رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

15 نيسان/ أبريل 2026 15 April

الطريق الثقافي

altareek althakafi

No. 179

14

معرض الفنان عصام عبد الله

"تصاوير منمنمة" وصدق المماثلة

كوبا الفتية

ومحاولات ترامب المسعورة لتدميرها

2

حكاية عشق

قراءة في رواية "نرجس بثدي واحد"

13

يا قوقتي وين أختي

مسرحية عرائس أصبعية للأطفال وموضوعات أخرى

ملحق خاص

من ريسان الخزعلي

قلادة النقد الثقافي

19

في السؤال الفلسفي

الكذب بوصفه حقيقة في السياسة

21

كتب "شاه الشاهات"

الإستبداد والثورة

فساد سلالة بهلوي

22

6 التسيرة والتدوين

ذاكرة الكتابة حفريات الوعي المهمل

كتب جاسم عاصي

يحيلنا كتاب الدكتور مالك المطلبي المعنون بـ (ذاكرة الكتابة.. حفريات في اللاوعي المهمل) إلى أكثر من مستوى من القراءة. وهذا يعني أنك بمواجهة نصوص ذات إيقاعات متعددة، وإن جمعها أسلوب الكاتب في تدوين الشفاهي، سواء كان للمكان، أو لبنية الوعي المبكر، الذي يصطلح عليه الآن باللاوعي المضمر، إذ يضيف له المهمل، ليجسد القصدية أو العفوية التي طغت كغطاء على صيرورته مؤجلة فعل التدوين حوله إلى حينٍ من الزمن. ويبدو أن المهمل هذا أكثر غزارة، لأنه يشكّل ذاكرة، وبالتالي تاريخ الجماعات.

10

د. خالد السلطاني:

الكوفة ومصادرها العمرانية الفاو: عاصمة مملكة "كِندَة"

علي حسن الفواز يكتب عن:

الدراسات الثقافية.. نقد الخطاب السياسي

4

الكاتبة التركية إيچا تيمبلكوران

المساحة بين التشرد واللجوء والإنسانية

9

لؤي حمزة عباس

تلوينات الحكاية أسئلة التجربة الأدبية

16

"في المعنى"

الترامبريالية والإرث المعرفي

24

إسماعيل نوري الربيعي:

كريم شغيدل.. رحلة البحث بين فجوات النص

8

نشر "الدرع الأزرق" لتعزيز حماية المواقع الأثرية والتراثية العراقية

الطريق الثقافي ـ خاص

ضمن المساعي الوطنية الرامية إلى صون الإرث الحضاري، باشرت دوائر الهيئة العامة للآثار والتراث بتنفيذ حملة واسعة لرفع علامة (الدرع الأزرق) المُعتمد من منظمة اليونسكو، في عدد من المواقع الأثرية والمعالم الشاخصة ذات القيمة التاريخية في العاصمة بغداد وبقية المحافظات، وذلك في إطار الإلتزام بالمعايير الدولية الخاصة بحماية الممتلكات الثقافية، لاسيّما في حالات الطوارئ والنزاعات والحروب، بما يعزز من مكانة العراق بوصفه مركزًا تاريخيًا غنيًا بتنوعه الحضاري.

الإجراء يأتي ضمن برنامج متكامل يهدف إلى تحصين المواقع التراثية وتنمية الوعي المجتمعي بأهمية الحفاظ عليها، فضلاً عن دعم الشراكات المؤسسية لضمان استدامة هذا الإرث الثقافي وحماية المواقع الأثرية بما يرسخ الهوية الوطنية ويعزز حضور العراق الثقافي على الصعيد الدولي.

الحملة شملت وضع الدرع الأزرق على أبرز المواقع الآثارية والتراثية مثل زقورة عقرقوف وموقع الوركاء وبوابة أدد الأثرية وبيت سليمان الصائغ التراثي وبيت التنجي التراثي وبيت زيادة التراثي وكنيسة الطاهرة والجامع النوري الكبير ومتحف الجامع النوري الكبير ومئذنة الحدباء و مؤسسة بيتنا للثقافة والفنون والتراث.

تأتي هذه الخطوة ضمن سلسلة من الإجراءات الاحترازية التي تتخذها الهيئة لحماية المواقع الأثرية ذات الأهمية الاستثنائية، إذ يُعتمَد رمز (الدرع الأزرق) دوليًا للدلالة على المواقع التي تستوجب الحماية أثناء توتر الاوضاع ونشوب الازمات والحروب استنادًا إلى ما جاء في اتفاقية لاهاي للعام 1954 الخاصة بحماية الممتلكات الثقافية.

يعكس الإجراء المُتخذ مكانة العراق التاريخية والحضارية كونه يمثل أحد أقدم مراكز الحضارة الإنسانية ومهد الكتابة في بلاد الرافدين ما يستدعي مضاعفة الجهود للحفاظ على مواقعه الأثرية وصونها من أي تهديد محتمل بما ينسجم مع المعايير الدولية ويضمن الحفاظ على هوية العراق الثقافية للأجيال القادمة.

في الموصل شملت الحملة وضع الدرع الأزرق على أبرز المواقع التراثية مثل بوابة أدد الأثرية وبيت سليمان الصائغ التراثي و بيت التنجي التراثي وبيت زيادة التراثي وكنيسة الطاهرة والجامع النوري الكبير ومتحف الجامع النوري الكبير ومؤسسة بيتنا للثقافة والفنون والتراث وتأتي هذه الخطوة ضمن جهود توثيق المواقع الأثرية وتحديدها ميدانيًا، وتأشير مواقعها على الخريطة بوضوح، بما يسهم في حمايتها دوليًا من القصف العشوائي والتخريب الذي قد ينجم عن العمليات العسكرية.

نموذج للكرامة الإنسانية في الجنوب العالمي

كوبا الفتية ومحاولات ترامب المسعورة لتدميرها

هيلين يافي

ترجمة: الطريق الثقافي

يسعى دونالد ترامب، من خلال محاولاته منع وصول شحنات الوقود إلى كوبا، إلى إثارة الفوضى. اليوم، أكثر من أي وقت مضى، تحتاج كوبا إلى تضامن دولي فعلي لمواجهة المضايقات الإمبريالية التي تمارسها الولايات المتحدة.

لسنوات، حاولت الولايات المتحدة تبرير المشاكل الاقتصادية في كوبا بالاشتراكية، وعدم الكفاءة، وسوء الإدارة، لهذا يسعى الرئيس الأمريكي دونالد ترامب ووزير خارجيته ماركو روبيو إلى تغيير النظام في كوبا. تكشف أفعالهما نفاق السياسة الأمريكية أتجاه كوبا على مدى العقود الماضية؛ إذ يدّعيان الدفاع عن حقوق الإنسان، بينما يفرضان في الوقت نفسه حصارًا يحرم الكوبيين من الحصول على الخدمات الأساسية. يدعم ترامب علنًا عودة النخبة القديمة إلى كوبا؛ بل إنه اقترح "استيلاءً وديًا" من جانب الولايات المتحدة عليها.

يتباهى ترامب الآن علنًا بأن الحصار الأمريكي يعني انعدام النفط، وانعدام المال، وانعدام أي شيء على الإطلاق. لو كانت كوبا دولة فاشلة حقًا، كما يدّعي ترامب وسلفه جو بايدن، لما كانت الحرب الاقتصادية الأمريكية ضرورية أصلًا. يكشف هذا العدوان المتجدد عن الوجه الحقيقي لقوة عظمى متراجعة تفقد هيمنتها، وممزقة بالتناقضات والأزمات الداخلية، وتخوض محاولة يائسة أخيرة لسحق جميع التحديات والبدائل للحفاظ على هيمنتها.

في 29 يناير، وقّع ترامب مرسومًا رئاسيًا يدّعي فيه أن كوبا تُشكّل "تهديدًا غير عادي واستثنائيًا" للأمن القومي الأمريكي وسياسته الخارجية. فرض المرسوم تعريفات جمركية على البضائع من الدول التي تبيع أو تُورّد النفط إلى كوبا. قبل ذلك بقليل، في ديسمبر 2025، بدأت الولايات المتحدة بالفعل في مصادرة سفن تحمل النفط الفنزويلي، وبعد ذلك بفترة وجيزة، في 3 يناير، أمر ترامب باختطاف الرئيس الفنزويلي نيكولاس مادورو وزوجته سيليا فلوريس قسرًا.

ردًا على تهديد واشنطن بفرض تعريفات جمركية، أوقفت المكسيك ودول أخرى شحنات النفط إلى كوبا. وقد استند مرسوم ترامب الرئاسي إلى قوانين مختلفة، من بينها قانون سلطات الطوارئ الاقتصادية الدولية، الذي قضت المحكمة العليا الأمريكية في 20 شباط/ فبراير بأنه لا يجوز استخدامه لفرض تعريفات جمركية. لكن هذا لا يُغير شيئًا يُذكر؛ إذ يستطيع ترامب استخدام قوانين أخرى لتنفيذ هذه الإجراءات. وعلى أي حال، لم تُفرض تعريفات جمركية، لكن التهديد وحده كان كافيًا لوقف شحنات النفط إلى كوبا فعليًا.

كان لمرسوم ترامب الرئاسي أثر مباشر على الجزيرة، التي تعتمد على الواردات لتلبية 50 % من احتياجاتها من الطاقة. وفي غضون أسبوعين، حذّر مكتب الأمم المتحدة لحقوق الإنسان من أن الخدمات الحيوية مُعرّضة للخطر: وحدات العناية المركزة وأقسام الطوارئ مُعرّضة للخطر. كما أن إنتاج وتوزيع وتخزين اللقاحات ومشتقات الدّم والأدوية الأخرى الحساسة لدرجة الحرارة مُعرّضة لضغوط. ويعتمد أكثر من 80 % من معدات ضخ المياه في كوبا على الكهرباء. ويُؤدي انقطاع التيار الكهربائي إلى تقويض إمكانية الحصول على مياه نظيفة وآمنة، وخدمات الصرف الصحي، والنظافة الشخصية.

يُعطّل نقص الوقود نظام التقنين الغذائي، وحزمة المواد الغذائية الأساسية الخاضعة للرقابة. كما يُعطّل شبكات الحماية الاجتماعية (وجبات المدارس، وعيادات الولادة، ودور رعاية المسنين) مما يؤثر بشكل غير متناسب على الفئات الأكثر ضعفًا.

وقد علّقت المستشفيات الكوبية بالفعل تقديم الرعاية غير الطارئة، وتواجه سيارات الإسعاف صعوبة بالغة بسبب نقص الوقود. واضطرت العديد من المدارس والجامعات إلى إغلاق أبوابها. وانخفضت وسائل النقل العامة والخاصة، ونقل البضائع، انخفاضًا حادًا. واضطرت أماكن العمل، سواء الحكومية أو الخاصة أو التعاونية، إلى تقليص عملياتها بشكل كبير. ويُعطّل نقص الوقود إنتاج الغذاء والتبريد والنقل، مما يؤدي إلى نقص في السلع الأساسية وارتفاع في الأسعار وطوابير طويلة للحصول عليها. وانهارت خدمة جمع النفايات، مما زاد من المخاطر الصحية، وتجعل انقطاعات التيار الكهربائي المتكررة الحياة اليومية في غاية الصعوبة، وقد ألغت بعض شركات الطيران الدولية رحلاتها بسبب نقص وقود الطائرات في كوبا. وتنصح بعض الحكومات بعدم السفر إلى كوبا إلا للضرورة القصوى. ونتيجة لذلك، تتراجع عائدات السياحة بشكل أكبر.

تأتي الإجراءات الأخيرة لتزيد من معاناة كوبا التي تكابدها بالفعل بعد ما يقرب من سبعة عقود من الحرب الاقتصادية. ويُعد "الحصار" الأمريكي المفروض على كوبا أطول وأشمل نظام عقوبات أحادية الجانب في التاريخ الحديث. ولا يقتصر الأمر على كونه قضية قانونية أو ثنائية بين دولتين، بل هو حصار يعيق كوبا في تفاعلاتها مع العالم، وينتهك حقوق الإنسان، ويعرقل التنمية.

عانى معظم الكوبيين في الجزيرة من نقص حاد في السلع الأساسية طوال حياتهم نتيجة قرارات اتخذها سياسيون في واشنطن سعيًا وراء كسب أصوات الناخبين في ميامي. ويشير التقرير السنوي لكوبا للعام 2025 المقدم إلى الأمم المتحدة، إلى أن التكاليف التراكمية للحصار الأمريكي بلغت 170 مليار دولار. وتستمر هذه التكاليف في الارتفاع عامًا بعد عام، إذ بلغت 7.6 مليار دولار بين آذار/ مارس 2024 وشباط/ فبراير 2025 فقط.

في العام 1960، حدد الدبلوماسي الأمريكي ليستر مالوري هدف السياسة الأمريكية في مذكرة بعنوان "سقوط كاسترو". اقترح مالوري في هذه المذكرة شن حرب اقتصادية لإحداث الجوع واليأس والإطاحة بالحكومة، وتُعد العقوبات جزءًا من هذه الأدوات.

أثناء ولايته الأولى، نفّذ ترامب سياسة "الضغط الأقصى" على كوبا. وبهذا، فرض أكثر من 240 عقوبة وإجراءً قسريًا جديدًا لعزل البلاد عن تدفقات التجارة العالمية والنظام المالي الدولي. تزامنت هذه الحزمة مع أزمة فيروس كورونا، وألحقت ضررًا بالغًا بكوبا: عادت انقطاعات التيار الكهربائي، وأصبحت السلع والأدوية سلعًا باهظة الثمن، وارتفع التضخم والهجرة بشكل ملحوظ، وفرّ المستثمرون الأجانب، واستُنزفت الاحتياطيات الدولية.

بالنسبة للكوبيين، كانت الحياة صعبة بما يكفي قبل عودة ترامب في العام 2025، مع روبيو ـ الذي بنى مسيرته السياسية على معارضة شرسة للاشتراكية الكوبية.

"كوبا على وشك الانهيار"، هكذا تُعلن وسائل الإعلام الرئيسية بصوت واحد. لكن عقودًا من

يوم تحرير العبيد

يُحتفل سنويًا في العاصمة الأمريكية واشنطن بيوم تحرير العبيد في 16 نيسان/ أبريل، أي قبل تسعة أشهر من إعلان تحرير العبيد الأشمل في باقي الولايات الكونفدرالية.

وتم بموجب القانون تحرير أكثر من 3000 عبد في العاصمة الفيدرالية، مع تقديم تعويضات مالية لمالكيهم، وكان هذا الحدث أوّل خطوة كبيرة اتخذتها الحكومة الفيدرالية نحو إنهاء العبودية في الولايات المتحدة، ويصادف هذا اليوم ذكرى توقيع الرئيس أبراهام لينكون على قانون تحرير العبيد في مقاطعة كولومبيا في 16 أبريل، ويُعد هذا التاريخ عطلة رسمية محلية في مقاطعة كولومبيا.

يختلف هذا اليوم عن ما يمسى يوم "جونتينث" Juneteenth، وهو عطلة فيدرالية أمريكية يتم الاحتفال بها في 19 حزيران/ يونيو، وتُحيي ذكرى وصول إعلان تحرير العبيد فعليًا إلى آخر العبيد في تكساس في العام 1865، بعد انتهاء الحرب الأهلية.

الإحتفاء بفناني عصر النهضة رقميًا

الطريق الثقافي ـ وكالات

تحتضن باريس معرضًا خاصًا يحتفي بأعمال فناني عصر النهضة الإيطالية رقمياً تحت عنوان "محترف الأنوار"، وهي تجربة فنية جديدة تعيد إحياء أعمال فناني عصر النهضة الإيطالية، دافنشي، رافايل، مايكل أنجلو، المقام في "محترف الأنوار"، حيث انطلق في 13 آذار/ مارس 2026 ويتواصل حتى 28 حزيران/ يونيو 2026.

يقدّم المعرض تجربة بصرية وسمعية تنقل الزوار من فلورنسا إلى روما عبر أشهر روائع فنون عصر النهضة، مستحضراً العوالم الفنية للفنانين العظماء داخل فضاء رقمي يعتمد على الإسقاطات العملاقة والمؤثرات السمعية والبصرية الحديثة، وفق رؤية جديدة للفن النهضوي، تجمع بين القراءة المعاصرة والدقة التاريخية، وهي تقنيات جديدة تُستخدم للمرة الأولى أمام الجمهور.

البحث والتجربة المعيشية في كوبا تُثير الشكوك حول هذه العناوين. لقد وُضعت تنبؤات بسقوط الاشتراكية الكوبية أكثر من محاولات اغتيال فيدل كاسترو. وكما كتبتُ في كتاب عن كيفية تمكّن كوبا الثورية من النجاة من انهيار المعسكر الإشتراكي: لقد وضعت هذه الثورة دليلًا للصمود. فضلًا عن السيادة الوطنية، يتعلق الأمر أيضًا بنموذج بديل للتنمية. يتناول أحد فصول كتاب ثورة الطاقة للعام 2006، إطلاق مسيرة كوبا نحو التحول إلى الطاقة المتجددة. وفي ظلّ ما تواجهه من هجوم على إمدادات النفط، تبرز أهمية هذا التحول.

في العام 2024، قدّمت الحكومة الكوبية خططًا لإنشاء 92 محطة طاقة شمسية قبل العام 2028، بالاعتماد على التمويل والتكنولوجيا الصينية. وستبلغ الطاقة الإنتاجية لهذه المحطات 2 غيغاوات يوميًا. وقد تمّ بالفعل تركيب نصف هذه المحطات، لتوليد 1 جيجاوات ساعة يوميًا، ما يُمثّل 20 % من احتياجات كوبا من الكهرباء، بينما يُغطّي الإنتاج المحلي من الوقود الأحفوري 30 % المتبقية.

مع ذلك، لا تزال هناك عقبات كبيرة: فالحصار النفطي الذي فرضه ترامب يُعيق الاستثمار وأعمال البناء. كما يجب ربط الألواح الكهروضوئية بالشبكة الوطنية، التي تفتقر إلى مساحة تخزين للطاقة المُولّدة، لذا فهي لا تُسهم في تغذية الشبكة الوطنية إلا أثناء النهار. علاوة على ذلك، وعلى الرغم من وجود بعض المركبات الكهربائية في كوبا منذ بضع سنوات، فإن معظم وسائل النقل تعتمد على الوقود. إذا لم يُرفع الحصار النفطي الذي فرضه ترامب وروبيو، فالسؤال المطروح هو: إلى متى سيصمد النظام الاشتراكي والشعب الكوبي؟

إنها ليست مسألة حسابية أو لغزًا فكريًا، بل هي أزمة إنسانية يجب أن تُقلقنا جميعًا. ولكن ماذا سنخسر إذا نجح ترامب حيث فشل إثنا عشر من أسلافه، في تدمير النظام الاشتراكي الكوبي؟

على الرغم من العيوب، فقد أثبتت كوبا أنه بعد قرون من الاستعمار والهيمنة الإمبريالية، يستطيع شعب مضطهد أن يسيطر على أرضه وموارده وأن يرسم مساره الخاص في التنمية والعلاقات الدولية والقيم.

إن الالتزام التاريخي بالسيادة والعدالة الاجتماعية للثوار الكوبيين يربط حروب الاستقلال في القرن التاسع عشر بثورة عام 1959، وإدخال الاشتراكية، والنضال ضد الإمبريالية والتخلف. كما يُبرز هذا الالتزام رمزية كوبا بالنسبة للجنوب العالمي، إذ لا يمكن لأي منصف تجاهل المكاسب الهائلة التي حققتها الثورة للجماهير الكوبية. لنتأمل المكاسب في مجالات التعليم، والرعاية الصحية، والإسكان، والرياضة، والثقافة، والديمقراطية التشاركية، والعلوم، والعدالة الاقتصادية والاجتماعية، مع اتخاذ خطوات جادة في الوقت نفسه لمكافحة العنصرية، والتمييز الجنسي، والقمع الطبقي.

هذا المنجز يُلهم الناس في جميع أنحاء الجنوب العالمي، حيث يعيش ما يقارب 85 % من سكان العالم.

كوبا جزيرة صغيرة تحدّت إمبراطورية، وجلبت نسختها الخاصة من الاشتراكية إلى نصف الكرة الغربي.

القوات المسلحة الثورية الكوبية، المنبثقة من مجموعة الأحزاب المتنوعة التي شكلت الجيش الثوري، ألحقت هزيمة نكراء بالولايات المتحدة في خليج الخنازير في العام 1961.

لطالما كانت كوبا شوكة في خاصرة الإمبريالية الأمريكية، فهي تدعم حركات التحرر الوطني وحركات المقاومة في جميع أنحاء الجنوب العالمي، وتتفوق على نفسها في مجال الجغرافيا السياسية.

كانت هذه الدولة الصغيرة التي أرسلت ما لا يقل عن 400 ألف جندي إلى أنغولا للدفاع عنها ضد قوات جنوب أفريقيا الغازية، عندما كانت آنذاك تحت نظام الفصل العنصري. لقد عارضت كوبا باستمرار الهيمنة الأمريكية على القارة الأمريكية، فضلاً عن الإمبريالية العالمية، من خلال إرسال قوات وكوادر طبية إلى ما وصفه الرئيس جورج بوش ذات مرة بـ ـ كل ركن مظلم من العالم ـ وقد صمدت كوبا في وجه عدوانٍ شرس من القوة العظمى، سواءً من خلال عمليات عسكرية علنية أو سرية، أو أعمال تخريب وإرهاب من قبل السلطات الأمريكية والمنفيين المتحالفين معها، أو الحرب الاقتصادية، والعزلة الدولية.

لقد قوّضت الولايات المتحدة كوبا بتشجيعها للهجرة الخطيرة، بما في ذلك هجرة القاصرين غير المصحوبين بذويهم (عملية بيتر بان، 1960 - 1962)، وكذلك الأطباء الكوبيين (برنامج الإفراج المشروط عن الأطباء الكوبيين، 2006 - 2017)، في حين أنها صعّبت التحويلات المالية والزيارات العائلية وتأشيرات الدخول. يُضاف إلى ذلك جزء كبير من التمويل السخي لبرامج تغيير الأنظمة.

لقد حشدت كوبا الثورية أكبر برنامج مساعدات إنسانية دولية في العالم، يشمل كوادر طبية وفنية متخصصة وعمال بناء، ومنذ العام 1960، خدم أكثر من 600 ألف طبيب كوبي في أكثر من 180 دولة، مما ساهم في إنقاذ وتحسين حياة الملايين، لاسيّما في المجتمعات المحرومة في أفقر البلدان، بينما تعمل الحكومة الأمريكية بنشاط على تخريب التعاون الطبي الدولي الكوبي من خلال الأكاذيب والتهديدات الموجهة إلى الدول المتلقية للمساعدات، وتحت ضغط ترامب، أعادت بعض الحكومات الكوادر الطبية الكوبية إلى بلادها، مما أضرّ بمواطنيها الذين تُركوا من دون رعاية.

إن تغيير النظام لن يُدمّر كوبا فحسب، بل سيضرّ أيضًا بالملايين حول العالم الذين يعتمدون على المساعدات الكوبية.

في عهد ترامب، تُظهر الولايات المتحدة استهتارًا تامًا بالقانون الدولي. فقد نُفّذت عمليات إعدام خارج نطاق القضاء في منطقة البحر الكاريبي والمحيط الهادئ، واختُطفت ناقلات نفط مع أطقمها، وصودرت كميات كبيرة من النفط. كما اختطفت الولايات المتحدة رئيس فنزويلا وزوجته، وهدّدت بغزو كوبا، بل هددت حتى حلفائها في الناتو (قضية غرينلاند)، في حين أعادت إحياء وتوسيع مبدأ مونرو، منتهكةً بذلك حقوق الإنسان وحقّ تقرير المصير الوطني.

تدين عريضة إلكترونية حديثة بعنوان "علماء متضمنون مع كوبا" سياسة الولايات المتحدة القمعية، وتدافع عن حق كوبا في تقرير المصير والتنمية الاشتراكية.

تحتاج كوبا إلى إجراءات ملموسة للدفاع عنها، وعلى الهيئات الدولية، كالأمم المتحدة ومجموعة البريكس والاتحاد الأوروبي ومجموعة الـ77 والصين وروسيا، التصدي لمضايقات ترامب بمنع وصول الوقود وغيره من المنتجات الأساسية إلى كوبا.

يُذكر أن مبادرة (دع كوبا تعيش) التي تنظمها عشرات الأحزاب والمنظمات اليسارية والإنسانية حول العالم، ما زالت تشتري ألواحًا شمسية لإرسالها إلى الجزيرة، كم أنّ حملة "إنقاذ الأرواح" وشركاء الصحة العالمية توفران المعدات الطبية، ومشروع "هاتوي" يوفر أدوية السرطان للأطفال الكوبيين. كما منظمة التقدمية الدولية: قافلة لتشجيع الناس في جميع أنحاء العالم على السفر إلى هافانا برًا وبحرًا وجوًا للمشاركة في حملات التأييد الجماهيري ودعم القطاع السياحي هناك.

لقد أظهرت كوبا تضامنًا لا مثيل له مع العالم، والآن، يجب على العالم أن يقف صفًا واحدًا معها.

هيلين يافي
محاضرة في الاقتصاد السياسي لأمريكا اللاتينية بجامعة غلاسكو.
ومؤلفة كتاب "نحن كوبا! كيف نجا شعب ثوري في عالم ما بعد الاتحاد السوفيتي" و"تشي جيفارا: اقتصاديات الثورة".

الدراسات الثقافية
نقد الخطاب السياسي والتمثيل الثقافي

علي حسن الفواز

تتضمن الدراسات الثقافية آليات تكشف عن المخفي من الهيمنة والعنف والقرابة داخل الاقنعة التي يلبسها "الزعماء" والقادة السياسيون ورجال الدين ورؤساء الاحزاب

هل يمكن توظيف الدراسات الثقافية في مجال (النقد السياسي)؟ وهل سيخضع هذا النقد الى اجراءات الفحص والمراجعة بوصفه تمثيلا ثقافيا؟ هذه الاسئلة تفتح أفقًا لتوسيع قراءة الخطاب السياسي، على مستوى علاقته بالسلطة والايديولوجيا، وعلى مستوى تمثيل هذا الخطاب في سرديات السياسة، وكذلك في مستوى علاقتها مع الجمهور الذي يستهلك الخطاب السياسي عبر السلطة، أو عبر "الأيديولوجيا" التي ينظر لها غوستاف غوشيه من منطلق "الانحياز الأعمى لفكرة مسبقة" على مستوى تمثيل الهويات السياسية، أو على مستوى تمثيل المقموع والممنوع فيها، من خلال العنف والمراقبة والسجن والاخفاء.

تكمن أهمية الدراسات الثقافية في اجراءاتها، وفي ممارساتها، إذ تتضمن فاعليات ثقافية وانثربولوجية تقوم على اساس "التحليل النصي والسيميائيات والتفكيك والإثنوغرافيا والتحليل اللساني والتحليل النفسي"[1] مثلما تتضمن آليات تكشف عن المخفي من الهيمنة والعنف والقرابة داخل الخطاب الثقافي ذاته، وحتى داخل الاقنعة التي يلبسها "الزعماء" والقادة السياسيون ورجال الدين ورؤساء الاحزاب وهم يتحدثون عن برامجهم السياسية، وعن مشاريعهم، حيث يتحول الخطاب الى استثارة قصدية للجمهور، من خلال توظيف القاموس والتحيز القومي والعنصري والطائفي، حتى يتحول الى اداة ثقافية للتوجيه والسلوك، والى محفز نفسي للتحشيد الجمعي.

