رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

5 آذار/ مارس 2025 5 March

No. 159

الطريق الثقافي

altareek althakafi

12

الرسام عيسى حسن

السرديات وماديَّة العمل الفني

حصان طروادة الإمبريالي

يدخل في آلة ترامب لتقطيع الخشب

2

التراث الفلسطيني

عمليات نهب منظمة وتبديد الهويَّة

6

المختبر المسرحي

الدراما الإبداعية

التجريب والإرتجال

14

أخطاء فلسفية

هيدجر والعدم

15

الترجمة

ليست جسرًا إلى الآخر بل رحلة إلى الذات

17

"تاريخ اليسار الأمريكي"

الإشتراكية المهاجرة وإرهاصاتها الأولى

22

4 مقتربات فكرية

المركزية العربية وفوبيا المركزية الغربية

يظل موضوع السرديات مجالا مثيرا للجدل والاختلاف، بسبب تعقيدات علاقتها الاشكالية بالتاريخ، وبالوثائق والوقائع التي تُخفي كثيرا من مضمر ذلك التاريخ، حيث تسمح لبعض مروياته ونصوصه التسلل الى متخيله الجمعي، والى مدوناته. وحين يكون الحديث عن علاقة التاريخ بالسردية العربية، فالأمر سيكون اكثر تعقيدا، لأنه يفتح أفقا آخر للسجال، لاسيما في الحديث عن علاقة تلك المرويات بالمقموع الايديولوجي والطائفي والسياسي، وبالسياق الذي يخص توصيف علاقة هذا المقموع بالسلطة أو بالآخر، وبمركزيته القائمة على قراءات لا تخلو من الأدلجة والانحياز.

الدب الذهبي لتيلدا سوينتون

نصرتها لفلسطين أقلقت المنظمين

10

قصائد..

"وسال الحبر من بين أصابعي" "لابأس"

19

ميخائيل آنجلو

مجسمات "الرحمة" ممثل عصر النهضة

16

ريسان الخزعلي يكتب عن:

أدونيس.. ذكاء الفعل والمناورة

9

"في المعنى"

كمال الآلة ونقص الإنسان

24

الفنان فاروق داود

من المسرح والسينما إلى العزلة

21

وزير الثقافة الفرنسي الاسبق يزور مبنى القشلة

الطريق الثقافي ـ خاص

زار وزير الثقافة الفرنسي الاسبق رئيس معهد العالم العربي في باريس السيِّد جاك لانغ و الوفد المرافق له، موقع مبنى القشلة وشارع المتنبي للإطلاع على الإرث الحضاري والشواهد التاريخية فيه، وعبر لانغ عن اعجابه باعمال التطوير التي شهدتها هذه المنطقة من العاصمة والتي حولتها الى مركز استقطاب سياحي مهم لما تحمله من طابع تراثي وروحي يرمز الى الثقافة والتاريخ الاصيل للمجتمع العراقي.

البعثة الألمانية تباشر أعمالها في موقع آشور

الطريق الثقافي ـ خاص

باشرت بعثة التنقيب الألمانية أعمالها في موقع آشور للتراث العالمي التابع لمحافظة صلاح الدين للموسم الثالث. وأكد مفتش آثار صلاح الدين على ضرورة الاستفادة من خبرة الآثاريين الموجودين مع البعثة ومواكبة تطور الأجهزة المستخدمة في علم التنقيب. من جهة أخرى وفرت الجهات الأمنية المسؤولة في المحافظة أجواء الحماية واشتراطات العمل المريح لبعثات التنقيب الاجنبية في المواقع الاثرية العاملة ضمن حدود محافظة صلاح الدين، بما في ذلك مواقع مدينة اشور الأثرية.

ورشة عمل عن كيفية كتابة المشاريع وفقًا لليونسكو

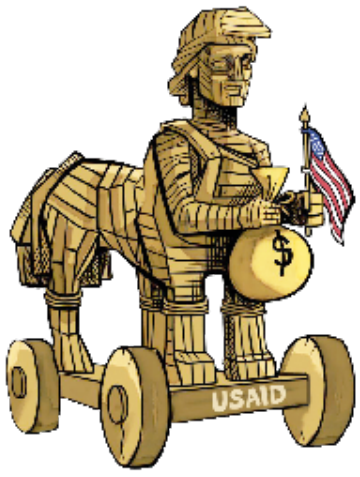
الطريق الثقافي ـ خاص

أُفتتحت في وزارة الثقافة والسياحة والآثار ورشة عمل عن (كيفية كتابة المشاريع الثقافية وفقا لمتطلبات اليونسكو)، أقامها قسم التدريب والتطوير الآثاري في دائرة الدراسات والبحوث بالهيأة العامة للاثار والتراث، على قاعة دوني جورج، الهدف منها الاستفادة من المنح التي تقدمها اليونسكو لحماية التراث الثقافي، باعتبارها مصدر مهم لتمويل المشاريع الثقافية المختلفة، وتساعد على تأمين التمويل من خلال تحديد أهداف وأنشطة ومصروفات المشروع كما يمكن للمشاريع الناجحة جذب انتباه الممولين وتحسين فرص الحصول على التمويل.

نمط

الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية USAID

حصان طروادة الإمبريالي يدخل في آلة تقطيع الخشب



ماري جاستر
ترجمة: الطريق الثقافي

أثارت التخفيضات في الإنفاق الحكومي وإلغاء الوكالة الأميركية للتنمية الدولية التي أقرها إيلون ماسك. انقسامات كبيرة في أوساط الطبقة الحاكمة الأميركية، كون تلك الوكالة هي جزء أساسي من استراتيجية "القوة الناعمة" للإمبريالية الأميركية.

ألقت ما تسمى (وزارة كفاءة الحكومة) التي أنشأها الملياردير إيلون ماسك، الوكالة الأميركية للتنمية الدولية، المسؤولة عن تقديم المساعدات الخارجية، في آلة تقطيع الخشب لفرمها.

لقد استشاط الديمقراطيون والمؤسسة الليبرالية غضبا. وفي الوقت الذي ندرك فيه، نحن اليساريون، الدوافع الساخرة لدونالد ترامب لتفكيك الوكالة الأميركية للتنمية الدولية، فإن ما كشفه تجميد تمويلها هو الطبيعة الحقيقية لهذه الواجهة "الإنسانية" لوكالة المخابرات المركزية التي تمثل "القوة الناعمة" للإمبريالية الأميركية.

تباكت وسائل الإعلام الرأسمالية والرجعية على تلك الوكالة، على الرغم من أنّها تعرف الغرض الحقيقي منها. فوسائل الإعلام هذه وغيرها من تلك المحسوبة على الديمقراطيين، ما زالت تدافع عن أداة التدخل الإمبريالي الأمريكي. والآن تكشف أزمة التمويل المفاجئة التي تواجهها وسائل الإعلام "المستقلة" ومجموعات "المجتمع المدني" المزعومة في العديد من البلدان عن هذه الحقيقة.

شكوك باستقلالية الإعلام

وفقًا لتقارير، يعيش 90 بالمائة من وسائل الإعلام الأوكرانية على المُنح، ومعظمها من الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية وهو ما يثير التساؤل حول كيفية اعتبارها "مستقلة".

ووفقًا لمذكرة مسربة، موّلت الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية 6200 صحفي و707 منفذ إخباري غير حكومي و279 منظمة مجتمع مدني من قطاع الإعلام في العام 2023. واحتج بيان صادر عن منظمة مراسلون بلا حدود (RSF) على أن إلغاء الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية من شأنه أن "يخلق فراغًا لصالح الأنظمة والدول الاستبدادية".

وفقًا لمراسلون بلا حدود، عندما تقدم الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية المال للصحفيين، فإنّها لا تدفع مقابل الدعاية! بل تعزز ببساطة "التدفق الحر للمعلومات". لقد حدث أن المنصات "المستقلة" في محفظة الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية تدفع جميعها أجندة السياسة الخارجية لواشنطن وتثير المعارضة ضد أعدائها.

وعلى نحو مماثل، أصبحت وسائل الإعلام المعارضة الروسية في حالة من الفوضى. ووفقاً لأحد هذه المنافذ (ذا بيل): "تعتمد معظم المنظمات غير الحكومية ووسائل الإعلام الروسية المنفية على المنح كمصدر رئيسي ـ وأحياناً وحيد ـ للتمويل، مع جزء كبير يأتي من واشنطن". وهنا لدينا تأكيد، من مصدر موثوق، على أن المعارضة الليبرالية في روسيا هي عميلة مدفوعة الأجر للإمبريالية الأميركية.

كما أنّ الوكالة الأميركية للتنمية الدولية هي أيضاً راع مهم للصحافة المعادية للثورة، والتي تلقت الآن ضربة قاسية.

على سبيل المثال، اضطر موقع "كوبا نت" الذي يتخذ من ميامي مقراً له (والذي تلقى 500 ألف دولار من الوكالة الأميركية للتنمية الدولية في العام 2024 وحدة، من أجل إشراك (الشباب الكوبيين في الجزيرة في الصحافة المتعددة الوسائط الموضوعية وغير الخاضعة للرقابة)، كما أضطر موقع "دياريو دي كوبا" الذي يتخذ من مدريد مقراً له، إلى نشر رسائل تسول عبر الإنترنت، سعيًا للحصول على تبرعات من القرّاء للبقاء على قيد الحياة.

ومن دون أدنى شكٍّ، سيُجبر العديد من هذه المواقع على الإغلاق. وقد أعربت صحيفة "ميامي هيرالد"، وهي لسان حال كوبي منفي مؤيد لترامب، عن شعورها الشديد بالخيانة إزاء الهجوم على الوكالة الأميركية للتنمية الدولية، وكتبت: "إن تخفيضات المساعدات الخارجية التي يفرضها ترامب

تسجيل ثاني ظهور عراقي في القائمة الطويلة لجائزة البوكر الدولية

الطريق الثقافي ـ وكالات

سجّل الروائي والمترجم والأكاديمي سنان أنطون ثاني ظهور عراقي في قوائم جائزة البوكر العالمية، بعد الظهور الأوّل الذي تمثل في ترشح رواية "فرانكشتاين في بغداد" للروائي أحمد سعداوي للجائزة قبل سنوات. ويأتي ترشح سنان، كمترجم هذه المرّة، لرواية الفلسطينية إبتسام عازم "سِفر الاختفاء" التي صدرت طبعتها العربية في العام 2014. وتكرم الجائزة سنويًا الروايات المكتوبة بالإنكليزية أو المترجمة إليها. ويحصل الكاتب الفائز على جائزة مالية قدرها 50000 جنيه إسترليني، تُقسّم بالتساوي بين المؤلف والمترجم (في حال الروايات المترجمة).

ضوء

حركة الزاباتيستا Zapatista de Liberación

جيش التحرير الوطني الزاباتيستا (بالإسبانية: Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN)، وهي حركة ثورية مسلحة جزئيًا من ولاية تشياباس، إحدى أفقر مناطق المكسيك. حيث انتفض جيش التحرير هناك ضد الحكومة في العام 1994، واستولى منذ ذلك الحين على جزء من غابة لاكاندون. وهو حركة مناهضة

في كثير من الأحيان، ترقى المساعدات الإنسانية التي تقدمها الوكالة الأميركية للتنمية الدولية إلى مستوى المضاربة الإمبريالية.

هي نعمة للديكتاتوريين في الصين وفنزويلا وكوبا".

من الواضح أن مثل هذه المنصات لا تسعى لنشر الحقيقة وتنتصر للإنسان، بقدر سعيها للترويج للمشروع الأمريكي الإمبريالي، والحصول على المال منه.

إنّ الكثير من منظمات المجتمع المدني والمنظمات غير الحكومية، هي بمثابة القوة الناعمة للإمبريالية الأميركية، فقد استثمرت الوكالة الأميركية للتنمية الدولية بشكل كبير فيها.

على سبيل المثال، من العام 1996 إلى العام 2003، منحت الوكالة الأميركية للتنمية الدولية شركة "التنمية المستدامة" "كيمونيكس إنترناشيونال" عقداً بقيمة 15 مليون دولار لتنفيذ برنامج "التنمية الديمقراطية والمشاركة المدنية" في بوليفيا، لحشد الدعم للرئيس الموالي للولايات المتحدة غونزالو سانشيز.

وفي الوقت نفسه، سعت الوكالة إلى تقويض الدعم لحزب الحركة نحو الاشتراكية من جانب العمال والفلاحين المعارضين لاستغلال احتياطيات بوليفيا المعدنية الغنية من قبل الشركات الدولية. كما تمتد مخالب الوكالة الأميركية للتنمية الدولية إلى أوروبا الشرقية، حيث نمت المنظمات غير الحكومية التي يرعاها الغرب هناك مثل الطحالب، بعد تفكك الاتحاد السوفييتي.

والآن تشعر جميع هذه المنظمات بالذعر إزاء جفاف الأموال. وتخفي العديد من المنظمات غير الحكومية التي ترعاها الوكالة الأميركية للتنمية الدولية هدفها الحقيقي وراء سياسات الهوية، وتزعم دعم حقوق المرأة، وحقوق الأقليات، وحقوق المثليين، وما إلى ذلك. لقد تم استغلال هذا الآن لتبرير تدمير الوكالة، حيث تعهد ترامب بالقضاء على الإنفاق "المبطن"، وسخر ماسك من الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية ووصفها بأنها "عش أفعى للماركسيين اليساريين المتطرفين [كذا]".

في الواقع، فإن قشرة التحرير ليست سوى حصان طروادة يخفي الضغط المؤيد للإمبريالية الذي تمارسه الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية؛ ناهيك عن تقليص المعارضة للأنظمة الموالية للولايات المتحدة من خلال توجيه غضب العمال والشباب الراديكالي نحو عمليات "غير سياسية" ذات قضية واحدة تعتمد على الأموال الغربية، وهي الأموال التي تفسد الناشطين الشباب على نحو ثابت.

في كثير من الأحيان، ترقى المساعدات الإنسانية التي تقدمها الوكالة الأميركية للتنمية الدولية إلى مستوى المضاربة الإمبريالية. في العراق وأفغانستان وهايتي وإثيوبيا وأماكن أخرى، تعاقدت الوكالة الأميركية للتنمية الدولية بشكل متزايد مع "شركاء من القطاع الخاص" مثل كوكاكولا وبكتل ودوبونت (التي صنعت سلاح العامل البرتقالي الكيميائي الذي أطلق على فيتنام في الستينيات).

لقد هرب هؤلاء المحتالون بمليارات الدولارات من أموال دافعي الضرائب التي حصلوا عليها من الوكالة الأميركية للتنمية الدولية. ووفقًا لتقرير ويكيليكس، في العام 2022، بقي 10 % فقط من تمويل الوكالة الأميركية للتنمية الدولية في البلدان التي كان من المفترض أن تساعدها. وعاد الباقي مباشرة إلى الولايات المتحدة، وانتهى به المطاف في الحسابات المصرفية للشركات الكبرى في واشنطن.

تأسست الوكالة الأميركية للتنمية الدولية في العام 1961 بإيعاز من الرئيس جون ف. كينيدي "لمقاومة نفوذ الاتحاد السوفييتي السابق أثناء الحرب الباردة" (وفقًا لصحيفة ميامي هيرالد) وارتبطت منذ فترة طويلة بوكالة المخابرات المركزية.

إن أي مساعدة حقيقية تقدمها الوكالة الأميركية للتنمية الدولية للأشخاص الذين يعانون من الحرب والفقر والمرض تعتبر ثانوية وتكميلية لدورها كناقل للإمبريالية الأميركية، فقد ظلت الوكالة الأميركية للتنمية الدولية معقلاً للقوة الناعمة الأميركية في أميركا اللاتينية منذ ذلك الحين. على سبيل المثال، في العام 2010، حاول عملاء الوكالة الأميركية للتنمية الدولية التحريض على تغيير النظام في كوبا من خلال إطلاق منصة إعلامية اجتماعية (ZunZue-no) سراً، بهدف التحريض على الإطاحة بالحكومة الكوبية.

كما عملت الوكالة الأميركية للتنمية الدولية على تقويض الرئيس هوغو شافيز في فنزويلا، كجزء من حملة واشنطن ضد الثورة البوليفارية.

وأخيرا، أثناء الحرب الأهلية السورية، موّلت الوكالة الخوذ البيضاء، وهي منظمة غير حكومية "إنسانية" هي في الواقع واجهة دعائية تجاهلت الفظائع التي ارتكبتها الجماعات الجهادية المناهضة للأسد والتي كانت جزءا منها، مثل جبهة النصرة.

هناك العديد من الأمثلة الأخرى التي يمكننا الاستعانة بها لتوضيح الدور الخطير الذي تلعبه ولعبته تلك الوكالة، قد نأتي عليها لاحقًا.

قمة باريس تسخّر تكنولوجيا الذكاء الإصطناعي لحماية التراث العالمي من الحروب

رشيدة داتي وزيرة الثقافة الفرنسية

الطريق الثقافي ـ خاص

تمخّض عن القمة العالمية للذكاء الاصطناعي، التي عقدت في باريس بمشاركة 61 دولة، تشكيل هيئة جديدة تضم عمالقة التكنولوجيا، تستخدم أدوات الذكاء الاصطناعي للمساعدة في حماية مواقع التراث والآثار الرئيسية، وإنشاء حلول تكنولوجية مبتكرة لرصد وتوثيق التراث المهدد بالانقراض. وأطلقت وزيرة الثقافة الفرنسية رشيدة داتي، الثلاثاء، مشروع "Heritage-Watch.AI"، وهي هيئة مستقلة غير ربحية، تضمّ أربع منظمات تكنولوجية لهذا الغرض، هي شركة النمذجة ثلاثية الأبعاد Iconem، ومزوّد صور الأقمار الصناعية Planet Labs PBC، ومجموعة التراث الثقافي الحكومية الدولية، ومؤسسة "Aliph" (التحالف الدولي لحماية التراث)، بالإضافة إلى شركة مايكروسوفت. وأعلنت داتي أنه "سيتم تزويد مواقع التراث الثقافي بأدوات جديدة تعمل بالذكاء الاصطناعي، للمساعدة في حمايتها من الحروب والكوارث الطبيعية".

للرأسمالية تسعى إلى تحقيق الحكم الذاتي للسكان الأصليين وتعارض العولمة الليبرالية الجديدة. سُميت على اسم الزعيم المتمرد الأناركي المكسيكي إيميليانو زاباتا (1879ـ 1919). وعلى الرغم من أن الحركة تندرج ضمن تقاليد حركات حرب العصابات في أميركا اللاتينية، إلّا أنّها تختلف عنها لجهة استخدامها على نطاق واسع وسائل الاتصال ووسائل الإعلام الجماهيريةو، والإنترنت وخطابات المتحدث باسمها القائد الفرعي ماركوس، واستخدام أقل قدر من العنف لتحقيق أهدافها. ولهذه الأسباب وغيرها، أطلق على جيش زاباتيستا للتحرير الوطني انتفاضة ما بعد الحداثة.

حدث في مثل هذا اليوم

رحيل عالِم الآثار والمؤرخ والمسماري العراقي طه باقر

في 28 شباط/ فبراير 1984 رحل عن عالمنا عالِم الآثار والمؤلف والمسماري واللغوي والمؤرخ والأمين الأسبق للمتحف العراقي طه باقر ناصر (1912 ـ 1984)، الذي يُعَد من أبرز علماء الآثار في العراق. من بين أعماله الخالدة، ترجمته لملحمة جلجامش الأكادية إلى العربية، وفك رموز الألواح الرياضية البابلية، واكتشاف قانون إشنونا، وحفرياته في المواقع البابلية والسومرية القديمة. بما في ذلك مدينة شادوبوم السومرية قرب بغداد. كان باقر يتقن اللغات العراقية التاريخية الأربع (العربية والآرامية والأكدية والسومرية)، وكذلك الإنجليزية والفرنسية والألمانية.

ولد طه باقر في العراق في محافظة بابل ـ مدينة الحلة. وأكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة فيها ثم تخرج من الثانوية المركزية في بغداد في العام 1932. وكان من الأربعة الأوائل على الثانويات العراقية، فانتقل لإكمال دراسته على نفقة وزارة المعارف آنذاك، إلى الولايات المتحدة لدراسة علم الآثار في المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو مع زميله فؤاد سفر لإكمال دراسة علم الآثار والحصول على شهادتي البكالوريوس والماجستير والعودة إلى لعراق في العام 1938، حيث حصل على لقب الإستاذية من جامعة بغداد في العام 1959، ليواصل عمله ومنجزاته العلمية.

هولندا تعيد قطع آثار مسروقة إلى نيجيريا

الطريق الثقافي ـ وكالات

تصحيحًا "للظلم التاريخي"، حسب ما ذكرت وزارة الثقافة، قررت هولندا إعادة 119 قطعة أثرية مشهورة عالمياً تعرف باسم "برونزيات بنين" إلى نيجيريا. وقال وزير الثقافة إيبو بروينز إن نقل الأعمال الفنية المنهوبة من العصر الاستعماري هو "تصحيح لظلم تاريخي". وكان جنود بريطانيون قد سرقوا في العام 1897، هذه القطع من مملكة بنين (نيجيريا الحالية) وباعوها، واستقرت في نهاية المطاف ضمن المجموعة الوطنية الهولندية. وتشكل "برونزيات بنين" أهمية كبيرة للمجتمع النيجيري، إذ تُعد مصدرًا مهمًا لتاريخ مملكة بنين، وتتضمن منحوتات وقلائد وأدوات برونزية، موجودة حاليًا في مجموعة متحف العالم الهولندي Wereldmuseum.

وجاءز هذه الاستعادة نتيجة تعاون مكثف بين الخبراء وممثلي البلدين.

علاقة السرديات الإشكالية بالتاريخ

المركزية العربية وفوبيا المركزية الغربية

علي حسن الفواز

يظل موضوع السرديات مجالا مثيرا للجدل والاختلاف، بسبب تعقيدات علاقتها الاشكالية بالتاريخ، وبالوثائق والوقائع التي تُخفي كثيرا من مضمر ذلك التاريخ، حيث تسمح لبعض مروياته ونصوصه التسلل الى متخيله الجمعي، والى مدوناته.

وحين يكون الحديث عن علاقة التاريخ بالسردية العربية، فالأمر سيكون اكثر تعقيدا، لأنه يفتح أفقا آخر للسجال، لاسيما في الحديث عن علاقة تلك المرويات بالمقموع الايديولوجي والطائفي والسياسي، وبالسياق الذي يخص توصيف علاقة هذا المقموع بالسلطة أو بالآخر، وبمركزيته القائمة على قراءات لا تخلو من الأدلجة والانحياز، فيتم اخضاعها الى متخيل متعالٍ تصنع كثيرا منه مرجعيات الاستعمار والاستشراق ومؤسساتهما.

مثلما يتكىء على كثير من سرديات أسفار الأدباء والرسامين والمستشرقين الرحالة وسيرهم، يتموضع بعضها في سرديات الرواية، بوصفها مجالا لتدوين يتسع للمتخيل السردي، ولفاعليات سردية تقوم على فحص التاريخ من خلال السرد، أو من خلال حيازة ادوات تستثمرها مركزيات سياسية وايديولوجية، تدفع باتجاه اعادة النظر بذلك التاريخ عبر ما يتبدى في الحكايات وفي الاسفار، وعبر ما يصنعه المتخيل الجمعوي من رواة آخرين لهم تحيزات متعالية، في السلطة واللغة والخطاب، وفي الايديولوجيا مثل الراوي والحكواتي والفقيه وكاتب السيرة وصاحب الديوان والورّاق، حيث لعبة هؤلاء ادوارا مهمة في المشاكلة، وفي تحفيز وظائفية السرد عبر استثارة فاعلية ذاك"المتخيل التاريخي" ووظيفته في تشييد أبنية سردية للحكايات والسير والمغازي، والتي ينظر لها البعض بأنها جزء من الغائب والمهمل في خزّان "المركزية العربية".

كتاب الباحث عبد الله إبراهيم "السردية العربية الحديثة" الذي صدر منذ سنوات عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، يعيدنا إلى منطقة الأسئلة المفارقة، حول مرجعيات هذه السردية، وحول السجال الذي يخص ما هو إشكالي منها، في علاقته بالتاريخ، وبالأطر التي فرضتها سرديات المركزية الغربية، فالعمل على تقعيد مفهوم ثقافي للسردية العربية، يتطلب اجراءات نقدية تخص فحص التاريخ، والسلطة والخطاب، مثلما تخص فحص ما علق بها من مرويات مؤسِسة، أو اطارية، يمكن وضعها في سياق النظر الى صراع المركزيات، لا سيما وأن المركزية الغربية أو الامبراطورية، فرضت مركزيتها من خلال "خطاب القوة" في بعده الثقافي، أو العمراني، أو في بعده الاستعماري والاستشراقي، وحتى التبشيري، وهو ما يُعاد انتاج بعضه اليوم من خلال صناعة "الحروب الثقافية" عبر تغذية الاصوليات الدينية، والجماعات الارهابية، والصراعات الاهلية، وعبر صناعة زائفة لمفهوم "النصر الغربي" في حروب النفط والجغرافيا والمعلومات وشبكات التواصل الاجتماعي، وصولا الى تحويل الحرب العربية الاسرائيلية الى حرب سرديات، يتغذى بعضها بسياسات ومناهج ونظريات وأفكار، فبقطع النظر عن "أدبية الكتاب" وعن شغفه بمناقشة المحور الأول الخاص بـ"تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة" ودأبه على التشكيك بمقولة المركزية الغربية، إلّا أنه جعل من هذا الموضوع "جرحا نرجسيا" يستفز الحديث، ويشاغب الذاكرة حول "الكينونة الغائبة" أو المنسية، فهذا الاستفزاز سيظل مفتوحا على مقاربة سؤال الوجود، وعلى ما يمكن أن يُثيره من جدل، وما يصنعه من تمثيل للفاعليات السردية، وممارساتها في مواجهة "نسيان الكينونة" بتوصيف هيدغر، وفي جعل السردية العربية أكثر استعدادا لإذكاء غريزة التذكّر، واستثارة الوعي على استعادتها، بوصفها نوعا من "الصيانة النقدية" التي تجعلنا إزاء رهانات، تربط هذه الصيانة بإعادة قراءة السيرة العربية، وتمثلاتها في التاريخ والسلطة والكلام والفلسفة والعلوم، فما تعيشه الذات العربية من انكسار، ونكوص، يجعل نزوعها إلى السرد مقاربة مخاتلة للمخفي من ذلك تاريخ، حيث يكتب البعض روايات تحت يافطة تسمية ملتبسة لـ" الرواية التاريخية" وهي تورية ليست للتاريخ، بل لاصطناع اقنعة تمثيلية للشخصية وللزمن التاريخيين، وبعضها يتحول الى استعارة كبرى لمواجهة تداعيات الزمن السياسي العربي وهزائمه، وازمات شخصياته واحداثه، فروايات جمال الغيطاني "بن سالم حميش ومحمد حسن علوان وغيرهم، تكشف لنا عن معطيات يُخفي سردها اقنعة لـ "موت التاريخ والايديولوجيا" عبر ميتات افتراضية للزمن التاريخي، وللشخصية التي تحمل معها وزر الصراعات والهزائم العسكرية، بوصفها كنايات عن هزائم سياسية وتاريخية وأيديولوجية وثقافية.

