخ أسس الحضار الإنسانية جمعاء، وتحقيق الإيرادات الضخمة التي من شأنها تأمين الموارد المالية لتطوير متاحفنا الوطنية وكوادرنا المختصة، وتوفير الحماية اللازمة للمواقع الأثرية المنتشرة في العراق.

إنّ الكنوز والآثار النادرة التي يحتويها المتحف العراقي الرئيس والمتاحف الأخرى، كقيلة، في حال عرضها، بتأمين مثل تلك الإيرادات، من خلال عقد اتفاقيات ثنائية وجماعية مع عدد من المتاحف العالمية، ولنا أن نتخيل لهفة العالم لرؤية كنز النمرود المبهّر، ومزهرية الوركاء الشهيرة (أحد أقدم المزهريات الطقسية في العالم)، وقناع الوركاء، وإناء الرافدين، وبقياء نصوص ملحمة جلجامش، وغيرها من الكنوز والتحف، وآلاف الأختام الأسطوانية والتماثيل الفريدة التي يبذل الجمهور في العالم الغالي والنفيس من أجل التمتع، ولو للحظات، برؤيتها.

الكل يعلم بإجراءات التحصين الإحترازية التي اتخذتها سلطات الآثار للحفاظ على تلك المجموعات التي لا تقدر قيمتها بثمن، ووضعها خلف جدران حصينة وفي أقبية تحت الأرض، لتبقى آمنة. لكنّها، نتيجة لذلك، ظلت بعيدة عن الأنظار، وحرّم الجمهور العراقي العادي من مشاهدتها، على الرغم من أن المتحف كان يفتح أبوابه لفترات وجيزة، بين الحين والآخر، لكبار الشخصيات وبعض الضيوف المهمين.

اليوم، بينما يخضع المتحف لإصلاحات وتطويرات موعودة، لا بد من تجديد الدعوة لتأمين عرض تلك التحف والكنوز بطريقة آمنة واحترافية، وأتاحة مشاهدتها للجمهور العراقي، ومن ثمة العمل على تنظيم بعض العروض العالمية لها، بغية إبراز الدور الحضاري العالمي للعراق من جهة، وتأمين الموارد المالية الكبرى من جهة أخرى.

أيّ مراجعة نقدية لما يجري في واقعنا العربي ستضعنا ازاء "جرح نرجسي" مفتوح، وازاء لعنة "سردية الفقد" التي لا تقل شأنًا عن "فقد فلسطين" حتى بدت هذه الفقدانات وكأنّها أقنعة لهزائم جديدة..

استغلت أزمة الواقع العربي، ومحنة السلطة العربية، والعنف الاجتماعي والطائفي، مثلما هو فشل الأنظمة السياسية العاجزة عن اجراء أي تغيير حقيقي في واقعها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، مما جعلها بؤرا للفساد والخراب والرجعية، واستشراء امراض الاستبداد والطبقية والشعبوية، وصعود الأصوليات، ومظاهر التطرف الديني والاجتماعي، فضلا عن علاقة ذلك بـ "العرب الدولي" بأتموجه الليبرالي الجديد وشعبياته التي كرسست سياسات العنف، والاحتلال، وتغذية مظاهر الاستبداد السياسي، وافقار الشعوب عبر الهيمنة، وعبر توريطها بحروب اهلية قاتلة، مثلما دفع لحكومات الى التورط بمديونيات ضاغطة، جعلها أسيرة إرادة "البنوك الدولية" والسياسات الامبريالية..

ما تمخض من فشل ثقافي بدا أكثر وضوحا في تمثيل صورة "المتحف الخائف" و"المتحف اليائس" وهي صور ليست بعيدة عن علاقة المتحف بالسلطة، ومدى تمثيله للوعي بسؤال الحرية والعدالة، فهذه العلاقات تحولت تحت الضغط والاكراه الى رهانات على إعادة انتاج المتحف العاطل عن النقد، المتحف الذي يمكن تدجينه، واشباعه بإفراط النسيان والمتعة، وبالصور الاستعراضية في وسائل الإعلام، وعبر منابر المهرجانات والمؤتمرات التي لا تناقش الأزمة، بل تناقش التاريخ العالق بذاكرة المتحف، وليس بالشارع.

عودة المتحف "نصف الثوري" إلى المتحف قد يكون خيارا لبعض الحكومات العربية، حيث يمكن احتواءه، عبر سياسات غلق الشارع، وإعادة صياغة الرأي العام ليكون بعيدا عن اسئلة وعيه النقدي، وعن حساسية التغيير، وكذلك بعيدا عن قضايا

تشبه "صندوق باندورا" الذي خرجت منه اشباح التاريخ، ومجانين الأصوليات وباعة الاسلحة والادلجات ومشعلي الحرائق، ولعل ما يحدث في دوستوبيا الشرق الأوسط، وفي اليمن وجنوب لبنان وفلسطين، وفي السودان والصومال، يؤكد هذا التضبيب الانثروبولوجي، حتى بات الأمر كأنه تمثيل فنطازي للامكنة الملعونة، وسط غياب فاجع لتمثلات العقل النقدي، في سياقه الاصلاح والتنويري، أو في سياق تمثيله ليسار العربي الذي بدا خافتا بعد تراجعيا "الموت السوفيتي" القديم، والدخول الى متاهات تجريدية لتوصيف المتحف، حيث التشطي بين فكرة "المنقذ" وبين هوية "المتحف العضوي" الذي تركه غرامشي في احدى حانات روما، أو المتحف النقدي الهارب من ملفات ادور سعيد، وصول الى امودج المتحف الفاشل الخارج من يوميات "الربيع العربي" الاستعراضي، والذي كشف عن عيوبه البنيوية، واوهامه العالقة بالبحث عن عشبة الخلود الضائعة.

المتحف وفشل الثورات

مع فشل ثورات الربيع العربي بدا فشل "المتحف العربي" أكثر تعبيرا عن ازمنته الوجودية، وعن هروبه من الواقع الى الوهم، وربما اندفاعه للدخول في مساومات سياسية لا ملامح لها مع مؤسسات السياسة والأمن والايديولوجيا، عبر خيّمات "الخدمات الصحافية" والمؤتمرات والمهرجانات العائمة والاستهلاكية، أو عبر خيّمات الجوائز والمسابقات ولجان التحكيم، وهي خيارات أو اغواءات تدخل في حدود ما هو استعراضي، وليس ما هو ثقافي، وعلى نحو يؤكد غياب الاستراتيجيات التي افقدت المتحف العربي حضوره النقدي، بل على مستوى تعرية علاقته بأوهام التغيير، وبالأجندات الغامضة لما سُمّي بـ "الثورات العربية" وما احاطها من أزمت عميقة، ومن فشل عمومي واخلاقي، دفع البعض الى النكوص، وإلى الغربة واليأسي، مثلما دفع بعض آخر الى ما يشبه "المازوخيا" عبر تعذيب الذات، ودفعها عنة الى مطابخ لا تطبخ سوى الحصى.

الحديث عن المتحف "الحقيقي" والمتحف "الزائف"، وحتى المتحف "الفاشل" لا يعني توصيفا موضوعيا، ولا دقيقا بالتوصيف النقدي، لأن هذا هوية المتحف أو غيره لا تمثيل لها الا عبر مسؤولياته ومواقفه، وفي دوره النقدي، والمعرفي، وحتى الاكاديمي وفي أن يكون فاعلا في صناعة الأسئلة الكبرى، ليس بوصفه مثقفا ايديولوجيا أو "حكوميا" بل بوصفه فاعلا ثقافيا، في تمثيل "العقل النقدي" وفي مواجهة ازمت تهدد وجود "الأمة" وامنها الثقافي والهوياتي والانساني. فشل الثورات هو فشل القوى الرجعية التي



أبن خلدون:
الاشتباك بين "القبيلة
العقيدة والغنيمة" وعلاقته
بتمثيل ذاكرة العنف
العالقة بثنائية الهويات
"القاتلة والمقتولة"

من بيت الحكمة إلى دولة الابتكار

تحرير العلم

من المحاصصة

عادل كنيش مطلوب

حين نتحدث عن بيت الحكمة في بغداد العباسية، فإننا نستحضر مرحلة أصبحت فيها بغداد مركزاً للمعرفة والترجمة والتأليف والبحث. لكن الأهم من صورة بيت الحكمة كمؤسسة تاريخية هو البيئة التي أحاطت به: انفتاح على العلوم القادمة من اليونانية والسريانية والفارسية والهندية، وجذب للعلماء والمترجمين، ورعاية للمعرفة، وتفاعل بين تخصصات وثقافات متعددة.

لهذا فإن الدرس الأهم من التجربة العباسية ليس بناء مؤسسة تحمل الاسم نفسه، وإنما بناء بيئة تجعل المعرفة قابلة للتراكم والتطوير والإنتاج.

إلى مؤسسات تنتج المعرفة وتنقلها إلى الاقتصاد. كما يحتاج العراق إلى اختيار عدد من المشكلات الوطنية الكبرى لتكون محركات للبحث والابتكار: المياه، والطاقة، والزراعة، والصحة، والبرمجيات، والذكاء الاصطناعي والبنية التحتية. ويمكن للدولة أن تكون «الزبون الأول» للابتكار عبر توجيه مشترياتنا إلى حلول عراقية مبتكرة، بدل الاكتفاء بشراء منتجات جاهزة من الخارج.

الأهم من ذلك كله هو إنشاء صندوق وطني تنافسي للبحث والابتكار، تكون معايير الحصول عليه علمية وشفافة، وترتبط بنتائجه ومؤشرات مثل جودة البحث، والبراءات، والمشروعات التطبيقية، والتعاون مع الصناعة، وتأسيس الشركات القائمة على المعرفة.

بهذا المعنى، لا يحتاج العراق إلى إعادة بناء بيت الحكمة كنسخة من الماضي، بل إلى بناء «بيت حكمة مؤسسي» حديث: شبكة تربط المعرفة العالمية بالبحث العراقي، والجامعة بالصناعة، والعلم بالدولة، والابتكار بحاجات المجتمع.

إن المعركة الحقيقية ليست بين الماضي والحاضر، ولا بين السياسة والعلم بوصفهما مجالين منفصلين. إنها معركة بين منطق المؤسسة القائمة على الجدارة والتعلم والتراكم، ومنطق المؤسسة التي تتغلب فيها الاعتبارات السياسية على الكفاءة في بعض المواقع والقرارات.

في النهاية، قد لا يكون السؤال الأهم: «هل يستطيع العراق أن يعيد أمجاد بيت الحكمة؟» بل: هل يستطيع أن يبني مؤسسات تجعل العلماء والباحثين والمهندسين قادرين على العمل والتعلم والابتكار بعيداً عن المحاصصة؟

إذا نجح في ذلك، فلن يكون قد استعاد بيت الحكمة فقط، بل يكون قد بدأ في بناء دولة معرفة حديثة.

التعيين وتوزيع الموارد، فأنها تضيف طبقة جديدة من الضعف إلى منظومة تعاني أصلاً من تحديات تاريخية واقتصادية.

المشكلة لا تتوقف كذلك عند الجامعات والمراكز البحثية؛ فالابتكار يحتاج إلى قطاع خاص قادر على الاستثمار في التكنولوجيا والتعاون مع الباحثين. وإذا كانت العلاقات بين الدولة والشركات يسودها عدم اليقين أو ضعف الثقة أو صعوبة الوصول العادل إلى الفرص، فإن الجامعة والمركز البحثي والصناعة سيبقيان بعيدتين عن بعضهما. وهنا تفشل الحلقة الأساسية في أي نظام وطني للابتكار: البحث لا يصل إلى السوق، والسوق لا يوجه البحث، والدولة لا تنجح في الجمع بين الطرفين.

لهذا فإن الإصلاح الحقيقي لا ينبغي أن يبدأ بتغيير الأشخاص فقط، بل بتغيير قواعد العمل المؤسسي. المطلوب مسابقات شفافة للمناصب العلمية والإدارية، ولجان اختيار مستقلة، وإفصاح عن تضارب المصالح، وقبول تنافسي للبحث تحكمه لجان علمية مستقلة، ومعايير أداء قابلة للقياس. كما يمكن أن تساعد الرقمنة في تقليل الاتصال الشخصي في بعض عمليات التقديم للمنح والمشتريات والإجراءات الإدارية، بما يحد من فرص التدخل غير المهني.

يبقى السؤال: ماذا يمكن للعراق أن يتعلم من بيت الحكمة؟

أول درس هو أن الانفتاح على المعرفة العالمية ليس ضعفاً، بل مصدر قوة. والثاني أن الاستثمار الحقيقي هو في الإنسان؛ فالعراق يحتاج إلى شبكة فاعلة تربط العلماء العراقيين في الداخل والخارج من خلال مشروعات مشتركة وزمالات ومختبرات وبرامج بحثية. والثالث أن الجامعات يجب أن تتحول من مؤسسات تمنح الشهادات

فقد ارتبط نظام تقاسم السلطة الذي نشأ بعد 2003، في التطبيق والممارسة، بشبكات من المحسوبية والزبائنية والتفاوض على المناصب والموارد. تظهر تقارير ودراسات عراقية ودولية أن هذه الأنماط تضعف الجدارة والمساءلة وفعالية الإدارة العامة.

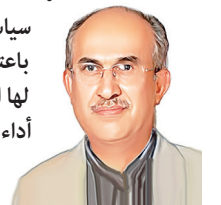
تصبح المشكلة أكثر حساسية عندما تصل إلى المؤسسات العلمية. فالبحث العلمي يحتاج إلى الاستمرارية والتخصص والتقييم التراكمي. أما إذا أصبحت بعض التعيينات أو القرارات مرهونة بتوازنات سياسية أو حزبية، فإن المؤسسة قد تبدأ تدريجياً في مكافأة الولاء أكثر مما تكافئ الأداء. وعندها لا يخسر العراق منصباً إدارياً فحسب، بل يخسر وقتاً علمياً وفرصاً في التراكم المؤسسي.

الجامعة والمركز البحثي، في النهاية، ليست دائرة حكومية تقليدية. إنها مؤسسة لإنتاج المعرفة. والباحث يحتاج إلى بيئة تسمح له بطرح الأسئلة، ومناقشة الأفكار، ونقد السياسات، والوصول إلى الموارد وفق معايير واضحة. وإذا ضعفت الاستقلالية الأكاديمية، أو نشأت رقابة ذاتية بسبب البيئة السياسية، فإن الخسارة لا تكون في الحرية العلمية فقط، بل في القدرة على الابتكار نفسها. لا يعني ذلك أن كل تعيين جامعي في العراق يخضع للمحاصصة، ولا أن كل الجامعات تعمل بالمستوى نفسه. فهناك كفاءات ومؤسسات وآليات اختيار مهنية لا تزال قائمة. كما أن أزمتي التعليم والبحث العلمي العراقي لا يمكن اختزالها في المحاصصة وحدها؛ فالهروب والعقوبات والعنف والهجرة وتدمير البنية التحتية والاعتماد الكبير على النفط كلها عوامل أسهمت في إضعاف رأس المال البشري والمؤسسي. لكن المحاصصة، حين تتداخل مع

هنا تبرز مقارنة مهمة مع مفهوم النظام الوطني للابتكار في العصر الحديث. فهذا النظام لا يقوم على جامعة أو مركز أبحاث واحد، بل على شبكة من الجامعات ومراكز البحث والشركات والحكومة ومؤسسات التمويل والتعليم والتدريب. فالابتكار لا يولد داخل المختبر وحده، بل من العلاقات التي تربط منتج المعرفة بمستخدمها، والجامعة بالصناعة، والباحث بالدولة والسوق.

من هذه الزاوية، تبدو مشكلة العراق اليوم أعمق من نقص المختبرات أو محدودية الإنفاق على البحث العلمي. فالعراق يمتلك جامعات وباحثين ومؤسسات علمية، كما أن الاستراتيجية الوطنية للتعليم 2021-2031 أكدت أهمية تطوير البحث العلمي، وتنمية مهارات الباحثين، وتعزيز التعاون الدولي، وزيادة التمويل، وحماية الملكية الفكرية واستقطاب العلماء العراقيين في الخارج. وتشير البيانات التي اعتمدتها الاستراتيجية إلى أن الإنفاق على البحث والتطوير بلغ 0.04% من الناتج المحلي الإجمالي عام 2017، وهو رقم تاريخي يكشف محدودية الاستثمار في هذا القطاع.

لكن المال، مهما كان مهماً، لا يصنع نظام ابتكار مفرد. فالسؤال الحاسم هو: كيف تُدار المؤسسات العلمية؟ وكيف تُختار قياداتها؟ وكيف توزع الموارد؟ وكيف يقيم الباحثون؟ هنا تدخل المحاصصة السياسية إلى قلب المشكلة، ليس بوصفها قضية سياسية مجردة، بل باعتبارها قضية مؤسسية لها انعكاس مباشر على أداء الدولة والجامعة ومراكز البحث.



فوزي السعد "غرق على اليابسة"

شعرية

الإيحاء والتحريض



د. سمير الخليل

على الرغم من التنوع وتحوّلات المعنى في مجموعة "غرق على اليابسة" للشاعر فوزي السعد، غير أنّ إيحاءات المعنى وإشاراته وإحالاته تتركز حول ثنائية (الأسى والتحريض) والخطاب الجمالي القائم على الاحتفاء بالإنسان لكونه الدال المركزي في خضم هذه التنوعات الرؤيوية للعالم.

يحقّق الشاعر
في منظومة
الصور
الاستعارية
والكنائية
فضاءً من
الانزياحات
المنتجة
للمعنى
وتجاوز البنية
والدلالة
المعجميّة
واختراق
اللغة العاديّة



لا تتوقف كي ترمي حجراً أكمل سعي
خطاك / فالدرب طويل
وأمامك مفترق ما بين وبين / لا تقبل
مشي الحافر / فوق الحافر
ولا ترجُ إغانة عكاز / إصم فوق
النجم.. (المجموعة: 5).

نلاحظ أنّه يتمحور حول دالة التحريض
والسعي إلى كسر كلّ الحواجز التي
تقف في طريق الإنسان، ويسعى
الشاعر في خطابه لذاته ولغيره إلى
خلق القوة والاستثناء، والابتعاد
عن تقليد الآخر، وهيمنة السائد
والمطروق "لا تقبل مشي الحافر فوق
الحافر"، فمعظم النصوص تحريض
على المغامرة، وصنع الطريق الذي
يمثل بصمة الإنسان وخصوصيته،
وتحقيق اكتمال فردي، وتلك هي
مأثرة الإنسان بوصفه إيقونة الوجود
والتغيير.

إن قصديّة الإحالة إلى الاستحالة
تبدو معلماً مركزياً للبحث عن لحظة
شعرية فارقة، وهذا ما ترسخه نصوص
المجموعة، وكما في نص (ارتقاء):
عوالي الجبال / تصوير ملاعب يمرحُ/
فوق ذراها / كان يسعى إلى وصلها
وهو يعرف / كيف يلوي ذراع المحال /
كيف / يرقى إليها

بلا سلم / أو حبال. (المجموعة: 14).
فصعود الجبال والذرى المستحيلة
هي ميدان التحريض والبحث عن
الذات، وتحقيق الحلم، وليس في الأمر
صعود (سيزيفي) عديمي، بل هو
صعود التحدي وانتاج المعنى، وقهر
المستحيل، ويمكن الاستدلال على تكرار
الصور التي تمجّد لحظة الوجود الأرقى
والسعي إلى الاعتناق، ويتجلى ذلك في
نص (غرق على اليابسة):
ماذا سأفعل / كي اتحرّر من حفرة /

يتخبط فيها / الألوف من الغارقين /
على اليابسة. (المجموعة: 21).
فلاستفهام قرين البحث، وقرين
السؤال الوجودي، ويقدم الشاعر
صورة للغرق، ليس في أعماق الموج
بل في أعماق اليابسة، وتلك (الصورة)
المفارقة تشي بمعانٍ جديدة، وتنطوي
على روح القلق والتحريض، ونبد
الطرق النيسمية المنمطة الخطى، إنّهُ
يبحث عن عالم جديد ومن ملامح
التنوع نستدل على نص موسوم
بـ(قيامه آخر الحروب)، يقول فيه:
يا ابن آدم / مالك وحدك / في هذه
الأرض / تركض كالنار نحو هشيم
الحروب

خلفك يركض / ما قد تبقى / من
الراكضين / بنيك الذين نجوا / من
حرائق أول حرب ليمضوا إلى الثانية /
هل ستجرب حظك في الثالثة ؟!
(المجموعة: 23)

يبدأ النص بالنداء، وينتهي بالاستفهام
وما بينهما تتشكل صورة تراجيدية
لقبح وبشاعة الحروب التي تتناسل،
والمثني يناقض العنوان بمشاكسة
المفارقة، فلا توجد حرب أخيرة طالما
يكمن القبح والعبث والنزوع الهادم
للذات وللذات، والشاعر يحرض دوماً
على إلقاء حجر لتحريك الساكن،
وتحريض الموجة كما في نص (موجة
واحدة تكفي):

لو نلقي حجراً في النهر الراكد / نوقظ
موجة. (المجموعة: 4)
إنّها مجموعة شعرية تحرّض على طاقة
الإدهاش والمغامرة والدلالات العميقة،
ويبقى الشاعر فوزي السعد طرازاً
خاصاً في الكتابة الشعرية فلا يستجيب
لنمطية الصور والأساليب، إنّهُ يخلق
عالمًا شعرياً خاصاً به.

و"أمطار ملوّنة" و"بين ثلج ونار"،
والاستعارة الدالة في عنوان "النأي
الذبيح"، والنسق الغرائبي (السيربالي)
في "سكة بثلاثة خطوط" و"أيها البحر
متى تستريح".

يحقّق الشاعر في منظومة الصور
الاستعارية والكنائية فضاءً من
الانزياحات المنتجة للمعنى، وتجاوز
البنية والدلالة المعجميّة، واختراق
اللغة العاديّة باتجاه لغة تكتظ
بالإشارات والإحالة إلى صور تعيد
اكتشاف المفارقة والادهاش، وتقّدم
فكرةً ومعنىً جديداً لأشكال ورؤى
معتادة وسائدة، ومُعطية، لكن خلخلة
المعنى تأتي من تحريك الثوابت
 وإعادة تشكيل الصورة على وفق قلب
عناصرها، وعبر هذا الاشتغال تتحقّق
جمالية وفنيّة الانزياح ولم يسع الشاعر
إلى اللّعبة اللغوية بل رسم ملامح
صور شعريّة تتجاوز المعهود والتقليد
والموروث.

ويبقى فوزي السعد في شعريّة
نصوصه طرازاً خاصاً قلماً يشترك معه
شاعر آخر لكونه خطّ لنفسه مساراً
يعزز مكانة شعره ومضامينه، لكنّ
سمة أو قصديّة التحريض والاحتجاج
والتوهج والإيحاء بوجود السعي
والقوة تبقى العلامة أو البؤرة التي
ترسخ عليها هذه النصوص المتمردة
على النمطيّة والسكون والنكوص، ففي
نص(مفتتح):

يمزج الشاعر بين هموم الواقع وأسئلة
التطع والتأمل وبين توظيف نوع من
النسق الغرائبي وسحر المفارقة لإضفاء
طاقة من الجذب وتأطير المعاني بصور
شعرية متفردة تنطوي على شحنة
من الغرائبي، ورسم الصور التي تثير
إحساس وذهن المتلقي.
ولم يبد الشاعر آية هيمنة للنص
التراجيدي والانكسار والنكوص بل
إنّ نصوصه كانت احتجاجيّة بصيغة
التحريض، ويجسد اللحظة الشعرية
الفارقة بانطلاق المحاولة وكسر جمود
الاستكانة، والمعروف عن فوزي السعد
عدم مُطبته فهو رائد قصيدة (المرأة)
في الشعر العراقي الحديث.
تحيل سيميائية العنوان "غرق على
اليابسة" إلى مفارقة وفضاء غرائبي
يمزج الواقع بالمسحة السيربالية،
وتقديم صورة لإدهاش الذهن والبحث
عن منظور يخترق قوانين الثوابت
لبعيد تشكيل الفكرة وتعميق المعنى
البعيد عبر دلالة النص، ويمتلك القدرة
الفنية على ابتكار الدلالات من خلال
تجاوز الصورة النمطيّة وإعادة تشكيل
المعنى الذي تنطوي عليه سيربالية
التصور، ووجود الاستحالة، وحملت
نصوصه عنوانات ترسخ هذا السعي
لتفكيك الصورة الواقعية باتجاه المعنى
الغرائبي في عناوين النصوص مثل:
"العبور إلى الضفة الثالثة" و"متاهة
على جناح غراب" و"غرق في أرق"

علي لفتة سعيد

لم يزل الصراع محتدماً حول مقبولية قصيدة النثر، كونها لا تقترب من القصيدة ولا من الشعر، وأنها أقرب إلى السرد والنثر السردى، وأن منتجها لا يفهمون كيفية إنتاجها، ولا يفرقون بين النثر والشعر، ولهذا فاق عدد كتابها عدد الشعراء منذ المربد وعكاظ وحتى المعلقات السبع، وربما حتى من زمن أول شاعرة في التاريخ كما تقول المصادر، (انهيدوانا) ابنة الملك سركون الأكدي، ورحنا نؤيدها ونعارضها، كما هو شأن الأمور الأخرى، سواء كانت ثقافية أم سياسية وحتى دينية واقتصادية، وهو أمر طبيعي أن يحصل الخلاف والاختلاف، في شتى الأمور.

تعددت التسميات والشعر واحد

القصيدة وميزان الشاعرية

من أنها (عبارة عن عدد من الأبيات التي تحمل عنواناً معيناً؛ حيث تتحدث هذه الأبيات عن موضوع موحد وتقتصر عليه، ولا تتشعب في الأفكار). كما ذكر ذلك في موقع "موضوع"، لكن السؤال.. هل يمكن الركون إلى القول إن القصيدة في تعريفها هو ما يعني القصيدة العمودية فقط؟ هذه التعريفات وغيرها وضعت أيام هيمنة هذا النوع من الشعر. فالقصيدة الآن هي ما دخلت فيها كمية الشعر، وأنتجت كمية من شاعرية ملموسة ومحسوسة، لها إمكانية التفاعل مع المتلقي، لكي يستنتج منها الشعر، الذي يريده، حتى لو كانت القصيدة نثرية. فهو اسم أطلق للتمييز، كما هو مع الأسماء الأخرى للقصيدة العمودية التي تسمى أيضاً قصيدة الشطرين، وكذلك مع قصيدة التفعيلة التي تسمى القصيدة الحرة. فهي أسماء تجري لمص الشعر، ولكي يتم التعرف عليها، ودلالة وجودها كفروع من الشعر.

إن الكثير من الآراء لم تزل تنطق برأي ابن خلدون عن الشعر من أنه (عبارة عن كلام مفصل لقطع متساوية من حيث الوزن، تتحد في الحرف الأخير من كل قطعة، فتتم تسمية كل قطعة باسم بيت، وهو كلام موزون من حيث القافية، يدل على معنى معين). مع الأخذ بنظر الاعتبار أقوال الكثير من النقاد، من أن الشعر (هو الكلام الذي يقال بشكل متعمد وليس عفويًا، فإن كان كذلك فهذا لا يُسمى شعراً حتى إن كان موزوناً) لكن رأي الشاعر والناقد الأدبي المصري صالح شرف الدين، في حوار معه نشرته جريدة الدستور، ربما يكون أكثر

نثرية على شكل نشراتٍ مدرسية. ويؤيدون وجود قصيدة التفعيلة على أنها القصيدة التي حافظت على الموسيقى والوزن، وإن تعددت الأوزان، متناسين أن قصيدة التفعيلة حين انوجدت على يد السياب والملائكة والبياتي والحيدري، تعرضت أيضاً إلى انتقاداتٍ لاذعة وأنها كانت خروجاً عاقاً على القصيدة وخيانة للشعر، حتى حضرت قصيدة النثر، ليتم الانتباه لها على أنها الخطر الأكبر على مستقبل الشعر، وكأن الأمر يشبه نصوصاً يمكن المساس بها. وزاد الاعتراض مع ظهور وتنامي كتابة قصيدة الومضة والقصيدة الشعرية وقصيدة الهايكو وغيرها من النصوص التي ترتبط بالقصيدة كمآل إنتاجي.