إن انفتاح الدراسات الثقافية على مجالات متعددة اسهم في توسيع دائرة وظائفها داخل الممارسات الثقافية، في الانثربولوجيا، أو في "النقد الثقافي" أو في علم اجتماع السياسة، واستثمار ذلك في توسيع مجال فاعلية الاجراءات النقدية، وقدرات الباحثين، حيث يتحول الخطاب النقدي الى "جهاز" أو الى منبر يؤسس خطابه على اساس مواجهة "الهيمنة" ووضع "النقد السياسي" في سياق نقدي كثيرا ما استعانت به الماركسية، في نقد الرأسمالية، وفي نقد التمثيل الطبقي والتاريخ والمثالية، وفي نقد الطفيلية والاغتراب، وغيرها، حدّ أن البعض عمد الى المزج بين النقد السياسي والنقد الايديولوجيا، رغم الاختلاف بينهما، في التوصيف والتوظيف، وفي الاستعمال، وفي ربط هذه "النقود" بفاعلية انتاج الوعي، وفي مواجهة الظواهر التي تصنعها السلطة، عبر تشكلات الخطاب، في السياسة، وفي الايديولوجيا، وفي "الأمن الثقافي" وفي فتح آفاق لتمثيل علاقة هذا الأمن بالمفاهيم، وكذلك علاقته بالمؤسسات، وبالقوى الفاعلة فيها، بوصف الأمن هنا هو القوة الحمائية التي نقرأ من خلالها مدى فاعلية التمثيل الثقافي ل"النقد السياسي"، في التعاطي مع الخطابات التي تسوّقها القوى السياسية، عبر آليات الجكم، وعبر ادلجاتها، وسياقات عملها في ادارة ملفات النظام السياسي، والتعاطي مع موضوعات الحريات والتنوع والديمقراطية وقيم المواطنة، وكذلك مع وجود المؤسسات التي تتجسد من خلالها توصيفات "مفهوم الدولة" في النظام الحقوقي، والنظام الدستوري والصحي والأمني والتعليمي،

الاجتماعية

الاهتمام بالتمثيل الثقافي يعني تقويض ثنائية "المركز والهامش" ورفض التعسف الثقافي في النظر إلى الآخر، وإلى المختلف، وإعادة صياغة مفاهيم إجرائية، تخص الاجتماع الوطني، مثل المواطنة، الحريَّة، الديمقراطية، المعارضة، الهويَّة، الوطنية، اللغة، التاريخ المشترك

وصولا الى تمثيل النظام الثقافي ذاته، بوصفه نظاما جامعا، ومفتوحا على تمثيلات واسعة، في العمران الثقافي، وفي ثقافات المكونات، والثقافات الشعبية والهوياتية، وهي ثقافات عميقة، تتقاطع احيانا مع "ثقافة السلطة" القائمة على المركزية، وعلى الايديولوجيا.

الاهتمام بالتمثيل الثقافي يعني تقويض ثنائية "المركز والهامش" ورفض التعسف الثقافي في النظر إلى الآخر، وإلى المختلف، وإعادة صياغة مفاهيم إجرائية، تخص الاجتماع الوطني، مثل المواطنة، الحريَّة، الديمقراطية، المعارضة، الهويَّة، الوطنية، اللغة، التاريخ المشترك، الاستهلاك الثقافي، الجغرافيا الثقافية، النسوية.

الدراسات الثقافية وصناعة الخطاب

تضعنا الدراسات الثقافية ازاء اشكالية ربط الهويات بالتمثيل الثقافي، حيث تتقنع بعض تلك الهويات بأوهام تاريخية، تتحصن بما هو طائفي، أو ما هو قومي، وهو ما يجعلها مسكونة ب"اشباح الماضي" التي تدفع الى احياء اشكال معقدة من العنف الاجتماعي، والتغول الايديولوجي، والاشباع الشعبوي، والنزوع الى المتخيل السردي، عبر استعادة فهم اصولي للدولة والجماعة، وعبر استعادة شكل ايهامي للعلاقة معهما، وعلى نحوٍ يتحول فيه العنف الطائفي الى خطاب مقدس، والخطاب السياسي الى "فساد دنيوي" تبرز معه ظائف اكثر عنفا لتمثيل نوع من "الحاكمية" القائمة حساب الدولة الحديثة، حتى يتحول "القمع الجماعوي" الى شكل معقد للصيانة الثقافية/ العقائدية، والى ممارسة تقوم على ما يشبع العزل الثقافي الذي تتفتت معه "السرديات الوطنية" لصالح سرديات طائفية وقومية، تبدو متداخلة، لكنها سرعان ما تكون عدائية، تنفتح على صراعات تتغذى من مرجعيات ثقافية "سرانية" دينية واجتماعية وعصابية وايديولوجية..

ما تُسهم به الدراسات الثقافية هو صناعة "المجال الثقافي" لفاعليات النقد والمساءلة، والى اخضاع "الواقعة الثقافية" و"الهوية الثقافية" الى اجراءات نقدية، تخص تمثيلها، وتداولية خطابها، وطبيعة علاقتها بالتاريخ، وبالتمثيل الايديولوجي له، مثلما تخص علاقتها ب"الفلسفة" في النظر الى المفاهيم والوسائط، وفي تمثيلات النظريات الثقافية- الأدبية، والنفسية والاجتماعية والانثربولوجية- إذ توفّر هذه النظريات ادوات للمعرفة، والتعلم والتحليل النفسي، و"النقد النسوي" بوصفه مجالا نقديا/ معرفيا انتعش مع تقوض السرديات الكبرى، ومع انتعاش اطروحات "الدراسات الثقافية" و"النقد الثقافي" والثقافات الشعبية التي جعلتها الدراسات الثقافية مجالا، لفحص انثربولوجي، يخص علاقة التمثيل الثقافي باللغة والأزياء والهويات والاطعمة.

تظل صناعة الخطاب في الدراسات الثقافية مثار اسئلة فارقة، على مستوى تأطير سماته وتمثيله الثقافي، وفي مجالات انتاجه، وكذلك على مستوى بيان تأثيره السيميائي والسياسي والنقدي على المتلقي الذي ينظر للخطاب بوصفه "أداة من ادوات تشكيل الوعي، والهوية، والتمثيل الاجتماعي" أو بوصفه جزءا من الاشهار والاستهلاك الثقافيين، من خلال تداوله، وغاياته في تحقيق الاهداف، وفي تمثيل الاشباعات الرمزية، وصولا الى التمثيل النسقي المضمر للمكبوت والممنوع، الذي يخص نقد السلطة والمقدس، ويحتفي بالسؤال النقدي الذي ينفتح على "الدراسات النسوية ودراسات ما بعد الاستعمار والتاريخانية الجديدة والنقد الثقافي وغيرها من المقاربات التي تهدف إلى تحرير الإنسان، وكشف المسكوت عنه داخل كل ثقافة من الثقافات"

النقد السياسي وتمثلات النسق

إذا كانت تعريف النسق كما يقول تالوكت بارسونز بأنه «نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقروءة ثقافيا»[2] فإن ذلك يتحول في المجرى السياسي الى فاعلية اجتماعية، يؤدي وظائفها صانع الخطاب، عبر التمثيل النسقي، والاحتيال النسقي، وكذلك الجمهور عبر نظام التلقي، وعبر اللاوعي الجمعي وعبر الايديولوجيا والعصاب، لأنه جمهور مُستهدَف أولا في التوجه السياسي والايديولوجي، ولأنه يتوق الى اشباع غرائزه وتمثيل "لا وعيه" الاجتماعي والسياسي والطائفي والقومي ثانيا، وعلى نحو يتحول فيه الخطاب الى اجراء يهدف ل"توسيع القاعدة الاجتماعية للأحزاب وتضمن في جوهرها عدم اقتصار المشاركة السياسية على النخبة الثقافية، بل توسيعها لاستيعاب شرائح واسعة من المجتمع " كما يقول محمد سبيلا من هنا تكمن خطورة الخطاب السياسي، في التعاطي مع اجراءات فاعلية النقد، على مستوى توجيه هذا الخطاب للنخب الثقافية والاجتماعية والدينية والاقتصادية، بوصفها الجماعات التي تمتلك "السلطة والثروة والمهارات العقلية والتعليمية" وأن تمثيل الخطاب "المرسل لها" سيكون خاضعا لاجراءات النقد، وللاهداف التي تنطلق من صناعة "الرأي العام" بعيدا عن الشعبوية التي تصنع جمهورا قلقا، مُهيجا، من الصعب الرهان على تحيزاته، وعلى قوته وحضوره في تمثيل الرأي العام.. من الصعب فصل هذا الخطاب عن الايديولوجيا، فرغم استيهامها مع "تزييف الوعي" ومع بعض مظاهر شعبوية الخطاب، لكن تحليل الخطاب سيكون هو الكشّاف الذي نستدل من خلاله على طبيعة ما يخفيه النسق السياسي، وعلى دوره الاكراهي في تشكيل الوعي السياسي، وفي ضبط ايقاع الممارسة السياسية، في سياق صناعة الخطاب،أو في سياق تحقيق التواصل الأكثر اهمية وتأثيرا من خلال الايديولوجيا ذاتها، وعبر التركيز على الانفعال الداخلي للجمهور.

الماركسية ونقد الخطاب السياسي

لم تكن الماركسية فلسفة سياسية عامة، بقدر ما أنها فلسفة نقدية، تهدف الى تقديم قراءة جدلية للتاريخ وللقوى التي تحرّكه، فتقوم على نقد الخطاب الذي تصنعه الرأسمالية كنظام، والبرجوازية كطبقة، وبهدف يعمد الى نقد مظاهر الاستغلال والهيمنة على وسائل الانتاج واخضاع قوى الانتاج، وهي معادلة تتكرس عبرها مظاهر العنف الطبقي، والعزل الاجتماعي، والتغريب السياسي.

لقد كان لجماعة فرانكفورت دور مهم في صياغة الخطاب النقدي الماركسي للرأسمالية ما بعد الحرب العالمية الأولى، على مستوى نقد المؤسسة والسلطة والافكار، وعلى مستوى علاقة رأسمالية الشركات في الاستغلال الطبقي وفي دعم الحرب الفاجعة، وفي خلق الأزمات الاقتصادية الكبرى، كما كان لمدرسة "برمنكهام" دورا نقديا أكثر فاعلية في اثارة الاسئلة، وفي تقعيد "الدراسات الثقافية" بوصفها مجالا نقديا ينفتح على التمثيلات الثقافية الموازية، على مستوى فحص الخطاب السياسي للرأسمالية ما بعد الحرب العالمية الثانية، وفحص الخطاب الايديولوجي للغرب عبر "الحرب الباردة" وعبر تغوّل مظاهر العنف الاجتماعي والسياسي والجنسي، بوصفها اخضاعات مركبة- طبقية واقتصادية وايديولوجية.

السعي الى تغيير العالم ليس نظرة "مثالية أو متعالية" بقدر ما هي اجراءات نقدية، تقوم على نقد تلك الاخضاعات، عبر نقد البنى الحاكمة، وما تتمثله من افكار وسياسات وادلجات، حيث تعمد الماركسية النقدية الى نزع الأقنعة، من خلال تقويض السائد السياسي- هيمنة الاحزاب البرجوازية- ، وتحليل خطاباتها السياسية، بهدف الكشف عن توحش الهيمنة، وعن الوعي الزائف القائم على اساس "المثالية" وعلى السرديات الطبقية التي تخفي التناقضات، والى تحويل الصراع الاجتماعي والطبقي الى حكايات أو روايات تخضع الى توصيف جورج لوكاش بأنّها " ملحمة المدينة البرجوازية"

وسط أزمة العالم المعاصر، وصعود الرأسمالية الى مرحلة اكثر بشاعة، في تمثيلها لـ"الليبرالية الجديدة" و"العنف الدولي" و"الحروب العابرة للقارات" تعود الاسئلة الماركسية الى الواجهة، عن العدل والظلم والاستغلال والحرية، وعن تراكم الثروات، وعن الصناعة الثقافية التي تجعل من النقد السياسي متداخلا مع النقد الثقافي، على مستوى تحليل الخطابات والظواهر، وعلى مستوى تحليل مظاهر التضخم، والصعود الغرائبي للهويات والجماعات بوصفها تمثيلا انثربولوجيا للصراع والعنف والاشباع، ومناكدة النظام الرأسمالي من خلال فاعليات النقد والممارسات الثقافية التي كانت جزءا من مشروع الدراسات الثقافية، في تمثيلها الثوري للخطاب، وفي نظرتها للصراع الطبقي، وعبر تمثلاته الثقافية، وعبر الخطابات المشبعة بمخيال العنف السياسي، والتي كثيرا ما تتحول الى مظاهر ضاغطة، ومغرية عبر السينما والرياضة والاستهلاك والموضة والجنس، وهي ادوات لإشباع الغرائز، ولفرض الهيمنة الرمزية، لا سيما في البيئات الرخوة التي تحتشد فيها العصبيات القرابية والطقوسية، والتي يكتسب فيها الخطاب سلطة التمثيل الرمزي والاجتماعي للقوة والتعالي.

1. عبد النبي أصطيف، ـ ما النقد الثقافي ولماذا؟، مجلة فصول، العدد 99 ربيع 2017، ص 25.
2. ادیث کریزویل، عصر البنیویة، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 411.

الثورة الرقمية وحقوق الإنسان..

يُطلق على عصرنا الحديث اسم عصر الثورة الرقمية، وغالبًا ما تعني الثورة تحولًا في موازين القوى. لكن من الذي يمتلك السلطة في هذا العصر؟

لقد أصبحت المعلومات متاحة للجميع أكثر من أي وقت مضى، إذ يتصاعد النشاط السياسي والاجتماعي بفضلها. على سبيل المثال، يمكن لعريضة، أو بيان سياسي أن ينتشر انتشارًا واسعًا، ويمكن لفيديو احتجاجي أن يضغط على أصحاب السلطة إلى حدٍ بعيد.

ثمّة حركات واحتجاجات مثل "حياة السود مهمة" #Black-LivesMatter أو تحركات الشباب المناخية نمت بشكل ملحوظ، ويعود الفضل في ذلك جزئيًا إلى وسائل التواصل الاجتماعي.

لكن الثورة تُوحي بالاختيار، بالحريَّة، كما لو أننا استيقظنا يومًا ما وقررنا بأنّ الحكام الطغاة سيُساقون إلى المشنقة؛ لكن الأمور لا تجري على هذا النحو. غالبًا ما تلتقي مصالح شركات التكنولوجيا العملاقة مع مصالح الحكام أو أصحاب السلطة والنفوذ، سواء كانوا طغاة أو أخيار!

إنّ قطار التكنولوجيا لا يتوقف عند محطة عابرة، ليسمح لنا بالتفكير بهدوء، فيما إذا كنا لا نزال نرغب في ركوبه. حتى أولئك الذين يحتجون على شركات التكنولوجيا العملاقة يفعلون ذلك عبر منصاتها.

الخلاصة، كما يقول بعض مفكري اليسار، هي أنّنا لا يُمكنّنا دحر الفاشية عبر وسائل التواصل الاجتماعي! كما أنّ المجتمعات الصغيرة، او الفقيرة، أقل قدرة على مقاومة إغراء التكنولوجيا، التي باتت لا تؤثر تقنيًا عليها فحسب، بل اجتماعيًا أيضًا.

في الوقت نفسه، تُعد البنية التحتية الرقمية لدى تلك المجتمعات هشة إلى حد ما، فهي تعتمد على الكابلات والخوادم والشركات الدولية، ومن يُسيطر على هذه البنية التحتية يُؤثر على توجهات الرأي العام.

لهذا كله، يرى الكثير من المفكرين ضرورة أن لا تكون الثورة المقبلة رقمية وحسب، بل ديمقراطية قبل كل شيء، ولطالما أن المشاركة الرقمية تُعادل المشاركة المجتمعية، فإن الحقوق الرقمية هي حقوق إنسان.

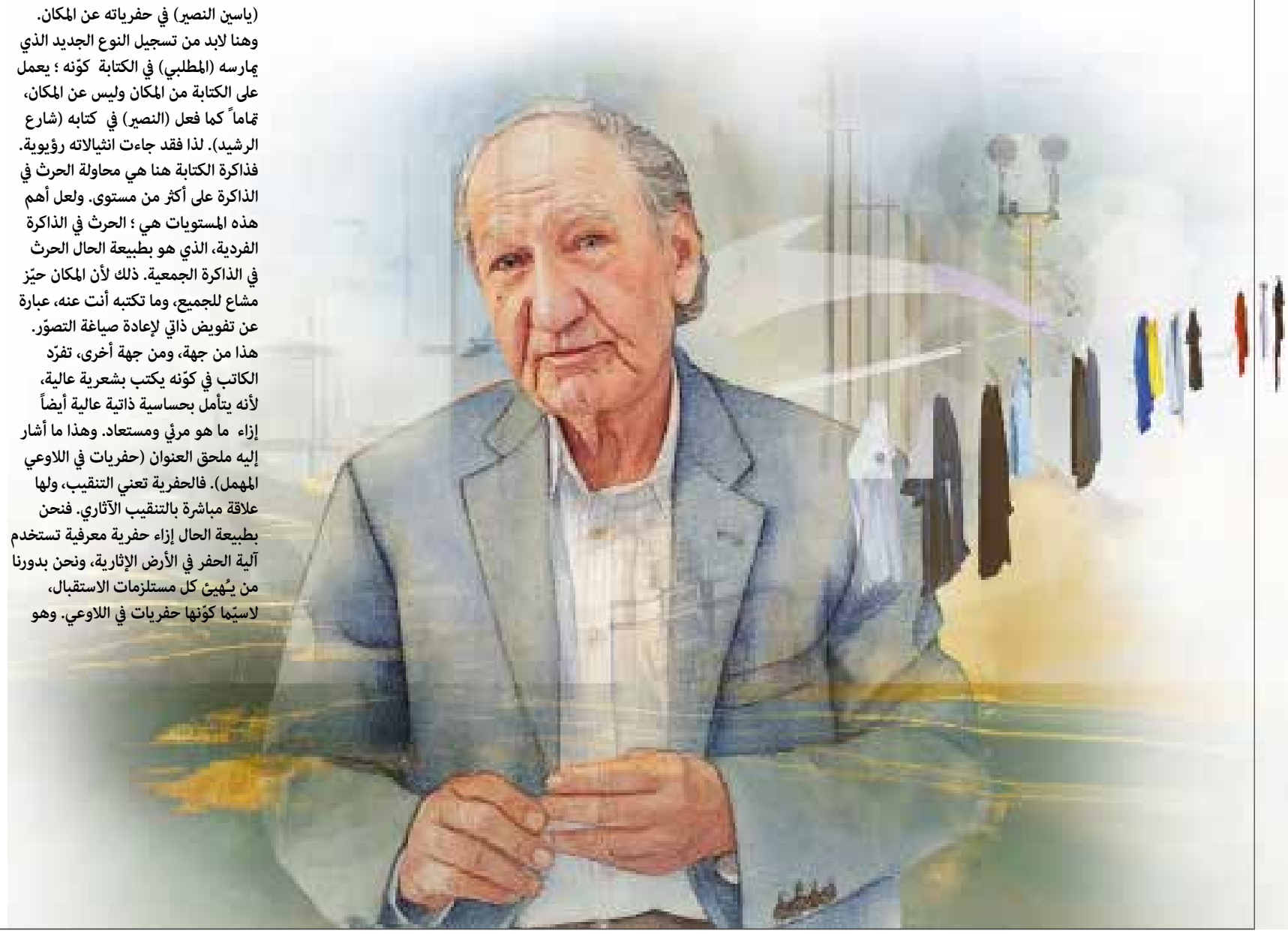
3 _ 1

ذاكرة الكتابة
حفريات في الوعي المهمل

إلى روح الصديق الدكتور مالك المطلبي في حضوره الدائم..

جاسم عاصي

يحيلنا كتاب الدكتور مالك المطلبي المعنون بـ (ذاكرة الكتابة.. حفريات في اللاوعي المهمل) إلى أكثر من مستوى من القراءة. وهذا يعني أنك بمواجهة نصوص ذات إيقاعات متعددة، وإن جمعها أسلوب الكاتب في تدوين الشفاهي، سواء كان للمكان، أو لبنية الوعي المبكر، الذي يصطلح عليه الآن باللاوعي المضمر، إذ يضيف له المهمل، ليجسد القصدية أو العفوية التي طغت كغطاء على صيرورته مؤجلة فعل التدوين حوله إلى حينٍ من الزمن. ويبدو أن المهمل هذا أكثر غزارة، لأنه يشكّل ذاكرة، وبالتالي تاريخ الجماعات.



لعل هذه المستويات تبدأ من عنونة الغلاف، باعتبارها إطار لعتبة القراءة، التي من خلالها يشرع المتلقي في تهيئة ذائقته في الاستقبال. ذلك لأن القراءة الحديثة، ينبغي أن تتهيأ بآلياتها وتقترب من النص، وليس بالضرورة أن يتوافق النص مع متلقيه. فإن حسابات المعرفي تتطلب جدلية القراءة غير الساكنة، أي الابتعاد عن القراءة السلبية التي تُقيّد القارئ غير الحامل لوعيه في تلقي النص، إذ تتحدد بظاهرة الرفض أو القبول. من هذا نرى أن الكاتب حاول أن يؤشر حراك متون كتابه، شروعاً من عتبته الأولى. فـ (ذاكرة الكتابة) تعني أننا نستقبل حيثيات الذاكرة، زماناً ومكاناً. بمعنى نتهيأ بوعي خاص يتمكن من خلال حيثيات ذاكرتنا عما سيبوح به الكتاب من صوّر تُسهم في حرث الذاكرة الفردية التي بحوزتنا. لأن ذاكرة الكتابة هنا، صحيح أنها صوت الفرد، لكنها لن تتخلص من رؤية الجماعة في رصد الأفكار والحيوات والأمكنة. فـ (المطلبي) لن يهمل الآخر وهو يكتب تصوراته عما عاش وخَبر، غير أنه بخبرة الكتابة والقدرة على أن يُدخل مفتاح البحث في ثقب الذاكرة بكل هدوء وحيادية ، ليمنحنا بُعداً معرفياً في ما يسكب من صوره الحيّة، بل يُسهم في تحريك ذاكرتنا. وهذا ذكرناه ونحن بصدد الكتابة عن تجربة (ياسين النصير) في حفرياته عن المكان. وهنا لابد من تسجيل النوع الجديد الذي يمارسه (المطلبي) في الكتابة كوّنه ؛ يعمل على الكتابة من المكان وليس عن المكان، تماماً كما فعل (النصير) في كتابه (شارع الرشيد). لذا فقد جاءت انثيالاته رؤيوية. فذاكرة الكتابة هنا هي محاولة الحرث في الذاكرة على أكثر من مستوى. ولعل أهم هذه المستويات هي ؛ الحرث في الذاكرة الفردية، الذي هو بطبيعة الحال الحرث في الذاكرة الجمعية. ذلك لأن المكان حيّز مشاع للجميع، وما تكتبه أنت عنه، عبارة عن تفويض ذاتي لإعادة صياغة التصوّر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تفرّد الكاتب في كوّنه يكتب بشعرية عالية، لأنه يتأمل بحساسية ذاتية عالية أيضاً إزاء ما هو مرئي ومستعاد. وهذا ما أشار إليه ملحق العنوان (حفريات في اللاوعي المهمل). فالحفرية تعني التنقيب، ولها علاقة مباشرة بالتنقيب الآثاري. فنحن بطبيعة الحال إزاء حفرية معرفية تستخدم آلية الحفر في الأرض الإثارية، ونحن بدورنا من يُهيئ كل مستلزمات الاستقبال، لاسيّما كوّنها حفريات في اللاوعي. وهو

نوع مقارب لفعل الآثاري الذي يتعامل مع تراب الأرض، وما تخفيه من كنوز بافتراضات دلالية تُشير إليها الخطط المفترضة . فالمعرفة كنز هي الأخرى، والحفر في متونها المضمرة يتطلب جهداً استثنائياً، أرى أن (المطلبي) قد توافق بآليته مع آلية الحفر، وذلك في كوّنه تعامل مع الصورة المستعادة بصبر وتسلسل شعري وليس سردي فحسب. وهذا الفعل في الحفر يماثل حفريات الأرض. وفي هذا نشـّط ذاكرتي لأستعيد ما قام به عمال الحفر في منطقة تل العمارنة في مصر وهم ينقبون وفق خرائط أعدت من قبل علماء قد تثبتوا من وجود الأثر والشواهد في هذا التل. فاللاوعي هنا بمثابة باطن الأرض، والتعامل معه يعني الصبر والتأني والجلـَد. أما (المهمل) فهو إشارة إلى المضمر، وغير المتداول في الحياة، أي المنسي. والإهمال هنا يحتمل القصد أو العفوية، فالأول أيضاً هو معرفي له علاقة بالاجتماعي والسياسي، والثاني مرتبط بالأزمنة وتعقيداتها. لذا فنحن بإزاء إهمال أو نسيان. بمعنى صار مؤكداً من خلال هذه الصفة، وعلاقتها بـ (حفريات) أن نكون بالمستوى الإيجابي. وهو افتراض قرائي، معني بكشوف المتن وما سوف يُدلي به من انثيالات معرفية. فالعنوان دال ودليل يحمل دافع للتلقي. بمعنى يختزن محفـّزاً استفزازياً لذائقة القارئ، وموصلاً لسؤال المعرفة، لأنه ـ أي العنوان ـ ينطوي على أسئلة مضمرة، لكنها معلنة ضمن سياق جُمَـل العنوان. في الإهداء المكتوب بخط يد الكاتب للقارئ (جاسم عاصي) نعته بـ (العاصي!) وهذا التعريف كان قد ابتعد عن اسم الأب مجرداً، إذ أعطاه صفة التخصيص. وأرى في ذلك ـ وهو يعنيني ـ أنّه قصد الجانب المعرفي، في كوّني.. أفترضَ فيَّ عناد المعرفة، وقوة الإصرار على فك الشفرة. وهي صفة تصلح لكلينا، لأننا مشدودين لطرفي المعرفة، وإن تباعدنا في هذا أو ذاك، فالمحصلة النهائية في الأداة والآلية والتمثل، أي أن العصيان هنا على النمط في المعرفة. وهذا ما وعيته من الكلمة المعرّفة لأسم الأب. أما بقية جملة الإهداء القائلة (في العالم ستة مليارات كائن، أحدهم مالك المطلبي !) فأنها تعني الذرة والكل، أي المدار الحيوي الذي تدور فيه الأفلاك. إذ يضع جهده بمثابة النواة البسيطة، لكنها بقناعتي تـُشكـّل إسهامه في الكل. وألمس بجد تواضع الدكتور (المطلبي) إزاء موقعه في الثقافة العراقية والإنسانية جمعاء. في عبارة الاستهلال الثالث (كل ما تقرؤه في. حقيقي.. الزائف الوحيد هنا هو اللغة!) وهذه إشارة إلى اللغة وإن كانت في المتن من السهل الممتنع، إلا أنها في رأي الكاتب وسيط لا يرقى إلى الواقع، بل قد يتعالى عليه. فاللغة قد تستطيع إيصال الصورة أو المشهد، لكنها تـُبالغ. فهي أداة تجميل، أو إرباك لنص الواقع. غير أنها على العموم تتساوق من فن اللوّحة التشكيلية وصور الفوتو التي هي الأخرى دخلت حيّز التعشيق المعرفي، وتداخل الأجناس. ما نتوصل إليه من خلال العتبة هذه هو ؛ أننا بإزاء واقع منظور إليه من خلال جمالية اللغة، فالصورة الحقيقية هي ما تضمره ما ورائياتها، أي بما تـُثيره من صوّر في ذهن المتلقي لها.

أرى إن (المطلبي) يهتم بالعتبات لعدة أسباب، لعل سببين مهمين هما ؛ تقريب ما يرد في متن الكتابة من الواقع. وهنا لا يعنيه الواقع كما لو أنه الصورة التي عليها هوية النص الحروفي ـ الصوتي، بقدر ما يعني به الوجه الأكثر حركة في ذهن الآخر. لأن ما كتب هذه الانثيالات إلا له. والثاني كي تكون المواضعات في النص تستلهم روح الوثيقة، وتكون بالتالي هي بذاتها وثيقة، يحتفظ صانع لغتها وأحداثها (المطلبي) نفسه، باعتبار المجريات التي احتواها النص، هي وثيقة أخرى كتبها المؤلف، بعد أن استلها من المتن الشفاهي. من هذا ننسب لـ (المطلبي) صفة وحرفة المدوّن لما هو تاريخ شفاهي شعبي مؤثر. وأرى أن هذا التاريخ الذي أطلق عليه بالمهمل هو التاريخ الحقيقي الذي هو من بين كل التواريخ المنسية، أو المسكوت عنها، والتي تنطوي على معاني زاخرة وعميقة في بنية المجتمع على مستويات كثيرة، يقوم الحرث والتنقيب الذاكراتي بتدوين الجزء الأكبر منها. في هذا أجد أننا بحاجة لاستعادة ما قد يندثر، وأيقاظ الذاكرة في ما عشنا وخبرنا. فللمدن تواريخ، وأهم هذه التواريخ متركزة في الوجوه المنسية، التي عاشت في القاع، ولاقت حتفها في حاضنته، لكن قِدَم الذاكرة قادر على استنطاق المسكوت عنه، كما فعل (المطلبي) وربما نفعل نحن في سردياتنا.إن الولع في العتبات، يحرك جانب الإثارة ما قبل النص. وهذا ما فعله في فقرة (تقديم) حيث تكاثفت المفردات مثل (آثار، ترسبت، إزميل، الأثر، الوسيط) وغيرها. وهي بمثابة إشارات إلى الطبيعة التي سوف يعمل عليها (الحفر). ذلك لأنها توصلت في نفس الفقرة هذه إلى بعض المسميات التي تؤشر ذلك مثل (الوثيقة، المكان، الشيء، المرجع، الاسم) وهذه الإشارات إنما تشكـّل حراك النصوص في المتن. إذاً يمكننا القول إن هذه العتبة مهمة، شأنها شأن، العتبات التي قرأنا. لأنها تتعلق بالماضي المصاغ برؤية الآن. في عتبة (المدخل) تتحول الإشارة إلى ربط ما هو وارد بالوعي والذاكرة. وهي تفصيلات مقتضبة، تنّم عن تأكيدات للمرجع، كوّنه تابع للذات والآخر، وما يؤكد ذلك إشراك الشاعر والمفكر القدير (عبد الرحمن طهمازي) وهو من جيل الكاتب، والمؤثر فينا جميعاً إبان ستينيات القرن الماضي.