وحتى المحور الثاني للكتاب، والخاص بـ "السردية العربية الحديثة ـ الأبنية السردية والدلالية"، يضع مناقشة الموقف السلبي من السردية، ومن التمثيل الروائي لها على رأس أهدافه، عبر إعادة النظر إلى ما هو نقدي في سرديات المركزية الغربية، وإلى ما هو فاعل في استثارة الحديث عن "المسكوت عنه" والمخفي في السرديات العربية، بوصفها تملك انساقا عميقة ليست

بعيدة عن تمثيل تاريخ نشوئها في التاريخ، وفي المكان، على مستوى المجال/ المدينة، أو على مستوى الخطاب/ السلطة، وحتى على مستوى تمثيل وجودها المتعين في الأفكار والقصص والحكايات والمدونات.
نقد الخطاب الاستعمار يعني نقد سردياته، ووضعه في السياق التاريخي، وليس خارجه، وباتجاهٍ يُجرّد هذا التاريخ من بعض سلطته المتعالية، ومن الرهابات التي صنعها "العقل الغربي" لمركزيته في الاستشراق والاستعمار، وللحداثة، من خلال رمزية "مدافع نابليون" والمطبعة والحملات الثقافية الى الغرب، والى رسائل الاصلاح والتنوير، وهذا ما يجعل نقد تلك المركزية وكأنه محاولة في استعادة صورة متخيلة ل"المركزية العربية" عبر المراجعة والاحياء، وعبر معرفة مدى "الغبن التاريخي" الذي لحق بالشرق، من خلال تغييب تلك المركزية، كعتبة لتعمية الوعي بها، وفي تمثيل سرودها، وتمظهراتها، وصولا إلى حشو التاريخ بكثير من "العجائبية السردية"، والانغمار بحكايات ساذجة، وليال ملاح، وصراعات أهلية ضاجة بالعنف والقهر والاستعباد، مقابل ذلك بدا الخطاب الاستعماري/ الامبراطوري حاضرا، متعاليا، يوتوبيا، وكأنه مثالٌ للخلاص والعقلانية والحرية والعلمية، وهذا ما يجعل الكتاب باعثا ومحرضا على ضرورة وعي النقد، وعلى تقويض السائد والنمطي عن الحالة العربية، ليس بهدف الكشف عن الطرد الممنهج الذي مارسته مركزية الغرب الاستعماري والاستشراقي فحسب، بل بهدف إعادة النظر بالموروث، عبر قراءات ثقافية، تتوخى الكشف عن نسقيات ذلك "المقموع" وعلى نحو يجعل من تفكيك الخطاب الاستعماري مدخلا لدراسات ثقافية تتوخى إعادة تقويم الخطاب الثقافي السردي العربي، وبيان مدى حمولاته في التأثر والتفاعل والتواصل، فالثقافات لا تحيا بعيدا عن الآخرين، ولا عن ذاتها العاملة التي يمكن أن تجد في السرد مجالا مفتوحا للتعرف والتعريف، تحضر فيه الرواية بوصفها محاولة في وعي ضدي، على مستوى تجديد فاعلية القراءة، والتخلص من اسطرة المركزيات، وعلى مستوى تنمية الوعي النقدي عبر مقاربة ما هو اشكالي في موضوعات الهوية والذات والبطولة، وبكل ما اخفته المركزية الغربية من سردياتنا.

الاستعمار.. تقويض التاريخ والهويَّة

تعتمد القيمومة التاريخية والسردية لمركزية الاستعمار على فرض "إرادة القوة" وتكريسها كنوع من الهيمنة، أي جعل تلك المركزية فرضية للتعالي، ولصناعة "التابع"، وبما يجعل سردياته قائمة على اساس تقليد المستعمر، وعلى استيلاد الوجود من خلال مروياته وتمثلاته للسلطة والقوة، ولصياغة أنماط من التلقي الثقافي، من خلال مؤسسات وأجهزة للحكم المحلي، فضلا عن اصطناع نصوص او وظائف وحكايات ملفقة يكون فيها الآخر هو المثال، وهو المخلص، وفق أطروحات يتبدى فيها الصراع حاضرا بين الخرافة والعلم، بين الواقعية والأسطورة، وبقدر ما يبدو هذا الصراع مصطنعا، لكنه سيُخفي نقدا مضمرا، عبر ابراز فاعلية الغرب كمنتِج لمظاهر/ العلم والتنوير، ولتجسيد وجودها في مدن "مثالية" للنور والجمال والمعرفة، مقابل الإشارة إلى الخرافة والأسطورة والميثولوجيا التي تستغرقها حياة التابع في مدينته وفي سلوكه، وفي علاقته بالتطهير السحري، وهذا ما بدا واضحا في روايات يحيى حقي وطه حسين وتوفيق الحكيم، وفي القصص والروايات التاريخية والمقامات لـ"خليل الخوري ومرّاش الحلبي وسليم البستاني وعلي مبارك وجرجي زيدان ومحمد المويلحي".
نقد السرد كما اقترحه إبراهيم ليس بعيدا عن الاعتبارات الدينية، بوصف أن هذا السرد هو احتواء مستتر لهوية اجتماعية وثقافية ودينية، لها حمولتها الرمزية في التمثيل الجماعاتي لما هو ثقافي وديني، وبالشكل الذي جعل من الفقيه سلطة تملك أهلية الروي والحديث، وأن الحكواتي والسارد سيكون هو الخارج عن سلطة المؤسسة ومخزنها، وعلى نحوٍ جعل من "الحكي" وظيفة "دونية" أو كما سمّاه الشيخ محمد عبدة بأنه من "الأكاذيب الصرفة"، وهو ما جعل كاتب مثل محمد حسين هيكل يتوارى عن التصريح، من خلال اختيار اسم "فلاح مصري" ليكون كاتبا لروايته "زينب" نائيا بنفسه عن الحرج الاجتماعي، رغم أنه كتبها وهو موجود في باريس، مثلما وجد نجيب محفوظ حرجا في ذكر اسمه على عديد القصص التي نشرها مبكرا. هذا التغافل عن الذكر يكشف عن أزمة تمثيل الذات والأمة من خلال السرد الحكواتي، مثلما يكشف عن أزمة علاقة النشوءات الطبقية في المدينة الحديثة بالهويات التي يصنعها المتخيل السردي، وكأنه يؤكد فكرة تصور المركزية الغربية عن مرجعيات النشوء الروائي، بأنها "ملحمة البورجوازية" أو ملحمة المدينة، كما يراها جورج لوكاش، رغم أن تاريخ المدينة العربية ليس بعيدا عن الذاكرة الحضرية والشعرية، وحتى الحكواتية بالمعنى السردي، فسرود تلك المدينة حفلت بحيوات وصراعات وتشكلات تخص تمثلات العمران الاجتماعي، والسياسي، مثلما تخص أبنية المعرفة والجدل، لاسيما وأن علم الكلام هو شكل متقدم للعلم المعرفي وجدالاته، كما أن المقامة كانت استشرافا مبكرا للسرديات وتخيلاتها ولرواتها، الذين نقلوا عبرها كثيرا من المواقف الفكرية والسياسية.
يظل التعاطي مع المرجعيات الثقافية للسرد، موضوعا ملتبسا لأنه يجسّ موضوعات إشكاليات مثل "الهوية والطبيعة والثقافة والمجتمع، والاستعمار، والتعدد"، لكنه يتحول إلى أفق ضروري للكشف وللمساءلة، لاسيما في إعادة النظر إلى أطروحات الصراع، والى علاقة المركزية الغربية بتأطير هذا الصراع، وبالاتجاه الذي يجعل من إعادة النظر بالسرديات، وكأنه إجراء لإعادة اكتشاف الذات والعالم، وأحسب أن الحكايات والمرويات والسيّر كانت أكثر إشباعا للتعويض، وللتمثيل الرمزي، ولمواجهة ثقافوية الغياب والإخفاء.
إن ما عمد إليه عبد الله إبراهيم في مقاربة تاريخ السرديات، كان أكثر اهتماما بـ"بناء السياق الثقافيّ لنشأة السرديّات العربيّة الحديثة، فهو يتطلع إلى استعادة، التفاعلات الثقافيّة في القرن التاسع عشر، التي شهدت انهيارات نسقية في مفهوم الأدب، وتحلل أبنية السرد القديم، وبداية تشكل الأنواع الجديدة" بوصف أن هذا البناء يدخل في سياق ترميم الذاكرة، أو إعادة تأهيلها لمواجهة تحديات "نسيان الكينونة" من جانب، وإلى إعادة النظر إلى الصراع الكبير مع "الاستعمار الجديد" وتمثلاته في العنف والاستبداد، وحتى في دعم "الأصوليات السلفية" غير المؤهلة للتموضع في النسق الحداثي، فضلا عن العمل على جعل تلك السرديات وبمختلف عناوينها خيارا نقديا لفضح تحيزات الخطاب الاستعماري، والكشف عن دوره في تغذية الصراعات الداخلية، عبر دعم بعض الجماعات الاهلية، والانماط الديكتاتورية، وصلا الى دعم الكيان الصهيوني، وتوصيف الظواهر السياسية في الشرق العربي عبر مرجعيات تفرضها سرديات "الليبرالية الجديدة"، أو حتى سرديات الاستشراق الجديد، الذي تتغيىء اهدافه في إعادة إنتاجه المركزية الغربية، وفي اصطناع مركزيات اكثر رعبا وسطوة للسوق والعولمة والمعلومات والرقابة والعسكرة، وأحسب أن موضوع الشرق الاوسط الجديد هو شكل اجرائي لفرض "سردية كبرى" في عالم ماتت فيه السرديات.
حروب السرديات ستكون رهانا على صناعة سرديات فائقة لعالم جديد في الشرق، فسردية العسكرة ستتحول إلى سردية أيديولوجية، وسردية الجغرافيا ستكون مجالا لإعادة توصيف الصراع الجيوسياسي، على مستوى السيادة والاستقلال، وحتى على مستوى اعادة انتاج أطروحات فاشلة، مثل "الإنسان الأخير" و"نهاية التاريخ" لتنفتح على تصورات أكثر تعقيدا في توصيف العولمة، عبر إعادة إنتاج المركزيات من خلال سرديات الاستهلاك، والموضة والأسواق الفائقة، والذكاء الاصطناعي، وباتجاه يجعل من استهلاك الأفكار جزءا طبرا في لعبة الهيمنة، وفي إشباع الحاجات الرمزية عبر أنماط استهلاكية ناعمة في السينما والإعلان والإعلام والمعلومات والحرب السيبرانية، وصولا إلى توريط التابع بحروب محلية، وبصراعات "عقائدية" خارجة من التاريخ إلى عصبويات السياسة والأيديولوجيا.

الاجتماعية

دور السينما القديمة كنوز معمارية مهملة

تستفيد هندسة السينما بشكل عام من العناصر الكلاسيكية، لكنّها تضيف أيضًا بعض التفاصيل التي تعكس المزاج الاجتماعي والقدرة المالية والمستوى الثقافي للمجتمع. وهو فن يجمع بين المعمار وهندسة التصميم الداخلي لجعل مشاهدة الأفلام متعة حقيقية وأكثر سهولة في الوصول إلى رواد السينما الشغوفين.
لطالما كتب الكثيرون عن دور السينما القديمة وبنيتها المعمارية المتميزة في بغداد والمحافظات، تلك التي توفرت في الغالب، على نوع متميز ومتفرد، لكن هذه الكنوز المعمارية ظلت طي النسيان والإهمال منذ عقود طويلة، بعد أن تراجعت فسحة الترفيه نتيجة لعدم الاستقرار المجتمعي، وتدهور المنتجات الثقافية في سلّم أولويات الناس، بعد ما رأوه من مأس وويلات وحروب دخل في نفقها المظلم العراق ولم يخرج منه حتى اللحظة.
لكن الأمر لا يمنع من التنويه بتلك الكنوز النادرة التي جمعت في معمارها وظيفتي الفرجة والشكل الفني الأصيل المستمد من تاريخ وتراث البلد العريق. لقد شهد العراق تأسيس أولى تلك الدور أواسط عشرينيات القرن الماضي، على أيدي رواد المعمار العراقيين، من امثال نعمان منيب، الذي صمم مبنى سينما الزوراء في منطقة المربعة، عندما كان يعمل مساعدًا لمعماري الإنكليزي ولسون (مصمم جامعة آل البيت في الأعظمية)، حسب مصادر مرموقة، مثل فريد حنظل ورفعت الجادرجي.
إنّ الاعتناء بتلك المباني النادرة قد يتطلب وعيًا راقيًا وإحساسًا وطنيًا كبيرًا، قد لا يتوفر لدى البعض ممن أشرفوا على الإعمار والخدمات البلدية في بغداد منذ الإنقلاب على ثورة 14 تموز حتى يومنا هذا للأسف.
وعلى الرغم من تراجع فاعلية دور العرض السينمائي، وانحسار جمهورها التقليدي المعروف، وتبدد تقاليد المشاهدة، نتيجة لانتشار محطات التلفزة والمنصات الإلكترونية التي تبث الأفلام على مدار الساعة، إلّا أن تقليد المشاهدة الكلاسيكي المعروف، وما يمنحه من شعور بالمتعة والفخامة عند مشاهدة الأفلام في دور العرض المرموقة، ما زال يجذب الكثيرين في الغرب، ويمثل ممارسة حضارية ومهابة واحترام للمنتج الإبداعي المتمثل بالأفلام.
وما زالت مثل تلك الدور الكلاسيكية في أغلب دول العالم، بمعمارها المتميز، تلقى العناية والصيانة الدائمة والتحديث، وإدخال التقنيات الحديثة عليها، وما زال جمهورها مواظبًا على الحضور بشكل دوري لمشاهدة الأفلام، تجذبه الفخامة التي توفرها، والأجواء الاجتماعية التي ترافق عملية الحضور والتمتع، وهي تفصيلات لا يمكن أن تتوفر في حال مشاهدة الأفلام في التلفزيون أو على منصات الإنترنت.
لقد دُمر للأسف أغلب هذه الدور ذات الطراز المعماري الفريد، في بغداد وبقية المحافظات، من دون أي وازع أخلاقي وحرص على الهويَّة المعمارية لبلدنا، بينما حُول عدد آخر منها إلى مخازن للحديد والأخشاب.
ومن أجل إنقاذ الدور التي ما زالت قائمة منها، لاسيّما سينما الزوراء العريقة، لابد من دعوة ووقفة جادّة لإجبار الجهات المسؤولة بوضع اليد عليها، والبحث عن مستثمرين لتجديدها وتزويدها بالتقنيات الحديثة الخاصّة بالعروض السينمائية وهندسة والصوت والإنارة، لتكوّن ملمحًا معماريًا وثقافيًا متحضرًا، يسهم في ترسيخ التقاليد الثقافية من جهة، ويحافظ على النماذج المعمارية الفريدة ذات الطابع المحلي المتميز من جهة أخرى.

من أطباق السَلطَة والتطريز حتى الآثار

نهب التراث الفلسطيني
معركة الحفاظ على الهويَّة

تحتل المعركة الثقافية مكانة خاصة في سياسة الحركة الصهيونية، لتشمل كل شيء حتى أطباق الأكل التقليدية وفنون التطريز وعلم الآثار؛ انها إداة إسرائيل لإثبات حقها في الارض، فهي تشارك في خلق رواية وطنية، بغض النظر عن مصداقيتها التاريخية، وعليه فإن الفلسطينيين يقاتلون من أجل الحفاظ على هويتهم، إضافة إلى أرضهم المسروقة.

ترجمة فؤاد الصفّار

أكثر المصنفات الأدبية التي تجلت فيها تلك التقاليد هي المقامة بوصفها النوع السردي الذي استقر قالبه الفني استقرارا اتضح في كثرة ما وصل إلى القرن التاسع عشر من مقامات

أثناء رحلة جوية مع شركة فيرجن اتلانتيك البريطانية نهاية العام 2017، اثار وجود اسم طبق على قائمة الوجبات الجديدة المقدمة على متن الطائرة "سلطة الكسكس الفلسطينية" وهو طبق شرق اوسطي له شعبية كبيرة مستوحى من النكهة الفلسطينية، ولكن بعد نشر أحد الركاب صورة لقائمة الطعام على وسائل التواصل الاجتماعي متهما الشركة وموظفيها بأنهم "متعاطفون مع الارهاب". وقامت المنظمات المؤيدة لإسرائيل بنشرها أيضا، وأدعى البعض منهم انها في الواقع سلطة "يهودية" أو "إسرائيلية"، وأمام الضغوط، اعتذرت الشركة رسميا، ثم حذفت كلمتي "فلسطين، فلسطينية" من قائمة الاكل.[1] شركة فلاي دبي الامارتية، التي افتتحت خط طيران بين الامارات واسرائيل بعد اتفاق التطبيع بين البلدين عام 2020، حرصت على عدم تكرار الخطأ ، فدليلها السياحي الصغير الى الاسرائيل والمتوفر على موقعها الالكتروني[2] يفتخر وبشكل خاص بالمأكولات الشهية والذوق الاصيل "حمص بطحينيه، فلافل" على اعتبارها من المطبخ الاسرائيلي ، علما أن هذه الاطباق هي فلسطينية،[3] ولكن على عكس شركة فيرجن الاتلانتيك لم تقدم أي انتقادات موجهة الى الشركة من قبل الفلسطينيين أو مواطني الدول العربية.

هذين المثالين، يوضحان المعركة الثقافية والايديولوجية التي يشنها الاسرائيليون ضد الفلسطينيين منذ عقود لتعزيز هيمنتهم على المنطقة ، فهو يشكل أحد الجوانب الرئيسية للصراع الإسرائيلي ـ الفلسطيني، الى جانب بعده الاقليمي الاستعماري. أن معركة الهيمنة هذه من أجل الشرعية التاريخية في الاراضي المقدسة، روجت لها الحركة الصهيونية على حساب سكان فلسطين الاصليين منذ نهاية القرن التاسع عشر، ثم واصلت اسرائيل احتلالها بعد قيام دولة اسرائيل في آيار/ مايو 1948. إحدى الأفكار الرئيسية للصهيونية السياسية، التي وضعها على وجه الخصوص ناثان بيرتباوم 1864 ـ 1937، وتيودور هرتزل 1860 ـ 1904 ، بهدف انشاء دولة يهودية مبنية على الافتراض أن جميع اليهود المعاصرين ينحدرون من العبرانيين. وعلى هذا النحو سيكون لهم حق الاسبقية على ارض فلسطين (أعيدت تسميتها أرض إسرائيل) بعد أن طرد الرومان اليهود القدماء بشكل جماعي في بداية عصرنا . وفقا لهذه القصة، وجدت المنطقة خالية من سكانها الرمزين الموجودين منذ الفي عام، والذين انتشروا في اركان العالم

الاربعة ، ثم غزوها لاحقا من قبل العرب ،ولكن تم اهمالها لقرون من قبل هؤلاء "الاجانب" الذين تركوها ارضا بائرة. أن اسطورة النفي القسري لشعب له دين وثقافة ومهد مشترك، يشكل امة على الرغم من تشتته، خدمت في ذلك الوقت لتبرير المشروع الاستعماري الصهيوني من خلال التذرع بـ "عودة اليهود الى وطنهم الاصلي" وعليه يجب إنشاء دولتهم في فلسطين، كما قال قادة الحركة الصهيونية مثل دافيد بن غوريون 1886 ـ 1973، باسم مشيئة الكتاب المقدس والتي سيستفيد منها اليهود في "أرض الميعاد"، أما السكان العرب الفلسطينيون[4] فيعتبر المؤرخ شلومو سياند، أنّهم لا يمثلون إلّا مجموعة من المستأجرين من الباطن أو المقيمين المؤقتين على ارض ليست ملكا لهم[5] وبالتالي فهم لهم الحق في استبدالهم وطردهم . وعلى الرغم من الروايات التأسيسية التي بنتها الصهيونية قد تم تفكيكها من قبل المؤرخين وعلماء الاثار وخاصة الاسرائيليين[6] إلّا أنّها لا تزال جزءًا من القاعدة الايديولوجية والسرد الوطني لدولة اسرائيل.

تغطي هذه الحرب الثقافية ضد الفلسطينيين مجالات متنوعة: التاريخ، التقاليد ، الفن، ولكن ايضا التراث المادي وغير المادي والإسكان والبيئة، إلى ما ذلك. بمعنى اخر كل ما يشكل الذاكرة الجمعية وهوية شعب.

المشروع الصهيوني "اجتثاث التعريب" يتيح لنا البعد السياسي لعلم الاثار في المنطقة أن نفهم بشكل افضل سبب بقاء تراث فلسطين في مرمى انظار تل ابيب. على سبيل المثال، حرب حزيران/ يونيو 1967 ، بين اسرائيل والدول العربية، استولت القوات الاسرائيلية على القدس الشرقية والضفة الغربية وغزة، وكانت اسرائيل قد صادقت عام 1957، على اتفاقية لاهاي لحماية الممتلكات الثقافية في حالة نشوب صراع مسلح، لكنها قامت في العام 1954 بالاستيلاء على المتحف الوطني في القدس ، وتم تغير اسم هذا المتحف الذي يضم مخطوطات البحر الميت الشهيرة وعدد من القطع الاثرية والكتب القديمة الى متحف روكفلر، ثم وضعته تحت اشراف منظمة مرتبطة بالحكومة الاسرائيلية . وتشير التقديرات الى أن الاسرائيليين صادروا ما يقرب من ثلاثة ملايين قطعة اثرية من الاراضي الفلسطينية في الفترة من 1967 الى 1992، وما يقرب من مائة وعشرين الف قطعة أثرية كل عام منذ عام 1995 وصاعدا (7). وفي الضفة الغربية تم فهرست اكثر من ستة الالاف موقع أثري ، ذهب منها مائتان موقع الى المستوطنات الاسرائيلية وتعرض الف منها الى التدمير أثناء بناء الجدار العازل الذي يطوق الضفة الغربية ، ويمنع الجيش الاسرائيلي الفلسطينيين من زيارة المناطق الاثرية القديمة، فهي تسمح فقط لليهود والاجانب. بالإضافة الى ذلك، يُمنح المرشدون السياحيون الفلسطينيون، الذين حظرت اسرائيل مهنتهم بين عامي 1967 و 1994، تصاريح حركة مقيدة الى الامكان والمباني السياحية وخاصة الامكان المسيحية [8] اما قطاع غزة، حيث تم جرد 350 موقع ومنشاة ومعالم تاريخية، قد تعرض الى أضرار جسيمة بعد حرب اسرائيل ـ حماس في 7 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2023، مائتان منها بما في ذلك المسجد العمري (القرن السابع) وكنيسة القديس بروفير (القرن الثاني عشر) ولكن ايضا بقايا كنعانية ، فلسطينية، مصرية، رومانية ، عثمانية.. الخ، تعرضت الى أضرار بالغة أو تحولت الى رماد بسبب القنابل الاسرائيلية [9]، كما شاركت القوات الاسرائيلية في عمليات النهب. في 12 كانون الثاني 2024 ، نشر مدير سلطة الاثار الاسرائيلية على حسابه الخاص في منصة X، صورة تظهر مجموعة من القطع الاثرية التي سرقها الجنود الاسرائيليون، ثم تم عرضها مثل الجوائز في قاعة البرلمان الاسرائيلي.[10]

إنّ الرغبة في وضع أيديهم على أراضي وممتلكات الفلسطينيين القدماء، لها جذورها في المشروع الذي وضعه المفكرون الصهاينة لـ "اجتثاث تعريب" الأرض والطبيعة. هذه هي المهمة التي أوكلها الصندوق القومي اليهودي FNJ، الذي أُنشأ في سويسرا في العام 1901، إلى "الرواد الاوائل" الذين وصلوا الى فلسطين قادمين من أوربا لإقامة المستوطنات ، كما أن هذا الصندوق، إضافة الى مسؤوليته في الاستيلاء على الاراضي الفلسطينية، يدعم في الوقت نفسه أدخال الاشجار المستوردة من القارة الأوروبية وخاصة الصنوبريات، لدعم توسيع المستعمرات الزراعية، حيث تتطور الغابات بعد ذلك ، ويساعد برنامج التشجير هذا على اعادة خلق بيئة مألوفة للمهاجرين الغربيين. اي تغير الطبيعة "الشرقية" حسب تعبيرهم.

تتعلق استراتيجية التجريد الثقافي أيضا بالأزياء التقليدية، ونرى ذلك بشكل واضح في الملابس الفلسطينية التقليدية المعمولة يدويا ، وقد ظهر فن التطريز في منطقة الشام خلال العصر الكنعاني، منذ عدة الالاف من السنين، وكان ينتقل بين عائلات القرى، ولكل مدينة في فلسطين ألوانها وأشكالها وأنماطها الهندسية المستوحاة من النباتات والحيوانات المحيطة بهم، إلا أن هذا التراث الحرفي يطعن فيه الاسرائيليون باسم "حق الأقدمية لليهود في " ارض الميعاد": أنهم يدعون أبوة هذه المعرفة في مجال الازياء لأنها كانت مستخدمة بالفعل، وفقا لما ورد في العصور التوراتية.

وقد ساهمت الاعمال المخصصة لتاريخ التطريز والازياء في الاراضي المقدسة في دعم هذه القصة من خلال التجاهل التام للتقاليد الشعبية الفلسطينية، في السنوات الاخيرة، دخل فن التطريز الى سوق الملابس العصرية في اسرائيل وكذلك السوق الدولية للملابس الجاهزة، والملاحظ رؤية هذا النوع من التطريز على ملابس محبو موسيقى الجاز للشباب في تل ابيب.

أن احتكار فن التطريز ليس حدثا معزولا: الكوفية الفلسطينية التقليدية، التي اصبحت رمز للمقاومة منذ الثورة العربية الكبرى 1936 ـ 1939، تم الاستيلاء عليها أيضا من قبل قطاع الازياء وتحولها عن معناها السياسي، ففي عام 2016، ابتكرت المصممة الاسرائيلية دوريت بارور ملابس انثوية مزينة بالتطريز الفلسطيني وتباع بأسعار خيالية في متاجرها . وفي فرنسا عام 2021، اثارت مجموعة LVMH، المملوكة للملياردير برنارد ارنو جدلا من خلال عرضها للبيع وبسعر 582 يورو كوفية بالوان العلم الاسرائيلي موقعة من المصمم لويس فويتون. وكما تظهر" قضيتي شركتي الطيران " فإن مسألة الطهي تبلور التوترات المتولدة من الاستيلاء على الاطباق الفلسطينية التي تصنف الان في اسرائيل ضمن الاطباق الوطنية.

في ايامنا هذه، من نيويورك الى باريس مرورا بلندن، غالبا ما يخطئ المبتدئون في معرفة أصل أطباق الاكلات المعروفة مثل الحمص، التبولة، الطحينية على أنّها إسرائيلية وتجريدها من أصولها الشامية وذلك من خلال الحملات الدعائية التي تنفذها اسرائيل في الخارج .

توضح لنا حالة الزعتر (خليط من التوابل يتكون بشكل رئيسي من الزعتر) والعكوب (نوع من الكردون) التهديدات التي تلقي بضلالها على الهوية الفلسطينية، وتحظى هذه النباتات بتقدير كبير لدى الفلسطينيين، وهي تنمو في البرية ويتم قطفها في الربيع وتشتهر بفضائلها الغذائية وفوائدها الطبية، ولكن منذ عامي 1977و 2005، تم منع جمعها في البرية من قبل السلطات الاسرائيلية، بحجة أن هذه الانواع "في خطر" رغم أن الدراسات العلمية تتعارض مع هذا القرار [11]، الان يتم زراعتها من قبل الشركات الزراعية الاسرائيلية التي يشكل عملائها الدول العربية بشكل اساسي، ويواجه المخالفون ومنتهكو الحظر على الجمع البري للزعتر والعكوب غرامات باهظة وقد تصل الى السجن لعدم الدفع.

على الرغم من المخاطر التي تنطوي عليها، لا يزال العديد من جامعي الزعتر والعكوب مستمرين في الحصاد اليوم كما فعل قبلهم اباؤهم وأجدادهم.

أخرجت السينمائية الفلسطينية جومانا منّاع في العام 2022 فيلمًا بعنوان "القطافون" Foragers، يجمع بين الوثائقية والروائية، يكشف بالتفصيل عبثية هذا النظام وتبعاته على الفلسطينيين، كما يظهر ايضا المقاومة التي يبديها الحصادون العرب لهذا القانون التعسفي على الرغم من المخاطر القانونية

يركز احد مشاهد الفلم بشكل خاص على قضية سمير وهو جامع النبات بشكل غير قانوني، والذي اعتقلته شرطة مديرية حماية الطبيعية والمنتزهات الاسرائيلية، في الجولان المحتلة وبحوزته حقيبة مليئة بالعكوب، قبل مثوله أمام المحكمة، تم احضاره امام قاضي بتذكيره بمحاولاته المتكررة غير القانونية في جمع النبات، ولكن سمير الذي يواجه عقوبة السجن بسبب رفضة دفع الغرامات، يصرح بحزم: أنا أيضا سوف أسجن مع اطفالي وأحفادي عام 2050، وسوف استمر في طريق اجدادي.

تلخص هذه الكلمات بطريقتها الخاصة روح التحمل "الصمود" التي يظهرها الفلسطينيون يوميا في مواجهة الحرب الثقافية التي تشن ضدهم منذ اكثر من قرن.

أوليفييه بيرونيه ـ لو موند دبلوماتيك

تشرين الأوّل/ أكتوبر 2024

مشهد من فيلم "قطافون" لجمانة منّاع.

الهوامش والتعريفات

(1) Cf. Michael Bachner, « Virgin Atlantic removes 'Palestinian' from couscous description », The Times of Israel, 13 février 2018.

(2) Israel travel guide », » flydubai.

(3) Lire Akram Belkaïd, « La "guerre du houmous" », Manière de voir, n° 142, « Ce que manger veut dire », août-septembre 2015.

(4) Au début du XXe siècle, la Palestine compte près de 750 000 habitants, dont environ 80 % de musulmans, 12 % de chrétiens et 8 % de juifs.

(5) Shlomo Sand, Comment la terre d'Israël fut inventée. De la Terre sainte à la mère patrie, Flammarion, coll. « Champs histoire », Paris, 2014 (1re éd. : 2012).

(6) Ben Gourion lui-même était convaincu que la majorité des Palestiniens descendaient des juifs de l'Antiquité, qui adoptèrent le christianisme puis l'islam au fil des siècles, tandis qu'une minorité conserva le judaïsme. Cf. Tom Segev, A State at Any Cost. The Life of David Ben-Gurion, Head of Zeus, Londres, 2019.

