رئيس التحرير **مفيد الجزائري**

11 حزيران/ يونيو 2025 11 June

No. 165

الطريق الثقافي

altareek althakafi

12

(ملجأ أم أحمد) لياسمين أحمد..

ماذا نحتاج لفهم الفن؟

مقاهي الحليب

تقليد بروليتاري بولندي ما زال يحظى بالشعبية

2

قراءة الشعر

هل لها منهج؟

7

إثراء المعرفة

الدخول في الملكوت يوميات الأزمنة المنسية

8

النحات عامر خليل

التعاطي مع المهمل لصناعة الجمال ـ الحياة

13

شخصية "بيير"

االركن الأساس في البانتومايم الفرنسي

14

كتاب زينب بدوي

تاريخ أفريقي

الردّ على تدنيس المستعمر

21

22

سينما مختلفة

"هيروشيما حبّي"

65 عامًا وما زال يروي قصة الجريمة الإمبريالية

بعد مرور أكثر من 65 عامًا على عرضه الأول، ما زال الفيلم ـ الصرخة "هيروشيما حبي" (1959) صالحًا للمشاهدة، وبتقنية 4K هذه المرّة.
إنّه لا يزال يحكي قصة الجريمة البشعة التي ارتكبتها الإمبريالية الأمريكية كواحدة من منعطفات العار التي تركت ندبتها العميقة في ضمير الإنسانية.

فيلم "هيروشيما حبي"، يكاد يكون من المستحيل الكتابة عنه. ليس لأن هناك القليل مما يُقال، ولكن كما أن كل محاولة للتذكر لا تُقرّب حدثًا من الماضي، بل تُضفي عليه طبقةً من الغموض، فإن هذا الفيلم يزداد مراوغةً مع كل محاولة لتجسيد معناه بالكلمات.

4

علي حسن الفواز يكتب عن:

خالي فؤاد التكرلي القصص وغرائبية الأقنعة

قصة بيئية

غابة مطيرة للبيع

16

في الشعر..

"أسودُها ليس طريقًا".. قصيدة من سوزان إبراهيم

17

سينما مختلفة

"12 عامًا من الظلام" خوزيه موخيكا في سجنه

10

"في المعنى"

هوليوود والإيديولوجيا

24

د. نادية هناوي تكتب عن:

بين الحكاية والمحاكاة السخرية نماذج تمثيلية

6

9 321412 341239

البعثة الفرنسية لترميم الآثار تزور متحف الموصل

الطريق الثقافي ـ خاص

في إطار التعاون المستمر بين العراق وفرنسا في مجال صيانة وحماية الإرث الحضاري، استقبل متحف الموصل الحضاري البعثة الفرنسية السابعة عشرة المتخصصة في أعمال ترميم وصيانة القطع الأثرية في زيارة رسمية تهدف إلى متابعة التقدم المُتحقق في مشاريع الترميم القائمة، وسير عمليات الترميم والصيانة التي ينفذها الفريق العراقي المتخصص للقطع الأثرية التي تعرضت للدمار في السنوات الماضية. وناقش الطرفان آليات تطوير التعاون الفني وتبادل الخبرات بما يسهم في تسريع وتيرة إعادة تأهيل المقتنيات المتضررة.

وأعربت البعثة عن التزامها بدعم العمل المشترك وتقديم التسهيلات كافة لتجاوز التحديات الفنية واللوجستية التي قد تعترض سبيل استكمال المشروع.

ندوة علمية بشأن "ميثاق البندقية" الخاص بالآثار

الطريق الثقافي ـ خاص

نظّمت دائرة الدراسات والبحوث والتدريب الأثاري في الهيأة العامة للآثار والتراث ندوة علمية في بغداد بعنوان "الميثاق الدولي للحفاظ على النُصُب التذكارية والمواقع الأثرية وترميمها.. ميثاق البندقية للعام 1964، قدّمها الأستاذ أحمد هاشم، رئيس قسم الدراسات في الدائرة، بحضور عدد من موظفي الهيأة والمهتمين بالشأن الأثري.

وتناولت الندوة مضمون الميثاق وأبرز مواده التي بلغ عددها (16) مادة، والتي تهدف إلى حماية المواقع الأثرية والحفاظ عليها وفق أسس علمية ومعايير دولية لضمان نقلها إلى الأجيال القادمة.

وأشار المحاضر إلى أن ميثاق البندقية يُعد من أهم الوثائق الدولية في مجال صون التراث الثقافي، حيث أُقرّ أثناء المؤتمر الدولي الثالث للحفاظ على المواقع الأثرية، الذي عُقد في مدينة البندقية الإيطالية للفترة من 25 إلى 31 أيار/ مايو 1964، وشارك فيه (23) خبيراً ومتخصصاً من مختلف دول العالم.

وتأتي هذه الندوة ضمن سلسلة النشاطات العلمية التي تقيمها الهيأة بهدف تعزيز الوعي الثقافي والمعرفي بأهمية المواثيق الدولية في حماية التراث العراقي والعالمي.

تمظهرات الحقبة الإشتراكية

مقاهي الحليب البولندية
تقليد بروليتاري ما زال يحظى بالشعبية

أوين هاثرلي
ترجمة: الطريق الثقافي

لماذا لا يزال مقهى الحليب البولندي يحظى بشعبية كبيرة؟ قليلون هم من يدافعون اليوم عن ما بات يُعرف بالـ "حقبة الديمقراطية الغربية" في بولندا بعد الحرب. لكن المطاعم المدعومة من الدولة والمعروفة باسم "مقاهى ـ بارات ـ الحليب"، والتي أُنشئت أثناء الحقبة الاشتراكية لتحرير الناس من "عبودية المطبخ"، لا تزال قائمة بقوة وتتمتع بالشعبية الواسعة.

في قلب العاصمة البولندية وارسو، يقع شارع يُدعى "نوي سويات"، أو "العالم الجديد". بُني على الطراز الكلاسيكي الحديث في القرنين الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وأُعيد بناؤه بعناية فائقة بعد الدمار شبه الكامل لوارسو على يد ألمانيا النازية في العام 1944 ليُعاد إلى شكله الأصلي.

يُمثل هذا الشارع قلب بولندا البرجوازية. هنا حيث يرتاد مناصرو "الانتقال" إلى رأسمالية ما بعد العام 1989 حانات فاخرة، ويشترون سلعًا متنوعة باهظة الثمن، ويتجولون على الأرصفة الواسعة نحو المدينة القديمة، وهي فخ سياحي.

عندما تتجول لأوّل مرة، ستلاحظ على الأرجح ثراء المكان، وكأنك انتقلت إلى أجواء مختلفة تمامًا عن أجواء شوارع الرأسمالية الأوروبية الحديثة المتغيرة.

يُعد "بار فاميلي" مثالًا نموذجيًا لما يُطلق عليه في بولندا "بار مليتشني"، أي "بار الحليب". قد تصادف أحيانًا أيضًا كلمة "بار الحليب" الإنكليزية. تلك الحانات الخالية من الكحول، التي تأسست بشكل أساسي بعد الحرب العالمية، تستهدف في المقام الأول القاصرين، وهي محاولة لثنيهم عن الإنزلاق إلى المشروبات الكحولية.

يختلف "بار مليتشني" البولندي عن غيره. إنه مؤسسة، شاهدٌ متواضع، وإن كان مهماً، على إرث التخطيط الاشتراكي للدولة في مجال الطعام البروليتاري، الذي غالباً ما يثير الحنين إلى الماضي.

أوّل ما تلاحظه عند دخولك هو أن الطعام رخيصٌ بشكلٍ صادم. بمجرد أن تقرر الأطباق التي ترغب في تناولها، تقف في طابور أمام ركنٍ صغير. هناك تخبرهم بما تريد. ثمّ تُعطى ورقة، وبواسطة هذه الورقة تذهب إلى ركنٍ أكبر يُطل على المطبخ. هناك تُسلم طلبك لموظف يرتدي زياً رسمياً، غالباً ما يكون في منتصف العمر أو أكبر. يُقدمون لك الأطباق. ثم تجلس وتتناول الطعام، وعندما تنتهي، تضع طبقك وأدوات المائدة على رفٍّ بنفسك؛ لا يوجد طاقم خدمة.

تأكل، ثم تعود إلى المنزل أو العمل. لكنّك تناولت وجبة شهية من ثلاثة أطباق: حساء، وطبق رئيسي، وقطعة من الكعك. وكل ذلك مقابل ستة يوروهات تقريبًا، في بلد تُقارب فيه تكلفة المعيشة مثيلتها في إنكلترا.

يبدو "مقهى الحليب" مفهومًا محترمًا، وثقافة مناهضة للخدمة، حيث يُتجنب الخضوع، وتُمنع الإكراميات.

تتغير قوائم الطعام في مقهى الحليب العادي بانتظام، حسب ما يُقدم وأذواق الطهاة. غالبًا ما تعتمد القائمة على الأطباق البولندية التقليدية، تتبعها أطباق جانبية مثل سلطة الجزر، وعصيدة الحنطة السوداء، والبطاطس، ثم قطعة من الكعك. ومع كوب من الكومبوت، وهو مشروب فواكه مهروسة، عادةً ما تطفو فيه فاكهة طازجة، تُشرب دُفعة واحدة. الطعام طازج ومُنتَج محليًا. وبينما لا ينبغي أن تتوقع تجربة طعام شهية، فأنت تعلم أنها كانت جيدة: بعد تناولها، ستشعر بتحسن كبير، خاصة في الشتاء.

التوق إلى الثورة

يبدو أن مقاهي الحليب البولندية مفهوم شائع، ثقافة اشتراكية مناهضة للخدمة، يُرجع البعض فكرتها إلى أواخر القرن التاسع عشر، عندما كانت معظم

جائزتا الرمانة الذهبية للعراق في المهرجان الدولي للسينما البيئية

الطريق الثقافي ـ وكالات

حصل العراق على جائزتين مهمتين في ختام فعاليات المهرجان الدولي للسينما البيئية الذ أُقيم في الفترة من 31 أيار ولغاية 3 حزيران 2025 في ولاية قابس التونسية. الأولى كانت جائزة الرمانة الذهبية لفيلم "شعلة" للمخرج هاني القريشي كأفضل فيلم روائي قصير، والثانية جائزة الرمانة الذهبية لفيلم "شيرو" للمخرج رابار إبراهيم كأفضل تصوير. ويتناول الفيلم الفائز "شعلة" مأساة التلوث البيئي، لاسيّما جنوب العراق، بسبب الانبعاثات الغازية من حقول النفط والغاز الواسعة هناك، وتأثيرها المباشر على السكان المحليين والولادات الحديثة.

ضوء

مؤسسة المخطوطات التركية TÜYEK

مؤسسة عملاقة معروفة عالميًا، تضم مئات الآلاف من نسخ المخطوطات، التي تحفظ التراث الفكري للتاريخ الإسلامي والتركي والجغرافيا الثقافية، وتنشر مصادر العلوم والفنون والفكر للحضارات القديمة، وتحتوي على تفسيراتها الجديدة.

تواصل TÜYEK تقديم خدماتها من خلال 26 مكتبة للمخطوطات، بما في ذلك

مقهى حليب في كراكوف ـ بولندا، صُوّر في 24 آيار/ مايو 2025. الصورة: ياكوب بورزيكي Noer photo

عَدّ المفكرون البلاشفة والمفكرات التحرريات تناول الطعام معًا أمرًا بالغ الأهمية منذ البداية. يعود ذلك إلى ريادة نسويتهم لتحرير النساء العاملات من (عبودية المطبخ).

بولندا، بما في ذلك وارسو، تحت احتلال روسيا القيصرية. كانت بارات الحليب تُوفر للمزارعين البولنديين طعامًا محليًا. طعام خالٍ من الكحول (الذي كان سيُسكر العمال البولنديين)، والأهم من ذلك، قليل اللحوم. كل هذا جعل الطعام أرخص وأكثر صحة.

مع ذلك، افتُتحت جميع بارات الحليب البولندية تقريبًا بين عامي 1945 و1989. يُعد هذا مثالًا محليًا على مرافق طعام جماعية رخيصة، والتي بنت الحكومات الاشتراكية المزيد منها على مر السنين. ما يميزها اليوم هو أنّها، ولأسباب يصعب إدراكها ومدهشة، لا تزال موجودة.

عبودية المطبخ

عَدّ المفكرون البلاشفة تناول الطعام معًا أمرًا بالغ الأهمية منذ البداية. يعود ذلك جزئيًا إلى ريادة نسويتهم. آمن كل من فلاديمير لينين والمفكرات التحرريات الصريحات مثل ألكسندرا كولونتاي بأن إحدى المهام المحورية للحكومة الثورية التي استولت على السلطة في الإمبراطورية الروسية في أكتوبر 1917 هي تحرير نساء الطبقة العاملة من "عبودية المطبخ". كانوا يقصدون صناعة النسيج في سانت بطرسبرغ، حيث كانت النساء تعملن طوال اليوم في المصانع ثم يعدن إلى منازلهن للطبخ لأزواجهن وتنظيف المنزل.

كانت الخطط الأولى طموحة للغاية وتضمنت هندسة معمارية وتخطيطًا حضريًا طليعيًا. ولا تزال بقايا هذا النمط موجودة في المدن الكبرى في روسيا، وخاصة في أوكرانيا. في غضون ذلك، كانت مخابز بنائية ضخمة تُبنى في جميع أنحاء موسكو. تحوّل أحد أكبرها، وهو مخبز المصنع رقم 5، إلى متحف للبنائية في العام 2022.

كانت الفكرة الأساسية هي إمكانية تناول الطعام في المطعم المشترك أو أخذه إلى المنزل. ووفقًا للمهندس المعماري البنائي مويسي غينزبورغ، فإن هذا من شأنه أن يُحرر النساء المقيمات تمامًا من الافتراض ـ الذي كان حتميًا آنذاك ـ بأنّهن سيُطهين الطعام.

في عشرينيات القرن الماضي، بُنيت المساكن أحيانًا بطريقة تُشجع السكان على تناول الطعام جماعيًا. في دار "ناركومفين" التجريبية المشتركة في موسكو، كانت الشقق المزدوجة متصلة بجسر للمشاة بمطعم ومكتبة وحضانة أطفال وصالة لياقة بدنية، مع حديقة على السطح. في الشقق، كانت المطابخ إما صغيرة أو غائبة تمامًا. لا تزال الكثير من مقاهي ستولوفايا موجودة حتى اليوم، وكل من زار مقهى حليب سيشعر سريعًا وكأنه في بيته. ليس فقط لأن الطعام الروسي والأوكراني والبولندي متشابه، بل لأن مقاهي الحليب تتمتع بجاذبية حنينية.

اليوم هناك الكثير من حانات الحليب البولندية تُضاهي روعة حانات عشرينيات القرن الماضي. وهي بأعداد كبيرة. غالبًا ما تكون مكتظة ويدافع عنها زبائنها بشراسة، وتُعدّ جزءًا حقيقيًا وحيًا من المشهد الحضري البولندي، على الرغم من أنّها محاطة بعناصر الرأسمالية المعاصرة.

مذاق الاشتراكية

لمقهى الحليب وضع قانوني خاص في بولندا. فعلى عكس ما يدّعيه بعض منتقدي الشيوعية المتكاسلين، لم تكن الدولة هي التي تدير مقهى الحليب فحسب. بل كانت ولا تزال تُدار من قبل جمعية تعاونية للمستهلكين أو المنتجين. وأحيانًا، تديرها شركات خاصة، بشرط أن تبقى الأسعار منخفضة، ليتمكن المتقاعدون والطلاب والعمال الفقراء - وهم الزبائن الرئيسيون لمقهى الحليب - من الاستمرار في تناول الطعام فيها.

ومن المدهش أن جميع هذه القواعد لا تزال سارية، ولا تزال مقاهي الحليب مدعومة من الدولة البولندية.

في مكانٍ تُهمل فيه الصحافة اليمينية القضايا "الخضراء" باعتبارها مُشتتاتٍ حضرية، تُقدم مقاهي الحليب طعامًا غالبًا ما يُزرعه المزارعون المحليون، وله تأثيرٌ ضئيلٌ على الكوكب. هذا في بلدٍ يشهد عداوةً عميقةً بين المدينة والريف. في بلدٍ يُشبه أحيانًا كتلةً خرسانيةً مُلوثةً، مُركّزة على السيارات، تُمثل مقاهي الحليب نموذجًا للاستدامة.

الموسيقار العراقي يوسف عباس يضع الموسيقى التصويرية لمسلسل عالمي

الطريق الثقافي ـ وكالات

حقق الموسيقار العراقي يوسف عباس إنجازًا غير مسبوق للفن العراقي، بعد أن تمكن من وضع بصمته المبدعة عالميا من خلال مشاركته الرفيعة في المسلسل الأمريكي الجديد "إحاطة الرئيس" Debriefing the President، المستوحى من مذكرات الضابط الأمريكي جون نيكسون، ومن إنتاج ليزلي غريف، ويُعَد المسلسل من أضخم الإنتاجات الأمريكية لهذا العام، وحمل توقيع يوسف عباس كمؤلف للموسيقى التصويرية الكاملة، في سابقة كأوّل مرة يُعهد فيها لموسيقي عراقي بتأليف الموسيقى لعمل هوليوودي ضخم. ولم تقتصر مساهمة عباس على التأليف الموسيقي فحسب، بل أسهم ضمن كواليس التصوير، ليتولى ترجمة النصوص إلى العربية، والإشراف على تدريب الممثلين الأمريكيين والأجانب على اللهجة العراقية، وحتى المشاركة في الأداء التمثيلي في بعض اللقطات، بالإضافة إلى تسجيل ودبلجة الحوارات، والمراجعة الثقافية الدقيقة لجميع مشاهد العراق.

الموسيقار يوسف عباس

المكتبة السليمانية التاريخية، ومكتبات مخطوطات بايزيد، ومِلّت، ويوسف آغا، وإينبيه، وتيرة نجيب باشا. تمتلك المؤسسة أغنى مجموعات المخطوطات في العالم من حيث الهوية التاريخية والمحتوى والعناصر الفنية والمادية للأعمال التي وصلت نتيجة مساهمات عشرات الآلاف من المؤلفين والخطاطين والنساخين ومجلدي الكتب والمزخرفين وجامعي الكتب، من سلاطين ورجال دولة وعوام، عبر رقعة جغرافية شاسعة وعلى مر العصور، من العصر الأموي الأوّل حتى الحقبة العثمانية.

حدث في مثل هذا اليوم

اليوم العالمي لمكافحة عمالة الأطفال

يصادف هذه الأيام اليوم العالمي لمكافحة عمل الأطفال، وهو يوم دشنته منظمة العمل الدولية لتركيز الاهتمام على مدى انتشار ظاهرة عمل الأطفال في العالم، وتعزيز الجهود للقضاء عليها. وتُقام هذه الاحتفالية في 12 حزيران/ يونيو من كل عام منذ 2002. وجاءت هذه الاحتفالية بتحفيز من التصديقات على اتفاقية 138 لمنظمة العمل الدولية الخاصة بشأن الحد الأدنى لسن التشغيل واتفاقية 182 لمنظمة العمل الدولية بشأن أشكال عمالة الأطفال.

عرّفت منظمة الأمم المتحدة عمل الأطفال بأنه ممارسة غير قانونية تضع عبئًا ثقيلًا على الأطفال وتعرض حياتهم للخطر.