إنّنا بمواجهة نصوص ذات إيقاعات متعددة، وإن جمعها أسلوب الكاتب في تدوين الشفاهي، سواء كان للمكان، أو لبنية الوعي المبكر، الذي يصطلح عليه الآن باللاوعي المضمر

اللغة قد تستطيع إيصال الصورة أو المشهد، لكنّها تـُبالغ، فهي أداة تجميل، أو إرباك لنص الواقع

رسائل غير افتراضية

من أجل أن تـُبرر رسائل (غونتر غراس وكينزابرو ـ أوي) يضع صفات ما تفرزه سلطة الحكم الدكتاتوري ليقرّبها من خلال ثالث الرسائل التي كتبها (مالك المطبي) مشاركة لهما، مبرراً ذلك من خلال وقوع التماثل مع ما عاشا وما عاش هو في العراق. وهو تماثل مخيالي مهم دال على نبض التماثل وتناص الصفات وتواردها خارج الزمان والمكان.

لا شك إن الرسائل المتبادلة بين الثلاثة، شكـّلت مجموعة بنى، وإن افترضنا اقترابها بالخصائص العامة، غير أنها ذات خصائص ذاتية، يمكن معالجتها على روية. فرسالة (غراس) معنونة هكذا (من غونترغراس.. النقاش الألماني البائس) فالكاتب قرن حِرفة الكتابة عنده بالنقش، وأضاف لها صفة البائس، ليس من باب خاصيته الذاتية ــ كما أرى ــ بل من خلال العلاقة بينه وبين العالم، بكل تناقضاته وميوله المنحرفة ضد إرادة الإنسان. فالبؤس هنا مقرون بالكل وليس بالجزء. حيث تكشف الوثيقة ـ الرسالة ـ عن وجهات نظر ورؤى، مبنية على واقع ما بعد الحرب. أي أنه يستقري المكوّنات التي ولدتها كوارث الحروب، خاصة النفسية منها. فذكر (إن ما بعد الحرب قد لا ينتهي أبداً). هذا الاستقراء، يصل بنا إلى كشوفات هي من باب البديهيات سواء أثناء الحرب أو ما بعدها. لكن ما يُضفي على هذه القراءة، أنه أعطى صورة أخرى مضافة إلى ما كان يعيشه في ألمانيا وعممه على بلد مثل اليابان. وهنا اعتمد (غراس) على رؤية عامة ومطلقة للحرب، حتى لو كانت حرب تحرير، وما تضفيه من سوء تـُكرره هنا أوهناك . فالظلال التي تتركها الحرب بعيدة المدى ـ حسب رأي (غراس). كما وأنه يعالج بتداول مستمر ما تستنهضه ذكريات الحرب، لاسيّما على صعيد حياة الكتابة التي يمارسها أمثالهما، مؤكداً الصراع الدائر بين بنية الذاكرة، وبين آفة النسيان، سواء كانت من خلال أداة تحريف الصورة الحقيقية للحرب، أو العمل على توحيد رؤى رسمية تمثل وجهة نظر السلطة السياسية المنحازة ليس للإنسان وتأثيرات الحرب عليه، وإنما عبر العلاقة بين المعتدى عليه والمعتدي. ثم شرعنة فعل الحرب باعتبارها دفاعية. وهذا ما يحصل في صياغة ديباجة وصف الحرب، بما يتلاءم مع رؤى السلطة، تماماً كما يُكتب التاريخ. فكلاهما خضع إلى نفس المؤشر والمؤثر. لذا فغراس يؤكد على تراكم التجارب التي تؤرخ لفعالية الإنسان، وتأثيرات مجريات الحرب على وجوده. وهذا منطق فيه الكثير من الحس الإنساني. وهو هنا يوائم بين تجربته وتجربة (كينزابرو) لأسباب يجدها في كثير من المعاني بهذا الخصوص. ومنها ؛ كوّن كل ما يُكتب رسمياً عن الحرب في الكتب المدرسية، لتكون زاداً للأجيال تقود إلى آمال خادعة، كما وأن وجودنا مؤشر بوشم فتوة مهتوكة. وأرى أن هذه العبارات من الدقة بحيث تنطبق على أي تشكل بشري وشمته الحرب بميسمها الخادع. إنه ككاتب يحمّل ذات الذنب، من خلال إحساسه بالخجل والعار، وهو يدرك ما كان يجري من الرعب والانتهاك في مخيمات الاعتقال. إن الكاتب يحاول أن يُعيد صياغة رسالة (غراس) بما يجعلها عامة. وهذه الصياغة تصب في هدف تبادل الرسائل على هذا النحو. إذ كانت عبارة (أحزاب منافقة في مواجهة معارضة مشلولة، والصحافة التي كانت متعددة، أصبحت الآن واحدة على الرغم من ظهورها الملوّن، الفساد يتسع ويبقى دون حساب أو عقاب. والركود الثقافي يقمع ولادة أي فكر جديد. دروس الديمقراطية التي تعلموها بصعوبة تغرق شيئاً فشيئاً في بحور النسيان.). هذه العبارة محاولة لاستقراء واقع والعبور به إلى واقع آخر مماثل. ثم وضع طرف مقابل طرفين هما (غراس ـ المطلبي ـ كينابرو). وأرى أن هذا هو المراد من توظيف القناع المعرفي.

أما رسالة (كينابرو) فأنها ربطت بين نقيضين (المعرفة والمأساة). كما لو أن الكاتب أراد من خلالها، أن يؤكد على أن الحرب لا تقوم إلا من سوء الفهم وسوء الفهم أحد أطرافه ــ المعرفة ــ فالسلطة السياسية لها موقف مبدئي، يخص وجودها إزاء المعرفة، لأنها تخلق لها بوابات تفتح محتواها على الخاص والعام. لذا فالتناقض هذا يقود إلى فعاليات سياسية، وواحدة من هذه الفعاليات هي الحرب. إنه يستهل رسالته بوصف مطلق للحرب، وعنده تتمثل في (الهزيمة) وعلى هذا تترتب أشياء ورؤى كثيرة تحكم رسالته. فهو يعالج حراك الدستور، وحيثيات انبثاقه. ولعله ذي رأي واضح بما يسمى النظام الديمقراطي. وغير ذلك من المشغوليات التي هي في الأساس تحاول التقريب بين واقع الروائي وواقع (المطلبي). لقد كان فتى أثناء الحرب، غير أنه الآن يعي كل محركاتها ونتائجها. وهذا ما عناه بالمعرفة التي وضعته ضمن وجود جدلي مع الواقع، يراه بعين فاحصة، تعرّف على الأشياء والظواهر، وحراكها، لأنه يستند إلى معرفة واسعة. فتبكيت الضمير في عبارة (خلال حياتي كروائي، اكتشفت بألم شديد الفضاعة التي ارتكبها الجيش الياباني في آسيا ولاسيّما في الصين) هي الضمير الذي يحرك معرفة (كينابرو) كمؤلف روائي على درجة من المعرفة. إن رسالته مشحونة بالعيّنات التي تـدين الحرب بكشف تأثيراتها السلبية على بنية الواقع والإنسان، سواء كان في اليابان أو خارجه. أما رسالة (المطلبي) فهي الخلاصة لدوافع وضع الرسالتين في مختبر الفحص والمعاينة. لا لشيء، بقدر ما يراد بها خلق حراك ذاتي معرفي عند ثالث المتراسلين. وهو إذ تمرآى في صورة ما طُرح عبر الرسالتين، كأنه في هذه المرة حاول عكس ما أسماها (الهمهمة العراقية.. العقوبات في مقابل الدوافع) وقراءتنا لهذا ينطلق من أن الهمهمة عبارة عن كلام وانثيالت عبّرت عنه الذات بمعزل عن الآخر لاسيّما السلطة السياسية. وهي خاصية العراقي وهو يقف موقف المعارضة الشخصية من كل ما يعيشه. أما العقوبات، فأنه قرنها بالدوافع الخفية المقروءة أساساً من السلطة، التي خلقت (الهمهمة) وليس الصوت العالي المحتج. إذاً ثمة كابح مقابل الاعتراض كما في العنوان. إن (المطلبي) وهو يحرر رسالته إلى كليهما لم يكن ـ حسب ما ذكر ـ بدافع التماثل المدهش، بل للكشف عن دوافع خلق الرسائل وافتراض وجودها. إذ أعلن من خلالهما عن التماثل، ولكن بشفرات حذرة، حاول الآن أن يفتح صفحات كتابه المقصود، وأعني به الرسالة، ومن ثم التصريح بالتماثل بين ثلاثة مواقع، تباعدت بينهما المسافات، واختلفت الأزمنة والأمكنة، كذلك تماثلت مع دوافع المتعة السلبية، وهي الحرب.

إسماعيل نوري الربيعي

ينتمي نص كريم شغيدل إلى تلك الفضاءات الشعرية التي تنبني على صدمة التجربة، لا بوصفها حدثًا عابرًا بل كهوية مكتملة تتشكّل داخل لغة متكسّرة، محطّمة مثل مصير الذات المتكلمة. ومنهج استجابة التلقي يتيح قراءة هذا النص، لا انطلاقاً من نيّة المؤلف أو سياقه وحده، بل من كيفية تشكّل المعنى في ذهن القارئ، ومن خلال "فقه التوقعات" الذي يبنيه النص ويخرقه بصورة مستمرة.

كريم شغيدل

رحلة القارئ بين فجوات النص

النص لدى شغيدل لا يقدّم سردًا خطيًا، ولا يتوسل وحدة أسلوبية مطمئنة، بل يزرع في مسار القراءة سلسلة من الصدمات والاختلالات التي تعيد توجيه المتلقي في كل مقطع، حتى تتحوّل التجربة إلى ما يشبه "مغامرة تأويلية" لا تكتمل إلا داخل وعي القارئ نفسه. تبدأ الذائقة القرائية عادة مع عنوان افتراضي للنص: الذات تعلن هويتها من أول جملة: "شرطي أنا وسليل شرطي عتيق". في لحظة التلقي الأولى، يتوقع القارئ أن يدخل عالم السلطة أو العنف أو الانضباط. لكن النص يفاجئه فوراً بانهيار هذا الأفق: الأب "جندي مخابر" محطّم، مكسور الجهاز والروح، والأم دهستها شاحنة، والولد يولد "على آثار تعذيب". هنا تُنسف الصورة المسبقة للسلطة ويُقدَّم الشرطي لا بوصفه ممثلاً للحكم، بل كابن لخراب طويل ممتدّ في الأسرة، وكأن الشاعر يجرّ القارئ منذ البداية إلى منظور مختلف: السلطة ليست قوة؛ إنها جرح. هذا التحوّل المبكر هو أول خرق لأفق التوقع، وهو ما يؤكد مقولة هانس روبرت ياوس بأن جماليات التلقي تتأسس من خلال "التعارض بين المتوقع والمفاجئ". القارئ يدخل إلى عالم مألوف سرعان ما يتشظى أمامه، ويبقى مضطراً إلى إعادة بناء المعنى بعد كل جملة تقريباً.

النص لدى شغيدل لا يقدّم سردًا خطيًا، ولا يتوسل وحدة أسلوبية مطمئنة، بل يزرع في مسار القراءة سلسلة من الصدمات والاختلالات

المتلقي بوصفه مُكمّلاً للمعنى

يستند النص إلى تراكم صور عالية الكثافة، لكنه لا يقدّم روابط سببية أو سردية واضحة؛ بل يترك فراغات واسعة تحتاج إلى ملئها بوعي المتلقي. فعندما يقرأ القارئ: "عشت كقنفذ خارج من حريق"، يضطر إلى ربط الاستعارة بجملة التعذيب السابقة وبغياب الأب وبموت الأم. فالنص يحذف الروابط لكنه يسمح للقارئ بإعادة صياغتها، وهذا ما يسميه فولفانغ إيزر "مناطق عدم التحديد" التي تجعل القراءة فعل خلق لا استهلاكاً. والقارئ هنا يشارك في إنتاج دلالة الذات بوصفها ضحية لا تقوم على التفاصيل الواقعية وحدها بل على الإدراك الشعوري المكثف. فكل صورة مرعبة ـ "دخاناً بهيئة فزاعة"، "الجنود الهاربين"، "الأجنة المتيبسة" ـ تظل ناقصة حتى يضيف القارئ تجربته الخاصة بالخراب، سواء كانت ذاكرة شخصية أو مخزوناً جماعياً عن الحرب. النص يصنع لنفسه قارئاً ضمنياً specific implied reader، وهو قارئ يعرف الحرب العراقية ـ الإيرانية أو عاش جزءاً من إرثها الجمعي أو على الأقل يدرك مناخاتها. فحين يقول الشاعر "فقد في البسيتين في 29 ـ 11 ـ 1981"، فإنه يراهن على قارئ يلتقط ما تعنيه تلك الجبهة، وتلك الفترة، وتلك النوعية من الفقد. وإذا لم يكن القارئ مطّلعاً على هذه الخلفيات، فإن النص يدفعه إلى البحث عنها أو إلى تعويضها بخيال مفترض. وهكذا يؤسس النص لنفسه نموذجاً من القارئ القادر على إدراك أن الفقد هنا ليس شخصياً فقط، بل جزء من ذاكرة جمعية. القارئ الضمني الذي يتطلبه النص ليس قارئ الراحة أو الجماليات التقليدية؛ بل قارئ يتحمّل لغة العذاب، يستطيع أن يواكب انكسار الجملة وتفتت الصورة، ولا يبحث عن الاستعارة بوصفها زينة، بل بوصفها "علامة جرح".

التأويل بوصفه تجربة لا نهائية

النص يقدّم مستويات متراكبة من الرموز: الأب الغائب، الأم المدهوسة، الجدة والعباءة المحترقة، القنافذ، الأجنة المتيبسة، الشياطين التي تلعق أجنحة الملائكة، الحذاءان اللذان يحلمان كل هذه الرموز تُطرح بلا تفسير، تاركة وظيفة التأويل للقارئ. في نظرية استجابة التلقي، المعنى لا يوجد في النص وحده ولا خارج النص وحده، بل في منطقة التفاعل بينهما. لذلك فإن صورة "فردة حذائي اليمنى تستحلم بامرأة تمتصني" تبقى مفتوحة للتأويل: هل هي استعارة عن رغبات مكبوتة؟ عن طفولة مفقودة؟ عن ذات تتشظى لدرجة أن حتى أشياءها الشخصية تستقل عنها؟ لا يفرض النص إجابة. إنه يقدّم مادة خاماً للخيال القرائي. وكلما تقدّم النص زاد من ضبابيته، حتى يصبح القارئ هو من يربط حلقاته. فالصورة الأخيرة: "أنا ابن الأسير... ابن الجندي المخابر..." تستدعي ذاكرة القارئ، وتدعوه إلى إعادة إنتاج خريطة كاملة عن "الوراثة الملعونة"، حيث يتحول الألم إلى جين وراثي. القارئ لا يجد جواباً، بل يخرج بسؤال: هل الذات هنا ضحية الحرب، أم نتاجها، أم استمرارها الحيوي؟ يمارس كريم شغيدل لعبة تأجيل مستمرة للمعنى. كل صورة تستدعي أخرى، وكل استغراق في الرمز يؤدي إلى انزياح جديد. وهذا الأسلوب يخلق لدى القارئ شعوراً بعدم الاستقرار، وهو بالضبط ما تطمح إليه نظرية التلقي: المتلقي الجيد هو ذلك الذي لا

يستسلم للمعنى الأول، بل يخوض في المسارات المتعددة التي يفتحها النص. فمثلاً: حين يصرّح المتكلم برغبته في "أن يقود قطيع الأجنة المتيبسة إلى العشب"، يتوقع القارئ تعبيراً عن أمل ما، لكن الجملة التي تليها "على حافة الكابوس الأخير" تعيد القارئ إلى منطقة الرعب. هذا التذبذب بين الأمل واليأس يعيد تشكيل أفق التوقع في كل لحظة، فيظل المعنى غير مستقر، لأن النص يرفض أي خاتمة نفسية.

القارئ بين التعاطف والنفور

من أهم مفاهيم استجابة التلقي التوتر الشعوري الذي يخلقه النص داخل المتلقي. ونص شغيدل يحقق هذا التوتر بتلاعبه المستمر بين ما يدعو إلى التعاطف وما يثير النفور. الصور القاسية ـ "الجذام"، "الأجنة المتيبسة"، "الشياطين"، "جثة خنزير" ـ تصنع حالة من الصدمة الجمالية، بينما المقاطع التي تتعلق بالأم وذكرياتها وثيابها القديمة تثير حناناً شديداً. القارئ يتحرك بين طرفين: الرحمة والرعب، اللطف والقذارة، الحنان والقسوة. هذه المزاوجة المقصودة تجعل المتلقي جزءاً من التجربة: فهو لا يقرأ فقط، بل يعيش التذبذب الداخلي للذات الشعرية. وهنا تتحقق إحدى أهم مقولات فولفانغ إيزر: النص لا ينقل تجربة فحسب، بل يولّد تجربة جديدة داخل وعي القارئ. من أبرز وظائف نظرية التلقي الحديث عن "الفراغات" (gaps)، وهي المناطق التي يتركها النص بلا تفسير، فيجبر القارئ على ملئها. في نص شغيدل، الفراغات ليست سردية فقط بل نفسية كذلك. كيف فقد الأب؟ ما طبيعة التعذيب؟ ما علاقة الذات بالحرب؟ كيف تتحول إلى "عسل مزيف من جرة مكسورة"؟ هذه الأسئلة لا يجيب عنها النص، بل يقدّمها بوصفها ثقوباً في الجسد، في اللغة، وفي الذاكرة. القارئ هو من يصنع جسراً بين هذه الثقوب. وهو ما يجعل كل قراءة للنص مختلفة، لأن كل قارئ يملأ الفراغ وفق خبرته: قارئ عاش الحرب سيقرأ النص بمرجعياته، وقارئ بعيد عن التجربة سيقرأه من منظور الأسطورة أو اللامعقول أو الفانتازيا السوداء. النص يتفاوض مع قارئه في كل جملة.

الشعر بوصفه خبرة تلقي

في ضوء نظرية التلقي، لا يُعد نص كريم شغيدل نصاً يقدّم موعظة أو خطاباً، بل نصاً يقوم على تفجير الإدراك. إنه لا يخاطب القارئ من الخارج، بل يدخل إليه مثل صرخة. فالصورة التي تجمع بين الرغبة الحيوانية (سأتحرش بشق جدار طري) وبين الخيال الماورائي (ربما أتزوج جنية) تعيد تشكيل العلاقة بين القارئ والنص: النص يتحدى القارئ، يضعه أمام لغة مبتورة، مشوشة، لا يمكن لملامحها أن تستقر. وعملية القراءة هنا هي تجربة صدام، لا اكتساب معنى بسيط. وبذلك ينطبق على النص وصف هانس روبرت ياوس بأن العمل الأدبي هو دعوة مفتوحة لإعادة تشكيل الذات، لأن القارئ لا يخرج من النص كما دخله. أحد أهم مخرجات التحليل من منظور استجابة التلقي هو أن النص يعيد تشكيل هوية القارئ نفسه. فالذات الشعرية ـ ابنة الأسير وابن المفقود ـ تعكس صورة الإنسان العراقي ما بعد الحرب، لكن هذه الصدى لا يتحقق إلا في ذهن المتلقي الذي يتعرف، أو يرفض، أو يقاوم. فالنص لا يفرض رؤية بل يقدّم جراحاً، ويترك للقارئ أن يرى فيها مرآته. إن التلقي هنا يصبح عملية تذكّر وتطهير ومقاومة. فالقارئ يجد نفسه في تماس مباشر مع الرماد: رماد الأب، رماد الأم، رماد الصوت، رماد الحرب. وكل جملة تعيده إلى سؤال: أين يقع أناي الخاصة من هذه الذاكرة؟

اللغة كحقل تأثير

اللغة في النص مشبعة بالفعل الانفعالي: أفعال عنيفة، صور لزجة، تشبيهات متوحشة، استعارات مرضية. وهذا جزء من استراتيجية التأثير (effect) التي تحدث عنها فولفانغ إيزر : النص لا يكتفي بصورته، بل يشحن قارئه بطاقة انفعالية تجعل القراءة تجربة جسدية. المتلقي لا يكتفي بتفسير الصورة؛ إنه يشعر بها. مثلاً، الصورة التي تقول: "أهطل مثل عسل مزيف من جرة مكسورة في السماء" تخلق لدى القارئ قشعريرة: الحلاوة، الكسر، الانهمار، الزيف، كلها مكونات حسية تتداخل معاً لتؤسس حالة شعورية مركّبة. لا تفسير واحداً للصورة؛ بل طيف كامل من المشاعر ينتجه القارئ. وفق نظرية استجابة التلقي، يظهر نص كريم شغيدل كمنظومة مفتوحة من الصور والجراح والاستعارات التي لا تكتمل إلا داخل ذهن القارئ. فهو نص يخرق الأفق القرائي باستمرار، ويخلق قارئه الخاص، ويدفع المتلقي إلى ملء فراغاته، ويحوّل القراءة إلى تجربة صدام وجودي. ولا يعود النص هنا مجرد وثيقة شعرية عن الحرب، بل يتحول إلى ميدان للتفاوض بين اللغة والذاكرة، بين الجرح والتأويل، بين النص والقارئ. إنه نص لا يُقرأ مرة واحدة، ولا يستقر في معنى واحد، بل يظل متحركاً، متشظياً، مثل الحرب التي خرج منه، ومعها خرج القارئ نفسه من القراءة مكسوراً ـ ولكن أكثر وعياً.

قراءات..

الكاتبة التركية أيچه تيميلكوران
التشرد واللجوء والإنسانية

إعداد: رشيد غويلب

وُلدت الكاتبة التركية إيچه تيميلكوران في إزمير في العام 1973، وهي محامية مُدرَّبة، عملت كاتبة عمود في الصحف التركية اليومية، ومقدمة برامج تلفزيونية، وشغلت لفترة وجيزة منصب رئيسة تحرير صحيفة "بيرغون" اليسارية. في العام 2013، غطّت عالميا احتجاجات "حديقة غيزي" بإسطنبول والقمع الوحشي الذي رافقها.

بعد محاولة الإنقلاب الفاشلة في العام 2016، غادرت وطنها، ومنذ ذلك الحين تعيش وتعمل في زغرب. صدر مؤخرًا كتابها الجديد "أمة من الغرباء" في ألمانيا. وبهذه المناسبة، نشرت جريدة "نويز دويجلاند" الألمانية، في عددها الصادر في 10 شباط 2026، حوارًا معها تحدثت فيه عن التشرد واللجوء والإنسانية، فيما يلي عرضًا لأهم ما ورد فيه:

أمّة الغرباء

ترى الكاتبة، ان عنوان كتابها الجديد "أمة من الغرباء"، يجسد حلم المثقفين، وأنّها، على سبيل المثال، تتحدث مع ألمان عن السياسة واشياء أخرى، ثم يأتي شخص ما من المهاجرين، او ينحدر ر من أصول مهاجره، عندها يصبح الحديث بلغة مختلفة. ليس بمعنى الإنكليزية أو التركية أو الألمانية أو أي لغة اخرى. بل بمعنى محتوى واجواء الحديث، الذي يدور حول واقع مختلف.

مفردة الوطن تلامس القلوب

نقرأ في نص الكتاب: "عندما يُسحب وطننا القديم، الواقع الذي نعتمد عليه نحن البشر، من تحت أقدامنا، أي ما يُعرف بـ"انهيار الواقع" المتنبئ به، سنكون وحدنا قادرين على تأكيد وجودنا وقوتنا لبعضنا البعض. أُسمّي هذا ميلاد أمة الغرباء".

تقول الكاتبة، ان هناك قصدية في استخدام مفردة "Heimat" (وطن) في النص الألماني، انها مفردة ممتلئة بدلالات عميقة، وكثيرًا ما تستخدمها أوساط اليمين المتطرف أو المحافظ. ويجب استعادة هذه المفردة، لأنها جميلة جدًا، ولكي تحافظ على جمالها، من الضروري ان تبقى جزءًا من كيان المهاجرين، فهم بحاجة إلى التفكير مليًا فيها، لأن هذه مفردة تُلامس القلوب.

تشير الكاتبة الى ان كتابها الجديد هو تتويج لعشر سنوات من العمل بدأت بعد أن فقدت وطنها. في عام 2019 اصدرت كتاب "عندما لا يعود بلدك بلدك، أو: سبع خطوات نحو الديكتاتورية" الصادر عام 2019، وصفت فيه كيف تعمل الفاشية. وفي الكتاب الثاني "الإرادة والكرامة: عشرة مسارات نحو حاضر أفضل"، حددت فيه ما تراه حلا. والآن تكثف توصيف الازمة السياسية الراهنة بكلمة واحدة فقط هي الوطن، لأنها ترى ان الجميع يفقد اوطانه.

رسائل الى الغرباء

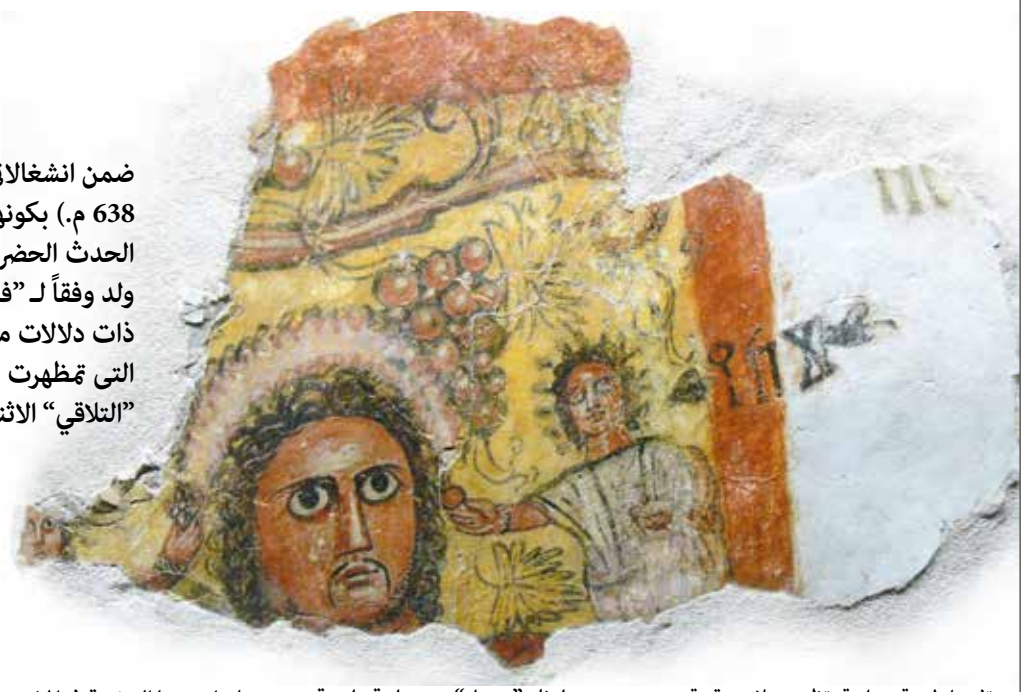
على مدى ثلاث سنوات، من حزيران 2022 إلى نيسان2025، كتبت إيچه تيميلكوران رسائلَ متخيلة مرسلة الى القراء، إلى الغرباء المجهولين، والنازحين، واللاجئين، والمشردين. وهذه الرسائل أشبهُ ببحثِ المُشتَّتين عن مجتمع. لكنها تقول أيضًا: انسَ الأمل، لأنه يُشوشُ رؤيتك للحاضر. وتنصح الكاتبة جميع المعنيين بهذا الامر بتعلم هذه الحكمة الصغيرة، لكنها جوهرية، لأنهم لا يملكون شيئًا. لا شيء يدوم. ستحدث فوضى عارمة في هذا العالم. وستُدمر كل البيوت، وكل القصور، وكل المخابئ. وحتى لو تحصَّنتَ في أحد هذه المخابئ الفاخرة، ستواجه مشكلة الإنسانية الأساسية. ستُحاصر في ملاجئك. وما يجري لا إنساني. حقوق منتهكة ووطن ضائع تتحدث الكاتبة عن الحقوق المنتهكة للواقفين في طوابير الانتظار أمام المكاتب الحكومية الأوربية. يصفون شعورهم بضجر وضياع في المهجر. ويروون كيف فقدوا وطنهم تركيا، في نهاية المطاف. الناجون من زلزال عام 2023 المدمر، وأقارب الضحايا، الذين خانتهم الحكومة، منحوا أصواتهم مرة أخرى لنظام أردوغان. انه أمرٌ لا يُصدق. وترى الكاتبة في ذلك حالة أخرى يعيشها الضحايا، الذين لم يعد بإمكانهم التعرف على الوطن، والشعور بالانتماء إلى اليه. يفقدون وطنهم لأنهم يشعرون بانعدام الأمان. لأنهم يدركون أن بلادهم أصبحت غريبة عنهم هنا يُفقد الوطن من خلال بذرة خوف صغيرة تُزرع بداخلك.