(7) Cf. Luma Zayad, « Systematic cultural appropriation and the Israeli-Palestinian conflict », De-Paul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law, vol. 28, DePaul University, Chicago, 2019.

(8) Cf. « Palestine's cultural property and the Israeli occupation » et « Palestine's tourism and archeology under Israel's colonial occupation », département des affaires de négociations (NAD) de l'Organisation de libération de la Palestine (OLP), respectivement 16 décembre 2020 et 20 juin 2022.

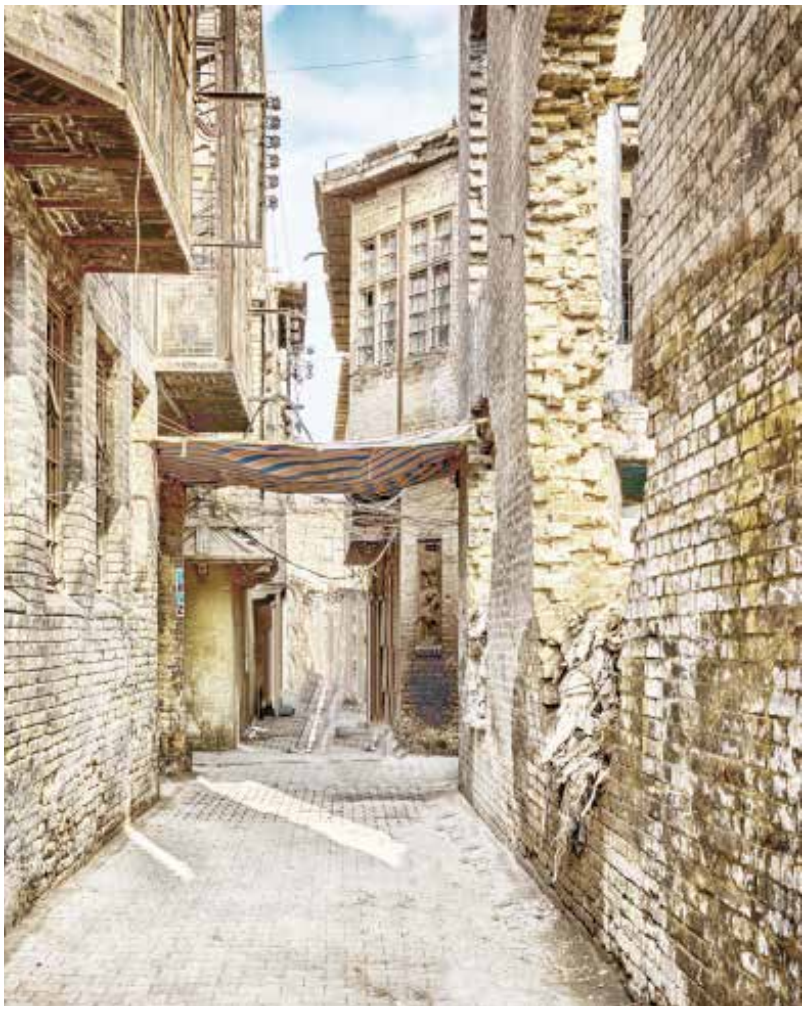
(9) Clothilde Mraffko et Samuel Forey, « Dans la bande de Gaza, les bombes israéliennes détruisent le patrimoine et effacent la mémoire », Le Monde, 14 février 2024.

(10) Israel : Army displays » artefacts stolen from Gaza in the Knesset », Middle East Monitor, 22 janvier 2024.

(11) Cf. Rabea Eghbariah, « The struggle for za'atar and akkoub. Israeli, nature protection laws and the criminalization of Palestinian herb-picking culture » (PDF), Oxford Food Symposium, juin 2020.

الأثر والتأثير (3)

الوقدة الأولى
التدقيق في أصغر الكائنات



إنّها الوقدة الأُولى في حياتي، والمنار الذي فتح لي سبيل التدقيق في أصغر الكائنات، وأدق الأشياء، لأنّها تُخفي أسراراً واسعة. لقد لعبت المخيلة في تصوراتي حد لا يمكن اغلاق بابه. الخيال أُمّ وأب النص، هذا ما تعلمته من الأمكنة التي دخلتها بإرادتي أو غيرها، فكانت دروسًا بليغة وسط ضجيج الحياة ولا منطقها السائد.

جاسم عاصي

الخيال أُمّ وأب النص، هذا ما تعلمته من الأمكنة التي دخلتها بإرادتي أو غيرها، فكانت دروسًا بليغة وسط ضجيج الحياة ولا منطقها السائد

بيت أم محمد

مبررات التحوّل في الأمكنة التي فرضتها علينا طبيعة حياتنا نحن الأثنين في عالم واسع ومتّسع دائماً، حيث كنا نخاف من الضياع وسط هذا التيه والتنقل. وكثيراً ما فكّرت بحسّي الطفولي وتسألت: هل نبقى هكذا؟ ومن يحمينا من مؤثرات الوجود. ومن إحدى الاجابات أن حللنا في بيت (أُم محمد).امرأة فاضلة تمتلك أُمومة فائضة توزعها على أمثالنا،حيث سُدّت بوجوهنا الدروب مبكراً شعرنا بالأمان ونحن نحل في الظهيرة والمساء لتناول طعامنا، ثم نتسلل عبر جدار تآكل جسده نحو بيت آل عساف،ثم مكان غرفتنا الصغيرة. البيت لم يكن غريباً علينا، بل كنا نتمنى العيش داخله، لما يحتويه من خصائص روحية،ونظافة ونظام. كنا يومها ندرس نسخ القرآن بإشراف الملاية(آسيا) وهي ابنة أم محمد. نجلس داخل حيّز يعلوه جدار البيت العالي، وغرفة خربة يقطنها (يونس) وهو أخ أم محمد. يقضي وقته بقراءة القرآن الذي حفظه عن ظهر قلب، أو يردد الأدعية، ثم أحياناً يهلوس بكلام غير مفهوم.المهم أنه شخصية مسالمة وغير معادية لنا.ينام تارة على فراش مضطرب وغير مرتب، ويستيقظ ليواصل برنامجه اليومي في القراء يتطوح كقطب الرحى.يدور في مكانه،مشكلاً من مؤخرته مركزاً يوازن عليه حركة جسده، ويردد كلاماً لا نفهم له معنى، سوى الله وأكبر.. سبحانك ربي سبحانك.

كان طعامهم لذيذاً تقدمه أم محمد أو آسيا على طبق مصنوع من نبات الأزل الرشيق (السفط)، والمطلي بلون أسود كالقار.كانت الغرفة التي نتناول داخلها الطعام نظيفة، ومفروشة بالسجاد، أثاثها بسيط لكنه جميل ونظيف وفيه نظام يروق لنا. نشعر بالأمان والدعة ونحن نجلس على فراش نظيف مطأطئ الرؤوس، حتى وقت تناول الطعام. وأم محمد تحثنا على الأكل وتردد.. حريمة.. والله حريمة، وننشغل عنها بملء بطوننا بلذيذ الطعام، وحالتنا ترغمها على الانتقال إلى الجانب الآخر من المنزل، تفادياً للحرج.كنت أتلهف لحلول وقت تناول وجبات الطعام، لا أعرف لماذا، سوى أني أشعر بفراغ أتمنى ملئه بوجود الأُم إلى جانبنا، سواء من آسيا أوأُم محمد،والملاية(زهرة) التي كنت أراها في الليالي. أيام زمان، ونحن نتسلل الجدار لقضاء مساءات طيبة، بصحبة جميع نساء المنزل.

البيت الذي لا أشعر بالسعادة والأمان إلا داخله، حيث تتوزع العواطف بسخاء ل مثيل له من كل نزلائه، سوى الحاج جبار الأب الذي ينطوي في غرفة الاستقبال، وأُم محمد تحمل الطعام له في أوقات محددة وبنظام فرضه على المنزل.لا صوت يرتفع ليثير أعصاب الحاج، هدوء لذيذ اصطبغ به فضاء البيت، كأن لا حياة داخله، بينما يشعر من يسكنه بأنه يحتوي الحياة كلها. آه كم أشتاق إليك أيها المنزل وأنا بآخر العمر المرير.

بيت الجد

لا يذكّرني بيت الجد، إلا بسمات جدي لأمي السيد علي برهافته وخشوعه الدائم، وتمتماته المتواصلة. كان هادئ الطبع كثير العطف على الآخرين. لذا فقد انطبعت علاقتي بالبيت عبر هذه الصورة التي بقت واضحة لي على الأقل بعد وفاته.مكان متسع ومكشوف للفضاء، تُحيطه جدران البيوت المجاور بشكل شاهق ملفت للنظر، مما يشكل من المكان حوضاً كبيراً. وبالمقبل تتراص مكوّنات السياج من البواري (الخص)، تبدو متآكلة بفعل حرارة لشمس، وتسلق القطط ومعاركها التي تدور رحاها باستمرار ؛ليلاً ونهاراً. مجاز طويل وعريض، مرتبط بباب ينفتح على السوق المكتظ بالحركة من الباعة المتجولين، والماشين العابرين على اسفلته.،مقهيان مقابل باب البيت، لصاحبيهما (أبو علي وأبو ثائر) وجاور للباب ورشة(معمل حلويات الحسيني لصاحبه كاظم). تتوسط البيت على جهة اليمين نخلتان، لم أرهما قد غادرتا بجذعيهما الأرض، بل قل لم يكن لهما جذعان أساساً. فحين يشتد أزرهما وتكبر عذوق التمر،نعلقهما بقطع من الخشب، يبعدهما عن الحوضين. للذين يتجمع داخلهما الماء للسقي. السماء مفتوحة والشمس وافرة تحرق كل شيء داخل النزل، ففي الشتاء ندفأ على سخونة حرارتها، بأن في نركن إحدى الزوايا. طارمة وطيئة، آليه للسقوط، وغرف ثلاث تتوزع على مساحتهما الصغيرة، هي غرفتنا أنا وأخي، وغرفة (جعفر)وأُخرى لـ(طالب). اإض البيت لا يقوم بتنظيفها أحد، فالكل مشغول بعمله، نحن صغيران لا نقدر على فعل مثل هذا لمساحة الحوش الكبيرة والواسعة، وغير النظامية. في العطلة ننصب أهداف كرة السلة ،كذلك حوض مليء بالتراب الهش،الذي نقفز عليه للمباراة،نسمي ها الساحة والميدان، تشبثاً بساحات لسباق الكبرى. وفي مواسم أُخرى لممارسة لعبة الكمال الجسماني، فقد هيئنا مستلزمات ذلك من بقايا العجلات(السكراب). لكن من كان يعاضنا هو(صبري) الذي لا أُحبه،وأشمئز من صف أسنانه المصنوعة من الذهب، يـيمن قضاء(البطحاء)ليحدث جلية لا معنى لها، مهدداً ببيع ابيت، لأنّه أصبح مأوى لكل من هب ودب.. كم نشعر بالحرية وملء النفس وهدوئها ونحن نمارس لعبنا وسط البيت. وكممطره حضور هذا الرجل الذي لا يذكرنا سوى بالشخصيات الشريرة التي نراها على شاشة السينما. كان يُحزننا حضوره ويربك تواجد أقراننا، لأنه يقوم بطردهم دون احترام وإنسانية. كنت أكره رفة (جعفر) التي بمحتويات

انطبعت علاقتي بالبيت بواسطة صورة جدّي التي بقيت واضحة حتى بعد وفاته. مكان متّسع ومكشوف للفضاء، تُحيطه جدران البيوت المجاورة بشكل ملفت للنظر، مما يشكل منه حوضًا كبيرًا.

ليليها من الغجر والصبية الراقصين، التي تؤثر على مذاكراتنا. بيت واسع بالفراغ يحيطه سكون الجدار العالي الصامت، وحركة (أُمهاشم)وهي تُحضر العجين،أو تُحدث النسوة المتجمعات حول تنورها الطيني بانتظار خروج أرغفتها وتجمعها على حواشي التنور. لحديثهن عذوبة الأُمهات وبساطة السليقة، مثلما هو طعم خبز أم هاشم، وهي تطبع بأصابعها بصمات جميلة تقدمها جاهزة حارّة تتلقفها أي النساء التي حددت دورها. تأخذها وتسلم النقود، ولا تدفعها الرغبة للمغادرة، بل تجلس بينهنَّ متناسية عملها في البيت.عالم سحري أخاذ يُضاف إلى المكان المجاور.الذي هو مكاننا. نتخذ من سطحه، بعد أن نتخلص من درجات السلّم المتآكلة، كي نقرأ دروسنا. ففي كل لحظة من تجوالنا على أديمه نتوقع انخساف السطح وتهدمه لحركة سيرنا القلقة والليّنة نشعر بقوة واهتزاز يُخيفنا. بيت يتوسط السوق، فلا مكان للعب، لذا فأمر استغلال مساحته هو بديل عن لشارع.

غرفة جدرانها ورق

كثيرة هي الأمكنة التي لم تعد مستقراً لنا، بل كنا عابرين على مقربة منها، نتمناها لنحوزها. وتلك حكايتي مع غرفة أحد أقاربنا.فبعد أ،ن نغادر القطار في معقل البصرة والسهر الليلي، نقود جدتنا فاقدة البصر،ليس من بوابة المحطة المدهشة لنا، وإنما من زقاق مشجّر،حيث مجمع بيت خالتي. نستريح داخله لوقت قصير، ثم نغادر إلى سيمر البصرة القديمة، إلى بيت خالي الذي تعيش داخله أُمي أيضاً.كنت أسترق النظر إلى غرفة ابن خالتي التي تقع إلى جانب من زاوية البيت،فيدهشني نظامها ونظافتها؛ سرير بشراشف ملوّنة، ووسادة وثيرة. منضدة يستقر عليها راديو ترانزستور، ودفاتر وكتاب وأقلام.ثلاث كراسي بجانب الغرفة، ولوّحة معلقة على الجدار. إنها غرفة الأُمنيات التي ل تتحقق بالنسبة لي. أنا الذي خُط على جبيني نوع من التشرد في الأمكنة. لم أعرف قسوة الحياة،ولم أستطع السيطرة على أنيابها التي تنشب في جسدينا بلا رحمة. أتذكر نظرات ابن خالتي التي تنم عن الاستصغار، يخرج من الغرفة، يشاهدنا بعد أعوام، فيتمتم بكلمة (هلو...) ثم يذهب حيث تشاء حاجته. وأبقى أملأ عينيّ بمنظر غرفته الخلاب، المثير إلى شهوة البقاء داخلها ؟. كبرت وما زال يخاطبنا بهلو المقيتة. ويوماً صار لي أصدقاء هم أصدقاؤه أيضاً في المنطقة ,كان الحديث معهم مشذباً وذي لياقة، وكنت أبحث بعطش وجوع إلى مصار تغذي ثقافتي، لذا استعرت منه كتاب (الأيديولوجية الانقلابية، لنديم البيطار)،والذي كان يتحدث عنه. دخل منزله المجاور لبيت خالتي، وأعارني الكتاب حتى الصباح. جلست ساهراً على درجات سلم البيت المصنوع من الخشب، وسهرت طويلاً، وهو يسترق النظر من غرفته ليراني منكبّاً على صفحات الكتاب ألتهمها بشراهة الباحث عن الحقيقة. وفي الصباح استيقظت مبكراً كي أستكمل قراءته،، وحين استيقظ من نوّمه بدت عليه الدهشة،ولم ينطف بكلمة (هلو)،وإنما استبدلها بأُخرى دالة على التعجب (ها سهران للصبح وأنت تقرأ) أجبته (إني مضطر، لأنه استعارة لحد الصباح). مرَّ من أمامي لقضاء حاجته، ثم عاد وتوارى في الغرفة، بينما واصلت القراءة. لحظتها وأنا أستعيد صورة الغرفة،أننا نعيش فعلاً بغرفة بلا جدران في بيت الجد؟!

بيت البقر

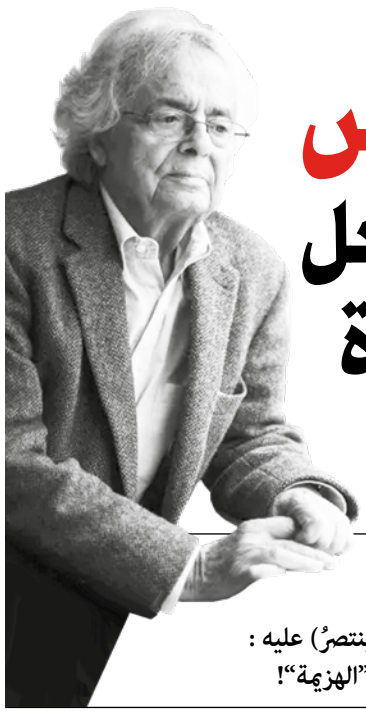
ليس بيتاً بالمعنى المعماري للمنزل الذي يأوي الإنسان، وإنما هو حيّز مكاني يتآلف داخل مساحته البقر صغيرها وكبيرها، الاناث والذكور. هذه لمساحة المكاني تحدها جدران طينية (طوف) والمكان يُكنى بـ (الحظيرة) أوال (الطولة)بالعامية. يفصلها عن بيتنا جدار البواري والقصب،وهو جدار لا يعلو كثيراً، بقدر يمكّنني من التطلع لمشاهدة صغار البقير وهي تسرح وتمرح، سائرة بين الزوايا، أو مخبأة بين الكبار حين تحين فرصة المرح واللعب الحيواني. ينط الصغير فوق جسد آخر، يُبعده بسرعة راكضاً مختبئاً بين جمع الكبار، يلاحقه لصغير، فيهرب. هكذا كانت تسليتي وأنا أسترق النظر إلى الحظيرة. لاسيّما حين يحضر الجال، كي يُساوموا بعضهم على وجود البقرات، فيُباع البعض منها ويُقاد إلى الخارج،مما يحزنني كثيراً حين أرى أحد الصغار وهو يخرج برفقة أُمه.. أما إذا دخل صنف آخر إلى الحظيرة. وهو من مشتريات صاحب الحظيرة، يلوذ الجديد في الزوايا،ويتحرك حين يداهمه العطش أو الجوع،فيقصد إناء الماء ذي الجوف الواسع، أو حاوية العلف (المعلف)،حيث يُدخل مقدمة رأسه، وتأخذه حركة الالتهام والبلع. بعدها يركن في إحدى الزوايا بعيداً عن مشاكسة ذوي التاريخ الطويل للزائر الجدي.عالم يستهويني كثيراً،أُقضي معظم وقتي في مراقبة حراكها الدائم. في الليل تهمد الحركة، وتثيرني الأصوات التي تصدر من أفواهها،وهي أقرب إلى النواح الذي يستفزني ويقظ مضجعي. أهرع إلى السياج لأرى ما حدث، فلا أجد سوى ظلام دامس وحركة أنفاس بطيئة، ورفسات من الصغار، وهي تتشبث بأثداء الأُمهات، وتعبث بفراش الحشائش الجافة(لتبن)،محولة حركة أجسادها قليلاً،اما كما نفعل نحن بمط أجسادنا (نتمغط)كي نريح مفاصل أجسادنا التي يداهمها الملل.

غرفة طالب هوبي

من بين غرف بيت الجد هي غرفة (طالب هوبي) كما كنا ننعته، ولا تصدر جرّاؤه ردود فعل،فقد اعتاد الكُنية. الغرفة بسرير من جريد النخل،وفراش متسخ، ووسادة يطغي عليها السواد ليخفي معالم لونها. غرفة تستخدم لكل الحالات كالنوم والعمل وممارسة الموبقات. ترتكن في زواياها أقفاص الفواكه من تفاح وبرتقال ورمان الذي تحبه جدتي فاقدة البصر.. يأتي في منتصف الليل ثملاً، يتخذ من وسط الغرفة مكاناً لجلوسه،تُحيطه الأقفاص.وفي بعض الليالي يحضر مبكراً ومعه عدّة السكر، يضعها إلى جانب جلسته. تشكل شخصيته من تشكل المكان المتميّز بالعزلة. نجلس قرب الباب كطيور صغيرة تنتظر أن تُرمى إليها حبات الحنطة فتتلقفها بشراهة. يداور طالب الفاكهة بين كفيه، يتلمس حجمها ،وحين يتأكد من كمالها يرمها في قفص على جانبه، أما إذا عثر على إصابتها بدعك يلغي كمالها يرميها إلينا،فتسقط في حضنينا أنا وأخي. هكذا نقضي الليالي وهو يكرع الخمرة ويعلو صوته بالتعليق والضحك والعمل مغاً. أما نحن فنفوز بكثير من حبات الفاكهة غذاء. ولا يألف جهد أو كرماً من رمي نموذجاً معافى من كل فاكهة،لكي يكسر نمط عمله وكرمه لنا ويردد.. خذ هذه لهشم.. وهذه لجسم.. فنضحك امتناناً، بعد أن يُنهي كلامه...وهذه لأمي أُم خلف.. ثم يرتمي على السرير متعباً. تاركاً فراغاً لمكان منعزل وجدران باهتة وخالية من الجمال، ورائحة،هي خليط من عفونة الفراش وفساد الفاكهة.نغلق الباب خلفنا حين نغادر عتبة الغرفة، قاصدين غرفتنا التي بلا جدران، كما كنت أنعتها مجازاً.

شذرة شعرية..

أدونيس
ذكاء الفعل والمناورة



ريسان الخزعلي

(1)
عندما يقرأُ نصاً عظيماً
يشعرُ كأنَّ هذا النصَّ (ينتصرُ) عليه :
ما أغنى، وما أجملَ هذه "الهزيمة"!

هذه الشطرات الثلاث (النثر شعرية) كانت المقطع الأخير من قصيدة أدونيس التي حملت العنوان (سياسة الضوء ـ فقرة هوَ) في مجموعته "ليسَ الماءُ وحدَهُ جواباً عن العطش" منشورات كتاب دبي الثقافية ـ 2008. وبدلالة الضمير (هوَ) و مايشيء به المقطع من وضوح، فإنَّ أدونيس يكتب عن تفاعله الذاتي مع النص العظيم ـ أيَّ نص ـ كما يراه عند القراءة، ومثل هذا التفاعل يُشير إلى اعتراف صريح بأنَّ للآخر نصّاً عظيماً وأنَّ أدونيس لا يستطيع أن يخفي ما يشعر به تجاهه، إذ يراه ينتصر عليه نصوصيّاً ، معترفاً بغنى وجمال الهزيمة الإبداعية. وهكذا كانت المواجهة ـ مواجهة التلقّي ـ وكأنّها معركة بين طرفين.

إنَّ قول أدونيس هذا، يعكس عمق إنصاته وتذوّقه الفني والمعرفي، كما يعكس صراحة الاعتراف، والتواضع، وكما يليق بالمبدعين الكبار.

(2)

في الأعمال الشعرية الكاملة (منشورات دار الساقي) الجزء الثامن ـ 2010 الذي ضمَّ مجموعة "ليسطَ الماءُ وحدَه جواباً عن العطش" غيّرَ أدونيس ـ من بين تغييرات عدّة على المجموعة ـ عنوان قصيدته "سياسة الضوء" إلى عنوان آخر: "علمٌ لا يصحُّ إلّا في الشعر".

إنَّ أدونيس اعتاد أن تصدر أعماله في السنوات الأخيرة منجّمةً بعبارة (صياغة نهائية)..، ومثل هذا الإجراء طبيعي ولهُ علاقة بالمراجعة التي يراها ضرورية، إذ ربّما لا تأخذ القصيدة شكلها النهائي في النشر الأوّل، وهذا يحصل عند غيره من الشعراء أيضاً.

إلّا أن اللافت هنا، أنّ أدونيس حذف الشطرات الثلاث ـ التي تمَّ ذكرها في استهلال هذه الإشارة ـ من القصيدة بعنوانها الجديد!.. فما الذي أرادهُ من هذا الحذف الذي نُرجّح قصديته؟

قد يأخذنا التأويل إلى ملامسة استنتاج ما يقوم على ذكاء فعل ومناورة معروفين عند الشاعر، فنيّاً وفكرياً ضمن تحوّلاته الشاغلة. فقولهُ أنَّ النصَّ العظيم عند الآخر (ينتصرُ) عليه ويعتبر (الهزيمة) غنيّةً وجميلةً، قد يُحيل المتلقّي ـ نتيجة وضوح الاعتراف الذي جاء في الشطرات الثلاث ـ إلى ما يُسمّى (انتحالات أدونيس) التي كُتبَ عنها وفيها الكثير. وقد لا يصحّ هذا التأويل كمعيار تقييمي قياسي، وقد يقف بموازاته قول أدونيس الشعري:

عِشْ ألقاً
وابتكرْ
قصيدةً وامضِ.. زدْ سعةَ الأرضِ..

لقطة من فيلم الدراما العائلية الألماني "الضوء" للمخرج توم تيكوير، تظهر فيها عائلة تيم أنجلز ذات الاهتمامات المتناقضة.

نظرة عامة على مهرجان برلين السينمائي الدولي وفيلم افتتاحه

علاقات الغرب المختلة والمعادل العربي

ألكس مازيرو
ترجمة: نادية بوراس

يبدو أن مهرجان برلين السينمائي الدولي الملتزم تقليديا، أراد إبقاء التوترات السياسية في العالم تحت السيطرة قليلا هذه المرة. لكن مهرجان الفيلم لم يكن في حسبانه حضور الممثلة اليسارية والناشطة البيئية الحائزة على جوائز، بما في ذلك جائزة الدب الذهبي عن مجمل اعمالها، تيلدا سوينتون.

> أراد المهرجان الابتعاد عن التوترات السياسية، ولم يكن في حسبانه حضور تيلدا سوينتون

وبالعودة إلى أبرز أفلام دورة هذا العام، يحضر فيلم الدراما العائلية الألماني "الضوء" للمخرج توم تيكوير، بقوة في صالة العروض الرسمية، ورسالته تقول "حتى المثالي هو مجرد أحمق غير مبال في حياته اليومية"، والشخص المثالي الذي يتحدث عنه هو تيم (لارس إيدينجر)، أحد الشخصيات الرئيسة في الفيلم الافتتاحي للدورة الخامسة والسبعين من مهرجان برلين السينمائي الأسبوع الماضي.

وتدور أحداث الفيلم، الذي أخرجه توم تيكوير (أخرج من قبل فيلمي لولا رينت وسحابة أطلس)، حول عائلة ألمانية ثرية كلاسيكية: الأم ميلينا (نيكوليت كريبتز) تساعد في إنشاء مؤسسات ثقافية في كينيا، والابنة فريدا (إلكي بيسندورفر)، تحتج بشدة ضد تغير المناخ، والابن جون (جوليوس جوز) يلعب الألعاب بشكل أساسي، والأب تيم يعمل في وكالة إعلانات حيث يحاول إثارة حماس الناس للقضايا الإنسانية والبيئية.

عائلة مختلة

ولكن كما تلخص الأبنة فريدا الأمر: "نحن عائلة ألمانية نموذجية مختلة: نحن نفعل الأشياء الخاصة بنا ولا نهتم ببعضنا البعض. نحن السبب في نهاية العالم، وليس الشخص الآخر. ومن المثير للسخرية أن يستخدم الأب تيم تصريحات ابنته في اليوم التالي لحملة إعلانية جديدة كبرى. إذ حتى اللامبالاة المؤلمة يمكن أن تُستخدم دائمًا لصالحك.

اللامبالاة

الأسرة معرضة لخطر التفكك بسبب الروتين واللامبالاة، ولكن لحسن الحظ فإن مدبرة المنزل السورية الجديدة تجلب بعض النّور إلى حياتهم، مما يجعل أفراد الأسرة يدركون أن اللامبالاة بشأن وضعهم ليست طريقًا صحيًا على أي حال.

في المؤتمر الصحفي الخاص بالفيلم، وصف المخرج تيكوير فيلمه الروائي الطويل الأوّل منذ العام 2016، بأنه "بيان سياسي صارم". وفي حديثه لمجلة "فاريتي" المتخصصة في صناعة الأفلام، قال: "مثل العديد من أصدقائي، لدي أطفال يقولون: كيف يمكن أن يحدث هذا؟ كيف وصلنا إلى هنا؟ ثم تدرك أن جيلنا ترك الكثير خلفه. أشعر بأنّني غير مرتاح، ولكن في الوقت نفسه أشعر بنوع من الشجاعة الجديدة داخلي. أريد أن أتعاون مع جيل أطفالنا لنرى ما إذا كان بوسعنا إعادة هذه السفينة إلى مسارها الصحيح.