وقسمت عمل الأطفال المحظور دوليًا إلى ثلاثة أقسام هي:

الاستعباد والاتّجار بالبشر والعمل سدادًا لدين وسائر أشكال العمل الجبري، وتوظيف الأطفال جبرًا لاستخدامهم في النزاعات المسلحة وأعمال الدعارة والأعمال الإباحية والأنشطة غير المشروعة، والعمل الذي من شأنه إعاقة تعليم الطفل ونموه التام، العمل الذي يهدد الصحة الجسدية والفكرية والمعنوية للطفل.

"بورتريت شخصي" للرسامة كلارا بيترز

الطريق الثقافي ـ وكالات

عرض دار سوثبى للمزادات فى لندن، لوحة البورتريت الشخصي للفنانة الفلمنكية الشهيرة كلارا بيترز (1589 ـ 1657)، ومن المتوقع أن يباع هذا العمل بسعر يتراوح بين 1.2 مليون و1.8 مليون جنيه إسترليني (1.6 إلى 2.4 مليون دولار أمريكي)، فى مزاد خاص بلوحات الفنانين القدامى من القرن التاسع عشر الشهر المقبل. ويُعتقد أنّ اللوحة تجسد على الأرجح ملامح الرسامة الخاصة، بعد أن أضافت وجهها الخاص بدلاً من التوقيع التقليدى، وعُرفت بإدخال اسمها في التراكيب بطرق إبداعية مختلفة، ويُشير القلم الذهبي في يد المرأة المرسومة، إلى هويتها كفنانة.

خالي فؤاد التكرلي
القصص وغرائبية الأقنعة

تنجذب قصص خضير فليح الزيدي الصادرة عن "دار السرد/ بغداد 2025 إلى عوالم فارقة، تمزج بين الواقعي والغرائبي، ليس لتجاوز هذا الواقعي، بل لمواجهته، والغوص فيه عبر ذلك الغرائبي، حيث تتبدى لعبتها السردية وكأنها تقوم على تتبع مصائر شخصيات مضطربة، لكنّها حيوية في تمثيل الغرائبي في واقعها، وهذا ما يدفع إلى التعاطف معها، والتعرف على ما يجري في خفايا الواقع من خلالها، كاشفة عن معاناتها، وعن قسوة فقدها، وعن ما تتعرض له من اغتراب عميق، ومن واقعٍ يمور بنكوصات صراع وجودي، تحضر فيه تلك المصائر الباحثة عن حريّتها، وكأنّها تحلم بالتمرد على واقعها.

علي حسن الفواز

تبدو قصص الزيدي ساخرة وهي تعيش غرائبية تحولاتها، مسكونة بهواجسها

تبدو قصص الزيدي ساخرة وهي تعيش غرائبية تحولاته، مسكونة بهواجسها المذعورة، واحساسها بالفقد، حتى يبدو القص قريبا من "لعبة فتغنشتاين" عبر توظيف اللغة التي تلعب دورا فارقا في تمثيل المصائر، من خلال رغبة المؤلف ذاته، في اصطناع سرديات مكثفة لها، يتمثلها عبر الاغتراب بوصفه النفسي والفلسفي، فالحدث الواقعي يتحول إلى مناصة سردية، والاحساس به يتحول إلى قطيعة، تناقض الواقع، وتستفز المكبوت فيه، فيتشظى عن حكايات أو عن "قصص قصيرة" تقوم على شطارة استدعاء الحكواتي، الساخر والساخط، والمتواري خلف وعي استقصائي، وعي المراقب الذي يرقب العالم الخارجي من خلال "عدسة ذكية" تتضاءل أو تتضخم فيها الملامح، لكنها لا تفارق خيار السارد وهو يتقصد تقديم شخصياته من خلال سردياته المفارقة.

لا وظائف للشخصيات سوى تعرية الواقع، وجعل الغرائبي اكثر تمثيلا لليومي، فبقدر ما هي شخصيات مصدومة ومستلبة، فإنها تكشف عن وعي مفارق بأزمتها واغترابها، يستدعى لها القاص ما هو رمزي، لتسويغ صراعها مع ذلك الواقع، ومع الحاجة إلى الحرية في تمثيل وجودها المضطرب، حتى يبدو عنوان المجموعة "خالي فؤاد التكرلي" وكأنه تورية مركزية لابراز تقانة هذا التمثيل، ومحاكاة رمزية مشفرّة يستدعي من خلالها القاص قناع الكاتب "القاص الغائب" إلى لعبة القص، بوصفه معادلا سرديا لاستدعاء الحكواتي، وبما يجعل من المجاورة السردية بينهما مأخوذة بالموازنة بين الواقعي والغرائبي، وبين استعارة ما هو واقعي نقدي عند "فؤاد التكرلي" وبين ما هو ساخر في الواقع العراقي، الذي يتحول إلى "واقع سحري" له تمثلاته الوجودية، واحالاته النفسية، وله تسريباته النسقية التي تنهل من صاحب قصص "العيون الخضر" كثيرا من واقعيته النقدية.

سردية الجملة القصصية وكثافتها من اكثر العلامات التي تؤشر طبيعة قصص المجموعة، إذ تغتني تلك الجملة بسهولة سردية، تتشبّع ببعد نفسي، يعكس تمثيلها للصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات، فهي تشبك بين اذلك الصراع الداخلية عبر- المرض، الخوف، القلق، الخذلان- وبين وجودها الاغترابي/ الزمني، وعلى نحوٍ يتحول فيه هذا "الشبك" إلى مشاهد غائمة، لها توريتها، ولها اقنعتها الرمزية في إخفاء ما تعانيه من الخيبة والاحساس بالفقد، فضلا عن شغفها باستدعاء المفارقة، حتى تبدو وكأنها معادل نفسي لأزمة تلك الشخصيات، فيكون لجوؤها إلى "التأويل والتلويح والتلميح" محاولة في فك احتقانها السردي، وفي ترميز قصصها ـ غير البريئة ـ عبر انساق مضمرة، توحي بصور الخراب الذي تعيشه على مستوى الواقع، أو على مستوى ذواتها المأزومة والمعذبة.

تتراوح بين استعارة ما هو واقعي نقدي عند "فؤاد التكرلي" وبين ما هو ساخر في الواقع العراقي، الذي يتحول إلى "واقع سحري" له تمثلاته الوجودية

القص بين الواقع والاقنعة

في قصة "وعكة نفسية" يستعير القاص صوته الداخلي أو قناعه الشخصي، عبر استدعاء شخصية فصامية، تعيش غرائبيتها مع المجتمع، لكنها تبحث عن ذاتها، فلا تجد سوى مزيد من الاغتراب العميق، وهو ما يدفعها للذهاب إلى مشفى الامراض العقلية، بحثا عن اسرار أزمتها، بوصفها شخصية قناعية يتلبسها كاتب القصص الذي يواجه مع مدير المشفى اختيارات مفارقة، تُدخله في لعبة سجالية تتحول فيها اللغة إلى اداة الكشف عن فصام وجودي يعيشه الجميع- الطبيب وكاتب القصص-، وأن ما يختارانه من أبراج، أو ما يتحاوران به حول العقل ومحنته، يكشف عن محنة الواقع العراقي، بوصفها محنة فقد واغتراب، فلا يجد "البطل/ كاتب القصص المسلية" الا المشفى للاعتراف، لكي يتخلص من كوابيسه، ومن الآخرين الذين يدفعونه للهروب من الواقع الدوستوبي إلى المشفى اليوتيوبي.

تحمل شخصية "بلقيس" في قصة "الأخت الكبرى" مفارقتها من خلال التمرد على نمطية الأنثى العانس، وعلى تقويض علاقتها بالزمن، والإسقاط الجنسي، لتجد في القراءة اشباعا رمزيا، لمواجهة مفارقة الصراع بين حلمها الذي تصنعه رمزية القراءة، وبين الواقع ومفارقاته الذي يتمثل تناقضاته "مجتمع المعلمات" و"مؤسسة الزوج الذي يكره الكتب" وعلى نحو يجعلها اكثر وعيا بأزمتها الوجودية، واسقاطاتها النفسية والجنسية، حيث يتقوّض "سلطة الزوج/ البطل الجنسي" مقابل تنامي فكرة الحرية/ الطلاق، وعبر تضخم قوة الذات عبر مواجهة اغترابها، وعبر تجاوزها عقدة الخيبة والسقوط كما في قصص التكرلي.

وفي قصة "بائع الأحذية" يتحول هاجس الحرية إلى قوة غامضة، تدفعه إلى مواجهة أزمته الداخلية، واحساسه بالاستلاب، من خلال اشباع سردية التحول، فما يعرضه البطل في "معرضه الشخصي" يبدو وكأنه نوع من التفريغ النفسي، والاحساس بالإشباع المتعالي، وربما بمواجهة الهامش الذي كان عنوانا لانسحاقه الوجودي..

في قصة "المرعب" تأخذنا اللعبة إلى أزمة "الشخصية" وهي تعيش صراعها الداخلي، تبحث عن ذاتها من خلال المغايرة، لكنها تصطدم بالواقع، مما يدفعها إلى ما يشبه الاغتراب/ الموت، حيث قمع الجماعة/ فكرة الهيمنة، وحيث الخضوع إلى رمزية القوة التي يصنعها الآخرون، وكأن القاص أراد أن يقدم لنا انموذجا "سايكوباثيا" للصراع الوجودي في الواقع العراقي، حيث يتوزع هذا الصراع بين العنف الرمزي لسلطة الجماعة وتأويلها، وبين الأنا المسحوقة تحت لعنة قناع التسمية وذاكرتها اللاوعية.

كما تكشف قصة "المتردد" عن متاهة الشخصيات، الأولى تعيش عبثها من خلال اضطرابها الداخلي، وقلقها، والثانية تعيش اغترابها عبر "اسمها" وعبر ما تتخيله من أوهام مثالية حول " الأرصاد الجوية"، والثالثة تعيش غرائبية علمانياتها..

الواقع.. سرديات القص واغتراب الشخصية

التقاطع بين الشخصيات يوحي بأزمة وجودها في الواقع، وفي غرائبية تحولها، إذ تعيش اضطراب أحوال الجو، كتورية لاحوال التشوه في المكان، وفي لإحساس بأن هذا المكان قد تحول إلى دوستوبيا خاضعة إلى العبث والوهم، وهما خياران يعكسان مدى التشوه الذي باتت تعيشه الشخصية العراقية، إذ يتحول اغتراب الموظف المتردد والمتقاعس"جمال خيون" إلى قناع مشوه في شخصية "رخة مطر بن صيف" التي تعيش اغترابها عبر أوهام خرافاتها وغرائبية طقوسها، وضديتها مع شخصية "السيد زوبعة" العلماني الصاخب بأفكاره وتنبؤاته عن المناخ والبايولوجيا..

ومن القصص الجميلة في المجموعة قصة " سيناريو محتمل عن ليلة الجمعة" إذ يقودنا القاص إلى لعبة التخيل ذي الاحالات الجنسية، وإلى رمزية "الخميس" في اللاوعي الشعبي، وإلى طقوسها وشغفها، لكن اكتشاف الزوجة لعجز الزوج المبتور الساقين، يضع البعد الغرائبي للسرد نظيرا لغرائبية الواقع، في ادانة واضحة للفقد بمعناه النفسي/ الاشباعي، وإدانة للحروب التي وضعتها أمام تشوهات الجسد وضياعه وعجزه..

تفتح قصة "لحم طازج" ثيمة "المسكوت عنه في عالم السينما، حيث يتحول الاستغلال الجنسي إلى استغلال وجودي، وإلى تمثيل علاقات مشبوهة، تغترب فيها الشخصية عن حريتها في الحب والعمل، مقابل بروز الاستغلال كثيمة لرمزية السلطة التي يمثلها المخرج، الذي يختصر الجسد الانثوي إلى "لحم طازج" لذكورة تعمد إلى تشويه الواقع عبر غرائبيته، وعبر تهميش هذا الجسد من خلال استلاب مقاومته.

في قصة "وذلك الذي لا يُسمّى" يفتح القاص مقموعا رمزيا، له احالاته النفسية والاجتماعية، فمرض السرطان يتحول إلى تابو، يطرد التسمية، ويقوّض الوجود عبر الفقد، وبما يجعل شفرته وكأنها تمويه رمزي لفكرة الموت، ولعزل الكائن عن اشباعات لحظته الحسية، وعن احساسه بالاكتمال، وكأن القاص أراد أن يضعنا أمام مفارقة الحياة والاحساس الغرائبي بالموت، وأمام ضآلة ذلك الكائن الذي يجد نفسه مسكونا بإحساس الفقد والعجز والهشاشة.

ما يميز قصة "خالي فؤاد التكرلي" وهي القصة الأخيرة في المجموعة هو تعمد القاص إلى توظيف قناع التكرلي، عبر ثيمة القصة الداخلية التي أراد نشرها "الراوي" ليجد نفسه أمام ازمة الواقع واستلابه، مسكونا بصراعاته العميقة، وبنظرته الغرائبية لقيم الحرية والشرف والحب والجسد، وبهذا التمثيل السردي اعادنا القاص إلى "واقعية التكرلي النقدية" وهو يكشف عن المقموع الاجتماعي والنفسي، وعن نظرته لقضية الزنا والثأر، عبر توظيف تقانة " الميتاقص" والتوازي الزمني بين حدثين مفارقين، وكأن القاص أراد من هذه الاستعادة توسيع بعدها الرمزي، والكشف عن جوهر ازمتها، وعلى نحوٍ يجعلها تتسع لنقد الرثاثة الاجتماعيةً وأنموذج شقاوته، كقناع لنقد الواقع السياسي، والسخرية منهما..

تهجس قصص هذه المجموعة بفرادة أنموذجها، فبقدر تمثيلها لليومي والنفسي، الا أنها أعطت لفكرة الحكاية بعدا تعمد القاص من خلاله الاثارة، على مستوى توظيف اللغة وحساسيتها التصويرية، أو على مستوى البناء الاسلوبي ذي التمثيل الاستقصائي، ففي بعض القصص نجد نوعا من التوالي السردي الذي اعطى لها حضورا في تتبع تمثيل فرادة القص، وفي ابراز خصوصيته، عبر ما تستدعيه من أسلوب للقاص الحكاء، أو للأسلوب الذي يعمد اليه صاحب العين الاستقصائية، أو عين الكاميرا ليرصد من خلالها المخفي والغامض والهامشي، والمتواري خلف اغطية الواقع الخشنة، وعلى نحو يجعل من الغرائبي وكأنه تمثيل للسرد الضد الذي جعل من القاص يمارس وظيفة اللاعب السردي اكثر من أي وظيفة أخرى.

الاجتماعية

"تشرين" والانتهاكات البيئية.. قراءة متقدمة

على الرغم من مظاهر زراعة بعض الأشجار البائسة هنا وهناك، التي يمارسها بعض المسؤولين، من باب التظاهر بالاهتمام البيئي، ما زال الاهتمام بالأشجار يتراجع بشكل مهول، سواء في العاصمة بغداد، او المدن الأخرى، وما زالت المساحات الخضراء تنحسر باستمرار، أمام التصحر الكونكريتي البشع.

آخر تلك المجازر التي ارتكبت بحق البيئة، هي منح الحديقة العامة المقابلة لبرج بغداد، لأحد المتعهدين، لتحويلها إلى ساحة لوقوف السيارات، بتواطؤ مكشوف من أمانة بغداد، وبعض المسؤواين من ضعاف النفوس والذمم الفاسدة. ولم يتأخر ذلك المتعهد، المتمكن والمسنود على ما يبدو، في ذبح الأشجار المعمرة المتبقية في الساحة وتجريفها، مدفوعًا بطبيعة الحال بجشعه وجشع القطط السمان التي تقف خلفة، وهو يشوه معلمًا حميمًا من معالم بغداد المفترشة تحت ثقل الجرافات والاستثمارات المريبة، وعدم تقدير المسؤولية المجتمعية والأخلاقية على هذا الصعيد.

تلك الممارسات أدت بالفعل إلى ارتفاع متوسط الاحترار الصيفي في العاصمة إلى أكثر من خمس درجات فوق المعدل المتعارف عليه في العقود السابقة، حسب الكثير من المحللين المناخيين ومحطات الأرصاد الجوية.

استنادًا إلى تقارير ودراسات صادرة من منظمات بيئية مرموقة، فأنّ الانتهاكات البيئية وعدم اهتمام الجهات المختصة، إضافة إلى آثار التغيّر المناخي المتسارع، يمكن أن يؤدي إلى كارثة حقيقية في العراق بالإمكان استشعارها فعلياً اليوم على نحو حادّ.

عانى العراقيون في السنوات الأخيرة، من موجات حَرّ شديدة، وموجات جفاف طويلة، وعواصف رملية أكثر تواترًا وشدة، ونقص مستمر في المياه. بينما نُقل في العام 2022، آلاف الأشخاص إلى المستشفيات لتلقي الاستشفاء العاجل من أمراض الجهاز التنفسي، عقب عواصف رملية اجتاحت مساحات شاسعة من البلاد، لاسيّما في المناطق الغربية والوسطى، تعطلت على إثرها الرحلات الجوية، فيما أغلقت المدارس والمكاتب العمومية.

يقول خبراء المناخ العالميين، إن تغيّر المناخ بالنسبة للعراق "ليس تهديدًا مستقبليًا مجردًا، بل هو عملية واقعة بدأت بالفعل في جرّ البلاد إلى الهاوية".

وفقًا للباحث البيئي ريجين ساهاكيان، المهتم بقضايا العراق، فقد نطلقت أكبر احتجاجات مدنية في تاريخ البلاد في الأوّل من تشرين الأوّل/ أكتوبر2019، وتدفق مئات الآلاف إلى الشوارع في المدن والمحافظات، مخاطرين بحياتهم في كثير من الأحيان، للمطالبة بتفكيك نظام المحاصصة المقيت الذي أسسه الأمريكان في العراق. إنّ النظر إلى تلك الاحتجاجات كحركة من أجل الإصلاح السياسي فحسب ـ كما صورتها التقارير الإعلامية الغربية ـ هو إغفال للحقيقة، وعلى الرغم من أنّ شعار المتظاهرين الحاشد كان "نريد وطنًا"، لكن مطالب الشباب في المقام الأوّل، كانت من أجل مستقبل مستدام، لقد كانت احتجاجاتهم في طليعة الحراك العالمي لمكافحة التغير المناخي.

إنّ الوعي البيئي المتقدم الذي أبداه شباب تشرين، من خلال اهتمامهم بالحدائق والأشجار ونظافة الساحات وسقي النباتات، لهو مؤشر بليغ على سمو ثورة تشرين الشعبية التي قرأت مبكرًا، مخاطر الاهمال البيئي والأمية البيئية التي أبداها المسؤولون البلديون، وجرس إنذار مبكر لخطر التغير المناخي على العراق.

بين الحكاية والمحاكاة

السخرية نماذج تمثيلية

تطورَ الأدبُ على مرِّ العصور الإسلامية وبخاصة في العصر العباسي، وفيه احتاج إلى السخرية والمفارقة بشكل أكبر من ذي قبل، نظرا لتعقد الحياة وتنوع أساليب العيش. الامر الذي استلزم من الأديب مجاراة هذا التعقيد إبداعيا. ولما كانت السخرية حاجة نفسية وإشباعها يوفر الراحة ويدرأ عن المرء الإحباط والاستسلام، سعى أدباء ـ انحدروا من طبقات فقيرة لكن مواهبهم مكنتهم من إحراز مكانة عند الطبقة العليا ـ إلى استثمار السرد، فمرروا هزلهم من خلال جدهم محاكين الحياة محاكاة ساخرة.