غربة في الوطن

تتفق الكاتبة مع وجود غرباء في اوطانهم، وترى ان هذا سيصبح حال الالمان إذا استمر صعود حزب البديل من أجل ألمانيا اليميني المتطرف. أو الأمريكيين الذين يعانون تحت وطأة فاشية دونالد ترامب. أو الفلسطينيين الذين دُمّرت بلادهم. وترى ان هناك طرق التشرد عديدة.

الكُوفَة ومَصادِرُها العُمْرانِيَّةُ:
الفَاوْ: عاصِمَة مَمْلكة "كِنْدَه"

ضمن انشغالاتي البحثية الراهنة، أتطلع لتغطية حدث تأسيس "اَلْكُوفَة" (17 هـ/ 638 م.) بكونها نموذجاً بدئياً للتمدن الاسلامي، واحد تمثلاته. بيد أن وجود ذلك الحدث الحضري الاصيل، والمبدع، والرائد في المشهد المكاني، لم يأت من فراغ، وإنما ولد وفقاً لـ "فرضيتنا البحثية"، تحت مفعول مؤثرات عديدة نراها معبئة بحمولة ذات دلالات معرفية تشي بتنوع مصادر تلك التأثيرات وتفصح عن فعالياتها، هي التى تمظهرت في دلالات: "الداخل" القريب، وفي "الخارج" النائي، وايضاً في نفوذ "التلاقي" الاثني ـ الثقافي. ولكل <دالة> من تلك الدلالات أمثلتها الجوهرية.



تفصيل لوحة جدارية، تظهر رجلا من قرية "الفاو" يعود الى القرن الاول/ الثاني الميلادي.

د. خالد السلطاني
معمار أكاديمي

نشأت مملكة كندة في أواسط الجزيرة العربية، وبسطت نفوذها على القبائل الموجودة فيها وحاولت توحيد هذة القبائل ونشر السلم والأمن، وامتد حكمها فترة من الزمن إلى الحيرة نفسها، كما ظهر فيها أعظم شاعر جاهلي وهو أمرؤ القيس"

ادناه "مستل" من دراسة واسعة لتلك المؤثرات، تتعاطى مع احد نماذج تمظهرات "الداخل"، وهو خاص بـ <اَلْفَاوْ>: عَاصِمَةَ مَمْلَكَةٍ "كِنْدَهْ". واضعين نصب اعيننا بان حديثنا عن مدينة "الفاو" (او <قرية الفاو>، كما تسمى احياناً)، سيكون مقتصراً على وقع خصوصية دراستنا المتمثلة بعوامل التأثير والنفوذ، وليس تناول ذلك الحدث العمراني لذاته بعمق وبشمولية. ولكن قبل الحديث عن قرية الفاو ومنجزها العمراني والمعماري، اللذين حسب اطروحتنا البحثية أسهما في ترسيخ قيم التمدن في الكوفة وتكريس صفاتها الحضرية (كما سوف نشير الى ذلك في متن نصنا هذا)، سنمّر سريعا على مكانة "كندة" وناسها وتاريخها، فضلا على أهمية مملكتها الواسعة في شبه الجزيرة العربية.

في دراسته المهمة والممتعة (والرائدة ايضاً!) عن الكوفة، والمعنونة "خطط الكوفة وشرح خريطتها"، <والتى ترجمها "تقي بن محمد المصعبي" ونشرها في كربلاء سنة 1939>، يشير المستشرق الفرنسي المعروف "لويس ماسينيون"(1883 - 1962) Louis Massignon الى موقع سكن قبيلة "كندة" بالقرب من المسجد الجامع فيها مما يدلل على اهميتها الحضرية في المشهد الكوفي الجديد وإمكانات التأثير في صياغة القرارات العمرانية فيها. كما يذكر المؤرخ التونسي"هشام جعيط" (1935 – 2021)، في كتابه المهم "الكوفة: نشأة المدينة العربية الاسلامية" ثمة اشارات عديدة لكندة وموقعها في مخطط الكوفة المستحدث، وبالاخص عندما يشير "..وقد ذكرنا أن أفضل طريقة لتحديد مواقع القبائل، هي أن توضع جنباً الى جنب، انطلاقاً من المركز" ويشير الى موقع كندة في جهة الجنوب. (هشام جعيط، الكوفة..، بيروت ط. 4، 2015، ص. 127 - 129).

اما استاذنا " صالح أحمد العلي" (1918 - 2003)، فيشير في كتابه الجاد "الكوفة وأهلها في صدر الاسلام" الى مواقع "كندة" بالكوفة في صفحات عديدة منه، بيد ان انه في مكان اخر ، وفي ذكره عن العشائر التى استوطنت حول صحن المسجد في الكوفة، يذكر "كندة" بالاسم من ضمن بعض العشائر الاخرى الواردة في نصه. (العلي، الكوفة واهلها في صدر الاسلام، بيروت، 2003ن ص. 61). هذا عدا من وُرُوْد وتكرار إسم "كِندة" في الكوفة ضمن كتابات بلدانيين ومؤرخين اسلامين عديدين ايضاً.

نشأت مملكة كندة، كما يقول <صالح العلي> "..في أواسط الجزيرة العربية، وبسطت نفوذها على القبائل الموجودة فيها بالمحالفات والمصاهرات أو بالقوة. وحاولت توحيد هذة القبائل ونشر السلم والأمن. وفد امتد حكمها فترة من الزمن الى الحيرة نفسها، كما ظهر فيها أعظم شاعر جاهلي وهو أمرؤ القيس". (صالح العلي، تاريخ العرب القديم والبعثة النبوية، بيروت، 2000، ص. 91). وليس لدينا معلومات عن أصلهم او البلد الذي جاءوا منه، ومع اننا "نعلم، كما يقول العلي، أن قبيلة كندة كانت تسكن عند ظهور الاسلام في حضرموت، الا أن هذا لا يستلزم حتماً أن يكون أصل أفراد كندة من حضرموت. (مصدر سابق، ص. 91 92-). ولعل الكنديين كانوا في جنوب اليمن ثم هاجروا بعد الانحطاط الذي أصاب اليمن من جراء تحّول الطريق التجاري. لكن من الصعب بمكان تحديد زمن هجرتهم، الا باشارة <كما يقول العلي> "..في معجم البلدان لياقوت، يذكر فيها عدة ملوك سبقوا <حجر> (وهو احد ملوك كندة)، بحوالي قرن أو قرن ونصف من الزمن. ولما كان حجر قد ظهر في القرن الخامس، فتكون أول هجرة الكنديين في منتصف القرن الثالث الميلادي. (مصدر سابق، ص. 92).

بيد ان بعض المصادر تشير ايضاً بان قبيلةكندة، وفي حدود القرن الرابع قبل الميلاد، توجهوا شمالاً، مبتعدين عن الأراضي اليمنيّة الجبليّة الخصبة، باتجاه المناطق الجافة على مشارف الربع الخالي، وفي المنطقة المعروفة اليوم باسم "وادي الدواسر" تحديداً. ليؤسسوا هناك المدينة التي ستعرف باسم "قرية الفاو". وكان الاسم الأول الذي أطلق على المدينة هو "ذات كاهل" تيمناً بكبير آلهة كندة، "كاهل". يعود تاريخ المدينة إلى القرن الثاني قبل الميلاد، حسب بعض المصادر، وفي مصادر أخرى تشير الى القرن الثالث قبل الميلاد. وفقا للدراسة الشاملة التى انجزها المؤرخ السعودي "عبد الرحمن بن محمد الطيب الأنصاري" (1935 – 2023) الذي عمل على توثيق مكتشافاته الاثرية في قرية الفاو ، التى امتدت من عام 1972 ولغاية 1995 ونشر تلك الابحاث في ستة مجلدات اصدرتها دائرة الاثار في السعودية. (وعلى تلك الدراسة المهمة التى اعدها "عبد الرحمن الانصاري" سوف نعتمد كثيراً في دراستنا هذة عن "الفاو".).

تقع الفاو على بعد نحو 700 كم جنوب غرب مدينة الرياض، وتطل على الناحية الشمالية الغربية للربع الخالي في نقطة تقاطع وادي الدواسر بسلسلة جبال طويق عند ثغرة في الجبل يطلق عليها الفاو، التي يعني اسمها «الفجوة»، وهي تقع على الطريق التجاري القديم المعروف بطريق نجران -الجرهاء. واشتغل أهلها بالتجارة والزراعة. وظلت مزدهرة أكثر من 600 سنة، من القرن الثالث قبل الميلاد حتى القرن الرابع بعد الميلاد، كمدينة للمزارعين ورعاة الماشية والأغنام والإبل، وباتت

«محطة للتجار والمسافرين والحجاج من الممالك المختلفة في جزيرة العرب» حسبما يقول عبد الرحمن الأنصاري، وضمَّت العديد من المساكن والمخازن والحوانيت، وبها أبار مياه عديدة. يضم الموقع حالياً العديد من المعالم الأثرية، كالتلال الأثرية المنتشرة في الموقع والقصر والسوق بالإضافة إلى مجموعة من المجسمات البرونزية وقطع أثرية أخرى، وكذلك المقابر المتنوعة في أشكالها، كما يحتوي الموقع على كتابات وجدت بالحرف الجنوبي المسند . وكتب الاثاري السعودي في الكتاب المصوّر الخاص عن قرية الفاو، قائلاً: بصفتها عاصمة مملكة كندة، كانت قرية الفاو «مركزاً دينياً واقتصادياً وسياسياً وثقافياً في قلب شبه الجزيرة». (A. R. Al-Ansary, Qaryat Al-Fau: A Portrait Of Pre-Islamic Civilisation In Saudi Arabia, 1982, University of Riyadh (Saudi Arabia), p. 146).

وكانت القوافل التجارية المنطلقة من اليمن وإليه، باتجاه الخليج العربي والعراق وبلاد فارس، وبالعكس، لا تستطيع السير دون المرور بالفاو والنزول بها. فكانت القوافل المحملة بالبخور، والتوابل، والحبوب، والأقمشة، تنزل بها وتتاجر فيها، ما أسهم بتنشيط حركة التجارة باستمرار فيها، وزاد من ثراء أهلها، فكانت عامرة بالمساكن والمخازن والحوانيت، وفي المحصلة أصبحت مركزاً اقتصادياً وسياسياً وحضارياً بارزاً في عمق الجزيرة العربيّة

ظلت مملكة كندة متمركزة حول عاصمتها قرية الفاو. ومع نهاية القرن الثالث وبداية الرابع الميلادي، وبعد غزو حمير لممالك حضرموت وسبأ، تعرضت الفاو ومملكة كندة لغزوات من مملكة حمير. وجاء في النقوش الحميريّة أن الملك "شاعر أوتر"، زعيم قبائل حاشد اليمنيّة، توجه نحو قرية كاهل (الفاو) وهاجمها. فكانت النتيجة أن غادرت قبيلة كندة، الفاو، بحلول أوائل القرن الرابع للميلاد، واتجهوا شمالاً نحو نجد، وبدأوا بالاستقرار في مناطق حفر الباطن، ودومة الجندل، والقصيم، وبذلك انهارت مملكة كندة الأولى وأصبحت الفاو خربة مهجورة.

تمتاز «الفاو» بوجود كم وافر من الآثار والتحف والأبراج والميادين والأسواق التجارية، وعرف أهلها الزراعة حيث عثر في القرية على عدد كبير من آبار المياه، وتم إحصاء (17) بئراً ضخماً، كما أنها تقع على وادي يفيض بين مدة وأخرى، وحفروا الآبار الواسعة وشقوا القنوات وزرعوا النخيل والكروم وبعض أنواع اللبان والحبوب، كما استعملوا جذوع الأشجار والنخيل في تسقيف منازلهم، والأخشاب المحلية والمستوردة

منظر جوي لتفصيل الحيّ السكني بمدينة "الفاو "/ السعودية.

لأبوابهم ونوافذهم، واهتموا بالثروة الحيوانية ومنها الجمال والأبقار والماعز والضأن والغزلان والوعول.

وما يهمنا في المقام الاول، وفقاً لخصوصية دراستنا، هو التعرف على طبيعة الانجازات الحضرية والمعمارية والفنية والثقافية التى ارتبطت بهذة المدينة العربية الرائدة، ومن ثم تأثير كل ذلك فيما بعد على تكريس السمات المدينية في الكوفة وتسريع اكتمال وجهها الحضري؛ تلك الإنجازات التى ترسخت في ذاكرة ناسها وفي وجدانهم حتى وإن اختفت تلك "الحاضرة" من المشهد؛ إلا أن تلك الإنجازات بقيت تمثل عنوانا و"هوية" لناسها ولتاريخها الذي ما فتئ يروى وينقل للاجيال اللاحقة.

علينا التأكيد بان قرية الفاو باسلوب تخطيطها واهمية مبانيها: متنوعة الوظائف، والفصل المتعمد بينها وشوارعها التى تربط اقسامها واحيائها، كانت تُجسّد مفهوم "المدينة" بكل ما تعني هذة الكلمة من معانٍ ودلالات. وهي بهذة الصفة مثلت نموذجاً جلياً للمدينة العربية قبل الاسلام، وأظهرت حال الفارق بين معنى الاستيطان والاقامة الدائمة المرادفة للحياة الحضرية، بالضد من مفهوم التنقل والترحال الدائم وشغف التنقل من مكان الى آخر وهو ما يسم الاسلوب البدوي ونمط العيش فيه.

كانت الفاو تحتوي اضافة لشبكة الطرق والشوارع، التى ربطت احيائها الحضرية،كما اشرنا قبل قليل، فانها اشتملت على وجود احياء سكنية يقطن بها سكنة المدينة ذاتها، إضافة الى سوق المدينة وحوانيتها ومشاغل خاصة لعمل وتصنيع محتلف الادوات التى تتطلبها مستلزمات الحياة الحضرية اليومية، فضلا على وجود امكنة معينة "خانات" لسكن وايواء زوار المدينة والتجار المارين بها: هذا عدا من وجود ابنية مخصصة للتعبد واجراء مراسيم تقديم القرابين لآلهتم وامكنة خاصة لمقابر دفن موتاهم.

وتعتبر المنطقة السكنية من أهم معالم قرية الفاو، حيث إنها تضم عناصر مهمة في حياة مجتمع «كندة»، وتمثل صورة مكملة لتصور المدينة قبل الإسلام. واستعمل سكان قرية الفاو في بناء الوحدات السكنية اللبن المربع والمستطيل، إضافة إلى استخدام الحجر المنقور والمصقول في الأسس، والجبس المخلوط بالرمل والرماد في تبليط الجدران الداخلية للمباني، ودعموا مبانيهم بالأبراج المربعة المستطيلة، ويدل الطراز المعماري فيها بانه يعتمد على ما تم احرازه من اسلوب معماري خاص عرفته اليمن في جنوب الجزيرة العربية وبات يمثل طرازا فريدا وخاصا بمدن اليمن القديم. وتتميز الوحدات السكنية في الفاو بانها من طابق او طابقين وتتسع في ابعاد غرفها حتى تصل إلى عشرة أمتار طولاً وثلاثة أمتار عرضاً، والدقة في استقامة المباني وضبط زواياها القائمة، واستخدام أعتاب من الحجر بعضها عليه نصوص مكتوبة بخط المسند، واستعمال الأخشاب للأبواب والأسقف، ووجود شبكات للمياه النظيفة تخرج من المنازل.

ومن معالم قرية الفاو «القصر»، الذي عثر بداخله رسوم فنية تمثل قيمة التطور الفني لهذه المدينة إذا ما قورنت بمثيلاتها في البلدان المتاخمة، بل أنها تفوقها من حيث الدقة والتناسق وقدرة الفنان الذي رسمها على التعبير عن تصوره الواضح .ومن أبرز آثار قرية الفاو، ايضاً، السوق الذي شيد بالقرب من الحافة الغربية للوادي الذي يفصل بين جبل طويق وبين حدود المدينة شرقي المنطقة السكنية، وهو سوق كبير يحيط به سور ضخم مكون من ثلاثة أجزاء متلاصقة، ويتكون السوق من ثلاثة أدوار وله سبعة أبراج، ويضم حوانيت وغرفاً ومستودعات.

الحي التجاري او "السوق" في مدينة "الفاو"/ السعودية.

ومن الآثار المهمة التي عثر عليها في «الفاو» مجموعة من المجسمات الحجرية والمعدنية التي تمثل مزيجاً حضارياً يمتد منذ القرن الثاني قبل الميلاد بالنسبة للمنحوتات المرمرية. وتضمنت تلك اللقى قطعاً منسوجة من الكتان وصوف الأغنام ووبر الجمال، وأواني معدنية مثل القدور والسكاكين والإبر وأغماد الخناجر والمفاتيح والأساور، علاوة على المسكوكات التي تعد من أهم لقى القرية لأن معظمها قد ضرب فيها، ومعظم المسكوكات التي عثر عليها كانت من الفضة.

وعثر في القرية على كميات كبيرة من الفخار وبعضه عليه كتابات بالخط المسند، وهو إما فخار خشن أو رقيق أو مزجج، ويعد الفخار الذي عثر عليه علامة بارزة في تاريخ قرية الفاو. كما عثر على مجموعة من القطع الأثرية منها العمل الفني الرائع والخاص بـ "سيدة الفاو" والتى تعرض في متحف <بيرغامون>Pergamon في برلين / المانيا، (وتوجد نسخة منها في <دارة الملك عبد العزيز > بالرياض)؛ وهي عبارة عن تمثال لرأس سيدة عربية من البرونز يعود الى القرن الاول ق. م.،اتسمت بتسريحة شعرها المميزة ذات اللفائف المتعددة ونسق ترتيبها الذي يغطي رأسها وجانبي وجهها، وكذلك عيناها الكبيرتين وفمها الدقيق المغلق. وثمة تشابه بينها وبين منحوتة من حجر الكلس لإمرأة على شاهد قبر ، اقدم منها وجدت في مأرب بجنوب اليمن، (وهي الان من مقتنيات المتحف البريطاني بلندن)، مما يدلل على التأثير المتبادل بين فنون اليمن القديم ومنتجات قرية الفاة لاحقاً.

كما عثر على جدارية لأحد عظماء مملكة كندة يدعى "زكي" وتمثال هرقليس. وقد أظهرت التنقيبات فيما بعد عدد عن قوارير وزجاجات عطور، وقد اوحت تلك المكتشفات بمدى ما تتمتع الفاو به من ثراء وتطور حضاري واقتصادي. حيث تتميز هذه القوارير المكتشفة إلى نهاية القرن الأول - بداية القرن الثاني بعد الميلاد، بدقة صناعتها وجمال أشكالها وابانت الى المستوى المتقدم من الصناعة اليدوية على أيدي حرفيين متميزين.

وقد شهدت هذة القوارير انتشارا واسعا في كل أنحاء الشرق الأوسط، وعثر على نماذج منها في بلدان المشرق، وفي بلاد ما بين النهرين وساحل الخليج العربي، البحرين على سبيل المثال.

في 27 تموز/ يوليو عام 2024، تم تسجيل "المنظر الثقافي لمنطقة الفاو الأثرية" في قائمة التراث العالمي لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة "اليونسكو"، ليكون ثامن المواقع السعودية المسجلة على قائمة التراث العالمي لدى اليونسكو.

نعلم بان قرية الفاو هجرت في بداية القرن الرابع الميلادي، (رغم انها بقيت تشغل مكانة مهمة في الحدث الكندي اثناء اعادة تنظيم مملكة كندة مرة اخرى وبمساعدة آل حمير في اليمن). الا انه برغم هذا الهجر والابتعاد، فقد ظل تراثها الثقافي والحضاري وقيمه الاجتماعية حاضرة بقوة في ذاكرة ناسها واهلها المنتشرين في امكنة مختلفة، ولطالما اعتبر ذلك الحضور نوعا من اوجه الانتماء أو الانتساب لذلك المكان او لتلك القبيلة. ويشير صالح العلي بان <امرؤ القيس واسمه حُنْدُجُ بْنُ حُجْرِ بْنِ الحَارِثِ الكِنْدِيُّ (500–540 م)> الشاعر الجاهلي الكبير الذي انجبته كندة (هو الذي غالباً ما كان يُعد رأس شعراء العرب وأبرزهم في التاريخ ووصف بأنه أشعر الناس، وهو صاحب أشهر معلقة من المعلقات)؛ كان دوما يتغنى باصله وانتسابه وانتمائه الى مكان معين في اليمن رغم انه وقبيلته قد هجروا ذلك المكان منذ قرون عديدة عندما يقول : تطاول علينا الليل دمون دمّون إنا معشرُ يمانون وإنّا لأهلنا محبّون (و "دمون"، كما يشير العلي مكان في اليمامة باليمن <صالح العلي، مصدر سابق ص. 97>).

وتبقى ظاهرة الحفاظ على التقاليد وقيم العشيرة وانجازاتهامن صلب الارث الخاص الذي يتوارثونه سكانها ويحملونه معهم متمظهرا في المزاج العام الذي يسم خصوصية تلك العشيرة ويميزها ويفرقها عن الاخرين. وقد لعب هذا التمييز وهذا الفرق الواضح الذي وسم ابناء عشيرة كندة وطبع شخصيتهم بطابع معين، لعب دورا هاما واساسيا من خلال حضورهم المؤثر في الكوفة المستحدثة؛ هم الذين حملوا لواء تقاليد وارث مدينة "الفاو" وقيمها الحضرية؛ مرسخين القيم المدينية فيها ومساهمين في اضفاء الطابع الحضري عليها. ومن هنا تنبع تلك الاهمية الكبرى لحدث وجود الكِنديين في النسيج الحضري لمدينة الكوفة، كعامل مؤثر ضمن عوامل اخرى اكسبت الكوفة وجهها الميديني، وجعلت منه احد مصادرها العمرانية النافذة والمعتبرة.

محمد الكناني

عمارة الذاكرة وهندسة اللون في التجريد

في زمن تتسارع فيه التحولات البصرية وتتداخل فيه المرجعيات الجمالية وتتراجع فيه المسافة بين الفن والفكرة تبرز تجربة الدكتور محمد الكناني كتجربة تتجاوز حدود الممارسة التشكيلية لتدخل في حيز التفكير الجمالي العميق إننا أمام مشروع فني قائم على الوعي البنائي وعلى مساءلة الشكل وتحويل اللوحة إلى فضاء معرفي يتقاطع فيه المعماري بالفلسفي ويتجاور فيه الحسي بالمفاهيمي.

أميرة ناجي

البيوت المتراصة والواجهات المتكررة والنوافذ المتشابهة، كلها عناصر تشكل إيقاعًا بصريا يُذكّر بالمدن الرافدينية الأولى

لا يتعامل الكناني مع اللون كقيمة سطحية ولا مع الشكل كعنصر تزييني بل ينظر إلى العمل الفني باعتباره بنية فكرية قابلة للتفكيك وإعادة التشكيل كما لو كانت اللوحة نصا معرفيا يحتاج إلى قراءة دقيقة للتفاصيل وتفسير الحوارات البصرية الداخلية

يقول بول فاليري:

أعمق ما في الفن أنه لا يقول كل شيء بل يترك للمتلقي مهمة الاكتشاف..

هذه المقولة تفتح أفق قراءة ملائم لتجربة محمد الكناني حيث لا تقدم الأعمال معنى جاهزا بل تقترح مسارات متعددة للتأويل وتجعل من المتلقي شريكا في بناء الدلالة فاللوحة هنا ليست خطابا مغلقا بل نظاما مفتوحا يشتغل على الإيحاء وعلى التوتر بين المرئي والمضمر فتشعر بأن كل عنصر فيها يحمل تاريخا بصريا وروحا معرفية بينما تتعدد طرق فهمه حسب لحظة التأمل وسياق المشاهدة

تنطلق تجربة الكناني من وعي معماري واضح يظهر في تنظيم الفضاء وتوزيع الكتل والعلاقة الدقيقة بين الامتلاء والفراغ المدن التي تظهر في لوحاته لا تمثل مكانا محددا بل تحيل إلى فكرة المدينة باعتبارها ذاكرة جماعية وبنية حضارية البيوت المتراصة والواجهات المتكررة والنوافذ المتشابهة كلها عناصر تشكل إيقاعا بصريا يذكر بالمدن الرافدينية الأولى حيث كان البناء فعلا جماعيا وكانت العمارة انعكاسا للنظام الاجتماعي والروحي وكأن الكناني يعيد اكتشاف العلاقة الأولى بين الإنسان ومحيطه المعماري مسلطا الضوء على بنية الذاكرة المكانية وعلاقتها بالحياة اليومية.

الموروث الحضاري يحضر في أعمال الكناني كجوهر فكري لا كقيمة شكلية استدعاء الطين وألوان الأرض والطبقات المتراكمة على السطح يحيل إلى فكرة الأثر وإلى تعاقب الأزمنة وكأن اللوحة تتحول إلى جدار يحمل آثار الحضارات المتتالية هذا الاشتغال على الطبقة وعلى التراكم يمنح العمل عمقا زمنيا ويجعل من السطح التشكيلي مساحة ذاكرة لا مجرد مساحة رؤية بحيث تتحول كل لوحة إلى سجل بصري يربط بين الماضي والحاضر وبين المكان والزمان

مدرسة محمد الكناني التجريدية تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالتجريد البنائي المفاهيمي وهو تجريد يقوم على تفكيك المرجع الواقعي ثم إعادة بنائه ضمن نظام هندسي ولوني جديد في لوحات المدينة نلاحظ كيف تتحول البيوت إلى وحدات هندسية مجردة وكيف تختزل التفاصيل لصالح الإيقاع العام هذا الاختزال لا يلغي المرجع بل يعمقه ويمنحه بعدا رمزيا يجعل المدينة استعارة عن النظام وعن القلق وعن التحول فالكناني لا يرسم المدينة كما هي بل يرسم فكرة المدينة وكأن كل واجهة وكل نافذة تحكي قصة علاقة الإنسان بالفضاء وبالذاكرة الجماعية وتكشف عن إحساسه العميق بمفردات المكان وهويته الثقافية.