تنوع القصائد إن الأمر يحتاج إلى التفريق بين القصيدة كنوع إنتاجي، يختلف عن الشعر كنوع أدبي.. فالإفظة الكبرى هي الشعر. بمعنى أن الجسد هو القصيدة، والروح التي ينفخ فيها المنتج هي الشعر. بمعنى أن الشعر هو الأساس في المنطق، وهو الدرس الأكبر لكتاب كبير، فيه فصول عديدة تسمى قصائد.. لذا نطلق مصطلحات مثل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. وهو ما تؤكد عليه التعريفات التي نقرأها في الكتب والمواقع، من أن الشعر هو أعم من القصيدة، من حيث الموضوعات التي يتناولها، لكن هذه الآراء تصف القصيدة بالتعريف القديم وكأنه التعريف الأوحده، الذي لا يمكن مغادرته، وإن تغيرت وتسارعت الحياة وتغير حتى الوعي..

لا شعب ولا فئة تستقر على رأي واحد، إلا في حالة جمود العقل الذي يعني موت المجتمع. هذه الصراعات والنقاشات الحادة التي أخذت في القطيعة بين الرأيين، لا تعدو عن كونها أمراً خاضعاً للمزاج والتعصب، بين طرفين يذهبان إلى أقصى اليسار أو أقصى اليمين، كما يطلق عليهما في علم السياسة والمصطلحات بين طرفين متنافرين، ولا تعدو هذه الصراعات عن كونها خاضعة لمبدأ التعصب الذي يعيشه الإنسان، والذي يريد مواجهة الآخر على أنه يريد الانقضاض عليه لتمرير أفكاره أو حتى للقضاء عليه، خاصة في الفترة التي شهدت ظهور حركات دينية أو فلسفية أو نقدية أو أي حراك لمناقشة الأفكار المطروحة، بعد أن عدت جامدة ولم تعد تنفع المجتمعات الراهنة في حينها، بل تصاعدت حدة التعصب في الآراء إلى حد الاتهامات.

لكن في الشعر لم يزل التعصب في الآراء هو السائد، ووصول اتهامات بين طرفين متباعدين عن منطقة القبول بالآخر، كما ينادي أصحاب مبدأ السلام والتعايش في الأمور الحياتية الأخرى. إن هذه الآراء المتناقضة والمتباعدة والمتخاصمة والمتعصبة، سببها طغيان قصيدة النثر وكثرة عدد كتابها، كما يرى الطرف الرافض، باعتبار أن القصيدة العمودية هي الأساس في الشعر، لأن فيها وزناً وقافية، على العكس من قصيدة النثر، التي يعتبرها البعض مجرد هذيان لغوي لا يتعدى كونها مادة نثرية تشبه الخطابات اليومية، وما كان يكتبه الطلبة في المدارس من قطع

الآراء المتناقضة والمتباعدة والمتخاصمة والمتعصبة، سببها طغيان قصيدة النثر وكثرة عدد كتابها، كما يرى الطرف الرافض، باعتبار أن القصيدة العمودية هي الأساس في الشعر، لأن فيها وزناً وقافية، على العكس من قصيدة النثر، التي يعتبرها البعض مجرد هذيان لغوي لا يتعدى كونها مادة نثرية تشبه الخطابات اليومية، وما كان يكتبه الطلبة في المدارس من قطع



إضاءة..

رسالة في سجل الزيارات..

الطريق إلى
ناظم حكمت

عبد الرزاق دحنون

كنتُ سعيداً وأنا أمشي في هذا الطريق الواصل إلى احتفالية الشاعر الكبير ناظم حكمت والتي أقيمت في حديقة "الفوار" الواسعة التي تحتضن مهرجان التسوق السنوي في وسط مدينة إزمير. واختير مركز الاحتفالية في صالة أنيقة مذهشة في تنظيمها وأناقتها، وبديعة في تنسيقها، صوت ناظم حكمت الهادئ، وصوره الكثيرة، فقد كان عصره عصر الصورة، ومقتنيات أخرى غنية في دلالته من أوراق وكتب وأغراض الشاعر التي حفظتها أسرته، كل ذلك جعل المكان ساحراً، وكأنك في حضرة شاعر، وهو كذلك، فأنت في حضرة ناظم حكمت. كانت الاحتفالية قريبة من الأماكن التي كان يعيش فيها ناظم حكمت في شبابه، وهي أزقة قديمة مبلطة بالحجر خلف كورنيش ساحة كوردون على شاطئ بحر إيجة في مدينة إزمير، وقد جاء ذكرها في كتابه الجميل "الحياة جميلة يا صاحبي".

تبدو قصائد ناظم حكمت المعلقة على الجدران واضحة المعنى، قريبة وغريبة في آن معاً، لكنها في الوقت نفسه عادية بشكل مثير للدهشة. تخطو بحذر في مياه حيات غامضة، في مشاهد إنسانية لا تخلو من قسوة، إنه لأمر مرعب حقاً، قسوة الإنسان على أخيه الإنسان، حيث يبدو أن تجويع البعض أمر ضروري لأولئك الذين يزدادون ثراء. ومع ذلك، فإن صوت ناظم حكمت هادئ للغاية، وانطباعي لدرجة أنه يبدو وكأنه

كانت السماء زرقاء صافية كأنها بحيرة، والشمس ما زالت دافئة ونحن في أوائل الخريف. كانت ابتسامتي واضحة، وقد غمرتني السعادة وأنا أمر في الطريق بشجيرات خضراء كثيفة مليئة بأزهار حمراء صغيرة، رائحتها غنية وعميقة وعبقة كالبحور. وبصفتي من عشاق ناظم حكمت منذ زمن طويل، لأنني كنتُ يافعاً حين قرأتُ أول مرة سيرة حياة هذا الشاعر الكبير. أين قرأتُ ذلك؟ أنا لا أذكر الآن. ربما في مجلة كانت تصدر في بيروت وتصل إلى مدينة ألدب في الشمال السوري. هل هي مجلة الطريق التي كان يصدرها الحزب الشيوعي اللبناني؟ أيضاً، ربما. لا أستطيع تأكيد الأمر الآن في غربتي هذه التي امتدت لأكثر من عشر سنوات في مدينة إزمير على شاطئ بحر إيجة.



كان عصره عصر الصورة، ومقتنيات أخرى غنية في دلالته من أوراق وكتب وأغراض محفوظة

لو كان جميلاً، بمعنى أن الشعر هو الذي يحاكم في إبداعية هذه القصيدة عن تلكم، سواء كانت عمودية أم تفعيلية أم نثر، رغم أن أغلب الدراسات التي تتحدث عن الشعر باعتباره قصيدة عمودية، ويسعون إلى التفريق بين فروعها من الملحمة والأرجوزة والنقيضة وغيرها من التي تعد فرعاً من فروع الشعر، وهو ما يؤكّد قولنا إن الشعر هو الأساس، أما الأجناس التي تنبت من شجرتها فهي الفروع. إن الأمر يحتاج إلى قبول الإنتاج الإبداعي، وليس إلى دفعها بالمنكر والنهي والنفي/ بوجود الآخر من القصائد، لأن الارتباط بالشعر هو الأساس، وما يكتب وليس فيه شعر، فإنه لا يعد شعراً ولا ينتمي إلى أي فرع أو قسم أو أي تسمية أخرى. فالقاسم المشترك الأعظم هو الشعر، لذا نقول إن النص/ القصيدة التي لا توجد فيها شاعرية لا تعد شعراً. ولا يؤخذ على أن عدد منتجها كبيراً وواسعاً لأنها سهلة، لأن كثرة الكتاب دلالة على التعافي المجتمعي، كون الحياة في تطوّر مستمر وهو أي التطور، الأساس في ذلك، فما كان في القرن الماضي مثلاً في العراق، أو الوطن العربي، من أن عدداً من الشعراء الذين يذاع صيتهم بسرعة يأتي لقلّتهم وسط مجتمع فقير أمي وجاهل، وليس فيه صراع ديني واقتصادي وسياسي كبير، بل كان في زمن الاستعمار والاحتلالات وصراع الأقطاب التي تريد لمجتمعاتنا أن تبقى خاملة بلا تفكير جديد إلا بما هو قائم وحاضر ومتداول، ليس كما هو الحال الآن من تطوّر في التقنيات التي ساهمت في تنوع القراءة، وبالتالي تنوع الفهم والمعنى الذي يحتاج إلى اللجوء إلى الكتابة كنوع من المواجهة والتمرد على الحياة التي باتت صعبة. إن الشعر هو الباقية الكبرى، ولا ذميمة بوجود الأنواع الأخرى من القصائد، شرط أن ينتمي إلى الكتاب ذاته، وإن تعددت أوجه الإنتاج. من الطبيعي أمام التعدّد والتنوع أن يحصل اختلاف في التقبل والقبول، لكن الأمر لا يعدو كونه تراكم اللغة وترتيبها، وهو ليس في النثر فحسب، بل في كلّ أنواع القصائد، حتى قبل إن هذا الشاعر (نظام) ومرتبّ للأبيات، وحافظ للأوزان أكثر منه شاعراً، لأن قصيدته لا تحمل الشاعرية التي تجعل المتلقي يفكر معها. الشعر هو الميزان الذي يضع الجميع قصائدهم بين كفتيه، فمن ارتفعت كفته غاب عنه الشعر، ومن توازنت كفته، كانت في قصيدته الشاعرية التي تجعل المتلقي يدرك أنه يقرأ شعراً، فتتخلص القصيدة من تسميتها لتدخل إلى كتاب الشعر الواسع.

توصيفاً من الآراء الأخرى، التي تقرب المسافة، وترجع الأقوال إلى طبيعة الكتاب الكبير، المحمّل بفصول عديدة: (القصيدة بناء فني ارتبط بقصد كتابة الشعر، فعندما يقصد الشاعر الانتقال من النثر إلى الشعر يأتي ببناء مختلف عن النص النثري يسمى قصيدة وله تعريف في معاجم اللغة). ويضيف في الحوار ذاته أن (القصيدة هي قطعة من العمل الأدبي. الشعر هو شكل من أشكال الفن، على أن كلّ شعر قصيدة لكن ليس كل قصيدة شعراً؛ فقد تخلو بعض القصائد من الخيال والعاطفة) وهنا يقع التفريق بين الإنتاج اليومي للنصوص الأدبية، التي تقع تحت باقطة القصيدة، أو التي تنسل من كتاب الشعر الكبير. لذا فإن الأمر ليس مجرد الخروج عن قوالب الشعر التي يعدها البعض قد أصبحت جامدة، وأن العصر بحاجة إلى نوع أدبي جديد، وإن كان تمرداً ليولد متمرداً، بل لأن حركة المجتمعات تتطلب التطوّر معها، والتطوّر المجتمعي لا يعني الانغلاق على الماضي، بل بما تنتجه الآلة التقنية من تفاعلات سريعة، جعلت العقل بحاجة إلى تمرد على الواقع ذاته، ولأن الواقع لا يعني فقط الجانب العلمي أو التكنولوجي/ الآلي وتساوياته العملاقة الآخذة بالصراع مع نفسها أيضاً، بل الحاجة إلى مواجهة ضعف الإنسان أمام التسارع، وحاجة الإنسان إلى المواجهة بطرق أخرى، لذا نجد الخطابات التي كانت سائدة، بما فيها الخطاب الديني والسياسي والاجتماعي، وحتى الاجتماعي، قد اختلف أيضاً من أجل حاجة الجميع إلى ردم الهوة بين السرعة العلمية والبطء الحيائي، بكل أنواعه وفروعه، التي تبدأ بالاقتصاد، ولا تنتهي بالثقافة أو الوعي الذي يبقى عاجزاً، لذا نراه ينظر إلى الوراء، على أنه الماضي الذي كان مستقرّاً، في حين هو نفسه من يطلق هذه الكلمات، ويحاول الاستفادة من التقدم العلمي، لكنه لا يستطيع معرفة كنه الأشياء من دواخلها، وهذا ما ينطبق أيضاً على الأدب، حيث تتسارع أوجهه في القرنين العشرين، غيره في نهايته، وهو غيره في مطلع الألفية الثالثة، وعن الزمن الراهن، لذا يكون الحنين إلى الماضي حاضراً، لأنه واقع هادئ يروونه بلا ضجيج، بل وزاد تمرداً مع تمرد الحياة واختناقاته، كما كان في بداياته.

الشعر والقصيدة

إن هذا الأمر لا بد أن ينعكس على الشعر كشئٍ أعلى، والقصيدة كشئٍ فرعي، وهو أيضاً خاضع لمبدأ التطوّر والتغيّر والمغايرة والتجريب والتجريد والتداخل والرغبة في المواجهة والاعتناق من كلّ ما هو ماضٍ حتى



المخرجة السينمائية إيمان خضير ليس لدينا خطة للإنتاج والأمر برمته يعتمد العشوائية والإرتجال

أجرى الحوار: المحرر الفني

أنجزت المخرجة المبدعة إيمان خضير، عبر مسيرتها الإبداعية المتنوعة، ووسط انتقالاتها بين الوطن والمنفى، الكثير الذي يستحق التوقف عنده، وتأمل تفاصيله، مختطة بذلك طريقها الخاص بتأن وإصرار. لعل أبرز محطة في تلك المسيرة فيلمها الاستثنائي "نريد وطن" عن انتفاضة تشرين الخالدة، وهو فيلم مُعبأ وثائقيًا وسينمائيًا بالكامل، وإضافة إلى كونه وثيقة تاريخية صادمة غاية في الأهمية، هو أيضًا نموذج للفيلم الوثائقي الميداني الذي يعتمد لغة سردية موعلة في الواقعية والصدق وحرارة المشاعر، ولعله الفيلم الوحيد (الكامل) الذي يوثق انتفاضة تشرين وأبطالها وسرديتها من أرض الواقع.

بل سألني أحاول وأحاول، لطالما ليس ثمة خيارات أخرى لأن العمل في السينما كالتنفس، لا يمكنني الاستغناء عنه كما ترى.

• شاهدتُ بعض أفلامك الوثائقية بصيغة الريبورتاج الصحفي الاستقصائي، مثل "عاملات الطابوق" الذي ينم عن امتلاكك ذلك الحس الصحفي الاستقصائي الحاذق. كيف تنظرين إلى هذا النوع من الأفلام؟ لاسيما في ظل غياب عروض الأفلام الوثائقية في محطات البث التلفزيوني بسبب ضعف الاختصاص.

لا أدعي أنني أمتلك هذا الحس الاستقصائي لصعوبته كما تعرف، لكن أعتقد أن طبيعة الموضوع نفسه تفرض شكل ونوع الفيلم، إذا كان سردياً أو استقصائياً أو "ديكو دراما". نعم التصوير في معامل الطابوق فرض طبيعة المعالجة في هذا الفيلم الذي قد يبدو استقصائياً من وجهة نظرك ككاتب وصحفي، المهم أن الفيلم حقق نوعاً جيد من النجاح والانتشار بعد أن عُرض على قناة الجزيرة الوثائقية، وهو من إنتاجها أيضاً، وحاز على إعجاب الكثير من المشاهدين والمهتمين. من جهة أخرى أعتقد أن هذا الفيلم يحتاج إلى حوار مطول بشأنه، فقد عملت عليه لأكثر من سنتين، وكان العمل فيه متعباً جداً، لأن أصحاب المعامل، والمسؤولين هناك، لم يسمحوا لنا بتصوير النساء أثناء العمل، حيث كان يعمل معهن أطفال صغار دون السن القانونية، وهو أمر غير مسموح به حسب القانون العراقي، لكن مع ذلك كان أغلب العاملات من النساء والأطفال يعملون في ظروف قاسية للغاية، وفق عملية تحايل كبيرة، تحت أنظار الجهات المسؤولة

في الأفلام وحسب، بل حتى في الأدب، كالروايات والقصص القصيرة والمذكرات. عندما زرت المؤسسة واطلعت على أرشيفهم هناك، وجدت أنهم قد أصدروا مجموعة كبيرة من الكتب التي تتضمن مثل هذه الوقائع والحكايات، ما زال أصحابها على قيد الحياة، وبالتالي الإجابة ستكون نعم ممكن جداً الاستفادة من تلك القصص والأحداث والوقائع في الأدب والسينما وغيرها من الفنون. خاصة أن أدب السجون حديث على ثقافتنا بسبب التكمم الإعلامي المستمر، وأيضاً بسبب تنوع التهم الموجهة للسجناء التي تبدأ من الخيانة والتآمر، مروراً في الاشتراك بالتظاهرات أو نقل المنشورات، وصولاً إلى الاحلام! أنهم شريحة عانت من الظلم المجاني عبر الحقب والعهود، لم تأخذ حقها في عرض ولو جزء يسير من مظالمها على الرأي العام.

فيما يتعلق بقضية التمويل فمن خلال تجربتي الشخصية، وصلت إلى قناعة تامة بضرورة عدم التمويل ككثيراً على الجهات الممولة المعروفة لدينا. أي نعم لابد من المحاولة مع تلك الجهات أولاً، فإن حصلت على شيء الأمر جيد، وإن لم أحصل، سأحاول مع جهات داعمة أخرى، وربما أشرك أكثر من جهة داعمة في الأمر، أيضاً أحاول اختيار مواضيع قادرة على الحصول على تمويلها، لاحظ هنا أنني كمخرجة أفقد حرية اختيار موضوعاتي للأسباب القاهرة تلك، لكن هكذا هو الأمر عندما، فأنا شخصياً لم أنقضى أجوري كمخرجة من أغلب أفلامي، والمهم عندي هو أن أدفع أجور الفنانين والكادر الفني، كي أتمكن من الاستمرار، ومن دون تلك الطريقة لن أتمكن من العمل، وسأستسلم للجُلوس في المنزل وأندب حظي، وأنا لست من هذا النوع الذي يجلس مستسلمًا ويندب حظه!

أن تلك التظاهرات السابقة لم تحظ بتغطية أو توثيق وقتها، بسبب عدم وجود إمكانية التصوير الفوتوغرافي والفيديو. في تظاهرات تشرين كنت أرصد عشرات الكاميرات التي تصور وتوثق، إضافة إلى مئات، وربما آلاف كاميرات أجهزة الهواتف الذكية. لهذا سيطر حدث تشرين أو انتفاضتها خالدة في وجدان التاريخ حسب اعتقادي. كنت أشعر بالسعادة لأنني تمكنت من توثيق أغلب تلك الوقائع، لا أدري إلى أي حد وفقت، وهل تمكنت من إعطاء الحدث حقه أو الارتقاء إلى مستواه، فقد اضطررت إلى إعادة المونتاج ثلاث مرات، وفي كل مرة كنت أشعر بعدم الرضا، حتى اضطررت في النهاية إلى اعتماد النسخة الأخيرة.

• اعتمدت في فيلمك "جدارية المطر" على ملفات السجون وسير السجناء السياسيين، هل بالإمكان اعتماد تلك الملفات في المستقبل لإنتاج أفلام وثائقية أخرى متحررة من اشتراطات جهات الدعم والتمويل؟ أقصد أفلاماً تقدم محنة الإنسان العراقي للعالم بلغة سينمائية متحررة تجتري أسلوبها السينمائي الخاص وتبتكر معالجاتها.

بالنسبة للسؤال بشأن إمكانية اعتماد ملفات السجون في أفلام أخرى، نعم. أعتقد أن تاريخنا هو سرديّة متواصلة من وقائع وفضائيات السجون، سواء كان القديم أو الحديث، منذ العهد العباسي، والمغولي، والعثماني، والمليكي، والجمهوري، والإسلامي، حتى موروثنا مبني، في جزء كبير منه، على قصص السجون، بديل أصبح لدينا مؤسسة كاملة تُدعى "مؤسسة السجناء"، وهي التي انتجت هذا الفيلم. في الواقع مثل هذا التاريخ والموروث بالإمكان استغلاله، ليس فقط

إضافة إلى أفلامها الأخرى التي ارتقت بمسيرتها وتطور أدواتها، مثل "جدارية المطر" الذي حقق حضوراً ملحوظاً في الكثير من المهرجانات السينمائية، بسبب فكرته الاستثنائية وفداستها، وفيلم "جواد سليم" عن منجزه الفني وحياته ودوره في وضع ملامح الفن التشكيلي العراقي الحديث، وغيرها الكثير من الأفلام الوثائقية الطويلة والقصيرة الأخرى، وفيلمها الروائي القصير "صفر" الذي أبدت بواسطته قدرة واضحة على دخول معتزك السينما الروائية.

• لم يكن فيلم "نريد وطن" مجرد تجربة سينمائية توثيقية وحسب، بل سرديّة وطنية موعلة بالمشاعر الجياشة والعواطف العفوية المعبأة بالانفعالات والآمال. إلى أي مدى باعتقادك نجحتا في تدوين وقائع تلك الملحمة (ملحمة انتفاضة تشرين) والوفاء لشهادتها؟ وهل يمكن تقديمها مستقبلاً في فيلم روائي طويل؟

شكراً لرأيك. لطالما استشهدت برأي الباحث الصديق حيدر سعيد الذي قال فيه "هذا ليس فيلمًا عن تشرين! بل هو فيلم تشرين". الفيلم في الحقيقة وثيقة ناتجة عن معاشية يومية على مدى الأيام والأسابيع. كنت أذهب إلى الساحة بدءاً من ظهر كل يوم حتى ساعة متأخرة من الليل. كنت مطلعة على كافة تفاصيل ما يحدث في الساحة والشوارع المحيطة بها، كشاهد على حدث لم نعتد عليه، أو لم نعشه من قبل عبر تاريخنا الوطني كله. أي نعم كانت لدينا تظاهرات تخرج من خلالها الجماهير هنا وهناك، وفي هذه المدينة أو تلك، لكن كلها لم تكن مثل زخم ما حدث في تشرين، أيضاً ضع في حسابك



أسئلة التعارضات

ريسان الخزعلي

من دون أغنية..
كيف أتوارى عن هذا الصمت؟
كيف أستعيد الوديع؟
كيف أبثل بالمطر وأنا أنظره ينقر زجاج
الشباك؟
كيف أستقصي امتداد الجذر قبل
ارتفاع الشجرة؟ ومن أستعين
كي أعلل غموض الموسيقى،
وهدهوء لا يسبق العاصفة؟
كم قلبت أطراساً تُبادلني اصفراراً؟
لماذا الكتابة بالماء أوضح من
كل محو؟
عن أي مجد أراود الذكرى؟
قد كنت بأحجار الطريق، نلوه، كأنها
بين البدين نثار نور الثريا، وبها
تراشقنا على مرأى حبيبات صغيرات
لنوقظ هاجساً قبل النضوج،
إن المريا مياه النهر قد ارتنا وجوهاً
لا يفارقها الشحوب وأجساماً طرية
تتلوى كموج النهر، فهل بعد تلك
المرايا من مرايا؟
ومن أين يجيء الغناء الذي يطيح
بالطير قبل الرصاص؟
ومتى الوصف يأتي بالرعدة الأولى؟
لا قدرة لي أن أجيب السؤال
بالسؤال.
حيرتي:
أي منصتٍ للتعارضات كثيراً!



أعتقد بأن السينما في العراق تعاني من ثلاث مشاكل رئيسية. الأولى تكمن في أداء الممثل أو الممثلة العراقية، لأنهم إلى الآن يؤدون بطريقة بعيدة كل البعد عن السينما التي تحتاج إلى تلقائية مطلقة وفلسفة كاملة، أقصد أن يشغل الممثل على دواخله حتى يستطيع تجسيد ردود الأفعال (ال Reaction) في وجهه وملامحه. أغلب الممثلين عندنا يؤدون بطريقة مسرح الستينيات. يقطب حاجبيه ويركز نظراته، وهذه الطريقة غادرها سينمائيو العالم منذ زمن طويل. المشكلة الثانية تتمثل فيما يُسمى المنتج والمنتج المنفذ الذي يتميز عندنا للأسف الشديد، بقدرة لصوعية عالية وآخر همهم النتيجة التي سيظهر عليها الفيلم، لأنهم ليسوا فنانيين، بل دخلاء على الفن، شأنهم بذلك شأن أغلب المسؤولين الموجودين في الدولة العراقية حالياً. المشكلة الثالثة هي التمويل، الذي يفتقر إلى ضوابط وأسس حقيقية، ويبقى مرهوناً بالمناسبات وبطريقة عشوائية، كالمهرجانات، من دون أية خطة واضحة ورأسخة واحترافية. لننظر كم عدد الشخصيات العظيمة في التاريخ العراقي القديم والحديث؟ خذ مثلاً شخصية مثل السياب. أليس الأجدر أن ننجز عنه أفلاماً وليس فيلماً واحداً؟ أو شخصية مثل الجواهري، أو جواد سليم، الذي لم يُنجز عنه أي فيلم منذ ستينيات القرن الماضي. لحسن الحظ كنت أول من يصنع فيلماً عنه بهذا الحجم، على الرغم من أنني خضت معاركة طويلة لا تعد ولا تحصى، حتى أقنعت أمانة بغداد بتمويله، بعد أن رفضت إدارة السينما والمسرح تمويله، واكتفوا بتخصيص مبالغ بسيطة للغاية لدعمه. نعم لدينا غير ذلك الكثير من المتغيرات والمنعطفات الخطيرة في تاريخنا، كالثورات والانقلابات والحروب التي غيرت مصير بلدنا، وأدت في بعض الأوقات إلى انهيار البنى الاجتماعية والأخلاقية والسياسية، تصلح جميعها لاستخلاص مئات القصص الصالحة للمعالجة الروائية والفنية والسينمائية.



أثناء العمل في فيلم "جواد سليم"



لقطة من كواليس فيلم "زبرو" Zero

تاريخ العراق زاخر بالقصص والوقائع الصالحة للسينما

وجوه أغلب الممثلات العراقيات لا تصلح للسينما بسبب التجميل

لست من النوع الذي يستسلم ويندب حظه بسبب عدم توفر التمويل

عن أو تأخر في دخول ميدان الفيلم الروائي؟ هل هو شحة التمويل وحده، أم أن الأمر يتعلق بتوفر الفكرة والمعالجة السينمائية في كتابة السيناريو؟

في الواقع أنا لست عازفة بالمعنى الحرفي، فقد كانت فكرة هذا الفيلم في مخيلتي من زمن طويل، وعلى الرغم من عدم توفر التمويل لمثل هذه الأفلام، لاسيما فكرته الصعبة على الفهم بالنسبة للمسؤولين عن التمويل، أصررت على صنعه لأن ثمة معنى في رأسي أردت أن أفصح عنه. تتسم فكرة الفيلم بالعمق على الرغم من بساطتها الظاهرية، أنها تتحدث عن موضوعة الصفر التي اخترعها السومريون، ثم بعد ذلك صدر إلى الهند، قبل أن يعود إلينا في العصر العباسي. لكن هذا الصفر الذي غير معادلات الرياضيات عبر التاريخ ولحد الآن، هذا الصفر الذي يفترض أن نكون قد قطعنا شوطاً عظيماً في فهمه واستلهاه، ما زلنا في مرحلة الصفر فيه. إنه فيلم قصير حاولت أن أنقل من خلاله في الأحياء الشعبية والأزقة الخلفية لشارعي المتنبي والشيد، كي أكشف للجُمهور إلى أي درجة ما زلنا نراوح في مرحلة الصفر في مكان يفترض أنه يعج بالثقافة والجمال والمعرفة.

نعم، أنا معك، كنت متأنية جداً في اختيار زاويا الكاميرا والعدسات المناسبة واختيار اللقطات المكثفة والعميقة. لذلك الفيلم قد يحتاج إلى أكثر من مشاهدة، لأنه يتحمل قراءات عدة. إضافة إلى هذا، لدي سيناريو فيلم روائي كامل مدته ساعة ونصف، استغرقتني كتابته أكثر من ثلاث سنوات. فيلم يتحدث عن الموصل بعد التحرير من داعش، لكنني ما زلت مترددة في الخوض فيه لأسباب عدة في الحقيقة، فأنا

وسمعتها، ولم يحدث أي تحقيق أو إجراءات تفتيش لحماية هذه الشريحة من النساء ومن الأطفال من الاضطهاد في تلك الأماكن الموبوءة المليئة بالأمراض والسلوكيات غير السليمة.