د. نادية هناوي

ولما كانت السخرية حاجة نفسية وإشباعها يوفر الراحة ويدرأ عن المرء الإحباط والاستسلام، سعى أدباء إلى استثمار السرد، فمرروا هزلهم من خلال جدهم محاكين الحياة محاكاة ساخرة

من هؤلاء الجاحظ الذي عرف بحكاياته الهزلية التي فيها مفارقات تبعث على الضحك وبرر صنيعه بما نقله من أقوال وأخبار. ويأتي تطعيم الجاحظ الخبر الواقعي بالسرد الهزلي من باب ما للسرد من إمكانيات فنية يفتقر إليها الشعر وعن ذلك يقول: (لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى تقطع نظمه بطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب. لا كالكلام المنثور والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر.) (كتاب الحيوان، ص75) وغدا صنيع الجاحظ مع الحكاية الهزلية تأسيسا لشكل من أشكال السرد العربي، وسيشهد هذا الشكل في الحقب اللاحقة اهتماما على أيدي كتّاب وأدباء آخرين كالتوحيدي والأصفهاني وغيرهما ممن ارتفعوا بأدب الطبقة الشعبية الدنيا ليكون في مصاف أدب الطبقة العليا. وساعد في ذلك ما عرفه المجتمع العباسي من غنى وازدهار، فأخذ الخواص يقربون إليهم ندماء ومهرجين معروفين بالإضحاك والمسامرة، كي يسردوا عليهم حكايات الحمقى والمجانين، مخترعين شخصيات فكاهية، يبنون عليها سردهم الهزلي كشخصية جحا وشخصية أبي القاسم الطنبوري. وصار طبيعيا تأليف كتب في حكايات الهزل والظرف وأخبار السوقة والرعاع والشطار والعيارين مثل كتاب (الفكاهة والمزاح) للزبير بن بكار وكتاب (حماسة الظرفاء) لابن يوسف الزوزني وكتاب (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) لابن عربشاه وكتاب (الموشى أو الظرف والظرفاء) لابن يحيى الوشاء وكتاب (لطائف الظرفاء من طبقات الفضلاء) للثعالبي وكتاب (أخبار الحمقى والمغفلين) لأبي الفرج بن الجوزي وغير ذلك كثير.

وتساءل الجاحظ تساؤلا تهكميا عن سبب عناية العلماء بالملح والفكاهات، ولمَ ألفوا كتبا في الظرفاء والملحاء والخلعاء والملاهي والفكاهات؟ (لأنهم لا يحاسبون أنفسهم ولا يوازنون بين ما عليهم وما لهم ولا يخافون نصح العلماء ولا لائمة الأدباء؟!). وبسبب ذلك مدح الجاحظ العوام ووجد في حكاياتهم أخلاقا وفضائل، من ذلك قوله:(وأنه ليبلغني أن رجلا من القصابين يكون في سوقه فيتلف ما في يديه فيخلي له القصّابون سوقهم يوما ويجعلون له أرباحهم فيكون بربحها متفردا وبالبيع مفردا فيسدون بذلك خلته ويجبرون منه كسره) في حين ذم الجاحظ أخلاق الكتّاب الذين يؤلفون كتبهم للخواص، لأنهم كأولاد العلات وضرائر الأمهات طباعهم لئيمة، ومن ثم لا يتقلد الكتابة إلا تابع ولا يتولاها إلا من هو خادم. فـ(كل كاتب محكوم عليه بالوفاء ومطلوب منه الصبر على الولاء, وتلك شروط متنوعة عليه ومحنة مستكملة لديه. أحكامه أحكام الأرقاء فيناله الاستبطاء عند أول الزلة، وإن أكدى يدركه العذل بأول هفوة). وألف ابن الجوزي كتابا في أخبار الحمقى والمغفلين، وعلل سبب هذا التأليف بثلاثة أمور: 1) أن العاقل إذا سمع أخبارهم عرف قدر ما وهب له مما حرموه فحثه ذلك على الشكر.

2) أن ذكر المغفلين يحث المتيقظ على اتقاء أسباب الغفلة إذا كان ذلك داخلا تحت الكسب، وعامله فيه رياضة. وأما إذا كانت مجبولة في الطباع فإنها لا تكاد تقبل التغيير.

3) أن يروح الإنسان قلبه بالنظر في سير هؤلاء المبخوسة حظوظهم يوم القسمة وما زال العلماء والأفاضل تعجبهم الملح ويهشون لها لأنها تجمل النفس وتريح القلب من كد الفكر. بهذا الشكل أحس أدباء العصور العباسية بتعقد الحياة العربية، فطوّعوا الحكاية الهزلية لتعبر عن الواقع الجديد، وصنعوا ألوانا من المفارقات تنافرا أو ازدواجا أو عبثا أو هجاء أو بكاء أو ابتذالا. ووفقا لذلك غدت لبناء الحكاية الساخرة مقومات سردية، تتبين أساليبها في نماذج من حكايات الجاحظ التي تضمنتها رسالته (التربيع والتدوير) وكالاتي:

1. الأسلوب الخطابي، يعكس وجهة نظر إيديولوجية تجعل الشخصية تحت طائلة تسفيه السارد لها وانتقاصها، واتخذ الجاحظ من شخصية أحمد بن عبد الوهاب بطلا وخاطبه بسخرية مُرة قائلا:(فوالله أنك لجيد الهامة، وفي ذلك خلف لحسن القامة. وأنك لحسن الحظ وفي ذلك عرض من حسن اللفظ. وأنك لتجد مقالا وأنك لتعد خصالا فقل معروفا، فأنا من أعوانك، واقتصد وأنا من أنصارك وهات فإنك لو أسرفت لقلنا قد اقتصدت. ولو جرت لقلنا قد اهتديت. ولكنك تجيء بشيء تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدا.. لو غششناك لساعدناك ولو نافقناك لأغريناك..)

2. الرسم الكاريكاتوري، فيه تجتمع المتناقضات فتكون الصورة مضحكة، من قبيل اجتماع الاستدارة مع الطول(لم نر مقدودا واسع الجفرة غيرك ولا رشيقا مستفيض الخاصرة سواك فأنت المديد وأنت البسيط وأنت الطويل وأنت المتقارب) واجتماع الشيء ومضاده(وما ندري في أي الحالين أنت أجمل وفي أي المنزلتين أنت أكمل، إذا فرقناك او إذا جمعناك وإذا ذكرنا كلك أم إذا تأملنا بعضك؟) فالعيوب تضحكنا لأنها تجسدت في شخص واحد فـ(لا نعود نفكر بهذا العيوب بل بالشخص الذي تجسدت فيه.)

3. استبطان المشاعر والمبالغة في إضفاء الشيطنة عليها فتكون الحكاية في الظاهر تسلية وترويحا وتكون في الجوهر إهانة وتصغيرا (فإياك ان تظن انك قديم فتكفر، وإياك ان تنكر انك محدث فتشرك، فإن للشيطان في مثلك لا يصيبها في سواك ويجد فيك عللا لا يجدها في غيرك.. اعلم جعلت فداك أني لم أرد بمزاحك إلا أن أضحك منك.. والمزاح باب ليس المخوف فيه التقصير ولا يكون الخطأ فيه من جهة النقصان. وهو باب متى فتحه فاتح وطرق له مطرق ولم يملك من سده الذي يملك من فتحه ولم يخرج بقدر ما كان قدم من نفسه لأنه باب أصل بنائه على الخطأ ولا يخالطه من الأخلاق إلا ما سخف ومن شأنه التزيد وأن يكون صاحبه قليل التحفظ ولم نر شيئا أبعد من شيء، ولا أطول له صحبة ولا أشد

خلافا ولا أكثر له خلطه من الجد والمزاح والمناظرة والمراء)

4. التصرف على سجية العلماء والتخلق بأخلاقهم في الجدل، هو أمر محمود لكنه تمويهي، ومقصود السارد منه الاستخفاف بالشخصية(وأما ذكرى القد والخرط والطول والعرض وما بيننا وبينك في ذلك التنازع والتشاجر والتنافر فان الكلام قد يكون في لفظ الجد وهو مزاح ولو استعمل الناس الدماثة في كل حال والجد في كل مقال وتركوا التسمح والتسهيل ... لكان الشر خيرا لهم والباطل محضا للرد عليهم، ولكن لكل شيء قدر، ولكل حال شكل. فالضحك في موضعه كالبكاء في موضعه، والتبسم في موضعه كالقطوب في موضعه وكذلك المنع والبذل والعقاب والعفو). وهذا ما سعى الباحثون اليوم إلى دراسته فحللوا علاقة الضحك بالذكاء وبالمزاج والظروف الاجتماعية، وفرقوا بين الابتسام والضحك.

5. الحذلقة في التضمين والتلاعب بالألفاظ، يُظهران الشخصية على خلاف طبيعتها، مما يحمِّل الحكاية بعدا رمزيا ونفسيا معا، كما في الحكايات المضمنة في الحكاية الأصل، وساقها الجاحظ عن ديسميوس على سبيل التشبيه كـ(ذاك الذي كان يأخذ حجرا ويضعه أمام باب كي لا يصطفق فلما كمن له وعرف من يزيله قال له: ما لك ولهذا الحجر؟ وما لك تأخذه؟ فقال: لم أعلم أنه لك، قال: فقد علمت أنه ليس لك.. وقيل سمع رجل كلاما غليظا فقيل له: ما منعك من مكافأته وهو لك معرض؟ فقال: فإن نبح عليك كلب تنبح عليه؟ قال: لا، قال: فإن السفيه أما أن يكون حمارا وأما أن يكون كلبا، لأنه لا يخلو من شرارة تكون فيه أو جهل وما أكثر ما يجتمعان فيه)

6. الاختزال يجعل الحكاية بليغة في سخريتها فتصيب الحكاية هدفها بشكل غير مباشر، مما نجده في حكايات ابن الجوزي وفيها اللفظ الوجيز يختصر صفحات من التفصيل. وصحيح أن هذه التناصات تحقق للسرد فصلا ووصلا وهو تقليد سردي معروف لكنها أيضا تضفي عليه عنصر المفاجأة الذي هو مهم في صنع المفارقات.

ويتيح هذا الاختزال للمؤلف أن يكون حكاء ينقل ولا يشارك باستعمال صيغة الإحالة(قيل أو عن فلان..) فمثلا قيل:

(إن اسم الذئب الذي آكل يوسف كذا. قيل فإن يوسف لم يأكله الذئب قال فهو اسم الذئب الذي لم يأكل يوسف)، وقد طور كتّاب المقامات أساليب كتابة الحكاية الساخرة، فأضافوا إليها مضامين جديدة حتى غدت المحاكاة نمطا معهودا في بنائها. وبالمداومة على توظيفها ضمنيا داخل قالب المقامة أصبح هذا البناء تقليدا من تقاليد السرد القديم. وكان من نتائج ذلك أن تطور السرد العربي واستقرت مواضعاته من ناحيتين: الأولى/ اجناسية فغدت للمقامة سنن معروفة وبقالب محدد وأشكال أسلوبية معينة.

الثانية/ ثيماتية كمقاصد وموضوعات، وصار بإمكان الحكاء أن يكون مصلحا اجتماعيا أو يكون مهرجا خليعا.

ومع استقرار هذه المواضعات، صارت المقامة هي القصة كفن يعبر عن الحياة العربية سطحا وعمقا، وفيها يجتمع الهزلي بالجدي، والرسمي بالشعبي، والاجتماعي بالرمزي، والعامي بالفصيح. ولعل ما اتصفت به شخصية البطل الشعبي في الحكاية الهزلية من دهاء ومقامرة، هو الذي قاد كتّاب المقامات إلى إضفاء الصفات الشعبية على البطل فكان ذلك مقوما من مقومات صيرورة المقامة نوعا سرديا له قالب كتابي محدد وتقليدي..

والسؤال هنا، لماذا بقيت الحكاية الهزلية جزءا من بنية المقامة ولم تصبح نوعا سرديا مثلها؟

لا مراء في أن للحكاية الهزلية جاذبيتها وأنها استطاعت تمرير نفسها بالرغم من مركزية الشعر، لكنها لم تستطع أن تنافس السرد الجاد والإصلاحي لافتقارها إلى ضوابط فنية؛ أما لسهولة سردها فلا تورية ولا لعب لفظي أو لمشاعيتها بين العوام إنتاجا وتلقيا سواء قبل التدوين أو بعده فكان بإمكان أي أحد أن يسردها رجلا كان أو امرأة مع الحرية في تصوير قاع المجتمع كأناس وسلوكيات وألفاظ ومواقف وبمفارقات تنتهك المحظور بلا وجل أو حساسية.

من هنا لم تستقر الحكاية الهزلية على قالب ولا على تسمية محددة فهي النادرة والملحة والنكتة والظرف والطرفة والمسامرة. وعلى الرغم من ذلك، فإن ما تم تدوينه من هذه الحكايات أقل بكثير جدا مما كان متداولا منها شفاهيا آنذاك، يؤكد ذلك قول الجاحظ: (وقصدنا إلى المأثور فحكيناه.. ولو حكينا كل ما في هذا الجنس من الأقوال وما يدخله من المقايسات والأشكال لطال الكتاب ولمله الناظر المعجاب وعلمنا أن الناظر إن كان فطنا أقنعه القليل فقضى وإن كان بليدا جهولا لم يزده الإكثار إلا عيا ومن العلم بما له قصدنا إلا بعدا، وبالله الكفاية والتوفيق)

وما زالت الذاكرة الجمعية العربية تحتفظ ببعض الحكايات الهزلية من التراث السردي الشعبي الشفاهي الذي كان متداولا قبل عصور خلت. أما المحاكاة الساخرة فاستمرت تقليدا من تقاليد السرد العربي خلال القرون الوسطى وأثّرت في السرد الاوربي الحديث بدءا من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر.

جدل..

في ضوء طروحات عزرا باوند

قراءة الشعر هل لها منهج؟

عبد اللّه قره داغي

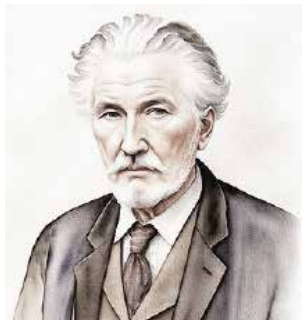
طُبع كتاب ABC of Reading للشاعر والناقد الأمريكي المعروف عزرا پاوند، (1885 ـ 1972)، في العام 1934، ونال منذ ذلك الوقت أهتمامًا كبيرًا لجديته وحداثة طروحاته. كما تجددت طبعاته لاحقا. وعلى الرغم من النقد اللاذع الذي وجهه أكاديميون كبار إلى فهمه للنصوص اليونانية التي ترجمها، فقد أشاد به وبطروحاته أكاديميون آخرون، ونقاد شعراء من أمثال ت. س. إليوت وغيره.

كان دائم الإشارة إلى البساطة، الكلاسيكية، والالتزام القوي بالإيقاع؛ يبدأ الشِّعر بالضمور حين يبتعد كثيرا عن الموسيقى، Pound (1991), 14". لكن فهمه للإيقاع كان يتجسد في الصياغة حسب تعاقب العبارة الموسيقية، وليس تعاقب بندول الإيقاع، Pound (1968), 3". والمقصود ببندول الإيقاع هو ضابِطُه. أي أنه ابتغى أن تكون العبارة في حد ذاتها موسيقية دونما حاجة إلى ما يضبط موسيقاها. لهذه الأسباب وغيرها، كانت الفهم الحداثوي عند پاوند وإليوت متميزا عن فهم الحداثويين الإنگلوأمريكيين الآخرين، Odon (2023), 1".

يُقَدِّم لكتابه مستخدما العبارة اللاتينية grsdus ad parnassum التي تعني خطوات نحو پارناسوس. وهو جبل في مركز اليونان، ويُكنّى به عن الفن الجميل: أو عالَم الشعر، والعبارة تستخدم لتوجيه القارئ نحو اكتساب المهارة في الفن المنشود، مسبوقة بكلمة "أو"، ثم يُضيف: "ليس الكتاب موجها للواصلين إلى الإلمام الكامل بالموضوع دون معرفة الحقائق، Pound 1991, 9". في العبارة طعنٌ مبطن للأكاديميين الذين كانوا قد اتهموه بالجهل. في السياق نفسه، وفي مقاله المعنون "الهيلينيون" عام 1949، جادل إزرا پاوند بأن "إحياء الدراسات اليونانية والمزيد من المناقشات حولها ضروريان للتداول حول الاحتشام، Flack 2020 9". غير أننا مُلزَمون، قبل الخوض في هذا الموضوع التذكير بأن من أهم النقاط التي يُشير إليها پاوند في كتابه هو ضرورة قراءة حتى الشعر الرديء في سبيل تمييز الجيد عنه. إنه يرى بأن الأسلوب المناسب لدراسة الشعر والآداب الجيدة هو أسلوب علماء الأحياء المعاصرين، أي الفحص الدقيق المباشر للموضوع، والمقارنة المستمرة بين أية عينة وأُخرى Pound (1991), 17".

يعتبر أحد الباحثين موضوع التداول الأوسع للأدب الكلاسيكي محركا للتحول الاجتماعي. من هذه الأرضية المهملة تماما تقريبا، انطلقت النزعة الحداثوية عنده، و تحولت دعوة إزرا پاوند المُنعِشة "اجعلها جديدة" إلى شعار حداثَوي قوي، مُستَحضِرا حاسَّة التجديد في المشروع الطليعي avant-garde للتحررمن عبء العادات البالية الثقيل وإحداث صياغة جمالية جديدة.. إنها ايماءة رمزية من مسيرة پاوند المهنية، عابِرَةٍ للتاريخ والحدود اللغوية لخلق فن جديد أفضل مما كان، Byron 2020, 1". من المهم التنويه بأن مفهوم الكلاسيكي عنده يخالف المفهوم الدارج، فهو يرى بأن "مُنتجا كلاسيكيا لا يكون كلاسيكيا لمجرد توافقه مع قواعد هيكلية محددة، او يتناسب مع تعريفات محددة، (ربما لم يسمع به مؤلفه من قبل)، إنه كلاسيكي بسبب نضارة أبدية لا تُقاوم، Pound (1991) 13 ـ 14".

لم تكن الكلاسيكيات اليونانية تهمه فقط، فهو يضع يضع بالنقيض من منهج التجريد، أو تعريف الأشياء بمصطلحات أكثر وأكثر عمومية، يؤكد فينولوسا ـ وهو منهج صيني ـ على منهج العلم، "الذي هو منهج الشعر" المتميز عن "النقاش الفلسفي"، وهو الطريقة المتبعة من قبل الصينيين في ايديوگراماتهم، أو كتاباتهم التصويرية، Ibid 20".



تمتلك الكلمات أهمية خاصة لديه، ويرى بأن هناك ثلاثة طرق لشحن الكلمات بالمعنى هي phano-poeia التي تعني إحداث ارتباطات عاطفية من خلال الصوت، melo-poeia التي تعني استخدام الكلمة لالقاء صورة بَصَرية على خيال القارئ، logopoeia أي إحداث كلا التأثيرين عِبرَ تحفيز الارتباطات (الفكرية أو العاطفية) التي بقيت في وعي المتلقي في علاقتها بالكلمات أو مجموعة الكلمات المستخدمة، Pound 1991 37 and 63 ."