في لوحاته ذات الطابع الترابي تتجلى علاقة الفنان بالمكان وبالذاكرة الجمعية حيث تهيمن ألوان البني والبيج والأخضر الزيتي وهي ألوان تستدعي الأرض والجدار والطين هذه الألوان لا تعمل على مستوى الإحساس فقط بل تحمل دلالات ثقافية عميقة تحيل إلى الاستقرار وإلى الجذور وإلى علاقة الإنسان الأولى بالمحيط في المقابل تظهر في أعمال أخرى ألوان صريحة وحادة كالأزرق الفيروزي والأحمر والأصفر وهي ألوان تعكس تحولات المدينة المعاصرة وضجيجها وتوترها وكأن اللون يتحول إلى مؤشر نفسي يعكس حالة العصر ويجعل اللوحة قادرة على توصيل الأحاسيس المعقدة للمتلقي دون الحاجة إلى كلمات

اللون لدى الكناني عنصر بنائي أساسي فهو يحدد الإيقاع ويوجه حركة العين ويخلق توترات مدروسة بين المساحات لا نجد لونا معزولا عن سياقه بل كل درجة لونية تدخل في حوار مع الأخرى لتشكيل بنية متوازنة حتى في الأعمال التي تبدو صادمة بصريا يظل هناك نظام داخلي يضبط العلاقات ويمنع الفوضى من التحول إلى تشويش وكأن كل لون وكل فراغ يخضع لقوانين هندسية ومعرفية دقيقة تضمن استمرار الانسجام داخل اللوحة.

التكنيك الذي يعتمد عليه الكناني يقوم على التراكب والتداخل واستخدام المواد المختلطة فنرى الورق والكتابة والعلامات الطباعية تتجاور مع الرسم اليدوي في حوار بصري يعكس تشظي الخطاب المعاصر هذا التداخل بين التقنيات لا يهدف إلى الاستعراض بل إلى توسيع أفق اللوحة وجعلها فضاء مفتوحا لتعدد القراءات حضور النص المكتوب والأرقام والعلامات الهندسية يحيل إلى عالم المعرفة وإلى العقل التحليلي ويؤكد ارتباط التجربة بالبحث وبالدراسة الجمالية كما لو كانت كل لوحة مختبرا بصريا يجري فيه الفنان تجاربه على الشكل واللون والرمز

دراسة محمد الكناني لعلم الجمال تظهر بوضوح في وعيه بمفاهيم التوازن والتناسب والإيقاع فهو يبني اللوحة كما يبنى نص فكري حيث لكل عنصر موقعه ووظيفته حتى العناصر التي تبدو عفوية أو حرة تخضع لمنطق داخلي يضبط حركتها هذا الوعي الجمالي يمنح الأعمال طابعها الرصين ويجعلها قادرة على الصمود أمام القراءة المتأنية ويجعل المتلقي يكتشف في كل لحظة مستوى جديدا من التأمل

في العمل الكولاجي الملون تتضح نزعة نقدية واضحة حيث تتداخل الصور والنصوص والإشارات الثقافية في مشهد يعكس تشابك المرجعيات في زمن العولمة هنا يتحول العمل الفني إلى مساحة مساءلة للخطاب البصري السائد وإلى محاولة لتفكيك الصورة المعاصرة وإعادة تركيبها ضمن سياق جديد هذه الأعمال تكشف عن قدرة الكناني على الانتقال بين الهدوء التأملي والجرأة التعبيرية دون فقدان هويته البصرية وكأن كل لوحة تمثل تجربة معرفية متكاملة تجمع بين التحليل والخيال والتأمل الفني العميق

تقدم تجربة محمد الكناني نموذجا لفنان استطاع أن يوحد بين الفكر والجمال وبين الموروث والحداثة وبين العمارة والتجريد لوحاته لا تكتفي بأن ترى بل تطلب أن تقرأ وأن تفكك وأن يعاد بناؤها في وعي المتلقي إنها تجربة تؤكد أن الفن المعاصر ما زال قادرا على إنتاج المعنى ولعب دور معرفي وإنساني في زمن التحولات كما أنها تعكس حرص الفنان على استثمار كل أداة بصرية وكل لون وكل طبقة لتصبح جزءا من خطاب أكبر عن الذاكرة والمكان والوجود بحيث تتحول اللوحة إلى نص بصري غني بالإيحاءات والدلالات المتعددة.

يمثل مشروع محمد الكناني مسارا فنيا متكاملا يقوم على البحث وعلى الوعي الجمالي وعلى الإيمان بدور الفن في مساءلة الواقع وإعادة صياغته أعماله لا تنتمي إلى لحظة عابرة بل تتحرك بين الأزمنة وتفتح حوارا دائما بين الذاكرة والحاضر وبين الشكل والفكرة في تجربة تؤكد أن التجريد حين يتكئ على المعرفة يتحول إلى لغة إنسانية عميقة قادرة على البقاء إنه فنان استطاع أن يجعل اللوحة جسرا بين الماضي والحاضر وبين العمارة والفلسفة ليبرهن أن التجربة الفنية الحقيقية هي تلك التي تجمع بين الحلم والتحليل بين الجمال والتأمل وبين التقنية والفكر العميق فتظل اللوحة شاهدة على رحلة الإبداع المستمر والمضمر في كل تفصيلة من تفاصيلها.

نرجس بثدي واحد
حكايةُ عشقٍ وتشريح..

محمد عطوان

كيف يمكن لفتاة أن تواجه شبابها المُترع بالأنوثة بثديٍ واحد؟ سؤال تطرحه رواية (كأس الأضاحي) للقاص والروائي العراقي صلاح عيّال؛ في سياق ما آل إليه مسار حياة الضحية نرجس متعددة الأسماء: (نرجس، سوسن، أم ورود).

نرجس التي لم يرتض جدُها تزويج أمها جوري بشيخ العشيرة ابن عمها، الذي أراد الزفاف والدخول بها عنوةً، ما اضطرّ [الجد] إلى هجر العشيرة، رافضاً هذا الأسلوب المُتعالي والمُهين المُمارس ضده وابنته. وبدلاً من ذلك زُفت على ابن خالها جبر، العاشق النائي، عناداً لابن عمها، فخالفت وأبيها معادلة الزواج السائدة.. فكانت نرجس نتاجَ زيجةٍ مثّلت خروجاً عن تقاليد العشيرة ومواضعاتها الموروثة.

عقب سنوات من الرحيل والعيش بعيداً عن المكان الذي هجرته، توبعَت جوري وزوجها جبر وولدهما ناظم، فقُتلوا جميعاً على يد الشيخ العتيد، أما ابنتها نرجس ذات التسع أعوام، فقد ظُفر بها لابدة تجهش، وتحتضر مثل ناقةٍ أُخذ عنها وليدها، مذهولةً مما رأته من فجيعة قرب مربط القارب؛ لم يدعها تفلت، فقفل إليها حاملاً وتداً طويلاً من الخشب ليُجهز عليها، فطعنها في ثديها ليقطع أنفاسها، واعداً ألّا يُبقي أحداً بمتّ بصلةٍ إلى العاقّة جوري، وألّا يرفع الوتد عن صدر ابنتها إلا بيقين موتها.

تتحدثُ "حِسنة" عن ذلك بحرقة: "ما زلت أكره ذكر ما فعله بها، وكيف أنه ضغط من الجانب على صدرها، بل كيف هرس حلمةَ نهدها النابتة مثل حبّة العنب، حتى حَسبَ أن الوتد قد ثقب صدر الصبيّة وبلغ الأرض".

كبرت نرجسُ، وراحت تغالبها حالات لا نهائية من الانكسار، فكلما اندفع شبابُها الساحر، وأنوثتها الصارخة، "ازداد ألمها على صدرها؛ فالثديان، أحدهما سليم، والآخر تدسُ قطع قماش في فجوته".

عقب مصرع أمها جوري، قضت نرجس حياتها في بيت الجدّة، وتحديداً في كنف زوج الجدّة (أبو مهنّا). وبينما كان أبو مهنّا يتذمّر من صلة ما يجري في بيته، بما قد يطاله من بطش أعمام الصبيّة أو نحو ذلك، أحسّت نرجس بأن لا مقام لها في بيت جدّتها، فقررت ترك الجمل بما حمل، واتباع خطوط قدرها.

هامت في الفلوات على غير هدى، بحثاً عن مأوى أو ملاذ، أملاً فيما يُنسيها شيئاً من محنتها، فدلّتها قدماها على بيوت الغجر، في مكان مُتنحّي يُدعى حيّ الطرب، وفي هذا المكان وجدت شيئاً من الدفء والاهتمام. كان ثمة عجوزان أكرما وفادتها، ووجدا فيها مغنماً للتكسّب، لحسنها وجمالها الأخّاذ؛ "كانت نرجس فارعة، بكتفين مثاليتين معتدلتين، وشعرٍ ناعمٍ طويلٍ، ومُذهّب. ولولا أنها كانت تجدله وتصنع منه ضفيرة مُترسّلة تُنزلها بين قفاها والثوب، لأثار ذلك بلبلة في الحي، إذ كان الشَعرُ يتهفهفُ منساباً أعلى العجيزة الرجراجة ذات الردفين البارزين".

لقد وجد العجوزان في نرجس مهارة الرقص، الذي تعلّمته على يد كاميليا الحمراء؛ "فمن يعيش مع كاميليا يعشق الغجر ويتناسى الأحقاد". وحدها كاميليا من حرّض جسدَ نرجس على ما لا يُدرِكه، أو وحدها من نحّى هويتها الخافية لجهة حضور جسدها فحسب. فجعلته وسيلة تعويض تُدخلها عالم الغجر. إذن، من خلال كاميليا صارت لنرجس حياة أخرى.

هكذا، بلا تفكير، وجدت نرجس نفسها باسم سوسن، الاسم الذي رآه الشيخ العجوز ملائماً لها لتستمرّ به. "أفرحها ذلك أن تدخل عالماً تجهله، وكأنّها وُلدت به ولم تمت". لقد أجّل القدر موتها الذي أراده قاتل عائلتها؛ ذاك الذي جعل ثديها "مفريّاً، مُكرمشاً مثل عجوزٍ طاعنة في السن، بينما بدا الآخر معافى مثل كوب حليبٍ أبيض".

ما يُميّز فتيات الغجر مهارة الجسد وقدرته على المطاولة والإبهار، عبر تحريره بالرقص، وإثارة الحس! ففي الأعراس والمناسبات، يقترح الجسد لنفسه مساحةً للعب الحر، وحيّزاً لتخطّي مفازات القهر؛ يتحرّرُ الجسدُ بصدرٍ مطعون، يأبى إلا أن يكون مكتملاً، يانعاً، ريّاناً (كما تراه في مرآة ذاتها)، حتى لو حُشي بلفافات القطن السرّية، أو أُخفي بذهبٍ مسدول على المبتغى الباطن (كما يراه الآخرون في مرآة ذاتهم)، هكذا كانت نرجس أو سوسن تتطوّح أمام الحاضرين بجسدٍ متنطّط، لابطٍ، لعوب، طروب، حُمّل مسؤوليةَ نظراتهم ورغباتهم المحاصرة.

ولعل ما كان خافياً على الناظرين فقد أدركته العجوز فوراً؛ إذ لم تتنبه في أول الأمر إلى ما سقط على الأرض من صدر الفتاة نرجس الخارجة للتوّ من مضائقها، غير أنَ ارتباكها، والتقاطها لفافة القطن وإعادتها بدسّها في أحد كوبي السوتيان، أثار حفيظة العجوز وزاد من شكوكها. لم تتكهن كثيراً، ولم تتوان عن نصحها قائلة: "لا تذكري الأمر لأحد، حتى للشيخ".

وبعد أن سارت في النوى الأقدار، وفرغ الغجر من رقصٍ عامر في حضرة الأكابر والمدعوين من التجار وغواة الطرب، أنبأتهم صاحبةُ المنزل بضياع عِقدها من غرفة نومها، فاتهمت به الراقصات، لا سيما من كن يدخلن غرفتها لإبدال الملابس، فأمرن جميعهن بخلع ثيابهن، بمن فيهن المياسة سوسن التي أبت ذلك لصعوبة قبول التهمة، وهول ما ستنكشف عليه! إلا أنّها أُجبرت على مواجهة محنتها، وسط الهمهمات الخافتة، والنظرات المتنقلة، والصمت المحمّل بالأحكام.. فبان، من بعد ذلك، ما بان من مضانّ ثديها المفقود.

صار ثديها حديث الألسن، وإذ هي تأبى فتنتها أن تُفسّر، ويُشار إليها، وتُراقَب من مريديها من الضيوف، وألّا تنتظر ذلة عجوزين خسيئين.. لم يكن أمامها من سبيل سوى الهروب، فهربت.

ومرت سنوات مريرة بها من خان صادق الهندي، وتحرشات راجي الشهواني البخيل، وما يعنيه اقترانها بأحمد الأكتع، الأربعيني، الحي بلا روح. ومن حكاية قطع قضيب الرفيق الحزبي الذي فضّ بكارتها، بتأثير من حبوب المنوم التي وضعها لها في الزنجبيل.. إلى سنوات السجن، مروراً بالنقيب سامي ذي العين الجاحظة، العارف بملفها وما يتضّمنه داخل السجن وخارجه.. من ثم، عودتها إلى جدتها من أمها، حيث اطمئنت للعيش جوارها. لقد جرّبت القاع والسطح، وما اقتصّ من حياتها هنا وهناك.

عادت المفجوعة بأهلها، اللاعبة الهائجة الغجرية، المقذوفة بواقع عصي غامض لا يقيني، لتشتغل في خمسميل قريباً من المعدان، خرساء، مشلولة الساعد، راجفة الكف، تشطف قدور الحليب، وطاسات الروبة، وصواني القيمر، عند سليطة اللسان "حِسنة" منذ ساعات الفجر إلى آناء الليل، متنقلة من بيت إلى آخر، لتعود وقد هدّها التعب.

رُبطت بأحمد الخبل، جامع العربات، الأكتع، الغافل عن كل شيء؛ فولدت ورود.. طفلتها التي فخّذها شيخ الجامع تحت عباءته وهو يلاطفها، وعلى مرأى من أعين أبيها الخبل! فخّذها، مثلما نجّس بئرها وهي صبية.. الصبية التي قُتلت وهي في عمر الورود. هذا ما ينقله صلاح عيال لنا: نرجس وريثة المآسي والانكسارات المتتالية، تواجه قدرها، وأحزانها المتراكمة، وفقدانها لما هو ثمين بمزيد من الترويع، والتشريد، والصمت، والانسحاب.

معرض الفنان عصام عبد اللّه صادق

تصاوير منمنمة..
صدق المماثلة وعناق الأزمنة

د. جواد الزيدي

أقام الفنان عصام عبداللّه صاحب معرضه الشخصي على قاعة (كاليري واحد) في بغداد، حيث ضم عشرات الأعمال التي تزاوج بين الواقع وتجريده في منهج توسطي يُعنى بالتعبير عن الواقعة التي حاول تلمسها من دروب الفن العراقي القديم واشتباك عديد المباحث فيها بدءاً من أسئلة الهوية بشقيها الفردي والجماعي، وتجليات الخطاب ذي الخصائصه المتفردة.

يأخذ الفنان عصام عبد اللّه من تجارب عالمية وأخرى محلية ليآلف في ما بينها من أجل منطق وسطي للتعامل مع الحادثة واللون والأثر والشكل النهائي. إذ بدء من العتبة الأولى التي ينتمي إليها ويرتمي بأحضانها في إشارة الى بحثه التحديثي القائم على إستلهام مفردات من التراث العربي والشرقي والعراقي على وجه الخصوص، عندما وصف معرضه ب (تصاوير منمنمة) وهي إشارة واضحة الى صدق المماثلة بين التصوير الحديث القائم على معالجات لونية وأسلوبية مأخوذة من بطون بصرية تشير الى مدرسة بغداد للتصوير ومنجزات (الواسطي) بالتحديد في ضوء الأخذ بجوهر الحكاية التي تتزاحم فيها المكملات الجمالية من كتابات وزخارف وأشكال آدمية تتضح مرة بإنموذجها التعبيري، وفي أُخرى نختفي لتتحول إلى مساحات لونية وأشكال هندسية للتعبير عنها.

إنه يتقصد الذهاب الى تجسيد الواقعة وإضاءة المسكوت عنه في جوهرها، لذا فأن هذا التمثيل يفترض بعض المتقابلات التي توحي بعناق الأزمنة وتضايفها عبر الصفة والإنموذج المتمظهر في الجلسة والأريكة والزي وغطاء الرأس وكل ما يمنح الشخصية من المقاربة الزمنية التي تجلت بشكل واضح في المنمنمات البغدادية. الفنان يتسرب من هذه النقطة بوصفها بداية لحكاية تُروى في ما بعد، وإن كانت بطريقة أُخرى، لكنها محطة من الإستجلاء والإستلهام لذلك الدرس الجمالي. فالمدينة هي ذاتها والمكان والشخوص قد تتبدل أسماءهم وتختلف زوايا حركتهم، إلا أنهم من ذات الجذر الذي تنتمي إليه الحكاية والواقعة. ومن هنا يتلمس (صاحب) الخطى التي تقوده الى تلك المثابة الجمالية محاولاً تكريس خبرته في الرسم وجهوده في إنتاج الخطاب الى تشييد معنىً جديداً يمكن أن يكون مفارقاً بفعل تراكم الخبرة والأزمنة على جوهر الخطاب البصري.

على الرغم من إصطفاء الطريقة في التعامل مع الشكل المُنتج، إلا أنه حاول جاهدا إبتكار طريقة للمغايرة، إذ حاول تصنيف أعمال معرضه بإتجاهين، الأول هو التعبير المباشر حيث تبرز الأشكال والشخوص حتى في غياب الملامح الشخصية، إلا أن دلالتها واضحة كأن تكون إمرأة أو رجل، أو طبيعة التعامل مع المكان بحدوده المعروفة والمألوفة في بعض الأحيان. أما الإتجاه الثاني فهو الوقوع في دائرة التعبيرية التجريدية من خلال التعبير عن الواقعة والحدث بشكل مجرد، تُختصر فيه الحكاية الى خطوط متعرجة وألوان تزدحم في فضاء اللوحة مع جرأة هذا التحديد اللوني الذي يتجاوز سياقات الرسم وإعتباراته التي تُعنى بالتكامل أو التضاد، حيث إن خيارات إصطفاء اللون تعتمد على مرئيات الذات وتطلعاتها في تحالفها مع الخارج الموضوعي، بما تحفظه الذاكرة من قوانين للشكل الواقعي وإمكانية إستحضاره في هذه اللحظة الفريدة التي أمسك فيها الفنان محاولاً تثوير كل ما يحيط بها وتدوينها على قماش اللوحة المرسومة.

فضلاً عما تقدم فأن اللعب الحر على المساحة المخصصة للرسم شكلت مفارقةً أُخرى في خطاب (عصام صاحب) المرئي، إذ لم تبدو الأعمال بأحجام وأشكال واحدة، حيث تقصد الى كسر أُفق توقعات المتلقي من خلال الأعمال الطولية والعرضية أو المستطيلة والمربعة وصولاً الى المصغرات في بعض المعروضات إنطلاقاً من حاجات جمالية يتسم بها العرض. وهنا دعوة لتكريس فلسفة (الجهة) عندما تفترض خيارات محددة كانت حاضرة في ذهن الفنان، أو فرضيات جمالية أُخرى تكمن بطرائق التعبير التي تحتمل أو لا تحتمل صورة كاملة لبيان الواقعة وتصوير جزءاً منها أو تفصيلة محددة يُمكن أن تُجمل الحكاية بأكملها. ومع هذا فأن محاولة الإحالة وتحويل الأشكال والأجناس الفنية وتداخلها كانت صفة مميزة في أعماله، فعند تفكيك منظومته البصرية نجد إن الزخارف النباتية تتحول الى ستارة للمرأة الجالسة ويتحول شكل الإنسان أحياناً الى منظومة زخرفية حاول فيها إستبدال المشخصن بالمجرد من أجل الخروج من المباشرة الى الجوهر الكامن فيها، إذ أن المهم لديه ليس صورة الأشخاص والأمكنة، بل دلالتها ووضعها الجديد في اللوحة المرسومة. وبحدود اللجوء الى تقسيم اللوحة الى مربعات متجاورة فأن هذا يكمن في طريقة تصوير المشاهد الحياتية، بوصفها قصة متعددة المشاهد، فكل مربع يروي جزءاً منها لكي تكتمل في نهاية اللوحة، مع طاقة اللون التعبيرية ودلالته التي إستجلبها الفنان من دلالة الحكاية نفسها، إذ بدا اللون أكثر شفافية بما يتطابق مع معناها الكامن في المرجعيات المكانية والثقافية التي تشير أليها القصة. فقصص الغزام والعشف لا يُمكن أن تُروى بصرياً بألوان وقيم حادة ومعتمة، وبالإمكان رسمها بهذه الشفافية التي نجدها في تلك الأعمال الطولية المشار إليها. إن فصة المعرض هي قصة الفنان ومادة ذاكرته التي تختزن آلالاف الحكايا والقصص التي يُمكن إستثمارها في الممارسة الرسومية وتحويلها الى خطاب جمالي عندما تتوفر القدرات والإرادة في تشكيل ذلك بعد التماهي معها وتوثيقها بصرياً بالشكل الذي عرفناه.

نوافذ شعرية

قصائد من وجدان وحيد شلال

على وشك الانتهاء..

هل أنا وحدي؟
التيه سار بنا سريعا وبعيدا
ونافذتي أبدية الحنين

برأسي مسافة..
الخطوات الراقصة
حول موت الأجوبة

في الغد..
تلك الأمنيات الغاليات
التي لن تعود ابداً

أراقب الوقت..
وهو يرسمُ دوائر
حول قلبي
تَتسعُ للغرقِ

في الجهة المقابلة..
قلبي..
الذي تبرأ مني

في غيابك ...
اتبعثر كالصدى
كل الاشياء داخلي وحولي
وانا لا شيء..

مزيدا من الأشياء الأخيرة...
لا يهم الجانب الذي سأكون فيه
لا معنى له
بعد الغياب.

على وشك الإنتهاء..
يناجي قلبي الماء الذي غادر الساقية
جلده الحلم ذات مرة
كما يحكى..

على امتداد الوعد
أناشدك يا الله
أني اختنق
كُل رمادي..
لم يكن كافيا
لطمر ما تبقى مني

بين قبلة وقبلة..
الملم حطام الكذب من الشوارع
في آخر الليل
قلبي فارغ
لا احد في الطريق
لا احد في الأماني
والابواب مغلقة
في آخر الليل
على ذرى أغصانها
ستكون في قبضة الله.

الحَرْب..

فَأسْ تَحتطبُ وجها طفوليا لأحلامِ
الفقراء
على وطنٍ من ورقِ
بلسانِ فارس من ذهبٍ .

الأَرَق..
أغتسلُ بالنارِ
أنا والليل
دون حكاية ومناديل معطرة
بالكاردينا .

الحنين..
حديث شرفتي قبيل الغروب وعزف
كمانٍ بأتجاه قيامة الشوق والضوء
وأسرار الياسمين .

الضياع..
سجناء الشوق فروا أول الليل
نحو مهرجان الروح .

الحبّ..
إليك أسرى في السراب الحائر
بطقوس الطين لشهوة الموج
في سماء صافية .

التوبة..
الوقت الفائض بيني وبين الله
ودمعتان على صلاة هواجسي .

الدمع..
ماء مالح جداً لشدة الخيبة
لا يبلل سوى روحك .

القلوبُ الميتة..
لا تدفن تبقى في العراء لتخبر العشاق
باهات الجحيم .

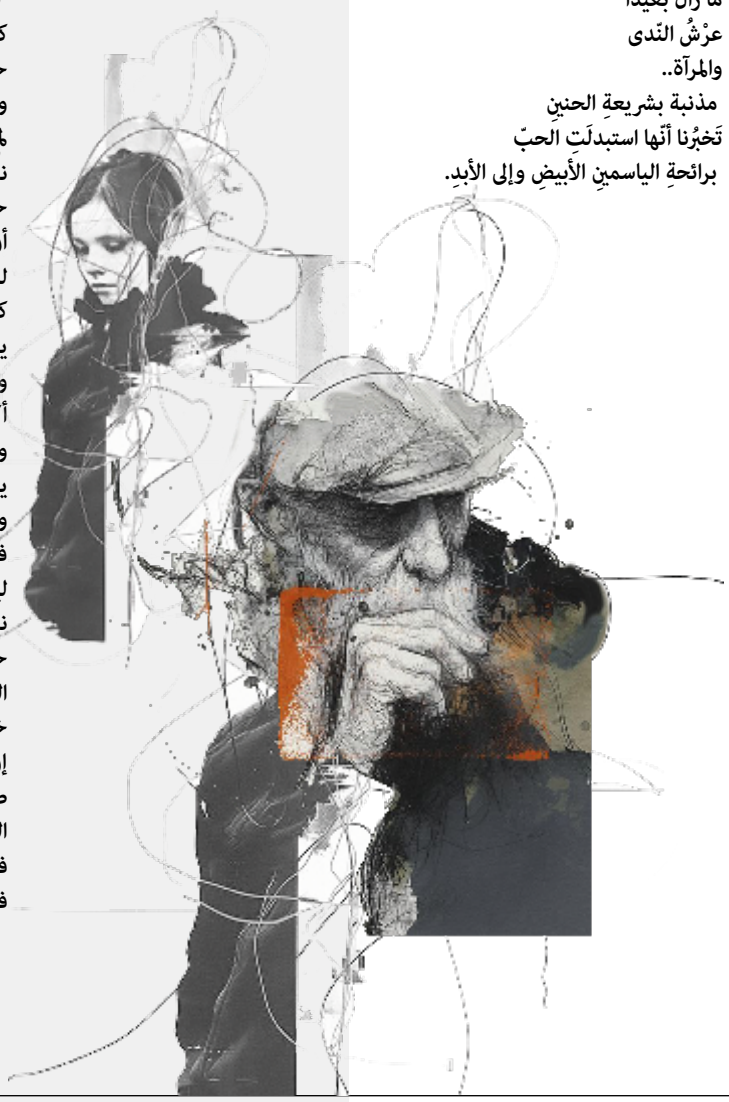
الغياب..
الإبحار بعمق الألم على زورق مشتعل
نحو الهلاك .

الاحتراق..
أناجي اللهَ وفوق رأسكَ وجعَ الصبرِ
فيرميكَ بحجارةٍ من سجيل .

روحي
والفراغُ الذي يُزهرُ بالكاردينا....
يُناشدُني الفراتُ...
الغارقُ في الظّلالِ
يُعانقُ حزنَهُ الخاشعَ
الذي منْ أجلِهِ تُقرعُ الأجراسُ
والرّوحُ في عُريِها المُتَقدّ
منْ ثقبِ البابِ
تهرعُ إليكَ..
تفوحُ من ثيابِها ذكريات لا تُنسى
يَعجزُ الوقتُ منِ انتزاعِ خيطَ التوبة
منْ أوّلِ غيمةٍ..
وسنابلُ العطشِ تُحاصِرُ الحقائبَ
والسّماءُ تخلو منَ الدّمعِ
والموجُ يسرقُ ذنوبَ الخريفِ
بعْدَ الحزْنِ بدمعَتينْ
وثلاث فصولٍ منَ الغيابِ
يرقصُ الليلُ على طرَفِ الجرْحِ
مع..
آخرِ سِربٍ للدّموعِ الصّاعدةِ إلى
السّماءِ
أجمعُ أشلاءَ العمْرِ بكفوفٍ مقطوعةٍ
أتلاشى خائفةً في ندوبِ القمرِ
ما زالَ بعيداً
عرْشُ النّدى
والمرآة..
مذنبة بشريعةِ الحنينِ
تَخبرُنا أنّها استبدلَتِ الحبّ
برائحةِ الياسمينِ الأبيضِ وإلى الأبدِ.