• يَمّ تعللين غياب العراق عن المهرجانات العالمية، على الرغم من وصول بعض الأفلام العراقية مؤخراً لبعض المهرجانات، لكن هذا الحضور ما زال خجولاً نسبياً، لاسيما في مهرجانات متخصصة، مثل مهرجان إدفا IDFA العالمي للأفلام الوثائقية، ومهرجانات أفلام حقوق الإنسان وأفلام المرأة؟

أعتقد أن القضية هنا معقدة نسبياً، فلكي تُشارك في تلك المهرجانات الكبيرة يجب أن يكون فيلمك ممتلئاً للشروط والمواصفات العالمية، أسمح لي أن أسوق لك مثلاً في هذا السياق، وليعدني القراء، فأنا أغلب الممثلات لدينا في العراق ممن يعملن في مجال التجميل، لا تصلح وجوههن للسينما، لأنها ليست طبيعية، ومليئة بالبوتكس والفيلر والتاتو وأساليب النفخ غير الطبيعي وغير المبرر في أغلب الحالات. لست ضد عمليات التجميل في حال الضرورة القصوى بطبيعة الحال، فقد عملت نجمة كبيرة مثل مارلين مونرو العديد من عمليات التجميل، لكننا لا نستطيع ملاحظة ذلك، لأنه أجريت وفق السياق الطبيعي والحاجة إليها، لكن الأمر عندنا مبالغ فيه إلى درجة كبيرة للغاية للأسف، وهو أمر لا يصلح بأي شكل من الأشكال للسينما، أنها وجوه لا تصلح للسينما، أي وجوه ليست سينمائية! وهذه واحدة من المشاكل العويصة التي أعاني منها كـمخرجة، تُضاف إلى مشكلة عويصة أخرى أسمها مشكلة التمويل والجهات الممولة التي تريد في الغالب التحدث عن كل شيء في الفيلم، حسب اعتقادها ووعيتها وفهمها القاصر لمفهوم السينما، أنهم يطالبونك بالتطرق إلى الأوضاع السياسية، ويطالبونك بتبسيط لغتك حد السذاجة. هناك أيضاً لدينا مشاكل كثيرة في مجال كتابة السيناريو والحوار، سواء في المسلسلات أو الأفلام، أنا أتحدث هنا على الأقل عن الأفلام التي توفرت لي الفرصة لمشاهدتها، وربما هناك أفلام أخرى خارج هذا التأطير، ففي اللغة السينمائية ينبغي الابتعاد عن المباشرة والشعارات، والحوار ينبغي أن يسير في المنطقة الرمادية. لا وجود للأبيض والأسود في النصوص والسيناريوهات العالمية.

• أثبت في فيلمك القصير "صفر" امتلاكك لتلك العين السينمائية المختلفة في تشكيل المشهد السينمائي وإدارة الكاميرا، بماذا تبررين عزوفك



أثناء العمل على فيلم "زبرو" Zero

الرسام أسامة حمدي في معرضه

“أخاديد”

تحديد خصائص الماثل بخصائص الغائب

خالد خضير الصالحي

أقام الفنان الرسام أسامة حمدي معرضاً للرسم عنوانه (أخاديد) في كاليري حامد سعيد (حزيران 2026)، وقدم فيه تسعة أعمال بعضها من الأحجام الكبيرة، ويبدو أسامة حمدي هنا، مخالفاً لقاعدة آمن بها كثيرون، وهي أن يُمثّل الغائب - سواء كان بصرياً أو تأويلياً - بما هو ماثل؛ لكن أسامة حمدي يقدم محاولة مناقضة وكأنه يحاول تحديد خصائص الماثل بخصائص الغائب، فيسوق حشود علاماته التي تؤثر تقديم غيابها لينوب عن حضورها.



سيزان بحاجة الى رسم التفاحات، إنها كانت كل تلك الأشكال، ومنها أيدي أسامة حمدي ليست إلا مناسبة لتمثيل الضوء، عبر اللون، على اللوحة، وأنها جزء من محاولة تخفيض الموضوع الى الاهتمامات اليومية التي هي ليست غاية إنما أداة لما هو أبعد وأعمق وأعصى وهي خلق (سطح تصويري) تنطبق عليه الاشتراطات الجوهرية للسطح التصويري الذي ينتمي للفن.

كان الانشغال (النقدي) بدلالات الأيدي انزلاقاً نحو النثري الذي يقع خارج البصري، ولا يمكن التعويل عليه في تقييم التجربة الفنية، وإن ما أعاده معرض أسامة حمدي “أخاديد” الى أولويات الكتابة عن المعرض هو سؤال مهم:

هل كانت تفاحات سيزان معضلة وجودية في كونها تفاحات، أم أنها كانت مناسبة لاختبار وسائل تعبير مختلفة عبر أشكال التفاحات، فليس الموضوع إلا تلة أو مطية للتعبير وهي فكرية طرحها أيضاً عبد العالي معزوز في كتابه (فلسفة الصورة). اعتقد أن رسامي الواقعية البصريين، ومنهم مثلاً: أسامة حمدي وأيضاً حسن فالح، وقبلهما جاسم الفضل، وقبلهم

يحتفظ بكيانه ليبقي خصائص المشخص ماثلة، فاستراتيجية أسامة حمدي ببساطة اقتطاع جزء ليتخذ ممثلاً عن الكل الذي هو الكائن البشري الإنسان، بوجوده الغائب وغير المحدد.

لو كنت حاضراً في الجلسة التي عقدت بشأن المعرض يوم افتتاحه، وجرت في كاليري حامد سعيد، لتساءلت عن (المعاني) الوجودية لتفاحات سيزان، ألم تكن تلك التفاحات وسيلة لحفظ الموضوع الى ادنى مستوياته، وهو ما تفعله رسوم الأيدي التي قدمها أسامة حمدي، وهي تقترح أشكال إيماءاتها، أو حركاتها العادية التي تقع سهواً في كل لحظة في اليوم؛ فأني حقيقة تلك التي كان ينشدها سيزان حينما كتب الى أميل برنار “أدين بالحقيقة في الفن لكم”

رغم أن سيزان أكثر الرسامين تنكراً للموضوع، فكان يخفّضه الى درجة تجعله ليس سوى تلة أو مطية للتعبير عن شيء آخر ومعنى ذلك انه كان ينشد حقيقة تقع خارج الموضوعات والمقاربات التأويلية التي تطالها والسرديات المتولدة عنها، وإن تلك الحقيقة تقع في فن الرسم باعتباره واقعة مادية، فلم تكن الموضوعات أكثر من مناسبة للرسم، ولم يكن مانيه بحاجة الى رسم الزهور، وليس

لذلك يمكن تلخيص اهم آلياته في “محاولة تقديم الجزيء من الكائن ليمثل الوجود الكلي للكائن”، وهو في ذلك، يتوسم خطى ابرز من فعل ذلك من النحاتين حين قدموا الجزء لينوب عن الكل، ومن ابرز هؤلاء النحاتين (ايف تانجي)، وبدرجة ما (هنري مور)، وهو ما فعله في الرسم، كاندينسكي في تجريداته الأولى التي كانت ليست إلا تقليلات لعناصر الواقع، وقد خضعت لمؤثرات تقنية بهدف تفجير طاقتها التعبيرية، بمعنى أنها كانت حركة عامة لتجريد الواقع كله الى اقل عناصره الممكنة، وكل عنصر يمثّل بجزيء منه، وربما الجزيء الأهم تحديداً، وهو ما اعتبره تطبيقاً إبداعياً آخر لما قاله بيكاسو؛ بأن لا تجريد في الرسم فحينما يبدأ الفنان بلوحة تجريدية فإنه يبدأ بمشخصات الواقع؛ ثم يبدأ بتجريدتها؛ وحتى اذا انتهى الشبه بين هذه الأشكال وبين عناصر الواقع، فإن روح الواقع تبقى ماثلة في العمل الفني، تنشر في كل أوصال اللوحة وجوده الكامن، وهذا ما أسميته (قانون بيكاسو)، واعتبر هذا المعرض لأسامة حمدي، تطويراً يستند لا على التجريد، إنما على (تقليل) المشخص (الواقع) الى اقل جزيء



كان الانشغال (النقدي) بدلالات الأيدي انزلاقاً نحو النثري الذي يقع خارج البصري، ولا يمكن التعويل عليه في تقييم التجربة الفنية

هل كانت تفاحات سيزان معضلة وجودية في كونها تفاحات، أم أنها كانت مناسبة لاختبار وسائل تعبير مختلفة عبر أشكال التفاحات؟

إشاعة..

أستاذ النحت السوفيتي ماتفي مانيزر الهوية البصرية للواقعية الاشتراكية



عبد الله عمر

يمثل ماتفي مانيزر (1891 - 1966) نموذجاً دالاً على العلاقة العضوية بين الفن التشكيلي والسلطة السياسية في الاتحاد السوفيتي في القرن العشرين. فقد شكّلت سيرته المهنية، الممتدة من أواخر العهد القيصري إلى ذروة الحقبة السوفيتية، مساراً يمكن قراءته بوصفه حالة اختبار لكيفية توظيف الدولة للفن كأداة تعبئة أيديولوجية.

مزدوجاً يستحق التوقف عنده تحليلياً، إذ جمع بين تبارين متميزين، هما، أولاً، التدريب التقني الصارم في أكاديمية ستيجلitz (1908 - 1909)، الذي أرسى الأسس الحرفية في التصميم والصناعة. ثانياً، الانخراط في مدرسة بيريدفيجنكي (1911-1916)، وهي مدرسة فنية ارتبطت تاريخياً بتصوير الحياة اليومية من منظور اجتماعي يقارب المساواتية. أما المرحلة الثالثة، فتمثلت في التكوين الكلاسيكي بالأكاديمية الإمبراطورية تحت إشراف سيرجي زاربانكو، القائم على استلهام التراث اليوناني والروماني.

يمكن القول إن هذا المزيج بين الصرامة الكلاسيكية والحساسية الاجتماعية هو ما هيأ مانيزر، دون أن يكون ذلك مقصوداً في حينه، ليصبح لاحقاً الفنان الأنسب لمتطلبات الواقعية الاشتراكية: أشكال كلاسيكية متقنة تقنياً، تُوضَع في خدمة مضمون ثوري. تخرّج مانيزر عام 1916، قبيل اندلاع ثورة أكتوبر بعام واحد، في لحظة لم يكن بمقدوره حينها أن يستشرف حجم التحول الذي ستفرضه على مساره الفني.

التنوع الطليعي

شهدت عشرينيات القرن الماضي بداية اصطاف مانيزر مع متطلبات النظام السوفيتي الجديد، الذي طالب بفتح المجال للعامل والجماعة على حساب الفردانية. وقد جسّد انضمامه عام 1926 إلى "رابطة فنانين روسيا الثورية" هذا التحول، بوصفها الإطار التنظيمي الذي أسهم في صياغة ملامح الأسلوب الفني الرسمي للدولة. غير أن اللحظة الحاسمة في هذا المسار تمثّلت في قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي عام 1932، الذي فرض الواقعية الاشتراكية بوصفها الجمالية الوحيدة المعترف بها رسمياً في البلاد، في إطار ما يمكن وصفه بإعادة توجيه الفنون التشكيلية نحو التعبئة والدعاية السياسية. وقد تطّلب هذا التحول من الفنانين أن يتحولوا فعلياً إلى منتجين لخطاب أيديولوجي بصري، وهو ما استجاب له مانيزر بسرعة لافتة، مستثمراً تكوينه الكلاسيكي، ليصبح النحات الأكثر طلباً في تلك الحقبة.

ومع انتقاله إلى موسكو عام 1941، مركز الثقل السياسي للدولة السوفيتية، دخل مانيزر أكثر مراحل إنتاجه غزارة، فأنجز نصيباً انتشرت في مختلف أرجاء الاتحاد السوفيتي، من بينها اثنا عشر تمثالاً للنينين وحده، شكّلت لاحقاً المرجعية البصرية الرسمية لتصوير الزعيم الثوري.



جميعاً صلاح جيد وفصل لعبي، هم الأكثر عرضة لأن يضيقوا ذرعاً من تقليد أشكال الواقع فيصلون إلى ما يسميه الشطرنجيون الطريق المسدود Zug-zwang، وهو مفهوم شطرنجي باللغة الألمانية يصور حالة يتعذر فيها التقدم إلى الأمام، كما لا يمكن فيها قانوناً البقاء في الوضع الراهن، وهو وضع مستنفذ في الفن الأكاديمي الذي يكتفي بتمثيل مشخصات الواقع، وعلى الرسامين البحث عن درجة من الانزياح المسرحي الطفيف الناتجة عن تجزئة الجسد والاكتمال بالجزء الذي ينوب عن الكل. قد توحى اليدين شتى الذكريات والارتباطات مع الواقع فتذكرنا يدا فائق حسن اللتان نحتتهما جواد سليم بالرسام فائق حسن، وتلكما اليدين



داليا الدجيلي في "بابل، ألبيون"

قصيدة حب تعيد صياغة مفهوم الهجرة والهوية

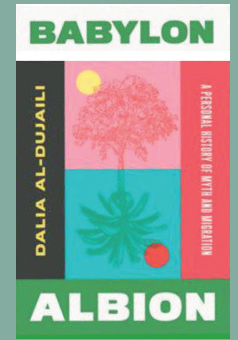


كتاب "بابل، ألبيون: تاريخ شخصي للأسطورة والهجرة" Babylon, Albion: A Personal History of Myth and Migration للكاتبة العراقية البريطانية داليا الدجيلي Dalia al-Dujaili، الصادر عن دار الساقى، هو تأمل شاعري تستكشف فيه المؤلفة معنى الانتماء إلى الأرض، إذ تتقصى التراث الغني للأرض التي نطأها، والحياة البرية التي نتخذ منها موطنًا، بدءًا من شجر البلوط الانجليزي والنخيل العراقي، وصولًا إلى كائنات الأساطير الخيالية كالثور المجنح في بلاد ما بين النهرين، ووحيد القرن الإنكليزي.



رضا الظاهر

الكتاب يدور
حول تحرير
علاقتنا بالعالم
الطبيعي
وتجاربنا في
الهواء الخالي
من إرث
الكولونيالية



بواسطة المزج بين الأساطير العربية والإسلامية، وبين الأدب الرعوي الإنكليزي والمسيحي تكشف الدجيلي النقاب عن تلك المساحات المشتركة التي تزخر بالحياة والألفة، وتكتنفها، أحيانًا، ظلال من الغموض والقتامة.

ويعد كتاب "بابل، ألبيون"، حسب ما ورد في كلمة الغلاف الأخير، بمثابة قصيدة حب مهداة إلى بابل (العراق) وألبيون (بريطانيا)، إلى "الأرض التي تجمعنا"، وهو عمل يصوغ مفهوم الهجرة، والانتماء الأصيل بأسلوب أسر ومبتكر. وفي مقابلة أجرتها معها مجلة "واسافيري" البريطانية أوائل آب/ أغسطس 2025 تقول المؤلفة: "بالنسبة لي تبدو المطارات أقل الأماكن ارتباطًا بالطبيعة في العالم بأسره. ومع ذلك فمن خلال هذه المطارات بدأت كتابة عملي الأول. ولكن هذا الكتاب لا يتناول المطارات، على الإطلاق، بل على العكس تمامًا، فهو يتمحور حول المساحات الخضراء، والأراضي المشتركة، والأساطير المنبثقة من التربة والغابات، وهوياتنا - سواء كانت ثقافية أو عرقية أو محلية.

إنه يدور حول تحرير علاقتنا بالعالم الطبيعي وتجاربنا في الهواء الخالي من إرث الكولونيالية. ومع ذلك فإن المطارات هي الأماكن التي جعلت قصص هذا الكتاب ممكنة، كما أن السفر عبر الحدود هو الذي جعلني أدرك السبب الذي دفعني لكتابته". وتضيف "بصفتي ابنة الشتات لم أشعر يوما بالرضا أو القناعة اتجاه فكرة الحدود. فكيف يمكن حصر الهوية في مكان واحد؟ إنني أحمل في داخلي عوالم متعددة ومتنوعة: مناظر طبيعية متباينة للغاية، ولغتين تمتازان ببعضهما في كثير من الأحيان، وثقافات عديدة ومتعارضة".

حظي كتاب المذكرات هذا بإشادة واسعة لتصويره العميق لمجتمعات الشتات، وتلقى تقييمات إيجابية من وسائل إعلام مختلفة لفتت الانتباه إلى الكيفية التي جعل بها الكتاب الجوانب السياسية والشخصية للهجرة مرتبطة ارتباطًا عميقًا بالعالم الطبيعي.

وبدلاً من السرد التقليدي يأتي الكتاب، الذي يضم 194 صفحة، على شكل تأملات ذات طابع شاعري،

معتمداً على مقابلات مع أفراد العائلة وبحوث في التاريخ الشفوي لعائلة المؤلفة وأرشيف أجدادها. تقول الدجيلي: "أكشف النقاب عن القصص التي نعملها في عظامنا، في دماغنا، والتي تبقىنا على قيد الحياة في ظل الترحال الدائم للوطن. علينا أن نقب في أعماقنا لنكتشف الذكريات التي دفنت هناك". إلى جانب ذكرياتها تستقي الدجيلي من الأساطير الشعبية والأديان، وتقدم أدلة علمية لتشكيل الفصول الأربعة لهذه الرواية الشعرية: غابات الذاكرة، والماء المقدس، وجنة الأرض، والأرض المشتركة. ويحمل كل فصل عنواناً مثيراً للذكريات يمزج بين الطبيعي والإنساني. وتصور الكاتبة، المولودة في المملكة المتحدة، مشاهد من طفولتها التي قضتها في لندن. وفي تأملاتها تكتشف علاقتها بشجرة البلوط الإنكليزية، إذ تراها شاهدة على التاريخ، وكاشفة موثوقة للحقيقة، كما تحتل النخلة مكانة في قلوب وعقول العراقيين. تقول: "لطالما واجهتني شجرة البلوط والنخلة بازداواجيتي التي تبدو عصية على الحل. أما الآن فهما تظهرا لي التناطر العميق بين التاريخ والتراث العراقي والبريطاني، والجمال الكامن في الاختلافات بينهما". وكما أن الورد الإنكليزية غريبة عن أرض إنجلترا، فإن الأسد، الذي أصبح رمزاً لإنجلترا، يعود أصله إلى تراث بلاد ما بين النهرين. وفي المقدمة تكتب داليا الدجيلي عن صراعها مع هويتها كبريطانية المولد من عائلة عراقية مهاجرة، وتلمح إلى هذا الصراع باعتباره نواة الكتاب:

"هل تشعر الطيور المهاجرة بالحرَج لكونها غريبة عن موطنها الأصلي؟ ما الذي يميز لحظة الفراق؟ هل هو اقتلاع جذور الشجرة من الأرض؟ أم ربما هي اللحظة التي استقلت فيها أُمِّي طائرة من بغداد إلى لندن، نازحة إلى الوطن الذي جعلته الحرب يبدو غريباً عنها".

في كتاب "بابل، ألبيون" تتعاضد مسألة البحث عن الانتماء تعقيداً من الناحية البنيوية بسبب نظرة الدولة القومية للمهاجر، إذ تراه، في المقام الأول، قوة عاملة خاضعة للتسليح. ويمكن قراءة مفهوم الدجيلي عن "جسد الأرض الذي نتشاركه جميعاً"

بوصفه استعادة جذرية وبيئية للمشاعات. فمن خلال المزاجية بين شجرة النخيل العراقية وشجرة البلوط البريطانية، تجرد المؤلفة الطبيعة من الحدود القومية، وتلك المرتبطة بالملكية الخاصة، مصرّة على علاقة جماعية بالبيئة، تتجاوز الحدود.

وتصور الدجيلي "الإرث المثير للهواجس المتمثل في القصور الفخمة"، التي تمثل التجسيد المادي للثروات الكولونيالية المنهوبة، وتكديس الأراضي. ويعمل النص بمثابة رد فعل ضد الاغتراب الاجتماعي، حيث تستخدم الكاتبة الأساطير وكتابة الطبيعة كأداة أساسية لإصلاح الصدع بين البشر والأرض.

جلي أن عنوان الكتاب، نفسه، يعتمد على مبنين أيديولوجيين أساسيين: بابل (مهد الحضارة القديم الغريب)، وألبيون (الرؤية الأسطورية الرومانسية لبريطانيا). وتستخدم الطبقات الحاكمة أساطير مثل ألبيون لتعزيز القومية، واختراع شعور زائف بالوحدة بين الطبقات "كلنا بريطانيون" لإخفاء الاستغلال الاقتصادي الفعلي.

ومن منظور آخر يعد "بابل، ألبيون" عملاً يركز، بقوة، على مبادئ النسوية البيئية، وسرديات الشتات، وتفكيك الحدود التي تفرضها المنظومة البطريركية. ويمزج هذا العمل بين الكتابة عن الطبيعة والأساطير والسيرة الذاتية لاستكشاف هوية المؤلفة كامرأة ولدت في بريطانيا ضمن عائلة عراقية مهاجرة.

وفي حين يحظى النص بتقدير واسع لتركيزه على قضايا البيئة والهجرة فإن التحليل النسوي يبرز كيف تعمل الدجيلي على تقويض السرديات التقليدية، التي يهيمن عليها الذكور، حول مفهوم الوطن، وملكية الأرض، والتاريخ. وتجسد الدجيلي ربط النسوية البيئية بين الاستغلال البطريركي للبيئة واضطهاد الشعوب المهمشة، مجسدة هذا الطرح من خلال العلاقة بين الحدود السياسية والدمار البيئي. وتنتقد الدجيلي كيف تفرض الرأسمالية الجشعة والأنظمة السياسية الاستبدادية رقابة قسرية على حركة البشر والعالم الطبيعي. ومن خلال اعتبار الهجرة الظاهرة الأكثر طبيعية على وجه الأرض

الاستعراض..

ماذا لو قرأ ماركس اقتصاد الذكاء الاصطناعي؟

تحسين الشخيلي

بين فترة وأخرى أعود إلى كارل ماركس، لا لأبحث عن إجابات جاهزة لمشكلات عصرنا، بل لأن بعض أسئلته ترفض أن تشيخ. اليوم، وأنا أقرأ مقال يناقش تأكل الطبقة الوسطى وانتقال الثروة من العمل إلى رأس المال، خطر لي سؤال مختلف.

ماذا لو كان ماركس بيننا اليوم، لا أمام مصنع القرن التاسع عشر وآلاته البخارية، بل أمام مراكز البيانات والنماذج اللغوية والخوارزميات وشركات التكنولوجيا العملاقة؟ ماذا كان سيري عندما ينظر إلى اقتصاد الذكاء الاصطناعي؟ ربما سيبدأ من سؤاله القديم نفسه (من يملك وسائل الإنتاج؟)، لكنه سيكتشف أن معنى وسائل الإنتاج قد تغير. في زمنه كان المصنع والآلة والأرض ورأس المال المادي في قلب العملية الاقتصادية. اليوم دخلت إلى المشهد أصول من طبيعة مختلفة. البيانات، والخوارزميات، والنماذج، والرقائق المتقدمة، ومراكز البيانات، والطاقة اللازمة لتشغيلها، والمنصات الرقمية التي تصل هذه الأنظمة بمليارات البشر. لم تختف الآلة، لكنها تحولت من آلة تضاعف قوة العضلات إلى آلة بدأت تضاعف بعض قدرات العقل.

وهنا يصبح السؤال الماركسي أكثر إثارة. من يملك وسائل الإنتاج عندما تصبح هذه الوسائل قادرة على إنتاج المعرفة نفسها؟ لقد كان العامل عند ماركس يبيع قوة عمله لمن يملك رأس المال. أما العامل في اقتصاد الذكاء الاصطناعي فقد يجد نفسه في علاقة معقدة ومغايرة. الكاتب والمبرمج والمترجم والمصمم والباحث والمحلل لا ينافسون إنسان آخر فقط، بل يعملون داخل بيئة تستطيع فيها الأنظمة الذكية إنتاج النص والصورة والبرمجيات والتحليل خلال وقت قصير. وهذا لا يعني أن الآلة ألغت العمل البشري، لكنه يعني أن العلاقة بين العمل ورأس المال بدأت تتغير مرة أخرى.

كان ماركس مهتم بالفارق بين من يملك عمله فقط ومن يملك رأس مال يستطيع أن يولد رأس مال آخر. اقتصاد الذكاء الاصطناعي يضيف إلى هذه المعادلة شيء جديد. النموذج الذي نفسه أصل اقتصادي قابل للتوسع بصورة



تقاوم النزعة البطريركية الرامية إلى إخضاع الأرض وتقسيمها بحدود صارمة.

وتسعى الكاتبة إلى استعادة التاريخ الشفهي والفولكلور ومفهوم (الوطن الروحي)، من خلال قلبها معادلة تمحور كتب التاريخ التقليدية حول شخصيات ذكورية، مثل الفاتحين والملوك والسياسيين، عبر إعطاء الأولوية لطرق بديلة للمعرفة. فهي تبني سرديتها حول المعرفة المستمرة من الفولكلور والذكريات الحسية والجذور المتصلة بالأجداد.

وبالنسبة للنساء في الشتات، اللواتي هُجّرن بسبب الحروب والصراعات الجيوسياسية، غالباً ما تكون العودة المادية إلى الوطن أمراً مستحيلاً أو غير آمن، إذ تطرح الدجيلي مفهوم "الوطن الروحي"، وهو ممارسة نسج شعور بالانتماء إلى الوطن انطلاقاً من الذاكرة والأسطورة والمجتمع، باعتباره شكلاً من أشكال المقاومة العاطفية وآليات البقاء. وتقول الدجيلي: "لقد بدأت عملية تأليف الكتاب بقراءة مكثفة. ورغم أن الكتاب قد لا يبدو أكاديمياً من حيث الثقل المعرفي أو الأسلوب، إلا أنه يستند، في جوهره، إلى أبحاث رصينة، إذ ينهل مادته من مقالات السرد الواقعي الإبداعي، الصلوات، والتراثيم، وآيات من القرآن الكريم، والدراسات الأكاديمية، والمذكرات الشخصية. لقد أردت من عملية الكتابة هذه أن تخلق لي فهماً أعمق لأوجه التشابه بين الفولكلور والأساطير في كل من بريطانيا وبلاد ما بين النهرين".

مع ما يحمله التقاء بابل وألبينون من خصوصيات متأصلة يشكل هذا الالتقاء بصيص أمل لمستقبل أكثر رحمة:

"عندما نعيد التواصل مع ماضيها، لا بداية ولا نهاية، لا حدود ولا عوائق" لأننا ننتمي إلى دورة سماوية أعظم من".

ولعل من بليغ الدلالة أن المؤلفة تقول في مقابلتها مع (واسايفري): "يبدو أن هذا الكتاب جاء في الوقت المناسب. فقد أدى صعود اليمين إلى تفاقم الخطاب المناهض للمهاجرين إلى حد كبير، ليس فقط في بريطانيا، ولكن في جميع أنحاء الشمال العالمي من الولايات المتحدة وفرنسا. كنت أصغر من أن أصوت على خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي في ذلك الوقت، ولكن كوني ابنة لمهاجرين لم أكن أصغر من أن ألاحظ آثاره المباشرة على خطاب المهاجرين. اليوم نشهد أعمال شغب كبرى، شهرياً تقريباً.. أمل أن يكون "بابل، ألبينون" ترياقاً لمشاعر الانتماء الشائعة والمقلقة التي نشعر بها في الوقت الحالي. اليوم يعيش عدد أكبر من الناس خارج بلدانهم الأصلية مقارنة بأي وقت مضى. نحن الأغلبية، ويبدو أن مصطلح "الأقلية" غير مناسب عند الإشارة إلى أنفسنا - كمهاجرين أو أشخاص ملونين - لأنه يضعفنا. إن "بابل، ألبينون" تذكير شفاف يؤكد، من خلال الفولكلور والأساطير، أن الهجرة هي عودة إلى الطبيعة".

داليا الدجيلي مولودة في مقاطعة سري بلندن في العام 1998 لعائلة عراقية مهاجرة، كاتبة ومحررة ومنتجة تقيم في لندن. وتشغل منصب المحررة الإلكترونية لمجلة "التصوير" البريطانية، وهي مؤسسة مجلة "الطريق إلى اللامكان"، منصة إبداعية التي تحتفي بثقافات المهاجرين. نشرت كتاباتها في صحف ومجلات مثل "الغارديان"، ومجلة "هوك" ومجلة "نيو أراب" البريطانييتين، وسواها.

تولت إنتاج أسبوع اللاجئين في العام 2023، وهو أكبر مهرجان ثقافي سنوي للاجئين في بريطانيا. اختيرت ضمن قائمة مجلة "ديزد" لأكثر من 100 صوت ثقافي تأثيراً في العام 2025.