ورغم أن القارئ العادي قد يرى في ذلك التقسيم نوعا من التنظير العشوائي لدور الكلمة في الشعر، إلاّ أن "المعنى" لا يأتي مُجَرَّدا من صيغة التعامل المُبدِع مع الكلمة، فهي وِعاؤه، لكن الخلل في إستخدامها يؤدي إلى خلل أكبر في المعنى. فبينما يصعب أحيانا إدراك العلاقة بين المعنى، الصوت، والحركة المقصودة من قِبَل الشاعر... قد يكون التأثير البَصَري في بعض القصائد مهما أيضا، Hirsh (1999) 4 ـ 5". تطبيقا لطريقة من الطرق الثلاثة من شحن الكلمات استخدم أحد أبرز المتخصصين في الأدب الصوفي الفارسي مصطلح لوگوپيا مُشيرا إلى الفريق الثاني من فريقين من المستشرقين قائلا: "الذين يتعاملون مع الشعر الصوفي كشهادة عن اللوگوپيا النموذجية، أي كوسيلة اتصال مُشتَقٍّ من العالم الخيالي (عالم المِثال)، أو مجال المعاني النموذجية (عالم المعنى)، Lewisohn 175 1995".

المصادر

Byron 2020 (Editor), mark, The New Ezra Pound Studies, University Printing House, Cambridge, UK, New York, and Melbourne.

Flack 2020, Leah Culligan, Classical Literature, From: Byron 2020.

Hirsh 1999, Edward, How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, USA.

Lewisohn 1995, Leonard, Beyond Faith and Infidelity: The Sufi Poetry and Teachings of Mahmud Shabistari, Curzon Press, UK.

Odom (2020) Nicholas J., T. S. Eliot, Ezra Pound, and Literary Tradition,, The Macksey Journal: Vol. 1.

Pound 1991, Ezra, ABC of Reading, Faber and Faber, Second Paperback Edition, London> Boston.

Pound1968 , Ezra, Literary Essays of Ezra Pound, Edited with an Introduction by T. S. Eliot, New Directions, New York.

الدخول في الملكوت

إثراء المعرفة
يوميات الأمكنة المنسية

طُرق باب بيت الصديق الذي كنت بداخله زائراً. لحظة ثم عاد مرتبكاً، وهو يردد؛ ثمة من يسأل عنك لا أعرفهم، لكني غير مرتاح لهم، خرجت إليهم وبسرعة اقتادوني بغضب وحقد كما لو أنهم يعرفوني من قبل. ساروا على عجالة متوقعين هروبي من بين أيديهم. لم تكن صدفة كما أتذكر، بقدر ما هي لحظات فرضتها الأوضاع السياسية وسط كون ملتهب بالحذر والخوف؛ لحظة طُرق باب بيت صديقي حيث كنا نطالع سوية ونُذاكر دروس الغد.

جاسم عاصي

أما أنا، فقد أتممت دروس ابتكار الحكاية، غير أن الزمن مسبوك من الذهب كما يقولون، إنّه زمن الآخرين، لذا أكتفي بما ورد من حكاياتي، وأرجئ الكلام إلى حين، فقد أدركنا المساء، ولا بد من أن نتوقف عن الكلام المباح.

ما زلت أتذكر ما ارتسم على وجهه من علامات الخوف عندما قال:

ـ هناك مجموعة من الرجال يطلبونك، على وجوههم إمارات الغضب.

خرجت على عجل واجهوني بسلوك كما لو أنهم يعرفوني قبل تلك اللحظات وأمسك اثنان منهم ساعدي بقوة تركت أثرها الموجع. ساروا على عجل حذرين من الافلات منهم.

كانت الطُرق ملتوية حتى واجهتنا بناية نقابة المعلمين، فعرفت كل شيء بسهولة شأني شأن الكثيرين الذي ينامون في الغرف المغلقة وقواويش الثكنة العسكرية ودائرة الأمن وغرفها المغلقة. دخلوا البناية التي أعرف كل مرافقها. لكنهم استمروا بالسير حتى اجتازوا الغرف جميعاً بما فيها بوابة القاعة الكبيرة واستمروا بالسير في العمق المظلم في الساحة المكشوفة. توقفوا عند باب غرفة تقع في آخر البناية. طرقه أحدهم ثم فتح الباب عن محتوى مجهول لديّ. ظلام خادع لا تُظهر من أشياء الغرفة سوى أشباح مظللة، أخذت بالوضوح التدريجي حيث أجلسوني عل كرسي متداعي وأنا في رعب إزاء المجهول الذي ينتظرني. ظهر شبح رجل يقف أمام شخص جالس ومنفوش شعر الرأس ، شعر غير مرتب ويدان مسبلتان على طاولة خشب ووجه يسيطر عليه الرعب. كان يرتجف بحذر ظهر عليه آثار الضرب والتعذيب المبرح. سألني الواقف عند رأسه:

ـ هل تعرفه ؟

أجبت على عجالة وارتباك:

ـ لا أعرفه.

ـ لكنه يعرفك جيداً، فكيف لا تعرفه. !

ـ قلت لا أعرفه.

ـ سوف تعرفه... كيف لا تعرفه.

وجه سؤاله إلى الشخص:

ـ هل تعرفه؟

أجاب برعب وأسف:

ـ أنه..... .

ـ انظر كيف لا تعرفه وهو يعرفك؟

قل له ماذا قال لك:

ـ طلب مني جمع التبرعات.

هل كانت لك علاقات حزبية معه؟

ـ نعم نحن نعمل في منظمة واحدة.

ـ اسمع ما يقوله وتدبر أمرك.

دنا من الباب وطرقه. وعلى عجالة فُتح ودخل منه رجل ضخم أمره:

ـ خذوا الشاب واتركوه يعدل أمره وأحضروا له عشاء.

سارعوا لحمل الشاب بصعوبة، فقد كانت ساقاه لا تحملانه وجسده مرتخ كما لو أنه يعاني من كسور ورضوض. أغلقوا الباب، ثم التفت لي قائلاً بقسوة ظاهرة. كان رياضي الجسد، ظاهرة عليه إمارات الرشاقة. قال:

ـ سوف تقول كل شيء ولا تفلت من بين يديّ وأنت معافى من قذاراتك التي حشوت بها دماغك.

كنت صامتاً لا تبدو مني حركة تعكس أي انفعال أو غضب، بينما بدأ يرتعش وعلامات الحقد ظاهرة على محياه. خرج من الغرفة وأقفل الباب بالمفتاح كما سمعت حركة المفتاح وهو يدوره. سكنت بعض الشيء ربما أُحاول أن أستعيد تماسكي، معتقداً أن ما ينتظرني بشع ومغيض على يد الكائن الذي لا يعرف الرحمة. رحت ألهي تفسي بمحتويات الغرفة التي بان عليها مؤثثة بخزانة ومنضدة وكرسي وحاجيات رقدت على رفوف متعددة. كانت الغرفة شبه مضيئة وكثيفة الظِلال. استعدت هدوئي وترقبي لما سيحدث لي من بعد هذه اللحظات. غرفة وديعة بمحتوياتها ونظامها البسيط والمتواضع، لكنها عُبئت بأجواء الرعب والانتهاك الجسدي، فقد حولت من البساطة التي عليها إلى أجواء عكست صورة الغرفة وهي تضيق وتظلّم، وثمة لغط بين السؤال والاصرار على تكثيف الأصوات في صوت واحد، لم ينفك عن التواصل على نبرة واحدة معانيها القهر واستلال المعلومة بأي ثمن. ولشد هذا التواصل الجائر فقدت الاحساس بالوجود المرعب. صغيرة كانت منتظمة الجدران والسقف والأشياء المتواضعة التي لا تنم سوى عن الدعة التي سلبوها. شعرت كما لو أني لا أنتظر أمر أو حدث غير مرغوب فيه. ولا أدري كيف سيطر عليّ هذا الشعور الذي كُسر بفتح الباب على عجالة ودخل منه مجموعة الذين أغلقوا الباب بقوة تُظهر نواياهم التي تدربت على ممارسة الحقد دون وعي النتائج، فقط ارضاء الغير. بدت، وبان كل شيء لا معنى له. تلاشى ضيق الغرفة إلى نقطة واحدة لا أفقه منها شيئاً !!!

تتغير الأمكنة وفق تغير الوظيفة. هذا ما واجهته عبر سيرة الأزمنة وتحول الحياة التي هي بمثابة السيرة الزمانية والمكانية لوجودي المحفوف بتوفر الوظائف، مما يعكس ذلك تغيّر صور الأمكنة. لذا سيكون صدي واستعادتي للأمكنة من باب المعايشة. صحيح أنها وفق التغيّر الوظيفي والوجود الحياتي، إلا أنها تبقى حاملة للصور والمتغيرات المؤكدة على الإصرار على الحياة وثبات أُسسها بالرغم من طبيعة الضغوط لتلك المتغيرات. لكنها على أية حال سيرتي مع الأمكنة التي حولتني باستمرار في ما يخص الوعي الطبقي والفئوي. ألاحق الأمكنة هذه التي لا أريد أن أذكر رعبها وضيقها وقهرها، فقط أذكر أن سيطرت على ألمي الذي تركته الأساليب التي حولت الوداعة للأمكنة إلى البشاعة. إنه تاريخها الذي حمل كل شيء إلا الوداعة والأمان.

مكان حفيظ السحري

كم كانت الأمكنة مؤثرة في إثراء معرفتي، فهي متباينة في عمقها وتأثيراتها. فحفيظ كان المكان الذي علمني الحكمة ولقنني الصبر، وإلا كيف تخيلت نموذجي وهو يدخل ملكوته المبهر. فيا سيدي حفيظ فأنت ملاذي وخالق أسطورتي في هذا الكوّن. سيد المياه الجارية منذ الأزل، حفيظ ملهم الشعراء والثوريين وحامي أجسادهم من وهن الأزمنة وقسوتها. كيف تركتني بلا ماء وسط هجير الصحراء. أالله الشكوى أم لك؟ أرى أنها لا تستنطق لساني إلا في حضرتك، فقد رأيتك شيئا وافر

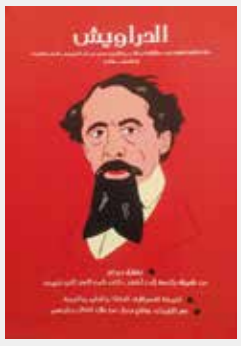
الضوء، كثير العطاء، ملزما لما لم يُلزَم، نافرا من أحشائك نور الدنيا فاتبعت طريقك الشائك والمربك.
لا تسألني.. هل أنا مردان أم سامح أم العلوية أُهو مردان أم سعيد الناصري أم زليخا أم العلوية حميدة أو أبو زهير ؟ فكل منا يستلهم من الآخر صورة الحياة، ومعاً سعينا إلى حتوفنا، متنا فقبرنا أو متنا أحياء بلا لائحة تذكر. فكلنا واحد. سيدي سأل أحدهم سعيد الناصري في المقبض وهو يُسلمه خاتما قال له: خذه معك إلى مدينة كربائلو بعد أن يُطلق سراحك، فأنت ورّاق وطالب علم وتبحث عن مخطوطات المعرفة، أعطه إلى رجل يُكنى بسعيد الناصري. فاستغرب الرجل الكهل وسأل: أم تكن أنت سعيد الناصري؟ أجاب: لا.. لا يهم ذلك، فنحن حَمَلة أسماء وأفكار نسير إلى حتوفنا بسيقان قوية ورؤوس عامرة ومرفوعة، نورنا نور وماؤنا ماء، أما أنا فقد دنت منيتي ويتعذر عليّ أن أجتمع بتلاميذي.
قال الرجل: ما رأيت قط مثل ذاك الرجل، تعذب كثيرا وما وهن، وفي آخر زمن كنت معه، رفع رأسه وجعل من كفيه جناحا طائر، وهمَّ بالدعاء، وسمعت جيدا ما ختم به الدعاء قائلا: ربي أغفر لأعدائي قبل أصدقائي، فقد زلت أقدامهم، وسبقت ألسنتهم دفة الكلام، فرقابهم قصيرة. وفي الصباح أخذوه إلى المجهول ولم يعد، فعرفنا مصيره رحمه الله.
سيدي كنت تتلو حكاياتك في حضرة مجلسك في الليالي، كما كانت تفعل الملاية زهرة، والسيد يوسف وأبو زهير، لكني فجأة وجدت نفسي دون حكّاء، فتهت أو تصورت ذلك، لكن صوتا ردد ما كان يقوله هؤلاء بحقي: خذ ناصية خلق الحكاية وارويها، فقد صلب عودك وزادت معرفتك بالأشياء. ابدأ بسرد الحكاية ولا تتهيب من شيء، ولا تترك حكايتك تنتهي يوما، بل واصلها بما يبتكره ذهنك من جديد موصول بها، صله بالزمن الذي تعيش، وزوّقها بخصائص المكان الذي تقطن فتجدها قد بَرِق لونها، وتجددت معانيها، فالكل يصغون إليك، فلا تبخل عما تبتكره ملَكَتك، وتعيده ذاكرتك طريا سلسا. فابتدأت.. وما أن دخلت بوابة الحكاية حتى تناهب التعب وجودي. لم أكن أدرك حجم معاناتكم وأنتم تسطّرون الحكاية، ولا أفقه مدى الجُهد الذي تبذلونه حين تُعيدون رويها، ولا أدرك عثرات اللسان والنسيّان، حيث تبتكرون ما يسد خُرم نسق حكايتكم بجهد غير ملحوظ، فكلنا لا نرغب إلا بالجاهز من الأشياء، لا نسعى إلا إذا تداركنا الزمن بقبضته. فقط عرفت طعم العذاب الذي يُخلّف الوهن غب كل جلسة كنت أبتكر من خلالها الحكاية، أو أرددها. فقد ذكرت زليخا يوما في مجلس الدرس بجوار الخربة المرفقة بدارهم، التي يقطنها يونس الكهل المتصوف، الذي ترك كل تهدجاته وتراتيله عالقة في ذاكرتي، هو الحامل لواء تبديد وحدتي كما فعل شنيف وأبو زهير وأضرابهم من المتصوفة الذين ظهروا لي في مسيرة حياتي كالضياء في حلكة الليل البهيم، قالت زليخا: ماذا أرى عليك وفيك يا سعيد؟ قلت: لا شيء بلى كنت تُحدّث التلاميذ.. في ماذا كنت تتحدث؟ /قلت: أعيد ما روته خالتي الملاية زهرة ليلة البارحة في مجلس النساء/ قالت: فقط؟/قلت: نعم والله لا شيء غير هذا!/ قالت: بل لاحظت عليك غير هذا/قلت: وكيف ملاتي؟ / قالت: أنت تبتكر أشياء لم تقلها أختي الملاية زهرة في المساء!/قلت وبخوف وحذر: كنت أرمم ما نسيته من الحكاية بما أستطيعه من كلام/قالت وقد فرّحت لقولها بعد أن ربتت على كتفي وقبلتني على وجنتيّ: لا عليك يا بنيّ، فأنت من يروي الحكايات من بعدنا. وهنا تذكرت ما قاله أبو زهير سليل دور العلم والهارب إلى وجه البرية تخلصا من جور الأزمنة، من أنك بملئك جراب الحكايات سوف تتعذب في حياتك/ قلت: كيف؟/ قال: لأنك تُعيد المأساة، وتُجهد كي تبتكر وتروي بعضا من تفاصيلها، لكي لا تدع الحكاية تتوالى على نمطها المنقول، وتلك محنة يا ولدي.. محنة كبيرة. أنظر لي ما الذي دفعني إلى الصحراء سوى جور الزمان، وقسوة الحكاية التي لم ترق لأحد وراقت للبراري، فكلما حدّثت الصحراء بحكاياتي، تزهّر حقولها، ويزهو فراشها الملوّن، فتغدو جنة عدن في دلمون، بينما تعذر عليّ التلاؤم مع مجريات حياتهم. فلكل منا حكاياته، ولك أسلوبٌ في روي الحكايات، وما خُلقنا إلا لنتعذب في الحياة، وهذه من السنن التي كتبها الرب في لوحنا المحفوظ.
ماذا أقول وأروي بحضرتك يا سيدي حفيظ، من بعد ما ذكرت ورأيت. أنا لا أبالي بما فعلته بي يوم قصدتك، الذي يعنيني تشبثي بك حد الفناء. فما فعله أخوة يوسف بي لهو مرٌّ شديد الوقع على نفسي. أوَ تدري لماذا؟ قد تعجب يا سيدي إذا قلت لك بسبب كوّني أحب العالم بشكل جنوني، لم أخن أخوتي الذين أودعوني الجب، لم تربكني حجارة الطريق، أوصلت ما اؤتمنت عليه كاملا، زرت المقابر ومغتسلات الموتى وحدثت الأخوة عن ضيم الدنيا وخونة أقفاص الأسر والمقابض وجور السجّانين وحَمَلة الوجوه الذئبية، ومددت يدي إلى روضان البدوي، واعتصرت إحساسي وأنا أخرج جثمان أبيه من بيت الشعر، ووضعته جالسا على الوتر المتشنج من الشِك، وفتحت عينيه كي يرى زخات المطر التي افتقدتها صحراؤه في حياته، ثم غادرته تاركا إياه مع وحدته، تبللني زخات المطر العذبة الوقع على نفسي، تصور يا سيدي أن البدوي أخذه الشعور بالوحدة والوحشة من بعد مغادرة والده الذي اعتاد خرسه، فبقي يتلمس طريقه لوحده في برّية لا أول لها ولا آخر. وبودي أيضا أن أقول عن جور أخوتي، أخوة يوسف، فقد آلمتهم الحقيقة التي يعرفونها جيدا في أني في وقت الضيق والقهر، لم أسب فهد ولا سلام عادل ولا محمد باقر الصدر ولا عامل السكك مديّح، ولا طعمة مرداس ولا سيد وليد ولا حتى فؤاد مكّطوف أو خالد الأمين وعلي مطرود. لم أذكرهم بسوء في حضرة الطُغاة لأخلّص جسدي من ظلم كان يحيط بي، بل صمتُ، وكان للصمت قوة لا تُضاهى. عرفت الحق فنطقت به، وأدركت الباطل قبل وقوعه فتجنبته، ولما وقع ابتعدت عن آثاره قدر ما أستطيع. سيدي ما مرّ بنا كثير، مبك ومحزن وقاتل ودافع للجنون. وفي أحايين كثيرة كنا نتمنى أن لا يكون مكاننا هنا، بل ليكن بين المقابر أو في المصحات العقلية، فهي أكثر أمانا. ولكن ليس للقدر من يد تُمسكه.
قال لي باسم، وهو مريض التقيته في مستشفى الرشاد، كان نزيلا في إحدى ردهاته.. إني لا أرغب بالخروج من المستشفى، فأنا بين أخوتي، أشعر بالاطمئنان هنا ولا أشعر به في مدينتي وبين أهلي. وقال أحدهم وهو يحدثني عن مجريات إجازته من المستشفى يومي الخميس والجمعة، حيث يذهب إلى بيت أسرته في ضواحي بغداد، يأكل الطعام الذي يشتهي ويشاهد أكثر من دور في السينما ويُغيّر ملابسه ويتبضع الحاجيات لمن لا أحد يزورهم من النزلاء، يُفرحهم ويُطيّب خواطرهم. سألته لِمَ أنت هنا إذن؟ قال: إنهم أسرتي، يُبعدوني عن ضجيج الدنيا والكذب المتواصل هناك، فقد تعودت حياة أقراني.
سيدي.. الكلام كثير، والذاكرة بئر لا ينضب، فكيف تُريدني نسيان كل ما تعرفه أنت، فأنت الشاهد الصامت على أفعالي، ولكن لا تتحرك لك شفة، حتى حين تهت في ملكوتك، وأصابتني غشاوة العمى، لم تنتشلني من عظام أجساد أبي وأجدادي جميعهم، أما انكسر قلبك على ابنك الذي يستدل على طريقه باللمس، فتركته يُقلب العظام بجنون أنت تعرفه، هل أصفك بقسوة القلب، أم أنك تحاول أن تُرينا مالم يره أجدادي من قبل. أرى أنك هكذا كنت، ودليلي في كوّنك انتشلتني أنا الوحيد من غموضك، لتضعني بين يديّ القدر من جديد، وصببت لعنتك عليّ! وأي لعنة كانت يا سيدي، بالله رفقا بي، فأنت باعدت بين الأم وولدها، فلا أمي عرفتني، ولا قومي أدركوا صورتي مجللا بالشيب والتجاعيد التي لملمت نضارة وجهي، ولك في هذا درس وحكمة لم يدركها قومي. إنها سبعة أيام اختزلت من خلالها كل عمري، فقذفتني من جوف الحوت مدمى الجسد كأني مسلوق في قدر ماء فائر، لولا زليخا التي أخذتني بحضنها ودثرتني، مرددة: لا عليك فقدرك هكذا، المهم أني عرفتك، ويومها خرجت عن كل ما تعلمته من أدب الكلام قائلا: أما والله أني ملقنك درسا بليغا، فمنك أستقي البلاغة، وإليك أرمي بها، فإن لم أكن أنا من يقوم بهذا فذريتي تكون، والتفت إلى زليخا قائلا.. زليخا لأدخل عليك بالحلال فتنجبي ابن سميه سامح، يستلهم سجيتي؟ فكان ما كنت أفكر فيه يا سيدي. كان فتى يُفكر بطريقته، لا ينقاد للجاهز من الأفكار، ولا يتبّع ما تناقله الأجداد، لأنه ولِدَ في زمان ومكان غير مكانهم ولا زمانهم، له من الرؤيا والرؤى ما يفوق بهما عن كل ما أتيت به، فاطمأن بالي، وولدت من جديد في شخص سامح الرجل الفذ.
قال لي سعيد الناصري؛ لقد قاسيت كثيرا حتى وصلت مدينة الحاج شرهان، فالصحراء صعب اختراقها، فلولا ثلة الصبيات على شفة البئر في الهجير، لهلكت موتا، حدثنيّ عن أخيه عبد الله وعن عبوره البرّية، ولقائه المكاري وهو يقود حميرَه قائلا: لقد آنست معه ولم يعرّفني بشخصه، غير أني عرفته وعرفت مصير أخي من خلال ما بدأت يداه تعتصر جسدي وهو يودعني، ببكائه المحبوس في صدره، ولم أنبس وقتها ببنت شفة، فتركته يذوب مع حميره كنقاط ضوء تختفي تباعا أمام النظر، حتى تلاشى تماما في جوف الصحراء.
سيدي لم تكن محنتي معك يا سيّد المياه، وإنما مع سيّد البراري الحاج شرهان، الطاقة التي لا تعرف سوى قهر الآخر ومحقه، فمدينة مسوّرة كمدينته، لا ينفذ من سورها أحد، وكان كثير الاعتقاد بأزليته وديمومته، لكن كيف يكون ما لا يمكن أن يسطره القدر، فحساب الزمن طويل وقاس وذو درس وحكمة. فهذا زمان يصح أن تردد في حضرته هذا البيت من الشعر:

(لعمرك ما ضاقت البلاد بأهلها
لكن أخلاق الرجال تضيق)

سيّدي.. الحكايات كثيرة، وأنت سيّدها المثابر، أما أنا فقد أتممت دروس ابتكار الحكاية. لساني يقوده عقلي، ويستنهض ذاكرتي، غير أن الزمن مسبوك من الذهب كما يقولون، إنه زمن الآخرين، لذا أكتفي بما ورد من حكاياتي، وأرجئ الكلام إلى حين، فقد أدركنا المساء، ولا بد من أن نتوقف عن الكلام المباح.

العدد الجديد من مجلة
"الدراويش"
نافذة على الثقافة العربية في بلغاريا

الطريق الثقافي ـ خاص
صدر العدد الأوّل الفصلي ـ شتاء 2023 من "الدراويش"، وهي مجلة ثقافية فصلية تعنى بالثقافة و الفنون والإبداع، تصدر عن دار الدراويش للنشر والترجمة في بلوفديف ـ بلغاريا. يرأس تحريرها الكاتب العراقي المغترب بدر السويطي.
تضمن العدد الجديد من المجلة العديد من الموضوعات المهمة والجدلية، مثل:
تشارلز ديكنز: من طفولة بائسة إلى أشهر كاتب في العصر الفيكتوري.
الحركة السريالية: النشأة والتطور والتجربة.
عصر الباروك: واقع بديل من خلال الخيال والوهم.
بالإضافة إلى العديد من الدراسات النقدية، والمقالات و النصوص الأدبية وابواب المجلة الثابتة، كالنقد والشعر والقصة القصيرة والمقالة والسينما والمسرح والتصوير الفوتغرافي والفنون التشكيلية.
تصدر المجلة إلكترونيا وورقيًا عن دار الدراويش في بلوفديف ـ بلغاريا وتندرج ضمن إطار المشروع الثقافي لدار الدراويش، وتهدف إلى التعريف بالثقافة العربية في بلغاريا وأوروبا.
يُذكر أن النسخ المطبوعة من المجلة توزع على طلبة وطالبات جامعة صوفيا قسم اللغة العربية، والمراكز الثقافية التي تُعنى بتعليم اللغة والأدب العربيين في بلغاريا.
يُذكر أن دار الدراويش للنشر والترجمة تأسست في العام 2018 كأوّل دار نشر عربية في بلغاريا، وجاءت فكرة تأسيسها لوجود تكية الدراويش المولوية في مدينة بلوفديف، البلدة القديمة التي يعود تاريخها للعام 1410، لتؤسس مشروعها الثقافي والتعريف بدور الثقافة العربية والأدباء العرب والناطقين بالعربية، وقد أصدرت دار الدراويش ما يقارب الـ 580 عنوانًا في مختلف الحقول الأدبية، كالشعر الرواية والقصة والسير الذاتية والدراسات النقدية والتراجم وأدب الطفل والسياسة، باللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية والبلغارية والصربية والهولندية والإسبانية.



لقطة من فيلم "12 عام في الظلام" للمخرج ألفارو بريشنر، يظهر فيها موخيكا أثناء وصوله إلى السجن المركزي في العاصمة ليما، وهو محطته الأولى في سلسلة طويلة من السجون. الصورة UCU

فيلم "12 عامًا في الظلام".. عن الرئيس الأسطوري خوسيه موخيكا في سجنه

وقائع دامية وتجارب حسيَّة عميقة

علي المسعود

توفي خوسيه "بيبي" موخيكا ، رئيس أوروغواي السابق عن عمر يناهز 89 عاما ، وهو مقاتل ماركسي ومزارع زهور، كانت له فلسفته الخاصة وأسلوب حياته البسيط الذي أذهل الناس حول العالم. ما أن أُعلن عن بوفاته، حتى بدأت الألف قصة التي أحاطت بحياته في الظهور، مثل تلك التي سُجن فيها أكثر من عقد من الزمان في حقبة الديكتاتورية المدنية لبلاده بين عامي 1973 و1985." وهي الفترة التي يرويها فيلم "12 عامًا في الظلام"، والوقت الذي قضاه خوسيه "بيبي" موخيكا في السجن.

> سلط الفيلم الضوء على تحمل وشجاعة أسر المعتقلين السياسيين وصبرهم ونضالهم الدائم في البحث عن أحبائهم

أعتُقل خوسيه مع رفاقه، ودُفِنوا في ظلام السجن، لنحو اثنتي عشرة سنة، تنقّل بين زنازين وحفر، واجه تعذيبًا جسديًا ونفسيًا مُصمّمًا بدقّة لكسره وإخضاعه، وقد وثقت تلك التجربة في الفيلم الذي أستند الى كتاب "ذكريات الزنزانة"، لماوريسيو روزنكوف وإليوتريو غونزاليس هويدوبرو، ليغطي أحداثًا تمتد من العام 1972 الى العام 1984، في ألأوروغواي، أثناء حقبة الديكتاتورية العسكرية التي حكمت ذلك البلد في تلك الفترة.

"بما أننا لم نتمكن من قتلهم، فسوف ندفعهم إلى الجنون"، هذه هي العبارة التي علقت في الذهن، بعد أن أمر الضابط في المقدمة بوضع العديد من السجناء من زنازينهم ألانفرادية.

تدور أحداث فيلم "12 عامًا في الظلاما" في الأوروغوايفي العام 1973، وهو مقتبس عن قصة حقيقية لثلاثة سجناء سياسيين، أمضوا فترة اعتقالهم الطويلة في ظروف رهيبة بالغة السوء، أحد هؤلاء الثلاثة هو "خوسيه موخيكا" الذي سيصبح رئيسًا للبلاد.

الفيلم من إخراج إخراج ألفارو بريشنر، وهو من كتب السيناريو له، وأُنتج في العام 2018.

تبدأ أحداث الفيلم في ليلة خريفية من العام 1973، بعد أن سيطر الجيش على الحكم في الأوروغواي، حيث يخطف الجنود ثلاثةَ نزلاء من سجن "توبامارو"، ويُعزلون في زنازين انفرادية، ولأن السلطات لم تتمكن من قتلهم بداية الأمر، قررت أن تتخذ منهم رهائن، لمساومة الثوار عليهم، وأثناء فترة اعتقالهم تعاملهم بوحشية شديدة، وتحرمهم من أدنى حقوقهم الإنسانية.

يبدأ الفيلم بمشاهد من داخل السجن، بين القضبان والنوافذ المحظورة، حيث نرى كيف يتعرض العديد من السجناء لسوء المعاملة أو اللكم أو الركل أو الدفع.

ثم تأخذنا الكاميرا إلى مركز القصة، إلى الحياة الخاصة للرجال الثلاثة الذين يجهلون مصيرهم وما يخبئه لهم التاريخ. إن قوة الإيمان والتحلي بالمُثل العليا، هو سلاحهم ضد العنف الرهيب، وهو الخيط التوجيهي الذي يتطور أثناء مراحل هذا العمل الناجح للغاية، ليكشف لنا عن تاريخ أسود عانت منه بلدان أمريكا اللاتينية كلها تقريبًا، حيث تمظهر على شكل احتلال عسكري مفجع انتهج وسائل وأساليب عنيفة وغير مناسبة، لفرض ديكتاتوريات عسكرية مقيتة. أثناء تلك الفترة المتجسدة في اعتقال السجناء وتنقلهم بين سجون عدّة، كانت "لوسي موخيكا"، والدة خوزي موخيكا، تتنقل بين أكثر من أربعين سجنًا، من سجون الدكتاتورية العسكرية الفظيعة، وعلى مدار 12 عامًا، كانت تجوب الاقبية و الزنازين بحثًا عن ولدها السجين. كانت تتوسل عند بوابات السجون من أجل أي خبر عن ابنها، إن كان حيا أو ميتا، من دون كلل أو يأس، حتى تنجح بعد فترة بحث طويلة ومضنية، في العثور علية، لتحصل على فرصة اللقاء بابنها لمدة قصيرة، فتجده ممحطمًا، واهنا، والياس يدب في روحه؟ فتهزه الأم بعنف وتصرخ به "هم يريدونك أن تصاب باليأس أو الجنون حتى يتمكنوا من الانتصار عليكم، الخاسرون الوحيدون هم الذين يستسلمون". فيستمد القوة ويصرخ بوجه الجلادين من نافذة الزنزانة، ويطلب منهم ان يسلموا له ماجلبت له امه من حاجيات أثناء زيارتها.

لم يكتف الفيلم بسرد الوقائع الدامية تلك، بل تجاوزها إلى ربطها بالحاضر المتمثل في النهج الحسي والسياق السياسي والتاريخي لأمريكا اللاتينية، وما كان محاولة لتكريم الرئيس موخيكا، أصبح بمثابة ترنيمة للمقاومة

الفيلم يركز على صمود الرجال الثلاثة وتحملهم أكثر من 12 سنة من الجحيم على يد جلاوزة الديكتاتور والنظام القمعي في ألاوروغواي، وعلى الرغم من ذالك لا يستسلمون أبدا، ويجتهدون في إيجاد طرق مبتكرة للتواصل عبر جدران الزنازين التي تغدو وسيلتهم الوحيدة لنقل الرسائل فيما بينهم، والتشبث بأملهم في البقاء على قيد الحياة.

على الرغم من أن الفيلم لا يحقق في المشهد السياسي العام للأوروغواي، لكنّه يرفع الوعي بالطرق التي تستخدمها ألأنظمة الديكتاتورية من أجل التشبث بالسلطة والأساليب القذرة في ترهيب الاحرار. إنّه تذكير قوي بأهمية القوانين الدولية لحقوق الإنسان.

ساهم الفيلم كذالك في توجيه رسالة عن تحمل وشجاعة أسرهم، وهي قضية يُسلط الضوء عليها بشكل مثالي، ما يجعل فيلم "اثنا عشر عامًا في الظلام" متميزًا عن الأفلام الأخرى من هذه الفئة.

لعب دور "موريسيو روسينكوف" النجم الأرجنتيني الصاعد شينو دارين، بينما قام الممثل إنطونيو دي لاتوري باداء رائع وجميل في تجسيد شخصية "خوزيه موخيكا"، أما الممثل الفونسو تورت، فقد لعب دور إلوتيريو فرنانديز هويدبرو.

ينتهي الفيلم بمشهد الإفراج عن السجناء، وعناقهم أهاليهم، ويعلمنا المخرج عن مستقبل هولاء السجناء. وهم كل من الرئيس السابق للأوروغواي "خوزيه موخيكا كوردانو"، المعروف باسم (بيبي موخيكا)، وهو عضو كونغرس وسيناتور سابق، أصبح الرئيس الأربعين للأوروغواي، وحكم للفترة بين عامي 2010 و2015. ووصف بأنّه (أفقر رئيس في العالم)، نظرًا لأسلوب حياته وبساطته وتواضعه. أما الأثنان الآخران، فهما "إلوتيريو فرنانديز هويدبرو"، سيناتور سابق أصبح وزيرا للدفاع، توفي في 5 آب/ أغسطس 2016، و"موريسيو ريسينكوف" كاتب القصة و المذكرات، وهو شاعر وكاتب روائي ومسرحي عُين مديرًا للثقافة في مونتفيديو.

الفيلم ينجح بكسب تعاطف الجمهور مع المعتقلين ومعاناتهم الشديدة. هذا التعاطف يتجسد في الكثير من المشاهد المشحونة بالتحدي والإيمان والثبات على الموقف. والفيلم، بالإضافة إلأى كونه تجسيدًا لمأساة سياسية تحكي وجع ومعاناة بلد صغير في أمريكا الجنوبية لا يعرفه سوى عدد قليل من الناس، هو تجربة حسية عميقة. تجعل المشاهد يشعر بكل عاطفة كما لو كان أحد شخصيات الفيلم. وقد يجد الأحداث وطرق التعذيب هي ذاتها عند نظام البعث الفاشي، أو لدى جميع ألانظمة الديكتاتورية، إذ تتجسد بحالة من الشعور بالرعب والغضب، والكثير من التمرد والسخط، (لقد انتابتني شخصيا موجة من البكاء، حين أعاد لي الفيلم ذكرى فقدان أثنين من أشقائي الصغار، بعد أن غيبتهم سجون البعث الفاشي).

تجسد الاحتفاء بالفيلم ومخرجه من قبل الجمهور في التصفيق الطويل بعد انتهاء العرض، فهو تحفة فنية تُضاف إلى إبداعات أدب السجون، وهو يختلف من حيث المعالجة بتصويره لأدقّ تفاصيل معاناة السجناء ووسائل تعذيبهم النفسية، وتحديدًا في تركيزه على العزلة التي فُرضت عليهم، وكيف تمكنوا من الصمود وابتكار وسائل للبقاء والتواصل، حتىإطلاق سراحهم بعد اثني عشر عامًا قضوها في جحيم المعتقلات.

وبالإستناد إلى العنوان، يختزل الفيلم ذلك الجحيم في ليلة طولها اثنتا عشرة سنة، واختيار الليل في عنوان الفيلم فيه دلالة على الظلام الذي فُرض عليهم إلى درجة إغلاق النافذة الوحيدة في كلّ زنزانة، لكنّ ذلك الظلام تحوّل مع الزمن إلى صديق، كما تقول كلمات أغنية "صوت الصمت" التي استعان بها المخرج، بعد إعادة توزيعها، كخلفية موسيقية تربط بين بعض المَشاهد لتُعبِّر عن حالة السجناء وصمودهم ومقاومتهم، لتنتهي تلك الليلة الطويلة بنهار مشرق يخرج فيه المعتقلون الثلاثة إلى الحريَّة، وهو ما يظهر في بوستر الفيلم، كدلالة تحمل مفارقة بين الليل الظاهر في عنوان الفيلم، والنهار المشرق، ولا تخلو هذه المفارقة من رسالة ضمنية للمتلقي تحمل الأمل بعد الألم.

لقد قدم المخرج ألفارو بريشنر بمهارة لمسات إنسانية مؤثرة من خلال الحكايات الصغيرة التي عاشها المعتقلون، بعد أن جسد الفيلم مشاعرهم الداخلية القاسية، باستخدام موارد مثل صور ومشاهد تعبيرية، إلى جانب تصميم الصوت الذي لا تشوبه شائبة، لتوضيح العذاب الذي واجهوه، إذ لم يكتف الفيلم بسرد الوقائع الدامية تلك، بل تجاوزه إلى ربطها بالحاضرالمتمثل في النهج الحسي والسياق السياسي والتاريخي لأمريكا اللاتينية.

ما كان يمكن أن يكون في السابق تكريما للرئيس السابق موخيكا، أصبح الآن ترنيمة للمقاومة في وقت تهدد فيه الحقوق والحريات في العديد من دول العالم.

ولد خوسيه ألبرتو موخيكا كوردانو في 20 مايو 1935 في مونتيفيديو، في الأوروغواي. أمضى معظم شبابه في العمل في الحقول. أصبح مهتما بالسياسة في مراهقته، ولهذا السبب انضم إلى الحزب الوطني من يمين الوسط، قبل أن يتحول لاحقا إلى الحركات اليسارية. في العام 1962 ترك موخيكا الحزب الوطني وانضم إلى حركة توباماروس، وهي حركة حرب العصابات الحضرية المستوحاة من الثورة الكوبية والأفكار الماركسية. وهناك التقى بلوسيا توبولانسكي، النائبة المستقبلية ونائبة الرئيس التي ستكون شريكة حياته منذ ذلك الحين. في العام 1972 أثلقي القبض عليه من قبل الديكتاتورية العسكرية، وانتهى به المطاف فيالسجن الذي قضى معظمه في الحبس الانفرادي. في العام 1985 أُطلق سراحه، ليزاول النضال حتى أصبح رئيسًا للجمهورية.

المخرج الفارو بريشنير

الرئيس الراحل خوسيه موخيكا وزوجته لوسيا توبولانسكي

نظرة على فيلم "هيروشيما حُبّي"

القنبلة الذرية والحب تلك الأجساد المُذابة

الطريق الثقافي ـ خاص

بعد مرور أكثر من 65 عامًا على عرضه الأول، ما زال الفيلم ـ الصرخة "هيروشيما حبي" (1959) صالحًا للمشاهدة، وبتقنية 4K هذه المرّة. إنّه فيلم لا يزال يحكي قصة الجريمة البشعة التي ارتكبتها الإمبريالية الأمريكية كواحدة من منعطفات العار التي تركت ندبتها العميقة في ضمير الإنسانية.