بعد الحزنِ بدمعتين

على هامشِ الدّربِ..
زمنٌ بلونٍ أبيضٍ
كنْتُ أملحُ صوتَ المحبينَ
وأدورُ حولَهُ
عندَ الفجْرِ في الضّبابِ الطّافي فوقَ



حين يسرق الأهم المهم

أزهار الأنصاري

ثمة خدعة هادئة يمارسها الزمن
علينا
خدعة لا نكتشفها إلا بعد
أن تتراكم الأعوام في أعيننا كغبارٍ
شفيف.
ننتظر الأهم ..
ذلك الحدث العظيم الذي نظن أنه
سيغير كل شيء.
النجاح الكبير، اللقاء الفاصل، الكلمة
التي تقلب المصائر،
اللحظة التي سنشعر فيها أخيرًا أن
الحياة بدأت حقًا.
نؤجل أن نصغي بصدق،
نؤجل أن نفهم ما بين السطور،
نؤجل أن نمنح اللحظة حقها من
الحضور.
نؤجل الفرح الصغير لأننا ننتظر
الفرح الأكبر،
ونؤجل الطمأنينة القريبة لأننا نحلم
بالاكتمال البعيد.
نؤجل أشياء كثيرة ، لا لأنها بلا
قيمة،
لأننا خدعنا أنفسنا
بأن الوقت واسع بما يكفي لكل
شيء
نقول لأنفسنا :
عندما يأتي الأهم ، سنلتفت لكل
هذا.
لكن ما لا ننتبه له
أن الحياة لا تبنى بالأهم وحده
تنسج خيوطها من آلاف الأشياء
المهمة الصغيرة.
الأهم يشبه برقًا خاطفًا في سماء
العمر،
أما المهم ، فهو الضوء الذي يبقى في
النوافذ كل مساء.
غير أننا بلهفة الانتظار ، نقف طويلًا
على عتبة الأهم
حتى تفلت من بين أصابعنا الأشياء
التي كانت تمنح الأيام معناها.
فنكتشف متأخرين
أن اللحظة التي كنا نعدها عادية
كانت في الحقيقة أجمل ما في
العمر.
وأن الأصدقاء الذين تركنا مكالماتهم
لأننا منشغلون بما هو " أهم "
كانوا النعمة التي لم نعرف وزنها إلا
حين غابوا.
وأن الأيام التي مررنا بها مسرعين
لم تكن أيامًا عادية ، كانت الحياة
نفسها.
حينها فقط نفهم الحكمة المتأخرة
أن الأهم لا يأتي غالبًا كما تخيلناه
لكن المهم ..
كان يمر بجانبنا كل يوم،
يلوح لنا بهدوء
ونحن مشغولون بانتظار معجزةٍ
أكبر.
وهكذا ..
يضيع العمر بين انتظار الأهم
وإهمال المهم،
فنخسر الاثنين معًا.
ليس لأن الحياة قاسية، لأننا كنا
ننظر بعيدًا جدًا
حتى لم نرَ الأشياء الجميلة
التي كانت تمشي معنا خطوةً
خطوة.
إن الحكمة ليست أن نطارد الأهم
طوال الوقت،
الحكمة أن نحسن العيش مع المهم.
فالأهم لحظة أما المهم
فهو العمر كله ..

لؤي حمزة عباس في "النوم إلى جوار الكتب"

تلوينات الحكاية أسئلة التجربة الأدبية

صدوق نور الدّين

لؤي حمزة عباس من حيث اختيارات الإنجاز يولي الأهمية لما يمثل الجنس الأصعب كتابة، وأقصد القصة القصيرة

ليست سيرة الكاتب، على ما يظن، سوى رحلته مع الكتب(ص/10)

تتفرد التجربة الأدبية للأستاذ والكاتب العراقي لؤي حمزة عباس (1965) بالتنوع. فالبدايات تأسست انطلاقا من الإبداع في جنس القصة القصيرة: "على دراجة في الليل" (1997)، "العبيد" (2000)، "ملاعبة الخيول"(2003)، "إغماض العينين"(2008)، "حامل المظلة"(2015)، "قرب شجرة عالية" (2017) و"مرويات الذئب" (2019).

إنّ ما يلاحظ عن هذه البدايات: أ. التراكم المتحقق على مستوى المنجز في جنس القصة القصيرة. وهو ما يقود إلى القول بأن لؤي حمزة عباس من حيث اختيارات الإنجاز يولي الأهمية لما يمثل الجنس الأصعب كتابة، وأقصد القصة القصيرة.

ب/ إن ما يترتب عن الملاحظة الأولى، انخراط الكتابة القصصية لدى لؤي حمزة عباس في التجريب الفني والجمالي نحو ما طلعنا في كتابات إدوار الخراط، يوسف الشاروني، إلياس فركوح ومحمد زفزاف على تباين واضح بين هذه التجارب. ويمكن الاستدلال بالتحديد الأجناسي للمجموعة القصصية "ملاعبة الخيول"، غذ حدد ميثاق القراءة في "طفولات قصصية". والأمر ذاته بالنسبة لمجموعة "العبيد" التي صنفت في "كتاب قصصي". إذ عوض التحديد المألوف "قصص" مثلما هو الجلي في بقية الآثار، يتحقق التنويع بغاية الإضافة، والتجديد بهدف خلق تلق مغاير لما يتم إنجازه، ولئن يظل السؤال: إلى أي حد سيجد التوجه الدبي المغرق في تجريبيته صداه لدى القارئ؟

ت/ الاستمرار كما يحل على ذلك البعد الزمني: من (1965) إلى (2015). بيد أن ما يحيل على الاستمرار، التراكم الذي يخول إمكان تشكيل تصور نقدي عن المنجز القصصي كما ورد في التجربة الأدبية للقاص لؤي حمزة عباس.

على أن الامتداد بالتجربة الأدبية على المستوى السردي تحديدا، سيتمثل في الكتابة الروائية التي راكم فيها لؤي حمزة خمس روايات: "الفريسة" (2005)، "كتاب المراحيض"(2007)، "صداقة النمر" (2011)، "مدينة الصور"(2011)، "حقائق الأشياء الصغيرة" (2020).

فالكتابة الروائية توسيع للممارسة السردية، وتجسيد للكفاءة الإبداعية فيما يتعلق بالتخييل السردي.

والأصل أن الموازاة بين الممارسة في جنسين إبداعيين سرديين طالعنا في أكثر من تجربة إبداعية عربية، كمثال لدى محمد خضير، فؤاد التكرلي، أحمد خلف، غالب هلسا، إدوار الخراط، عبد الكريم غلاب، محمد عز الدين التازي، محمد زفزاف، محمد صوف وغيرهم. بينما نجد أن ثمة من المبدعين من كرست أسماؤهم في جنس القصة القصيرة فقط، وأمثل بثلاثة أسماء مغربية : القاصان الراحلان إدريس الخوري ومحمد إبراهيم بوعلو، إضافة لأحمد بوزفور الذي برع في كتابة القصة القصيرة دون إمكان تجاوزها للممارسة الروائية.

يتمثل الشق الثاني من التنوع في صورتين: تتعلق الأولى بالباحث و الدارس الجامعي الأكاديمي. وترتبط الثانية بالكاتب المتأمل في واقع الأدب. يبرز الأستاذ لؤي حمزة عباس الباحث الجامعي انطلاقا من آثار أدبية أولت العناية والاهتمام للتراث الأدبي القديم، في محاولة لترسيخ القراءة المغايرة التي تركز على مساءلة النص الأدبي بهدف استكشاف خاصاته الأدبية والجمالية بعيدا عما درجت عليه الكتابات الكلاسيكية التي تغلب السياقات التاريخية والاجتماعية دون إيلاء النص الأدبي المستحق تفسيرا وتأويلا. هذه الصورة الأولى تطالعنا في الكتب التالية "سرد الأمثال" (2003)، "سلوان السرد"(2008) و"بلاغة التزوير"(2010). إذ ومن خلالها يتضح بأن الأستاذ لؤي حمزة عباس ينتصر للمناهج الحديثة في الممارسة البحثية والنقدية. وأما الكاتب المتأمل الذي يصدر عن انطباعات وليدة التخييل والتخيل، فتتأسس الكتابة لديه على القراءة المفتوحة التي تعتمد بنا منهجها من داخلها بعيدا عن أية صرامة ودقة، وإنما هي وليدة لحظة القراءة في علاقتها بالذات. إنها سيرة ثانية تستكمل المعنى الوارد على مستوى السرد: قصة ورواية. ويتجسد هذا في الكتاب التالية: " المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة"(2009)، " الكتابة إنقاذ للغة من الغرق"(2014) و"النوم إلى جوار الكتب" (2017). والملاحظ أن لفظ الكتابة يرد مباشرة في العنوان الأول والثاني، وأما في الثالث فيشار إليه ككل من خلال الكتب.

حكاية القراءة والكتابة

تتباين الصيغة المعتمدة في كتاب "النوم إلى جوار الكتب" (2017) عما سبق وطالعنا في الكتابة النقدية المنجزة بخصوص لطفية الدليمي، صفاء ذياب، عزت القمحاوي، بثينة العيسى، حسن مدن، عبد الجبار الرفاعي وماهر البطوطي. فمرجعية

الكتابة القصية تظل حاضرة. فالأستاذ والكاتب لؤي حمزة عباس يؤسس بناء حكايته انطلاقا من وقائع ذاتية تنتج معنى بأن ما يقرأ سيرة ذاتية صرف، لولا أن ما يكسر الاعتقاد الانتقال من هذا المستوى إلى ثان يمثل فيه الحديث عن شخصيات أدبية وفنية ربطتها والذات علاقات تأثر وتأثير. وهو ما أشار إليه المؤلف بالتداخل بين الخاص والعام. الخاص بما التاريخ الشخصي الذاتي، والعام كتوثيق دقيق عن المرحلة التي عاشت الذات تفاصيلها. من ثم، فإذا كان الأمر يتعلق ب:

"ليست سيرة الكاتب، على ما يظن، سوى رحلته من الكتب." (ص/10)

فإن الأمر ينفتح ليتجاوز الرحلة والكتب، إلى الرحلة الموازية وشخصيات طبعت المرحلة بآثارها، وكأن التدوين لا ينحصر فقط في جانب من سيرة الذات، وإنما في تفاعلاتها وهذه الشخصيات، وبالتالي في كتابة تفصيل أو حيز من حياتها. وبهذا يكون التلقي أمام جزء من سيرة ذات، وسيرة الغير منظورا إليها من خلال الذات.

أ. لا تختلف بدايات العلاقة والكتاب وما سبق وتعرفنا عليه لدى الأستاذ عبد الجبار الرفاعي، علما بأن الظاهرة المتمثلة في كون نواة هذه العلاقة وليدة مرحلة التعليم والتعلم تكاد تكون عامة بالنسبة لجميع الأدباء والكتاب. فميلاد القراءة لدى الأستاذ لؤي تأسس انطلاقا من الأدب العربي، ليمتد فيشمل الآداب العالمية في روائعها الخالدة. إنه التكوين الشمولي الجامع بين المرجعية الأصل، وما ترتب، بحكم ارتكاز الميلاد على جنس الرواية، إلى القول المتداول المعروف بأن فن الرواية يظل غربيا ككل:

"بعد العودة إلى الدراسة سأل مدرس العربية الطلاب عن الكتب التي قرأوها خلال العطلة الصيفية، كانوا في المرحلة الأخيرة من الدراسة المتوسطة نهاية سبعينيات القرن الماضي، لم يرفع سوى عدد قليل من الطلبة أصابعهم، وكان واحدا منهم. اقترب المدرس وسأله كما سأل الكلاب من قبله، كان قد قرأ كتبت بقي في ذهنه منها بعض روايات خليل جبران ونجيب محفوظ ورواية صغيرة واحدة لإرنست همنغواي." (ص/11)

على أن البدايات ـ وإن جسدت مرحلة من الماضي ـ فإن الحاضر في ضوء كونه التجسيد الفعلي للكتابة والتدوين يطرح سؤال الجدوى من الأدب، وما اعتبر ـ إذا حق ـ في زمن "جون بول سارتر" دعوة إلى الالتزام والتعبير عن قضايا الواقع الاجتماعية والسياسية والثقافية. فالكاتب وفق رؤية الأستاذ لؤي ـ والمثقف عموما ـ لم يعد يسهم في عملية البناء وفق ذات الوظيفة التي عرف بها وأوكلت له. والأصل أن مؤسسة الكاتب في العالم العربي ليست ذاتها في الغرب، حيث ـ وبالضبط ـ يلعب الجهاز الإعلامي دوره في الانتصار للكاتب والمثقف على تباين وتفاوت الاهتمام بين دول الغرب والمسألة الثقافية:

".. فلا الأدب اليوم هو أدب ما قبل قرن من الزمان ولا العالم.." (ص/14)

".. ثمة غياب مزدوج يعيشه الكاتب اليوم، لا الأدب وحده، مع تراجع موقعه في عملية (البناء) وغياب قدرته على إدراك دوره النقدي وهو يعيشكما يعيش أي فرد آخر، عالم تهدد السكين فيه حبل السرة بين الثقافة والحياة." (ص/14)

وأرى فيما ذهب إليه "غابريال غارسيا ماركيز" من تحديد لمفهوم الالتزام في ضوء الراهن، التصور الموضوعي الذي يعيد للأدب صورته الحقة. وهو تصور أورده المؤلف في هذا السياق:

"على الأديب الملتزم أن يكتب جيدا، ذلك هو التزامه." (ص/14)

إن حديث البدايات والتساؤل لاحقا عن جدوى الأدب، يستدعي وبالارتباط إثارة المفهوم الذي تحدد في ضوئه صورة المكتبة باعتبارها الحياة الثانية للشخصية بما تضمه وتحويه من مؤلفات مرآة التكون والتكوين.

آثار الشخصية الأدبية

إنّها على السواء ما يقود إلى الحكم على الشخصية وتقييم فكرها وما تقدم على إنجازه من آثار أدبية هي استمرارها خالدة وجوديا.

فمن المكتبة الصندوق الذي يخفي ويستر، إلى المكتبة الرفوف حيث الترتيب والكشف عن الحقيقة، حقيقة ما يقرأ وما يمتلكه الكاتب من جواهر أدبية تؤالف بين أفانين التراث القديم والحديث:

"المكتبة نفسها صورة للمعاني الخفية وراء كل كتاب من كتبها، جنة المعاني البعيدة وفردوس الوساوس والأحلام." (ص/12)

" والمكتبة بهذا المعنى هي الحياة التي تولد في ركن ملجأ تحت الأرض، تأوي كتبها إلى صندوق عتاد برفوف خشب اعتاد الجنود أن يرتبوا فوقها الكتب التي يأتون بها بعد الالتحاق من إجازاتهم الدورية." (ص/12)

ب. يجسد الإيقاع الثاني من حكاية القراءة والكتابة ـ كما سلف ـ ، العلاقة التي وصلت الذات والأسماء العلم في الأدب والفن. هؤلاء، مثلوا للأستاذ لؤي حمزة عباس رموزا تماهت الذات وآثارهم التي ستظل خالدة تستحضرها الذاكرة بقوة كي لا تسقط في النسيان. على أن من خلال الاستحضار، يتحقق التوثيق لمرحلة في تاريخ الغناء العربي إن لم نقل في تاريخ الصوت المطرب.

من ثم جاءت حكاية "عشق السيدة" التي أعدها من أهم ما كتب عن "أم كلثوم"، لتسهم في إنتاج معنى العلاقة والصوت. العلاقة التي تستعيد فيها الذات تفاصيل حياتية لعب فيها الصوت دوره في التأثير عليها نفسيا وجدانيا بل في ولادة أحاسيس بقيمة وأهمية الفن في حياة الإنسان. فإذا كانت الحكاية تكتب لتقرأ، فالصوت يسمع في حال الغناء، وثم التكامل بين القراءة والسماع:

"إنما هو زمن الحكاية حينما تصبح الحكاية ذكرى، وتصبح الذكرى عزاء، أو ما يشبه العزاء، زمن يستعاد عبر الصوت، وبالصوت يكتب حكايته مثلما حكيت من قبل، بما في طياتها من مواجع وأحزان." (ص/47)

"مع أم كلثوم يلتقي التاريخان العام والخاص، يتضافران ويتواشجان، يعيدان بلقائهما سرد وقائعنا الشخصية منها والعامة، يكتبانها على نحو جديد بعد ان يدور الزمان دورته، وتغرق في نهره أحلام وتفسيرات ودعاوى وأفكار، يظل الصوت وحده مئذنة من ذهب." (ص/ 50)

التعرف على المحيط

بالتأسيس على الصوت، تحقق التعرف على المحيط الذي أسهم في إبرازه وإعلانه للوجود، أو الذي شاركه جماليات الغناء والكلمة في مرحلة لا يمكن أن تتكرر: أحمد رامي، إبراهيم ناجي، محمد القصبجي، زكريا أحمد، الشيخ أبو العلا، رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، محمد الموجي، بليغ حمدي، بيرم التونسي، مرسي جميل عزيز وأحمد شوقي.

وتتوسع الحكاية تنويعا باستجلاء العلاقة التي تصل اللوحة بالحكاية، أو الحكاية باللوحة انطلاقا من المنجز الجمالي للفنان العراقي فيصل لعيبي. فمن خلال التأمل الذي يصدر عن الأستاذ لؤي، فإن الفنان فيصل يتفرد بحكي حكايته داخل منجزه، أي أنه يصوغ سيرته الذاتية في اللوحة/ اللوحات التي يقدم على إبداعها. وهنا تحاور الذات، الذات. يحاور الحرف، اللون، في محاولة لقراءته والاستمتاع بالمعنى المعبر عنه واقعيا بالاعتماد على الذاكرة وتداخل الحلم بالخيال:

"فالحكاية مازالت تلقي ظلالها على مجمل أعماله، على اختلاف مصادرها وتباين تقنياتها، وتشغل موقعا شديدا في عالمه." (ص/ 55)

إنها قراءة حسية إلى حد بعيد، متعية إن أمكن تقترحها اللوحة بناء على صلتها بالحكاية وهما يواصلان النظر لواقع صعب بتحولاته العنيفة ومآلاته المأساوية التي لم تمنع الفنان من تنمية أحاسيسه وتطوير آليات متعته ابتداء من قوة اللون وصفائه وجلاء موضوعاته وهو ينشد عالما ظاهرا، نقيا، كامل النور، يكسر الكثير من حدة الواقع وظلام مروياته، كأنه يعيشه للمرة الأولى، فالذاكرة لا تستعيد في لوحة فيصل لعيبي فحسب، بل تبتكر مستثمرة طاقة الخيال لاقتراح مساحة حلمية تخترق الواقع لتعيد بنائه من جديد. (ص/57)

ت. يبرز أثر الفقدان في هذه الحكاية الممتدة امتداد الحياة، بتذكر الغيابات التي طالت أدباء وكتابا ربطتهم قرابات والأستاذ لؤي حمزة عباس، سواء من خلال منجزهم الإبداعي، أو عن قرب. من ثم جاء استحضار هذه الشخصيات مطبوعا من ناحية بالحسرة والألم، وأخرى بتعداد الخاصات الجمالية والفنية التي ميزت كتاباتهم الإبداعية وجعلتهم يتفردون، ويلفتون النقد الأدبي إلى قوة تجاربهم. ونجد من هؤلاء : بدر شاكر السياب، محمود البريكان، محمود عبد الوهاب، فؤاد التكرلي وحسين عبد اللطيف. وإن مثل هؤلاء الأدباء ـ وبحق ـ (وجوه المكان)، فإن المؤلف يستدعي على السواء إبراهيم أصلان في تجربته الإبداعية الرائدة، ولاحقا رائد الرواية العربية نجيب محفوظ في نصه العصي على التجنيس "أحلام فترة النقاهة"، ومحمد خضير من خلال "أحلام باصورا".

ولقد حرصت في هذا الجانب من الحكاية المرتبط بالفقدان، على الاستشهاد بالخاتمات النهائية التي يغلق بها الأستاذ لؤي مرثياته لهذه الشخصيات الأدبية، مادام أن بلاغة التكثيف فيها قوية. يقول عن إبراهيم أصلان:

"هل وصلت أوّل النّهار يا إبراهيم، هل أعطيت للصبي ما أعطيت، وهل أغلقت حقا الباب خلفك؟" (ص 69)

وعن محمود عبد الوهاب:

"محمود، الآن ميت، وأنا في البيت وحدي منذ أيام، أواصل القراءة، تعاودني خطاه البطيئة المتمهلة، يعاودني، في لوعة السؤال، صوته." (ص/72)

وأما عن حسين عبد اللطيف فيختم كتابته هنه بالقول:

" الشاعر الآن يغمض عينيه، وقد انتهى حفل الألعاب النارية محققا رجاءه الأخير:

"هل سمحت لي بإطفاء السراج فراشتي العزيزة. أريد أن أخلد إلى النوم." (ص/79)

أ. يتحقق الحديث عن رائد الرواية العربية نجيب محفوظ انطلاقا من آخر أعماله الإبداعية "أحلام فترة النقاهة". فمن خلال تأمل قصير شكل إضافة للحكاية المنسوجة من لدن راويها المبدع لؤي حمزة عباس يتم الحديث عما أدعوه بـ: "فن الاستقطار". فالرائد نجيب محفوظ في تجاربه الأخيرة أسهم في إنجاز آثار أدبية انطبعت بالتكثيف والاختصار. ونمثل ـ إذا حقت التسمية ـ بثلاثية "أصداء السيرة الذاتية"، "أحلام فترة النقاهة"، "أحلام فترة النقاهة". الأحلام الأخيرة". واللافت كون الأستاذ لؤي قد بنى تأمله عل استدعاء المتحقق في تجارب محفوظ السابقة، وما انتهى إلى إنجازه في المراحل المتأخرة من حياته، وكأنه يؤسس لمقارنة تستحضر السابق واللاحق على السواء. والأخير، إنصات للذات واختزال للزمن وبلاغة في القول. إنه الاستكمال لمرحلة أدبية ممتدة بامتداد الزمان والمكان.

غير أن التحديد الأجناسي الدقيق يصعب تثبيته، من ناحية لكون نجيب محفوظ لم يحدد الجنس الذي ينجز تعبيره في ضوئه، وإنما اكتفى بالقول "أحلام". وفي سياق هذا التحديد الواسع يستدعى: الخيال، التأمل، التداعي والاستحضار. وهي "مفردات" تتأسس على جمالية القول الأدبي ولا تخطئه:

" في "أحلام فترة النقاهة" يختار نجيب محفوظ أن ينصت لتجاربه، وبستقطر أيامه في لمح خاطف متأملا ما تبقى بين يديه وقد ألفتا صناعة الجمال على امتداد ما يقارب القرن من الزمان." (ص/ 65)

"إنها (أحلام) تغتني وتضاء بمهارة صاحبها، وتتوهج وتسمو بقدرته على اختراق الحواجز الزمانية منها والمكانية، وعبور الموانع والمحددات، ليبتكر نجيب محفوظ في أحلامه سبيلا للوصول إلى الذات، ذات الكاتب، وهي تقف في محطتها الأخيرة حيث ترى الجموع ولا تراها وتسمع الأصوات ولا تسمعها" (ص65).

ب. يمثل القاص والروائي العراقي محمد خضير في هذه الحكاية، تفصيلا لعلاقة الكتابة بالحلم. فالأستاذ لؤي يستجلي العلاقة انطلاقا من كتاب "أحلام باصورا"، حيث يذكر بما عبر عنه خضير من كون المرجعية الأساس المعتمدة في إبداعه الحلمي ترتهم لما جاء به نجيب محفوظ. من ثم، فإن خضير بكفاءته الأدبية العالية يتمم المعبر عنه لدى محفوظ. فثنائية رحلة الحياة/ رحلة الكتابة، توازي رحلة الواقع/رحلة الخيال (مدن الواقع/ مدن الخيال "كالفينو"). وذلك من منطلق كون

كل كتاب هو كتاب أحلام، مثلنا أن كل حلم نواة لكتاب كما يرى الأستاذ لؤي. ف"باصورا" تستعاد واقعيا وحلميا. وفي الاستعادة تتخيل أمكنة أخرى، وأزمنة يختزلها الزمن الواحد. وتحضر أسماء تعرفتها الذات بالمعاشرة، الصداقة ونوعية الاهتمام: بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، محمود البريكان، محمود عبد الوهاب ومهدي عيسى الصقر.

"الطريق إلى باصورا أطول الطرق المؤدية إلى مدن العالم القديم. ص91

".. إنها مدن القول المخبوءة في كل سطر، مدن الحلم التي رويت، قبل ذلك، وستروى، بعد ذلك، مرات." (ص/92)

على ألا يتم الغفل عن كتاب نواة ـ إذا حق ـ "بصرياتا". فمحمد خضير في أفق هذا كاتب المكان واقعيا وخياليا.

في روايتها الجديدة "زاوية الضوء الساقط"

غولوغورسكي
إستكشاف التراجيديا الأمريكية المعاصرة

في روايتها السادسة"زاوية الضوء الساقط"، الصادرة مؤخرا، تعود الكاتبة الأميركية بيفرلي غولوغورسكي إلى بيئة جميع رواياتها ـ الطبقة العاملة الأميركية في لونغ آيلاند وبرونكس ـ حيث عانى الجيلان الأخيران من الأميركيين من عواقب الحروب، من فيتنام إلى العراق وأفغانستان، ومن آثار المخدرات.. أناس طيبون يسعون الى حياة جديدة، وسط عقبات كأداء يبدو التغلب عليها مستحيلا.

رضا الظاهر

لا تُعَد "زاوية الضوء الساقط"، حيث تواصل غولوغورسكي سلسلة رواياتها التي تستكشف التراجيديا الأميركية المعاصرة، مجرد عمل أدبي يصوّر حياة الطبقة العاملة، بل هي رواية مناهضة للحرب

تصور الرواية عائلة من الطبقة العاملة تواجه تبعات "الحروب الأبدية" التي أعقبت أحداث 11 سبتمبر، وتستكشف الشياطين التي يصارعها الناجون من المأساة. وتحاول بطلة الرواية، تيسا، التي لا تجد في الحياة نموذجا يحتذى به، شق طريقها الخاص، محاطة بأمها العاجزة عن التأقلم، وزوج أمها، الطبيب البيطري الذي يعاني من الإكتئاب، وهو جندي سابق، وأختها المدمنة على المخدرات .. أفراد عائلة تعاني من التفكك بفعل المصاعب الاقتصادية والصدمات السايكولوجية.

وتضم الرواية مجموعة من الشخصيات المضطربة، والبريئة في الغالب، يبحث كل منها عن سبيل للخلاص، حيث يخسر البعض معركة الحياة، كما تقول كاتبة الرواية، بينما ينجو آخرون، في ظل اليأس المتفشي في أمة مدمنة على الحروب، وكذلك على التمييز الاجتماعي، حيث نجد في الرواية تصويرا لشخصيات نساء أكثر إقناعا، من خلال تصميمهن على "شق الطريق من العدم"، حسب تعبير غولوغورسكي.

تدور أحداث الرواية حول تيسا وشقيقتها مارلا وأمهما نينا، وهن يواجهن تحديات في عالم يفتقر إلى النماذج الإيجابية. ويستكشف السرد تأثير اضطراب ما بعد الصدمة الناجم عن الحروب.

وبينما تسعى تيسا إلى الاستقلال، وتتابع شغفها بالتصوير، تلتقي بجندي سابق أنهكته الحرب، يبلغ من العمر ثمانين عاما، يساعدها، بدوره، على تشكيل حياتها الخاصة، وربما الفريدة.

ولعل من بليغ الدلالة أن نتذكر ما قالته الكاتبة الأميركية إليزابيث ستراوت، الحائزة على جائزة بوليتزر، في مقدمتها لرواية غولوغورسكي الثانية الموسومة (توقفْ هنا) – 2013، التي تتناول، أيضا، شخصيات من الطبقة العاملة، والتي نشرتها دار (سفن ستوريز). تقول ستروات: "تنظر غولوغورسكي مباشرة إلى واقع الطبقات في هذا البلد".

وماتزال (سفن ستوريز) تستخدم هذه الكلمات للترويج لرواية (زاوية الضوء الساقط).

ولا تُعَد (زاوية الضوء الساقط)، حيث تواصل غولوغورسكي سلسلة رواياتها التي تستكشف التراجيديا الأميركية المعاصرة، مجرد عمل أدبي يصور حياة الطبقة العاملة، بل هي رواية مناهضة للحرب، فكل بطل من أبطالها إما جندي سابق شارك في الحرب، أو ينتمي إلى عائلة يكون أحد والديها جنديا سابقا.

وكما تظهر أعمال غولوغورسكي الروائية فثمة أكثر من طريق لسرد قصة جيدة حول الطبقة: من منظور المرأة، ومن منظور الجندي، ومن منظور مدمنة الأفيون، وهو ما يلعب دورا محوريا في أحداث أعمالها، وكذلك من منظور الوحدة والعزلة.

ومع أن العديد من شخصيات (زاوية الضوء الساقط) يعملون في وظائف لا مستقبل لها، وينتمون إلى الطبقة العاملة غير المستقرة، فإن الطبقة ليست المحور الرئيسي الذي تتناوله الكاتبة. فـ"مكان العمل"، كما يسميه الاقتصاديون، ليس هو المكان الأساسي للأحداث. وفي أغلب الأحيان تضع غولوغورسكي شخصياتها في غرف النوم، والحانات، والمطابخ، وعلى شاطيء لونغ آيلاند، حيث ينقسم السكان بين المصطافين والمقيمين الدائمين، وهو تمييز جوهري في الرواية.