لكن قراءة ماركس في عصر الذكاء الاصطناعي لا ينبغي أن تتحول إلى محاولة لإثبات أنه تنبأ بكل شيء. لم يفعل. اقتصاد اليوم مختلف عن الثنائية التقليدية بين العامل ومالك المصنع. ملايين البشر يمتلكون أسهم عبر صناديق التقاعد والاستثمار، وهناك شركات ناشئة ومشروعات مفتوحة المصدر، كما أن المعرفة الرقمية يمكن نسخها وتداولها بطريقة تختلف بالكامل عن السلعة الصناعية. والذكاء الاصطناعي نفسه قد يخفف كلفة الدخول إلى بعض مجالات الإنتاج، فيمنح الفرد قدرة كانت تحتاج في السابق إلى مؤسسة كاملة. لهذا فإن السؤال ليس هل أثبت الذكاء الاصطناعي صحة ماركس، بل هل بقيت بعض أدواته مفيدة لفهم ما يحدث؟ أعتقد أن مفهوم الملكية واحد منها. فإذا أصبحت القدرة الحاسوبية والنماذج المتقدمة والبنية التحتية الرقمية مركزاً لدى عدد محدود من المؤسسات، فلن تكون القضية اقتصادية فقط. من يملك هذه الأنظمة سيمتلك جزءاً من البنية التي تنتج المعرفة وتوزعها وتحدد شروط الوصول إليها. وهنا تلتي القوة الاقتصادية بالقوة المعرفية على نحو لم يكن مألوفاً في الاقتصاد الصناعي. وقد يكون هذا هو التحول الذي يستحق مراقبته. الصراع المقبل ربما لن يدور فقط حول الأجور أو عدد الوظائف التي ستختفي وتلك التي ستولد. قد يدور حول من يملك الذكاء الاصطناعي، ومن يستطيع الوصول إليه، ومن يحدد أهدافه، وكيف توزع القيمة التي ينتجها بين رأس المال والعمل والمجتمع. لو عاد ماركس اليوم، ربما لن يبحث أولاً عن دخان المصانع ولا عن صفوف العمال أمام بواباتها. قد يقف أمام مركز بيانات ضخم لا يرى داخله سوى خوادم ورقائق وأصواء صغيرة. ثم يطرح السؤال الذي طرحه قبل قرن ونصف بصيغة جديدة.

إنتاجه، بينما يستطيع النظام البرمجي، بعد بناء بنيته التحتية، أن يقدم الخدمة نفسها إلى أعداد هائلة من المستخدمين. صحيح أن ذلك يحتاج إلى حوسبة و طاقة واستثمارات ضخمة، لكنه يمنح رأس المال الرقمي قدرة غير مسبقة على توسيع نطاق الإنتاج. وهنا قد يجد ماركس أن التراكم لم يختفي، بل اكتسب محركاً جديداً. لكن هناك مفارقة أخرى ربما كانت ستثير اهتمامه أكثر. الذكاء الاصطناعي لم ينشأ من فراغ. وراء النماذج الحديثة تراكم ضخم من المعرفة البشرية. كتب ومقالات وبرمجيات وصور وأبحاث ولغات وخبرات أنتجتها أجيال من البشر. وحين تتحول أجزاء من هذا التراث المعرفي إلى مادة تدخل في بناء أنظمة ذات قيمة اقتصادية هائلة، يظهر سؤال جديد عن العلاقة بين المعرفة المشتركة والملكية الخاصة. من أنتج القيمة هنا؟ السؤال أصعب مما يبدو. الشركات استثمرت مبالغ هائلة في الباحثين والهندسة والرقائق ومراكز البيانات والطاقة والتدريب، ومن الخطأ تجاهل هذه القيمة. وفي الوقت نفسه لم تكن هذه الأنظمة لتصل إلى قدراتها الحالية من دون التراكم السابق للمعرفة البشرية. نحن إذن أمام اقتصاد تختلط فيه الملكية الخاصة بالبنية المعرفية التي صنعها المجتمع عبر أجيال. وهذا يقودني إلى مفهوم آخر عند ماركس هو الاغتراب. كان العامل في المصنع يغترب، في التحليل الماركسي، عن المنتج الذي صنعه وعن عملية إنتاجه. أما في الاقتصاد الرقمي فقد يظهر شكل مختلف من الاغتراب. الإنسان ينتج المعرفة، ثم تدخل المعرفة في أنظمة تعود إليه لتعيد كتابة النص الذي يكتبه، وتنتج البرنامج الذي كان يرسمه، وتصنع الصورة التي كان يرسمها، وربما تنافسه في سوق العمل الذي ساهمت المعرفة البشرية نفسها في تأسيسه.

عدنان حسين في ذكره «سيرة القلم وموقف الكلمة»

الرحلة الشاقة الصحافة كساحة للنضال والمواجهة

ليس اختيار
«سيرة القلم
وموقف الكلمة»
عنواناً للكتاب أمراً
عابراً، فهو يلخص
إلى حد بعيد
جوهر تجربة عدنان
حسين، حيث تلازم
القلم والموقف
في حياته

بذل أحمد الناجي
جهداً واضحاً في
جمع مادة الكتاب
من الصحف وما
بقي في ذاكرة
معاصريه



محمد علي محيي الدين

عدنان حسين واحد من أولئك الذين يصعب الفصل في تجربتهم بين الصحفي والمناضل والإنسان. عاش حياته في قلب التحولات العراقية الكبرى، وظل القلم بالنسبة إليه أكثر من مهنة، إذ جعله وسيلة للتعبير عن قناعاته والدفاع عن الإنسان وحقوقه، وميداناً لمواجهة الاستبداد والفساد وكل ما رآه نقيضاً للعدالة والحرية.

وحين وصل إلى المرحلة المتوسطة في المدحتية، بدأ ينخرط في النشاط الطلابي، ووجد نفسه في وقت مبكر وسط أجواء سياسية واجتماعية كانت تدفع الشباب إلى التفكير في مستقبل بلدهم. ثم اتسع هذا النشاط مع انتقاله إلى الجامعة، فانخرط في صفوف اتحاد الطلبة العام، قبل أن يقوده ذلك الطريق إلى الحزب الشيوعي العراقي، وهو انتماء لم يكن منفصلاً عن البيئة الفكرية التي نشأ فيها، ولا عن القناعات التي أخذت تتبلور لديه بشأن العدالة الاجتماعية وحقوق الفئات الفقيرة والكادحة. غير أن الطريق لم يكن سهلاً. فقد كانت الملاحقة الأمنية والاعتقال والمراقبة جزءاً من حياة كثير من الشباب العراقيين الذين اختاروا النشاط السياسي المعارض، وكان

التابعة لمحافظة بابل، في بيئة عائلية ارتبطت مبكراً بالنشاط السياسي والاجتماعي، وكان والده واحداً من المناضلين الذين تأثروا بالفكر الماركسي، وانشغلوا بقضايا الفلاحين وحقوقهم في العراق خلال خمسينيات القرن العشرين. وفي بيت كهذا، لم تكن السياسة فكرة بعيدة أو حديثاً عابراً، بل كانت جزءاً من الحياة اليومية، وما كان لعدنان، وهو يرى والده يواجه السجن والملاحقة بسبب مواقفه، إلا أن يتشكل وعيه الأول على معنى الالتزام والتضحية.

يكتب من موقع المراقب البعيد عن الأحداث، وإنما من داخلها، متحملاً تبعات ما يكتب وما يؤمن به. وقد بذل الاستاذ أحمد الناجي جهداً واضحاً في جمع مادته من الصحف والوثائق وما بقي في ذاكرة معاصري عدنان، ليعيد تركيب سيرة رجل لم تكن حياته خطأ مستقيماً هادئاً، وإنما رحلة شاقة عبر أزمنة سياسية متقلبة، تداخل فيها الخاص بالعام، وتحولت فيها الصحافة إلى مساحة للنضال والمواجهة.

من هنا تأتي أهمية السيرة التي وضعها الباحث أحمد الناجي عنه، والتي حملت عنواناً دالاً هو «سيرة القلم وموقف الكلمة»، ونشرتها دار المدى، احتفاءً بشخصية تركت حضوراً واضحاً في الصحافة العراقية والعربية وفي مسيرة المعارضة العراقية على امتداد عقود.

ليس اختيار «سيرة القلم وموقف الكلمة» عنواناً للكتاب أمراً عابراً، فهو يلخص إلى حد بعيد جوهر تجربة عدنان حسين، حيث تلازم القلم والموقف في حياته، فلم يكن

هايكو عراقي.

بائعة الزهور



طارق حسين

- (1) هو يعرف كل الحقيقة ولم يبح بها لأحد
المجنون
- (2) يموت وعينه على قصيدة لم تكتب من قبل..
الشاعر
- (3) لم يذكر يوماً انه غادر نايه ولو بالمنام..
الراعي
- (4) تموت واقفة كي لا ترى يوماً فأس الحطاب..
الاشجار
- (5) بابتسامتها الساحرة تلفت إليها انظار المارة..
بائعة الزهور
- (6) وحده يعرف سر الهزيمة وأبن يرقد جثمانه..
الجندي المجهول
- (7) عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة..
سناها ومضى ملعوناً الى حتفه..
الصيد
- (8) كلما راقصتها الرياح أمطرت لنا الحلوى..
عمتنا النخلة

- (9) رغم جمالها الأسر
لم يلتفت لها الشعراء..
البومة

- (10) وحدها من يحق لها
تقييم الحرب..
أم الشهيد

الصحفي لا يفقد صفته كمواطن حين يضع قلمه جانباً، وأن الدفاع عن الحرية لا ينتهي عند حدود الصفحة المطبوعة.

ومن هنا تبدو تجربته أكثر تعقيداً من مجرد سيرة صحفي مارس المهنة لسنوات طويلة، إنها سيرة إنسان تشكل وعيه في بيئة سياسية مضطربة، ثم حمل ذلك الوعي معه إلى الصحافة، فصار الموقف جزءاً من الكتابة، وصارت الكتابة شكلاً من أشكال الموقف.

وهذه الخصوصية هي التي جعلت عدنان حسين حاضراً في الذاكرة الصحفية العراقية بوصفه واحداً من أصحاب الأقلام التي لم تكن سهلة الانقياد، ولم تتعامل مع الصحافة باعتبارها سلعة قابلة للبيع والشراء.

وحين أنهكه المرض في سنواته الأخيرة، كان قد قطع شوطاً طويلاً من حياة حافلة

بالمطاردة والمنفى والعمل الصحفي والمواجهة السياسية. جاء المرض ليضع حداً لمسيرة رجل ظل حتى النهاية قريباً من المشهد العام، حاضراً في المحافل والمناقشات، ومتمسكاً

بمهمته في الكتابة والتعبير. رحل بعد صراع مع المرض، لكنه ترك وراءه أثراً يتجاوز عدد المقالات التي كتبها أو الصحف التي عمل

فيها، لأن القيمة الحقيقية في تجربته تكمن في ذلك التلازم النادر بين ما كان يؤمن به وما كان يكتبه.

ويأتي كتاب أحمد الناجي، الذي أصدرته دار المدى تحت عنوان «سيرة القلم وموقف الكلمة»، ليسد جانباً مهماً من الحاجة إلى

توثيق حياة هذا الصحفي والمناضل. فالكاظم لم يعتمد على الذاكرة وحدها، وإنما حاول أن ينقب في ركام الصحف والمصادر المكتوبة، ويستعين بشهادات معاصري عدنان حسين،

ليعيد رسم المراحل المتعددة من حياته، منذ طفولته في الشوملي، مروراً بالنشاط الطلابي والانتماء السياسي والمنفى، وصولاً إلى عودته للعراق وتجربته الصحفية في

«المدى» وموقفه من التحولات التي أعقبت عام 2003.

وتنبع قيمة هذا العمل من أن سيرة الشخصيات الصحفية لا تكتمل بسرد تواريخ الميلاد والعمل والرحيل، بل تحتاج إلى قراءة

العلاقة بين صاحبها والعصر الذي عاش فيه. وعدنان حسين، بهذا المعنى، ابن مرحلة عراقية كاملة، مرحلة كان فيها المثقف أمام

امتحان دائم بين الصمت والكلمة، وبين السلامة الشخصية والالتزام بالموقف. وقد اختار، في مراحل حياته المختلفة، أن يدفع

ثمن الكلمة، وأن يجعل من الصحافة فضاءً للدفاع عن قناعاته.

لقد كان عدنان حسين صحفياً، لكنه لم يكن صحفياً محايداً بالمعنى البارد للكلمة، كان منحازاً إلى ما يراه حقاً وعدلاً، وكان هذا

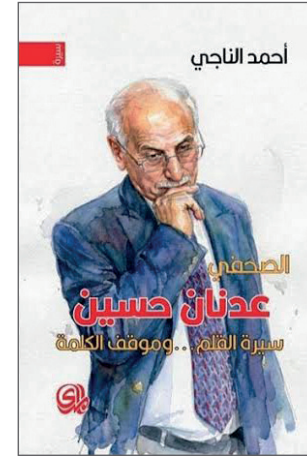
الانحياز هو سر قوته كما كان في أحيان كثيرة سبباً في متاعبه. وبين المنفى والوطن، وبين السجن والمطاردة، وبين صفحات الصحف

وساحات الاحتجاج، مضى في طريق طويل لم يخل من الأشواق. وحين ترجل الفارس، بقي قلمه شاهداً على زمنه، وبقيت سيرته التي

جمعها أحمد الناجي محاولة وفية لاستعادة رجل جعل من الكلمة موقفاً، ومن الموقف مسؤولية، ومن الصحافة جزءاً من حياته لا

مجرد مهنة يمارسها.

اكتسبت تجربته في «المدى» أهمية خاصة، ليس فقط لأنه ترأس تحريرها لسنوات، وإنما لأنه أسهم في ترسيخ توجهها التنويري، وجعل من صفحاتها مساحة للنقاش في القضايا العامة والدفاع عن الثقافة والفكر وحرية التعبير



وسط الفوضى السياسية والاجتماعية التي أعقبت التغيير. وكان حضوره في صحيفة «المدى» لافتاً، ولا سيما من خلال كتاباته اليومية التي عالجت قضايا الشأن العراقي بجرأة مباشرة، وتحولت إلى منبر دائم للتعبير عن رؤيته وموقفه.

وقد اكتسبت تجربته في «المدى» أهمية خاصة، ليس فقط لأنه ترأس تحريرها

لسنوات، وإنما لأنه أسهم في ترسيخ توجهها التنويري، وجعل من صفحاتها مساحة

للنقاش في القضايا العامة والدفاع عن الثقافة والفكر وحرية التعبير. وكانت افتتاحياته

ومقالاته اليومية شاهدة على ذلك الإصرار الذي رافقه طوال حياته: أن تكون الصحافة

عيناً على السلطة، وصوتاً للناس، وساحة لكشف الخلل لا للتغطية عليه.

وفي عراق ما بعد 2003، وجد عدنان حسين نفسه في مواجهة ظواهر جديدة، في

مقدمتها الفساد السياسي والمحاصصة وما رافقها من اختلالات في الدولة والمجتمع.

ولذلك لم يتردد في توجيه نقده إلى القوى المنتفذة، وظل قلمه حاداً في كشف مواطن

الخلل، حتى بدا في بعض كتاباته وكأنه يواصل المعركة ذاتها التي خاضها في مواجهة

الاستبداد، وإن تغيرت الوجوه والظروف. كما شارك في التظاهرات والمسيرات

الاحتجاجية المعارضة للمحاصصة، مؤمناً بأن



أحمد الناجي

عدنان حسين واحداً ممن دفعوا ثمن خياراتهم. وأثرت هذه الظروف في مسيرته الدراسية، إلا أنها لم تستطع أن تنتزع منه رغبته في مواصلة التعلم أو أن تحول بينه وبين بناء شخصيته الثقافية. ومع مرور الوقت، استطاع أن يتجاوز تلك المرحلة، وأن يشق طريقه في الصحافة، حاملاً معه رصيداً من المعرفة والتجربة السياسية جعل كتابته مختلفة عن كتابة الصحفي الذي يتعامل مع الخبر بوصفه مهنة فحسب.

دخل عدنان حسين عالم الصحافة في مرحلة كانت فيها الكلمة العراقية محكومة

بصراعات السياسة وتقلباتها، وسرعان ما برز اسمه بين الأقلام التي لا تكتفي بوصف

الأحداث، وإنما تحاول قراءتها والكشف عن خلفياتها ونتائجها. وحين اضطرته الظروف

السياسية إلى مغادرة العراق، لم يتحول المنفى بالنسبة إليه إلى عزلة أو انقطاع، بل

أصبح امتداداً آخر لنضاله. تنقل بين الصحف العربية، وعمل محرراً وكاتباً، وظل حاضراً

بقلمه في قضايا العراق وهمومه، وكان المسافة الجغرافية لم تستطع أن تفصله عن

وطنه، ففي تلك السنوات، اتسعت تجربته الصحفية، وأصبح واحداً من الأقلام المعارضة

التي امتلكت قدرة على التعبير الجريء، من دون أن يتحول العمل الصحفي لديه إلى

وسيلة للارتزاق أو البحث عن الامتيازات. فقد بقي، بحسب الصورة التي ترسمها

سيرته، شديد التمسك بفكرة الصحافة بوصفها مسؤولية أخلاقية قبل أن تكون

وظيفة، وبالقلم الحر الذي ينحاز إلى الناس وقضاياهم، لا إلى السلطة أو المال. ولهذا

تداخلت في تجربته الصحفية ملامح المثقف والمناضل والكاتب، وأصبح مقاله امتداداً

طبيعياً لموقفه السياسي والفكري. وخلال العقدين الأخيرين من القرن

العشرين، كان عدنان حسين حاضراً في صفوف المعارضة العراقية، مدافعاً عن

القضايا التي آمن بها، وداعياً إلى توحيد القوى المعارضة ولم شملها. ولم تكن معارضته

للنظام السابق مجرد موقف سياسي ملعن، بل تحولت إلى تجربة شخصية قاسية طالت

آثارها أسرته، من خلال المطاردة والمضايقة والاستجواب، وهي ممارسات كانت جزءاً من أسلوب النظام في التعامل مع خصومه

ومع عائلاتهم. ومع ذلك لم يتحول الخوف إلى رقيب على كتابته، ولم تدفعه الضغوط إلى التخلي عن موقفه.

وبعد سقوط النظام السابق في التاسع من نيسان 2003، عاد عدنان حسين إلى العراق، ليجد نفسه أمام بلد آخر في ظاهره، لكنه

مثقل بتحديات جديدة. وهنا بدأت مرحلة مختلفة من تجربته الصحفية، إذ انضم إلى

فضاء إعلامي عراقي كان يبحث عن دوره

أولئك الأشخاص، ليس فقط بالإستماع إلى كلامهم عبر حوارات ذكية، بل وأيضا بقراءة افكارهم. ومنذ اللحظة الأولى يتخذ المؤلف من دكان فياض القصاب، مرصدا لرسم الصورة الطبوغرافية للمنطقة، وتأشير شكل العلاقات بين السكان من خلاله..

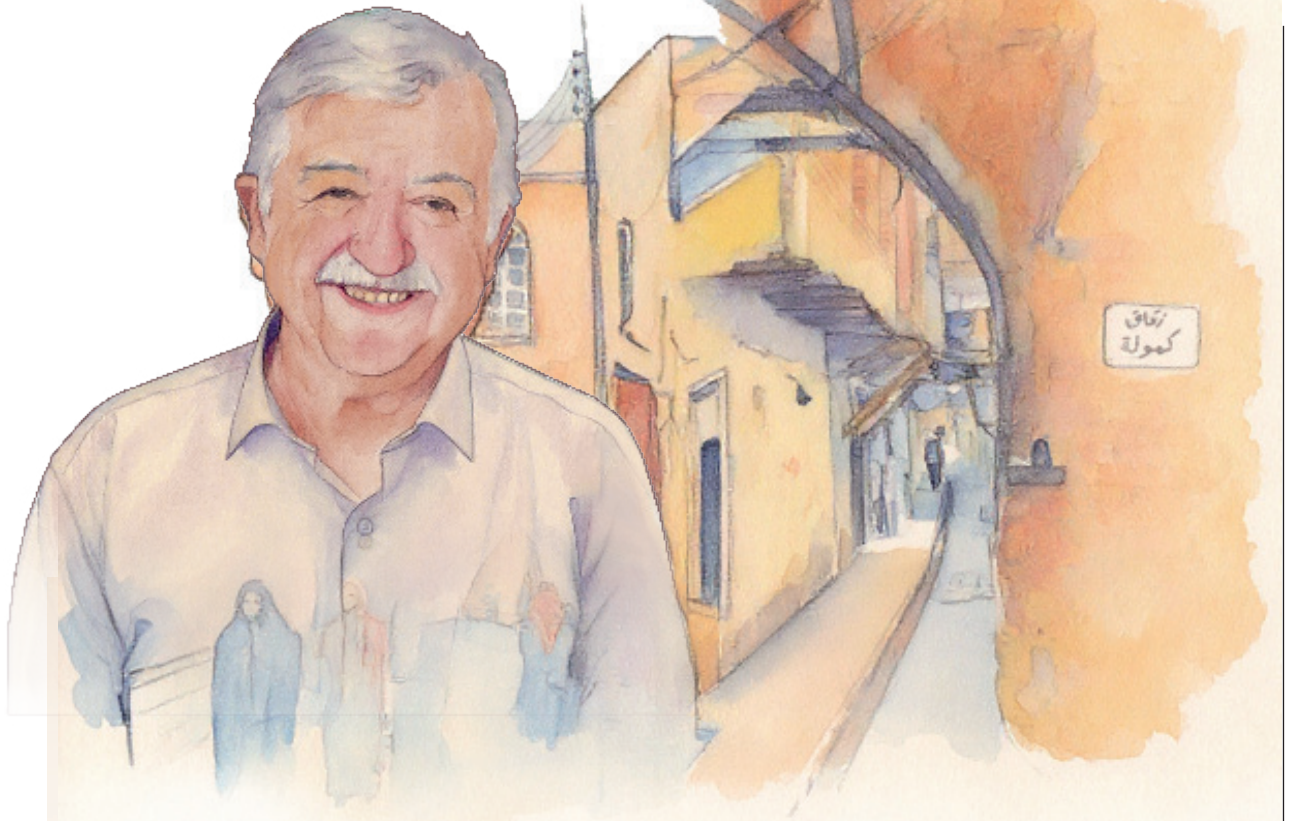
زقاق كمولة

ربما لم تكن محض مصادفة أن يقع إختيار الكاتب على زقاق كمولة، لأنه يشكل جزءا من ذاكرته، بل لأنه بخلاف العديد من أزقة المدينة، التي يغلب عليها اللون العشائري، وبقايا الحياة الريفية، يمتاز هذا الزقاق، بكونه الأكثر تمهدنا، وتنوعا في السكان. فثمة العديد من الكنائس القديمة في ذلك الجوار. وعلى مقربة منه، تقع محلة اليهود، وعدد من الجوامع، جامع عبد الله المكي، وجامع الإمام إبراهيم، وجامع النبي جرجيس، وجامع عبد الله بك، فضلا عن التنوع القومي والديني والثقافي للسكان فيه. فهناك التجار توما المسيحي، وكاكا خليل الكردي بائع المستوى، والكريف خدر اليزيدي، فضلا عن السكان الأكثر تمهدنا.

منير افندي، وأمين المرابي، وفتحي الأسير، ومرعي شرارة، والمعلم عبد العزيز، وفياض القصاب وغيرهم. هذا التنوع هو الذي يشكل ايقاع الحياة في هذا الزقاق، وجواره. وفي هذا المكان تشكلت أولى التنظيمات اليسارية والديمقراطية، بينما تركزت غالبية الحركات القومية المعارضة لها، في الاحياء نصف المتهدنة، والتي يغلب على تكوينها اللون الريفي والعشائري. وشخصية الزقاق نفسها ربما تمثل أول وأبرز الشخصيات في الرواية.

فضاء نسوي عام

الرواية ممتعة في سردها، لذيدة في لغتها، طريفة في تصوراتها، ولافتة في حس الفكاهة المرة أحيانا فيها، بالإضافة إلى قدرتها الاستثنائية على رصد وتصوير عمق الحيرة والمعاناة والوجاع لدى شخصياتها النسوية خصوصا، اللائي اتخذن من سطوح البيوت مكانا للقاءاتهن اليومية، والثرثرة والنميمة، والشكوى المرة من الأزواج. فضلا عن مراقبة رجال المحلة من هناك والسخرية من بعض تصرفاتهم. يتمتع المؤلف بمقدرة لافتة على التوغل الدقيق في الطبقات العميقة للتفكير النسوي، وتداعياته الداخلية، إنه يبدو في بعض لحظات النص مسكونا بنوع من روح أثنوية شفيفة. إن سطوح البيوت في هذا الطراز من المعمار القديم، تتحول عند النساء إلى البديل عن المقاهي والمجالس والجوامع لدى الرجال. سلمى زوجة فياض القصاب مثلا تعاني من ابتعاد فياض عنها، إلى درجة الهجر. وداد البغدادية شقيقة ناظم الحلاق تتطلع إلى رجل ينتزجها



عامر سلطان في "قربان المنفى"

سيميائية السرد الحياة الخفية للسكان



فخري أمين

لحظة تزول بعض العلامات المادية لمكان ما، أو تغييرها في الزمان مسافة من النأي، تظل الذكرى داخل الأفراد تبحث عن شكل من الاستمرارية، فيلجأ البعض إلى تسجيل المكان عبر الاحتفاظ بلحظات فوتو، أو تسجيل شريط سينمي، أو حتى عمل نماذج مصغرة. وهذا ما فعله عامر سلطان في سرديته الروائية عن زقاق كمولة، فعلى الرغم من تواضع هذا المكان، إلا أنه يؤدي في الرواية وظيفة ثقافية بالغة الأهمية، إنه يقول للسكان أن حيواتهم جزء أساسي من تاريخ المدينة والبلاد.

يبدو عامر سلطان في هذا العمل مغرما بالتسجيل، إنه يسجل كل دقائق الحياة اليومية، في ذلك الزقاق، ليصل في النهاية إلى لوحة بانورامية لنمط الحياة فيه. شريحة واسعة مؤلفة من أكثر من عشرين شخصية رجالية وبحدود خمس عشرة شخصية نسائية تضيح بهم الرواية، وعمل بهذا العدد من الشخصيات يحتاج إلى نفس ملحمي عميق في الكتابة. تتميز هذه الرواية بالوصف الدقيق والمفصل لشرح أفكار وافعال الشخصيات، فتدخل إلى عقول

وهو ليس مجرد مكان من حيطان وأبواب وسطوح، إنه نسج من العلاقات الممتدة بين العناصر المادية فيه وحياة السكان داخله. إنهم لا يقيمون في البيوت حسب، لكنهم يتنفسون العالم فيه، ويختزنون مراحل العمر في تفاصيله، ويربطون إحساسهم بالأمان أو الخوف أو الإنتماء بصورة وروائح، وأصواته. الزقاق هو الذي منح ذاكرة السكان هيكلًا تتماسك داخله. إنه في الرواية، يدخل في تكوين ذوات ساكنيه، ويصبح جزءا من معرفتهم بأنفسهم.

في هذا النص جمع الكاتب السرد إلى الفوتو إلى الشريط السينمي في عمل واحد، متوغلا في أسرار الحياة الخفية للسكان، مستخدما لغة تقترب إلى حد لافت من اللهجة المحلية، خصوصا في الحوارات وفي مسميات الأشياء، بوصف ذلك جزءا مؤثرا من شخصية المدينة، قادرا على استثارة مخيلة الحنين لدى القراء. ما الذي يعطي للسرد في هذا النص حياته الخاصة؟ تتمحور الرواية حول زقاق كمولة،

لم تكن محض صدفة أن يختار الكاتب على "زقاق كمولة"، لأنه يشكل جزءا من ذاكرته، بل لأنه بخلاف العديد من أزقة المدينة، التي يغلب عليها اللون العشائري، يمتاز هذا الزقاق، بكونه الأكثر تمهدنا وتنوعا

صالح

كارل ماركس وإرثه عند التفكيكيين

حسين صالح

في العام 1993 نشر دريدا كتابه الأشهر "أطيفاف ماركس"، جاء الكتاب كإعادة قراءة تفكيكية لإرث كارل ماركس في توقيت حساس جداً؛ أي بعد انهيار الاتحاد السوفيتي وسقوط جدار برلين. في تلك الفترة، سادت أطروحات غربية تعلن "نهاية التاريخ" وانتصار الرأسمالية الليبرالية، فجاء دريدا ليؤكد أن روح ماركس لم تمت، بل تحولت إلى "أشباح" تلاحق النظام العالمي الجديد.

تُعيد أطروحة "علم الأشباح" التي صاغها جاك دريدا في كتابه "أطيفاف ماركس" تعريف علاقتنا بالزمن والتاريخ، إذ يرى أن الحاضر ليس نقيضاً بل هو محكوم ومطارد بأشباح الماضي والمستقبل على حد سواء. الشبح عند دريدا ليس كائناً خارقاً، بل هو عنصر غائب جسدياً لكنه حاضر بقوة وتأثيره فعال.