لذا فإن فيلم "الضوء" Das Licht مليء بالطموحات والموضوعات، بدءًا من نزع الصفة الإنسانية عن اللاجئين إلى النفاق والعجز في دوائر صنع القرار. ثم فجأة يمكن أن يتحول الفيلم إلى عرض موسيقي أو عرض راقص أو خيال أشبه بالحلم، حيث تلعب الأغاني والموسيقى دورًا كبيرًا بشكل مدهش. من المؤكد أن الفيلم مسلٍ وغير متوقع، لكن مع مدة تشغيل تزيد عن ساعتين ونصف، فإن طموح تايكوير يبدأ بالتعب تدريجيًا.

بالنسبة لأولئك الذين يبدأون الفيلم من دون أي معرفة مسبّقة، فسوف يستغرق الأمر بعض الوقت حتى يدركوا أن الأشخاص الذين تم تقديمهم في الفصل الافتتاحي المجزأ عمداً للفيلم هم عائلة. الأب تيم هو شخص يسعى إلى تحسين العالم في أفكاره، ولكن في الواقع فهو مجرد رجل إعلانات. تقضي الأم ميلينا نصف العام في كينيا، حيث ترأس منظمة

ثقافية غير حكومية. وينتقد توأمهما البالغان من العمر سبعة عشر عامًا المثل العليا المفقودة لوالديهما أينما استطاعوا، بينما لا يذهبان إلى أبعد من معارضة الأشياء والهروب ـ ابنتهما فريدا غارقة في المخدرات والحفلات الصاخبة، والابن جون غارق في عالم الألعاب الافتراضي. لديهم أيضًا أخ غير شقيق أصغر سنًا، ديو، الذي يبقى معهم كل أسبوعين وفي الأسابيع الأخرى مع والده الكيني جودفري.
يقع التشرذم المحبط في النصف ساعة الأول من الفيلم، عندما يتضح إلى أي مدى يعيش أفراد هذه العائلة الأربعة جنبًا إلى جنب تحت سقف واحد. إنه أمر سيئ للغاية أن تتمكن مدبرة منزلهم مايا من البقاء ميتة على أرضية المطبخ لمدة يوم كامل، قبل أن يلاحظ أحد ذلك.

مهاجرة سورية

تصل المهاجرة السورية فرح (تالا الدين) كعاملة نظافة جديدة لهذه العائلة. كان من الواضح بالفعل أنها ستلعب دورًا رئيسيًا في القصة، لأن تايكوير خصص لها اللقطة الافتتاحية للفيلم، وهي لقطة طائرة بدون طيار مثيرة للإعجاب، تقترب من بانوراما المدينة إلى نافذة واحدة في مبنى سكني واحد، حيث يبدو أنّها تشارك في نوع من الطقوس مع جهاز مضيء غامض. وفي المشهد القصير التالي، يتضح أن الأمر يتعلق بالأموات الذين ما زالوا يتجولون بين الأحياء.
"إنّه نوع من الحكاية الرمزية"، كما توضح فرح، "كيف أننا لا نكون بمفردنا أبدًا". وبذلك، فإنّها تعبر بشكل صريح تمامًا عما سيكون عليه الفيلم لاحقًا.
إنّها امرأة شديدة الذكاء وعاقلة في الأربعينيات من عمرها. وهي عازمة على إحداث تغيير في قلب الأسرة الهشة عاطفياً. وتقرر لصالح الوظيفة التي تتطلب مهارات منخفضة على الرغم من امتلاكها لمؤهلات أعلى بكثير، وتحدثها بثلاث لغات بطلاقة. ولديها زوج وطفلان توأم في نفس عمر أصحاب عملها. ويصبح من الواضح بشكل متزايد أنها لديها مصلحة راسخة في الأسرة. فرح محبوبة للغاية، وتتفاعل مع الأشخاص الأربعة بطرق لم يتوقعوها أبدًا. تلعب ألعاب الواقع الافتراضي مع جون، وتتحدث إلى فريدا، وتوفر للوالدين الراحة وشبكة الأمان. عيناها تنبضان بالحب والرحمة. أياً كانت أجندتها، فرح ليست إنسانة شريرة. ربما يمكنها حتى أن تضفي بعض البهجة على الوجود الكئيب لهؤلاء الناس (في الواقع، تعني كلمة "فرح" "السعادة" باللغة العربية).
إنّه فيلم ساخر غامض يجسد القلق الألماني بشأن اللاجئين، حيث يحضر المخرج المخضرم توم تيكوير عاملة نظافة سورية سحرية إلى عائلة بوهيمية ولكنها غير سعيدة، حاملة معها علاجًا ضوئيًا وامضًا للاكتئاب، كمعادل موضوعي للفزع شبه الكوميدي من أوروبا الليبرالية البيضاء، ومن ألمانيا التي تحول موقفها الجريء، منذ موقف أنجيلا ميركل اتّجاه اللاجئين إلى قلق.
ابتكر المخرج الألماني المخضرم توم تيكوير فيلمًا ساحرًا واقعيًا ثقيلًا يستمر لمدة ساعتين و 40 دقيقة حول عائلة ممتدة معقدة في برلين تتغير حياتها المؤلمة إلى الأفضل بفضل لاجئة سحريّة هدفها إنقاذ سعادتهم.
في جوهره، ربما يمكن وصف فيلم "الضوء" على أفضل وجه بأنّه فيلم عن أزمة منتصف العمر، تم صنعه مع إدراك كامل لمدى سخافة التعامل مع أزمة منتصف العمر، بينما العالم يحترق. أو على نطاق أوسع، فيلم عن مجتمع يعيش أزمة منتصف العمر.
وفي المحصلة، فأنّ الفيلم يشكل طموحًا بصريًا وسرديًا، وهو مخمور بسحره السردي ورمزيته (بدءًا من الضوء الذي يحمله عنوان الفيلم)، وتحاول أنسجة الصور المتعددة إنشاء مشهد متعدد الألوان لما بعد الحداثة. يمتزج الواقع الافتراضي مع لقطات طائرات بدون طيار واسعة النطاق لبرلين، وأجهزة خارقة للطبيعة، ورسوم متحركة، وفنون الفيديو ولغات مقاطع الفيديو، مما يؤدي إلى نتائج مربكة للغاية، وخليط حقيقي من الإشارات البصرية. أرقام الموسيقى سخيفة تمامًا. وتشمل أسوأ أغاني الملكة

"أنا هنا للتعبير عن تضامني الثابت مع كل أولئك الذين يعارضون الموقف غير المقبول والمتهاون لحكوماتنا الجشعة، التي تعامل مدمري الكوكب ومجرمي الحرب بلطف".

ليندا سوينتون

الدب الذهبي الفخري لتيلدا سوينتون عن مجمل اعمالها

منح مهرجان برلين السينمائي الدولي الخامس والسبعون الممثلة الاسكتلندية تيلدا سوينتون الدب الذهبي الفخري لإنجازها مدى الحياة. وقُدمت الجائزة في حفل الافتتاح في قصر برلينالة في 13 شباط/ فبراير 2025.
وقالت تريشيا تاتل رئيسة المهرجان:
"إن مجموعة أعمال تيلدا سوينتون مذهلة. فهي تجلب للسينما الكثير من الإنسانية والرحمة والذكاء والفكاهة والأسلوب، وتوسع أفكارنا عن العالم من خلال تلك الأعمال. تيلدا هي واحدة من أيقونات صناعة الأفلام الحديثة في عالمنا، وكانت أيضًا جزءًا من عائلة برلينالة منذ فترة طويلة. يسعدنا أن نمنحها هذا الدب الذهبي الفخري"، تقول مديرة المهرجان تريشيا تاتل.
أما تيلدا فقالت في خطاب التكريم:
"برلينالة هو أوّل مهرجان سينمائي ذهبت إليه على الإطلاق، في العام 1986 وقدمت فيه أوّل فيلم صنعته، "كارافاجيو". لقد كان بمثابة بوابة إلى العالم الذي صنعت فيه عمل حياتي ـ عالم صناعة الأفلام الدولية ـ ولم أنسَ أبدًا الدين الذي أدين به له. إن تكريمي بهذه الطريقة من قبل هذا المهرجان بالذات مؤثر للغاية بالنسبة لي سيكون من دواعي سروري وامتيازي أن أحتفل، مرّة أخرى في فبراير المقبل، بالقاعدة التي تشكل هذا التجمع الرائع والموثوق به.
يُذكر أن تيلدا سوينتون الممثلة الحائزة على جائزة الأوسكار ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمهرجان برلين السينمائي الدولي لسنوات عديدة، حيث عملت كرئيسة للجنة التحكيم الدولية في العام 2009، وشاركت في بطولة 26 فيلمًا في برنامج المهرجان، بدءًا من "كارافاجيو"، الذي فاز بجائزة الدب الفضي في مهرجان برلين السينمائي للعام 1986، و"الشاطئ" 2000، و"ديريك" 2008، و"جوليا" 2008، و"الحديقة" 1991 و"آخر الرجال وأولهم" 2020.

الممثلة السورية تالا الدين بدور "فرح" في الفليم الألماني "الضوء". الصورة: Ci. Gal-

الدائرة المحلية

وبناء على ذلك فإن مجموعة الأفلام تتكون ـ خاصة في الأيام القليلة الأولى ـ في الغالب من الأفلام التي تدور حول موضوعات تتعلق بالبيئة المنزلية، أكثر من موضوعات البيئة "الحقيقية". ونرى هذا أيضًا في أفلام مثل "الحليب الساخن" (حول علاقة معقدة بين الأم المعاقة وابنتها التي تهتم بها أكثر من اللازم) ودراما الهجرة "الأحلام"، حول الحب المستحيل بين ابنة مليونير أمريكي وراقصة باليه مكسيكية.
لا يوجد نقص في المواضيع الملحة، على الرغم من أن الأفلام المنافسة الأولى هي أيضًا خيارات آمنة إلى حد ما وليست مثيرة للجدل للغاية في موضوعاتها. ولكن هذا الاختيار لا يبدو مصادفة تماما، فبعد دورة العام الماضي من مهرجان برلين السينمائي الدولي التي شهدت الكثير من التوترات بشأن كيفية تعامل المهرجان مع الوضع في غزة. ويبدو أن المهرجان الملتزم تقليديًا يريد إبقاء هذه التوترات تحت السيطرة بطريقة منافقة أثناء النسخة الخامسة والسبعين.

جائزة تيلدا سوينتون

ولكن هذا الحذر لم يكن هو الحال بالتأكيد بالنسبة لتيلدا سوينتون عشية حفل الافتتاح في برلين الثلجية، حيث حصلت على جائزة الإنجاز مدى الحياة.
وفي كلمتها أثناء قبول الجائزة، تحدثت سوينتون عن أهمية السينما العالمية المستقلة، والفضول وسحر المهرجان، ولكنّها أرادت أيضًا أن تتحدث بوضوح عن الوضع في غزة، بقولها "أننا نشهد جريمة قتل جماعي ترتكبها الدول وتصبح ممكنة على المستوى الدولي". وأضافت سوينتون: "أنا هنا للتعبير عن تضامني الثابت مع كل أولئك الذين يعارضون الموقف غير المقبول والمتهاون لحكوماتنا الجشعة، التي تعامل مدمري الكوكب ومجرمي الحرب بلطف".
وفي وقت لاحق من الخطاب، أضافت سوينتون أنّها على المسرح أيضًا للتعبير عن ثقتها في المقاومة التي يمكن أن توفرها الثقافة، بقولها:
"إن السينما المستنيرة قادرة على خلق عالم متحضر، وذلك من خلال منحنا التنفس والتأمل الذي قد يشجعنا على الرؤية الأفضل لأنفسنا."

مقاطعة

على هامش المهرجان دعت أيضًا مجموعة عمل مؤيدة للفلسطينيين سوينتون إلى مقاطعة مهرجان برلين السينمائي الدولي بسبب عدم إدانة الحرب في غزة. وفي مؤتمر صحفي، قالت سوينتون: "أدرك أن المقاطعة يمكن أن تكون أداة قوية للغاية، لكنّني قررت أنه من المهم بالنسبة لي أن آتي وأعتلي المنصة، لأن ذلك ربما يكون أكثر فائدة لتحقيق أهدافنا من البقاء بعيدًا".

عاشق لا يرحم

وفي وقت سابق من اليوم، أعلنت سوينتون أيضًا في مؤتمر صحفي أنها ستأخذ استراحة من التمثيل، قائلة: "إنها تحتاج إلى مزيد من الوقت" للعمل على مشاريع أخرى.
"كما نعلم، فإن صناعة الأفلام هي عاشق لا يرحم، وأنا أعاني من ذلك منذ فترة طويلة الآن".
وبالنسبة للقيمين على المهرجان، لم تكن هناك أي علامات تعب على الممثلة البريطانية المتحمسة، الأمر الذي وضع مرة أخرى حداً لأي لامبالاة لطروحاتها في مهرجان برلين السينمائي.

المخرج توم تيكوير

ولد المخرج وكاتب السيناريو والملحن والمنتج في مدينة فوبرتال الألمانية عام 1965. وانتقل إلى برلين عام 1985 لدراسة الفلسفة بينما كان يعمل أيضًا كمشغل أفلام. ثم تولى إدارة سينما موفيمنتو في برلين حتى أواخر التسعينيات. حقق انطلاقته الدولية كصانع أفلام عام 1998 بفيلم Run Lola Run. وحتى الآن، أنتج أحد عشر فيلمًا روائيًا طويلًا للسينما. ومنذ عام 2017، كتب وأنتج مع أخيم فون بوريس وهينك هاندلويجتن المسلسل الحائز على جوائز Babylon Berlin. وهو مؤسس وشريك ومدير عام شركة الإنتاج X Filme Creative Pool التي أسسها عام 1995 مع ستيفان أرندت وولفجانج بيكر وداني ليفي.

الرسام عيسى حسن

السرديات ومادّيّة العمل الفني

يسرف (فرانكلين ر. روجرز) مؤلف كتاب الشعر والرسم في تقدير اعترفَ الروائيُّ ارنست هيمنجواي، بتأثيراتِ سيزان الكبيرةِ عليه، وهي ما كانت تدفعه الى مزيد من التلخيص، والتخلص من الزوائدِ، بالبحثِ عن الأساسِ والجوهري والضروري فقط، فيقول همنغواي: "لقد تعلمتُ من أعمالِ سيزان إن كتابةَ بعضِ الجملِ البسيطةَ الحقيقيةَ، أمرٌ كافٍ لأنْ تشتملَ القصةُ على كلِّ الأبعادِ التي أحاولُ أَنْ أضعَها فيها"، وبذلك يمكنُ الاستنتاج بان همنغواي كان مهتماً بما كان يرسمه سيزان في ذاتهِ، بقدر اهتمامِهِ، بكيفيةِ رسمهِ له.

مستعينا بوعيه التعبيري الذي ينظم تجربته الجمالية المادية والفكرية، يَنفَذ الرسام إلى الجوهر الخلّاق والمبدع بقوة لونية مشعة وزاهية

الشخصيات ومواصفاتها القياسية

خالد خضي الصالحي

يعاب على المشتغلين بالثقافة اللغوية عندنا ضعفَ او انعدامَ اهتمامِهِم بالفنُّ البصري والتشكيلي، فلا نجد الا القليل من ادبائنا من يهتم بالفن التشكيليّ، وفنون الفوتوغرافيا والسينما

إنّ واحدة مما يعاب على المشتغلين بالثقافة اللغوية عندنا ضعفَ او انعدامَ اهتمامِهِم بالفنُّ البصري والتشكيلي، فلا نجد الا القليل من ادبائنا من يهتم بالفنِّ التشكيليّ، وفنون الفوتوغرافيا والسينما؛ فتكون لهذا الاهتمام تاثيرات مهمة في الى صناعة السرد مثلا؛ فتشكلت المؤثراتُ التشكيليةُ والبصرية، في أحيان كثيرة، بؤرةً مولدةً للقصِّ، كاستخدام عناصرَ الصورةِ المادية، كاللونُ مؤثرا دراميا وسايكولوجيا، وكتوظيف زاويةِ الالتقاطِ الاستثنائيةِ، وهي اهمُّ عناصرِ الصورةِ الفوتوغرافيةِ والسينمائيةِ في الوصف في بناء القصص وفق بناء يحمل تأثيرات السيناريو، وقد يُستخدمُ أحيانا عمل تشكيلي كبؤرةٍ مولدةٍ لقصة.

ان ملاحقة الاحداث الثقافية، ونتاجات المبدعين في حقل الثقافة في مدينة البصرة؛ يجعل عيسى حسن قادرا على اصطفاء اية عينة ثقافية ليس فقط لتقف امامه فيجري فيها مشرطه ليتمكن من مطابقة دقيقة لـ(شكلها) و(واقعها) الحياتي، والاهم (شكلها) الثقافي؛ فتصطبغ الشخصية بطابعها الثقافي لتبث خطابا ناتجا عن الحوار بين الشخصية وبين المتلقي هو صدى الحوار الذي بدأه وتبناه الرسام منذ لحظة اختيار الشخصية وحتى لحظة النشر.

لقد شكل المعرض الاخير، وهو بعنوان (حوار) للرسام عيسى حسن، حدثا في الساحة التشكيلية والثقافية، وحدثا في اتجاه يضايف السرديات الى التجربة التشكيلية، عندما نقل عيسى حسن فن البورتريت من كونه تسجيلا لواحدة من لقطات الواقع التي اضطلعت بها الكاميرا الان، فينقلها من طبيعتها التسجيلية التي لا تشكل سوى مناسبة لفاعلية الرسم، الى ان يكون البورتريت جزءا من الوجود المتحقق لواقع متخيل لإحدى الشخصيات الثقافية البصْرية، وهو ما دفع كتّابا عديدين الى الكتابة مدفوعين باستثنائية التجربة، وسنأخذ نماذج مما كتبه المعنيون بمعرض (حوار) للرسام عيسى حسن الذي اقيم في جمعية التشكيليين في البصرة شهر بداية تموز 2022.

لا اجد الرسام عيسى حسن معنيا بالقوانين القارة في رسم البورتريه، او تحقيق الشبه كهدف اول، بل اجده معنيا بتفجير الطاقة التعبيرية عبر اليتين مهمتين: الأولى، استخدام اللون وتقنياته كمحفز تعبيري أهم، والثانية، توظيف ما أمكن من المساحات المحيطة بالبورتريه التي يملأها بأشكال تقدم استعارات مهمة وبوعي تصميمي باتّجاه أن تتخذ كل شخصية مواصفاتها القياسية التي لها في ذهنية عيسى حسن، "مستعينا بوعيه التعبيري الذي ينظم تجربته الجمالية المادية والفكرية، لينفذ إلى الجوهر الخلاق والمبدع في كل نموذج بقوة لونية مشعة وزاهية في أغلب الاحيان وتقنية التصميمية محققا بذلك افقا مكانيا / تركيبيا ، بموضعة تلك الشخصيات في فضاء مشحون بالخطاب والانعكاسي - العكاس طاقة الشخصيات نفسها. والتعكس الأشياء فيما حولها - انتقل في بث خطابها من الحد الأدنى للحوار، إلى حده الأقصى الحظة مواجهتها للمتلقين"
(د. جنان محمد)

لقد كان هدف غالبية من تناولوا التجربة

متابعة..

معرض سمير البدران (آثام الصحف)

بساطة المادّة تعقيد المعالجة

خنساء العيداني . البصرة

اقام الفنان الرسام سمير البدران معرضه الشخصي الذي كان بعنوان (آثام الصّحف) في قاعة مقر جمعيّة الفنانين التشكيليين العراقيين في البصرة.

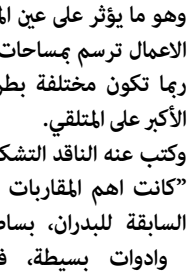
يجيء معرض البدران حصيلة عمل يقارب العشر سنوات من التحضيرات فهو فنان معتزل للأضواء ومكتف بإنتاج اعماله وتطويرها ببطء وبثقة، وهو الآن يتجه بتجربته نحو توظيف اللغوي والمدون كتابةً، فصار يلصق قصاصات الصحف، ويلصق الصور القديمة المنشورة في الصحف العتيقة التي يخضعها الى تجاربه الشكلية وتفاعلات مواده المتنوعة التي تمتزج مع عنصره السابق الاثير الذي تمثله النقطة المفردة المكررة آلاف المرات لخلق السطح التصويري.

لا يتورع سمير البدران عن توظيف العنوان (آثام الصّحف) كموجه للقارئ نحو خطاب متمرد عبر مجاز مرسل بلاغياً، قائم على آلية حذف أو إضمار لأحد طرفيْ علاقة ما، فهو يرجم مالكيها، ومُموّليها أفراداً، وجماعات، وسلطات وليست الصّحف ذاتها، كما يؤكد الناقد التشكيلي الفنان هاشم تايه، ويضيف بأن البدران: "بنزوعٍ بنائيّ يستهدف سطوحه التّصويريّة ابتداءً -وهي سطوح تفاعليّة تعمل فيها الذّاكرة بقوّة وحيويّة- إنّه بالغ الاهتمام بإنشاء سطحٍ مستثار، حسّاس، شديد الاستشعار لما يرتسم على مساحته من مفردات تغدو ودائعَهُ التي يُحيطها بنثار ما يَذرُهُ العالمُ من مادته اليوميّة المتزاحمة التي تستدرجها الصّحفُ، عادةً، إلى ماكناتها، وتُعيد توجيهها بمكر.

إن تسوية السّطح بتخصيبه بمادةٍ تتروح بين ما هو إيقوني، وما هو لغوي، مادةٍ منتزعة ممّا ينسجُهُ العالمُ لحياته اليوميّة، هي الإجراء الذي يستبق فعل الرّسم لديه، ويمهدّ أرضيتَهُ، ويخلق له الحوافز، ويستثيره ليُطلق مبادراتِه. وبهذه التسوية ينزع السّطح عنه حياديّته، ليندمج في الفعاليّة الناجمة عن تحرّك المرئيّ على مساحته، وتمدّده فيها".

ويضيف الناقد الفنان هاشم تايه بان المعرض يتماشى مع تجربته السابقة ولكنه مختلف ومفارق للسائد في الوسط التشكيلي فهو بتقنيته المدروسة المؤسس لها ومعالجاته للسطح التصويري، فاهم سمات اعماله الاكتظاظ بالمفردات وبالعناصر وهو ما يؤثر على عين المتلقي وربما لو كانت هذه الاعمال ترسم بمساحات اكبر وتعطى فراغات اكبر ربما تكون مختلفة بطريقة افضل لتنتج تأثيرها الأكبر على المتلقي.

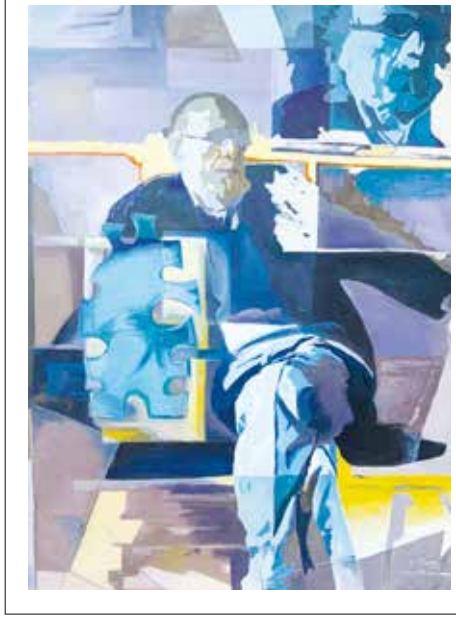
وكتب عنه الناقد التشكيلي خالد خضير الصالحي: "كانت اهم المقاربات السابقة في تلقي التجربة السابقة للبدران، بساطة المادة كأحبار ملونة، وادوات بسيطة، فكانت النقطة (وحدة) اساسية في بناء اعماله، باجتماع ملايين النقاط لتشكل السطح التصويري دون حاجة للمرور بمرحلة انتاج الخط التي قال بها شاكر آل سعيد، فتنضاف لها مقاربة مهيمنة أخرى هي غرابة (الخلطة السرية) لمواد غامضة تتعايش بوئام وعنف معا، فهي تبقي قدرا كبيرا من تقنياته السابقة التي تتجسد بـ(النقطة) التي تنتفي فيها الأبعاد الى درجة (صفرية) فلا تستعاد ابعاد العمل الا حين تجتمع (ملايين!) النقاط لصنع السطح التصويري".



يقول الفنان النحات احمد السعد: "سمير البدران من المجموعة النشطة في مجال الإنتاج الفني، وهو فنان متميز دؤوب، ولم يفاجئني في اي من تحولاته لأنها تغيرات بطيئة وراسخة ومحسوبة، ولكنها الان دخلت ضمن علاقات جديدة بسبب تنوع المواد والتقنيات".

الأخيرة لعيسى حسن البحث عن (سيرةٍ تشكيليةٍ) مقابل ما يُعرفُ في الأدبِ السردي بـ(السيرةِ الذاتيةِ)، فكانت وجوه الشخصيات التي انتقاها عيسى حسن وكأنها تمر بتجربة اختبار بين ضاغطين هما (الاحترافِ الأكاديميِّ) و(التعبيرِ الحرِّ) عن المواقفِ الشخصيةِ، فتستعاد وجوههُم، ويُعاد تركيبَها مع الوسط المخبري اذي يبتنيه لها عيسى حسن، فـ" بذلَ الفنان عيسى حسن جهداً ملحوظاً في تصميم الخلفيات وتركيب الوجوه، يتجاوز الانبهار بالأنموذج المصوَّر، من خلال التلاعب بملامح الوجه وتكرار الانطباع وتحريف الزوايا والمنظورات. ويرمي الفنّان من وراء هذه العمليات الفنية، إلى تصوير سِيرة مركبة من التعبيرات الشخصية المتداخلة، والانطباعات البصَرية الأوّلية.. ولعلّ الفنان عيسى حسن أنجزَ مرحلةً على طريق التحول التقنيّ ما بعد الانطباعيّ، آملين منه إضافات جديدة تفرزه بين الفنانين الجادّين والمجددين" (محمد خضير)

يستدعي الولوج الى العالم الغامض لـفـن عيسى حسـن، كما كتبت الفنانة هيفاء الحبيب، التسلح بجـرأة تحـدي المخاوف للاطلاع على المشاعر التي تنتابه، فعـالم الفنان عيسى حسن عندها تجسيد كامـل لسرياليتـه، وغموضـه وجرأتـه، وتعتبره عالما سهلا ممتنعا تجري فيه صراعات بين الوضـوح الـكلي، والغموض الكلي، عبر مخاوف كبيرة تشكل تحـديا جـريئا لكل الافكار والـدلالات والمعتقدات والمحظورات دون أن يتخلى عنهـا كـليـا، فعيسى حسن، هو في الوقت ذاته، رسام ملتـزم، ومتمـرد واع، ومتمكـن مـن ادواتـه، ورافـض ومتمرد عليها، حتى يظن قارئ اللوحة ومدركاتها المغيبـة، انـه افلح في ولوج عالمـه لكنـه يفاجأ بانه قد فشل في ذلك، "فهذا الفنان الغامض، والواضح، والمجرب والمتحـدي يعيـش متوحدا، ومستجيبا للطروحات، لكنه يخشى الافصاح عن جحيم الصمت. ان شخوص الواحـه الفنية تتخذ مواقع مركزية، محاطة بأدواتها المادية والادبية والفنية، كل وفـق عوالمه الخاصـة، وهـي تسعى لتقود مشاهدها الى التريث طويـلا قـبـل اصـدار الحكـم عـلى وجودها الفعـلي إلا بإذن مـن خالقهـا، ومجسـدها، سواء كانت في المستوى الاول للوح الفني أو غائرة في عمقه أو ضبابية الوجود، او تتنازع في وجودها مع اطره العديدة امـام حضـور التجربة الفريدة للفنان عيسى حسـن والتـي تحمـل الطابع التشكيلي الفنـي الجـري، والتشكيل الاعلاني المجزئ والمتمـرد".



التجريب والإرتجال

الدراما الإبداعية
Creative Dramatics

”الأطفال عطشى للعجائب، يلتمسون فيها مرحًا وإثارة. هي حاجة لا مناص من تلبيتها. فالطفل بلا مرح، طفل بلا أحلام. انطباعات الطفولة ترسخ، والحال يقتضي، أن تكون قيّمة. والقلوب إن لم تلامس، تقسّت. ليس الناس، بل الأطفال من ينبغي تعليمهم دروسا في المحبة“.

ليون شانسيريل[1]،
في رسالته للمؤتمر الدولي الأوّل
لمسرح الأطفال والفتيان
(ITI دار اليونسكو، باريس 1952)

سليم الجزائري

واليوم بعد أنّ عمّت تطبيقات الدراما الإبداعية كافة دول العالم المتحضر، أو كادت . باستثناءات قليلة، منها العراق والاقطار العربية، أصبحت مادة مقررة في المناهج المدرسية، شأنها شأن مادتي الرياضة والرسم

نشأت الدراما الإبداعية عام 1924 في جامعة ”افانستون“ ولاية ”أيلينوس“ ـ الولايات المتحدة الأمريكية، على يد المربية والبروفسورة ”وينفريد وارد“[2]، التي تعد ”أم الدراما الإبداعية“ بحق. بعد أن وجدت الدعم من عمادة كلية اللغات في الجامعة، ومن السلطات التربوية في الولاية. ولم يكن مكان أو سنة نشوء الدراما الإبداعية وليد الصدفة. فقد كانت الولايات المتحدة الأمريكية في تلك الفترة بؤرة إصلاحات حية في ميدان التربية والتعليم. وكان جون ديوي John Dewey ـ 1859ـ 1952 أحد أبرز ممثلي الحركة البرغماتية في التربية آنذاك ـ يشتغل على الوظيفة الاجتماعية للتربية، بمعنى المعرفة التي تؤمن للطفل التفاعل مع مجتمعه واعداده للمهام الاجتماعية في المقام الاول.