إن ما يسبب الألم السايكولوجي والعاطفي لشخصيات الرواية الرئيسية، بما في ذلك ألم الاكتئاب الحاد والوحدة، ليست ظروف العمل، أو الأجور المتدنية، أو الاستغلال، بل أفكارهم وسلوكياتهم المدمرة للذات.

ومن ناحية معينة يمكن اعتبار هذه الرواية تكريما لجين أوستن، الكاتبة الوحيدة المذكورة بالاسم في (زاوية الضوء الساقط) ، والتي رسمت صورة الطبقة العاملة الإنجليزية في روايتي (عقل

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

وعاطفة) و(كبرياء وهوى)، التي تبدأ بعبارة شهيرة: "إنها لحقيقة مسلّم بها أن الرجل الأعزب، الذي يملك ثروة طائلة، لابد أن يرغب في الزواج". وربما تكون هذه العبارة صحيحة في وقتنا الحالي، كما كانت في عام 1813، عندما كانت أوستن في الحادية والعشرين من عمرها.

يسأل غريغ، وهو أحد الشخصيات الثانوية في الرواية، تيسا، الراوية بصيغة المتكلم وبطلة الرواية: "ماذا تقرأين؟"، فتجيب: "جين أوستن"، وتضيف "أوستن تنصح الرجال بعيوبهم بأدب جم، ولا تنطق بكلمة نابية". ولا ينطبق هذا على شخصيات غولوغورسكي التي تستخدم الألفاظ النابية. وتنتقد رواية (زاوية الضوء الساقط) الرجال ليس فقط لسوء أخلاقهم، بل، أيضا، لأشكال صارخة من كراهية النساء.

تنتمي تيسا إلى عائلة محبي جين أوستن، وربما تنتمي غولوغورسكي أيضا. لذلك فان للرواية أكثر من جانب يجعلها راهنة. وشخصيات الرواية، رجالا ونساء، وحيدة ومنعزلة، وتتساءل الراوية بحق: "هل حياتي خالية من البشر إلى هذا الحد؟". والحق إن حياة تيسا غالبا ما تكون خالية من البشر، رغم وجود عائلة وأصدقاء ورفاق، ووحدتها هي الوحدة النابعة من الزحام. والرابط الحيوي في حياتها ليس مع إنسان آخر، بل مع كاميرا تمكّنها من أن تصبح مصورة، وتساعدها على الهروب من ذلك النمط من الحياة الكئيبة والمضطربة والمعزولة، التي دمرت شقيقتها، والتي تهدد بتدميرها هي الأخرى.

وفي هذه الرواية تنتمي الشخصيات إلى عالم مظلم يكافحون فيه للهرب من "فراغ كل شيء" ومن "صحراء الاخفاقات اللعينة". والصحارى الأهم هنا هي صحارى الاخفاقات في الحياة اليومية، لا صحارى العراق الرملية الحارقة، على الرغم من وجود بعض الشخصيات من قدامى المحاربين في الحروب التي خاضها الجيش الأميركي في صحارى الشرق الأوسط، حيث يعاني الجنود من أنواع مختلفة من الإدمان.

وفي أجواء الرواية نجد أجنحة المستشفيات الأميركية تمتلىء بـ"الجنود الجرحى"، الذين يتركون ثقوبا عاطفية في قلب نادلة في حانة، أو أم تسعى لحماية بناتها من عالم متوحش، يريد أن يوقعهن في شباكه ويستغلهن.

وفي عيد الميلاد (وهذه رواية تدور أحداثها جزئيا حول عيد الميلاد) يعتقد أحد الشخصيات أنه لو خرج من منزله، فإنه لن يزيد احتفال الآخرين إلا شعوره بالوحدة. ومما له دلالة أن الأغنية الوحيدة التي تغنى في الرواية هي أغنية (أليانور ريغبي) لفرقة البيتلز. ويسمع أحد الشخصيات عبارة "كل الأشخاص الوحيدين" مما يجعله يرغب في التواجد مع الناس، لكنه لا يتواصل مع أي إنسان، ويبقى وحيدا في عزلته داخل غرفته. وتقول غولوغورسكي: "لا شيء يرضيه أو يطفئه، فهو يفضل أن يبقى في عالمه الخاص". وكذلك تفضل تيسا أن تكون في عالمها الخاص، وهي تتجول في مانهاتن وسط الرسوم "العنصرية" والشقق الكئيبة.

وتقترب (زاوية الضوء الساقط) من رواية (كبرياء وهوى) على سبيل المثال، عندما تنشأ علاقة عاطفية بين تيسا وشخص جريح، وهو طبيب شاب من عائلة نيويوركية ثرية، يملك شقة مريحة في مانهاتن، ويبحث، على غرار رجال روايات أوستن، عن زوجة. لكن الزواج منه ليس خيارا متاحا لتيسا المصممة على شق طريقها الخاص في عالم تسوده الهشاشة. إنها تنوي "الاستمتاع بكل شيء قبل أن يزول". وفي نهاية الرواية "تظهر أولى خطوط الشمس في السماء". تتوقف تيسا "لتشاهد الظلام وهو يتلاشى". إنها ليست نهاية سعيدة على طريقة جين أوستن، لكنها النهاية الوحيدة التي تستطيع غولوغورسكي تقديمها بصدق في عالم موحش وخالٍ من البشر.

وكانت رواية بيفرلي غولوغورسكي الأولى (الأشياء التي نفعلها لنعود إلى ديارنا) قد أحرزت جائزة (الكتاب البارز) من صحيفة نيويورك تايمز، وجوائز رفيعة أخرى. وعن روايتها الثانية (توقف هنا) كتبت مجلة (بوبليشر ويكلي) إن "الكاتبة تتعامل مع كل خط سردي على حدة ببصيرة وتعاطف، دون أي أحاسيس مفرطة". أما روايتها الثالثة (هل يمكنك رؤية الريح؟) فقد رأى نقاد أنها "رائعة للغاية ومقنعة تماما". وفي وصفها لرواية غولوغورسكي الرابعة (لكل جسد حكاية) كتبت ستروات: "قد تفطر هذه الرواية قلبك، لكنها ستعيده إلى مكانه بقدرة أكبر على الحب والنبض".

أما في (زاوية الضوء الساقط) فتقدم لنا غولوغورسكي، التي يعتبرها نقاد كثيرون أفضل كاتبة روايات معاصرة تعنى بحياة الطبقة العاملة، رواية واقعية مؤثرة، ذات طابع سياسي.

وتضفي الرواية سمات جمالية على صراع البقاء وسط المعاناة من الصدمات السايكولوجية والتدهور الاقتصادي. وتتجلى العناصر الجمالية في منظور مناهضة الحرب، حيث التأثير العميق للحرب وتداعياتها في الحياة اليومية، ومصاعب حياة عائلات المحاربين القدامى ومعاناتهم من الصراع، إذ تركز على الدمار السايكولوجي الناجم عن الصراع السياسي والاجتماعي، وعلى الخيارات الشخصية، حيث تستكشف الرواية التوتر بين البقاء والسعي وراء السعادة الفردية في ظل تدهور المجتمع. ويركز السرد في هذه الرواية على "أبرياء معذبين" يبحثون عن سبيل للخلاص من الآلام، وفرصة لوضع خطواتهم على الطريق الذي يقودهم إلى أمام. ويجسد أسلوب الكاتبة مزيجا من الواقع المروّع والتواصل الإنساني العميق في رواية توصف بأنها تحمل طابع التراجيديا الإغريقية "الحديثة" التي تدور أحداثها في ظل الرأسمالية المعاصرة.

رأي..

قلادة النقد الثقافي

ريسان الخزعلي

(1)

النقد الثقافي ، قلادة (جديدة) تُحاول الدراسات أن تُضيفها على جِيد النصوص الإبداعية بعد أن طوّقتها بزينة قلائد سابقة مستخلصة من (معادن) نظريات ومناهج مختلفة . وميزة هذه القلادة الآن، كما يُحاول صانعوها، أن تكون الألمع من بين تلك القلائد . وهكذا يجري الحديث عن موضوعة (القلادة: النقد الثقافي) في السنوات الأخيرة بحماس يفوق النقد الأدبي وكأنَّ النقد الأدبي نقدٌ يتمركز كليّاً خارج محيط التوصيف الثقافي!

(2)

إنَّ الاستجابة للجديد - ببعديّ السلب والإيجاب - لاتخلو منها غريزة الإنسان، ومع التفاعل وتراكمه الزمني لا يستقر إلّا البُعد الذي يتواشج مع الضرورة التي لا تنفد بنفاده . وهكذا جرى التفاعل مع الكثير من الكشوفات الفنيّة والجمالية – اعتماداً على جدّتها وقوّة نفادها – التي جاءت بها البنيويّة والتفكيكيّة وما سبقهما من نظريّات ومناهج درست وناقشت الأعمالالإبداعية ، وقد تراجعَ منها ما تراجعَ واستقرّ ما استقرَّ. والآن يبدو الاهتمام بكشوفات النقد الثقافي وبالغريزة ذاتها.

3

تقوم فكرة النقد الثقافي، على كشف المضمر من الأنساق في النصوص على اختلاف أجناسها: الفكريّة، الأدبيّة، الفنيّة ، الاقتصاديّة، الاجتماعيّة.. إلخ، وقد تصل إلى العلميّة .

والمضمر ، هو ما لا يظهر على السطح اللغوي بوضوح، وإنّما يتخفّى بما هو رمزي أو إيحائي إو ذي دلالة خاصّة غير حسيّة أو كلّ مالا يمكن الكشف عنه بالدلالة الأدبيّة؛ أي أنّهُ نسقٌ خفي ضمن السياق العام الذي يحتوي مختلف الأنساق. ومن هنا لا يتعامل النقد الثقافي مع الأبعاد الفنيّة والجماليّة والبلاغية في النصوص الإبداعيّة (كمثال أوضح)، وإنّما يتجاوزها إلى كلِّ ما هو مضمر؛ كأن يكون هذا المضمر: سياسياً، اجتماعيّاً، قرويّاً، مدنيّاً، تربويّاً، ذاتيّاً.. إلخ، مع عدم الاحتراز من ذكْره، أي المضمر، حتى لوكان يحمل صفة الانحطاط أو الهبوط .

إنَّ النقد الثقافي يرى في فنيّات وجماليات العمل الإبداعي نشاطاً شعوريّاً قصديّاً يقوم به صاحب العمل بمدركات عقلية ووعيٍّ حاد سابقيَن للحظة انواجد هذا العمل، في حين يتسلل المضمر لا شعوريّاً حاملاً كل ترسبات اللاشعور وتحديداً المنحط منها - في الغالب - كما يرى، وهنا يلتقي تعليل النقد الثقافي مع كشوفات علم نفس الإبداع، رغم أنَّ الأخير يكشف كلَّ الترسبات، العالي منها والهابط على السواء.

(4)

النّص الإبداعي، أيّ نص، يقوم على مقوّمات عدّة، من أهمها ثقافة المبدع، ومثل هذه الثقافة لاتغفل دلالة الشعور واللاشعور في هذا النص، فإن غفل عنها ساعة الكتابة، فالمراجعة الدقيقة كفيلة بتحديدها كما يُفترض، وعندئذٍ يكون النّص منكشفاً ويتقدّم بثوبهِ الأخير.

إنَّ حمولات اللاشعور، مهما كانت صفاتها في النّص الإبداعي، تعامل معها النقد الأدبي مبكّراً ، وكشف عن ايحاءآتها ورمزيتها ومرجعياتها الماديّة والروحيّة، ويمكن هنا كمثال أن نستذكر شعر (إليوت ورامبو) وكيف كشفَ النقد الأدبي عن إحالاته إلى مرجعيات ودلالات ترتبط بالسلوك الشخصي والنزعات الروحية والأخلاقيّة والنفسيّة؟ مع أنَّ شعرهما زاخرٌ بالامتدادات الفنيّة والجماليّة. إذن يصحُّ القول هنا بأنَّ النقد الثقافي هامشٌ لمتنِ النقد الأدبي، وهو نقدٌ يقوم على المرتكزات الثقافيّة بالأساس ومن بينها الجمالي والفني.

إنَّ (تعرية) النّص الإبداعي من نصف ثيابهِ كما في النقد الثقافي، كمن يكسر نصفَ المرآة ، قد تتهشّم كليّاً، ويضيع الوجهُ والقفا. ولا نعثر على القلادة الجديدة.

(5)

في المفتتح الأخير، ماذا سيقول النقد الثقافي في مواجهة نصوص إبداعيّة تخلو من المضمرات وما أكثرها؟ وماذا سيقول أيضاً لو كان المضمر هو الظاهر من النسق على سطح اللغة؟ وكيف يصحُّ الاستدلال بالنسق وهو جزء من السياق؟

"من مراسمنا" معرض تشكيلي لأثني عشر فنانًا

عصافير البحراني وأعمال أخرى مناهضة للحرب

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

منى سعيد

تُبهرك أعمال لفنانين شباب يغلب عليها طابع الجرأة في التجريب، والطرح المختلف، كما هو الأمر في أعمال الفنان الشاب علي كريم، التي جسدت شخصيات بأجسام مكسوة بالصوف أو الألياف الغريبة ذات الألوان الغامقة

في الوزيرية على مقربة مما تبقى من ذكريات الصبا حيث مبنى دار ثقافة الأطفال القديم، بحديقته الوارفة وشجرة السدر المظللة التي شهدت ألاعيب الفنانين الشباب من رسامي الدار وتسلقهم الشجرة واختباءهم بين أغصانها الكثيفة، ومبنى جمعية المصورين العراقيين التي لطالما حضرنا حفلاتها المسائية مع عروضها الموسيقية بقيادة الفنان عادل عثمان الذي اشتهر فيما بعد بادوار الدراما التلفزيونية، والمركز الثقافي البريطاني حيث كنا نستعير الكتب، ونستمتع بمجالسة الأصدقاء والزملاء في حديقته وممراته الجانبية، و مقبرة الإنكليز ذات الأشجار الوارفة قبالته، حيث مخابئ العشاق ومغامراتهم، وأكاديمية الفنون الجميلة وما تحمله من ذكريات عن رواد الفن العراقي من مسرحيين وتشكيليين وسينمائيين، وذكريات زملائنا ورفاقنا حين كانت الحركة التنظيمية الطلابية في أوج نشاطاتها، وخلفها قاعة حوار مركز تجمع الأدباء والفنانين ومن مختلف الاهتمامات حيث القاعة التشكيلية الغنية لصاحبها الفنان قاسم سبتي، وحديقتها التي ضمت مختلف التجمعات الفنية والثقافية وحتى السياسية، وقد تحول مبناها اليوم إلى قطعة أرض جرداء، بانتظار استثمارات المستفيدين الجدد، وعلى مقربة منها بنايات لبيوت حافظت على طابعها المعماري القديم الستيني أو السبعيني من القرن الماضي، خلف وبجوار هذا كله، أثقيمت قاعة للفنون التشكيلية، جديدة مختلفة تمامًا، كأنها سقطت من السماء على حين غرة، بطابعها المعماري الحديث ويافطتها التي خُطت بالحروف الإنجليزية "SALAM ART GALLERY"، ما أن تدخلها، حتى تشعر وكأن الروح ردت إليك بعد غياب، إثر ضغوطات الحرب وتوعداتها الجهنمية.

أقامت تلك القاعة في الآونة الأخيرة معرضا مشتركا بعنوان "من مراسمنا" بمشاركة الفنانين سعد الطائي، عاصم الأمير، أحمد البحراني، سلام عمر، شيبات أحمد، حليم قاسم، محمد وصي، مهندرغد، محمد سهيل، محمد مصدق، علي كريم، ريم البحراني.

على يمينك في الواجهة، عُلقت لوحة كبيرة للفنان الرائد سعد الطائي، نُفذت، ربما للمرة الأولى، على نسيج سجادة مطبوعة لشخوص اللوحة من وجوه وطبيعة، وإلى جانبها لوحتان كبيرتان لصاحب القاعة سلام عمر بطابعهما التجريدي الجمالي وبادراك بصري حاذق، تداخلت فيه الأسطح والرموز.

على الواجهة الثانية من القاعة، عَرض الفنان عاصم الأمير لوحتان كبيرتان تميزتا بطابعهما العفوي المحاذي لرسومات الأطفال، وبرموز وتشكيلات

على الجانب الأخر من القاعة، خُصصت غرفة لأعمال الفنان أحمد البحراني، عُرضت فيها مجموعة لوحات لعصافير جميلة بألوان زاهية

تستدعي خطابًا فنيًا يُلهم الإحساس بضرورة التطوير والتجديد.

يُلاحظ في المعرض مشاركة الفنانين الحليين على نحو خاص، فبالإضافة إلى أعمال الفنان والناقد عاصم عبد الأمير، المقيم في الحلة، على الرغم من أن ولادته في مدينة الديوانية، تميزت أعمال الفنانين الشابّين حسن أحمد، البارع برسم البورتريه، والفنان محمد سهيل، الشغوف برسومات الألغاز والدُمى، مُعلنا رفضه حرب وطغيان أمريكا، كما هو الأمر في لوحته "صُنع في الولايات المتحدة".

كما توسطت القاعة مجموعة أعمال نحتية للفنانة ريم أحمد البحراني، مثلت مفهوم الهويّة والانتماء للوطن عبر تشكيلات رائعة لمجموعة بيوت متلاصقة ومتفرقة من مادة البرونز، تحاكي العلاقات المتشابكة بين المكان والانتماء، وبحسب ما تذكر الفنانة العراقية ـ السويدية ريم، فأنّ تماثيلها تشير إلى البحث عن جذورها وعن الأمان.

في قاعة جانبية، تُبهرك أعمال لفنانين شباب يغلب عليها طابع الجرأة في التجريب، والطرح المختلف، كما هو الأمر في أعمال الفنان الشاب علي كريم، التي جسدت شخصيات بأجسام مكسوة بالصوف أو الألياف الغريبة ذات الألوان الغامقة، تتخللها ألوان فسفورية فاقعة لبعض الملامح، برؤية بصرية معاصرة تمثل صرخة احتجاج شرسة ضد الأنظمة القمعية.

عصافير أحمد البحراني

على الجانب الأخر من القاعة، خُصصت غرفة لأعمال الفنان أحمد البحراني، عُرضت فيها مجموعة لوحات صغيرة لعصافير جميلة بألوان زاهية وبوضعيات مختلفة، إلى جانب منحوتة لعصفور كبير من الخشب كان قد أهدى نسخة منه للاعب أيمن حسين بمناسبة تأهل منتخبنا الوطني لكرة القدم للمشاركة في كأس العالم، ومنحوتة أخرى لمخدة يعلوها عصفوران من مجموعة معرض سابق خصصه لموضوع المخدة وما تحمله من دلالات فنية وفلسفية متنوعة. على الجدار الأخر، وضع مجموعة رسومات ثيمتها قابس الكهرباء

"اللبلك" ضمن مفاهيم تجريدية تستدعي التوقف عندها طويلا. أما في زاوية الغرفة فقد وضع مجموعة أعمال من معرضه الأخير الذي أقيم في قاعة "ذا كاليري" بعنوان (المنبه/ الوقت) عن مفهوم الزمن، ضمن لوحات بالأبيض والأسود لساعات مختلفة، سبق وأن تحدث عنها في حوار سابق قائلا:

"لا يزال لدينا الوقت؟"وقد وصلت إلى قناعة، وأن كانت متأخرة، بأنّ العمر لم يعد يحتمل الكثير، بعد أمضيت أكثر من ثلثه في الغربة، وأن مايهمني الآن هو العمل بصدق وجد مع احترام جميع الاراء، وأكثر مايعنيني بحق هو التسامح والمحبة والسلام.

المسؤال الفلسفي

الكذب بوصفه حقيقة في جوهر السياسة المعاصرة

أسامة عبد الكريم

كتب سلافوي جيجك في مجلة فلسفة الآن Philosophy Now، عدد آيار/ يونيو وتموز/ يوليو 2025، منطلقًا من سؤال يبدو فلسفيًا خالصًا لكنه يمسّ جوهر السياسة المعاصرة: كيف لم يعد الكذب نقيضًا للحقيقة، بل أحد أساليب إنتاجها وتداولها في المجال العام؟

منذ نشأة الفكر السياسي، لم يكن الكذب عنصرًا طارئًا على السلطة. ميكيافيلي، في لحظة تأسيسية، فصل بين أخلاق الفرد وأخلاق الحاكم، معتبراً أن ما يُدان أخلاقيًا قد يكون ضرورة سياسية.

غير أن هذا الفصل، الذي كان يُفهم تاريخيًا كاستثناء براغماتي لحماية الدولة، تحوّل اليوم إلى قاعدة دائمة. وهنا يرى جيجك أن الكذب لم يعد أداة ظرفية، بل بنية شرعية تُمارَس باسم (المصلحة العليا) أو (الحقيقة الكبرى)، ما يجعل مفارقة الكاذب إطاراً مناسباً لفهم السياسة المعاصرة.

ينطلق جيجك من مفارقة الكاذب الكلاسيكية: (كل ما أقوله كاذب). لا تكمن أهمية هذه المفارقة في تناقضها المنطقي فقط، بل في كشفها عن فجوة بين مضمون القول والموقف الذاتي الذي ينطوي عليه.

في الاستعانة بقراءة جاك لاكان (1901ـ1981)، المحلّل النفسي والفيلسوف الفرنسي الذي أعاد قراءة فرويد، فأن اللاوعي مُنظَّم كاللغة وأن الذات الإنسانية منقسمة وليست متماسكة. ميّز بين الواقعي والمتخيّل والرمزي، موضحاً أن الهوية تُبنى عبر اللغة والصور لا عبر جوهر ثابت. أثر فكره بعمق في الفلسفة والسياسة والنقد الثقافي، خصوصاً في تحليل الخطاب والكذب والسلطة ـ يميّز جيجك بين ما يُقال حرفياً وبين الموقع الذي يتموضع فيه المتكلم داخل قوله. قد تكون العبارة صحيحة من حيث الوقائع لكنها كاذبة من حيث الموقف، أو العكس، وهذه الفجوة هي ما يسمح للكذب بأن يعمل سياسياً بكفاءة عالية في هذا السياق، يقرأ جيجك ظاهرة الشعبوية، وبشكل خاص حالة دونالد ترامب. فعندما يُكشف كذب ترامب أو تناقضه، لا يُنظر إلى ذلك كفضيحة تُضعف صدقيته، بل كدليل على (أصالته). أنصاره لا يتعاملون مع تصريحاته بوصفها بيانات قابلة للتحقق، بل بوصفها تعبيراً عن موقف ذاتي صادق، عن سياسي (يتكلم كما هو). هكذا تتحول الأكاذيب الواقعية إلى علامات على صدق مزعوم، ويصبح التناقض في المضمون عنصر قوة لا ضعف. لكن جيجك يرفض اختزال هذه الاستراتيجية في اليمين الشعبوي وحده. الليبراليون التقدميون، بدورهم، يمارسون أشكالًا أخرى من الكذب، غالباً عبر انتقاء الحقائق أو إسقاط اختلافات واقعية خشية الاتهام بالعنصرية أو التحيز الثقافي. في الحالتين، تستخدم الحقيقة جزئياً لتغطية كذبة أوسع. أخطر الأكاذيب، بحسب جيجك، ليست تلك التي تنكر الوقائع، بل تلك التي تستند إلى وقائع صحيحة تُعاد صياغتها داخل سردية أيديولوجية تخدم غرضاً محدداً. من هنا، ينتقد جيجك وهم الحياد. لا توجد حقيقة تروى بلا منظور، ولا تاريخ يكتب خارج مصالح بعينها. غير أن هذا لا يعني السقوط في نسبية شاملة. ليست كل السرديات متساوية، لأن بعض المنظورات تكشف المجتمع بوصفه كليّة، بينما يكتفي بعضها الآخر بتبرير مواقع القوة. السرد الذي ينطلق من منظور الضحايا والتحرر الإنساني ليس فقط أكثر أخلاقية، بل أكثر صدقاً تحليلياً، لأنه يضيء البنية الاجتماعية التي أنتجت العنف والهيمنة.

في ختام مقاله، يفكك جيجك مقولة (موت الحقيقة). ما ينهار اليوم ليس الحقيقة بحد ذاتها، بل (الكذبة الكبرى) التي كانت تمنح المجتمعات استقرارًا أيديولوجياً نسبياً. في الماضي، سادت سردية واحدة مهيمنة، حتى لو كانت زائفة، أما اليوم فنشهد تفكك هذه السردية إلى مزيج من حقائق جزئية وأكاذيب متنافسة. هذا التفكك يفتح إمكانين متناقضين: إمّا بروز حقيقة أكثر جذرية، أو صعود كذبة كبرى جديدة، أشد تنظيماً وقمعاً، تتجسد في أشكال معاصرة من الفاشية والاستبداد. بهذا المعنى، لا يقدّم جيجك دفاعاً عن الكذب ولا رثاءً للحقيقة، بل تشخيصاً لعصر تدار فيه السياسة عبر الفجوة بين ما يقال وما يقصد. وما لم نواجه هذه الفجوة بوعي نقدي، سيظل الكذب قادراً على الظهور في هيئة الحقيقة، وستبقى الحقيقة عاجزة عن فرض نفسها.

الساعة الحادية عشرة
متوالية قصصية..

المؤلف: سلمان رشدي

تتيح هذه الخماسية القصصية لرشدي فرصة التجريب بأساليب نثرية متباينة، تتراوح بين الواقعية الاجتماعية والوثائقية، وصولًا إلى أنواع أدبية أخرى كالواقعية السحرية والأدب القوطي. وبطرق عديدة، يُذكّرنا هذا التنوع الكبير في الأساليب النثرية بأسلوب رشدي في ثمانينيات القرن الماضي، ويعيد القرّاء إلى روائعه الأدبية: "أطفال منتصف الليل"، و"العار"، و"آيات شيطانية". أما القصة الأولى في المجموعة، "في الجنوب"، فهي تأمل شعري للصداقات في الشيخوخة، تلك الصداقات التي تُضفي بُعدًا إنسانيًا على الحياة اليومية، من خلال لحظات بسيطة كالمشي معًا إلى البنك لصرف شيك المعاش التقاعدي، حين تضعف الروابط الأخرى مع الأبناء والأقارب. قد يكون موت الأصدقاء في الشيخوخة مفاجئًا وعشوائيًا تمامًا كفقدانهم في مراحل مبكرة من الحياة، سواء أكان ذلك بسبب موجة تسونامي عاتية أو سقوط عرضي على طريق مزدحم، مما يُبرز مجددًا الشعور بالوحدة المتأصل في الطبيعة البشرية وهشاشة العلاقات الإنسانية.

عبقرية الطبيعة..
دروس التطور لكوكب متغير

المؤلف: ديفيد فارير

سواء اعتبرنا الحضارة الإنسانية أمرًا واقعًا أم طموحًا ما زلنا بعيدين عن تحقيقه، فمن الواضح أن صعود الإنسان العاقل إلى موقعه المهيمن الحالي كان له عواقب وخيمة على العديد من الأنواع الأخرى. يرسم كتاب "عبقرية الطبيعة" جوانب من الصدام بين البشرية وبعض الكائنات الأخرى التي تعيش، أو تحاول العيش، جنبًا إلى جنب معنا. رغم أن هذا قد يوحي بأن الكتاب عبارة عن سردٍ للكوارث البيئية، إلا أن نهج فارير، مع إدراكه لمخاطر عصر الأنثروبوسين، يتسم بتفاؤلٍ منعش. ويمكن استشفاف جوهر الكتاب من إهدائه: "إلى كل من يختار الأمل على الظلام".

مستقبل الحقيقة..
عصر الخوف والغضب والعزلة

المؤلف: فيرنر هيرتسوغ

كما يُشير السرد، نعيش في عصر "ما بعد الحقيقة" - عصرٌ يسوده الخوف والغضب والعزلة في "فقاعات" وسائل التواصل الاجتماعي المُفككة، حيث تتزايد المعلومات المُضللة باستمرار.
في هذا العصر تحديدًا، يُتيح كتابٌ يتناول مستقبل الحقيقة مجالًا واسعًا لطرح أسئلةٍ بالغة الأهمية، وهو ما لم يُوفق هيرتسوغ في تحقيقه. في كتاب "مستقبل الحقيقة"، يجد القارئ مئة صفحة من الحكايات التاريخية والثقافية المترابطة بشكل فضفاض، والتي يتناول معظمها بطريقة أو بأخرى الكذب والوهم أو أي شكل آخر من أشكال إخفاء الحقيقة. وتدور العديد من هذه الحكايات حول حبكة أو صناعة أحد أفلام هيرتسوغ. ولا تُقدّم هذه الحكايات أي أطروحة مركزية أو نقد، ولا تُمهّد لمسار فردي أو جماعي نحو مفهوم ما للحقيقة.