عندما نُشر "البيان الشيوعي" في العام 1848، بدأ كارل ماركس كتابته بعبارة، "شبح ينتاب أوروبا، شبح الشيوعية"، وبعد العام 1993، قلب دريدا الاستعارة؛ لم يعد ماركس يهدد أوروبا كشبح قادم من المستقبل، بل أصبح شبحاً يطارد الرأسمالية.

يرى دريدا أن محاولات الأنظمة الرأسمالية لإعلان "موت ماركس" نهائياً هي دليل على رعبها من عودته؛ فالشيء الذي مات تماماً لا تحتاج للاستمرار في قتله وإعلان موته إعلامياً.

يرفض دريدا فكرة وجود "ماركسية واحدة" صلبة ومقدسة، إذ يرى أن هناك تعددية في إرث ماركس؛ فهناك ماركس الفيلسوف، وماركس الثوري، وماركس الاقتصادي والماركسية النقدية.

يدعو الكتاب إلى التمسك بـ "الروح النقدية الشديدة" لماركس، مع التخلص من الدوغمائية والجمود العقائدي للأنظمة الاشتراكية، كما يؤكد دريدا أن العالم الرأسمالي يعيش أزمة عميقة تتجلى في البطالة، والفقر، والحروب، واللامساواة، وهي الأمور التي كان ماركس أول من شرّحها بدقة.

من جهة أخرى، يدعو دريدا إلى نوع جديد من التضامن العالمي، كأممية جديدة تتكون من تحالف غير رسمي يجمع المستضعفين، والمثقفين، والناشطين، وحركات حقوق الإنسان في العالم. الهدف منها هو نقد العولمة الرأسمالية، ومقاومة العنف الاقتصادي والسياسي للمؤسسات الدولية.

يبدأ دريدا كتابه باقتباس شهير من مسرحية هاملت لشكسبير: "الزمن قد خرج عن مساره"، حيث يربط بين شبح والد هاملت الذي يطالب بالعدالة، وبين طيف ماركس. لقد حاول دريدا، من خلال مفهوم التفكيكية اثبات أن "الحاضر المستقر" للرأسمالية هو وهم، وأن هناك دائماً ديوناً أخلاقية للماضي ومسؤولية اتّجاه المستقبل.

كتاب أطيفاف ماركس ليس دفاعاً كلاسيكياً عن الشيوعية، بل هو بيان فلسفي يؤكد أن نقد الرأسمالية

يظل ضرورة ملحة،

إذ يرى دريدا أننا

لا يمكننا العيش

أو التفكير في المستقبل

من دون استضافة

أطيفاف ماركس،

لأن إرثه النقدي هو الأداة

الأهم لتفكيك المظالم المعاصرة.

النبى يونس، ثمة في هذه الرؤية ما يمكن أن يفهم أنها إشارة إلى الموصل نفسها ابنة نينوى التاريخية، تزوجها عبد الله القومي الناصري، وهي إشارة إلى حقبة هيمنة الفكر القومي الناصري على المدينة، وبعد وفاته تنافس أثرياء الرقاق على امتلاكها، بيد أنها كانت تنتظر عودة شقيقها عبد العزيز الشيعوي ليقدر مصيرها. ستبدو سناء هي القربان في المطالعة الأولى، لكن عودة عبد العزيز كانت تعني أكثر من مجرد، تقرير مصر سناء، كانت تمثل عودة التلاحم إلى رقاق كمولة، واستعادة الحياة مسارها الصحيح فيه، والمريح. سيبدو رقاق كمولة الذي كان ينتظر إلى جانب سناء متلهفا عودة عبد العزيز من الناصرية هو القربان، والمدينة كلها، وربما المجتمع العراقي برمته..

الحاضر الماضي

إنها رواية كبيرة عصية على التجاهل، كتبها استاذ يغري بمقارنته بغائب طعمة فرمان، هي تشرح للحظة التاريخية التي أعقبت الإنقلاب على ثورة تموز 1958، وما خلفته من جراح عميقة وتمزقات في بنية المجتمع في رقاق كمولة، وبدء التعافي التدريجي من تلك الجراح، بعد فشل الإنقلاب، ونهاية عبد السلام عارف محترقا نتيجة سقوط طائرته، وتولي شقيقه عبد الرحمن عارف قيادة البلاد، وعبد الرحمن البزاز رئاسة الوزراء. هذا التعافي يمثل بإمكانية عودة الفنان الشيعوي عبد العزيز من منفاه في الناصرية، والاحتفال الذي كان بانتظاره في الرقاق، مؤشرا استعادة التفاهم المجتمعي لدى الأهالي. تمثل ذلك على نحو أكمل في النص ليلة موت عبد الله، فقد سجل المؤلف تلك اللحظة بروح ملحمية جميلة ومؤثرة.

إنها رواية لافتة، بقدرتها غير العادية في السيطرة على حركة الزمن داخل العمل، وعلى تحديد ملامح الشخصيات، تتوفر على نوع من شمولية في الرؤية وإحكام في البناء، مستخدما لغة طيبة تتلون باللحظات والأماكن والشخصيات، لتنتقل إلينا شيئا من رائحة الحياة في ذلك الزمان، وذلك الرقاق.

ربما اراد المؤلف أن يعيد تعريف الأحداث، لتحديد من هو المعتدي فيها، ومن هو الضحية. وهي مسألة تتمتع براهنية مستمرة، في هذه المدينة. إنها ليست عملا تخيليا، لكنها من وحي تجربة حقيقية في الحياة، تجربة صاخبة، حارة، حية، فاضحة، وحسية إلى حد كبير. ربما شعر المؤلف بالحاجة إلى نوع من تصفية الحساب مع ذلك الماضي الفج، فكان لا بد من التعرية حتى الجذور، فهذا وحده ما يمنح الكاتب شرعية الكتابة في هذه اللحظة.

من تاريخ المدينة، التي شهدت حركة استقطاب سياسي جنوبي، ضار وضار وكاسح. سادت خلالها صراعات دامية متمحورة حول شعار العداء للشيوعية. وظفت فيها القوى الرجعية أبشع أدوات الجريمة، تمثلت بالإغتيالات السياسية، التي استهدفت الكفاءات الثقافية والمهنية الوطنية. عبد العزيز مثلاً أهودج للمثقف اليساري، ويرمز للألوف من المثقفين الذين اضطروا إلى مغادرة مدنهم، أو حتى الهجرة إلى الخارج، تحت طائلة التهديد بالإغتيال. المسيحيون كمكون موصل قديم وكبير ومؤسس، تعرضوا للاعتداء والتهديد بتهمة الشيوعية، لأن أحدهم فقط كان من الوجوه اليسارية المعروفة، واضطر الكثير منهم لبيع بيوتهم الفاخرة ومغادرة المدينة، ليتملكها الإنتهازيون من طراز المرابي والإنتهازي أمين. فياض القصاب صديق عبد العزيز، أول من تطوع في المقاومة الشعبية، وارتدى زيه، وحمل سلاحها، لكنه تخلى عنها مبكرا وانصرف إلى عمله في القصابة، لحظة شعر بعدم جدواها. بيد أن تهمة الشيوعية لبسته إلى الأبد. إنه يرمز للعديد من الناس الذين تجرفهم، في لحظة ما، الموجات الشعبوية. حامد الحلب معلم شيعوي صديق لعبد العزيز وفياض، لكنه لم يتعرض للمضايقة والتهجير بسبب نفوذ عائلته. طراز من المثقفين الأثرياء. وهنا إشارة إلى ضرب من الطبقة حتى في الصراعات السياسية. مرعي شرارة العسكري الذي عثروا في غرفته في المعسكر على جريدة الشرارة، الجريدة الداخلية للحزب الشيعوي العراقي، وطرد بسبب ذلك من الجيش، ولحقه لقب شرارة حتى في حياته المدنية. لطيف الشيخ أحد وجهاء الرقاق، من أنصار الملكية، وهو من كبار مهري الأغنام، ومعاد على المكشوف للثورة. منير أفندي مدير مدرسة الأحرار، ارسنقراطية عائلية مثقفة، ومناهضة للشيوعية. وتجاوزت موجة التسييس الأفراد إلى الأماكن، فكانت محلة المكاوي مثلا تدعى موسكو، بينما منطقة دكة بركة القريبة سميت بالقاهرة. لا بل اتسعت تلك الظاهرة، وتفاقمت إلى حد الجنون، فقد قام بعض المهووسين بالعداء للشيوعية بحرق أحد باصات نقل الركاب الحكومية بسبب لونه الأحمر. ووصلت لدى البعض إلى حد التدخل في العلاقات العائلية والخطوبة والزواج.

من هو قربان المنفى تحديداً؟ القراءة الذكية غالبا ما تحيي النص، وتكشف الحركة الزمكانية التي تغلفه، وتطلق لسان الرواية من عيه. تنطوي شخصية الجميلة سناء خصوصا في النص، على أبعاد سيميائية واضحة، فهي منتمية كمنحدر مكاني إلى نينوى الآشورية، راعية غنم في تلال منطقة

حتى لو كان أمين الإنتهازي القميء الأعشى.

جورية زوجة عزيز الجمال، تحمل في ذاكرتها بقايا من طعم لعبها مع فياض قبل زواجها، في ليالي ذلك الرقاق الضيق الذي لا يتسع لمروور شخصين، الذي في نهايته يقع بيت سناء. سناء المتعالية على نساء المحلة، لا تشاركهم الثثرة اليومية على السطوح، بناء على توصية من زوجها. وطبعا لكل واحدة من ساكنات الرقاق في الرواية حكاية، لا يتسع المجال للمروور عليها.

الأرملة الجميلة

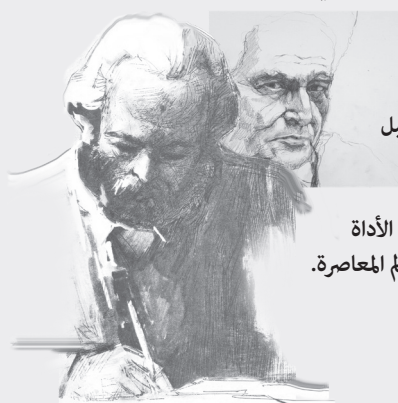
تتمتع سناء في النص بأهمية بؤرية، هي التي آخت بين عبد الله زوجها الناصري المتعصب وشقيقها المعلم والفنان الشيعوي عبد العزيز، أكبر الملحنين في الرقاق، كما يصفه البعض، والمبعد إلى الناصرية، إثر النزاعات السياسية، في السنوات الأولى لثورة تموز 1958 بسبب افكاره. في الصراع حول شخصية سناء، بعد وفاة زوجها عبد الله بحادث سير، يقوم المؤلف بفضح المجتمع في الرقاق، وتعريته تعرية كاملة، مسلطا الضوء على العقلية المتحكمة فيه، ممثلة بالوجهاء والأثرياء والأعيان، وطريقتهم في استثمار املاكهم وثرواتهم في الوصول إلى أهدافهم. في النص كسب ود الأرملة الجميلة سناء، واستملاكها بالزواج.

وكيف تحولوا كلهم إلى اقرباء لسناء، وأصدقاء لشقيقها الشيعوي المبعد عبد العزيز، وحتى مدير المدرسة منير أفندي الذي تسبب هو بالذات في نقل عبد العزيز إلى الناصرية، شرع بهراسلته طالبا منه العودة، لأن المدينة والمدرسة بحاجة إلى فنان ومعلم يمثل كفاءته.

ولما قرر عبد العزيز في النهاية الرجوع إلى الموصل في العطلة الصيفية، للوقوف إلى جانب اخته سناء في محتنتها، تنظم الاحتفالات في الرقاق من قبل الأهالي، وتنحدر الذبائح، ويتجمع السكان لاستقباله في المحطة، بيد أن المحيط أن القطار المنتظر، في ذلك الصباح التموزي لم يصل لأن انقلابا جديدا أوقف حركة القطارات، وأربك جريان الحياة الهادئة والمستقرة والمتعافية. وأصيب أهالي الرقاق نتيجة ذلك بخيبة الأمل والمرارة والخذلان.. إنها لحظة تاريخية مشحونة بالدلالة السياسية رسمها المؤلف بدقة متناهية، أكدتها تطورات الأحداث حتى هذه اللحظة.

سيميائية النص

لا يمكن لنا التعامل مع هذا النص على أنه سرد خاو من الدلالة السياسية، التي تتجاوز حدود الأحداث أو الرؤية الشخصية، ولسنا أيضا بصدد قراءة كنص سياسي، لكن المؤلف اختار أن تكون المراجعة عبر عمل سردي جميل، ولغة ساحرة. وهي بحق أفضل أشكال المراجعة لتلك الحقبة





أوغست سترندبرغ وإضافاته في ميدان الدراما الحديثة

سليم الجزائري

"إن معلمي الدراما من 'اسخيلوس' إلى 'بيكيت' قليلون. لكن 'سترندبرغ' واحدٌ منهم. وإضافاته في ميدان الدراما الحديثة المعترف بها، تعد هائلة. ليست أفكاره وحدها هي المهمة، بل طريقة تعبيره عن تلك الأفكار هي الأهم."



ورواية "الغرفة الغوطية" و"الرواية السوداء". وعُدَّت مسرحيته الساخرة "ليكوپرس ريسا" من أنجح أعماله جماهيريا، وحظت "رسائله" التي بلغت "9000" رسالة بتحبيب كبير. وهي رسائل بليغة تكشف عن سجل رائع للحياة اليومية آنذاك. يرى النقاد في سترندبرغ كاتباً روائياً "تقليدياً" من الناحية الفنية، و"خلاقاً" مستحدثاً في الدراما الطبيعية والرمزية. وهناك الكثير من المبررات التي تدعونا إلى ربط أعماله بالتطورات الحديثة في حقل الدراما الاسكندنافية والاوروبية. التزمت خطوات نشاطه الأدبي الأولى بتقاليد المسرح الكلاسيكي والرومانسي، لكنه سرعان ما انحاز إلى الواقعية، قبل أن يجد ضالته أخيراً في الرمزية وما قبل التعبيرية. ويُعد من كبار قادة حركة المسرح الحديث، التي خرجت من أبط المذهب الطبيعي والتعبيري، وأحد أعمدة المذهب الطبيعي. تميز عن معاصريه كأول من كتب في هذا الاتجاه ثلاثية شهيرة أسماها "الطريق إلى دمشق"، صور فيها ضياع الإنسان وبحثه عن

لا يزال الكاتب المسرحي والروائي أوغست سترندبرغ 1849 - 1912 يعد الكاتب الكلاسيكي الأبرز، التي عرفته السويد. اشتهر بغزارة إنتاجه، خلال مسيرة أدبية نشطة، لم تكن طويلة جداً، بعد أن توفي وهو بعمر 63 عاماً. بلغ عدد المسرحيات التي كتبها واحد وستون مسرحية. حملت أولها اسم "المفكر الحر" 1869، وآخرها "الطريق السريع العظيم" 1909. أما أهم مسرحياته، فكانت: التحذير الأول - الأب - الأنسة جوليا - الأقوى - الطريق إلى دمشق - أريك الرابع عشر - رقصة الموت - لعبة حلم - البيت المحترق - سوناتا الأشباح - البجع. كتب أعمالاً نظرية مبكرة منها "المملكة الجديدة" و"جيفتاس 1" والجزأين الأولين من "ابن الخادمة" و"أهل هيمسو" وغيرها، وله أعمال تمزج بين الأدب الرفيع والأدب الشعبي، بعض منها تفوق على معظم ما كتبه في تلك الحقبة من روايات، مثل "الحكايات والمغامرات السويدية" و"جيفتاس 2" ومسرحيات "حكاية الفولكلور" و"كرستينا"،

نفسه في عالم لا يفهمه. وعنده أن الحياة ليست سوى أوهام وأحلام، والتعاسة ترافق كل مظهر من مظاهر التجربة الإنسانية. وموضوعته الأثيرة هي الصراع بين الرجل والمرأة. يجمع النقاد السويديون، أن نشاط سترندبرغ المسرحي يمكن تجزئته إلى مرحلتين؛ ما قبل مسرحيته "الجحيم"، (أي ما بين عامي 1852 و1869، وما بعد مسرحية "الجحيم"، بين عامي 1892 و1909. في الأولى عالج الصراعات الدائرة بين بني البشر، مع عناية خاصة بحبكات تقوم على "فرضيات"، وتخطاها في المرحلة اللاحقة إلى ما قد يجري فوق نطاق البشر، إلى حركات تدور بين "بطل" وما يسميه بـ "القوى الأخرى"، مع عناية خاصة بموضوعات مسرحية، تدور في بيئة أسماها بـ "نصف الواقع". 1988 أشاد سترندبرغ بالذوق والحس العصريان، اللذان انفتحا على "أشكال فنية من نوع آخر"، ترافقت مع دعوة إلى التحرر الفني، وإن لم تخلو من ميل إلى اشتراطات واقعية. وبعد ما يقرب من عشرين عاماً،



لدينا شعر وليس لدينا شعراء!

يا للشعر من كتابة مرعبة

عذاب الركابي

هربَ غاضباً لاعناً المكان، ومستجيراً بربيع اللانزمان، وأخذ شياطينه الخيرين والشررين معاً، وعادَ آمناً إلى وادي عبقر أفتراضي، في رحلة استجمام بعيداً عن عواصف القوافي، رحلة تبدو طويلة إذا ما استمرت عدوى "كورونا الثقافية" توزع فيروساتها، وبدا أغلب الشعراء والكتّاب يعانون من "أنيميا ثقافية"، وهم يفوضون أمرهم إلى الوهم، مستنجدين بالذكاء الإصطناعي.

الشاعرُ خسرَ المعركة! ويستنجد بقوافيه المتمردة، درءاً لنيران الجهل والتخلف والبلادة التي ترتب لهيبها السوشال ميديا! ليس للشعر جمهور، شقي بنفسه، وهو ينظر بعين دامعة للزحام الذي تعاني منه أبواب ملاعب كرة القدم.. وسيل دموع الشعوب، وقد بدت من لؤلؤ وكريستال.. لا يملك الشاعر هذه الأيام أي جماهيرية، ولكي يحافظ على ندى وخضرة العشب الذي يضع عليه قدميه، يحاول ترسيخ مفهوم (لا شكل للكتابة) الذي جاء به الناقد السيميائي "رولان بارت"، وهو يهرب تارة إلى الصحافة ومتنفسه يوميات ثقافية، أو إلى النقد الرويوي الشعري الذي يعتمد الإيحاء التعييري الجمالي.. كبديل لما شح من نقد هادف.. وتارة في جراحة يذهب بكل أسلحته اللفظية والخيالية إلى الرواية، وقد ساد مصطلح الأزمان، متناسين جيش النقاد، أن لكل فن زمنه، وللشعر زمنه وهو لا يتنازل لفن آخر!

وهذا هو (زمن الرواية) الذي يروج له نقاد اليوم الحداثيين وما بعد الحداثة، وصحافتنا الثقافية، والشاعر الهارب من القصيدة إلى الرواية، يحلم أن يجد اسمه في القائمة القصيرة أو الطويلة التي تتبناها مؤسسات ثقافية عديدة وجوائز لها أجندتها المريبة.. أو على الأقل يحض بلقب (روائي) الأكثر حضوراً وقبولاً من لقب (الشاعر)! هكذا صرنا نعيش شعر اليوم صداعاً، شح علاجه في كل صيدليات العالم، لم نقرأ سوىثرثرة استنجدت ببعض صحافة اليوم، وفازت بلقب "القصاصد السياحية" الحروف والكلمات في النصوص تكره بعضها، وقد غدت عبثاً ثقيلاً على بياض الورق، وظلال الأقلام اللازوردية، وعطر حميمية الأصابع!! الشعر حُلْم!

لا تتسع له جفون عيني الأدياء الذي يرون في الكتابة بقطة كاذبة.. والشعراء حاملون أبداً، وقصائدهم ضفاف لا زورديّة في اللامكان! لم تعد هناك سلطة للشعراء!

والأدياء والمهرجون يحكمون! الشعراء الحقيقيون تكتبهم القصيدة.. لا يذهبون إليها، بل تأتي لهم على مركب أحلامهم! الأدياء يكتبون القصيدة، ولا تأتي على مقاس طموحاتهم الكاذبة، فينتجون شعراً هزلياً، حروفه تعارك بعضها، إخفاقاً وفشلاً، وموتاً بطيئاً!!

إلى آلة تشكو ضياع العاطفة التي لا سلطان عليها شرط الإبداع الخالد المثير، محاولين من خلال ما تقذف به رثة الآلة من حروف بلا عطر الورق، وبريق الجبر، أن ينتجوا نصاً ليس سوى "ثرثرة رقمية"، وفي أسوأ الأحوال تبدو القصيدة عبر الذكاء الإصطناعي أشبه بـ "حيوان نافق"!.. نعم! بحروف الأسف، ليس لدينا شعراً! ولدينا شعراء! لا يتجاوزون وعلى امتداد الساحة الثقافية العربية أصابع اليد الواحدة وهم باقون يعبدون الإنصات لحظة التجلي لديهم، نسمع صمتهم الإلهي، وعراك حروف قصائدهم في مصائف وبحار وحدائق الجمال والأصالة.

لدينا شعراء، ولكنهم كي يسهموا في سيمفونية الوجود، فضلو كتابة قصائدهم - نزيه أرواحهم على جدران غرف نومهم، أو على قمصان أطفالهم أكثر خلوداً من صحافة ثقافية عربية بدت كمرآة مهشمة!

حالة احتضار الشعر، هي بالضرورة احتضار المنابر الثقافية المهمة، اختفى بعضها من دون اعتذار لنسل الخليل الفراهيدي، ومن جاء بعده من شعراء القريض والتفعيلة والنثر، ونصوص رواد الحداثة وما بعد الحداثة.. ومنابر أخرى خشيت عدوى فيروس الإخفاء، وفي خجل أصبحت رقمية إلكترونية، وكتّابها وشعراؤها بدوا إفتراضيين، لم يعد يسمع بها وبهم أحد!! ومنابر لم يعد يعلم بها أحد، ولا يتابعها أحد، وهي فرصة سانحة للمهجرين والأدعياء، وأراجوزات السوشال ميديا والتواصل الإجتماعي، أن يروا أنفسهم شعراء، وتوجه لهم دعوت، وشهادات تكريم من جهات مبهمه، لا اسم، ولا عنوان تمثليء بها كل صفحات الفيس بوك، ويجهرون في لقاءاتهم الزخرفية للانتقاص من شعراء كبار رواد الحداثة الخالدين حتى نهاية الزمان: البياتي، أدونيس، محمد عفيفي مطر، محمد الماغوط، وغيرهم من كان الشعر لديهم تأدية صلاة، لم يعد الشعر (رؤية ما لا يرى، وسماح ما لا يُسمع، والشاعر سارقت النار، صار يحتمي بظلال الحروف التي لم تكتب بعد، وما بعد الكلمات، وعطر الأخبلة الطازجة، شرط القصيدة الخالدة العظيمة!



لقد وضع بين يديها السلاح الأهم: شكوكه في أبوة الأبناء، ويتحدث بنفسه عن مرضه النفسي في رسالة يعرب فيها عن خشيته من سلامة عقله. أما قول الزوجة في المشهد الأخير من الفصل الثاني، وهي ترمي المصباح المشتعل خلفه "لقد أهتمت دورك "كأب"، ولم تعد لنا حاجة اليك. بإمكانك الرحيل"، هي أفكاره التي يشك أنها تراودها.

لم تلتزم مسرحية "الأب" بشرط الوحدات الثلاث، وبخاصة وحدة الفعل. استبدلت بـ "وحدة ذات شخصية محورية"، باعتبار أن الفعل الموحّد غير مهم، أو قد يشكل عاقبة لعرض التفاعلات النفسية. إن تواصل الفعل، دون انقطاع، غير ضروري في نصوص سترندبرغ، لأن وحدة الزمان ووحدة المكان لا ترتبطان بوحدة الذات. وهذا ما يتضح في المشاهد القليلة التي لا يظهر فيها "الأب" على المنصة. كانت مسرحية "الأب" محاولة لجمع الأسلوب الذاتي بالطبيعية كمذهب. ولم يطبق في النتيجة تطبيقاً كاملاً، لا هذا ولا ذاك. السبب يعود إلى أن أهداف الدراما الذاتية تختلف كلياً عن أهداف الطبيعية. وللطبيعية موقفها المحافظ من التقنيات الدرامية، وسعيها إلى الحفاظ على الشكل الدرامي التقليدي.

من أفضل مسرحيات سترندبرغ التاريخية هيكلية، مسرحية "غوستاف فاسا"، التي عادة ما تقارن بمسرحيات شكسبير، وبخاصة مسرحية "هنري الرابع"، التي يعالج فيها سترندبرغ الأحداث التاريخية بحرية أكبر، وبخاصة قضايا الذنب والعقاب. أما من الناحية الدرامية، فتعد وقائعها الجانبية، أي "أبيزوداتها" تحفة فنية بحق.

بعدها كتب "سترندبرغ" الجزء الأول من رائعته الشهيرة "رقصة الموت"، التي حضت بأعظم نجاح مسرحي عالمي، عل الرغم من أن مسرحية "الآنسة جولي"، ربما تعد الأكثر قراءة. في خريف العام 1908 كتب مسرحية "نعال أبو القاسم"، وهي القصة المعروفة، التي تدور أحداثها في بغداد، مقتبسة عن ألف ليلة وليلة، وقدمها هدية لابنته "آن ماري".

تحدث سترندبرغ في إحدى مقابلاته واصفاً "الكتابة" أنها "كنشوة السكر، لا تدوم أكثر من ثلاث ساعات، وبعد أن تنتهي تكون مملة كالعادة".

المصادر:

1. أولين "إيفل ثورنكفست": الدراما السترنبرغية - دار نشر المكفست وفيسكل العالمية. ستوكهولم 1982.
2. "غونار أولين": سترندبرغ دراماتيكا. دار النشر التابعة لهيئة الإذاعة السويدية 1948.
3. أولوف لانغرهراست: "سيرة أوغست سترندبرغ" - دار نشر واهلستروم و وايد ستاندر. ستوكهولم 1979.

يرى الناقد في سترندبرغ كاتباً روائياً "تقليدياً" من الناحية الفنية، و"خلاقاً" مستحدثاً في الدراما الطبيعية والرمزية

تراجع اهتمامه بالبنى المسرحية المقبولة لدى الآخرين، إلى ما رآه الأنسب، عندما أعلن: "لا ينبغي للشكل المحدد سلفاً أن يقيد المؤلف. فالموضوعة هي من تحدد الشكل"، ونبه في وقت لاحق إلى أن الشكل المكثف الذي يميز "مسرحيات الحجرة"، ليس سوى استمراراً لتقاليد مترسخة منذ أواخر ثمانيات القرن التاسع عشر، (اعتمدت نهجاً "موسيقى" الأصول، ظهر في مسرحية "الآنسة جولي"). ينطلق الحوار فيه من "معلومة" تزرع، في المشهد الافتتاحي، ثم تتابع وتتطور تماماً كانهلال للحن الموسيقي حتى اكتماله". ما يميز دراما سترندبرغ - خاصة في مرحلة مسرحية "ما بعد الجحيم" - هو التدرج باتجاه الروح خطوة خطوة، من الخارج نحو الداخل، ومن الجزئي إلى الكوني. ما يبدو في البدء حقيقة عادية، سرعان ما يتكشف عن دلالات أعمق، تدفع للإيمان بأن ما يسمى واقعاً، ليس في أفضل الأحوال أكثر من نصف واقع، وغالباً ما يكون كذبة، أو وهم خادع وسراب. الحقيقة الصادقة تكمن ما بين الحروف وقد تتخطى حدود الحياة. وما أن نصل إلى ختام تلك المسرحيات حتى نتبين أن نظرنا إلى الواقع قد تغيرت. وهنا بالذات تكمن تماسك بنية دراما "سترندبرغ".

مع سترندبرغ بدأت ما سمي لاحقاً بـ "دراما الأنا" التي ميّزت الأدب الدرامي لعقود، وقد قال عن ذلك: "اعتقد أن توصيف حياة شخصية واحدة تفصيلياً، قد يكون أكثر صدقاً وارضاء من معالجة حياة عائلة بأكملها. كيف يمكن للمرء أن يعرف ما يدور في أذهان الآخرين؟ كيف يمكن للمرء أن يعرف الدوافع المعقدة وراء أفعال الآخر؟ كيف يمكن أن يعرف صدق نوايا فلان في لحظة حميمية؟ نعم.. يستطيع المرء استنتاج ذلك، لكن العلم لم يقل بعد كلمته في هذا الشأن".