يبدأ الفيلم بجسدين ـ "مُغطَّين على التوالي"، كما كتبت مارغريت دوراس في مقدمة السيناريو، "برماد وندى الموت الذري ـ وبعرق الحبِّ المُكتمل"، وينتهي بأسمي الحبيبين "هيروشيما" و"ونيفيرز". إنّهما الاسمان اللذان يُطلقانهما على بعضهما البعض، الياباني والفرنسية اللذان يقضيان يومين معًا في المدينة اليابانية. يمارسان الحب، ويتجولان، والأهم من ذلك كله، يتحادثان عن نفسيهما وما يعنيه ذلك. يتحدثان عن الدمار وعن الحب. يتحدثان عما يستحيل الحديث عنه.

فيلم "هيروشيما حبي"، من تأليف مارغريت دوراس وإخراج آلان رينيه، وهو فيلم يكاد يكون من المستحيل الكتابة عنه. ليس لأن هناك القليل مما يُقال، ولكن كما أن كل محاولة للتذكر لا تُقرّب حدثًا من الماضي، بل تُضفي عليه طبقةً من الغموض، فإن هذا الفيلم يزداد مراوغةً مع كل محاولة لتجسيد معناه بالكلمات. لأنه فيلمٌ يُعبّر تحديدًا عن استحالة التطابق: بين الكلمة ومعناها، والذاكرة والماضي، والاسم والهويَّة، والشخص مع الشخص الآخر، والجسد مع الجسد. حتى في أكثر لحظات الترابط حميمية، نبقى أثنين. ذلك لأن حتى الشخص الواحد لا يُشكّل وحدة.

في بداية الفيلم، يُطلق عليها "نيفيرز" لقب ألف امرأة في امرأة واحدة، فتُجيب: "هذا لأنك لا تعرفني". إنّهما في تلك المرحلة التي لا يزال بإمكانهما فيها أن يكونا كل شيء لبعضهما البعض. حيث لا يزالان يُمثّلان جميع أنواع التواريخ الممكنة، وجميع أنواع المستقبلات الممكنة. تُخبره بشيء لم تُخبره لأحد من قبل. كيف وقعت في حب جندي ألماني عندما كانت في العشرين من عمرها. كيف عوقبت من المجتمع على تلك العلاقة الغادرة؟ لقد بدأت تصبح ما هي عليه الآن.

لقد جعل المونتاج الفيلم ثوريًا للغاية، يُعقّد ما يروي ووما يفسر. لا توجد ذكريات قديمة، تُقدّم بتلاشي تدريجي. صور ماضي المرأة، أحيانًا ومضات، وأحيانًا أخرى شظايا، تفرض نفسها على الحاضر. لكن هل هي في الواقع صور من الماضي؟ أم أنها صور في مخيلتها؟ لماذا تختلف عما تروي؟ ولماذا تُخاطب اليابانيين كما لو كان الجندي الألماني من ذكرياتها؟ وهكذا، كلما رويت أكثر، ظهرت الثغرات المحيرة.

"كما يوجد الوهم في الحب، بأنّ المرء قادر على نسيانه، كذلك كان لديّ مع هيروشيما وهم أنّني لن أنساه أبدًا". هذا الاقتباس، يُلامس جوهر الفيلم الذي لا يُمكن إدراكه. إنّه استحالة التمسك بما كان، وبما كنت عليه. وفي الوقت نفسه، الحضور الدائم للماضي في الحاضر. أو تحطيم الزمن وتفتيت الهويَّة.

في المشهد الختامي، تُلخص الكاتبة رؤيتها "لم ترَ شيئًا بعد! لا شيء. فقط صور الأجساد المُذابة وبقايا الحب على السرير".

المعرض الشخصي الثاني (ملجأ أم أحمد) للرسامة ياسمين أحمد

تراكب الأزمنة
ماذا نحتاج لنفهم الفن؟

اقامت الرسامة الفطرية ياسمين احمد معرضها الشخصي الثاني (ملجأ ام احمد) في قاعة حامد سعيد في البصرة مؤخرًا، مقدمة فيها قرابة 30 عملا بألوان الأكريليك والألوان الزيتية. تميزت بطغيان سمات المدرسة التكعيبية التي حاولت من خلالها تهديم تكويناتها، وتحطيم التسلسل التقليدي للزمن، وإعادة بناء أقبية الذاكرة، وإعادة تشكيل الواقع الداخلي، وتبديد مركزيته في الرؤية الآحادية.

خنساء العيداني

انطلقت ياسمين أحمد لترسم من خيال داخلي خام غير مفلتر، فأمسكت بروح الفن لا بقوالبه، وذهبت مباشرة إلى جوهره، لتعبر بعمق عن خيال مسكون بالعاطفة

عكست الموجودات في اعمالها تراكب الأزمنة، ليغدو الغائب حاضرا، وترى الحاضر وكأنّه مغلف بغمامة التشويه المتعمد التي لا يسلم منها حتى الكائن البشري المتربع غالبًا في مركز اللوحة.
إنّ الذي تنجزه ياسمين احمد من كتل متراصفة ومكعبة في تحد واضح ومبدع لقوانين التشريح الواقعي، وتحد للتراث التكعيبي الذي لم يبقِ أي أثر للمنظور التقليدي، كونه قد ثار على ذلك المنظور.

(1)
زارت "الطريق الثقافي" معرض (أُمّ أحمد) وكانت القاعة مكتظة بسبب الاقبال الاستثنائي، وقد تحدث لنا العديد من المعنيين بالابداع التشكيلي.
قال الأستاذ حامد سعيد مدير كاليري حامد سعيد:
"أحتفت البصرة اليوم بتجربة فنية متفردة للتشكيلية الفنانة الفطرية ياسمين أحمد التي قدمت معرضها الشخصي (ملجأ أُمّ أحمد) وسط حضور مميز يليق بتجربة الفنانة التي لم تتلق تعليمًا أكاديميا؛ فأبهرت الجميع بلوحاتها وقدمت لنا درسًا مهمًا في الفن والأنسانية، لنكتشف أنفسنا أولًا ونعيد الحسابات كلها، ولنتساءل: "من أين يأتي كل هذا الأبداع؟ وكيف تسنى لـ(ربة بيت) في البصرة أن تحول يومياتها إلى (فن).. تدير (أُم أحمد) منزلها بإخلاص وتفان، وتجسد لنا مفهوم الفن بكل تجلياته، واللجوء أليه بعفوية وسكينة بدون رتوش. فماذا نحتاج لنفهم الفن؟".

(2)
الفنانة الناقدة الاكاديمية د.جنان محمد قالت:
"لا تنتمي ياسمين احمد للمؤسسات الأكاديمية ولم تتخرج من إحداها، ولم تدرس قوانين المنظور، ولا قواعد التشريح، ولا منهجيات النقد، لكنّها انطلقت لترسم من خيال داخلي خام غير مفلتر، فأمسكت بروح الفن لا بقوالبه، وذهبت مباشرة إلى جوهره لتعبر وبعمق صادق عن خيال مسكون بالعاطفة. فأجساد شخصياتها ومحتويات عوالمهم، البيت، الفضاء الممتلئ، رُسمت بتكعيبية، لكنّها ليست مستعارة من بيكاسو كنسق بصري متوارث، بل تولدت من خيال عرف كيف يفكك العالم ليعيد رؤيته. إنّها ليست تكعيبية المتاحف، بل تكعيبية الحاجة إلى لغة تفكك الذاكرة وتحلل الشعور وتبني الواقع من جديد. تكعيبيتها هي تجسيد لحالة وعي جديدة، حالة ترى الواقع لاكما هو؛ بل كما يُعاش في داخله المُفتّت في الذات المكسورة، وفي الحزن المركب..
لقد مارست (أُم أحمد) الرسم لا كمدرسة، بل كإمكانية للتعبير عن الكسر الداخلي بلغة نابعة من بيئة محلية، من بيت، من غياب، من ذاكرة أنثوية تريد ان تصوغ نفسها لا كما تُرى، بل كما تُحس".

(3)
وأكد الناقد التشكيلي خالد خضير الصالحي على أنّ "ياسمين احمد تفارق الفنانين الفطريين الآخرين الذين يتجهون غالبًا إلى معالجة الشكل معالجة تقليدية من دون أن يتمكنوا من إجادة إنتاجه كما ينتجه الفنانون المحترفون، وعلى الرغم من جهلها بمدارس الفن الحديثة المختلفة، ومن أجل حل اشكالات الجهل بقوانين التشريح Anatomy، والمنظور، فأنّ الرسامة عالجت أشكالها معالجة تكعيبية، لكنّها معالجة من نمط خاص جدًا، فهي تحافظ على الكثير من قواعد المنظور، وأشكال بعض الموجودات المشخّصة التي تعدّها إكسسوارات لا غنى عنها لأجل بناء اللوحة، وردم الفراغات فيها، فتحافظ الأرضية على وضيفتها الأساس في ضم كل اكسسوارات اللوحة، وتحتفظ الجدران بمهماتها كلّها،

وأهمها أن تكون مشجبا لصور لوحات داخلية معلقة على جدران اللوحة!؛ تلك اللوحات المعلقة داخل اللوحة تقوم مقام الحكايات الفرعية في السرد".

(4)

واعتبرت القاصة منتهى عمران الفنانة التشكيلية ياسمين أحمد موهبة بالفطرة، ترسم بأسلوب عالمي لتعكس الواقع المحلي، فابهرتنا بروحها التي بثتها في ألوانها وتشكيلاتها.. ويحق للبصرة أن تفخر بها وتقيم لها المعارض.. بعض لوحاتها في كاليري الفنان حامد سعيد الذي أقام لها معرضًا مميزًا تحت عنوان (ملجأ أُم أحمد).

(5)

وقالت الكاتبة نبراس هاشم عن المعرض:

"برزت إمكانية فنيه متميزة في قاعة حامد سعيد في البصرة.. (ملجأ أُم أحمد)، وأُمّ أحمد (ياسمين) فنانة تبني وترسم عالمها من قدراتها المعرفية والفكرية، ونتجنب وصفها بالفطرية والبدائية لان المنجز الجمالي يُظهر الإمكانيات الفكرية المتناسقة المؤثرة للمتلقي وهو الذي يحكم النوع أو الحالة التي تُنسب للمشتغل في الفن.. نعم الأسلوب ينتمي إلى المدرسة التكعيبية، إلّا أنّ هذه المدرسة حالها حال جميع المدارس التي ينتمي اليها الفنانين كل حسب ميوله الروحي وقناعاته بانتمائه لأسلوبية المدرسة.. لم تنته التكعيبية، ولا أي مدرسة فنية أخرى، إلّا أنّ القدرات التعبيرية لهذه الأساليب غادرت ما كان يقصده جورج براك وليجير وبيكاسو وهو الانعكاسات الزمنية بموشور ضوئي بتأثير لوني هو الذي يعطي الصورة كامله لمعنى الموضوع".

النحات العراقي عامر خليل (1)

التعاطي مع المهمل لصناعة الجمال ـ الحياة

رحيم يوسف

أحيانا وبمصادفة قد تحمل روح الغرابة، تتعرف على اعمال فنان ما، بعد ان عرفته عن قرب من دون أن تكون قد تعرفت على اعماله تلقيا بحثا عن كوامن الجمال الفني، والغرابة هي ان يشدك ذلك العمل ويترسخ في ذاكرتك الى الابد، هكذا هو الأمر مع اعمال الفنان المختلف عامر خليل، فبعد ان تعرفت عليه في مشغل الفنان التشكيلي ضياء الخزاعي، حانت تلك اللحظة التي تعرفت فيها على اعماله.

في مكتب الناقد التشكيلي عباس جاور منذ زمن بعيد نسبيا، شدني ذلك الوجه الطويل الذي يحتل ركنا من الغرفة الواسعة، وهو يهيمن على المكان ويفرض وجوده بشكل كبير، تلك كانت اللحظة الاولى لتعرفي على اعماله التي تشكل علامة مهمة في عالم النحت العراقي المعاصر .

بحسب الأمريكي ويليام جوزيف نايتر فأنّ "الفن هو أمر نقوم به، وهو فعل نغرسه في الوسيط الفني، وهو ليس في طبيعته ان يكمن في كيفية استخدامنا لذلك الوسيط، وفي الأسلوب الذي نوصل من خلاله المحتوى".

وهو هنا يتحدث عن الوسيط باعتباره اللبنة الأولى في إنشاء صرح الجمال الفني في تجربة ما، وفي كيفية استخدام ذلك الوسيط أدائيا واسلوبيا من اجل ابراز مواطن الجمال، وعادة ما يعمل الفنان على تأصيل تجربته من اجل إبراز روح الاختلاف فيها عن مجايليه، إنطلاقا من اختيار الوسيط الأمثل الذي يتوافق مع ذائقته وروحيته.

يتعلق ذلك بتوفر الوسيط المحيط به باعتباره معطى مادي متوفر وفي متناول اليد، سيحرص على الاشتغال عليه ، وتتمثل مهارة الفنان في التعامل مع الوسيط المهمل والمتروك، كونهما يكتسبان أهمية كبيرة في الكثير من عمليات صنع الجمال في مجالات متعددة في الآداب والفنون، باعتبارهما مادة خصبة وقابلة للتشكل، تماهيا مع قدرات الصانع المبتكر.

في الفن تحديدا كان موضعا للاهتمام في الكثير من التجارب الفنية التي امتلكت قدرتها على إثارة روح الجمال لدى الصانع والمتلقي على حد سواء، ولعل تجربة الفنان صالح القرغولي مع تجارب اخرى خير دليل على ما أقول، ولست بمعرض إقامة مقارنات بين تجربة وأخرى في هذا المقام، لأن لكل تجربة ضروف زمانية ومكانية وافكار واليات عمل تختلف بين تجربة وأخرى ، لكنّني أرى أنّ تجربة النحات عامر خليل، تتماهى مع التجارب الفنية التي اكتسبت أهميتها من التعاطي مع المهمل فنيًا وادائيا.في تاملنا لتجربة النحات عامر خليل يتضح ذلك جليًا في تعامله مع الوسيط الامثل، ولأنّه نشأ في بيئة زراعية فرضت سحرها عليه، كان لابد له من اختيار الوسيط المتوفر حوله، فتمكن بفطنته من استبطان روح الجمال في جذوع الاشجار المهملة والمتروكة، عبر معالجتها فنيا، وهو يعرف مسبقا بأنّ سبل معالجتها وتحويلها إلى وسيط فني هو أمر تكتنفه صعوبات عديدة، فخاض في ذلك الطريق الصعب وهو ينتج فنه المختلف جماليًا وادائيا.

هو يرى بأنّ "داخل تلك الجذوع المهملة والميتة ثمة حيوات ساكنة، يعيد لها الحياة من خلال اعادة تدويرها وصنع الجمال بواسطتها.

حسب مايك مالوري، فأنّ "الفارق الجوهري بين الجمال والفن يكمن في أن الفن يتعلق بمن يقدمه، بينما يتعلق الجمال بالناظر إليه".

وعليه فان ما يقوله هنا هو العلاقة بين الفن والجمال، لا تخرج عن إطار التعالق بينهما، لكن عملية الفصل الافتراضية ستقع على عاتق التلقي.

أعتقد جازمًا بأنّ تكرار ثيمة ما ضمن اشتغالات الفنان التشكيلي، لا يشكل نوعا من الخلل الناجم عن التكرار، بل هو تعميق لتلك التجربة، على اعتبار أن تلك الثيمة تمتلك قدرات جمالية ضمنية كبيرة تساعد الفنان على التعاطي معها حتى وأن شكلت الملمح الكلي لتجربته، وهذا ما يتعلق أساسًا برؤاه الجمالية وقدراته الادائية المكتسبة طوال زمن اشتغالاته الفنية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فقد اشتغل الفنان الإيطالي مارينو ماريني على ثيمة الحصان لسنوات كثيرة، وبمختلف التنويعات على تلك الثيمة من دون ان يشكل ذلك خللا في تجربته الطويلة، وتم ابراز القيم الجمالية في تلك الثيمة/ التجربة تلقيا ونقديا، وربما كان الوسيط عاملا مساعدًا فيما تقدم وذلك لقابليته على المطاوعة والتشكل، ليعمد الى التنويع في عملية التعامل مع الثيمة، من أجل منحها الخصوصية التي تشير إليها، ومع أن ما تقدم من القول يتعلق باللوحة المسندية ثنائية البعد واشتغالات الفنانين عليها بمختلف اطيافهم وجنسياتهم ، فبامكان الفنان اللجوء الى التنويع اللوني عبر عملية الاضافات والحذف أو عبر تشكيلات الخطوط او توزيع المساحات.. الخ، لكن ما اكتبه هنا هو عن التشكيل ثلاثي الأبعاد وهو النحت، لان عملية الإنتاج في عالم النحت تختلف كليا بسبب محدودية التنويع ، تلك التي يتيحها السطح التصويري للفنان، وبينما تكون الثيمة جزءا من السطح التصويري، تحتل كامل العمل النحتي، وهنا تبرز الصعوبات التنفيذية في التعبير عن جوهر الرؤى الفنية التي يحاول تجسيدها ، فإن النحت يختلف على اعتبار ان جوهر عمل النحات هو الموازنة بين الكتلة والفراغ ، من هنا فان التنويع الشكلي سيصبح صعبا وليس مستحيلا، من اجل تجسيد رؤى الفنان من خلال قدراته الادائية كما أشرت مسبقا، ليبقى الأمر متعلقا بعملية التحدي بشقيها الذاتي والموضوعي.

جان بابتيست ديبورا

شخصية "بيير" الركن الأساس في البانتومايم الفرنسي

جان بابتيست ديبورا[1] Jean Baptiste Deburau، ممثل إيمائي فرنسي ـ (1796 ـ 1846) اشتهر بشخصية "بيير" التي قدمها على منصة مسرح des Funambules الباريسي بين عامي 1817 ـ 1830. واتخذت هذه الشخصية على يده أبعادا أخرى، مثلت الركن الأساس في البانتوميم الفرنسي الناهض بقوة آنذاك، والمتألق لاحقا كأحد أبرز محطات ميادين فن البانتوميم." [2]

سليم الجزائري

كان "بيير" بهيئته التقليدية، خادما اخرقا غبيا وخبيثا بعض الشيء، يتلقى من الصفعات أكثر مما يوزعها، ويثير السخرية بفظاظته وسلبيته

كان "فيليب ديبورا" الأب يعمل في مطلع شبابه أكروباتا وراقصا على الحبال في أحد المسارح الباريسية الصغيرة. ثم ترك المهنة و تطوع عام 1783في إحدى وحدات الجيش النمساوي، وانتقل للخدمة هناك حيث تزوج واستقر في مدينة "كولين" التشيكية. وعندما سرحت وحدته في عام 1801 وجد نفسه مسئولا عن إعالة أسرته، فعاد إلى العمل في ميدان الاكروباتيك وطاف في دول البلقان، يقدم عروضه الفنية مع عائلته ويتدبر لقمة عيشه.