شرعت ”وينفريد وارد“ في العام 1924 بالتجريب والارتجال في ميدان الدراما، وصدر كتابها الأول ”الدراما الإبداعية“ عام 1930، واختص نصفه الأول بالارتجال، ونصفه الثاني بسبل الإنتاج المسرحي وبالمسرح. وشهد عام 1947 صدور كتابها الثاني ”انتاج مسرحية مع الأطفال“، ابتدأته بعبارة: ”ما يفعله الطفل فائق الأهمية عنده، مقارنة مع ما يراه ويسمعه“. أي أن الطفل لا يتعلم الا بقدر ما يختبر. ورغم أن ”وارد“ ذكرت أن كل جديد في المدارس يتطلب نصف قرن من الوقت ليتحقق فعلا، فإنّ تطور الدراما الإبداعية في أمريكا سار بخطى سريعة نسبية. في عام 1944 أقيم أول كونفرنس لمعلمي الدراما الإبداعية، وتأسس أول اتحاد لمسارح الأطفال الأمريكية. ولم يحل عام 1955 إلا وكان في أمريكا قرابة 162 جامعة ومعهدا تقدم دروسا او محاضرات في الدراما الإبداعية، وتخرج كل عام قرابة 2000 معلم ومعلمة.

ترافق ذلك بنهضة واسعة في النشر وإصدار الدراسات المساندة.

واليوم بعد أنّ عمّت تطبيقات الدراما الإبداعية كافة دول العالم المتحضر، أو كادت ـ باستثناءات قليلة، منها العراق والاقطار العربية ـ أصبحت مادة مقررة في المناهج المدرسية، شأنها شأن مادتي الرياضة والرسم. يشرف عليها أساتذة متخصصون تخرجوا من اقسام خاصة في كليات المسرح في بلدانهم، تعلموا فيها أصول التربية والتعليم الى جانب مادة ”التربية الدرامية“. والمفارق حقا، أن مئات الكتب التي صدرت بأغلب لغات العالم، خلال ما يقرب من 100 عام المنصرمة، عن الدراما الإبداعية وتفرعاتها ومستجداتها، لم تجد طريقها الى مناهجنا بعد، كما تخلو الكونفرنسات العديدة التي تعقد كل ثلاثة أو أربعة اشهر في هذا البلد أو ذاك من أي حضور عربي، ولو كان هامشيا.

عديدة هي الحوافز التي قادت التربويين، وفي مقدمتهم ”وارد“، لتدارس شؤون الطفل، وصياغة نهج الدراما الإبداعية، وأهمها:

1. انصراف المنظومة التعليمية، الى تدريس الطفل المواد الدراسية المقررة وتعليمه المهارات المختلفة.. واهمالها شخص الطفل. في مستوى الممارسة العملية عنى هذا، تقديم المعلومة والمعرفة للطفل، واغفال أو التغاضي عن كل ما يتصل بتنشئته وتقويم ودعم شخصيته. ما جعل التعليم يبدو كالمعزول، والطالب يتساءل عن جدوى الكثير مما يتعلمه في غرفة الصف. الدراما الإبداعية جاءت لتسد هذا النقص، مستهدفة نمو الطفل النفسي والاجتماعي والأخلاقي، مادة يد العون له، في الارتقاء بشخصيته.
2. الأنشطة الإبداعية تجمع الأطفال، تستثمر أوقات فراغهم وطاقتهم في اعمق مصادر القوة. وغايتها تمتين الروابط الاجتماعية، والشعور بالمسئولية تجاه البيئة والمكان الذي يعيشون فيه.
3. يحتاج المجتمع افرادا متعلمين، هذا صحيح. لكنه بحاجة اكبر الى افراد يحترمون المواعيد، صادقين، واعين، متفهمين، ذوي شخصيات متماسكة، اكثر من حاجته الى حملة شهادات.
4. الدراما تنهض على الادب والتراث والروابط الاجتماعية وتشابكاتها، فتوفر للأطفال ـ على مدار السنة ـ فرص معايشة وقائع، لا يسهل عليهم معاينتها في حياتهم اليومية بشكل مباشر، وتتنقل بهم عبر الأماكن والازمان، موسعة مداركهم، ومؤمنة متعة فنية لهم في الوقت نفسه.
5. إن تضمنت برامج الدراما الإبداعية، ما يجذب الفتى بما يكفي لإبعاده عن الشارع،

فسيكون من صلب عملها اتاحة الفرص له في التنفيس عن غضبه الزائد، والتعبير عن مشاعره بدل قمعها.

6. الدراما الابداعية تتيح للطفل فرصة عيش المغامرة، واشباع بعض رغباته. والأداء الابداعي، المنطقي الدوافع، تمرين لقدراته ولردود أفعاله إزاء التأثيرات السلبية للواقع الآني.

7. تزج الدراما الإبداعية الطفل في حالات "مختلقة"، يقوم باختبارها وهو في مأمن تام، لا ترتب عليه خطورة من أي نوع، بالقياس الى ما قد يحصل لو واجه مثلها في الحياة الواقعية.

8. هناك فرصة متاحة للطفل في التوقف وتأمل الحالة التي "يلعبها" لتقييمها مع الآخرين وتحديد دوافعها ومثالاتها.

9. الدراما الإبداعية، لا تهدف الى تقدم عرض فني، أو تنمية قدرات أو مواهب. غرضها الأول والأخير مد الطفل بالخبرة والتجربة الحياتية وهو داخل صفه الدراسي ومدرسته.

10. المسرح لا يتحقق بغير حضور الجمهور، وتوصيل رسالة اليهم، توصيلا نوعيا. بتعبير آخر، أن أداة التوصيل التي هي المسرح تنقل للمشاهد صورا متخيلة ونماذج بشرية وحالات وروابط إنسانية، عن الحياة برمتها. بعد ان تعيد صياغة ارتباطاتها لتتجلى بصورة أخرى اكثر وضوحا.

أمّا اللعب الدرامي في الدراما الإبداعية فغايته التجريب والبحث عن أشكال الحلول لا عن أشكال التوصيل. وإسهام الطالب فيه يراد به الارتقاء بالطالب نفسه وبأجهزته النفسية (عبر اللعب والتدريب). بكلمة مختصرة أن التربية الدرامية معنية بذات الطالب، في حين يسعى المسرح لتوصيل رؤاه هو.

ما هي الدراما الإبداعية، إذن؟

الدراما الإبداعية هي اكتساب خبرة ذاتية، من خلال أنشطة اجتماعية وإنسانية، تفوق حدود خبرة الفرد الفعلية، تقوم على تفحص وإدراك مواقف وارتباطات الناس، الآنية والسابقة، الواقعية والمتخيلة. ويتم ذلك التعرف في إطار وقائع متخيلة: لعب جماعي بأدوار مُتقَمْصة وأداء درامي. أمّا الهدف الرئيس، فهو هدف تربوي، يمر عبر سبل درامية.

وتشير مفردة "الدراما" هنا إلى نص مسرحي يتضمن وقائع وأحداث، تشكل في مجموعها عالما وهميا، مختلقا، وأن كانت الشخصيات التي تقدمه، واللوازم المستخدمة فيه واقعية. و هذا العالم يهدف إلى تجسيد صورة أو خلق نموذج لحياة واقعية.

يخلق المسرح "وهما" يقدمه على إنه واقع. هذه حقيقة يدركها المتفرج العادي، حين يحضر عروض المسرح توسعة لدائرة تجاربه بأخرى تختلف عن تجاربه هو. يحدث هذا بالطبع عندما يكون مستوى المسرحية جيدا، مستجيبا لتطلعات المتفرج أو لبعض منها. إن مشاركة المتفرج في العملية المسرحية وقبوله بها كما لو كانت واقعا قائما، وتعايشه معها رغم إدراكه أنه يجلس في صالة مسرح، هذا الشد بين الواقعي والخيالي هو سر جاذبية المسرح وهو سر وجوده. وهنا أيضا يكمن الفرق بين المسرح كفن والمسرح كممارسة يومية تتمثل بالتقنع والتصنع. إن الموقف اليومي لا يتحول الى موقف مسرحي، إلا إذا ترك المستوى الواقعي الذي هو فيه، وتقبل مستوى آخر (وضعا ملفقا). نحن إذن بإزاء طرفين: طرف يؤدي الوهم وهو واع، وآخر يتقبل الوهم على أنه واقع ضمن لعبة متفق عليها. هذا التفاهم والاتفاق، وهذا الشد بينهما هو حجر الزاوية في التربية الدرامية ونقطة انطلاقها. وما دمنا نريد أن يكون لجهدنا مغزى، قائم على مواقف حياتية، بإطار مسرحي فني، فلا غنى لنا عن الفنتازيا والخيال، ولا غنى للممثل من إدراك تلك الثنائية والتسليم بذلك "الاتفاق" وما يتطلب من أعراف مسرحية. إن هذا العالم "غير الحقيقي"، الذي يختبره الطفل على أنه صورة حياة حقيقية، ويمكّنه من خوض غمار الصراع دون مواجهة عواقب مباشرة، هو ما يمد الدراما بالمغزى التربوي المستهدف. إنها حياة غير خالصة، أو تمرين على الحياة، أو نوع من تفحص الحياة والتعرف عليها، ومعايشة الحالات المستجدة فيها، أو تقمص الشخصيات الاستثنائية التي تتيح الإطلال بموضوعية على مواقف الحياة اليومية المختلفة.

إن صلة الدراما بالميادين التربوية ينطلق أصلا من كون "المحاكي" يقوم بأداء حدث يجربه، ويعيش الشخصية فيحس بأحاسيسها، فيتعرف عليها ويمتحنها. بهذا المعنى يمكن أن نقول أن التربية الدرامية، هي "تعلم" التجربة (اكتسابها)، أي: تمكين المحاكي من المرور بما مر به غيره. إنها اختبار حيّ لتجارب المحاكي، والإفادة منها. وهذا يعني أيضا إن الحدث الدرامي لا يتشكل إلا عبر شخصيات. أمّا الأحداث هنا فليست شيئا طارئا، بل هي "اسهامات" في بنية الشخوص تنجزها بنفسها.

(1) ليون شانسيريل Leon Chancerel 1886 ـ 1939 مخرج ودرامي مسرحي فرنسي. وتلميذ لـ "جاك كوبو".

(2) "وينفريد وارد ـ Winifrid Ward 1884 ـ 1975 متخصصة في مسرح الطفل والفتيان في اطار الدراما الإبداعية. لها العديد من المؤلفات والدراسات الخاصة في هذا الميدان.

في العدد المقبل نص "ملك طرطبيس" كمثال على درس الدراما الإبداعية.

جون ديوي

وينفريد وارد

ليون شانسير

أخطاء فلسفية

هيدجر والعدم

علي محمد اليوسف

تناولت سابقا في أكثر من مقال متناقضات هيدجر المستترة خلف تعابير غامضة غير مفهومة لا قيمة فلسفية لها بخلاف الذين يرون الغراب صقرا. عثرت مؤخرا على عبارة لهيدجر فاتني التعقيب عليها بمقالاتي الثمانية السابقة المنشورة عنه في مناقشة بعض مما ورد بكتابه الشهير "الكينونة والزمان" حيث يقول متفلسفا (الانسان هو ركض الموت إلى العدم).

الموت في الفلسفة او بالعلم هو مرادف لفظي للعدم ولا فرق ان تقول موت او ان تقول عدما فانك بكلا المفردتين انما تقصد فناء الكائنات الحيّة بيولوجيا بما لا تدركه عقولنا من سبب ولا من كيفية. في مقدمة هذه الكائنات التي يطالها الفناء الارضي هو الانسان. والموت والعدم هما دلالة متطابقة بالجوهر والصفات غير المدركة عقليا. فالشخص يعرف دلالة الموت انها دلالة العدم لكنه يعجز عن تفسير ماهية كل من المفردتين ماهو الموت وما هو العدم؟. اذن كيف يركض الموت نحو العدم وكلاهما دلالة فناء الكائنات الحية؟ الموت والعدم تعبرّان عن مدلول واحد هو الفناء.

لو اعتبرنا الموت او العدم لافرق في التسمية ولا في الدلالة انه (ذات) وهو ليس بذات لسببين الاول الذات تدرك ذاتيتها وتعيها لانها تمتلك الحياة , وتعرف خاصية ذاتيتها بالتامل العقلي لوجودها بحسب تعليل ديكارت الذات او العقل خاصية تفكيره هو اثبات لوجوده. وهذا لا ينطبق على الموت او العدم فالموت لا يدرك ذاتيته كما ولا تدرك عقولنا ان الموت يمتلك ذاتا يدركها تهرول نحو الفناء العدمي.

والسبب الثاني ان الموت لا يمتلك ذاتا هو ان الذات تدرك ذاتيتها ليس بالتفكير المجرد وانما بالمغايرة الموجودية مع غيرها من موجودات الوجود الطبيعة والعالم من حولنا. لذا الموت او العدم هو اللاشيء الذي لا يدركه العقل بغير دلالة ناتج افنائه الكائنات الحية. اللاشيئية العدمية للعدم او الموت هو اللفظ الدلالي الذي يعجز العقل معرفته الماهوية بغير نتائجه الافنائية للاحياء. العدم او الموت لا يطال ما ليس له روح تعيش الحياة اي الموت لا يميت حجرا مثلا.

اذكر مقولة هيدجر الثانية الخاطئة قوله العدم لا يعدم نفسه اذ من البديهي اننا نعجز ان نقول الموت لا يميت نفسه كي لا نصبح اضحوكة كما فعل هيدجر. فاللاشيء (الموت ـ العدم) الذي لا يدركه العقل غير موجود إدراكا ليموت ونحن ندرك نتائجه في اعراض مفارقة الروح للجسم او بقائها فيه ميتا نعرفه بدلالة اعراض الموت الاخرى المعروفة في توقف جميع اجهزة بقاء الحياة بالجسم تعمل من توقف القلب فقدان الاحاسيس كافة توقف التنفس عدم الحركة فقدان الوعي الدماغي والحسي الخ. وذلك لان العلم لم يتوصل لحد الان كيف يموت الكائن الحي وكيف تفارق الروح المزعومة الجسد اكثر من معرفة نتائجه التي يدركها العقل على انها لم تعد طبيعية تعيش الحياة كما نعيشها نحن؟

الحاضر وهم زمنياذا قلنا الحاضر وهم افتراضي لا زمني فهو لحظة لا زمنية لانه غير محدد بدلالة غيره من مدركات. والزمن هو الاخر وهم دلالة لا وجود ادراك عقلي لتحديد وجوده غير الدلالي في ملازمته لكل شيء لا نهائي ازلي سرمدي لا يقبل القسمة على نفسه ولا يتجزا ولا يوجد بالكون وعلى الارض زمانان اثنان مختلفان بالماهية والصفات احدهما نسبي على الارض والاخر مطلق كوني في الفضاء بعد اختراع انشتاين النسبية العامة فانعدم المطلق الزمني الذي اصبح النسبي. افكارنا التي نطلقها شفاهيا في لحظة من الحاضر لا تلبث ان تصبح بعد ثوان ماض بالدلالة الزمنية وليس التاريخية. الزمن الحاضر يختلف عن تاريخية وجود الاشياء في الافكار المعبّرة عنها.

صناعة البنية الفكرية والاجتماعية للحاضر الوهمي غير المتحقق ادراكيا يتوزعها ماض استذكاري تكون فيه الوقائع التاريخية في الماضي قد اكتسبت ثباتها. بتوثيق زمني لا يكتسب دلالته الحقيقية الا بملازمته التعريف بوقائع التاريخ الماضي.

الحاضر الزمني في حقيقته هو الماضي الزمني وليس التاريخي في لحظة سيرورته الانتقالية من انحلال الحاضر كلحظة زمنية وهمية الى ماض زمني. كما ان الحاضر لا يصنع المستقبل لانه وجود زمني افتراضي غير موجود. لذا يكون المستقبل سيرورة تتشكل من ماض يعبر لحظة الحاضر الوهمية وتكون الوقائع التاريخية بالماضي سابقة على وجود الزمن. ارسطو ومن قبله افلاطون اكدا ان لحظة الحاضر وهم لا زمني حقيقي اي انه لا يدرك بدلالة شيئية ثابتة زمنيا مثل زمانية الماضي الثابتة تاريخيا وليس الثابتة زمانيا.

مذهب وحدة الوجود

مذهب وحدة الوجود يكون مطلقا ميتافيزيقيا صوفيا يجمع بين الدين والطبيعة والفلسفة. مذهب وحدة الوجود يفقد حقيقة معناه في الصوفية التي يعتبرونها المتصوفة هي وسيلة تلاقي الذات بالحلول الالهي النوراني وهو ما لا يتحقق بسبب عدم توفر مجانسة نوعية واحدة تجمع خصيصة الذات الصوفية الروحانية مع خصيصة الذات الالهية غير المدركة لا بالعقل ولا في ما وراء العقل اي في التجربة الروحية . بهذا المعنى تكون التجربة الصوفية روحانية تدور في فلك ذاتيتها التي تفترض حلولها التواصلي مع الذات الالهية وهي لم تغادر مادية وجودها الارضي.. فالذات الالهية لا تمتلك الروحانية البشرية المدركة صوفيا في مجانستها الروحانية الصوفية التي هي في كل حالات التجربة الصوفية لا تغادر مواقع اقدامها.

الذات الالهية لا تجانس الذات الروحية البشرية لا بالماهية ولا بالصفات لذا تبقى الذات الصوفية روحانية مرتبط بالارض على خلاف الذات الالهية المرتبطة بنفسها بما لا يستطيع العقل ادراكها.

الموضعة اللغوية

الموضعة اللغوية في تعبيرها التجريدي عن الاشياء هي ادخار معرفي بها وليس اضافة تكوينية لها. الموضعة هي تلك القراءات التاويلية التداولية للادرك المتطور تعيد وتضيف وتعدل التي هي في حقيقتها تجريد تعبيري لغوي عن تلك الاشياء المدركة.تساؤلنا هل الموضعة اللغوية المتعالقة بالفهم تكون معطيات مكتسبة قبلية عن ذالك الشيء ام هي معطيات فطرية عنها؟

لا يوجد افكار فطرية معرفية قبلية غير مكتسبة بالخبرة عن الاشياء. اما بالنسبة للزمكان فهو وعي العقل لفراغ احتوائي للاشياء يوجد باستقلالية.

معرض مجسمات "الرحمة" لمنحوتات ميخائيل آنجلو

الممثل النمطي لروح عصر النهضة

موسى الخميسي ـ روما

في احدى صالات القصر الملكي العريق وسط مدينة ميلانو، افتتح المعرض الخاص بالأعمال النحتية الثلاثة الكبيرة التي انجزها الفنان الإيطالي ميخائيل آنجلو (1475 ـ 1564) التي أطلق عليها جميعها اسم "الرحمة". إنّ عبقرية عصر النهضة الايطالية وعظمتها بلغت ذروتها في شخصية هذا الفنان الخالد الذي يعد الممثل النمطي لروح هذا العصر، حتى بات رمزا لأسطورة الفن والكمال والإبداع.

يكشف العصر الذي ولد فيه ورسم مصيره باتجاه الفن، تظافرت الظروف والقيم التاريخية في صقل موهبته وتفتح عبقريته، كما يكشف عن تعاظم أزمات المجتمع الفلورنسي في ظل حكم أسرة (آل مديتشي)، حيث برزت آراء المصلح الراهب "سافونرولا" الذي طالب بإصلاح الكنيسة فأُعدم.

لقد كانت تلك الحقبة التاريخية التي عاشتها مدينة فلورنسا متميزة تاريخيا، جعلتها مدينة أشبه بالمعجزة وجعلت مواطنيها يدركون طبيعة الازدهار الذي عم مجالات الفن والعلم والثقافة.

أعمال ميخائيل آنجلو بوناروتي النحتية، تمثل عمق المحاكاة للأشكال الجميلة التي استقاها من الطبيعة والانسان، حيث اصبحت دراسة تشريح اعضاء الجسم الانساني وحركاته المنظورة، أشياء لا بد منها للفنان، ذلك لأن هذا الفنان أدرك بأن الانتاج الفني وخاصة في تلك الفترة التاريخية التي تعد اعظم فترات فن الرسم في تاريخ الفن الغربي، لم يعد عملية نسخ آلي لقوالب معينة ومحددة تفرضها السلطات الكنسية والاسر الحاكمة لتظهر للناس ان افرادها محسنون، وانما اصبح تعبيراً حراً عن عقلية الفنان الذي رأى في اكتمال سيادة الانسان وتحققها الحسي وقوتها، الاساس الذي سار عليه بعمله وحياته. كتب يقول في احدى رسائله لأخيه (الجميع يباعون ويشترون في روما، وكل مركز، بل حتى دم المسيح يباع من اجل النقود). ان الدرس الحقيقي الذي يجب تعلمه من ميخائيل انجلو هو انه تصرف بشجاعة إزاء الحياة العامة جعل فنه جزءا من التيارات الساخنة في الحياة، رافعا الى اقصى درجة تراث عصر النهضة الذي يجعل الفن حاملا للفكر، رافعا فيه نقدا اجتماعيا عميقا للحياة الفاسدة التي رآها بين أكثر الناس قوة، ومحاربا من أجل كرامة الفن ومن أجل حق الناس الأخلاقي في ان يعيشوا بالكرامة والاخاء والسلام.

عالج في أعماله النحتية ورسوماته العديد من الموضوعات الدينية التي استوحاها من الكتاب المقدس كما هو الحال عند اغلب الفنانين في تلك الفترة، الا انه عالج هذه الموضوعات بروح إنسانية دنيوية جاعلاً الرغبة في الكمال الفني هي الاساس، ثم يأتي من بعدها التعبير الديني الذي يقف على هامشها فمهمته كفنان ثائر تمثلت في رفع قبضة اللاهوت عن الفن كلية والاطاحة بالقيود اللاهوتية التي كانت سائدة ومفروضة من قبل الكنيسة.

تميزت أعماله النحتية بأسلوب فني أكثر حرية بالتعامل من خلال إصراره على ان يقدم منحوتاته بصورة غير مكتملة في عملية التشذيب النهائي والصقل، كما اعتاد غيره من فناني عصر النهضة، والسبب في ذلك يعود لرغبته في إظهار القوة من خلال الخشونة التي تعطي انطباعا على ديناميكية العمل النحتي وقوته.

الفنان مايكل انجلو فهم الجسد البشري بطريقة أصبح فيها هذا الجسد وكأنه حركة واحدة شاملة، فتفاصيل رسم الرأس ودقة الذراع والكتف المتصلب وامتداد الساق، وسيولة القدم ورصانتها، والتواءات الجسد المنفلت دائماً بحركة عصبية، تذوب جميعها في تداخل الظل والنغم، وكأنها تحكي عملية اكتمال وسيادة الانسان في تحققها الحسي وقوتها على تحريك المشاهد.

كان في جميع أعماله النحتية يحرر شخوص تماثيله من قطع الرخام، من خلال مهاراته في ضربات الأزميل والمطرقة التي كانت تكسر الرخام بالقدرة التي يرغب فيها من دون أي خطأ يمكن ان يلحق ضررا بكامل العمل، وأعطت دقته في العمل للرخام من خلال المنحنيات للملابس المتدلية، ليونة ونعومة بعثت به طاقة حياتية متميزة. ركز في كل أعماله في الرسم او النحت على الفراغ الذي يحيط بالكتلة لتبرز فيه الكتلة، فاتخذ اما التعبير المعتصر من كل تفصيلة او تصور أكثر عظما عن أي شيء اخر بإحساس كامل بالعمق الذي يجعل الكتلة تمضي حرة في كل اتجاه عبر خط الرؤية أو بعيدا عنه. وان لا يكون الإنجاز أكثر ميلا نحو خلق (وهم) للعين عن الطبيعة المطلقة مثل إكمال سيادة الانسان في تحققها الحسي وقوتها على تحريك المشاهد وحتى ذوو الألمعيات الأدنى في ذلك العصر هم سادة يريدون ان يخلقوا كل ما يعكس صورة الحياة مع كل لمسة فرشاة او طرقة ازميل.

قام أحد كرادلة روما باستدعائه الى روما ليبقى فيها خمس سنوات متواصلة أنجز تمثاله الرائع "الرحمة" الذي يمثل المسيح وهو مسجى بين يدين والدته العذراء بقياس الإنسان العادي، وليكون هذا العمل الذي انجزه خلال عام كامل أهم وأفضل ما قدم نحتا على الرخام في روما آنذاك. ونفذ ميخائيل آنجلو المنحوتة على قطعة من الرخام مستطيل الشكل جلبها من مقالع مدينة "كارارا" بمقاطعة توسكانا، وبارتفاع اقل من العرض ليكون النحت على شكل هرمي، ابتعد في هذا النحت عن الإطار التقليدي لإعماله وأعمال غيره من الفنانين، وبدأ فيه منقادا بمشاعره وبفوضى أحاسيسه العميقة، فالمسيح المسجى بحضن أمه، جسد مسترخي تدل عروقه على فيض الحياة وكأنه في حالة نوم، اما والدته التي هزّها الحزن والأسى، فتبدو امرأة شابة أصغر سنا من أبنها، الا انها تبدو كبيرة بحجمها في إشارة كبرها في الحياة.

تمثال " الرحمة" الثاني، انجزه عندما كان متقدما في السن، أي في أواخر سنوات 1540 او أوائل سنوات 1550 أبدع تمثالا من أكثر تماثيله ابداعا وتحريكا للمشاعر. وهذا التمثال يتكون من أربعة عناصر جسدية لمريم العذراء وهي تحتضن المسيح. وهذا العمل لم يكلفه به أحد، وقد انجزه ببساطة ليرضي نفسه. وعندما كاد ان ينتهي منه بدأ تحطيمه وتضرع اليه خادمه ان يتركه كما هو. لقد وضع ميخائيل انجلو وجهه في الشخص الذي يمسك جسد المسيح الميت وقد وضع على الرأس قلنسوة راهب تذكره بالراهب المصلح "سافونارولا"، الذي تأثر بأفكاره وأبرز قوة جسد المسيح، الا انه بطريقة يصبح بها الجسد كله حركة واحدة شاملة، والمرأتان اللتان على جانبي هذا الجسد الذي تهدمت قواه تماما، وهو ما يعكس ألمعية انجلو البارعة في فهم الجسم البشري بطريقة يصبح بها الجسد كله حركة واحدة شاملة، والمرأتان اللتان على جانبيه واحدة مسنة والأخرى امرأة شابة، وهناك وجه ملائكي صغير يبدو كحلية في شعر المرأة الصغيرة. هاتان

المرأتان تتفجران بالطفولة والشباب والنضج وتنضحان بالرموز. وربما يكون هذا بمثابة صلاة جنائزية تقام على روح أحد أصدقائه. ويعد هذا العمل نقطة تحول في تاريخ الفن.

مجسم" الرحمة " الثالث، يعكس أحد الروائع في فنه يصور من خلاله الانسان الذي أبرزه كما لم يبرزه فنان اخر في الفن بمثل قوة التعبير الانفعالي هذه وكل جسم من الاجسام التي أبدعها يتوحد في كل تفصيلة من الرأس الى القدم، في تعبير الوجه، وفي دفعة الذراع والتواء الجسم وفي الفكرة التي اوحت بالعمل والتفكير والمزاج اللذين يريد ان يضعهما في عمله الفني. ومن ثم يلعب الانسان دورا هاما في الدراما الهائلة القائمة في كل لوحة وتمثال من ابداعه. ولكي يتمكن من هذا كان لا بد ان يدرس كل تفصيلة من الحياة. ولم يتفوق عليه أحد في قدرته على اظهار الجسم الإنساني كجهاز عضوي حي وهو يستجيب للذهن بمثل هذه الطريقة المقنعة.