يتكشف هذا النوع من الدراما بوضوح أكبر في رواياته، وبخاصة في سيرته الذاتية، رواية "ابن الخادمة" الشهيرة. أما درامياً فيتمثل واضحاً في مسرحية "الأب" 1887، ومسرحية "إلى دمشق" 1897 - 1904 ومسرحية "حلم" 1901 - 1902 وانتهاءً بمسرحية "الطريق العظيم" 1909.

تعد مسرحيته "الأب" أولى روائعه، التي حولته من مؤرخ وكاتب قصصي محلي (عل الرغم من تميزه)، إلى كاتب مسرحي عالمي. وكعادته شق فيها طريقه من الخاص إلى العام، وبرهن على مقدرته في كتابة عمل مسرحي فني متماسك، من الطراز العالمي. أنها مسرحية تتميز بقلّة شخصياتها، وبنيتها أقرب إلى بنية الدراما الكلاسيكية منها إلى الدراما الواقعية، التي عمل على منافستها، حتى أنه كتب على نسختها الأقدم: "أنها مسرحية حزن ترتبط أكثر بالمآسي اليونانية".

في تلك الفترة بدت مسرحية "الأب" دراما عائليّة نموذجية للغاية. أب وأم يتصارعان على حق تربية مودجة للغاية. صراع مبادئ. معركة بين الجنسين. وسرعان ما يقف "الأب" في المركز تحيط به النساء (لورا، المريضة، الحماة، الابنة) وهنّ يمثلن جدران الجحيم النسائي، إن صح التعبير. وهذه ليست سوى أولى العلامات. الأهم هو انطلاق صراع الزوجة ضده، الذي هو في حقيقته رد فعله لا واعي، حدده هو بنفسه.

من جسد يسقط إلى ذاكرة تمضي



جدارية ما بعد الموت العنف وما تتركه الكارثة

كفاح الأمين

ليست جميع الأعمال الفنية التي تتناول حدثاً سياسياً أو اجتماعياً، معنية جميعاً بتسجيل الحدث نفسه، فبين لحظة وقوع الحدث واللحظة التي يبدأ فيها الفن باستعادته، مسافة زمنية وإنسانية معقدة، من زمن الحادثة وتفاصيلها إلى تداعيات الذاكرة وإنتاجها الانساني.

هنا تبدأ الأسئلة التي لا تستطيع الوثيقة اليومية وحدها أن تجيب عنها: ماذا يبقى من الجسد بعد العنف؟ ماذا يبقى من الوجه بعد أن تمر السنوات؟ وماذا يفعل الأحياء بذاكرة الذين غابوا؟

من هذه الرؤية الافتراضية، يمكن الاقتراب من عمل Póstumo ما بعد للفنان منير حنون، ضمن الأعمال التي استلهمت انتفاضة تشرين العراقية، من دون أن تجعل منها موضوعاً مباشراً للتسجيل أو التوثيق، فالعمل لا يعيد رسم مشهد من ساحات الاحتجاج، ولا يثبت لحظة محددة من تاريخ الانتفاضة، بل يتجه إلى ما يأتي بعدها، إلى الأثر الذي يتركه الموت في الذاكرة، وإلى المدينة التي تبقى شاهدة بعد أن يغادرها أصحاب الحدث، وإلى الأحياء الذين يجدون أنفسهم أمام تاريخ لم يختاروه لكنهم مضطرون إلى حمل نتائجه.



يكتسب حجم العمل، الذي يمتد خمسة أمتار، أهمية تتجاوز الاختيار التقني، فالمساحة الكبيرة تقرّبه من مفهوم الجدارية، لا بمعنى الحجم وحده، بل بمعنى الجدار بوصفه حاملاً للذاكرة الجمعية

صادقة في الاحتفاظ بأثر الجرح. وهذا ما يمنح (Póstumo / الموت) جانباً من قوته، فالعمل لا يقدم الفاجعة بوصفها حدث متكامل، بل بوصفها مجموعة آثار متجاورة، أجساد ساقطة، نساء مهضين، مدينة باهتة، جماجم متراكمة، وجوه بدأت تفقد وضوحها، وطفل يقف أمام هذا المشهد وكأنه يلتقط صورة تذكارية لماضي لا يرغب في رؤيته لكنه لا يرغب في نسيانه.

إننا لا نقرأ هذه العناصر في العمل الفني هذا كما نقرأ أبيات شعرية متماسكة، بل نتحرك بينها كما لو كنا نقف أمام جدار طويل من الذاكرة، تلتقط العين جسداً ثم تنتقل إلى وجه، تتوقف عند النساء، ثم تصل إلى الجماجم، وتعود إلى الصور الباهتة في الخلفية، وربما تتحاشى بعض المشاهد، لأن النظر الطويل إلى أثر العنف ليس أمراً سهلاً دائماً.

وهنا يكتسب حجم العمل، الذي يمتد خمسة أمتار، أهمية تتجاوز الاختيار التقني، فالمساحة الكبيرة تقرّبه من مفهوم الجدارية، لا بمعنى الحجم وحده، بل بمعنى الجدار بوصفه حاملاً للذاكرة الجمعية، الجدارية لا تمنح العين صورة مكتملة في لحظة واحدة، إنها تفرض عليها الحركة، ترى جزءاً وتفقد آخر، تعود إلى ما رأيته،

وتكتشف في العودة شيئاً لم تلحظه من قبل، وهذه الحركة البصرية تشبه، في جانب منها، عمل الأرشيف. فالأرشيف لا يقدم الماضي كما حدث دفعة واحدة، بل يحفظ بقاياه، صورة هنا، اسماً هناك، وثيقة ناقصة، خبراً صحفياً، وجهاً فقد شيئاً من وضوحه، بعض الأشياء تصل إلينا كاملة، وبعضها يصل بوصفه أثراً فقط، لكن الأثر، حتى عندما يكون ناقصاً، يملك قدرة على قول شيء ما: كان هناك إنسان هنا وعلينا تتبع أثره!

بهذا المعنى يمكن النظر إلى صور الشهداء في العمل بوصفها أرشيفاً بصرياً لا يكتمل، ليست سجلاً رسمياً مرتباً، ولا وثيقة تقدم رواية نهائية، بل وجوهاً تقاوم الاختفاء. الزمن بدأ عمله عليها، كما يفعل بالصور والورق والجدران، لكنه لم ينجح في محوها، إن بقاء الوجه، ولو في هيئة هلامية، هو في ذاته مقاومة للنسيان، وفي الجهة الأخرى تتراكم الجماجم، وهي لا تشير إلى الموت بوصفه رمزاً مجرداً، بل إلى إحدى أخطر نتائج الموت الجماعي، فقدان الفردية، عندما يصبح عدد القتلى كبيراً، يسهل أن يتحول الإنسان إلى رقم أو إحصائية أو كتلة من الغياب لكن كل جمجمة كانت وجهاً، وكل وجه كان حياة لها اسم وصوت وبيت وأحلام،

معماريه

بينالي العمارة الدولي في روتردام IABR مصممون: يجب ان تكون العمارة خضراء وأقل رأسمالية

«العمارة ضد العمارة» الذي نشره

في وقت سابق من هذا العام، بأن العمارة تعيش أزمة وجودية لأنها أصبحت نموذجاً رأسمالياً بحثاً لتحقيق الإيرادات.

هذا العام، أقيمت بينالي البندقية كدعوة للمقاومة؛ حتى أن عنوان «أنظمة الدعم» اختُصر إلى «نداء استغاثة» على لوحات العرض.

حسب متابعين، يتراوح هامش الربح المعتاد لمطوري العقارات بين 10 و15 بالمئة. ولإنشاء مساحات مشتركة وشرفات واسعة مزروعة، لم يتجاوز هامش الربح في هذا المشروع الإنشائي 5 بالمئة. وبالتالي يجب أن تكون الخطة مربحة، ولكن لا ينبغي أن يكون المال هو المحرك الأساسي للبناء.

يلتقي في أروقة بينالي التصميم والبحث والبحث المجتمعي، فتتبلور أفكار جديدة، وتبنى شراكات، وتُطرح آفاق جديدة للعمل. إضافةً إلى ذلك، ينشط المعهد الدولي للبحوث المعمارية IABR - الجهة المنظمة - في مجالات البحث التصميمي، وتطوير المعرفة، وتنمية المواهب، والتعاون، وتحفيز النقاش العام حول مواضيع مثل ثاني أكسيد الكربون، وحدود الكوكب، والاقتصاد الدائري، واستخدام المواد الحيوية. وبهذا، يضطلع المعهد بدور محوري في وضع أجندة الحوار المعماري الوطني والدولي، وربط مختلف الجهات المعنية، وتحفيز النقاشات.

الطريق الثقافي - خاص
تُقام الدورة الثانية عشرة من بينالي روتردام الدولي للعمارة IABR في الفترة من 18 أيلول/ سبتمبر إلى 29 تشرين الثاني/ نوفمبر 2026، ويتضمن فعاليات عامة، ونقاشات، ومحاضرات، وورش عمل، بشأن المياه، والطاقة، والمواد الأولية، وكيفية تشكيل الأنظمة الأساسية بيئتنا المعيشية.

الإنسان والطبيعة والنظم البيئية الأخرى، محوراً أساسياً في هذا المسعى.

على مدى عقود، التزم المعماريون بمقولة «الشكل يتبع الوظيفة»، ولكن هذا المبدأ تحول تدريجياً إلى «الشكل يتبع التمويل»، كما تقول فان شتاين. ويأتي هذا على حساب جودة الحياة.

فعلى سبيل المثال، في مناقصات مشاريع البناء، عادةً ما يُحدد أعلى سعر للأرض من يحصل على العقد، وليس جودة التصميم. علاوة على ذلك، يحدث الهدم بشكل متكرر للغاية لأن البناء الجديد يُفترض أنه أرخص. ويعود ذلك إلى عدم احتساب التكاليف البيئية في دراسات الجدوى الاقتصادية.

النتائج: استنزاف الموارد المادية والطاقة، واستمرار ارتفاع انبعاثات ثاني أكسيد الكربون، وازدياد حرارة الصيف بشكل ملحوظ، وازدياد غزارة الأمطار. وعادةً ما يُعاني ذوو الدخل المحدود أكثر من غيرهم من هذه المشكلة: فهم لا يستطيعون تحمل تكاليف عزل منازلهم أو تركيب ألواح الطاقة الشمسية.

يجادل رينير دي غراف في كتابه

يُعدّ بينالي مؤسسة ثقافية ومعرفية وتصميمية مستقلة تُعنى بإثراء الحوار بشأن التجسيد المكاني للقضايا المجتمعية المعاصرة، ويجمع بين تخصصات الهندسة المعمارية، وتصميم المناظر الطبيعية، والتخطيط العمراني، والمصممين، وصناع السياسات، والباحثين، والجمهور، لتطوير رؤى جديدة حول تحديات الحاضر والمستقبل.

يُعدّ كل من تغير المناخ، وانتقال الطاقة، والإسكان، وسلامة المياه، والأمن الغذائي، والإجهاد الحراري، وتحديات البيئة المعيشية الصحية، قضايا مكانية في جوهرها. يُسهم المصممون في تقديم فهم أعمق لهذه التحديات المعقدة، وتصور البدائل الممكنة، وبيان كيفية إحداث التغيير. ويُشكل البحث التصميمي أداةً ومنهجاً هاماً في هذه العملية لتطوير رؤى جديدة. منذ انطلاق دورته الأولى في العام 2003، أثبت بينالي كيف يُمكن للتصميم والبحث التصميمي المساهمة في التغيير المجتمعات. ويُعدّ تطوير بيئة معيشية صحية وعادلة ومستدامة، في توازن مع

أمامه الموت، وخلفه صور الذين غابوا، ومن حوله مدينة تحمل طبقات طويلة من التاريخ، إنه ينتمي إلى المستقبل، لكنه يقف في مواجهة ماضٍ سيصل إليه بطريقة أو بأخرى، لا نعرف إن كان ينظر إلى الجحيم أو يتحاشاه، وربما تكمن قوة حضوره في هذا التردد نفسه فأختار ان يقف أمام صورة فوتوغرافية قد تكون مفتاحاً لرؤيته في المستقبل. إنه يمثل الإنسان الذي يرث تاريخاً معقداً قبل أن يمتلك القدرة على تفسيره، من هنا يصبح عنوان Póstumo، بما يحمله من معنى ما يأتي بعد الموت، عنواناً للأحياء بقدر ما هو عنوان للموت، فما بعد الموت ليس الصمت، بل الزمن الذي يبدأ فيه الآخرون بحمل الغياب، امرأة تمضي، وطفل يرث، وصورة تقاوم البهتان، ومدينة تحتفظ بأثر الذين مروا فيها.

لا تقدم اللوحة جواباً نهائياً عن الموت أو عن القمع، ولا تحاول أن تحول الذاكرة إلى خطاب سياسي مغلق، إنها تضع المتلقي أمام آثار متجاوزة، ثم تترك العين تقوم بعملها وقد يختار كل متلقٍ عنصراً مختلفاً للدخول إلى العمل، لكنه سيجد في النهاية العديد من الاسئلة وقد تبدو أقربها للافصاح:

ماذا نفعل بذاكرة الذين ماتوا؟
ربما تكون الإجابة الأكثر هدوءاً كامنة في النساء اللواتي يضيئن في قلب اللوحة، فالتاريخ لا يمكن تحاشيه إلى الأبد، كما لا يمكن البقاء داخله إلى الأبد، علينا أن نمر به، وأن نتوقف عنده حين يتطلب الأمر، وأن نحمل منه ما يمنع النسيان، كما ربح هادئة على ضفة النهر، لتحمل معها ما لا ينبغي أن يضيع ولربما منها وريقات الحياة الجديدة.

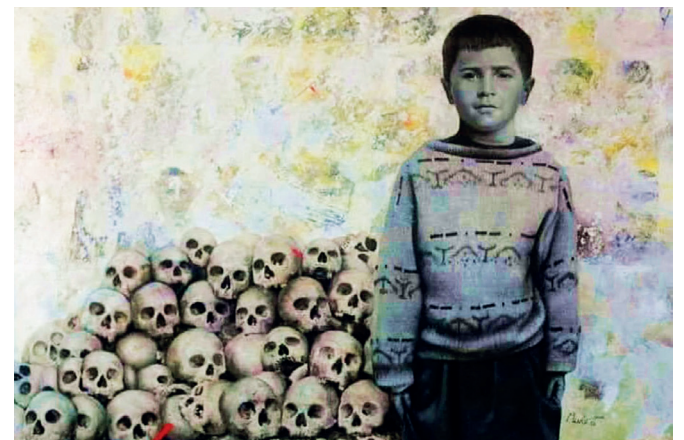
وبين الصورة والجمجمة مسافة كاملة من الإنسان.

هنا تتدخل الذاكرة، ويجد الفن وظيفته الخاصة، فهو لا يستطيع أن يعيد الحياة إلى من رحلوا، لكنه يستطيع أن يقاوم تحولهم إلى أرقام تشير إلى موت على قارعة الطريق!

غير أن مركز العمل لا يحتله الموت وحده، فبين الأجساد التي سقطت والجماجم التي تشير إلى اكتمال الغياب، تظهر النساء السبع وهن مستقيمات وماضيات. وهذه الحركة، في تقديره، هي واحدة من أكثر الحركات دلالة في العمل كله. فالنساء لا يهرين من المشهد، ولا يسقطن معه، ولا يقفن في مواجهة بطولية مع الموت، إنهن يعبرن ويتقدمن كما صف من العمال المقاومين في متاريس كفاحهم من أجل الحرية لكن استقامتهن وتراصهن لا تعني انتصاراً أو ما يشبه ذلك على الحزن، أو على العنف ذاته بل موقفاً من التاريخ نفسه كما يرويه منير حنون.

فالإنسان لا يستطيع أن يعيد ما حدث، ولا أن يعيد من رحلوا، لكنه لا يستطيع أيضاً أن يعيش خارج ذاكرته، يمكن للإنسان أن يتحاشى النظر إلى بعض الصور، وأن يمر سريعاً أمام آثار العنف، وأن يعتقد أن الزمن قادر وحده على إغلاق الجراح لكن التاريخ لا يختفي لأننا أشحنا بوجوهنا عنه، وربما لهذا تبدو حركة النساء أقرب إلى حركة الذاكرة الإنسانية نفسها، إنها لا تتقدم لأنها نسيبت، بل لأنها تحمل ما لا تستطيع نسيانه، تمضي إلى الأمام، لكن الماضي لا يبقى خلفها تماماً أذ ثمة قوة هي: أرادة الحياة!

أما الطفل فيقف أمام أرشيف لم يصنعه،



الأعجوبة الثامنة في العالم:

ماذا ستكون "ساغرادا فاميليا" في روتردام؟



سُيُنَى ما بات يُعرف بـ "ساغرادا فاميليا"، أو الأعجوبة الخضراء الثامنة، ابتداءً من العام 2031 في مدينة روتردام الهولندية. وتتميز بمقترحات وأساليب بناء مبتكرة وتقنيات تركيب ذكية. سيبليخ حجم المبنى - الذي سيعُدّ، حسب مصممه، أعجوبة العالم الثامنة في مجال المناخ - 30,000 متر مربع، وقد تصل تكلفته القصوى إلى 240 مليون يورو. يضم المبنى فندقا وقاعات للمؤتمرات والاجتماعات ومرافق ضيافة، جميعها مصممة وفق رؤية مستقبلية شاملة وصديقة للبيئة. يقول المصمم الرئيس فرانس ريتزن: "بينما كانت الأهرامات والكاتدرائيات وناطحات السحاب ترمز إلى الدين والابتكار، يجب أن يُلهم هذا المعلم أسلوب احترام الإنسان والحياة الأفضل".

في مناقشة طروحات د. قيس عمر

الجسد الفائض في الرواية العربية

وليد مال الله

استضاف نادي النقد في اتحاد أدباء نينوى الدكتور قيس عمر للحديث عن (الجسد الفائض في الرواية العربية). قدمه وحاووه الدكتور محمد جاسم جبارة الذي قال في تقديم: "إن موضوع الجسد بصفة عامة قد يشغل الكثير من الناس، لأننا منذ أول الوعي أو أول الخليقة كنا نبحت عن الجسد. جلعامش كان يبحث عن الجسد وخلوده، وأفلاطون في المأدبة كان يتحدث عن الترقى من الجسد إلى الروح في حبه الأفلاطوني، ثم المتصوفة الذين تجردوا من الجسد والماديات لينتقلوا إلى الروح، وكل الفلاسفات والخطابات القديمة الكلاسيكية كانت تقلل من شأن الجسد وتعلي من شأن الروح".

مشيرا الى وجود خلط، فحينما أراد (فارتير) في الآلام مثلاً أن يتخلص من آلامه الروحية قتل نفسه وتخلص من جسده، متسائلاً الدكتور جبارة هل كان السبب الجسد في إيذاء الروح، أم أن التخلص من عذابات الروح يأتي بإنهاء الجسد. مسترسلاً بعد ذلك جاءت الحداثة لتؤكد وتعزز قيمة الجسد كقيمة عليا دون الروح، فنجد الوشم على الجسد، والتعري كما كانت نوال السعداوي مثلاً تحب أن تتعري في البلاجات لأنها حرية حسب قوله، فالجسد هو مفتاح الحرية في العصر الحديث. مضيفاً أن الحداثة جاءت ربما متناقضة كعادتها، فمرة يقتلون المؤلف، ومرة يصبح المؤلف عاشقاً عند رولان بارت في "شذرات من خطاب في العشق"، ويتساءل هل هو يقصد الجسد هنا؟ ثم بعد ذلك يتحدث عن الشخصيات من ورق، هل هذا يعني أنها من روح أم من جسد مادة؟ مشيراً الى ان الفلسفة المثالية والمادية شغلت كثيراً من كتاباتها في حديث المادة والروح فموضوع الجسد خصوصاً في الرواية العربية الحديثة بالتأكيد والتي طرحت أيضاً طروحات كثيرة غريبة ومتعددة ومتداخلة وفيها تناقضات وجدل وقعت بين يدي المحاضر، وهو ممن يحب هذا الميدان من التناقض والاضطراب.

الدكتور قيس عمر من جهته أشار إلى أن الخطاب النقدي تناول الجسد بشكل مؤكد كثيراً، وأسهب في الحديث عن طبيعة الجسد. لكن مع طروحات الحداثة أو "الحداثة البعيدة" كما يسميها مطاع صفدي، تغير الحديث أو التعاطي مع الجسد. فالدراسات أو التشرحيات النقدية التي تناولت

الجسد، كلها تناولت الجسد النموذجي، الجسد المحتفى به، الجسد الكامل، الجسد صاحب العضلات المفتولة، الجسد المغربي، الجسد الذي تروج له الميديا في الإعلام.

وأوضح الدكتور قيس ان هذه المقاربة تحاول أن تسلط النظر على نوع من الأجساد تعتبر هامشية ومهمشة في الخطاب الروائي العربي بشكل عام. موضحاً ان هذه المقاربة تزعم أنها مقارنة جديدة ومختلفة تحاول أن تفيد من مفاهيم الاقتصاد والرياضيات والفيزياء في مقارنة النص الروائي بشكل جديد، أو على أقل تقدير ينظر إلى ذاتنا اللحمية بشكل مختلف؛ لأن الذات اللحمية، ولربما هذا التعبير قد يكون مستهجنًا أو غريباً، لكن ميرلو بونتي من قبل 50 عاماً قال إن الوعي يرتبط بالجسد بالدرجة الأولى، بعيداً عن العقل والنفوس والعاطفة وهذه التفاصيل.

مبيناً أن أغلب مقاربات الخطاب الروائي التي تناولت الجسد كانت منهمكة في توصيف خطاب الجسد وما يشكله الجسد السليم والمعافي، أي الجسد التام غير المنتقص منه في بعده المرئي، ويقول إن هناك مقاربات إيروسية، وأيديولوجية، وأخرى عرفانية، وأخرى جمالية، ومقاربات أخرى تقوم على ثنائية المقدس والمندس.

مشيراً الى ان كل هذه المقاربات النقدية كانت تعالج نصوصاً تحثي بالجسد على نحو عام وتسعى إلى كشف أنساق مظهراته المرئية، بيد أن هذه المقاربات لم تسع يوماً للكشف عن هذا الجسد المنتقص والموصوم بالفائضية أو القبح وكيف يمكن تقديمه

في الخطاب الروائي، وليس إهمال الجسد المغاير الفائض إلا مظهراً من مظاهر تهميش هذا النوع من الأجساد ومحاولة تجاوزه في بنية اللاوعي النقدي، من هنا حسب قوله لا يمكن إنكار أهمية خطاب الجسد المغاير في الخطاب الروائي بعامة، ويمكن القول إن مقاربتنا للجسد الفائض تختلف اختلافاً واضحاً عن تلك المقاربات التي سلف ذكرها. فالجسد هذا هو جسد مختلف بالضرورة، جسد يمتلك خصوصية تتجلى في مرئيته وأبعاده في الفاعلية الحياتية وكيفية التعامل معها داخل الخطاب الروائي، إذ إن لهذا الجسد خصوصية إنسانية وفي طرائق تقديم هذا الجسد المغاير الذي يقوم على اختلاف كبير، لا سيما مع تصاعد حمى الاهتمام بالجسد عبر الميديا فاصبح الجسد يشكل رأسمال للفرد حسب قوله وليست محاولات التجميل والصحة البدنية التي تحاول أن تقدم نموذجها بالاعتماد على جمالية الجسد إلا هي صورة من صور الحداثة أو الحداثة البعيدة، فالجسد هو واحد من المعايير التي ينظر إلى الفرد من خلالها رفضاً أو قبولاً أو استهجاناً.

وتساءل الدكتور قيس عن ماهية الجسد الفائض؟ هذا العنوان الذي وصفه بأنه مشاكس أو مستفز. مجيباً على سؤاله بأنه ذلك الجسد الذي يفقد وظيفته الإنتاجية، أو سلطته الاجتماعية، أو أهليته الجسدية، فيغدو حضوره البيولوجي مستمراً لكن تتراجع قيمته في منظومة العمل والاعتراف الاجتماعي.

لقراءة المقالة كاملة على موقعنا الإلكتروني:

www.tareekhakafi.com

“الجسد الفائض ببساطة هو الجسد الذي يفقد وظيفته الإنتاجية، أو سلطته الاجتماعية، أو أهليته الجسدية، فيغدو حضوره البيولوجي مستمراً لكن تتراجع قيمته في منظومة العمل والقرار والاعتراف الاجتماعي.”

أزمة الموارد المائية في العراق

رصانة المعرفة وفوضى الادعاء

د. كاظم المقدادي

يشهد العراق أزمة موارد مائية عميقة تتمثل في شح حاد وغير مسبوق، وانخفاض خطير في مناسيب نهري دجلة والفرات، وتراجع الخزين المائي، الذي بلغت مستوياته معدلات خطيرة، وسط ارتفاع معدلات الإجهاد المائي وتدهور بيئي واسع، الأمر الذي حول الأزمة الى واحدة من أكثر القضايا الاستراتيجية تعقيداً وإلحاحاً، إرباطاً بتأثيراتها المباشرة في الأمن المائي والغذائي، والاستقرار البيئي، والتنمية المستدامة، والأمن المجتمعي.

الملاحظ ان الحكومات العراقية المتعاقبة لم تولي المشكلة الإهتمام المطلوب ولم تهتم بالدراسات والمقترحات والمعالجات الأكاديمية التي نشرت. وفيما ان المشكلة بأمرس الحلجة الى دراسات ومعالجات رصينة من قبل ذوي الاختصاص،

أتاح الإعلام لأفراد لا يمتلكون التأهيل العلمي أو الخبرة المهنية الكافية في هذا المجال ليدلوا بدلوهم، وساهموا في إضاعة الوقت والإبتعاد عن الحلول العجلة والآنية المطلوبة. إرتباطاً بذلك، كرست مجلة "أوروك"، المجلة العلمية لـ (المنتدى العراقي للنخب والكفاءات) عددها الرابع من العام العاشر، في تشرين الأول 2026، لبحوث ودراسات علمية متخصصة تتناول أزمة الموارد المائية في العراق، وأبعادها البيئية والاستراتيجية، والتحديات التي تواجهها، والحلول والمسارات المقترحة لتحقيق الإدارة المستدامة للمياه.

جاءت كلمة العدد بعنوان: "أزمة الموارد المائية: بين رصانة المعرفة وفوضى الادعاء"، بقلم رئيس التحرير البرفسور نظير الأنصاري، جاء فيها: إن أزمة الموارد المائية اليوم تعد واحدة من أكثر القضايا الاستراتيجية تعقيداً وإلحاحاً، لما تنطوي عليه من تأثيرات مباشرة في الأمن المائي والغذائي، والاستقرار البيئي، والتنمية المستدامة، والأمن المجتمعي. وفي ظل التغيرات المناخية، وتزايد الضغوط السكانية، وتصادد الطلب على الموارد المائية، لم تعد هذه الأزمة شأنًا فنيًا يقتصر على المختصين، بل غدت قضية وطنية تتطلب رؤى استراتيجية بعيدة المدى، وسياسات رصينة، وقرارات تستند إلى الأدلة العلمية، وتتكئ على المعرفة المتخصصة والخبرة التطبيقية. من هذا المنطلق، تبرز الحاجة الملحة إلى ترسيخ ثقافة الاحترام إلى الاختصاص العلمي، وإعلاء شأن البحث الأكاديمي الرصين، بوصفهما الركيزة الأساس في إدارة الموارد المائية وصياغة السياسات المرتبطة بها. فالهيدرولوجيا، والهندسة المائية، والجيولوجيا المائية، والعلوم البيئية، وإدارة

من هنا، فإن مسؤولية المؤسسات الأكاديمية والبحثية لا تقتصر على إنتاج المعرفة، بل تمتد إلى صون النزاهة العلمية، والدفاع عن مكانة الاختصاص، والتصدي لكل أشكال التضليل المعرفي، بما يعزز ثقة المجتمع بالخبرة الحقيقية، ويكرس ثقافة الاحترام إلى الدليل العلمي في معالجة القضايا الوطنية الكبرى. ولأن المعرفة العلمية لا تكتمل فائدتها إلا عندما تلامس الواقع المجتمعي، تبرز الضرورة القصوى لإطلاق برنامج وطني شامل للتوعية الجماهيرية؛ برنامج يستند إلى الحقائق والأدلة العلمية الدقيقة، ويهدف إلى بناء وعي مجتمعي حصين ضد التضليل، وتوجيه السلوك العام نحو الاستدامة المائية، وترسيخ ثقافة ترشيد الاستهلاك واحترام التخصص لدى وسائل الإعلام والرأي العام على حد سواء.