"كان سن ولده "جان بابتيست ديبورا" خمس سنوات عندما وصلت العائلة إلى اسطنبول لتقدم عروضها في قصر السلطان العثماني، وحريم يشاهد العرض من خلف ساتر خشبي مشبّك. وقد قام "ديبورا" الصغير بأداء دور مهرج، مهمته خلق التوازن في العرض أو تجسيد "القطب الآخر" فيه، أي: أداء دور المهرج بطيء الحركة وغير الماهر والكسول، بعكس شقيقاته ووالده الذين ملئوا المكان بالحركة والرقص على الحبال." [3]

عادت العائلة إلى فرنسا في عام 1811، وباشرت بتقديم عروضها أينما وجدت إلى ذلك سبيلا، حتى حضر مدير مسرح "des Funambules" عرضا لها في العام 1816 وتعاقد معها على العمل في مسرحه.

"بعد مرور سنتين من العمل في ذلك المسرح وعلى أثر خلاف بين مدير المسرح وممثل الدور الرئيسي في بانتوميم "ارلكين طبيبا"، أسند المدير إلى "جان بابتيست ديبورا" الشاب مهمة تأدية دور "بيير" فيها، وكان عمره آنذاك 22 سنة. فتم طلاء وجهه باللون الأبيض وارتدى زي "بيير" الأبيض واتجه إلى المنصة يقدم رجلا ويؤخر أخرى. وما أن ظهر ذلك الشاب الطويل النحيل الشاحب الوجه على المنصة حتى ضجت الصالة بالضحك ــ وكسب "بيير" الجديد الجولة.

كان "بيير" بهيئته التقليدية، خادما اخرقا غبيا وخبيثا بعض الشيء، يتلقى من الصفعات أكثر مما يوزعها، ويثير السخرية بفظاظته وسلبيته. وقد قدمه "ديبورا" أول الأمر بتغيرات طفيفة، تتكئ على تجربته الشخصية وهيئته الخاصة (مظهره) وتشكيلة إيماءات وأوضاع كان قد خبرها وأتقنها.

لكن بعد النجاح الأول، سمح له مدير المسرح بتغليب شخصية "بيير" على شخصية "هارلكين". فانفتح الطريق أمامه لوضع شخصية "بيير" في مسار آخر يختلف عما ألفه الجمهور واتبعه سلفه من الممثلين.

"أدخل "ديبورا" تغيراته تدريجيا وبحذر. كان يدرك أنّ "بيير" شخصية ذات تاريخ حافل ونسب متشعب، تمتزج فيها ـ عبر القرون التي عاشتها ـ خصائص أقوام متباينة وتأثيرات أوساط مختلفة، وإن الجمهور بعد إن ألفها طويلا، لا يتقبل انقلابا أو تغيرا جوهريا فيها. أمّا في جانبها الدرامي فقد لاحظ أنّ الشخصية لا ترتبط عضويا بالحدث القائم ولا تؤثر أو تتأثر فيه بالشكل المنطقي، وتبدو أقرب إلى شخصية مقحمة في أحداث ميلودرامية، تطارد أشخاصا آخرين لأسباب لا تعنيها، كما لو أنّها تسهم بما يدور أمامها من أحداث لمجرد قتل الوقت." [4]

"تطلب الأمر من "ديبورا" بضع سنوات ليضع شخصية "بيير" على سكة الاعتدال، ويميزه ببرودة الأعصاب حتى في أعقد المواقف. أراده أنّ يبدو شخصا غير معني بما يدور من حوله، لكنه يتدخل في النهاية ليبدي رأيا حاسما يقلب الأحداث رأسا على عقب. وعن هذا الطريق أضفى عليها سمة من التهكم والحذق. ولم يفته أيضا أن يبقي على شيء من جبنها ووقاحتها، ويعالج بعضا من جوانبها السلبية ببدائل موضوعية ذات صلة بجمهوره وبيئته، ومنها مثلا مسألة شراهته في الأكل، التي بررها بدوافع الجوع والفقر." [5]

تزايد الإقبال على مسرح " des Funambules "الذي كان يتسع إلى 500 متفرج، حتى اضطرت إدارته إلى تقديم العرض سبع أو ثمان مرات يوميا. وسرعان ما ذاع صيت "جان بابتيست ديبورا" في شارع " دي تامبل"(6) باسترخائه وهدوءه وثقته الكبيرة بنفسه خلال أداءه حتى قالوا: "أهدأ من بابتيست!".وفي ليلة 19 يوليو عام 1828 حضر "Charles Nodier " ـ الأديب، ومدير ثاني أكبر مكتبة عامة في باريس ـ أحد عروض "ديبورا" المسرحية فابهره العرض. وكتب في اليوم التالي مقالة في إحدى الصحف الباريسية، مشيدا بالموهبة المجهولة، وداعيا كل أهل باريس لمشاهدة ذلك الكنز الفني.

قاطر في الأيام اللاحقة أصدقاء ومعارف وقراء "Nodier "، ومنهم " بلزاك" و "الاسكندر ديماس" و"جورج صاند"، ومن وراءهم جيل الفنانين والشعراء والأدباء الرومانسيون لمشاهدة "بيير" بتقديم "ديبورا".

ديبورا بدور بيير في سن مبكر

كتبت " جورج صاند" التي قالت أنّها قد تكون حضرت جميع عروض "ديبورا" :

"لربما كان "بيير" عند من ابتكره أصلا، شخصا شرها ومشاكسا ماكرا لا يأبه بخلق. غير أنّ "ديبورا" أضفى من رقة ذاته على ذلك الجلف، ما جعله شخصا يقنع بالقليل بعد أن كان شرها، وأنيقا مجاملا مع شيء من المخادعة بعد أنّ كان فاسقا، وصاحب كفاية من الفلسفة في ظروف غير مستقرة تكتنفها المصاعب. حولّه من

وغد محتال إلى حزمة من الشقاوة والمرح، ومن أهوج إلى منصف حتى في ركلاته، يوزعها بعدالة القاضي المتنور وبتهذيب الماركيز. إنّه في جوهره نبيل حتى أطراف كمه الطويل، وليس هناك مطب إلا ويفلت منه بكياسة رجل الحاشية." [7]

توالت الآراء المشابهة صادرة من هذه الشخصية الأدبية المعاصرة أو تلك، وكلها تشيد بفن"ديبورا" الإيمائي، ومعالجاته الشاعرية للمواقف، ونظرته الواقعية للحياة. وقد عدّه معاصريه صاحب أسلوب هجائي فاعل في معالجة الحدث، وقدرة واضحة في النأي عن المواقف الكوميدية الهابطة، وجرأة في اقتحام ميدان الفعل العادي البسيط، بل وحتى الخالي من المعنى، من دون إسراف ولا مبالغة.

"كان "ديبورا" يمتاز برهافة الحس، و يحسن التكيف مع محيطه، ولا يهمل ردود أفعال جمهوره، ما مكنه من وضع إصبعه على مكامن الخلل في شخصية "بيير"، وتوظيف مساراتها لتشمل مشاعر وآراء جمهوره وزمنه، إضافة إلى أراءه وأحاسيسه وخبراته الشخصية. وسعيا منه لتحقيق ذلك مد "بيير" بملامح عصرية انتقاها من محيطه ومن طبيعة ومزاج مشاهده، وأقرنها بخيال وحكمة شعبية لا تخلو من العمق. أرادها أن تستأثر باهتمام الجمهور، فحملت مزايا الهوية أو الملامح القومية. وقد قال عنه الكاتب "Theophile Gautier" ،"أن "ديبورا" ليس الممثل الأفضل في عصره، وإنما "الإيمائي" الأفضل، وإن "بيير" الذي يجسده، يعي مسئولياته كأي إنسان معاصر يرمز للإنسانية بعامة."[8]

"وعلى خلاف جمهور مسارح الأقطار الأوربية الأخرى، الذي لا ينظر إلى عروض "الارلكيناد" وشخصياتها، إلا في إطارها التقليدي الشائع، راح الجمهور الفرنسي يتابع بشغف مستجدات شخصية "بيير" التي تزيده قربا منهم، ويؤازر "ديبورا" بما يقدم من جهد لصياغة "بيير" صياغة شعبية تحمل ملامح الشخصية الفرنسية."[9]

وقد شهدت باريس موقفا فريدا آزر فيه جمهورها المسرحي ممثله المحبوب"ديبورا" وهو في أكبر محنة يتعرض لها في حياته:

كان ذلك في عام 1836، عندما حصل "ديبورا" ولأول مرة في حياته ـ يوم الثامن عشر من أبريل ـ على إجازة من مديره، ليقضّي عطلة قصيرة مع عائلته في إحدى القرى القريبة من باريس. وصادف إن لاقى هناك مجموعة من الناس من ضمنهم "نحّاس" يعرفه مع زوجته، وشاب بعمر تسعة عشر عاما يعمل عنده. ويبدو أن الشاب كان يفتقد إلى التهذيب، أو ربما كان مخمورا بعض الشيء، لأنه هاجم "ديبورا" وراح يكيل له الشتائم، دون مبالاة حتى بتنبيه سيده له. أمّا "ديبورا" فتحاشاه وابتعد مع زوجته من المكان. لكنهما صادف أن التقيا به مجددا بعد عدة ساعات، وكرر الشاب شتائمه بشكل أعنف. ولم يستثني هذه المرة حتى زوجة "ديبورا". فانفجر "ديبورا" وتقدم نحوه شاهرا عصاه. لكن زوجته تدخلت لمنع الشجار وتعلقت بذراع زوجها. وبردة فعل عنيفة من "ديبورا" وهو يخلص ذراعه منها، انحرفت عصاه باتجاه صدغ الشاب. وقد جاء في التقرير الطبي الذي تلا الحادثة، أن عظام صدغ الشاب كانت ضعيفة جدا، لدرجة أن الضربة تسببت في كسر في الدماغ و نزيف دموي. سقط الشاب على الأرض نتيجة الضربة، واهتمت به عائلة النحّاس، ثم نقل لاحقا إلى باريس حيث فارق الحياة.

عندما علم "ديبورا" بخبر وفاته، سلم نفسه إلى رجل شرطة كان يسكن إلى جواره.

ما إن شاع خبر توقيف "ديبورا"، حتى تجمع الناس أمام باب السجن بأعداد كبيرة، وكلهم يدافع عنه، ويرى في الحدث مصادفة مأساوية. وقد اهتمت جميع الصحف الباريسية بالخبر، كما وتناقلته حتى بعض من الصحف الأجنبية في الدول المجاورة. وبدا توقيف "ديبورا" أشبه بكارثة ستحل بالمسرح وبجمهوره وبالحركة المسرحية، ما استدعى بالتالي سرعة معالجة القضية. وأبدى "جمهور باريس" وخاصة الفني والمسرحي، استعدادا للشهادة إلى جانب "ديبورا". وبعد إجراء المحاكمة صدر الحكم ببراءته وأطلق سراحه. خرج "ديبورا" من بناية قصر العدالة والجموع التي احتشدت بالآلاف تهتف مرحبة به."[10]

ترك "ديبورا" انطباعا قويا بأنه ممثل إيمائي غير عادي، يتمتع بملاحظة دقيقة استثنائية، ويمتلك عقلا معافى لم يتلوث بآثام عصره، ومتفاعلا مع ما يجري من حوله. (مثلا موقفه إزاء احتلال فرنسا للجزائر من خلال بانتوميم "بيير في أفريقيا" الذي نبه فيه بطريقة هجائية رافضة للحرب، إلى دور المقاومة بقيادة عبد القادر الجزائري ضد الفرنسيين.)

ما فاقم أزمة البانتوميم والمسارح الشعبية في عموم بلدان أوربا (باستثناء إنكلترا)، أنّها خضعت بدًءا من العام 1806 إلى هيمنة الرقابة النابليونية المشددة

"تميزت شخصية "بيير" عن غيرها من شخصيات "الارلكيناد"، في الاثنين وسبعين عرضا التي قدمها "ديبورا" خلال حياته الفنية، بطلاء الوجه باللون الأبيض بدلا عن استخدام القناع، حفاظا على ملامح الوجه الأصلية والتعبير الساذج المعبر عن شخصية الأخرق البطيء. ولا يعود الفضل في ذلك إلى "ديبورا" حصرا، وإنّما إلى من سبقوه في تمثيل الدور.

أما زي الشخصية، فقد أراد له "ديبورا" أن يشكل نقيضا كوميديا مع جسده الطويل النحيف وأطرافه الطويلة النحيلة. واختار قميصا أبيض فضفاضا من قماش قطني يصل إلى منتصف الساق، تزينه أزرار كبيرة في الصدر، وكُمّين طويلين واسعين. أمّا السروال فكان واسعا بشكل لافت من قماش لين. وقد كان يضع طاقية سوداء ضيقة ملتصقة بالرأس، من دون حافة أو تفاصيل إضافية، أراد بها إبراز ملامح وجهه الشاحب الحزين، الذي يحمل آثار سوء تغذية قديمة. وقد ألغى "الكشكشة" الكبيرة حول الرقبة التي استخدمها أسلافه من الخدم، ليظهر رقبته الطويلة كما هي ويستثمرها في حركات كوميدية مختلفة. كان "بيير" في مظهره العام أشبه بـ "خيال المآته" الذي ينصبه المزارعون في الحقول طردا للطيور.

أما المناظر التي استخدمها في العروض آنذاك فكانت لا تتعدى الرسوم السائدة المتنوعة على القماش (كالبيوت والجبال وما شابه)، التي يمكن شراءها من المسارح الأخرى. كان كل مسرح يمتلك مجموعته الخاصة من قطع الكرتون المقصوصة التي تتحرك بواسطة الحبال. و أهم ما كان يميز تلك القطع أنها كانت تتحول بيسر من خزانة ثياب مثلا إلى سلم، أو من بندقية إلى مكنسة.. وما إلى ذلك."[11]

"وكانت النصوص لا تتعدى السيناريو أو "الليبرتو" بخطوط عريضة، تترك للممثل حرية الارتجال وإظهار قدراته. غير أنّ تدخلات "ديبورا" المباشرة، ارتقت بالنص، وزادت من تماسك حبكته وتبرير مواقفه المهملة لحساب الجانب الكوميدي، وإنّ راعى في ذلك حدود المحافظة على الشائع السائد. وقد بدا على سبيل المثال ذلك واضحا في عرض "البائع"، الذي يقتل فيه "بيير" بائع ثياب مستخدمة، ليستولي على ثياب ماركيز قديمة، وينتحل شخصية ماركيز، تقربا إلى بارونة اعجب بها. ويفلح في كسب ودها وموافقتها على الزواج به. غير إن شبح القتيل يترصده ويظهر له في لحظات لا يتوقعها. وفي يوم الزفاف، يظهر له الشبح ويحتضنه ويهبط به إلى الجحيم."[12]

حملت العروض أسماء لا تخلو من الغرابة، منها "الثور الهائج" و "ارلكين والبيضة الذهبية" و "الشيطان الأعرج".. وما شابه. كان كتابها غير معروفين، ولا يجري في العادة التعريف بهم. ومن الحالات النادرة التي جرى فيها الاحتفاظ بالنص المكتوب، والتعريف بهوية الكاتب هي حالة "Charles Nodier" الذي كتب لصديقه "ديبورا" نصا حمل عنوان "الحلم الذهبي أو ارلكين والبخيل".

ترك "ديبورا" بعد رحيله عام 1849 فراغا كبيرا، أعقبه تراجع ملموس في اهتمام المتفرج بالعروض الإيمائية لحساب تسلية جديدة وجدها في عروض السيرك والباليه الإيمائي. وتورد كثير من المصادر أسماء شخصيات فنية وفرق مسرحية، سعت إلى بث الروح في أوصال المسرح الإيمائي، عبر عروض لافتة من وقت لآخر. غير إنّها وإنْ ساهمت في الحفاظ على جذوة البانتوميم متوهجلة، لم تشكل تيارا فنيا أو حضورا فاعلا يفرض نفسه. نذكر في هذا الإطار مثلا العرض البانتوميمي "بيير قاتل زوجته" الذي قدمته الممثلة الشهيرة "سارة برنار" وهي بلباس بيير الأبيض، الذي تزاحم "كل أهل باريس" لمشاهدته، وتأسيس فرقة ديبورا للبانتوميم عام 1860 بإدارة "تشارلس ديبورا" ابن الراحل ديبورا التي استقرت في مرسيليا، بعد إن قضت ما يقرب من عام في مصر، قدمت عروضها أمام ولي العهد وحاشيته.

وردت في مجلة "الريشة" الصادرة عام 1892 مقالة عن البانتوميم، حملت عنوان "البانتوميم والكوميديا" بقلم "جان جوليان"، أشارت إلى أنّ الكثيرين لا يزالون يتذكرون الإيماء وتعبير الوجه الناطق في البانتوميم القديم. وتساءلت عن السر وراء عزوف الجمهور عن صنف مسرحي كان يقبل عليه قبل ثلاثين عاما."

وأضافت "الإيماءة هي أفضل وأسرع سبل التعبير عن الأفكار لانطلاقها من الدماغ مباشرة، عدا كونها لغة طبيعية وعالمية. والإيماءة تتخطى المفردة اللغوية، كما إنّها أصدق بيانا بالمقارنة مع الكلمة المنطوقة وإنّ بدت ملتبسة ومعقدة. والسبب يعود إلى أنّ "الميم" (الممثل الايمائي) يستخدم عند تجسيده الفكرة، ذراعيه وساقيه وجذعه وعينيه وشفتيه. في البانتوميم لا مجال للغش و للخداع، ولا بد "للميم" من أنّ يعيش اللحظة بدقائقها. ولهذا السبب فإنّ البانتوميم أكثر قربا إلى حياتنا العادية. إنّ ممثلينا الحاليين يدورون في إطار بضع حركات وأوضاع جسدية تقليدية، و لا يقدمون عمليا أكثر من خطب وتراتيل، في حين أنّ البانتوميم ينحى نحو الفعل المبرر والحركة المنطقية." [13]

ما فاقم أزمة البانتوميم والمسارح الشعبية في عموم بلدان أوربا (باستثناء إنكلترا)، أنّها خضعت اعتبارا من عامي 1806 و1807إلى هيمنة الرقابة النابليونية المشددة، التي صنفت بعض الأنواع المسرحية، ومنها الأرلكيناد والبانتوميم على إنّها "بدع"، واعتبرتها "غير ذات قيمة" من الناحية الثقافية. وجد الفنانون الإيمائيون الذين ادرج نشاطهم في قائمة "البدع"، أنفسهم أمام معضلة فرضت عليهم. فتراجعت انشطتهم الى حدودها الدنيا وكان عليهم انتظار عصر نهضة أخر. وإنّ كان ذلك لم يمنعهم من التواصل مع جمهورهم من خلال عروض فنية أخرى، في مقدمتها السيرك والباليه الإيمائي، اللذان شهدا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر انتعاشا كبيرا.

الهوامش:

(1) مقتطفات من كتاب "البانتوميم" تأليف كاتب المقال الصادر 2013 بمناسبة اختيار بغداد عاصمة الثقافة العربية.

(2) – Svehla, Jaroslav: Deburau nesmrtelny Pierot. Melantrich, Praha 1976.

(3) Remy, Tristan : Jan Kaspar Deburau. Orbis, Praha 1960.

(4) – Svehla, Jaroslav: Deburau nesmrtelny Pierot. Melantrich, Praha 1976.

(5) نفس المصدر السابق.

(6) لشارع "بولفار دي تامبل" خصوصية لدى أهل باريس. فقد كان مكان نزهتهم الذي تكثر فيه أشكال التسلية وعروض الممثلين الجوالين والمهرجين. واعتبارا من عام 1759 أنشأت فيه صالات عرض تقدم نوعا من الدراما الاجتماعية المسلية البعيدة كل البعد عن الأنواع المسرحية الرسمية كالتراجيديا والأوبرا والكوميديا. وبعد الثورة الفرنسية أصبح رواد تلك الصالات من الطبقات الشعبية الذين تهافتوا على حضور عروض المنوعات ومسرحيات الرعب.