عاش ميخائيل آنجلو في كنف عائلة تمتد الى أصول فلورنسية عريقة، الا ان تقلص ثروتها حتى جيل والده لودفيكو، جعلها تعيش حياة متقشفة أقرب الى الفقر. وكان والده رجلا متكبرا قاسيا، مفعما بالثراء لنفسه وغير مبال باحتياجات وأحلام عائلته. اما والدته فرانشيسكا ديل سيرا فقد كانت شخصية باهتة ضعيفة، توفيت في عمر مبكر بعدما أنجبت خمسة أبناء، وبسبب مرضها دفعت العائلة بميخائيل للإقامة مع مرضعة في إحدى المدن القريبة من فلورنسا، حيث كان زوج هذه المرضعة يعمل في مقلع الأحجار في مدينة كارارا، فاظهر ميخائيل محبته للحجر وتعلم الحفر بالمطرقة والأزميل قبل تعلمه القراءة والكتابة. وحينما بلغ العاشرة من عمره عاد الى كنف والده الذي تزوج للمرة الثانية، ليعيش في بيت العائلة التي ورثته من الأجداد (حاليا متحف دائم للفنان) في قلب مدينة فلورنسا. أصر وهو صبي بعمر 13 عام ونتيجة نفوره من الدراسة بان يصبح فنانا، الا ان والده عارض قرار ابنه بعناد وغضب مع انه أدرك بان ميخائيل يحقق نجاحات باهرة في مجالات الرسم. فالتحق ميخائيل بورشة الفنان دومينكو جيرالانداىو كما هي العادة عند معظم من يريد دراسة الفن. وبدأت أعماله الفنية تحوز على ثناء العديد من الفنانين.

يذكر الفنان والناقد والمؤرخ فازاري الذي أصبح الصديق المقرب من ميخائيل أكثر من حادثة تشير الى العبقرية المبكرة في إنجازات الشاب ميخائيل وهو لا يزال تلميذا في ورشة الفنان جيرالانداىو، باختلافه في الرؤية، وقوة واصالة أعماله، إضافة الى تمتعه بعقلية مستقلة، وطموح نحو الابتكار والتجديد، وهو ما انعكس ايجابيا على تكريس مسارات حياته الفنية لاحقا، اذ لم يمض عام واحد على وجوده في الورشة الفنية، حتى استطاع العثور على فرصة للارتقاء بفنه. فقد عمل في مدرسة البحث التي أمر بإنشائها حاكم فلورنسا "لورينسو ميدتشي 1449ـ 1492" الملقب بالرائع، وقام بتنفيذ عدد من الأعمال الفنية، وكان أول عمل فني مستقل ينجزه تحت اسم "مريم العذراء على السلم" وكان عمره 17 عاما، حيث اصطف من خلال هذا العمل الذي اتسم ببراعة حرفية بالتعامل مع كتلة الرخام بانسجام وتصميم لا يليق الا بفنان كبير يمتلك زمام أدواته. وانتقل بعدها لتنفيذ عمله النحتي الثاني الشهير "معركة القنطور" ليكون هذا العمل بمثابة مقدمة لأعمال عظيمة وضعته بالقمة.

تميزت أعماله النحتية بأسلوب فني أكثر حرية بالتعامل من خلال إصراره على ان يقدم منحوتاته بصورة غير مكتملة في عملية التشذيب النهائي والصقل، كما اعتاد غيره من فناني عصر النهضة، والسبب في ذلك يعود لرغبته في إظهار القوة من خلال الخشونة التي تعطي انطباعا على ديناميكية العمل النحتي وقوته. يكرر ميخائيل انجلو الحقيقة التي تذهب الى ان الموضوع الأساسي للفن هو الصورة الإنسانية التي تتحول الى "شيء" يتجسد بطريقة محسوسة في الفن، ويكون لهذه الصورة قدرة على تحريك المتلقين وعلى ان تبث فيهم فكرة الفنان من خلال القربى التي تبعثها بين هؤلاء الذين ينظرون اليها.

لقد عمل معظم حياته العملية في روما وتحدث صراحة عن فسادها، واتخذ الوسيلة الممكنة الوحيدة في ذلك العصر للتعبير عن هذا الفن. ولما كان أستاذا كاملا لجميع تطورات الواقعية الخاصة بعصر النهضة، فقد حولها لتكون أداة رمزية واضحة لها القدرة على توجيه نقد اجتماعي صريح.

هناك حكاية ذكرها الفنان فازاري (1511ـ 1571) الذي كتب "حياة الرسامين". فقد ذكّره بان عمله لربما يحتاج الى ضوء من النافذة، ويقصد بهذا الضوء موافقة الرقابة، فقال له ميخائيل آنجلو"لا تنزعج، فالضوء من الساحة هو الذي عليك ان تخشاه" وقد شرح فازاري العبارة بقوله "ان الرأي العام هو الذي يقرر جدارة الاعمال الفنية".

ميخائيل أنجلو (1476 ـ 1564)

ليست جسرًا نحو الآخر

الترجمة رحلة إلى الذات

فخري أمين

لعبت الترجمة دورا كبيرا في عملية نقل العلوم والمعارف والتطور العلمي الذي نشهده في عصرنا الراهن. ويُنظر إلى الترجمة بوصفها حالة خاصة من التلاقي اللغوي، تعمل على نقل رسائل مختلفة من لغة إلى أخرى. وهي تشكل جسرا للتواصل والحوار بين المجتمعات والثقافات والحضارات المتعددة.

إنّ تعدد اللغات واختلافها جعل الحاجة ملحة لأفراد يجيدون تكلم لغتين أو أكثر، ممن يضطلعون بمهمات الترجمة. الترجمة إذا عملية نقل للاتصال يتم تحديدها بظروف معينة، ولأهداف محددة، قد تتجاوز مسألة الحوار بين الحضارات والمجتمعات إلى غايات وأغراض جديدة، تبعا لتطور اتجاهات التحولات التي يشهدها العالم.

نزوحات سكانية

بسبب ما شهده النصف الأخير من القرن العشرين، وبدايات الألفية الثانية من تطورات في عمليات القمع السياسي والثقافي، والحروب الداخلية، وانهيارات وخراب في النظم البيئية. تعرضت شعوب بكاملها إلى الجفاف، والجوع، والاضطهادات الواسعة، ومحاولات الإبادة، ما اضطر شرائح واسعة منها إلى الهجرة بحثا عن ملاذات جديدة، توفر لها الحد الأدنى من الخبز والحرية والعمل والأمان.

كانت معدلات الهجرة في العقود الأخيرة كبيرة إلى حد يمكن عدها نوعا من النزوحات السكانية، تجاوزت في الأرقام اكبر النزوحات السكانية والهجرات الجماعية المعروفة في التاريخ. بمعنى أن ثمة مجموعات سكانية كبيرة انتزعت من أوطانها، من لغاتها، من جغرافيتها وثقافتها، ووجدت لها في المنافي مستقرات جديدة، وهي ربما تشعر بالغربة إزاء تلك الأوطان البعيدة، التي لا تشغل حيزا في ذاكرتها الفردية والجمعية.

اللغة الأم واللغات الجديدة

لئن كان بوسع الجيل الأول من النازحين الاحتفاظ بلغته الأم، وقراءة الأعمال الأدبية بها، فإن الأجيال التالية تجد صعوبة في إتقانها، بله القراءة بها. هذه الأجيال الجديدة من النازحين العرب، تمس الحاجة لديها إلى قراءة أدبها القومي باللغات التي تتقنها، المصري المغترب من الأجيال التالية مثلا بحاجة إلى قراءة نجيب محفوظ، للتعرف على عمق الروح المصرية، وصناعة حيز لها في ذاكرته، باللغة التي تعلمها في مهجره. العراقي الذي لا يقرأ أعمال غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي، وقصائد الجواهري والسياب وسعدي يوسف لا يمكنه أن يفهم جذور الهوية العراقية، ومعنى الانتماء إلى وطن اسمه العراق، وجغرافية الروح في بلاد الرافدين. كذلك السوري والليبي، والتونسي، هذه الأجيال تشكل شعوبا كاملة مقتلعة من أرضها، وثقافتها، ولغتها، وهي بأمس الحاجة إلى قراءة أدبها القومي، والتعرف على ملامحه من خلال الترجمة. وهذه مهمة جديدة يتعين على الترجمة الاضطلاع بها، إنها نوع من رسالة إلى الذات المغتربة في المنافي والمستقرات البعيدة.

استهدافات أخرى

هذه الأفكار عبر عنها الأستاذ عبد العزيز ججو، في سياق حديث لي معه عن الضرورات المستدعية لترجمة بعض الأعمال الأدبية العراقية إلى اللغة السويدية. قال أنا لا استهدف القاريء السويدي من هذه الترجمة كما في المفاهيم التقليدية للترجمة إلا عرضا، لكن الأجيال الجديدة من العراقيين الذي ولدوا وترعرعوا في السويد، ولا يعرفون من لغتهم القومية سوى عدد محدود من الكلمات، هم الذين أتوجه إليهم بالدرجة الأولى. لذلك احرص على ترجيح الأعمال المنتمية بوضوح إلى الوطن،وقضاياه، وشجونه. وهذا يوضح سبب اختيار حارس المنارة مشروعا للترجمة.

حتى في طريقة الترجمة أحرص على أن تكون ترجمة مختلفة قليلا. بمعنى أنها تسعى إلى تقديم صورة دقيقة عن المجتمعات في البلد الأم. عن جمال الحياة فيها، وأسرارها، وخفاياها، التي بوسعها أن تشد المغترب إلى أرض آبائه وأجداده.

ترجمة تواصلية

أجل يمكن أن اسمي هذه الترجمات نوعا من ترجمة تواصلية، تستهدف ربط المغترب بأدب بلده الأم، وتاريخه، وجماليات الإبداع فيه. هذه هي استراتيجية الترجمة عندي، إنني أتوجه إلى نوع محدد من القراء، أو الجمهور، وأخضع عمليات الترجمة إلى متطلبات ذلك الجمهور. إذا سلمنا أن للنصوص وظائف متعددة تعبيرية وابلاغية وتواصلية، فإنني أميل إلى حد ما في ترجماتي إلى الوظيفة التواصلية، من غير إهمال بقية الوظائف طبعا، حيث تتعدى الترجمة حدود التعبير أو الإبلاغ، إلى الإعلان والصورة الفوتو، وأحيانا النغمة أيضا أو المؤثر الصوتي، في مسعى مني لإيصال الفكرة، إلى جانب الأوصاف الجمالية، وإيقاعات اللغة نفسها. لذلك لا أعتمد الترجمة عبر وحدة الكلمة، ولكن من خلال الجملة أو المقطع. ومن الممكن تصنيف ترجماتي بالذاتية والمواقفية، خصوصا في اختيار النصوص المرشحة للترجمة. إن مركز الاهتمام عندي في النهاية هو القاريء الفرد، المغترب، محاولا تأسيس ذاكرة مؤلفة من مفردات ثقافة بلده الأول، ومد جذور له في أرض وطنه الأصل.

إلى أي مدى تستحق هذه المسألة الالتفات إليها على هذا النحو؟ أعتقد أنها قضية تمس حياة الملايين على كوكب الأرض، شعوبا بأكملها اقتلعت من أرضها وتغربت تحت كل نجم، وتبددت على كل رصيف. وهي بحاجة إلى نوع من الارتباط ببلدها الأصل، فضلا عن دور هذه التراجم في الحفاظ على جماليات التنوع والتعدد، في المشهد الثقافي العالمي.

يوميات الوجه الآخر
تمثلات الوجع والتشظي

منذ البدء ومن سيميائية العنوان تضعنا مجموعة "يوميات الوجه الآخر" للشاعر يحيى عبد حمزة إزاء تداعيات الوجه الآخر المليء بالوجع والتشظي والخراب والوحدة والضياع، والبحث عن الذات وهيمنة كوابيس الظلام والإرهاب والإحتلال واغتراب الذات ازاء واقع يتماهى مع عبثية مضمرة وهو يرثي هذا الواقع ليكشف عن غياب الجمال والتوق والحريّة والنضارة.

د. سمير الخليل

في هذه النصوص ثمة اشتغال قصدي للإشتباك مع هذه التجلّيات الكابوسيّة كنوع من التحريض والاحتجاج والبحث عن عالم ولحظة كلّ بديلة، ولذلك نجد نصوص المجموعة تتصدّى لهموم الواقع وتمثلاّته الموجعة لكنّ هذا الاشتغال لا يخلو من دلالة فهو يحرّض مخيلة المتلّقي على استحضار الرؤية البديلة والدعوة إلى عالم وفضاءات أخرى تزيح كثبان ورماد هذه اللحظة الوجودية المأزومة.

جاءت النصوص على شكل التقاطات يوميّة لهذا الوجع والخراب والفراغ والوحدة وعوامل التقويض التي تحيل الحياة إلى كابوس متصحّر وإلى تداعيات تحمل كلّ أشكال ومعاني الأفول، وترثي الجمال والنضارة المفقودة في عالم يسير بقوّة باتّجاه الخراب واللاّجدوى، وتشعر في تضاعيف النصوص رفضاً قصديّاً لهذا الوجع المستديم والمهيمن، ومن المظاهر الجمالية والظواهر الفنية في المجموعة العناية الدقيقة في قصدية اختيار وانتقاء العناوين الدالّة لكلّ نص، واسهام العنوان في الدلالة على المعنى المضمر، وتقديم اضاءة أوّلية موحية لما ينطوي عليه الفضاء النصّي، وكشفت النصوص عن قدرة الشاعر في التعاطي مع كتابة النصوص الطويلة نسبياً، والنصوص القصيرة الوامضة التي تصل إلى حدود وخصائص قصيدة (الهايكو)، واتسّمت المجموعة أيضاً بالتنوّع في الإشتباك مع الثيمات والمضامين الشعرية التي تتوّزع في تجسيد الخراب والنكوص وتداعيات الكوابيس اليومية، ورصد حركة الحياة وهي تنكفئ باتجاه الخواء والفراغ والوحدة، وبما يؤسس لنصوص تتمركز حول رؤية وجوديّة مهيمنة لكنّها وجوديّة مؤطّرة بالبحث عن المعنى العميق ورفض الواقع بكل اختلالاته ومظاهر تداعيه وضياعه، مع التركيز على رفض الحرب وبشاعتها وإدانة الاحتلال البغيض ومظاهر العنف المرتكز على نوع من الوحشية والساديّة المقيتة، غير أن هذه المحمولات السوداوية ومظاهر الشجن اليومي لم تمنع الشاعر من الإشتغال الجمالي على مستوى اللغة الشعرية، وبنية الإحالات والإشارات، وصياغة أداء تعبيري يرتكز على استلهام لجماليات استعاريّة وتقديم صور معبرّة ومنتجة تعتمد المجاز الإشاري والايحائي وبما يضع النصوص في موضع الكشف والإكتشاف، ومتعة الوعي بالواقع، ورفضه للبحث عن تداعيات النسق الآخر فكرياً ورؤيوياً، ولم تقع النصوص على وفق هذا الإشتغال في المباشرة والسردية الهشّة والتقريرية والإيجاز المجرّد المخلّ، بل انفتحت على رؤى وعوالم دالّة ومنتجة لقصديات مضمرة.

إنَّ هذه المعطيات التعبيرية ارتكزت فيها لغة المجموعة على نوع من الأداء الذي يكشف عن معان أخرى وإحالة على رؤى وقصديّات تحتمها القراءة المغايرة للنصوص، وهذه الخصائص أبعدت النّصوص عن الذهاب إلى المعنى الأحادي والفكرة المجرّدة باتّجاه كشف عن منظومة من الإشارات والإحالات، وتقديم الواقع بلغة أبعد ما تكون عن التصدّي النقلي والإجتراري والإبتعاد عن الموروث الكلائشي في تناول هموم الواقع، وتجنّب القولبة الجاهزة والتجارب المستنسخة ممّا جعل المجموعة تتسّم بالتفرد وامتلاك الصوت، ونسق المغايرة، وخلق فضاءات لإثارة الوعي والاحتجاج والتحريض ضد كلّ أشكال الخراب والتمزّق والضّياع والأسى المستشري.

ولعلّ رماديّة وشجن النصوص لم تكن مجرد رصد بلا دلالة أو استظهار بلا معنى فهي توغّل في (الوجه الآخر) لهذا التداعي، وخلق استثارة لتأمّل ما جرى وما يجري من شرور تجتاح المشهد وتغلق منافذ التطلّع وهو يتوغّل أيضاً في أعماق اللّحظة الراهنة بدلالة المعنى القصدي لعتبة الإهداء "إهداء إلى الوجه العراقي الآخر الذي فينا...". (المجموعة: 5)، نلحظ هذه الثيمات وإشارات التشظّي والوجع والتداعي في نص هروب على سبيل الإستقصاء والتمثّل الذي يتماهى مع سائر النصوص في توّجهاته وإشاراته واشتغالاته التعبيريّة:

تتعرّى الكلمات/ حين أرى ذؤابات القلب/ قد انطوت
ولا يلوح بأفقها الخيال/ فهو اليأس قد أصاب الرؤى
والهرم بلغ لبَّ الخلايا/ السّلام على من بقي في الرصيف
بعيداً عن مواسم الموت والسكون/ شاردا بأسماله نحو المنى
متلفّعا بيافطة الخوف/ على أنسنة الوجود وحياة السلاحف القطبية.
(المجموعة: 7)

فالنص يبدأ بلغة استعاريّة تامّة بتعرّي الكلمات، ورؤية ذؤابات القلب، واليأس، وسلام على من بقي بعيداً عن مواسم الموت والسكون، وتعدّ مفردة (أسماله) إشارة إلى البؤس والعوز والفقر والضياع، ويافطة الخوف التي لا تحمي من الخوف، ثم يعرّج الشاعر إلى مفردات وصيغ فيها نوع من التشفير وإحالة المعنى (أنسنة الوجود) (وحياة السلاحف القطبيّة) وهي إحالات قد تبدو نسبياً باتّجاه سياق وتشفير آخر أكثر توّغلاً وانفتاحاً على التأويل، فالواقع الإنساني يحتاج إلى أنسنة!!... وما البشر سوى سلاحف قطبيّة قتلها البرود والسكون والحياة المدّجنة، وبهذه اللغة الاستعارية والأداء التشفيري يضع الشاعر حدوداً لمعنى وتحليقاته في رصد والتقاط الزوايا الحرجة من واقع مأزوم ومحتدم، ويعاني الوجع والخراب والإنكفاء بكلّ المجالات والرؤى والتداعيات والظواهر فكيف يمكن لهذا النكوص أن يعكس رؤية أخرى من دون الارتهان إلى أن هذا المحمول يحمل وجع الإحتجاج، ورفض هذه الكابوسيّة والعدميّة المهيمنة، وهذا المعنى يتناقض مع الدلالة الظاهرة للعنوان (هروب) فالنص لا يحرّض على الهروب بل يحرّض الذهن على استبصار واستيعاب حجم الخواء الفادح، ويقدّم الشاعر لوحة اختزالية لمعانٍ قريبة من هذا التوّجه في نص (ألم وانتظار):

تتقاطر أختام سوداء/ فيها جمرات / من نار ممهورة
تلتهم كلّ مراياي/ الملطّخة بأذيال اللّيل.
فما الخسارة/ أن تخلع/ جثتك خارجاً/ وتنتظر.. (المجموعة: 8).

هذا نص مكثّف يرتكز على استدعاء أقصى حالات التشظي والضياع والتمزق، يبدأ بالسواد وخراب المرايا وهيمنة أذيال الليل، بعدها الخسارة، ثم التحول إلى جثة، وحتى بعد التحوّل النهائي والقاتل على الإنسان أو الذات الموجعة أن تنتظر في عالم مكتظ بالفراغ والعتمة والمحاصرة وغياب الأمل والنضارة، وتلك رؤى ترصد حجم المفارقة السوداء المهيمنة على لحظة التجلّي، وشيوع كلّ ما من شأنه وضع الحياة على حافّة السكون والموت والأحزان، لكنّ السؤال المضمر وغير المعلن هو ما الذي أوصل لحظة التجلّي إلى هذا الخواء وانغلاق الضوء؟! هذه هي شفرة توظيف السؤال الذي تنطوي عليه معظم النصوص.

إنَّهُ اقتراح لرثاء لا يقصد به الرثاء من أجل الرثاء، أو الرثاء المغلق إنْ صحّت التسمية بل هو رثاء لخراب قائم لكنّه يتضمّن رؤى التساؤل، ولا يمكن لهذا الوجع المستشري أن يقبض على رئة وفضاءات الحياة من دون دوافع وأسباب وعلل، هذا ما تفعله قصديّة الواقعية المفرطة في بحثها عن الفرضية البديلة، وقد نعثر على قصدية هذا السؤال في مقطع من نص (أنا والليل):

هي الروح/ تنتظر كل ليلة/ تسألني عن هواها / فأستجيب
لمَ لا تزول/ كلّ أسيجة الظلام.... (المجموعة: 9).

ولعلّ مثل هذا التساؤل في البحث عن مخرج أو رؤية بديلة أو استفهام وجودي هو سبب هذا الخواء، إذ نجده مبثوثاً بين سطور المجموعة توكيداً لما ذهبنا إليه من أن الرصد الواقعي المفرط، وتمثّل الأجواء وطقوس الكوابيس لا يمكن أن يكون هو القصد المجرّد، بل إنَّ وراء هذا التكريس يأتي الوجه الآخر للسؤال والمساءلة، وكأنّ ما يجري يستحق مثل هذه التأملات والوقفات لإدانة الذين حوّلوا جمال الحياة والوجود إلى بقايا أشلاء وصور شاحبة من تهريء الواقع الذي خرّبوه، ونلحظ تمثّلاً لهذا المعنى في مقطع آخر من النص نفسه:

متى يغادر المساء؟ / كيف اركب الهزيمة
إلى موكب النهار / كي أتوب..؟!
(المجموعة: 10)

وفي مقطع آخر يتكرر المعنى في السؤال لما تبقّى من السكينة بحثاً عن الخلاص:

كم تبقّى من السكينة / قبل أن تنهار....
سدود الصمت / وتنفجر الكلمات...؟
(المجموعة: 10).

سؤال بحجم الوجع القائم: كم تبقّى من السكينة...؟ والخوف من انفجار الكلمات، وصف مختزل لفداحة الخراب المهيمن على كلّ اتّجاه، ولم يبق للصمت من سدود تديمه!!

وفي نص (نوافذ) نلمس مثل هذه التداعيات الحزينة وأسئلة الفقد، والوجود المؤطّر بالأسى الفادح حدَّ الفجيعة:

"تصمت / حين ترى الذنوب / تركبُ طاقيّة الليل
وترحلُ عميقا / بمن في الداخل
أراها، حيناً تتكيء / على ما تبقى لها / من الأمنيات
وتبقى مكوّرة / لأن ما تراه / لا يحشر إلاّ في توابيت
من لا يجوز...!" (المجموعة: 11)

وتتردد مفردات (اللّيل) و (الذنوب) و (الرحيل) وصورة (على ما تبقى لها) و (التوابيت) تهيمن على أجواء النص على وفق تداعيات الأسى التي تهيمن هي الأخرى على النصوص، وقصديات الشاعر.

وتتوّج رؤية الخواء عبر جمالية الرصد وجمالية القصد في المقطع الآخر الذي يبدأ بالرحيل وينتهي بالتشظّي، توكيداً لهذه الثيمات:

"وغدا سترحل/ إلى حيث قباب الله/ تنتحب طويلاً/ وتنزع ألوانها وآلامها/ قبل التشظّي/والانتحار!" (المجموعة: 12).

لعل هذه التجليات المليئة بالأسى ورثاء ما تبقّى، والركون إلى طلب الرحيل هي صورة أخرى لتداعيات الوجع وأسئلة الفقد، وقد يحتاج الأسى المقيم إلى تجلّيات البوح إلى قباب السماء كدليل

على انغلاق الأفق، وانغلاق الأمل الذي يتجلّى معنى غيابه في مقطع من نص (خسارة) ويكفي استدعاء المعنى المغلق في مفردة (خسارة) بوصفه عنواناً يختزل أفقيّة وعموديّة النص:

"أعدّ كلماتي / أجد لها مخرجا/ فلا أراها إلاّ جزافا/ بين الجمل.

أنوء بكلّ الرزايا/ أتلعثم / أقاوم / أرجع مخذولاً/ بلا أمل.!!" (المجموعة: 13).

إنَّ هذا النص يكشف عن رؤية عميقة لمعنى الخراب وانغلاق الأفق، وتبدو الذات محاصرة من كلّ اتّجاه في ظل غياب لكل أفول ورجاء، وتبعثر الكلمات ولا مخرج لكلّ توق، وتحمل الرزايا والتلعثم وخيبة المطاولة، والرجوع بالخذلان من دون أمل أو بريق للنجاة.

هذه هي ملامح معظم نصوص المجموعة المتلفّعة بكابوسية وخواء ورثاء الخراب الواقع، وتكرار البحث عن أفق وقصديّة البوح المشروط بالتحريض والرفض لكلّ هذا الظلام والقسوة المحيطة والممسكة بمعالم ومفاصل اللّحظة الوجوديّة المغلقة، وهناك قصدية التحريض تتجلّى على شكل توق داخلي في نص يحمل عنوان (أمنيات) وما فيه من حضّ على الرفض والتمسّك بالإحتجاج ضد كلّ أنواع الإستلاب والتسلّط:

هل تتمنى يوما/ أن تسير في طرقات الله/ بلا جلد يحميك

أن تهرب إلى حدود الكون/ بوريقات سفر جرداء

أن تتعرّى / أمام المتسكعين/ أن تقول لا بحضرة السلطان المبجّل/ أن تسير على ضفاف / المياه الآسنة...

هل تحلم يوماً/ أن تكون مديراً للبنتاغون

أن تنام في زنزانة للطيور/ وتغرّد.! (المجموعة: 17).

هذا السؤال الإستفهامي المقترن بشعور التمني والتوق إلى أجواء ومعاني الحريّة، هو المضمر الغاطس الذي يراهن عليه الشاعر على الرغم من كلّ هذا الركام من الوجع والنكوص والرثاء السوداوي لما تبقى... وكأنّه يذكرنا بمقولة الشاعر الألماني هولدرن (بأنّ الشعراء يؤسسون لما يتبقى)، وتبقى اسئلة البحث عن أفق تتناسل وتتكرر في فضاء هذا النص وغيره على شكل أمنيات قابعة تحت هذا السكون وهي تدين وتفضح التوّجس اليومي المزمن، وما تحكيه الحروب من تشظٍّ وخراب والتسلّط الإستبدادي:

هل تفكر/ بالحروب والهروب/ بالإجازة الدورية..

وبقاع جهنّم والمسؤول الحزبي؟!../ هل تتمنّى أن تشرب

تتسكع بدون رداء للخديعة؟!" (المجموعة: 18).

ويتوّج الشاعر هذا النزيف الوجودي والنشج الوجداني عميق الدلالة بمقطع من نص (ذنوب):

"أزاهير وجهي بوار/ خطوط نحسي دليل/ وما زال وجعي

أعتى من النحيب..!" (المجموعة: 19).

بهذه التنويعات وبؤر الاشتباك الصوري والبحث عن الزوايا المعتمة المفعمة بالوجع تنساب نصوص المجموعة لتعلن فداحة السؤال والتوق إلى الأفق وإلى الوجه الآخر والمعنى المضاد.

خواطر..