في هذا الإطار العلمي المتكامل، يتجلى أحد أبرز التطبيقات الحديثة للجيولوجيا المائية والهيدرولوجيا الاستراتيجية في مفهوم خزن الطاقة الحرارية في طبقات المياه الجوفية حيث لم يعد دور هذه الطبقات يقتصر على تأمين الموارد المائية للشرب والزراعة، بل أصبحت تمثل خياراً استراتيجياً واعداً للإسهام في التخفيف من أزمة الكهرباء المزمنة في العراق. إذ تتيح هذه التقنية المبتكرة خزن الطاقة الحرارية موسميًا واستغلالها في عمليات التدفئة والتبريد الكبيرة، مما يسهم بشكل مباشر في خفض الأحمال الذروية المفرطة على الشبكة الكهربائية الوطنية، وتقليل استهلاك الطاقة التقليدية، وتوفير حلول بيئية مستدامة تربط بفعالية بين الأمن المائي والأمن الطاقوي.

ضم العدد البحوث والدراسات العلمية التالية: 1. نظرة على الأمن المائي والغذائي والمجتمعي في العراق: التحديات ورؤية استراتيجية للحلول الإقليمية والوطنية (2025-2050) للأستاذ الدكتور نظير الأنصاري والمهندس الاستشاري نصرت أدامو. 2. أزمة الموارد المائية في العراق: تشخيص بنوي ومسارات لإدارة المستدامة، أ.د. نظير الأنصاري،

م. أ. نصرت أدامو، فاروجان سيساكيان، أ.د. سلوان علي عبد

3. شحة المياه في العراق وسيناريوهات المعالجة - المهندس علي حسين حاتم.

4. من التخطيط إلى الاستدامة: قراءة نقدية في الدراسات المائية ورؤية لإصلاح إدارة المياه في العراق - المهندس عبد الكريم حسن سلومي الربيعي

5. تأثير التغير بالمناخ على الموارد المائية في حوض نهر دجلة - الدكتور فؤاد حسين

6. المياه الجوفية في العراق: مراجعة شاملة لواقع التحديات وآفاق الإدارة المستدامة - أ.د. صابر عبد الله صالح وأ.د. نظير الأنصاري

7. المياه في العراق: أزمة بين تراجع الموارد وتصادد الطلب... ولماذا ينبغي أن نتقدم إعادة الاستخدام على التحلية؟ - الدكتور صلاح لفته فرحان الزبيدي

8. التصحر في العراق: الأسباب وتدابير التحدي - أ.د. عبد صالح فياض الدليمي، د. حسني جاسر محمد الحديثي، د. روية مزعل محمود العزاوي

9. An Integrated Framework for Man-aging Transboundary Water Conflicts: - An Iraqi Engineering Perspective

المهندس عبد الكريم حسن سلومي الربيعي

10. تخزين الطاقة الظاهرة في طبقات المياه الجوفية: المبادئ العامة والجدوى في حوض حلبجة - خورمال العميق، شمال شرق العراق - الدكتورة لنجة فاروق علي، الأستاذ الدكتور نظير الأنصاري، الأستاذ الدكتور صلاح الدين سعيد علي

11. أهوار جنوب العراق: بين الأزمة البيئية، الأطر الدولية، وأوراق الضغط الاستراتيجية لإنعاش الحياة - أ.د. نظير الأنصاري، جامعة لوليو التكنولوجيا - السويد

تأمل هيئة تحرير المجلة أن يسهم هذا العدد في إثراء المعرفة العلمية، وتصحيح المفاهيم المتداولة، ودعم متخذي القرار بالمعلومة الدقيقة، وترسيخ ثقافة احترام الاختصاص، إيماناً بأن معالجة التحديات الوطنية الكبرى لا تتحقق إلا بتكامل العلم والخبرة، وبأن حماية الموارد المائية مسؤولية وطنية مشتركة لا ينهض بها إلا أهل العلم والكفاءة.

إعادة طرح الأسئلة بشأن المستقبل *

الخيال العلمي لغة الجمال والمعرفة



فارس السردار

تعد الكتابة في الخيال العلمي اليوم فعلاً معرفياً يقوم على المواءمة بين الخيال والعلم. عبر لغة خاصة، وأدوات تعبيرية تستثمر منجزات المعرفة الإنسانية في بناء رؤى تستشرف المستقبل.. فهو يتجاوز ذلك ليعيد طرح الأسئلة الكبرى حول الإنسان ومستقبله، عبر معطيات عصره وما تأتي للحضارة الإنسانية من قدرة على تحويل ما تحقق من تراكم معرفي إلى واقع منجز، يتحرك بيننا ونستطيع استخدامه.

في ظل ما يشهده العالم من فتوحات متسارعة تقنياً، التي لا يمكن إغفال تأثيرها على قيم وآليات تفكيره التي تجاوزت المعهود، فضلاً عن تأثيراتها الواضحة على ما طرأ من تغيرات في السلوك والنظر إلى ما حولنا أخلاقياً وقيماً. وعليه أصبح هذا النمط الأدبي أداة للتفاعل العميق مع الواقع واستشراف للممكن، عبر رؤاه التي لم تعد افتراضية كما كان عليه في بداياته. ويمكن تعريف الخيال العلمي بوصفه غط سري يستند إلى فرضيات علمية أو شبه علمية، وفي بعض الأحيان يرتقي إلى مسلمات، عبر استكشاف تأثيرات ما تحقق من تقدم علمي تكنولوجي على حياة الإنسان. ولعل ما يميز الخيال العلمي عن غيره من الأنماط السردية أنه لا يتنبأ بالمستقبل عبر وصفه، بقدر ما يبني نماذج افتراضية، انطلاقاً من معطيات الحاضر، ولذلك فإن نجاحه يقاس بقدرته على الاقتناع، لا بقدرته على التنبؤ. فهو أدب التفكير بالممكن، وهنا هو ليس خيالاً منفصلاً من أي قيد، وإنما على درجة من الانضباط؛ لأنه يتحرك ضمن حدود تفرضها المعرفة، حتى وإن كانت افتراضية، أو في طور التشكل، وفق أحدث الخبرات التكنولوجية وهي واحدة من وسائل البوح به. ولأن الإنسان أنجز الكثير والكثير على مستوى المعرفة وتقناتها التي قلبت كثيراً من الموازين وغيّرت من اتجاه البوصلة إلى غير ما كانت عليه قبل مائة عام، وظهرت بوصفها منجزات نسبت إلى القرن العشرين.

بادئ ذي بدء عبر الأدب قبل أن تتحول إلى واقع مثل الأقمار الاصطناعية والغواصات والهواتف المرئية. إذ سبق الخيال العلمي إلى تخيلها قبل تحقيقها. لذلك بتنا الآن لا يمكن أن نغض الطرف



يسعى كاتب الخيال
العلمي إلى
فهم ردود فعل
الإنسان لسياقات
غير مألوفة يجد
نفسه فيها. فهو
يضع شخصياته في
ظروف استثنائية
ويعزلها عن
بيئتها الأصلية
ليكتشف طبيعة
سلوكها حين تواجه
المجهول

من ملاحظات تتمثل في افتقار بعض الاعمال للعمق الأدبي، وضعف الحكمة، والاعتماد على قوالب نمطية، وانفصال بعضها عن القوانين العلمية الواقعية، عبر استخدام الشخصيات نفسها وأدوات الحكمة دون تجديد أو اهتمام بالفكرة التكنولوجية على حساب المشاعر الإنسانية. وبعض الأحيان ينظر إليه بوصفه أدباً هروبياً لا يواجه مشكلات المجتمع، إضافة إلى العبث العلمي عبر تقديم نظريات وهمية مستحيلة فيزيائياً. على أنها حقائق لتسيير القصة. وكذلك ما يظهره من تقديس أعمى للتكنولوجيا عبر الترويج عن قدرتها على إيجاد حلول سحرية دون مناقشة أبعادها الأخلاقية أو مراعاتها. ولو أننا فغلنا سؤالاً كأن يكون "ماذا لو" تحقق لنا اتصال مع عوالم أخرى أكثر تقدماً من حضارتنا؟ أو ماذا لو أعادت ثورة علمية صياغة النظام العالمي؟ أو ماذا لو دخل كوكب الأرض مرحلة انهيار بيئي كامل؟ أو ماذا لو امتلك الذكاء الاصطناعي زمام القرار وتحكم بمصائرنا عبر الروبوتات؟ وهذا كله بالنسبة للعقل المعاصر قارناً أو مشاهداً لا يخلو من تشويق ومتعة؛ لأنه يتجاوز ذلك لي طرح أسئلة فلسفية وأخلاقية معقدة ترتقي إلى ما توصل إليه الإنسان المعاصر من وعي، فالعلم على الرغم من محاولاته تفسير الظواهر والسيطرة على قوى الطبيعة، ما زال لا يمتلك رؤية شمولية، وفي الأغلب يقود التقدم في مجال معين إلى نتائج ومطبات غير متوقعة في مجالات أخرى؛ لأنه قائم على مبدأ الصواب والخطأ.

لعل الروائي العراقي محسن الرمي يلخص خصوصية هذا الجنس الأدبي بقوله: "إن معظم الروايات في العالم تقوم على الذاكرة، وتتناول ما مضى، في حين أن رواية الخيال العلمي تتجه إلى المستقبل، وإن كانت، في جوهرها، لا تنفصل عن معطيات العلوم ولا عن رصيد التجربة الإنسانية الذي يستند إليه الكاتب. وهذا ما يؤكد أن استشراف المستقبل لا يعني القطيعة مع الماضي، بل إعادة قراءة منجزاته في ضوء احتمالات لم تتحقق بعد".

من هذا المنطلق يسعى كاتب الخيال العلمي إلى فهم ردود فعل الإنسان لسياقات غير مألوفة يجد

عمماً يطرحه كاتب الخيال العلمي على الرغم من إصرارهم بعض الشيء فيما يقدمونه من رؤى تثير الدهشة وتحفز التساؤل، لا سيما وأن المتصدر لمثل هكذا طرح لا يمكن أن يمضي قدماً دون امتلاكه نوعي متقدم لما يطرأ في الأفق العلمي من منجز في عموميات الفروع العلمية، وما تنجزه مختبرات البحث العلمي، فضلاً عن قدرة عالية على التخيل المنظم، الذي يمكنه من وضع هذا المنجز داخل بؤرة صراع درامي سري يستغل ما في المنجز من قدرة على الإدهاش والسبق، كما أنه يمكنه من كشف خصائصه العملية القابلة للاستخدام والتنفس في البيئة القادمة، وضرورة تبنيه. إن الخيال العلمي لا ينتكر عوالم جديدة من الفراغ كما فعل في السابق عبر الأساطير والحكاية الشعبية التي استندت إلى السحر والكائنات الخارقة، وإنما يبنينا من معطيات لاحتمالات أو أسئلة مفتوحة. ولعل هذا ما يفسر المقولة الشائعة لغابرييل غارسيا ماركيز بأن "الواقع كثيراً ما يبدو أغرب من الخيال، غير أن الخيال يظل متقدماً عليه؛ لأنه لا يخضع منذ البداية لما يفرضه الواقع من قيود منطقية أو مادية". ويفتح المجال أمام تصور احتمالات قد تصبح مع الزمن جزءاً من الواقع نفسه. ومن هنا لا يكون الخيال العلمي هروباً من الواقع، وإنما استباقاً له واختباراً لإمكاناته الكامنة.

حاولت الخروج من المختبر بعد أن صقلت لها نتوءاتها. وهو بهذه الحالة يحتاج إلى قدرة على الربط بين الواقع والممكن لدى المتلقي من القراء. فالمختبر لا يستطيع أن يقدم كل ما يمكن أن يتوصل إليه إلى المتلقي كاتباً كان أم قارئاً، والسبق الزمني لمنجز عالم الرياضيات مقارنة بتحويله فيزيائياً قد يحتاج إلى عقود طويلة من الزمن ليتحول إلى واقع ملموس. وهذه بحد ذاتها ميزة تمنح التعاطي مع الخيال العلمي درامياً قدرة على الإدهاش والإبهار؛ لأن الكاتب سيحاول استحضار كل ذلك لرسم صورة مستقبل يزخر بجملة من الإنجازات التي تصب في رسم عالم آخر.

وهذا لا يعني خلو الكتابة في مجال الخيال العلمي

صورة..

أنتوني نيغري (1933-2024) الرأسمالية الرقمية وتحولات السلطة

أسامة عبد الكريم

أنطونيو نيغري (1933-2023) فيلسوف ومنظر سياسي إيطالي، يُعد من أبرز مفكري الماركسية المعاصرة، واشتهر بدراساته حول العولمة والرأسمالية والعمل غير المادي وآليات السلطة في العصر الرقمي. وقد ألف، بالاشتراك مع مايكل هاردت، عددًا من الكتب المؤثرة، أبرزها الإمبراطورية والجمهور Multitude والكومنولث، التي قدمت قراءة نقدية لتحولات الرأسمالية العالمية، وأعادت تفسير العلاقة بين رأس المال والسلطة والحركات الاجتماعية.

فرضها الاقتصاد الرقمي. صكها يظهر فيها تأثير ميشيل فوكو في تحليل أحماط السلطة والمراقبة، وتأثير جيل دولوز في فهم الشبكات واللامركزية. ومن ثم فإن محور الصراع، في تصور نيغري، لم يعد يقتصر على المصنع والطبقة العاملة الصناعية، بل امتد إلى فضاءات الإنتاج غير المادي، حيث أصبحت المعرفة والاتصال والإبداع عناصر أساسية في إنتاج القيمة.

ومع ذلك، لم تحط هذه الأطروحات بإجماع داخل الفكر الماركسي، إذ يرى عدد من الباحثين أن نيغري منح الاقتصاد الرقمي والعمل غير المادي دوراً يفوق حجمه الفعلي، في مقابل تقلييله من أهمية الدولة والطبقات الاجتماعية التقليدية. كما أن تصوره للحركات العابرة للحدود بوصفها بديلاً عن الأشكال السياسية القائمة ما يزال محل نقاش، لغياب الأدلة التي تثبت قدرتها على إحداث تحول تاريخي شامل.

أما من زاوية الجمالية الماركسية، فإن القيمة الفكرية لأطروحات نيغري تكمن في تأكيد أن الإنتاج الثقافي والفني لم يعد منفصلاً عن آليات الإنتاج الاجتماعي للرأسمالية، بل أصبح جزءاً من شبكة الاقتصاد والاتصال وإنتاج الوعي. وبهذا يغدو الفن أحد ميادين الصراع على المعنى، حيث تتداخل الممارسة الجمالية مع علاقات السلطة والمعرفة، دون أن يقتضي ذلك تبني مجمل المواقف السياسية التي يدافع عنها نيغري.

يرى أنطونيو نيغري أن السلطة في المجتمعات المعاصرة لم تعد تعتمد على أدوات القمع التقليدية وحدها، كالشرطة والسجون والقوة المباشرة، بل انتقلت إلى مستوى أكثر تعقيداً يركز على التكنولوجيا والاتصال الرقمي. فشبكات التواصل والخوارزميات، في نظره، لا تؤدي وظيفة تقنية محايدة، وإنما تشارك في تنظيم السلوك الإنساني وتوجيهه من خلال جمع البيانات

في هذا السياق، أجرى الدكتور ليوناردو كافو، أستاذ الفلسفة في جامعة ميلانو، حواراً مع نيغري نشرته مجلة فلسفة الآن، تناول فيه رؤيته لتحولات السلطة والرأسمالية في العصر الرقمي. وتمثل هذه المقابلة وثيقة فكرية تعكس منظوراً أيديولوجياً مستنداً إلى الماركسية المعاصرة، أكثر من كونها نقاشاً فلسفياً محايداً. ومن خلال أسئلتها وإجاباتها، تقدم المقابلة قراءة نقدية للعلاقة بين التكنولوجيا ورأس المال والوعي السياسي، وتدعو إلى إعادة النظر في أشكال الصراع الاجتماعي وآليات السيطرة في ظل التحولات التي فرضها الاقتصاد الرقمي.

وينطلق نيغري من فرضية مفادها أن الرأسمالية المعاصرة تجاوزت مرحلة الاعتماد على العمل الصناعي بوصفه المصدر الرئيس لإنتاج القيمة، لتدخل مرحلة يصبح فيها الإنتاج قائماً على المعرفة والاتصال والبيانات والتفاعل الرقمي. وبهذا المعنى لم تعد التكنولوجيا مجرد أدوات لتطوير الإنتاج، بل أصبحت جزءاً من البنية الاقتصادية التي تستثمر النشاط الإنساني اليومي وتحوله إلى قيمة قابلة للتراكم. لذلك يرى أن الإنسان يشارك في عملية الإنتاج حتى أثناء التواصل عبر المنصات الرقمية، حيث تغدو المعلومات والعلاقات الاجتماعية مورداً اقتصادياً يخضع لمنطق رأس المال. وتستند هذه الرؤية إلى قراءة متأثرة بفكر كارل ماركس، لكنها تعيد صياغة مفهوم العمل بما يتلاءم مع التحولات التي

نفسه فيها. فهو يضع شخصياته في ظروف استثنائية ويعزلها عن بيئتها الأصلية ليكشف طبيعة سلوكها حين تواجه المجهول. متى كان الإنسان غير مواجه للمجهول؟ فمنذ لحظة ظهوره ولحد الآن نجده محكوماً بقانون التحدي والاستجابة؛ لأن مثل هكذا ظروف تظهر أنماطاً متعددة من التفاعلات، تعاون، تضامن، صراع، هيمنة، تراجع، وهو ما يمنح النص بعداً إنسانياً عميقاً. وتشير دراسات عديدة في علم النفس وعلم الأعصاب إلى أن الإنسان قد يُظهر في ظروف الخطر والضغط عن قدرات وأداء تفوق مستواه المعتاد بفعل استجابات فسيولوجية معروفة. في تجربة الكتابة الأدبية ضمن هذا النمط، يصبح خلق الفضاء السردي عنصراً أساسياً لكاتب الخيال العلمي، إذ يكون هذا الفضاء كوكبا بعيداً أو محطة فضاء، أو جزيرة معزولة، أو حتى عالماً مهدداً بكارثة كبرى، وفي الأحوال جميعها، يشكل هذا الفضاء مختبراً إنسانياً تختبر فيه القيم والقدرات، وتعد صياغة العلاقات، وتطرح فيه الأسئلة المتعلقة بالبقاء والمصير والجدوى، وهو ما يجعل الخيال قريباً من الفلسفة التي انشغلت منذ نشأتها بأسئلة الوجود والمعنى. وأمام هكذا قدر مصيري فمن غير المعقول أن تجد الكاتب يستخف بمعطيات العلم، والإرث القيمي والأخلاقي، أو يلوي ذراعيهما تحت أي طائل. ولكن عليه دوماً الانطلاق من بديل علمي يلوح له من نافذة المستقبل، ليبشر بقدرته على التحقق عند اكتمال اشتراطاته.

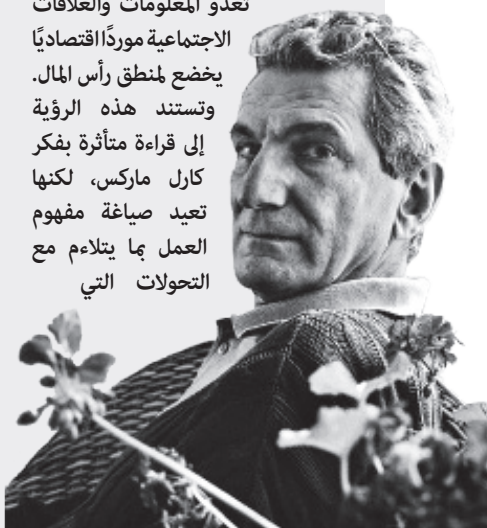
شهدت الكتابة في الخيال العلمي تحولات ملحوظة في مكانتها عبر الزمن، ففي بداياتها كان ينظر إليها على أنها أدب بسيط أو شعبي، ولاسيما لارتباطها بالمجلات الرخيصة التي كانت تستهدف جمهوراً واسعاً، ولكن هذا التصور بدأ يتغير مع ظهور أعمال أدبية مهمة مثل رواية "فرانكشتاين" للكاتبة ماري شيلي، (1818) والتي يعدها النقاد إحدى البدايات المؤسسة للخيال العلمي الحديث، وهي تطرح سؤالاً مبكراً حول حدود العلم وأخلاقياته، إلى جانب أعمال جول فيرن وهيربرت جورج ويلز، التي جمعت بين المغامرة والتأمل العلمي، ومع مرور الوقت اتسع أفق هذا الأدب وأصبح أكثر نضجاً وعمقاً مما دفع النقاد إلى إعادة تقييمه بوصفه نوعاً أدبياً قادراً على التعبير عن قضايا معقدة.

وفي عصرنا هذا، أصبح الخيال العلمي جزءاً من الثقافة العالمية، عبر ما تبنته السينما العالمية والتلفاز والألعاب الرقمية من نصوص، ويات وسيلة فعالة لمناقشة قضايا مثل الذكاء الاصطناعي أو تغير المناخ أو أفكار مثل الانتقال الآلي كما يصوره أدب وسينما الخيال العلمي التي ما زالت بعيدة عن إمكانيات الفيزياء، بغية تجاوز سرعة الضوء أمام ما هو عليه الكون من اتساع، وهو ما يعكس قدرته على محاولة مواكبة التحولات الكبرى التي يعيشها الإنسان وما فيها من تحديات.

لعل من أهم ما يميز الكتابة في الخيال العلمي أنه أخذ يركز على تأثير التقنيات على الإنسان وما تسلطه من ضغط، فهو يسأل ماذا يمكن أن نفعل؟ وماذا سيحدث لنا إذا فعلنا ذلك؟ وهنا يكمن عمقه الحقيقي؛ لأنه يعيد توجيه الاهتمام من الخارج إلى الداخل، ومن الوسيلة إلى الغاية ومن الإنجاز إلى معناه. وفي المحصلة يمكن القول إن الخيال العلمي أصبح مساحة فكرية رحيبة، تتيح للإنسان أن يتأمل ذاته، ويعمق علاقته بالعلم، فهو يجمع بين دقة العلم وحرية الخيال؛ ليقدّم رؤية مركبة تساعد على فهم الحاضر واستشراف المستقبل عبر هذا التفاعل، إذ تجاوز الخيال العلمي اليوم حدود التنبؤ بالمستقبل، ليصبح وسيلة لفهم الحاضر واختبار احتمالات الغد. إنه الأدب الذي يجعل المعرفة مادة للخيال، والخيال مختبراً للأسئلة الكبرى التي ما زال الإنسان يطرحها على نفسه كلما اتسعت حدود العلم واتسعت معها حدود المجهول.

في الختام، تظل الكتابة في الخيال العلمي واحدة من أهم الأدوات التي يمتلكها الإنسان المعاصر في سعيه الدائم نحو ترسيخ المعرفة وقيمتها، وفهم ما يعنيه أن يعيش الإنسان في عالم يتغير باستمرار.

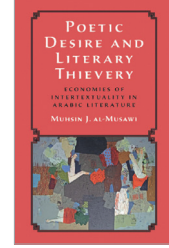
(*) جرت مناقشة هذا الموضوع ضمن إطار جلسات حوارية عقدت في منزل الدكتور جزيل الجومرد في الموصل.



الرغبة الشعرية والسرقة

اقتصاديات التنافس في الأدب العربي

تأليف: محسن جاسم الموسوي



كيف نعرف السرقة الأدبية؟ في هذه الدراسة المبتكرة والشاملة، يبحث محسن جاسم الموسوي في السجلات المحيطة بالأصالة الأدبية عبر الثقافتين العربية والإسلامية على مدى سبعة قرون. يجادل الموسوي بأن الاقتباس التناسلي كان مدفوعاً بالرغبة الشخصية إلى جانب "اقتصاد

المنافسة" في الإمبراطورية الإسلامية العباسية؛ إذ كانت اتهامات السرقة الأدبية تحمل عواقب وخيمة في ظل احتدام المنافسة بين الشعراء والكتاب، ولعب علماء اللغة والنقاد دور الحكام العامين في النزاعات المتعلقة بمزاعم السرقات الشعرية.

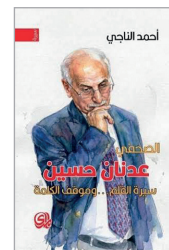
من خلال استعراض نطاق واسع من المصادر العربية - بدءاً من الكتاب الفرس ووصولاً إلى شعراء الأندلس والمغرب - يمدد الموسوي نطاق طرحه ليشمل كتابات إبراهيم عبد القادر المازني في مصر وأعمال الشاعرة العراقية نازك الملائكة في القرن العشرين، ليقدّم "السرقة" كشرط ضروري للإنتاج الإبداعي في الأدب العربي. ونتيجة لذلك، تسلط هذه الدراسة الضوء على جانب واسع - ولكنه لم يحظَ بالدراسة الكافية - من التراث الأدبي العربي، وتطرح في الوقت نفسه تساؤلات مهمة حول التحدي المتزايد الذي يفرضه الذكاء الاصطناعي فيما يتعلق بالنزاهة الأكاديمية.

محسن الموسوي أستاذ الأدب العربي الكلاسيكي والحديث والدراسات المقارنة والثقافية في جامعة كولومبيا. يُعدّ البروفيسور الموسوي باحثاً وناقداً أدبياً مرموقاً، وتتنوع اهتماماته البحثية والتدريسية لتشمل حقبةً زمنية وأنواعاً أدبية متعددة.

ألف الموسوي تسعة وثلاثين كتاباً، من بينها ست روايات، وأكثر من ستين مقالاً علمياً.

نال العديد من الجوائز والتكريمات، منها جائزة العويس في النقد الأدبي 2002، وجائزة الكويت في اللغة العربية وآدابها 2018، وجائزة الملك فيصل في اللغة العربية والأدب 2022، وجائزة الشيخ زايد للكتاب 2022.

عدنان حسين.. سيرة قلم



عن منشورات مؤسسة المدى للثقافة والاعلام صدر حديثاً كتاب "الصحفي عدنان حسين سيرة القلم.. وموقف الكلمة"، تأليف الباحث أحمد الناجي. يلقي الكتاب الضوء على سيرة الصحفي والكاظم الراحل عدنان حسين وتجربته السياسية ومعارضته للنظام الدكتاتوري، فضلاً عن ما

تعرض له من ملاحقات من قبل النظام القمعي، لم تقتصر على وجوده في الداخل، بل شملت ملاحقته الى قبرص. يضم الكتاب مقالات وشهادات عن حسين بأقلام عدد من الصحفيين والكتاب ورجالات السياسة، ويقع في 390 صفحة من القطع المتوسط.

(قراءة موسعة للكتاب في صفحة 16).



كتاب خوان سيباستيان كاربونيل

تaylorية^(*) معرزة نقد الذكاء الاصطناعي

عرض: أبولين غيبو
ترجمة: الطريق الثقافي

يُقدم كاربونيل في كتابه هذا تحليلاً نقدياً لتأثير الذكاء الاصطناعي على آليات العمل، مُشيراً إلى أن الذكاء الاصطناعي يُوسع ويكثف منطق التaylorية: حيث يُقسّم العمل إلى سلسلة من المهام، ويفصل بين التصميم والتنفيذ، ويسعى إلى التقليل من قيمة العمل. وبالتالي، تسعى الإدارة الخوارزمية الحالية إلى زيادة السيطرة على القوى العاملة.

بالنسبة لكاربونيل، فإن مقاومة "هيمنة الآلات"، كما فعل اللوديون قبل قرنين من الزمان، لا تكمن في رفض التقدم، بل في مهاجمة المصالح الرأسمالية وتخيّل تحول تكنولوجي آخر. "إذا صُممت التكنولوجيا منذ البداية كأداة للهيمنة، فلا يكفي أن تنتقل من يد إلى أخرى لتُسخر لخدمة الأغلبية".

على مدى عقد من الزمان، لم تدخر الشركات والحكومات ووسائل الإعلام جهداً في الترويج لحلم الثورة الرقمية. فرفضها يعني تفويت مسيرة التاريخ الحتمية. في المقابل، يخشى آخرون من سيطرة الآلات التي ستدمر وظائفنا وحياتنا. من الخطابات التبريرية إلى النبوءات الكارثية، ننسى أن التغيير التكنولوجي لا يفرض نفسه كأمر حتمي، منظم، ومُصمم، فهو سياسي بطبيعته.