كتب

كتاب "شاه الشاهات" لريتشارد كابوتشينسكي

الإستبداد والثورة
فساد سلالة بهلوي المدعومة من الإمبريالية

عرض: بيتر كواسيبورسكي
ترجمة: الطريق الثقافي

بينما ينهال الاستعمار الغربي بالضرب على إيران، ساعيًا لتغيير النظام وواعدًا بـ"الحرية"، يقدم كتاب ريشارد كابوتشينسكي "شاه الشاهات" ـ الذي نُشر لأوّل مرّة في العام 1982 ـ رؤية ثاقبة لفساد سلالة بهلوي المدعومة من الإمبريالية العالمية، مما أدى إلى الإطاحة بها وإخراجها من التاريخ.

في كتابه "شاه الشاهات"، لا يدّعي المؤلف تقديم سردٍ دقيق وشاملٍ للأحداث، بل يرسم صورةً آسرةً للبلاد وشعبها، وتاريخها الحديث، والثورة نفسها، من خلال سلسلةٍ من الانطباعات تُشبه نسخةً أدبيةً من لوحةٍ تنقيطية.

كان ريشارد كابوشينسكي، بصفته مراسلًا أجنبيًا لوكالة الأنباء البولندية، شاهدًا على الثورة الإيرانية، إلى جانب 26 ثورة وانقلابًا آخر في العالم المستعمر

نتعرف على أصول سلالة بهلوي وحكمها من خلال تأملاتٍ في مجموعةٍ من الصور.
كل صورةٍ تُثير قصةً جديدة: عن صعود وسقوط رضا خان، وعن الانقلاب المدعوم من بريطانيا ضد حكومة مصدق، الذي تجرأ على تأميم النفط، وعن الظلم الصارخ المتمثل في إقامة الأثرياء الأجانب حفلاتٍ في القصور، بينما يعيش الإيرانيون العاديون في بؤسٍ مدقع.

إيران بهلوي

كان البهلويون ـ الذين لا يزال أحفادهم المنفيون حتى يومنا هذا يرزحون تحت سيطرة أسيادهم الأمريكيين ـ مجرد نقطةٍ صغيرةٍ في تاريخ إيران الممتد على مدى 2600 عام.

قام مؤسس السلالة، العقيد رضا خان، بتحريض من الإمبريالية البريطانية، بانقلاب عسكري، ونصب نفسه في العام 1925 "شاه رضا العظيم، شاه الشاهات، ظلّ القدير، خليفة الله، ومركز الكون". طمعًا في الأرض والمال، شنّ حملة تحديثية وحشية لإنشاء جيش قوي، وللحدّ من نفوذ رجال الدين على الشعب.
شملت أساليبه القمعية حظر الزي الإيراني التقليدي، وإجبار الشعب على ارتداء الملابس الأوروبية، وإصدار أوامر للشرطة بنزع الشادور عن النساء، والعديد من أعمال القمع العبثية الأخرى. دفع هذا الشعب الإيراني إلى مزيد من التوجه نحو المساجد.
يلخص كابوشينسكي برنامج رضا خان قائلاً: "بكلماته الصريحة، يريد أن يُسخّر العامة الجاهلين للعمل، وأن يبني دولة حديثة قوية ترتعد خوفاً من الجميع".
يشير المؤلف بسخرية إلى مقولة "الإمبراطورية تُعطي، والإمبراطورية تأخذ"، وذلك عندما عزل البريطانيون رضا خان في العام 1941 ونصبوا ابنه محمد رضا.
يُقدّم الكتاب صورة رائعة عن مدى نرجسية محمد رضا بهلوي وجنونه بالعظمة. فبينما كان والده ينحدر من أصول متواضعة، وُلد بهلوي الثاني في فقاعة من الثراء والجاه والسلطة.

الثورة والثورة المضادة

لكن كما يقول الكاتب: في لحظة ما ـ لحظة يستحيل تحديدها بدقة ـ "يكسر رجلٌ مُضطهدٌ ومرعوبٌ رعبَه فجأةً، ويتوقف عن الخوف.. لولا ذلك لما كانت هناك ثورة".

رضا شاه.. "شاه رضا العظيم، شاه الشاهات، ظلّ القدير، خليفة الله، ومركز الكون"

يقول تيد غرانت في مقالته في العام 1979 عن الثورة الإيرانية الشيء نفسه: "لا يمكن لنظام شمولي أن يستمر إلا عن طريق الإرهاب وشبكة من المخبرين، بينما الجماهير خاملة. لكن بمجرد أن تتحرك الجماهير ضد النظام، تكون تلك بداية النهاية. وتُظهر الشرطة السرية الوحشية عجزها أمام حركة الجماهير".

تيد غرانت 1987

يساعد تحليل تيد على فهم العمليات الثورية الكامنة علميًا، ويغطي بعض العناصر المفقودة.
في الواقع، تُعد مقالة تيد إضافةً رائعةً للكتاب. يُقدّم كابوشينسكي، من خلال براعته في استخدام أسلوب التقرير الأدبي، صورةً حقيقيةً للشعب الإيراني، وتاريخ البلاد، ونفسية الجماهير في خضم الثورة.
أما تحليل تيد، فيغطي بعض العناصر، بينما تغيب عنه بشكلٍ لافتٍ دور حزب توده الرائد في تحريك الشارع.
في حفلٍ فاخرٍ آخر ليلة رأس السنة في العام 1977، أعلن جيمي كارتر، رئيس الولايات المتحدة آنذاك، أن إيران "واحة استقرار في واحدة من أكثر مناطق العالم اضطرابًا".
وفي غضون أسبوع، أشعل مقالٌ في صحيفة الحكومة، هاجم آية الله الخميني بفظاظة، شرارة الاحتجاجات في قم، والتي قُمعت بوحشية، مما أدى إلى مزيدٍ من الاحتجاجات التي اجتاحت البلاد.
في غضون عام، سيُجبر الشاه على الفرار من البلاد كالفأر، لكن ليس قبل أن يسرق نحو مليار جنيه إسترليني من أصول الشعب الإيراني.

حزب تودة

وقعت قيادة الثورة في أيدي رجال الدين أنفسهم الذين سعى البهلويون إلى تقويض نفوذهم.
كانت المساجد من الأماكن القليلة التي شعر فيها الناس بحريَّة التعبير عن آرائهم من دون خوف من عملاء السافاك، ولذا توافدوا إليها بكثرة.
مع ذلك، وبفضل قوة الطبقة العاملة الإيرانية، التي نمت بفضل نضالات حزب تودة والمنظمات اليسارية الأخرى، كان بإمكان منظمة تضم بضعة آلاف فقط من الكوادر الثورية أن توفر القيادة اللازمة لقيادة الشعب الإيراني نحو الاشتراكية.
لكن الأوامر التي صدرت في الغرب بضرورة إبعاد حزب تودة عن السيطرة المطلقة على الحكم، جعلت الجيش ينحاز نسبيًا إلى آيات الله. وحرصًا من على وحدة

بعد نجاته من أربعين اعتقالًا وأربعة أحكام بالإعدام، يُقدّم لنا كابوتشينسكي لمحةً لا تُنسى عن العملية الكاملة والجامحة للثورة، وتأثيرها على نفسية الجماهير والأفراد

قوى الثورة وتماسكها، قرر حزب تودة عدم الإصطدام التيارات الدينية التي بدأت تتصاعد، خصوصًا بعد وصول الإمام الخميني من باريس، لكنّه على الرغم من ذلك أصبح من أوائل ضحايا النظام الإسلامي الجديد. تتجسد عقود من الخبرة في تغطية ساحات المعارك الثورية في أفكار كابوتشينسكي، حيث ينقل بوضوحٍ لافتٍ حكمةً بالغةً حول الثورات، حكمةً واقعية تختلف عن تلك التي تُكتسب عادة من خلال الدراسة النظرية فقط.

العملية الجامحة

بعد نجاته من أربعين اعتقالًا وأربعة أحكام بالإعدام، يُقدّم لنا كابوتشينسكي لمحةً لا تُنسى عن العملية الكاملة والشاملة والجامحة للثورة، وتأثيرها على نفسية الجماهير والأفراد.

لقد عانى الشعب الإيراني قرونًا من القمع والخيانة والإذلال والإرهاب على يد ملوكٍ جشعين، وإمبرياليين أجانب، والآن على يد رجال الدين.

اليوم، وفي ظلّ ما يشهده العالم من عنفٍ وحشيّ لا معنى له، نتيجةً للهجوم الأمريكي الإسرائيلي على إيران، تبدو آفاق التغيير الثوري والحرية الحقيقية قاتمة.

في أحد حوارات الكتاب، يُعرب رجلٌ عن شكوكه عشية أحداث العام 1978:

"من سيُنفّذ ثورتكم هذه؟ إنّهم جميعًا نائمون".

يُجيبه أخوه:

"هؤلاء أنفسهم سيُنفّذونها. سيُحلّقون يومًا ما".

وبالفعل، سيُحلّقون ـ في إيران، وفي الشرق الأوسط، وفي جميع أنحاء العالم.

ثورة الكرامة

تنبأ بوجود ثلاث قوى ثقافية مؤثرة ستُحرك استجابات القرن الحادي والعشرين للأزمات الاقتصادية والسياسية المتعددة: الأصولية الدينية، والقومية، والعنصرية. وستكون هذه القوى الثلاث غير عقلانية، وستقسم العالم إلى "كفار ومؤمنين". وسواء كانت شمولية أو قبلية، فإنها ستُعزز فكرة التوافق والتفكير الجماعي إلى درجة تكاد فيها مصالح الفرد تختفي. لكن في الوقت نفسه، أصرّ كابوتشينسكي على أنه ستكون هناك ثورة واحدة تتحدى بشكل متقطع رعب الأنظمة الاستبدادية الجديدة التي تُجرّد الإنسان من إنسانيته: ثورة الكرامة.1 ستكون هذه الثورة أقل دافعًا بالضائقة الاقتصادية وأكثر دافعًا بتزايد وصول الشعوب المضطهدة إلى المعلومات وإمكانية مقارنة معاناتها اليومية بحياة أفضل وأكثر كرامة في أماكن أخرى. بمجرد أن يُدرك الناس الذين حُوِّلوا إلى وضع الأقنان أن كونهم بشرًا يعني أن يكونوا أحرارًا ومستقلين، كما جادل كابوتشينسكي، فإن ثورة الكرامة ستندلع لا محالة.

تحقيق العدالة

إن سعي الإنسان نحو الكرامة ـ وهو مشروع ثقافي وأخلاقي في المقام الأول، غالبًا ما يُساء فهمه من قِبل المحللين السياسيين ـ كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بقدرته على التفكير المنطقي والتعاطف والرغبة في الاحترام. وقد تجلى هذا التعاطف في كلمات سولون، الذي قال إن العدالة لن تتحقق حتى يشعر أولئك الذين لم يُظلموا بنفس القدر من السخط الذي يشعر به المتضررون. وقد ألهبت هذه الكلمات حماسة الجماعات التي اجتمعت للاستماع إلى المسيح الناصري والمهاتما غاندي ومارتن لوثر كينغ. كما أنها حيرت الرئيس لينكولن الذي قال لهاربيت بيتشر ستو، مؤلفة رواية "كوخ العم توم": "إذن أنتِ المرأة الصغيرة التي أشعلت فتيل هذه الحرب الكبيرة؟". من وجهة نظر كابوشينسكي، كان السعي للاعتراف بقيمة الإنسان دؤوبًا في كل مكان. في القرن الحادي والعشرين، كان من المحتم أن تزداد قوتها، ولو فقط لأن عصر المعلومات فتح العالم وسيستمر في استفزاز وإغراء بؤساء الأرض بصور جذابة لأشخاص يتمتعون بالأمان والحرية والاعتراف.

ريشارد كابوشينسكي (ولد في 4 مارس 1932 في بينسك، وتوفي في 23 يناير 2007 في وارسو) - مراسل وكاتب وشاعر ومصور بولندي، يُعرف باسم "إمبراطور التقارير الصحفية". وهو أحد أكثر المؤلفين البولنديين ترجمة.

ضمن سلسلة "من المسرح العالمي"

"أنتيجون في مولنبيك" باللغة العربية..

الطريق الثقافي ـ خاص

عن سلسلة (من المسرح العالمي) في الكويت/ العدد 423 لسنة 2026، صدرت مسرحية "أنتيجون في مولنبيك" للمؤلف البلجيكي الشهير ستيفان هرتمانس، بترجمة حازم كمال الدين.

تحكي المسرحية عن شخصية "نوريّة"، طالبة حقوق من بروكسيل، في حي مولنبيك. تفقد نوريّة أخاها حين التحق بحركات التطرف الإسلامي وفجّر نفسه في عملية انتحارية. لا تبرئ "نوريّة" أخاها، لكنها تطلب حقا أساسياً تكفله شرائع السماء والأرض: أن تستلم رفاته.. أن تدفنه. الشرطة ترفض تسليم "بقايا الجثة" المحفوظة في ثلاجات مركز الطب العدلي. الرفض يضع "نوريّة" في مجابهة مع سلطة لا ترى في أخيها إلا "شيئا" إرهابياً.

من قرأ مسرحية سوفوكلس يدرك حالا أنها معالجة معاصرة للأسطورة الإغريقية، يحوّل فيها ستيفان هرتمانس تلك التراجيديا إلى حدث معاصر يتمحور حول الحداد، وتظهر فيه العزلة وكرامة الموتى وطبيعة القانون في مجتمع أوروبي مضطرب.

شيء عن المؤلف: ستيفان هرتمانس (مولود في العام 1951) كاتب بلجيكي يكتب بالهولندية ويُعد من أهم الأصوات الأدبية المعاصرة في فلاندرز. بدأ مسيرته شاعراً قبل أن يوسّع اشتغاله إلى النقد والرواية والمسرح والمقال. يتميّز بأسلوب يجمع بين الحسّ الأدبي العميق والتأمل الفلسفي.

اشتهر هرتمانس عالمياً بروايته "الحرب والتربنتين" التي لاقت نجاحاً واسعاً وتُرجمت إلى لغات عديدة، منها العربية، وتُعدّ مثالاً بارزاً على مشروعه الأدبي القائم على التداخل بين السيرة الشخصية والتاريخ الأوروبي. في هذا السياق، لا يستعيد ستيفان هرتمانس أنتيجون، إنما يعيد تخييل "السيرة الإغريقية" داخل تاريخ أوروبا المعاصر، حيث يتقاطع المؤرشَف بالحيّ. إحدى الميزات الهامة في أعماله هي القدرة على تفكيك العلاقة بين الفرد والتاريخ، ومزجها ما بين الوثائقي والتخييلي في بنى سردية مركّبة. وهنا أيضا، تبدو مسرحية "أنتيجون في مولنبيك" شبيهة بلحظة يختار فيها ستيفان هرتمانس تكثيف أدواته إلى الحدود القصوى. ففي وقت يبني فيه رواياته على طبقات من السرد والتاريخ والتأمّل، يختار هنا التكثيف: صراع واحد، صوت مركزي، وموقف أخلاقي صلد. إضافة إلى تخصص حازم كمال الدين الأساسي في المسرح والرواية (روايته مياه متصحرة وصلت لجائزة البوكر في العام 2016)، فهو مترجم معتمد لدى وزارتي الثقافة البلجيكية والهولندية بتخصص الشعر والمسرح. سبق لكمال الدين أن ترجم أعمالا لكبار المؤلفين البلجيك والهولنديين. ومما صدر منها في كتاب:

1. عن دار فضاءات الأردنية صدرت (ثلاث مسرحيات للممثل الواحد) من تأليف يان فابره.
2. عن دار فضاءات الأردنية صدرت الملحمة الشعرية (باطن منكب التيس) للشاعرة الهولندية أنّاماري أستر.
3. عن مؤسسة أبجد العراقية صدرت مسرحية (أبراج بيروت) للبلجيكي باول فريبت
4. عن دار Querido الهولندية صدر (كتابٌ لك) لمجموعة مؤلفين هولنديين
5. تحت الطبع ترجمة رواية (عمري 83 سنة وربع) للهولندي هندريك خرون.

من جهته، وجّه المترجم شكره للدكتورة سعداء الدعاس المشرفة على السلسلة للأناتها الشديدة في مراجعة النص وكتابة المقدمة وتوجيه أسئلة عديدة عن طبيعة الكتابة المسرحية الجديدة في أوروبا وموقع المؤلف منها ككاتب وكناقد أكاديمي شهير.

إصدارات مختارة..

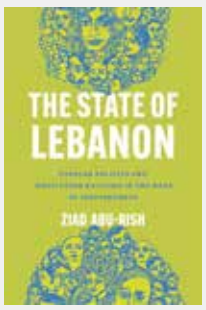
دولة لبنان

المؤسسات في أعقاب االإستقلال

تأليف: زياد أبو ريش

في السنوات الاثنتي عشرة التي تلت استقلال لبنان في العام 1943، بنى الرجال والنساء، من مختلف الطبقات والطوائف والمناطق الجغرافية والأيديولوجيات، وتحدّوا وأصلحوا الترتيبات المؤسسية التي ستُشكّل البلاد. في هذا الكتاب، يتتبع زياد أبو ريش أنماط التحالفات والصراعات المتغيرة التي شكّلت الإنتاج المادي والتمثيلي للدولة اللبنانية. من خلال استكشاف أنظمة العمل، وحق المرأة في التصويت، وتوفير الكهرباء في بيروت، والتعليم العام، والقوات المسلحة، والاجتماعات والمنشورات والاحتجاجات التي نتجت عنها، وكيف حشدت النخب والجماعات الشعبية أفكارًا معيارية حول الاستقلال وسلطة الدولة.

الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 9781503645295
السعر: 140.00 دولارًا أمريكيًا
عدد الصفحات: 382 صفحة
الناشر: جامعة ستانفورد



ولادة الفن الفارسي

(550 ـ 486 قبل الميلاد)

تأليف: خافيير ألفاريز ـ مون

يقدم الكتاب إعادة تقييم جريئة لإحدى أهم الفترات التكوينية في تاريخ الفن القديم، كاشفًا كيف ساهم الابتكار الفني في بناء واحدة من أكثر الإمبراطوريات تأثيرًا في العصور القديمة. يُبين هذا المجلد كيف تطور الفن الفارسي من التقاليد المحلية إلى لغة بصرية راقية، مُسلطًا الضوء على التطورات الثورية في باسارجاد، وتأثير المناظر الثقافية الأوسع، وأثر التراث العيلامي. يُبرز هذا المجلد، الغني بالرسوم التوضيحية، القيمة التي غالبًا ما تُغفل السجل الفني كمصدر تاريخي، مُقدمًا رؤى ثاقبة حول دور الثقافة البصرية ليس فقط كمرآة للأيديولوجية الإمبراطورية، بل كوسيلة فعّالة تم من خلالها التكامل الثقافي والتفاوض والابتكار.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 61و99 يورو
الرقم الدولي: 9781041077107
عدد الصفحات: 212 صفحة
الناشر: جاعمة هارفارد

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 179
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
15 نيسان/ أبريل 2026 15 April

لوحة "الفتاة في الرداء الأزرق" 1641، يوهانس فيرسبرونك.

لوحتا الأم والأب 1641.

سر لوحة يوهانس فيرسبرونك

"الفتاة في الرداء الأزرق" محاولة لاكتشاف من تكون!

أنا ستيب
ترجمة الطريق الثقافي

لا تنخدعوا بالأقراط وقلائد اللؤلؤ، والفستان المُزيّن بالدانتيل والخيوط الذهبية؛ فهذه ليست سيدة أنيقة، بل فتاة صغيرة تنظر إلينا بخجل. يُكمّل اللون الأزرق الفاتح لملابسها زرقة عينيها الواسعتين. لعلّ نظرتها الصادقة، وحاجبيها، وزوايا فمها المرفوعة قليلاً، هي ما أسر زوار متحف رايك لأكثر من قرن.

أنتقلت لوحة "الفتاة في الرداء الأزرق"، التي تحظى بشعبية واسعة في متحف رايك، مؤقتًا من مكانها المعتاد في قاعة الشرف، عائدةً إلى المدينة التي رُسمت فيها في العام 1641 في مدينة هارلم، لتُعرض إلى جانب لوحتين لوالديها المجهولين. وهكذا، تجتمع العائلة لفترة وجيزة في عالم الفن.

رأى متحف فرانس هالز أن هذه هي الفرصة المثالية لكشف هوية والديها أخيرًا، حيث افتتح معرض المجموعة تحت عنوان ـ لغز الفتاة ذات الرداء الأزرق. لهذا السبب، تم استدعاء أستاذ تاريخ الفن الفخري، فرانس غريزنهوت، الذي سبق له أن حدد الموقع الدقيق للوحة "الشارع الصغير" ليوهانس فيرمير. إنه بالفعل الرجل المناسب لحل اللغز.

يبدأ حل كل لغز فني بنظرة فاحصة. كم عمر الفتاة؟ ما هي خلفيتها الاجتماعية؟ إذا عرفنا ذلك تقريبًا، يمكننا البحث عنها بشكل أدق في الأرشيفات.

كلما كان الطفل أصغر سنًا، كان جبينه أعلى، ورأسه أكبر نسبيًا، ويداه أكثر سمكًا.

بعد فحص دقيق واستشارة أستاذ في علم تشريح الأطفال، خلص غريزنهوت إلى أن الفتاة لا بد أن تكون بين 6 و9 سنوات. هل تكشف وجنتاها الممتلئتان الورديتان عن عمرها أيضًا؟ يقول غريزنهوت: ما يُلاحظ أكثر من أي شيء آخر، هو أنها من عائلة ثرية. ثروتها هي الدليل البصري التالي الواضح، والذي يُستدل عليه من ملابسها الأنيقة، ومجوهراتها من اللؤلؤ والأحجار الكريمة، وريشة النعامة في يدها، تلك التي لا بد أنّها استُوردت من أفريقيا.

تتجلى هذه الثروة أيضًا في صور والديها، اللذين كانا يرتديان ملابس سوداء أنيقة. كما ترتدي الأم اللؤلؤ حول عنقها ومعصمها، وريشة في يدها. ومن اللافت للنظر مدى تشابه الفتاة معها ـ في وقفتها، ويديها المطويتين، وكذلك في ملامح وجهها.

بلغت تكلفة لوحة بورتريه رسمها فيرسبرونك 60 جلدرًا، وهو السعر نفسه للوحة بورتريه رسمها مواطنه في المدينة، وربما كان معلمه، فرانس هالس. كان الأشخاص الذين طلبوا رسم هذه البورتريهات (والذين عُرفت أسماؤهم) يملكون ثروات تُقدّر بـ 10,000 جلدر أو أكثر. (بإضافة صفرين نحصل على ما يُعادلها تقريبًا باليورو في وقتنا الحاضر)، وبالتالي كانوا من أصحاب الملايين.

قام غريزنهوت بالتحقيق في هذه الأوساط، فبحث في الأرشيفات عن تقييمات الضرائب (التي كانت تُبنى على أساس الثروة) وحدد من كان يشتري منازل جديدة باهظة الثمن (وبالتالي ربما كان يطلب رسم البورتريهات). قرأ قوائم التركات والوصايا، باحثًا عن اللوحات الثلاث، على أمل العثور على هؤلاء الأبوين وابنتهما.

ما أثار دهشته هو ندرة هذا النمط العائلي، إذ لم تكن هناك وسائل منع حمل، ولم تكن الكنيسة تشجع على الامتناع عن التزاوج.

الاحتمال النظري لوجود صورة لأخ أو أخت أمرٌ مستبعد: ففي وقت مبكر من العام 1800، ظهرت الصور الثلاث معًا في كتالوج مزاد، من دون وجود طفل ثان. كما لا توجد صور أطفال مماثلة معروفة لفيرسبرونك.

يثير هذا الأمر الشكوك. كانت الحياة في القرن السابع عشر مليئة بالتقلبات. كانت النساء الحوامل يكتبن وصاياهن لأنهن كنّ معرضات لخطر الموت أثناء الولادة، ولم ينجُ العديد من الأطفال في سنواتهم الأولى. لذلك، من المحتمل جدًا أن تكون الفتاة التي ترتدي الأزرق قد كان لديها بالفعل أخ أو أخت أو أكثر، لكنهم توفوا قبل الأوان.

يقول غريزنهوت: كان الناس أحيانًا يطلبون رسم صور شخصية، خاصةً عندما يمرون بأزمة. ربما توفي طفل أو اثنان من هذه العائلة، ففكروا: نحن محظوظون جدًا لأننا ما زلنا ثلاثة، فلنخلّد ذلك."

للكشف عن تلك القصص الشخصية تحديدًا، ولإعادة الحياة إلى الأشخاص المجهولين في اللوحات، بما في ذلك المآسي التي لا نزال نتعاطف معها، يُجري غريزنهوت هذا النوع من الأبحاث. للأسف، دون نتائج ملموسة حتى الآن.

الشبه للتفاصيل

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

يوهانس فيرسبرونك 1606ـ1662

في المعنى

الحرب "الترامبريالية" والإرث المعرفي الإيراني

محمد حيّاوي

"حيثما خُلقت الروح، كانت النّار هناك"، بهذه العبارة العرفانية، يختزل جلال الدين الرومي مفهوم الحضارة الإيرانية، كواحدة من أقدم الحضارات في العالم، تلك التي تعد القاعدة الأصيلة للنتاجات الثقافية الإيرانية المعاصرة، العميقة، على مستوى العالم كله.

لقد كانت قصائد الرومي تهدف إلى إلهام قرّائه بشعور من النشوة والتحرر، وإيصالهم إلى حالة من السكينة والرحمة والمودّة والوحدة مع الإله. ولا تزال هذه القصائد تُعدّ من روائع الأدب العالمي، إذ يعود إليها القرّاء من مختلف اللغات باستمرار، بحثًا عن الإلهام والعزاء، فضلًا عن المتعة الجمالية.

تقول هالة ليزا غفوري، مترجمة القصائد إلى الإنكليزية: إنّها تجسد كل ما كان عليه جلال الدين الرومي نفسه ـ مقدس، دنيوي، فكاهي، جاد، عامّي وفارسي، فهناك طلاقة ثرية، سواء في الأسلوب أو في الإيماءات.

في ترجمتها البليغة والوفية، تفتح غفوري نافذة جديدة على رحلة الرومي الروحية ودعوته المُلحة للقرّاء إلى تبني حياة أكثر استنارة، وشعور بالدهشة والحب الجارف.

إنّ تأملات جلال الدين الرومي الشعرية، تُحيي الإيقاعية البديهية التي أُجترحت فيها هذه القصائد، لتحث القلب على اليقظة والدهشة، ومواجهة العالم بوعي.

أقرأ ما كتبته الصديقة هالة غفوري وأنا أتطلع بقلب مخلوع في صورة مهولة وزعتها "رويترز" في أيّام الحرب الأولى لقبور متناسقة، حفرتها الجرافات بشكل هندسي، مُعَدة لاحتواء الأجساد الطرية لشهيدات مدرسة "ميناب" اليافعات، واحلامهنّ المجهضة. تبدو للوهلة الأولى كما لو كانت لوحة غرافيك، لكنّها كافية لأفساد يومي، لولا أن هالة نصحتني بالاستماع إلى موسيقى كيهان كهلور، وهو عازف كمنجة، (شكل مُطور من آلة "الربابة" البدائية عندنا، لكنّها بأوتار متعددة وشكل كروي مُدهش)، ولطالما طوّر الإيرانيون آلات موسيقية آسرة، ذلك لأنّ الموسيقى، بالنسبة لهم، كالشعر، تُشكّل ركيزة أساسية في ثقافتهم منذ قرون.

إنّ قرب الثقافة والتقاليد الفكرية والمعرفية الإيرانية إلى الثقافة العراقية، وتأثيرها عليها، وتلاقحها معها، وترابطهما في مناطق كثيرة، يتطلب منا وقفة حقيقية من أجل شجب ما يحصل من موت ودمار في إيران، بما في ذلك البُنى الثقافية التي عُرفت بها، والسعي لتعريف المجتمع الدولي بدور وفاعلية وأهمية الثقافة الإيرانية للمجتمع الإنساني ككل، وشجب الجرائم المستنكرة التي ترتكبها القوى الإمبريالية والصهيونية، نصرة للمعرفة والهمّ الإنساني المشترك.

altareek althakafi
الطريق الثقافي
www.tareekthakafi.com