وسَال الحبرُ من بين أصابعي

علي حنون العقابي

لستُ مِمن يلّوحُ للماضي
عَبرَ انزياحاتٍ نمت على قشرة الجفاف
لكنّني أُعيدُ تشكيلَ الصورِ تاركاً للحاضرِ بعضاً من الشجن
أركضُ مُسرِعاً كلّما وجدتُ اللغةَ تركضُ معي
أحملُ عبءَ الأبجديةِ على كاهلي
فيا أيّها البياضُ ارجعني لمرحِ الطفولةِ
فإنّني أعطيتُكَ كلَّ ما في القلبِ من الرحيق
أما كان عليك أن تلفّني حتى أقرأ ما كتبتهُ للصدى
أما كانت لرحلتنا أن تنتهي عند أوّلِ طعنةٍ
ليتدفّقَ الشعرُ من حنجرتي دفعةً واحدةً
إذاً فلتختصر يا هذا ولتكفّ عن الصهيل
فلابدّ من لملمة عشقنا المطحونِ على حجرٍ
ليكونَ الحزنُ أصفى من دمعةٍ تراوغُ في النزول
أنت محنةُ الشاعرِ في محاولاتِ الوضوح
أنت شهيةُ الموتِ إذا مالَ علينا في أرضٍ ضروس
لذلك ترى اللهَ وحدَهُ يتجلّى فيكَ
فلا تسألني كيف أغرتكَ المسافاتُ؟
لا شأنَ للوهمِ بما قالهُ الشعراءُ عن الحنين
ما من نشيدٍ إلّا ويحملني الآن على أجنحتهِ
كأنّهُ يرفعني إلى سماءٍ بعيدةٍ
أنظرُ من هناك فأرى عنواناتٍ غامضةً
أسمعُ فحيحَ الأرضِ المذعورةِ من الخراب
حيث المكانُ موصدٌ على ذاتهِ
والقلوبُ شاخصةٌ نحو جلالِ القيامةِ
فيا للحرفِ عندما يلدُ
لا يهادنهُ في الارتجال أحدٌ
لا يجرحني في الفهمِ إذا قدمتُ إليه اعتذاري
بل يزدادُ في بريقهِ من خلفِ الحجابِ البهي
أهنالك غير هذا العصفِ في لذّةِ البوحِ ؟
لم يكنْ حُلمي مستحيلاً
لأكون طائراً يحلّقُ في السماءِ السابعةِ
أكتبُ نصوصَ الحبِّ وأُدثّرُ قلبي بالكلماتِ مكتفياً بطيلساني
أنسجُ للأنوثةِ ثوباً من الموجِ الناعمِ بعيداً عن عيونِ العسس
لكنّني نزلتُ عن ثريّاتِ حُلمي
فلا حاجةَ إلى المعجزةِ بعد أن أخفيتُ الأسماءَ كُلَّها
وسالَ الحبرُ على البياضِ من بين أصابعي
ما زلتُ أُفتّشُ عن البهجةِ في مسامِّ وجهي
لأنسى ما خلّفتهُ المنافي من تجاعيد
كم وددتُ يوماً أن أتوّجَ خريفي بكلمةِ فُصحى
لكنّني رجّحت الصمتَ على الهجاءِ الأخير
فقد تعلّمتُ كيف أصوغُ الحروفَ بعنايةٍ
ألملمُ ما تبقى من الهذيان
قلتُ إنَّ الكتابةَ لا تزدهرُ إلّا عَبرَ البراكين
لذلك أدمنتُ النثرَ لأستعيدَ حُرّيتي المسلوبة منذُ ألفِ عامٍ
هكذا أحصيتُ النيّات تحت قُبّعَتي
وقلتُ أحيا على مذاقِ الحداثةِ

ربما ينقصني الآن شيءٌ من النغم
ربما عليَّ الوقوف عند أطرافِ الملاحم
أو السير نحو متاهاتِ المجاز
ربما أنّني لا أُريدُ الوقوفَ طويلاً في الفراغ
فقد تعبتُ من هشاشةِ الطقس
لذلك علّقتُ أجراسي على أمل أن تأتي النصوصُ طيّعةً
أن أصلَ إلى فكرةٍ تنمو في طيّاتِ اللهب
فتراني مثل الراهبِ الصوفيّ مرّةً
وأخرى كصعلوكٍ متمرّد
أجمعُ بين النقيضينِ ولا آبه كثيراً للنسيجِ المهمل
فمن يعينني على هذا الضياعِ كي أخرجَ من الزوبعة؟
من يفتديني ساعةً تصلُ الرياحُ إلى مواقدي؟
ليس هناك مايدلُّ على الشعاعِ خارج نفسي
سوى ذلك الحيّز المطوّق بالأسى
هكذا تعلّمتُ من النبعِ الذي فاضَ بكلِّ قواميسي
فهو الذي حوّلني إلى كائنٍ لغوي
ثم هندسني بشاقولِ التوهّجِ
لم يكنْ عبثاً ما خطّهُ القلمُ
حينما أخذتهُ بهدوءٍ لأكتبَ قصيدتي
فارتجفتْ يدي قبل أن تفوحَ منها رائحةُ الحبر
لم أعثرْ على روحي التي ضيعتها
فوجدتني أُحاربُ ظلّي
مالي أغوصُ وحدي بعمقِ السؤال ؟
تجرفني السيولُ في نهرِ الغوايةِ موجةً موجة
فقد آنَ لي تدوين مُسَوّدتي
آن لي قراءة وصيتي قبل أن يتهدّمَ الجسدُ
لم أكنْ أعرفُ الأزقّةَ المغسولةَ بالقبلِ
لكنّها القصيدةُ التي شهقتْ بأوّلِ حرفٍ
تلك التي أورثتني الوهمَ ولم تتركْ لي غيرَ الحُطام
فكم كسَرتني
كم أسكرتني
وأنا المبحرُ في الخساراتِ مازلتُ أحنُّ إلى أوراقها
أتشظّى تحت غيمتِها عسى أن تبدأ بالهطول
وإنّني أرفلُ في ما تيسّرَ من النعاسِ على جفنَي
أذوبُ فيها كلّما اشتعلتِ الطلاسمُ في دمي
أُغنّي لها ككلِّ عاشقٍ أنهى موعدَهُ
ثم نامَ تحت عرجونِ الحداثةِ من دون تردّدٍ
فالحبُّ سيأتي ويذهبُ إلى وردتهِ حتماً
قبل انبجاسِ الماءِ من رئةِ الصخر
أشدُّ عليها كالمغيرِ بلا فرسٍ
أتراشقُ معها مبتهجاً بوميضِ صُبحِها الندي
تلك العبارةُ التي هيّجت الحمى في أنشودتي الأولى
فأقبلتُ عليها كأنّني الوعلُ الشاردُ من بين الوعول
آه لوعدتُ إلى واجهةِ الطلوعِ في كرنفالي
لتمطّيتُ على ورقِ المجدِ
ومضيتُ بأقنعتي المهيأةِ للجدالِ
فانتظريني عند عتبةِ المساءِ كي نفتحَ كوّةً في الجدار
نجمعُ رسائلَ الحبِّ وما تركناهُ على رمالِ دجلة
إنتظريني كي نواصلَ النزفَ بعد هذا الغيابِ الطويل
فأنا الآن حُرٌّ
كمن ينتشي بالعذوبةِ إلى آخر مداه
أستقبلُ ملائكتي حيثُ أكونُ متألّقاً بكلِّ حواسي
يقيناً سيجتمعُ العشّاقُ حولي
ويبدأُ السجالُ برذاذٍ رهيف
فليكتملِ الصخبُ المباركُ إذاً
وتمتلئ كلُّ الكؤوسِ من أباريقي.

لابَأْس

مروان ياسين الدليمي

الخُرافَات وهي تَمرُّ على جَنَّتِنا
المُقدَّسة
لها لغةٌ
تُدلي بِها وصَاياهَا
ولأنَّنَا في دورةِ ما تصنعهُ الأسيجة
مِنْ وَحْشة
لا نشعر بالحقول
وهي تَذهَبُ طائعة إلى فراغِ
الفصولِ مِنْ دَورَتِها
ولا بِما يَتمُّ مِنْ قَبول بأنصَافِ
الحلول.

على فتورِ فَضَاءاتِنا المُستَعَادة
بِسنينَ أخرى مِنَ الغِبطَة
تَوَقَّفنَا عَنْ معاتبة التجاعيد
بِما يَعتَريها مِنْ تَأمُّلات تَمطرها
واحتَطبْنَا الأَمَاني في ظُلمةِ
الطُّرقات.

لارَغبةَ لي بِمكانٍ لمْ يَعُدْ يعاتِبُني
ولم يدرج إسميَ في سِجِلاتِ
الراحلين
ولايعني لهُ اختِفَائي خَلفَ كَلِمَاتٍ
مُلغَّزَة .

كيف لي بعد اليوم
أنْ أَصَدِّقَ أحزَاني أنَّها أحزَاني
وأنَّ ما يَتَشَكَّلُ مِنْ فَرحٍ في الكأس
يَخُصُّني وحدي ؟ .

أنتَ الآنَ تلوّح للأشجار
خارجَ اللهجَةِ التي استَعَارها
لِسَانُك
لكنَّ الحُرَّاسُ في المَعَابِر
دائما ما يَتوَجَّسونَ مِنْك
من حَنينٍ ذَاكنٍ يُظَلِّلُ جَفنَيك .

سَتَقولُ لذَاتِكَ سَاعَةَ تَختَلي بِها:
لابأسْ
سَتَبقى كما أنت
مُحتَشِداً بالرَّجاء في جوف الضراوة
فلا تكترث
أيُّها الخارج مِنْ مَشاعاتٍ خَابيةٍ
أحَاطَت بك
لابأسْ
فَمَازِلتَ صَاخباً
بِما لَديكَ مِنْ تَواطُىء مَعَ زُرقَةِ
السمَاء
مَعَ العُشبِ
مَعَ المَقَادِير.

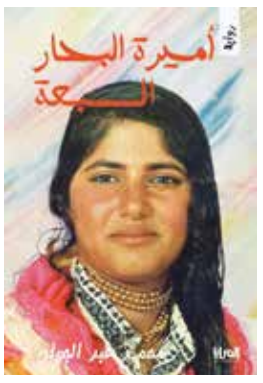
الروائي محمد عبد الجواد

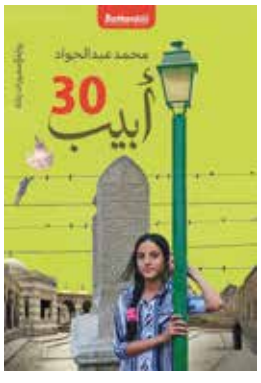
المشهد الأدبي في مصر
من التعافي إلى تكوين الخصوصية

محمد عبد الجواد كاتب مصري؛ مواليد 1988، له عدة مقالات منشورة في مواقع صحفية وأدبية وحائز على جائزة اليونسكو في التصوير الصحفي لعام 2015، ويعمل بوظيفة حكومية، أول أعماله رواية (30 أبيب) عن دار بتانة، ثم صدر له عن دار المرايا ثلاثيته الشهيرة؛ (الصداقة كما رواها علي علي), (عودة ثانية للابن الضال), (جنازة البيض الحارة) ٢٠٢٣، و(أميرة البحار السبعة) 2024. وصدرت روايته (الواقعة الخاصة بأموات أهله) عن دار تنمية والتي تعيد نشر أعماله منذ البداية. ويمارس التصوير الفوتوغرافي كهواية دائمة، ومن هواياته: النحت والسفر وتسلق الجبال، وتعد المطارات والشوارع الخلفية في المدن بمثابة حالة عشق خاصة.

اشتريت نظارتي ماركة سافيل رو الانجليزية العتيقة، وصرت أتعامل على أنني تشيكوف المصري، هذا قبل الهوس بماركيز، ثم الهوس بديستويفكسي، هذا المرض الحلو، أطلق عليه (الافتتان الطبيعي)

يسرد عبد الجواد (للطريق الثقافي) خواطر وشوارد من مشواره الروائى قائلا: في البداية، كنت أفكر أن هناك تشابهات بيني وبين تشيكوف في المظهر تحديدًا، بحثت عن صورة لي ببدلة عُرس على طراز الأربعينيات ذات الذيل الطويل، والتي تشبه بدل توم في سلسلة توم وجيري الشهيرة، وصورة لتشيكوف وهو يرتدي قبعة كبيرة وينظر ناحية اليسار ويرتدي نظارات دائرية مثل التي أرتديها تمامًا، وقلت في نفسي: أشبهه بالفعل. أحالني السؤال إلى سؤال أدب العملاق الروسي الشهير، ففوجئت أنني أكرر دورة مباركة من الهوس به، بدأت منذ عقد عام 2013، حيث اشتريت وقتها مجموعته القصصية الكاملة التي صدرت عن دار الشروق، وكنت أقرأها كل يوم تقريبًا-كل يوم قصة- حتى تشبعت بروحه المرحة والسوداوية وبدأت في كتابة مدونة شخصية اسمها منمنمات القاهرة، أخذت شهرة كبيرة حينها على الفيسبوك، ووقتها أيضًا اشتريت نظاراتي ماركة سافيل رو الانجليزية العتيقة، وصرت أتعامل على أنني تشيكوف المصري، هذا قبل الهوس الطويل بماركيز، ثم الهوس بديستويفكسي، وهكذا.
هذا المرض الواضح، المرض الحلو، يطلق عليه عبدالجواد (الافتتان الطبيعي).
وفيما بعد اكتشفت أن الكتاب ما هم إلا مخرجين وممثلين في أفلامهم الخاصة، وأن أغلبنا يملك عدة دوافع نفسية تتراوح في غرابتها وفتنتها، إلى الحد الذي يجعلنا جميعًا أشبه بالمجانين، بعض الزملاء يرون أنفسهم أكثر شبهًا- بالمظهر حتى- إلى نجيب محفوظ، والبعض يرى نفسه شبيهًا بأديب من التشيك أو فرنسا، وهنا تتوه الدوافع في بحر من المشاهد المتشابكة، ولذلك، عندما أحلل نفسي وأنا أكتب هذا المقال وأفكر جيدًا فيما أريد أن أقوله أجدني لا أرى سوى شيئًا واحدًا وواضحًا. والكتابة في حد ذاتها فعل يحقق طفولتنا بشكل يومي، نتشبه فيه بأناس يشبهوننا لأنهم يعملون أعمالنا ويفكرون بالحساسية نفسها، كما أنها تساعدنا على ممارسة الهوس والأمراض النفسية المختلفة في الشخصيات، وتقوم بفعل ساحر، وهو تهيئة دار نشر بكل عمالها ومصممي أغلفة وبائعين ونقاد إلى الاحتفاء بهذا العمل، شيء مذهل، طفل يكتب؛ والعالم يطبع له، فما الأكثر جمالاً من ذلك؟. هذه كانت فكرتي الأساسية التي تشغلني قبل كتابة المقال.





لا يقلقني المشهد الأدبي في مصر بل أراه يتعافى بقوة ليكون روحًا خاصّة به، وأرى أن صعوبة عصرنا ومآسيه ومشاكل الفقر والتضخم والتعويم وكل ما لا نستطيع الحديث عنه بصراحة سبب أساسي لخلق كتبة أقوياء يستطيعون تدوين أحداث زمنهم ومسائلة الماضي وتوقع المستقبل، زمننا الآن يشبه مصنع صهر حديد عنيف، به الكثير من الضحايا، فنحن في النهاية مصابين بداء العزلة وأمراض نفسية شتى وضيق ذات اليد، ولكن الكاتب مثل دودة القز، يخرج الحرير من مهد الخراب عندما يشتد وطأة.
وحاليا أنا منشغل بقراءة أدب أزمنة الظلام في روسيا أو الاتحاد السوفيتي عمومًا، والصين وأوروبا، لأفهم كيف نشأ الكتاب هناك وكيف ضاع من ضاع وكيف بقى من بقى، في دراسات شخصية مكثفة تعني بالظروف المحيطة بالكاتب ومذكراته ومذكرات من حوله وأعماله، معتبراً نفسي أحيا في زمن صعب مشابه، وهذا ليس إفراط في التفاؤل بل ادراك أن ما نحياه الآن بمثابة مصنع مفتوح الفم يرحب بمن يريد التطور والوصول إلى قمة أدبية رفيعة، نتمنى صلاح الأحوال، ولكن حتى هذا الوقت، دورنا مثل أطباء أزمنة الطاعون، نرتدي قناع الغراب هذا ونقفز في بحر الضياع لنرى ما يمكن أن نتحدث عنه.
ومما يسبب الضيق في مشهدنا الأدبي هو تكون عدد من الشلل على مهل؛ تُطهى بهدوء، ولكنه عرض طبيعي يوجد في العالم كله، الانكباب أيضًا على قراءة عمل معاصر لأن صاحبه صديقي يمرض الأدب، يجب أن يكون الدافع الأساسي هو حب نوع الكتابة هذا وليس اسم الكاتب نفسه، التكلس أيضًا في جلسات الأدباء والمثقفين يمرض!، ليس من الضروري أن نشرب البيرة ونجلس في أماكن بعينها لنتحدث عن ضياع العالم وركاكة الأدب وفلان الذي صار في قائمة الشيخ زايد الخ الخ، بل يجب الانتباه إلى أن الجلسات يمكن أن تكون براحًا أكثر لمناقشات جادة، تناقش وضعنا الحالي، لماذا مثلاً لا يكتب الأدباء المعاصرين عن زمننا؟، خوفًا من الملاحقة، أو فقر في المتابعة أو ضيق أفق، هذا شيء مهم، لماذا تصير الكتابات فردية أكثر بما يدعو للتقوقع حول ذات واحدة؟، كيف نطور من المشهد، هذه مناقشات مهمة ولكنها لا تتم بسهولة.
واختياراتى لعناوين الروايات منبعه الأساسي عفوي، لا يكون العنوان مرتبًا ولكن أعتقد أن هناك تأثر خفي بعناوين الأفلام القديمة والتي كانت مميزة: بانرات الافلام الصيفية حيث اسم طويل يمكن أن يلفت الانتباه، ورغم ذلك لم يكن هذا للفت الانتباه ابدًا وإنما سعادة بوجود عنوان يمثلني إلى حد ما، لي تعبيرات في الحياة اليومية خاصة بي وتمنيت ان اجعلها في العناوين ايًضا.
بالنسبة للمشروعاق المستقبلية؛ أعكف عليها حاليًا؛ رواية ضخمة عن الحب وتعقيداته من منظور مختلف، يمكن أن أقول أنه سوداوي إلى حد ما، ورواية أخرى عن أسطورة شعبية في حي مُختلق بالكامل من أحياء القاهرة، أشعر معها بسعادة كبيرة لأنها تخبر مناطقي المفضلة في الأحياء المتطرفة في القاهرة.

ضوء..

الفنان فاروق داود

من المسرح والسينما إلى العزلة

أنتج في لندن عددا من الافلام التسجيلية منها: (العائد) و(نخل السماوة) و(كوكب من بابل) و(ذاكرة وجذور)

محمد الكحط

شاهدته مرارا خلف الكاميرا وهو يقوم بتصوير مشاهد طبيعية أو لقاء خاص مع أحدى الشخصيات قبل سنوات، أما اليوم أزوره في شقته المتواضعة في العاصمة السويدية ستوكهولم وهو يتوسط صور ومقالات تمثل أرشيفه الذي يعتز به.

نتحدث عن سيرته الفنية، لكن تخونه الذاكرة أحياناً عن تذكر الأحداث والتواريخ بدقتها، يسرح خياله مع ذكريات جميلة مرت ويتحدث عنها بفرح طفولي، فقد عاش في بيئاتٍ عديدة من العراق وبلغاريا ومن ثم اليمن والاتحاد السوفيتي وأخيراً السويد في كل محطة لها حكايات وذكريات، فهو القائل بعد مشاوير ومعاناة "لقد حلمت بالقدوم إلى أرض برغمان، والآن أنا هنا، ولكن..."

وبرغمان مخرج سينمائي سويدي (إرنست إنغمار برغمان 14 يوليو 1918- 30 يوليو 2007، يعتبر أشهر شخصية سويدية، وقد عُرف في أنحاء العالم طيلة مشوار مهني امتد 60 عاما، أخرج خلاله 54 فيلما سينمائيا و126 عملا مسرحيا و39 مسرحية إذاعية. ومن أشهر أفلامه «التوت البري» و«مشاهد من الحياة الزوجية». أما الـ (ولكن...) فوراءها معاناة، أن فاروق داود له تجارب عديدة في الإخراج السينمائي للأفلام القصيرة والوثائقية، ونحاول هنا متابعة شريط حياته والتجارب التي مر بها.

هو من مواليد مدينة كركوك 6 تشرين الثاني 1946، بدأ في الروضة هناك التي تعود لبعض الكنائس تلقنهم من أجل ان يكونوا قريبين من الايمان، ويرشدون الاطفال بأن لا يعتدون على الغير، ويجب احترام الآخرين، ولكون الوالد كان يعمل في مصافي النفط دخل فاروق مدارس الراهبات، بعدها انتقلت عائلته إلى بغداد، لأن والده انتقل للعمل في مصفى الدورة، حيث أنهى دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية. يتذكر صور من الطفولة حيث كان باب الدار خشبي وكانت الوالدة نشطة في منطقة العوينة، يتذكر أفراد عائلته (رياض، فوزي، ثائرة، سهام، سلمان)، فمنهم من غادر الحياة ومنهم من لازالوا في أمريكا، يقول بعد تحسن الحال اشترينا بيتا في منطقة الدورين قرب نهر دجلة وقرب جسر الأحرار، يتذكر العاب الطفولة التي كان يمارسها مع أقرانه كالحية والدرج والمصراع أبو الخيط والدعابل وغيرها، وكان جنب يسار المدرسة طريق طويل يمر الملك فيصل الثاني قرب المتحف، ويقول كنا ننزل عندما يمر الملك، ويتذكر متوسطة المستنصرية قرب جسر الأحرار حيث كان يسكن هناك رئيس الوزراء نوري سعيد، وقريب منه بيت وزير الدفاع جلال الأوقاتي وكان شخصية متميزة، والذي كان سياج بيته عالي جداً، شعرنا ان هناك حدث ما سيتم، وكان هنالك صراع كامن بين الطبقات المختلفة، والبيوت كانت مكتظة بالعوائل بسبب أزمة السكن، يستذكر حتى بيوت الدعارة التي كانت موجودة وقتها، والكثير من المشاكل التي كانت تحدث لأسباب مختلفة، يستذكر أيام ثورة 14 تموز ويقول التي فتحت عقولنا على وعي من خلال الاحتفالات والهتافات وكيف كانت الناس على السطوح تراقب الفعاليات المختلفة، وينتقل بالذاكرة الى مرحلة الاعدادية في مدرسة النضال والثانوية حيث كان لديهم مدرسون رائعون، خصوصا مدرس الفنية الذي كان يرسم لوحات رائعة وتأثرت بعمله وبأخلاقه.

بعدها دخل الى كلية العلوم، وهناك التقى مع اتحاد الطلبة والعديد من الشيوعيين، وكان أقرب أصدقائه بدري معروف وكان شاب رشيق وطويل حيث كانا يذهبان معا الى السينما، ووالد بدري هذا كان لدية محل لبيع المشروبات الروحية وكان يرفض الجلوس في المحل لمساعدة والده لأنه بشعر بالإحراج وكان لهذا الموضوع سببا للتندر وتعميق العلاقة بينهما، ولدت لديه زياراتهما المتعددة لمشاهدة الأفلام في السينما الرغبة في معرفة هذا الفن، ويتذكر كيف كان يشتري أشرطة السينما التالفة، من سينما قدري بالكرخ ليعرضها على أصدقائه بطريقة بدائية.

في كلية العلوم بجامعة بغداد بدأ العمل مع فرقة المسرح الجامعي، بإشراف الفنان صلاح القصب، فمثل في مسرحيات (المحاكمة) و(الرجل الذي فكر لنفسه) و(مشلوش يطارد القتلة) وعند تأسيس فرقة المسرح الفن الحديث رشحه سامي عبد الحميد الى الفنان يوسف العاني، وساهم في مسرحية (سكرتير المحامي...)، أصبح عضوا في فرقة المسرح للفن الحديث عام 1973، وكان أول دور له في مسرحية (دون جوان) ويعتبره الخطوة الحقيقية الأولى، وكان لهذه المساهمات دور في بلورة شخصيته الفنية.

وبعد عمله في الاذاعة والتلفزيون أكمل فاروق داوود دراسته وحصل على دبلوم معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني ـ قسم الإخراج السينمائي، وبدأ في تجربة الاخراج السينمائي وكان أول عمل له ولا زال يعتز به هو فلم (نصف الناس) عام 1975 والذي تناول علاقة المرأة بالمجتمع في العراق والفلم بكاميرا 16 ملم. وبدأت المضايقات لأسباب عديدة وكان معه الشاعر الفقيد خلدون جاويد (غادر جاويد العراق في عام 1978 الى بلغاريا ومن ثم الجزائر فدمشق وموسكو وأخيراً استقر في الدانمارك، ليتوفى هناك)، الذي ساعده في الحفاظ على نفسه من مكائد البعثيين.

في العام 1977 بدأت رياح التغيير السياسي تسوء فقرر ترك العراق فغادر الى بلغاريا بحجة السياحة كمحطة أولى، وسكن في فندق صوفيا وعندما جاء وفد يمني الى بلغاريا أخذوه معهم بالطائرة الى عدن سنة 1979، وفي اليمن الديمقراطية عمل في المؤسسة العامة للسينما، وطلب منه أرشفة الأفلام القديمة وعمل فهرست لها، وعمل في المونتاج، وطلب منه انتاج فلم عن مؤتمر الحزب الاشتراكي اليمني وأخرج فلم (أنشودة يمنية) وهو شريط وثائقي يتحدث عن الطبقة العاملة. كما أخرج فلم (مشردون) الذي يتناول الصراع بين شطري اليمن وحال الابرياء الذين وقعوا ضحيتة.

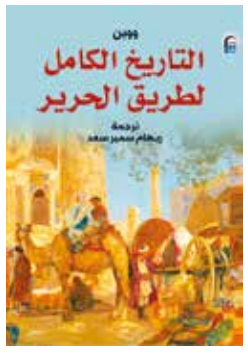
حالفه الحظ في اليمن ليلتقي بشريكة حياته وهي أيضا فنانة يمنية مهتمة بالفنون الشعبية وبسبب عمله الجيد في المؤسسة تم اختياره ليكون في بعثة دراسية مع زوجته الى موسكو في معهد السينما والتلفزيون وزوجته في معهد للفنون الشعبية والرقص الشعبي، وأكمل فاروق دراسته الأكاديمية وحصل على الماجستير في الإخراج من معهد السينما والتلفزيون عام 1989.

بعدها وبسبب التغيرات التي حصلت في العالم انتقل في تسعينيات القرن الماضي إلى مملكة السويد، وهنا كانت حياته مضطربة في البداية وواجه صعوبات للتأقلم مع الحياة هنا بسبب صعوبة اللغة والاندماج في المجتمع السويدي المنغلق نوعما، ولكن مع أول فرصة لعمل فلم درامي في مدرسة ثانوية عن مشاكل الطلبة وبالذات من خلفيات أجنبية، حيث نجح عمله ونال التقدير، بعد فترة سافر إلى لندن ليعمل مصورا ومخرجا لفضائية ARABIC NEWS وفي عدد من الفضائيات العربية الأخرى، وكانت تجارب مفيدة له. فقد أنتج في لندن عددا من الافلام التسجيلية منها: (العائد) و(نخل السماوة) و(كوكب من بابل) عن الملحن الفقيد الفنان كوكب حمزة، و(ذاكرة وجذور) عن الروائي الفقيد غائب طُعمه فرمان. بعدها عاد وعائلته الى السويد.

"طريق الحرير"
التكامل بين الحضارات

الطريق الثقافي ـ خاص

طريق الحرير: تجربة رائعة في التعايش والتكامل بين الحضارات البشرية يقدم هذا الكتاب "التاريخ الكامل لطريق الحرير"، للمؤلف: وو بِن ـ ترجمة: ريهام سمير سعد، المركز القومى للترجمة ـ القاهرة) تاريخ طريق الحرير لأوّل مرّة كاملًا بالإستناد إلى المصادر الصينية، ويمتاز بوصف بانورامي لشتى تفاصيل فتح وتطوير وازدهار الطريق، ويلقي أضواء كاشفة على كل ما حدث وكل مَن وطأت قدميه على ممراته البرية، وكل مَن أبحر في مساراته البحرية، منذ العصر الحجري القديم حتى وقتنا الحالي، وتأثير التواصل والتبادل على مجرى التاريخ. وحضور الأسر الصينية جميعها ومختلف الأباطرة، وكذا تقنيات النقل وطرق ابتكارها وتبادل المنتجات، وانتشار الأديان، بالاضافة إلى المعارف الغنية عن الممالك والدول التي أُقيمت على امتداداته. وعن ماهية طريق الحرير. يقول: لم يكن طريقًا برية فحسب، بل أيضًا طرقًا بحرية، وطرق مراعي، وتمثّلت النقطة الثاني في اعتبار رحلة تشانغ تشيان إلى الغرب في عهد أسرة هان هي الافتتاح الرسمي لطريق الحرير، مع الأنشطة البشرية، والجهود لاستكشاف الطرق، وأحلام الذهاب بعيدًا، وُجِد (طريق الفخار المزخرف) و(طريق اليشم) و(طريق السهوب) ثم (طريق البرونز) لاحقًا. والنقطة الثالثة للتعريف بـماهية طريق الحرير تمثّلت فيما شهده طريق الحرير من تطور في تحديث وتحسين تقنيات النقل، تمثّلت النقطة الرابعة لإدراكنا ماهية طريق الحرير في أن سببية افتتاحه تعود في الأصل إلى الأنشطة التجارية. أما النقطة الخامسة، فتتمثّل في أن طريق الحرير كان نتاجًا للجهود المشتركة التي بذلتها مختلف الشعوب على مر العصور، وسُمِّي بـ (طريق الحرير) نسبة إلى المنتج الأقدم والأكثر تمثيلًا للصين. لذلك، غالبًا ما يصب العلماء الصينيون مجمل تركيزهم على أهمية طريق الحرير في تاريخ الثقافة الصينية وفي تاريخ التبادلات الصينية الأجنبية. فمن خلاله، وصلت ثقافات دول العالم إلى الصين، واستقبلت الثقافة الصينية مختلف الثقافات الأجنبية واستوعبتها ودمجتها، مما عزز ازدهارها وتطورها.