بدلاً من الانبهار بجداعة الذكاء الاصطناعي الظاهرية، يجب أن نضعه في سياق تاريخ تنظيم العمل الطويل. فهو يُوسّع ويُعمّق منطق تاييلور الذي نشأ في مصانع فورد: حيث يُقسّم العمل إلى سلسلة من المهام، ويُفصل التصميم عن التنفيذ. يهدف تطبيق الإدارة الخوارزمية في المقام الأول إلى زيادة السيطرة على القوى العاملة وتقليص مهاراتها. لذا، فإن مقاومة قبضة الآلات، كما فعل اللوديون قبل قرنين من الزمان، لا تعني رفض التقدم، بل تعني تحدي مصالح أصحاب العمل.

أخيراً، ها هو كتاب ينتقد الذكاء الاصطناعي، أنه لا يتحدث

عن الثورة المعرفية أو البطالة التكنولوجية الجماعية، بل عن التحول التكنولوجي للعمل، من دون الوقوع في فخ التهويل. يعيد المؤلف النظر في تحليلات عالم الاجتماع الماركسي هاري برافرمان (1920 - 1976) بشأن السيطرة على تنظيم العمل، ليطرح فرضية "التaylorية المعرزة".

يُفاهم الذكاء الاصطناعي ديناميكيات تجزئة العمل، مُجرّداً المهن من عنصرها الإبداعي لصالح مهام أقل مهارة وأقل تكلفة، حتى في المهن الفكرية والفنية التي نجت من ذلك سابقاً، وبدلاً من صياغة وصفات "أخلاقية" أو تنظيمية تُعزز تطوير التقنيات وسوقها، يُعيد خوان سيباستيان كاربونيل تركيز النقاش على علاقات القوة: "من يقرر أي تقنية تُستخدم، ولأي غرض؟" ويطرح في النهاية سؤالاً نقدياً تقنياً: هل يمكن توظيف الذكاء الاصطناعي لأغراض تحررية؟ مع أن هذا النص لا يُنهي النقاش بشكل قاطع، إلا أنه سيُثري بلا شك النقاش السياسي والنقابي.

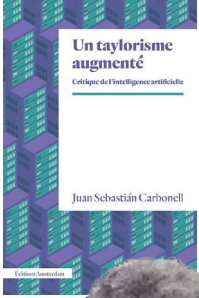
لا يمر يوم من دون أن تتناول الأخبار أو البرامج التلفزيونية موضوع الذكاء الاصطناعي وتأثيراته على العمل. فبين التصريحات المُبررة والرؤى التشاؤمية، يُبشّر الذكاء الاصطناعي بتغيير جذري في عالم العمل، نحو الأفضل أو الأسوأ، ولكن الأهم من ذلك كله، تغيير عميق.

على العكس من المناهج التي تُركّز على الجوانب الجديدة في الذكاء الاصطناعي، يضعه خوان سيباستيان كاربونيل ضمن سياق

تنظيم العمل، وفي خاتمة كتابه يدعو إلى ثورة ضد التكنولوجيا، ثورة لا تقتصر على نقدها فحسب، بل تتحدى فرض تنظيم عمل مُعَرَّب.

تخيل، في قلب ساحة شامب دي مارس في باريس، قصرًا ضخماً، طوله 482 متراً وعرضه 370 متراً، مبنياً من الحديد الزهر والزجاج والخرسانة والطوب. داخله، تخيل فضاءً آخر، عرضه 35 متراً وارتفاعه 25 متراً وطوله 1.2 كيلومتر: إنه "معرض الآلات"، حيث عُرضت فيه الآلات الصناعية من جميع الأنواع كجزء من المعرض العالمي للعام 1867. توافد الزوار من جميع أنحاء العالم لرؤية هذا المشهد، الذي كان يهدف إلى تمثيل عالم جديد يمكن فيه إنتاج المزيد، بشكل أسرع، وبتكلفة أقل. كان من بين الزوار ملوك، مثل القيصر ألكسندر الثاني إمبراطور روسيا، والملك فيلهلم الأول ملك بروسيا، والسلطان العثماني عبد العزيز، والإمبراطور فرانز جوزيف إمبراطور النمسا، والعديد من أفراد العائلة الإمبراطورية الفرنسية، من فيهم الإمبراطور نابليون الثالث نفسه. لكن كان هناك أيضاً عمال، أعضاء في وفود منتخبة من مختلف المهن الحرفية الماهرة، دُعوا من قبل أصحاب العمل لحضور المعرض العالمي، وشُجعوا على تدوين ملاحظاتهم وتقييماتهم في تقارير عن الآلات الجديدة، وإرسال تحياتهم إلى الإمبراطور.

تقدم هذه التقارير، التي حللها جاك رانسبير وباتريك فوداي، رؤى قيّمة حول العلاقة المتناقضة



التي كانت تربط الحركة العمالية بالتغير التكنولوجي. فمن جهة، كان العمال المهرة قلقين بشأن خطر تراجع مهاراتهم، أو حتى زوال مهنتهم الوشيك ونهاية "التحكم الذاتي" في آلية العمل. على سبيل المثال، لاحظ عمال الرخام تناقصاً بين الميكنة، من جهة، و"حبهم للفن" ورغبتهم في "إتقان عملهم"، من جهة أخرى، فبدلاً من الإنتاج الجيد، أصبح عليهم الآن إنتاج المزيد. ويرى عمال طباعة ورق الجدران أن الآلات "انحطاط للذكاء" وأن العمل أصبح "مدمراً".

ينظر صانعو الأحذية وصانعو النحاس إلى الآلات على أنها تحوّل العامل إلى "آلة حيّة"، من دون مسؤولية ولا ذكاء. وفي جميع المهن، لا تعد الوفود الآلات وسيلة لتخفيف الجهد البدني، بل وسيلة لتكثيف العمل.

من جهة أخرى، يعبر هؤلاء العمال أنفسهم عن رؤية بديلة للآلات: رؤية الاستحواذ، أي سيطرة العامل على الآلة، حيث يستطيع العامل "تنمية ذكائه". فبإعفاء العمال من بعض المهام الشاقة، ستتيح لهم تكريس أنفسهم لأكثر الأعمال إثارة للاهتمام، بينما يُستغل الوقت المُوفّر في التعليم. قبل خمسين عاماً، كانت الحركة العمالية الناشئة أقل تردداً بشأن الاستراتيجية التي يجب اتباعها في مواجهة الميكنة. في الواقع، رافق تدمير آلات التصنيع في أوروبا طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر. في المملكة المتحدة، بين عامي 1811 و 1817، تمثّلت الوسائل الرئيسية لحركة اللوديين

الواردات والتقديسات

سلسلة ترجمات شرقية

تأليف: شهاب الدين يحيى السهروردي

تحرير: لوكاش بيئاتك

يقدم هذا المجلد أول طبعة نقدية وترجمة

إنكليزية لكتاب "الواردات والتقديسات"

لشهاب الدين يحيى السهروردي (1154 -

1191)، مؤسس المدرسة الإشراقية في الفلسفة

الإسلامية. يجمع هذا العمل بين نصوص ذات

طابع رؤيوي، وتأملات وجودية، ونصائح

أخلاقية، ومناجاة للكائنات السماوية. ويكشف

عن جانب أقل شهرة وأكثر ميلاً إلى الباطنية في

شخصية السهروردي، مما يُكمل صورته المعروفة

كفيلسوف ومتصوف. ونظراً لاحتواء النص

على إشارات غامضة تتعلق بطقوس العبادة

الإشراقية والمكانة الروحية التي نسبها المؤلف

لنفسه، يقوم لوكاش بيئاتك بتحليله واستكشاف

بنيته وأفكاره مع تقييم أصالة النص وموقعه.

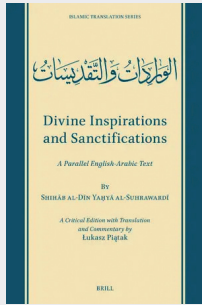
الغلاف: مجلد

الرقم الدولي: 978-90-04-76132-2

السعر: 162,41 يورو

عدد الصفحات: 465 صفحة

الناشر:



التفكير في العالم - ابن سينا

مقدمة في فلسفته

تأليف: مريم سبتي

يُعرف أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا

المولود عام 980م في أفشنة بالقرب من

بخارى، في أوزبكستان الحالية، باسم "أفيسينا"

Avicenna في العالم اللاتيني، حيث تُرجم جزء

كبير من مؤلفاته، بدءاً من القرن الثاني عشر

الميلادي. يُعد ابن سينا بلا شك أهم فيلسوف

في عصره؛ وكان مفكراً نسقياً سعى إلى استبدال

فلسفة أرسطو بتفكيكه الخاص والشامل للمعرفة

الإنسانية، مشكلاً بذلك علامة فارقة في التاريخ

الفكري. يقدم هذا الكتاب مدخلاً إلى القضايا

التي تشكل جوهر فلسفته. فبعد استعراض

حياته ومسيرته العلمية، يتناول الكتاب الأسس

الميتافيزيقية لنظامه الفلسفي، ومذهب الفيض،

ونظرية النفس والعقل.

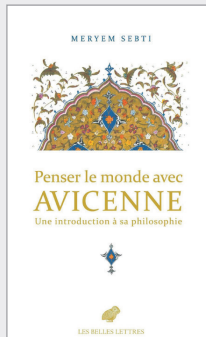
الغلاف: ورق مقوى عادي

الرقم الدولي: 9782251459769

السعر: 21,50 يورو

عدد الصفحات: 240 صفحة

الناشر: دار "لي بيل ليت" Les Belles Lettres



دحض نظرية الثنائية "نحن ضدّهم" "عوالم الإسلام المتعددة" مفهوم إدارة ترامب للصراع

تأليف: جيمس ماكدوغال

عرض: مارسيل هولسباس

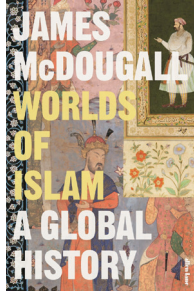
عدد الصفحات: 567 صفحة

الغلاف: ورق مقوى عادي

الرقم الدولي: 978-0593901624

السعر: 39:99 دولاراً

الناشر: كيريدو فاكترور



يبدل كتاب "عوالم الإسلام المتعددة" قصارى جهده لتفنيد الصورة الثنائية للمسيحية مقابل الإسلام. لكن في خضم ذلك، يتجاهل أستاذ التاريخ الإنكليزي جيمس ماكدوغال سوء الفهم الغربي الذي يُغذي باستمرار التفكير القائم على ثنائية "نحن ضدّهم".

لقد أصبحت حرباً "باسم يسوع المسيح"، ضد "متوحشين همجيين" لا يستحقون ذرة رحمة. حرباً تنتهي بالنصر البائن والمؤزر، بفضل "عناية الله القديرة".

هكذا صرّح وزير الحرب الأمريكي، بيت هيغسيث، بعد الهجوم الأمريكي على إيران. بالنسبة لهيغسيث، كانت هذه حملة صليبية جديدة، ومرحلة جديدة في صراع "المسيحية" ضد "الإسلام"، وعلى الرغم من الانتقادات الكثيرة التي وُجّهت لهيغسيث، بما في ذلك من الفاتيكاني، إلا أنه حظي أيضاً بمؤيدين، إذ يبدو إن النظرة الثنائية للعالم، القائمة على ثنائية "نحن" و"هم"، متأصلة بعمق.

تعود فكرة أنّ المسيحية والإسلام عدوان لدودان إلى أوائل العصور الوسطى. في ذلك الصراع، كان الإسلام الطرف المهيمن لفترة طويلة، إلى أن نجح جيش مسيحي متعصب، تم تجميعه على عجل، في فتح القدس في العام 1099. كانت تلك الحملة الصليبية الأولى، والوحيدة في جوهرها، التي حققت نجاحاً باهراً.

بعد ذلك، لم يلق الإسلام سوى الهزائم، وفي القرن السادس عشر، نقل العثمانيون خط المواجهة إلى أبواب فيينا من دون أدنى اكتراث. لم يتغير الوضع إلا في القرن الثامن عشر، حين تحول الإحباط والخوف من الإسلام إلى ازدراء. أصبح يُنظر إلى "الشرق" على أنه مرادف للركود والجمود والشهوانية واللاعقلانية. باختصار: كان النقيض التام للغرب الحر والديناميكي والعقلاني!

في كتابه "عوالم الإسلام المتعددة"، يبدل أستاذ اللغة الإنكليزية جيمس ماكدوغال قصارى جهده لتفنيد النظرة الثنائية للعالم. وينطلق في ذلك، كما يليق بأستاذ تاريخ، من خلال تقديم وصف شامل للتطورات التي شهدتها الإسلام على مدى القرون الأربعة عشر الماضية. ينتقل ماكدوغال من أفريقيا إلى آسيا، ومن الصين إلى جاوة، ثم يعود إلى كينيا ليُظهر مدى التنوع الهائل الذي كان عليه الإسلام ولا يزال.

يريد ماكدوغال أيضاً إثبات أن الإسلام تأثر بشكل عميق في مراحل عديدة بآراء وأيديولوجيات "أجنبية"؛ بعبارة أخرى، كان هناك دائماً (ولا يزال) تفاعل مكثف مع الغرب. ولذلك، فإن مفاهيم مثل "الحضارة الغربية" مقابل "عالم الإسلام" مُضللة وتُعيق التفاهم المتبادل. كل هذا صحيح. لكنه بذلك يُغفل جوهر الصدام بين الغرب وعالم الإسلام، كما شعر به الكثيرون لعقود.

يكمن سبب سوء الفهم في اختلاف جوهرى بين الإسلام والمسيحية. فمقارنةً بالمسيحية، يفتقر الإسلام إلى أمرين. أولهما، أنه لا يمتلك أي عقيدة ذات أهمية تُذكر. فالإسلام يؤمن بإله واحد، ونبى واحد، وكتاب مقدس. أما مفاهيم مثل وجود الخطيئة الأصلية، ووجود إنسان هو "ابن الله"، والثالوث الأقدس، وهي قضايا أدت إلى غابة كثيفة من التأمّلات اللاهوتية في المسيحية، فهي غائبة. يستطيع المسلمون مناقشة شتى أنواع الشعائر والأحكام، لكنهم لا يخوضون في خلافاً لاهوتية حقيقية. وقد تمحور الانقسام الكبير في الإسلام بين السنة والشيعة حول مسألة من يخلف النبي محمد.

إنّ زيادة الإنتاجية لا تعني فقط زيادة القدرات الإنتاجية الفردية، بل خلق قوة جماعية جديدة من خلال التعاون والتواصل بين العمال.. "كارل ماركس"

وحدة بين مختلف قطاعات القوى العاملة - مراكز الاتصال، والخدمات اللوجستية، والمهن الفكرية والفنية - المتأثرة بالتابلورية الرقمية.

حالياً تخوض الحركة الاجتماعية بالفعل نضالاً ضد المراقبة بالفيديو الخوارزمية وغيرها من الاستخدامات الضارة للذكاء الاصطناعي، لأغراض الحرب على سبيل المثال. وإذا ما ارتقى هذا النضال إلى مستوى أوسع، فأنه قد يمهّد الطريق بدوره للتفكير في "ذكاء اصطناعي بديل"، يختلف تماماً عن الذكاء الاصطناعي الحالي، ذكاء اصطناعي يُسهّم في بناء مجتمع أكثر عدلاً، لا يُعزز إنتاجية الفريق فحسب، بل يُقوي أيضاً الروابط الإنسانية فيه.

إنّ الأمر هنا لا يتعلق بصفة فردية، بل بما يسميه ماركس "العمل الجماعي". ففي "رأس المال"، يجادل بأنّ زيادة الإنتاجية لا تعني فقط "زيادة القدرات الإنتاجية الفردية، بل خلق قوة جماعية جديدة من خلال التعاون".

بالنسبة له، لا تنبع هذه "القوة" من مجرد تجميع مهارات متكاملة، إذ يقول: "إنّ التواصل الاجتماعي وحده يُحفز ويثير غرائزنا، مما يُعزز قدرة الفرد على الأداء".

إنّ مجرد التواصل مع الآخرين كافٍ لتحفيز الناس وتنشيطهم وصقل مهاراتهم - فمن طبيعتنا أن نكون "كائنات اجتماعية"، كما يقول ماركس. وبالتالي، "تنشأ القوة الإنتاجية الخاصة باليوم الجماعي من التعاون الذي ينطوي، قبل كل شيء، على التواصل".

(*) "منطق تابلور" أو ما يُعرف بـ التابلورية Taylorism، هو نظام لإدارة العمل ابتكرها المهندس الميكانيكي الأمريكي فريدريك وينسلو أواخر القرن التاسع عشر. يقوم على تقسيم العمل وتفكيك المهام، أي تفكيك عملية التصنيع المعقدة إلى جزئيات وخطوات بسيطة جداً. يقوم كل عامل بأداء حركة واحدة مكررة طول اليوم (مثل ربط برغي محدد) من دون الحاجة لمهارات حرفية عالية، مقابل تحديد الوقت المثالي الذي يستغرقه أداء كل حركة واستبعاد الحركات غير الضرورية لرفع الكفاءة.

أبولين غيبو صحفية متخصصة في مجال التكنولوجيا، حاصلة على شهادات من المدرسة العليا للأساتذة في ليون بفرنسا وجامعة الدراسات العليا التجارية في باريس، حيث تخصصت في الابتكار والإعلام.



في تدمير الآلات والمواد الخام، وحرق المصانع. لاحقاً، خلال ثورات سوينغ في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، قام الفلاحون الذين أفقرهم إدخال آلات الدراس الميكانيكية بتدمير هذه الآلات، ومهاجمة دور العمل، وحرق الحظائر، وفي أماكن أخرى من أوروبا، في فرنسا وبلجيكا وما سيصبح لاحقاً ألمانيا، تبنى العمال الأساليب نفسها التي اتبعتها اللوديون الإنكليز.

لم يكن العامل الذي هاجم وسائل الإنتاج مهتماً بالتقدم التقني بمعناه المجرد، بل بالمشكلتين العمليتين المتلازمتين المتمثلتين في تجنب البطالة والحفاظ على مستوى معيشي لائق، وهو مستوى يعتمد على الأجور بقدر اعتماده على عوامل غير مالية مثل الحرية والكرامة.

مع ذلك، شيئاً فشيئاً، تأقلمت الحركة العمالية مع فوائد الآلات، وطبق أصحاب العمل ما يُشبه "الزبونية الصناعية" للتغيير التكنولوجي: كان لا بد من اقناع العمال بفوائد الآلات وعبثية مقاومتها، ولتحقيق هذه الغاية، كان لا بد من عرضها في المعارض العالمية ونشر روايات تكنولوجية إيجابية، ثم تخلى عالم العمل تدريجياً عن استراتيجيّة الرفض لصالح الإصلاح، على أمل جني ثمار الميكنة.

داخل اليسار، أصبحت التقنيات الجديدة تُعد حتمية، بل وحتى تحررية، إذا ما وقعت في أيدي العمال. لم تعد الآلات تُنظر إليها على أنها سبب الفقر؛ بل يمكن أن تصبح حليفاً للعمال في نضالهم من أجل تقليل ساعات العمل. في الواقع، لم تكن اللودية سوى حركة تمهيدية للنقابات، وعملاً دفاعياً؛ ولم يحدث تحطيم الآلات إلا لغياب النقابات الجماهيرية في ذلك الوقت، وهكذا، رأى ماركس في اللودية شكلاً مشروعاً من أشكال العنف، ولكنه مُنحرف عن أهدافه الحقيقية، إذ "يتطلب الأمر وقتاً وخبرة قبل أن يتمكن العامل من التمييز بين الآلات واستخدامها الرأسمالي، وبالتالي يحوّل انتقاداته من وسائل الإنتاج المادية نفسها إلى الشكل الاجتماعي لاستغلالها". إن تحدي الملكية الخاصة لشركات الذكاء الاصطناعي العملاقة، والمطالبة بالسيطرة الديمقراطية على الإنتاج والابتكار، يتطلبان بناء



القمة المناخية (COP31) في تركيا الكهرباء النظيفة بديلاً للوقود الأحفوري

الطريق الثقافي - وكالات
ينطلق مؤتمر الأطراف الحادي والثلاثون (COP31) في مدينة أنطاليا الساحلية التركية في 9 تشرين الثاني/نوفمبر المقبل، بمشاركة 197 دولة لمناقشة التحديات التي تواجه ارتفاع درجات الحرارة العالمية إلى مستويات قياسية، وتفاقم أضرار تغير المناخ، والضغط المتزايد للتحويل عن الوقود الأحفوري المسبب للاحتباس الحراري. تعتزم الدولة المضيفة الترويج للكهرباء كأحد السبل لخفض الانبعاثات والاعتماد على الوقود الأحفوري. لكن النقاد حذروا من أن الكهرباء يجب أن تقتصر بالطاقة النظيفة، لتحقيق هدف إزالة الكربون، ومن المتوقع أن تصدر البرازيل "خارطة طريق" طوعية لتوجيه عملية الانتقال من الفحم والنفط والغاز إلى الكهرباء، بعد فشل الدول في الاتفاق على آلية هذه العملية في مؤتمر الأطراف العام الماضي.

لكن الإحباط من مآزق الوقود الأحفوري قد يتجدد في أنطاليا هذا العام، بعد أن نظمت نحو 60 دولة مؤتمراً خاصاً بها خارج إطار عملية الأمم المتحدة، للمطالبة باتخاذ إجراءات أسرع بشأن الوقود الأحفوري، ولا يزال من غير الواضح كيف سيتم استيعاب هذه القضايا في المؤتمر المقبل. لماذا قد يكون التركيز على الكهرباء إشكالياً؟

ترغب تركيا وأستراليا في التركيز على الكهرباء، أي استبدال التقنيات التي تحرق الوقود الأحفوري مباشرة، مثل سيارات الديزل والتدفئة بالغاز، بدائل كهربائية، وتحث مبادرتهم الرئيسية في أنطاليا الدول على الالتزام بهدف طوعي لزيادة حصة الكهرباء من إجمالي الطلب على الطاقة من حوالي 20 % حالياً إلى 35 % بحلول العام 2035، وتقول كل من تركيا وأستراليا إن تعزيز الكهرباء من شأنه أن يقلل من انبعاثات الغازات الدفيئة ويقلل الاعتماد على واردات الوقود الأحفوري المكلفة، وهو ما يمثل مصدر قلق بالغ للدول بعد أن أدت حرب الشرق الأوسط إلى صدمة عالمية في قطاع الطاقة. لكن ما زال نحو ثلث كهرباء العالم يُنتج باستخدام الفحم، ولا يحدد هدف الكهرباء صراحةً كيفية إنتاج هذه الطاقة الإضافية، مما يثير تساؤلات حول مصداقيته.

إلى جانب هدف الكهرباء المحوري، تقود تركيا مجموعة من المبادرات الطوعية حول مواضيع تشمل الذكاء الاصطناعي، والحد من انبعاثات الميثان والنفايات، والمدن القادرة على الصمود في وجه تغير المناخ، ومن المقرر إدراج هذه التعهدات، غير الملزمة، ضمن "جدول أعمال عمل" منفصل يُنفذ بالتوازي مع محادثات مؤتمر الأطراف الرسمية، حيث تُتخذ القرارات بالتوافق، ويتعين على الدول الموافقة على كل بند من بنود الاتفاقية، وقد قدمت تركيا نفسها كجسر بين الدول المتقدمة والنامية، بينما تبنت أستراليا من جهتها طرح الأفكار ومتابعة القرارات التي اتخذت في القمم السابقة ونسبة ما نُفذ منها.

الأنباء الثقافية

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



فرانيسكو دي غويا (1746-1828)

من قبل السلطات الإسبانية في لحظات مفصلية من التاريخ الوطني، حيث إدراك الهوية الوطنية، وتجلي الديمقراطية الثورية، والحرب الأهلية الإسبانية. بغض النظر عن السياق المحلي، تكمن أهمية غويا الفنية في قدرة أعماله على استيعاب طيف واسع من تجاربنا، بكل ما فيها من لحظات نور وظلام: الحياة والموت، الفولكلور ومثل عصر التنوير، المشاعر الرقيقة والواقع القاسي.

تكشف أعماله عن التوترات بين الاحتفال والمأساة، بين الخاص والجماعي، بين عصر التنوير والتقاليد الشعبية والتعبيرية الباروكية. غويا الرومانسي، الواقعي قبل ظهور مصطلح "الواقعية"، رائد المدرسة الانحطاطية؛ يُصوّر كرسام في الهواء الطلق، تعبيري، سريلي، واقعي مفرط... ونتيجة لذلك، تُشكّل حياته وأعماله لوحةً تُمزج عليها جميع الألوان، تُكُنّا من ابتكار صورتنا الخاصة وتقييمها وعرضها.

تتميز الواقعية الإسبانية، على العكس من أشكال الواقعية الأخرى التي تُعبّر عن الجوانب الشخصية والحميمية للحياة اليومية، بألية انعكاس فريدة. فيما أنه كان يُعد من غير اللائق كشف الذات، فإن العملية تنعكس: تنكشف الروح إلى الخارج، بينما ينكمش الجسد فقط يُمكن التعبير عن تعقيد الوجود الإنساني من دون أحكام مطلقة، بكل ما فيه من تدرجات دقيقة بين النور والظلام.



فرانيسكو دي غويا "الثالث من مايو"، (إعدام الثوار الإسبان) متحف برادو الوطني في مدريد.

بفضل تصويره المؤثر للانتهاكات والأهوال فرانيسكو دي غويا فن الإتيقان الخالد

أرنست فان دي جاي
ترجمة الطريق الثقافي

حقق فرانيسكو دي غويا (1746-1828) شهرة واسعة من خلال أعماله الضخمة للمشاهد التقليدية والمهرجانات الشعبية. لكن على النقيض من ذلك تماماً، تبرز أيضاً أعماله القوية والمؤثرة للظلم والانتهاكات والأهوال التي شهدتها عصره.

ضمن هذا المحور تحديداً، وتحت عنوان "التور والظل غويا والواقعية الإسبانية" نظم متحف بورباليا البلجيكي معرضاً رئيسياً يضم أكثر من مئة تخطيط ولوحة للرسم، مختارة من مجموعات حول العالم، مستكشفاً إرث غويا الفني والمفاهيمي والأيدولوجي، الذي لا يزال يثير الفضول ويحرك المشاعر والإلهام الذي أسهم في تشكيل صورة إسبانيا.

لا تزال أعمال فرانيسكو دي غويا الفنية رائدة في مجالها، إذ تُقدم رؤية غير مُفلترة للمجتمع الإسباني في عصره، وتقدمه كواحد من أوائل الفنانين الحديثين الحقيقيين: مراقباً دقيقاً، وناقداً اجتماعياً، ومُنذراً لا يكلّ بالظلم والقسوة. تتجاوز أعماله حدود الزمان والمكان، مواضيع لا تزال نظرت النقدية وخياله البصري يتردد صدها بعد قرون. بفضل تصويره القوي والمؤثر

إتشاغوي، والنحات والشاعر خورخي أوتيزا، ورسام ونحات فن البوب إدواردو أرويو (الذي ازدهرت أعماله التجريدية في أربعينيات القرن العشرين)، من المواضيع التي استكشفها غويا في عصره، بما في ذلك الفقر، وعدم المساواة الاجتماعية، والحرب، والجنون، والثقافة الشعبية. وبذلك، يدمجون عناصر مثل الزي التقليدي، ورقص الفلامنكو، ومصارعة الثيران في أعمالهم، تماماً كما فعل غويا في عصره، خصوصاً فيما يتعلق بانخراطه في الأزمات، والحروب، والشكوك، وهي مجموعة من العناصر التي تُشكل، مرآة للحياة المعاصرة.

قلّما نجد فنانين قادرين على تجسيد تعقيد الوجود الإنساني بقوة كما فعل غويا. وقلّما نجد فنانين يتكون بصمة مؤثرة بعد رحيلهم، ويصبحون مُطّافاً فياً قائماً بذاته يرمز إلى التاريخ المضطرب لبلاده مثله، إذ تبدو قصة حياة غويا كقصة رومانسية مليئة بالعبارات المبتدلة، لكننا نجد بين سطورها دلالات دقيقة وتناقضات.

لقد غذّت الأسطورة المحيطة بغويا منظوراً أجنبياً، تماماً كما هو الحال مع أوبرا كارمن لبيز، ولم تُبعث من جديد إلا لاحقاً