رواية "مكان ثان" عن طبيعة العلاقات في عالمنا المعاصر

عن دار المحروسة في القاهرة، صدرت رواية "مكان ثان" للكاتبة الكندية المعاصرة راشيل كاسك، بترجمة محمد نجيب. وهي رواية عميقة تدفع القارئ للتأمّل، وترصد طبيعة العلاقات المتغيرة والقدرة على اتخاذ القرارات، كما ترصد الصراع المجتمعي بين الأجيال المختلفة وصعوبة تربية الأولاد؛ بالنظر لتغير المعايير والاهتمامات بين جيل وجيل.

راشيل كاسك واحدة من الروائيين الكنديين البارزين الذين حققوا مكانة بارزة في أدب أمريكا الشمالية.

رواية "تاريخ موجز لسبعة اغتيالات" السلطة والسرد

عن دار صفصافة في القاهرة وبترجمة فادي الطويل، صدرت رواية "تاريخ موجز لسبعة اغتيالات"، عن السلطة وسياسة البقاء البراغماتية. تستكشف التداعيات الناتجة عن محاولة اغتيال الرمز الثقافي والموسيقي بوب مارلي في العام 1976، متتبعة الحدث بواسطة مجموعة متنوعة من الأصوات والشخصيات الروائية، لتقدم عبر شخصياتها الحيَّة ولغتها الشعرية عملاً جريئًا وفريدا في فن السرد.

رواية "الحب الأوّل" صورة قاتمة للعواطف الجياشة

عن دار «أقلام عربية» في القاهرة، صدرت طبعة جديدة من رواية "الحب الأوّل" للكاتب الروسي الأشهر إيفان تورجنيف (1818 ـ 3 188) التي تعد ، على الرغم من حجمها الصغير نسبيًا، من كلاسيكيات الأدب العالمي.

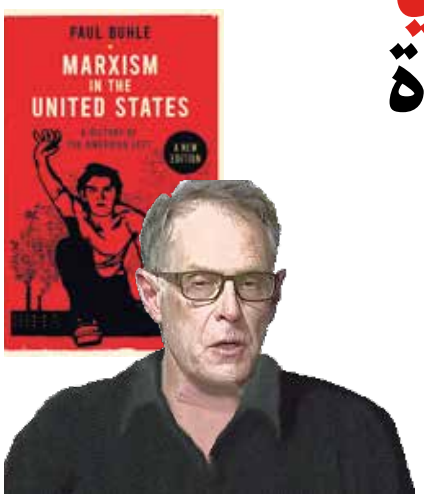
يقدم النص الذي ترجمه رمسيس يونان صورة مختلفة تمامًا عن صور الحب التي اعتادها القارئ، فالحب هنا هو القاتل الحقيقي الذي يزهق الأرواح مع سبق الإصرار والترصد، إنّه المأزق وليس الخلاص.

بعد أن ينصرف الضيوف في ساعة متأخرة من الليل، يحكي فلاديمير بتروفيتش لصديقه قصته، أو سيرة حبّه الأوّل، الذي يحلو له أن يصفها بأنّها قصة خارجة عن المألوف وتفاصيل عذاب مبرح، عندما يلتقي بالشخصية الرئيسة «زنيدا» ليبدأ شعوره بأنّ الحياة والجحيم سواء، فتلك الفتاة الجميلة بشكل عصي على التوقع لم تبادله نفس الحب كما كان يتوقع.

كتب

كتاب "الماركسية في الولايات المتحدة" لبول بوهل

تاريخ اليسار الأمريكي
إرهاصات الحركة المهاجرة



عرض: ستيفن هولمز
ترجمة: الطريق الثقافي

رُحب على نطاق واسع بهذا الكتاب المتضمن نظرة عامة للماركسية الأمريكية، التي تعد جوهرة تاج التأريخ اليساري الجديد، في أول نشر له، لسرده الدقيق وتوازنه وشموله المذهل لمعطيات وإرهاصات اليسار والماركسية المهاجرة، والظروف الصعبة والصراعات الفكرية والنقابية الصعبة التي خاضتها هناك.

يضم كتاب "الماركسية في الولايات المتحدة"، الذي يزخر بالاكتشافات الأرشيفية ويدعمه ذكريات الشهود والمشاركين في الحركات الراديكالية في العقود الماضية، روايات رائعة عن الاشتراكية المهاجرة في القرن التاسع عشر، وتشكيل الحزب الشيوعي الأمريكي في أعقاب الثورة البلشفية، وصعود الشيوعية الأمريكية والجبهة الشعبية ذات النفوذ الهائل في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، وأزمة الانقسام في الخمسينيات، وإحياء الماركسية في فترة الستينيات والسبعينيات.

كما يأخذ هذا الإصدار المنقح والمحدّث في الاعتبار ربع القرن الأخير من الحياة في الولايات المتحدة، مما يجعل قصة الماركسية الأمريكية تصل إلى الوقت الحاضر. مع الاهتمام المتجدد بالحركة الثورية اليوم. ويوفر هذا الإصدار الجديد دليلاً لا مثيل له لأكثر من 150 عامًا من تاريخ اليسار الأمريكي.

الإشتراكية العابرة للمحيط

يتتبع بوهل تاريخ الاشتراكية الأمريكية، التي جلبها المهاجرون إلى الولايات المتحدة في شكلها الماركسي في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. وتبع ذلك تشكل الحياة النقابية، والحركات الشعبية الديبسية، وأخيرًا الشيوعيون (الأرثوذكس) الماركسيون اللينينيون، على الرغم من أن السلالات السابقة ظلت جزءًا من الاشتراكية الأمريكية. ومع ذلك، لعبت سياسة الحزب الشيوعي دورًا رائدًا في تشكيل السياسة الثورية في فترة ما بين الحربين، وفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد عاد اليسار الأمريكي إلى الظهور بحلول الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين على شكل تنظيمات داعمة لحقوق السود وتحرير المرأة والحركات المناهضة للحرب، لكنّه عانى، في تلك الفترة من القمع والانحطاط الثقافي المضاد.

ركز الفصل الأوّل على الاشتراكيات المختلفة القائمة على المهاجرين، والتي على الرغم من أنها لم تحدث تأثيرًا كبيرًا في جماهير الأمريكيين المندمجين، إلّا أنّها عملت على إحداث التثوير وتبلور طرق العمل النضالي في المجتمعات المهاجرة. لاسيّما وأن التقاليد اليهودية والألمانية والسلوفاكية والروسية والأيرلندية والبولندية والإيطالية، تضمنت الكثير من الميول الاشتراكية. ينظر الفصل الثاني من الكتاب في التقاليد الاشتراكية الأمريكية المجنّسة، مثل فرسان العمل، والتجمعات العمالية الأصغر حجمًا، والجذور الفكرية في الجمهورية الراديكالية، وأخيرًا التقارب مع هايماركت. بينما ينتقل الفصل الثالث إلى صعود الاشتراكية الديبسية (أنظر زاوية ضوء أسفل هذه الصفحة)، التي شهدت انفجار المنظمات والأفراد الثوريين المتشددين، لاسيّما IWW، والحزب الاشتراكي، وحزب

رواية الكاتب العراقي الراحل عدنان منشد "الدولفين" إلى الإنكليزية

الطريق الثقافي ـ وكالات

صدرت مؤخرًا الترجمة الإنكليزية لرواية «الدولفين» للكاتب العراقي الراحل عدنان منشد. وأنجز الترجمة الكاتب والمترجم سعيد الروضان الذي قدمها بقوله: "كتب عدنان منشد روايته الأولى والأخيرة هذه ورحل عن دنيانا قبل أن يرى طبعتها العربية التي صدرت عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق". وكانت الرواية قد استقطبت اهتمام النقاد والروائيين والصحافة الثقافية وأقيمت لمناقشتها ندوات عدة من قبل مؤسسات أدبية أسهم فيها معنيون بالسرد الروائي مشيرين إلى الجماليات الخاصة فيها. وتدور أحداثها حول البروفيسور "داود محمد أمين" الخبير في مجمع الطاقة النووية الذي يتقاضى مرتبًا عاليًا مكنه من شراء المجوهرات والهدايا لزوجته الجميلة "هالة" غير أن ضرب المفاعل النووي العراقي مطلع الثمانينات قلب موازين حياته وغيرها تمامًا.

ضوء

الإشتراكية الديبسية
Eugene V. Debs

حركة اشتراكية منسوبة إلى يوجين فيكتور ديبس Eugene V. Debs، (1855 ـ 1926)، رئيس اتحاد العمال الأمريكي، وهو أحد الأعضاء المؤسسين لمنظمة العمال الصناعيين في العالم (IWW)، وكان مرشح الحزب الاشتراكي الأمريكي لمنصب رئيس الولايات المتحدة مرات عدة. يعد ديبس واحدًا من أشهر الزعماء الاشتراكيين في

العمل الاشتراكي.
ينتقل الفصل الرابع إلى استقطاب اليسار الأمريكي للينينية، حيث قدموا مثالاً للتجربة الروسية في مقابل جمهوريات العمال السابقة، والانتقال إلى التحرك نحو المركزية.
وينظر الفصل الخامس إلى المشاركة الثقافية في الجبهة الشعبية وخارجها، حيث أدى سحق اليسار والتجزئة إلى كسر الكثير من التقاليد الفكرية الاشتراكية، مما جعل من الضروري بناء تقاليد جديدة منخرطة في الثقافة الشعبية.
ثم ينتقل الفصل السادس إلى تراجع اليسار الثوري بعد الحرب، والذي كان يتفكك بالفعل بسبب سحق الحركات المعارضة بعد الحرب.
ثم ينتقل الفصل السابع إلى صعود اليسار الجديد على محفة مناهضة الحرب والحقوق المدنية، انتهاءً بتشكل القوة السوداء وحركة تحرير المرأة.

الموضوعات والمفاهيم الرئيسية

• أعاد بوهل تعريف الماركسية على نطاق واسع لتشمل جميع الحركات الاشتراكية التي سعت إلى توسيع نطاق المواطنة للشعوب الأكثر اضطهادًا، مبتعدًا عن التعريفات الطائفية للماركسية، ومدرجًا القوة السوداء وتحرير المرأة في تعريفاته للماركسية، بالإضافة إلى الأناركيين والنقابيين والاشتراكيين الديبسيانيين والتقاليد الاشتراكية المهاجرة.

• سعى بوهل إلى "إعادة رسم" تاريخ اليسار بعيدًا عن التطرف غير المركّز ما قبل الماركسية اللينينية ثم صعود الجماعات الشيوعية الأرثوذكسية، وسعى إلى جمع كل ذلك في إطار أوسع للتقاليد الاشتراكية.

• أظهر أنّ اليسار الأمريكي عبارة عن سلسلة من فورات التقدم والتراجع المتتالي نحو التغيير الفعال وعدم التيه في صحراء العزلة الجماهيرية.

لقد كتب بول بوهل كتابًا جيدًا، بإتقان مذهل واخلاص منقطع النظير للتفاصيل، مثل أي شخص في جيله، عن الحياة الثورية وإرهاصاتها الأولى في أمريكا.

صحيفة تايمز

كتب في مقدمة هذا الكتاب الصادر في العام 1987:
"ما هو الدور الذي لعبته الماركسية في التاريخ الأميركي؟ وكيف حاولت القوى الرأسمالية تفتيتها والقضاء عليها، وتفسيرها (أو إساءة تفسيرها)، وماذا حدث لأحدث تجسيد رئيسي لها، اليسار الجديد في ستينيات القرن العشرين، مع بلوغ المحاربين اليساريين منتصف العمر في خضم عصر ريغان؟ وما الذي ينتظرهم في المستقبل؟
"هل يمكن لنظام نظري متجذر تاريخيًا في الاستجابة للرأسمالية الفيكتورية أن يأمل في التعامل مع تحديات الألفية الثالثة؟
يقترح هذا الكتاب إجابات واسعة النطاق لمثل هذه الأسئلة..." (ص 9)

يلاحظ أن المهاجرين في القرن التاسع عشر، "حتى أولئك الذين لديهم خلفية اشتراكية في العالم القديم، نظروا إلى الموقف بشكل مختلف بعد أن دخلوا واقعًا متناقضًا إلى حد كبير. حمل تشابهات مخيبة للآمال مع المجتمعات التي غادروها، والتي تتناسب معها الأوصاف الماركسية بدقة كبيرة". (ص 21)
يقترح بوهل: "يمكننا تقسيم جهود المهاجرين الاشتراكيين في القرن التاسع عشر إلى فترتين. خلال الفترة الأولى، من بداية إعادة الإعمار الجذري، ناضلت الحركة الإشتراكية المبكرة من أجل الوجود المؤسسي، عندما حاول حزب العمل الاشتراكي في تسعينيات القرن التاسع عشر، توطيد العلاقة مع الناشطين اليساريين في الخارج، وتوظيف ثقلهم التنظيمي والنقابي الأكبر في وكالة ثورية جماهيرية". (ص 32).

الحراك اليساري المبكر في الولايات المتحدة ـ خمسينيات القرن الماضي
الصورة ISP Media

لقد كُتب هذا الكتاب منذ أكثر من 25 عامًا، أي عندما كان بوهل لا يزال يصف نفسه بأنه ماركسي تقليدي مجرد من العواطف، على الرغم من أن "ماركسيته" انتقائية بعض الشيء، وهذا ليس بالضرورة أمرًا سيئًا. والواقع أن نهجه الذي يتبناه يجعل هذا المجلد رفيقًا جيدًا لتاريخ أكثر حزبية، مثل كتاب "جذور الشيوعية الأمريكية" لدرير أو كتاب "السنوات العشر الأولى من الشيوعية الأمريكية" لفريد كانون.

قالوا عن الكتاب

كتاب مقنع ومثير... هذا المجلد الواحد يتحدى الصرح بأكمله للتاريخ الثقافي والسياسي الحديث للولايات المتحدة.
ديفيد مونتجومري-المراجعة شهرية

لقد كتب بول بوهل كتابًا جيدًا، بإتقان مذهل واخلاص منقطع النظير للتفاصيل، مثل أي شخص في جيله، عن الحياة الثورية وإرهاصاتها الأولى في أمريكا.
ملحق التعليم العالي في صحيفة تايمز

بول ميرلين بوهل (من مواليد 1944) محاضر أول سابق في جامعة براون، ومؤلف كتب عديدة مهمة، مثل "ووبليز!: تاريخ مصوّر للعمال الصناعيين في العالم"، و"رعاية الأعمال: صمويل جومبرز، وجورج ميني، ولين كيركلاند، ومأساة العمالة الأميركية"، و"موسوعة اليسار الأميركي"، وغيرها من المؤلفات.

الكتاب: الماركسية في الولايات المتحدة.. تاريخ اليسار الأمريكي
المؤلف: بول بوهل
الغلاف: ورق مقوى عادي
سعر: 22.99 جنيه إسترليني
عدد الصفحات: 348 صفحة
الرقم الدولي: 9781789602012
الناشر: فيرسو Verso

"باتشنكو" عندما يخذل التاريخ كوريا في ظل طغيان وعنصرية اليابانيين

الطريق الثقافي ـ وكالات
عن الدار العربية للعلوم ناشرون، صدرت رواية "باتشنكو"، وهي ملحمة رائعة تتحدث عن أربعة أجيال لعائلة كورية تعاني من الطغيان الياباني وعنصريتهم. قبل الحرب العالمية الأولى بسنوات قليلة، مع تفاصيل مذهلة ومحبوكة بعناية فائقة، تشدّ القارئ وتدفعه دفعًا ليلتهم الأحداث التي سرعان ما تأخذ بالتعقيد شيئا فشيئا، مع احتلال اليابان لكوريا، يبدأ الصراع بين مشاعر التعاطف والغضب وانتظار ما سيحدث. مركزة بالدرجة الأساس على معاناة النساء وتضحياتهنّ نتيجة للحرب والاستعمار الياباني، والاضطرار للهجرة، وما يصاحب ذلك من صعوبات بالتعامل مع العنصرية وصراع الهوية.

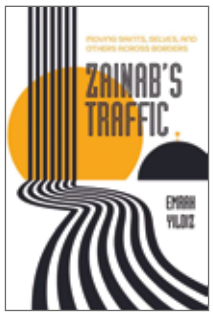
الولايات المتحدة الأمريكية، تشكلت اشتراكيته في رحم النضال الطبقي للحركة العمالية. كان جوهر "الاشتراكية الديبسية" هو جديتها وجذريتها وإيمانها بالنشاط الذاتي للجماهير من الأسفل، وفي صيرورة نضال الطبقة العاملة لتحرير نفسها من عبودية الأجور، إذ لا يمكن إلا أن نكرر مراراً أن كل شيء يعتمد على الطبقة العاملة نفسها. والسؤال البسيط هو: هل يستطيع العمال، من خلال التعليم والتنظيم والتعاون والانضباط الذي يفرضونه ذاتيًا، أن يهيئوا أنفسهم للسيطرة على القوى المنتجة وإدارة الصناعة لصالح الشعب ولصالح المجتمع؟ هذا هو كل ما في الأمر.

بحوث جدلية في كتب

رحلة زينب

نقل القديسين والذات عبر الحدود
تأليف: إمراه يلديز
ما هي القيمة الدينية أو السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية لركوب حافلة في طهران للشروع في رحلة بطول ثمانمائة ميل، عبر حدود دولية إلى مزار السيدة زينب في دمشق؟ في ظل أي ظروف مادية يمكن ترسيخ مثل هذه القيم أو إعادة تقييمها أو تجاوزها، ومن قبل من؟ يقدم هذا الكتاب إجابات على هذه الأسئلة إلى جانب اللقاءات المضمنة اجتماعيًا للطقوس والتنقل والأنساب والرعاية على طول الطريق. سواء من خلال دراسة السياسة المكانية لتبجيل القديسين في الإسلام، أو تحليل تجارة الذهب عبر الحدود والعقوبات، أو فحص رغبة نساء الحجيج وتوسلاتهن للقديس للزواج. الكتاب يطوّر فكرة الزيارة كطقوس للتنقل عبر الجغرافيا والتاريخ والفئات.

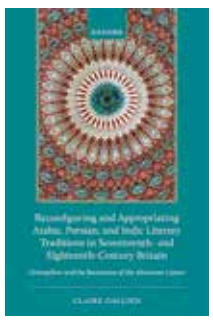
الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 85.00 دولارًا
عدد الصفحات: 212 صفحة
الرقم الدولي: ISBN: 9780520379824
الناشر: مؤسسة فليتشر جونز للعلوم الإنسانية



الاستشراق وإعادة الصياغة

الاستيلاء على التقاليد الأدبية الشرقية
تأليف: كلير جاليان
يتناول هذا الكتاب إعادة تشكيل التقاليد الأدبية العربية والفارسية والهندية في بريطانيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر على يد المستشرقين البريطانيين، إذ تستكشف كلير جاليان منطق اختيار المستشرقين وإعادة تشكيلهم وتبنيهم لقواعد الأدب الشرقي، ويركز على الفترة الممتدة من إنشاء أوّل كرسيين للغة العربية في كامبريدج وأكسفورد في عامي 1632 و1636 على التوالي، إلى إنشاء الجمعية الآسيوية في كلكتا في العام 1784، برئاسة السير ويليام جونز حتى العام 1794. وعلى النقيض من الفرضية القائلة بأن الغرب هو الذي اخترع الشرق، تزعم جاليان أن المستشرقين لم يخترعوا قواعد أدبية، بل نقلوا وترجموا نصوصًا لمؤلفين، كانوا معترفًا بهم بالفعل في مختلف الثقافات.

الغلاف: ورق مقوى عادي
عدد الصفحات: 432 صفحة
السعر: 85.50 جنيه
الرقم الدولي: ISBN: 9780198908401
الناشر: أكسفورد



الطريق الثقافي
altareek althakafi
No. 159
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
التصميم Sillat Media
5 آذار/ مارس 2025 5 March
24

لوحة "دخول الإسكندر الأكبر بابل" التي رسمها شارل لو برون بين عامي 1665 و1668.

شارل لو برون الممثل النمطي لعصر الباروك

إغفال حضارة بابل

التفسير البَصري الأخطل للتاريخ

أسامة عبد الكريم

ولد شارل لو برون في العام 1619 في باريس، وبرز كأحد أهم فناني عصر الباروك، حيث شغل منصب الرسام الأوّل للملك لويس الرابع عشر، وارتبطت حياته المهنية بشكل وثيق بالديكور الفني للقصر الملكي في فرساي.

كان لو برون مغرمًا بتصوير القائد الإسكندر الأكبر (356 ق.م ـ 323 ق.م)، وهو قائد عسكري مقدوني وُلد في مقدونيا. تولى الإسكندر العرش في العام 336 ق.م بعد وفاة والده، وبدأ حملة عسكرية واسعة النطاق لتوسيع إمبراطوريته. حقق انتصارات كبيرة ضد الإمبراطورية الفارسية، ومن أبرز انتصاراته معركة جرانش ومعركة إسوس ومعركة غوغميلا. عرف بمهاراته السياسية وابتكاراته العسكرية، وأسّس مدناً مثل الإسكندرية في مصر. كان يحب بابل، حيث توفي هناك عام 323 ق.م عن عمر 32 عاماً، تاركاً وراءه إمبراطورية شاسعة، ولكن هذه الإمبراطورية انقسمت بعد وفاته.

تتميز اللوحة بأسلوب باروك درامي يجمع بين التكوينات الضخمة والحركة الديناميكية. ورغم أن المشهد يمثل حدثًا تاريخياً بابلياً، إلا أن اللوحة تتسم بطابع كلاسيكي يبرز تأثير الثقافة الأوروبية. يظهر الإسكندر الأكبر في عربة بيضاء مزخرفة، مرتدياً درعاً ذهبياً، مما يجعله النقطة المحورية في اللوحة. ومن الملاحظ أنه رغم أهميتها، فإن اللوحة لا تتضمن خوذة الإسكندر الشهيرة ذات القرنين، التي تعتبر رمزاً لقوته وهيبته. يعزز التوجيه البصري للحشود المحيطة به، والتي تنظر إليه أو تتحرك نحوه، من مكانته كقائد منتصر.

تتفاعل العناصر المختلفة في اللوحة، مثل الجنود والخدم والخيل والفيلة، بطريقة منظمة، مما يخلق إيقاعًا بصريًا معقدًا ولكنه متماسك. تظهر هذه اللوحة البراعة الفنية للبرون في استخدام الإضاءة المسرحية والتكوينات الدرامية، مما يمنح المشهد إحساساً بالعظمة والحيوية. اللون والضوء في هذه اللوحة - الضوء القادم من جهة اليسار - يعكسان تأثيرات الباروك بوضوح. الألوان الدافئة، مثل الذهبي والأحمر، تستخدم لتعزيز الشعور بالفخامة والمجد، بينما تساعد التباينات القوية بين الضوء والظل (تقنية الكياروسكورو) في إبراز الأشكال وإضفاء إحساس بالعمق.

الضوء المسلط على الإسكندر الأكبر يجعله يبدو وكأنه شخصية شبه إلهية، مما يعكس الهدف الأيديولوجي للعمل، وهو تمجيد الفاتح العظيم. في المقابل، المناطق الأكثر ظلمة في المشهد تستخدم لتوجيه العين نحو العناصر الأساسية وتوفير تباين درامي يعزز من التأثير البصري للعمل. وعلى الرغم من دقة التفاصيل في تصوير الملابس والدروع والزخارف، فإن المعمار في الخلفية لا يمثل العمارة البابلية المعروفة تاريخياً، مثل الزقورات أو البوابات الضخمة ذات الطراز المشرقي. بدلاً من ذلك، اختار لو برون تمثيل خلفية ذات طابع كلاسيكي إغريقي-روماني، وهو قرار يعكس التحيزات الجمالية للفن الأوروبي في القرن السابع عشر. كانت العمارة اليونانية والرومانية تعتبر المثال الأسمى للعظمة والفخامة في نظر الأوروبيين، ولهذا تجاهل الفنان الطراز البابلي لصالح طراز أكثر انسجاماً مع الذوق الكلاسيكي الغربي. هذا الإغفال للواقعية التاريخية ليس مجرد خطأ في الدقة، بل هو انعكاس لكيفية إعادة تفسير التاريخ بصرياً وفقاً لقيم ومعايير الحقبة الزمنية التي أُنتجت فيها اللوحة.

الحركة في العمل تعد من أبرز عناصره التشكيلية، حيث نجد أن جميع الشخصيات في اللوحة في حالة من النشاط والتفاعل. الجنود يسيرون بحزم، والخدم يحملون الهدايا والقرابين، والنساء يمددن أيديهن في تعبير عن الترحيب أو الاستجداء، بينما الخيول والفيلة تتحرك بزخم يضيف طاقة إلى المشهد. الخطوط المنحنية في أوضاع الشخصيات، خصوصاً في طيات الملابس وإيماءات الأيدي، تعكس الحس الباروكي الذي يهدف إلى خلق إحساس بالحركة المستمرة والمشهدية.

من ناحية التكوين، اعتمد لو برون على هيكل هرمي في ترتيب الشخصيات، حيث يتربع الإسكندر في الأعلى، بينما تتدرج المستويات نزولًا نحو الشخصيات الأقل أهمية. هذا التكوين يعزز من الشعور بالتراتبية الاجتماعية والمكانة الرفيعة للقائد، حيث يسيطر الإسكندر على مركز المشهد بصرياً ومعنوياً. كما أن استخدام الخطوط القطرية في تشكيل الحشود والمركبات يخلق تدفقاً بصرياً يقود عين المشاهد من حافة اللوحة إلى مركزها، حيث يتمركز القائد المقدوني.

علمًا أنّ فيلم "الإسكندر العظيم" 2004، للمخرج أوليفر ستون حاول تقديم رؤية أكثر واقعية وتاريخية لدخول الإسكندر بابل، على العكس من اللوحة التي رسمها شارل لو برون.

شارل لو برون (1619 ـ 1690)

الانتباه للتفاصيل

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

في المعنى

محمد حيّاوي

كمال الآلة ونقص الإنسان المجتمعات المُدّجنة

يتعرض بطل رواية «الساعة الخامسة والعشرون»، أيوهان موريتز للاعتقال وأعمال السخرة، في حالة نادرة من حالات التحليل العميق والتجسيد الدقيق لمأساة الضياع، المتمثل في انهيار الحضارة الغربية وسحق إنسانية الإنسان. وتستند فلسفة الرواية إلى حقيقة مفادها ان الآلة الميكانيكية أكثر كفاءة وأقل تكلفة من العنصر البشري، وقادرة على الحلول محله بسرعة.. إنّها خادم الكمال. فهي لا تستغل الحرب ولا تطالب برفع الأجور، ولا تتدخل في التعقيدات السياسية، وتخضع للنظام بيسر. إنّ عملية التجرّد من الإنسانية عملية بطيئة لكن متواصلة تحت مسميات مختلفة، بعد أن يتحوّل الإنسان إلى جزء أو قطعة ميكانيكية في ماكنة عملاقة.

حتّى الآن خاضت الجيوش حروب قهر الآخر من أجل الأراضي الجديدة والثروات النفيسة، تلبية لما أسموه الكبرياء الوطني، أو المصالح الشخصية للملوك والأباطرة. ولعلنا نعيش اليوم الفترة الأكثر سوادا في تاريخ العالم.

أنّ النظم الرأسمالية هي من وضع القوانين والمعايير ـ الميكانيكية ـ التي تبدو في ظاهرها ممتازة للغاية ومُحكمة، لكن ما زال ثمّة أمل ما في بعض الأحيان، فالناس ليسوا على حدٍ سواء.. الأمم كلّها ليست على حدٍ سواء. أقصد ليس الجميع بالدرجة نفسها من الذكاء والقوّة، كما يقول جواهر لال نهرو. نعم الآلات وحدها يمكن أن تكون متساوية!. وهي الوحيدة التي يمكن استبدالها ورميها في مخازن الخرّدة.

بالعودة إلى أيوهان موريتز الذي يتعرض لأبشع عملية اضطهاد يمكن ان يتصورها المرء، بعد أن يطمع ضابط شرطة فاسد بزوجته وهو المزارع المخلص والمتفاني من أجل عائلته، يساق إلى معسكرات الاعتقال بتهمة كونه يهوديًّا، وهو ليس كذلك، وتفشل جميع محاولاته وتوسلاته باقناع المسؤولين بذلك، لتستمر رحلة عذابه المهولة حتى تُستلب انسانيته في المحصلة، على الرغم من صمود زوجته لسنوات طويلة أمام محاولات ذلك الضابط الدنئ للنيل منها.

إنّ الإستلاب واخضاع الانسان لآلة الحرب، والتحكم الشيزوفريني المطلق الذي سيتسبب بتحوّل العالم كله إلى مجتمع مُدّجن تسهل السيطرة عليه، ليتحكّم النظام لاحقاً بمآكله ومشربه ومواعيد نومه وأعماله ـ كما يجري في الغرب ـ هو القسر الذي لم يُخلق الإنسان له في الحقيقة، أو بعبارة أخرى الاستبداد الذي يرفع شعار "لا مكان للأحرار على وجه الأرض"، وكل من لا يخضع له فهو خارج عن النظام، أقصد نظام الاستبداد المرعب هذا.