(7) – Svehla, Jaroslav: Deburau nesmrtelny Pierot. Melantrich, Praha 1976.

(8) نفس المصدر السابق.

(9) Remy, Tristan : Jan Kaspar Deburau. Orbis, Praha 1960.

(10) – Svehla, Jaroslav: Deburau nesmrtelny Pierot. Melantrich, Praha 1976

(11) Veber,Vaclav: Pribeh panto-mimy. AMU. Praha

(12 - 13) Veber,Vaclav: Pribeh pantomimy. AMU. Praha

قصة بيئية

غابة مطيرة للبيع

بيتر ليفنز
ترجمة: سارة محمدي

على مدار الثلاثين عامًا الماضية، دأب تحالف من العسكريين ورجال الأعمال والإداريين الفاسدين على قطع أشجار أقدم غابة مطيرة في العالم في بورنيو. إذا استمروا في قطع الأشجار بالمعدل الحالي، فستصبح هذه الجزيرة، التي تعادل مساحتها مساحة فرنسا، خالية من الأشجار خلال خمسة عشر عامًا.

فقد السكان الأصليون، شعب الدایاك، أرضهم التي يزرعون فيها طعامهم، والغابة التي يصطادون فيها السمك ويجمعون الحطب والفواكه والنباتات الطبية. لم يعد هناك مكان لأرواح الأشجار، وطيور أبو قرن، والأنهار، والصخور. تجوب المجارف أرضًا مقدسة، ويثير غضب الأجداد الذين يستشعرون بالكارثة على مجتمعهم. يقاوم شعب الدایاك الشركات والجيش، لكن في الوقت الحالي، المال والسلاح معًا أقوى.

(1)

وسط سحابة من الغبار، تتوقف السيارة الرياضية متعددة الاستخدامات أمام الحاجز. يستنفر الحراس المسلحون ببنادق آلية في ظل سقيفة الحراسة.

ـ "إلى أين؟"

سأل مارينوس، سائق الدایاك، عن "العائلة" التي ينقلها.

ينحني الطريق كسحاب صدئ عبر ملاءة خضراء مطويَّة. الطريق مليء بالحفر والأخاديد العميقة التي أحدثتها الأمطار الموسمية في التربة الحمراء. قبل بضع سنوات فقط، كانت هذه المنطقة الجبلية مغطاة بغابات مطيرة عتيقة. الآن، لا ينمو فيها سوى الأعشاب والشجيرات التي بالكاد تصل إلى الركبة. بينما تبرز هنا وهناك، جذوع الأشجار المتفحمة وسط الخضرة.

يبدو أن إزالة الأشجار الصغيرة لم يكن مجديًا. فقد قُطعت عشرات الآلاف من الهكتارات من الغابات هنا. مُنحت شركة "بي تي لاهان سوكسيس" امتيازًا لزراعة غابة إنتاجية من أشجار الأكاسيا. يُستخدم لبّ خشب هذه الشجرة سريعة النمو كمواد خام لصناعة الورق. على بُعد خمسين كيلومترًا شمالًا، تنتهي التلال المحلوقة عند سلسلة جبال زرقاء داكنة، حيث تقع خلفها منطقة سراواك، الجزء الماليزي من بورنيو. الآن هذه المزارع الشاسعة مهجورة.

كان حراس الحاجز، الذين يشعرون بالملل، آخر من بقي من السكان. حتى الطيور تتجنب المنطقة. يستند المنزل ذو الألواح الخشبية غير المطلية وبلاط السقف المصنوع من الخشب الصلب إلى أرجل خشبية قصيرة مطلية بالكيروسين لطرد الحشرات. تجمع حوالي عشرة رجال وعشرين طفلاً على الأقل يرتدون سراويل قصيرة وقمصانًا تتدلى حتى ركبهم حول الشرفة. ينحني الرجال وظهورهم ملتصقة بالحائط.

يتضح سريعًا سبب هذا الهدوء في المزرعة. لم تدفع شركة "بي تي لاهان سوكسيس" رواتبهم منذ أربعة أشهر. توقف رجال قرية "سيمايونغ" عن العمل. يكسب العمال ما بين ألفين وثلاثة آلاف روبية يوميًا. يبلغ سعر كيلو الأرز 1500 روبية.

ـ "لقد نفدت المؤن الآن. من أين سنحصل على الطعام من الآن فصاعدًا؟ لم يعد لدينا المزيد" أشار أحد الرجال إلى الشرق. هناك غابة، لكن الشركة التي تملك امتيازات قطع الأشجار لديها رجال مسلحون يتجولون بسيارات دفع رباعي. وقد سُمعت عدة طلقات نارية بالفعل. ربما حان وقت عودتنا.

عندما كانت سيمايونغ لا تزال في قلب الغابة، كانت الغابة والحقول توفر الغذاء لـ 125 عائلة. يصف أحد كبار السن، الوضع قبل إنشاء المزرعة:

ـ "كانت بساتين الخضراوات والفواكه تحيط بالقرية، في دائرة واسعة حولها حدائق لادانغ. كل بضع سنوات، كنا نترك حقول الأرز ونعود إلى الغابة. وإلا، فإنك تُستنزف الأرض، وتُستعبدها. الحيوانات والنباتات والأحجار والأنهار والأرض، جميعها لها روح. تُشكل معًا روح الأرواح، أو الله".

يُنسج الدایاك إيمانهم القديم بحياتهم العملية. يسبق البذار والحصاد والصيد، وحتى أخذ البيض من عش الطائر، مراسم وطقوس خاصّة.

وفقًا لـ "العادات"، وهي القوانين غير المكتوبة التي تحكم القانون الجنائي والقانون المدني والتعليم الزراعي وآداب السلوك والوصايا العشر، يجب ترك الأرض وشأنها مدة ثماني سنوات على الأقل قبل إعادة استصلاحها بعد حرقها. تُحرق الغابة الصغيرة مباشرةً قبل موسم الرياح الموسمية الرطبة. يُنشئ تناوب المحاصيل مساحة كبيرة من الغابات الثانوية. يجب حماية الغابة البدائية المحيطة بها وفقًا للعرف. جزء منها مناسب للصيد وجمع النباتات ذات المفعول الطبي أو الروحي، مثل الخيزران. أجزاء كبيرة من الغابة، وخاصةً منطقة التلال، لها أهمية دينية. تخضع أفعال البشر هناك لقواعد صارمة للغاية، لهذا فأن أي خرق لقواعد وطقوس تلك المحميةٌ القديمةٌ منذ قرون، قد يُثير غضبَ أرواح الأجداد.

ويعتقد جينينغ أن قطعَ أشجار الغابة قد جلبَ كارثةً على المجتمع. المال يُقوّض العادات. يُصبح الناس جشعين. أخذت الشركات رؤساء القرى إلى المدينة. أُعجبوا بالمنازل المُجهزة بمكيفات الهواء والتلفزيونات والمياه الجارية والثلاجات. وعدت الشركة الناس بالثروة، لكن لم يُثمر ذلك شيئًا. في النهاية، استولوا على كل شيء، ولم يحصل أحد تقريبًا على أي تعويض. ذهبنا للشكوى إلى الشركة ورئيس المنطقة، ولكن قيل لنا بعد ذلك إننا مُثيرو شغب وأن الجيش سيُنشر في مناطقنا.

(2)

خرجت امرأة عجوز من ركن الطبخ خلف المنزل تحمل طفلًا صغيرًا بين ذراعيها. كان ثمة قن دّجاج من الأسلاك المُشّبكة المُسمّرة على الألواح الخشبية. يوجد فيه طائر وحيد قرن صغير. باب القفص كان مفتوحًا. بمنقاره البرتقالي العملاق، يقطف البذور بعناية من يد المرأة العجوز النحيلة.

طائر وحيد القرن مُقدّس. نداؤه كصلاة، وطيرانه يُرشد الدایاك إلى الطريق في الغابة.

يجري النهر عشرين خطوة خلف المنزل. أشجار النخيل والموز والخيزران، كثيفة وطويلة. كمداخن، تُلقي بظلالها المُريحة على الضفة. يلعب بعض الأطفال في بقعة ضحلة. الماء لزج وبني صدئ. سار جينينغ على طوله.

يحمل النهر التربة التي تجرفها الجبال التي أُزيلت منها الأشجار. علاوة على ذلك، تحتوي المياه على أسمدة ومبيدات حشرية صناعية تتسرب من تربة مزارع زيت النخيل والسنط.

ـ "لم نعد نستطيع شرب الماء. أصبحنا معتمدين على المطر. حتى أننا فقدنا مياه الشرب".

لم يعترف نظام سوهارتو الاستبدادي بحقوق الدایاك في أراضيهم؛ فالأرض ملك للدولة. قررت وزارة الغابات السماح بقطع ثلاثة أرباع مساحة الغابات البكر البالغة 45 مليون هكتار في الجزء الإندونيسي من كاليمانتان، لإفساح المجال لغابات الإنتاج ومزارع زيت النخيل. تدعي الشركات ملكيتها لمساحات الغابات المخصصة لها، مستخدمةً رشاشات الجيش كحجج.

في عدد من الأماكن، تمكن الدایاك من منع وصول غابات الإنتاج أو مزارع زيت النخيل، بواسطة مقاومة عنيدة، وشبه عنيفة. في منطقة سانداي، بمقاطعة كيتابانغ، تظاهر 1600 من قبيلة كيرياو دایاك باتّجاه معسكر قاعدة شركة "بي تي لينجا تيجوانا". بدأت الشركة بقطع الغابات البكر دون استشارة أو تعويض لتوسيع مزرعة زيت نخيل قائمة. دمّر الدایاك الجسر الذي يربط المخيم بالعالم الخارجي، وأحرقوا المباني والمركبات والمزرعة القائمة. بالقرب من بيليمبينغ، في مقاطعة ساماس، أشعل مئات من قبيلة باكاتي دایاك النار في 120 هكتارًا من مزارع الأكاسيا والمباني التابعة لشركة "بي تي إنيتياسا إيدولا". لم تستأنف الشركة، التي كانت حاصلة على ترخيص، عملها في بيليمبينغ.

دعم معهد دایاكولوجي، التابع لمنظمة بانسير كاسيه غير الحكومية السكان الدياك، وساند احتجاجاتهم. يلتزم المعهد بالحفاظ على ثقافة الدياك وتعزيز هويتهم جزئيًا من خلال البحث العلمي وتسجيل القصص والموسيقى والطقوس. لكن موظفيه هم في المقام الأول عمال مجتمع الأدغال الذين ينظمون الناس في الكامبونغ لمقاومة التهجير وإزالة الغابات.

(3)

يُجسّد جون بامبا، مدير المعهد وزعيم جالاي داياك في مقاطعة كيتابانغ، هذه المقاومة. لقد سلكت إندونيسيا الآن مسارًا غير مستقر من الديكتاتورية إلى الديمقراطية.

ـ "بالطبع، هناك الآن حريَّة تعبير وحق في التظاهر، لكن الجيش لم يعد بعد إلى ثكناته".

يُعين رئيس القرية من قبل مدير المنطقة والجيش. وبجانب كل رئيس قرية يوجد ضابط من الجيش، يُدعى بابيتسا. يجب على رئيس القرية إحالة كل القرارات إلى البابيتسا". يسري هذا النظام من الحكم الموازي في جميع أنحاء التنظيم السياسي، وصولاً إلى مستوى الحكومة.

بالإضافة إلى ذلك، للجيش مصالح تجارية في كاليمانتان، فهو يحصل على الأموال من أعمال تجارية، غير قانونية، مثل المقامرة والاتّجار بالمخدرات، بينما يتورط في قطع الأشجار غير القانوني وتهريبها إلى ساراواك في سنغافورة المجاورة.

ـ "لكن هل لدى الجيش اهتمامٌ بوضعٍ سياسيٍّ غير مستقر؟"

يجيب بامبا:

ـ "إنّ العنف المتكرر بين مختلف الفئات السكانية يعني منح الجيش صلاحياتٍ واسعة. قبل بضعة أشهرٍ فقط، ظهرت قائمةٌ للقتل، ضمّت، من بين آخرين، العديد من أفراد بانسير كاسيه. كنتُ أنا نفسي في المرتبة الثانية. الرجل الذي كان على رأس القائمة، وهو طبيبٌ لعب دورًا بارزًا في حركة الشباب، طُعن حتى الموت. كان من المفترض أن تبدو الجريمة وكأنّ المادورين هم من نفّذوها. كان الهدف هو أن يُنتقم من الداياك جماعيًا".

أثناء أشهرٍ من الصراع العنيف بين الداياك والمادورين، قُتل ما بين 500 و1000 شخص. ومع ذلك، فإنّ الاضطرابات السياسية تصل أيضًا إلى كاليمانتان. فقد تمّ تعليق العديد من امتيازات قطع الأشجار، يقول بامبا:

ـ "فقدت بعض الشركات ذات السمعة السيئة حقوقها في الاستغلال. ترغب الوزارة الآن في تطبيق نموذج التعاونيات جزئيًا، حيث يحصل المجتمع المحلي على امتياز قطع الأشجار لمساحة 10,000 هكتار في المنطقة المحيطة".

يخشى بامبا أن تكون العواقب وخيمة على المدى الطويل. فمن الواضح أن اختفاء الغابات المطيرة سيتسارع نتيجة لذلك. معارضة قطع الأشجار منقسمة ومقوّضة. داخل القرى، ستنشأ انقسامات بين الراغبين في استثمار مساحة 10,000 هكتار والراغبين في الحفاظ على الغابة. ستتعرض الغابة، ومعها ثقافة وهوية الداياك، لمزيد من الضغط.

يدرك بامبا أن وقف إزالة الغابات ليس مطروحًا على جدول أعمال حكومة وحيد القرن. يقول:

ـ "تبلغ ديون إندونيسيا الخارجية 150 مليار دولار. لا يمكن تحقيق هذا إلا بتصدير أخشابنا الصلبة الاستوائية ومنتجات التعدين الأخرى.. بإمكانك أن تتخيل لافتة كبيرة تحمل عبارة "غابة مطيرة للبيع".

قصيدة..

أسودُها ليسَ طريقا

سوزان إبراهيم*

(1)
المعدّلون جينياً في مختبراتِ الحربِ
تخفّفوا من الوزنِ الزائدِ المُكلِفِ في المطارات
ثمَّ حملوا القبيلةَ في حقائبَ دبلوماسية،
المعدّلون جينياً البارعون بهندسةِ الطوائف.

(2)
وأنتِ امرأةٌ صعدتِ الطائرةَ لتهبطَ محمّلةً
بحقائبِ الغرقى والمقتولين
امرأةٌ كسّرتْ قلبَها لترصفَ الطريق،
وَفَاتَها أن تتعلمَ كيفَ تعيشُ عند نقطةِ الصفرِ
كسكينٍ
نقطةُ الصفر البتولُ،
المقبرةُ العظمى،
صمتُ اللهِ وهو يمنحُنا متعةَ الاحتمالاتِ على
رقعةِ شطرنجٍ
أبيضُها ليسَ ملجأً
أسودُها ليسَ طريقاً.
كش ملك.

(3)
من هواياتِكِ الخطرةِ البحثُ عن حياةٍ
مجهولةٍ.
باكراً على ضفةِ نهرِ Ouse*
تتأملينَ الجنونَ الكامنَ تحتَ قشرةِ العالم،
هذا حارسُ الحربِ، وهذا الذي تحتَ قدميكِ
مقبرةٌ
وكانَ هناكَ وطن.
كش ملك.

(4)
الحياةُ على طرفيْ حربٍ يشبهُ نظارةً
لا تطابقَ في الرؤيةِ بين عدستيها
هكذا أُصِبنا بحَوَلٍ مصيريٍّ مثير!
مُضارِعُنا جارحٌ كزجاجةٍ مكسورةٍ،
سوف نذهبُ جميعاً إلى الجنةِ في الصباحِ
الباكر
حيثُ النوافذُ نيئةٌ ومقيتةٌ كلحمِ القتلى.
انتهتِ الحربُ
لكنَّ اللهَ لم يعدْ منها سالماً.

(5)
ذهنُكِ الآنَ هناكَ بعيداً قبلَ الحرب،
تُصغينَ للأغنياتِ القديمةِ
رتمٌ شرقيٌّ عميقٌ كالأفيونِ الرحيمِ
يشبهُ الوصولَ إلى نهايةِ العالم
أو كمن أُعطيَ لقاحاً بمادةٍ سامةٍ وعذبة.
حين يكفُّ الموتى عن ملاحقتي
سأصغي للأغنياتِ القديمةِ مرةً أخرى
وحينَ تنتهي الحربُ سأصبحُ رومانسيةً
فقط حينَ تنتهي الحرب!
كش ملك.

(6)
كيفَ لم تنتبهي أنّكِ مربعُ شطرنجٍ أسودُ!
امرأةٌ مُغلقةٌ، مُعلّقةٌ
امرأةٌ مشغولةٌ من حاضرٍ صرفٍ،
وكما لو أنك تمدّين يدكِ وتُطفئينَ الغدَ،
تدركين أن الماضي غيرُ موجودٍ
كما لو أنكِ تقفزين على الرقعة:
أسود، أبيض، أسود، أبيض....
فقط تابعي هذا الموتَ.
كش ملك

(7)
مُسرنَمَةً، تمشينَ في الممر الطويل
تقلّبينَ المفاتيحَ الثقيلةَ في حقيبتكِ
لم تصدّقي ما وعدتكِ به البيوتُ القديمة،
لم تصدّقي الصورَ الفوتوغرافيةَ القديمة،
لم تعترفي أنَّ الحنينَ قنّاصٌ ليليٌّ،
وأنَّكِ تصلينَ حينَ ينتهي المفعولُ المسكّنُ
للأمكنة!
أنتِ المرأةُ التي كسّرتْ قلبها...
كش ملك.

(8)
في هذيانِ النومِ أو هذيانِ الوجدِ تعشقينَ
صدقَكِ
لغتَكِ البسيطةَ
هيأتَكِ الموحيةَ كمْ أنتِ خاسرةٌ
وكما لو أنكِ تنتمينَ إلى فيلمٍ سينمائي
كما لو أنكِ ممثلةٌ بديلةٌ تنفّذُ المشاهدَ الخطرةَ
دون تعليماتٍ
كما لو أنكِ الشاهدُ الملكُ في قضيةٍ خاسرةٍ
لا يخرجُ منها سالماً ولا يعود العالم كما كان.
تعترفينَ: لا شيءَ تعجزُ حقيبةُ امرأةٍ عن
احتوائه،
حتى الحرب!

(9)
بيننا ضجيجٌ يزفرُ زبدَ البحر
وقتٌ غيرُ ممسوسٍ، خدرٌ يمتدُ حتى العدم
بيننا شوارعٌ لا تسيرُ، ولا تتوقفُ عن الحركةِ.
حين يخلو مُضارِعُنا من السرعةِ اللازمةِ
للتعويض عمّا فقدنا
أسكبُ الوقتَ في الساعةِ المتوقفةِ بهدوءِ
انتحاريٍّ
ثم يصيرُ العالمُ أبيض.
كش ملك.

(10)
في التحقيقِ في قضيةٍ خاسرةٍ سؤالٌ يتكررُ:
كيفَ تجيدينَ كسرَ هذا الصمتِ؟
- عليَّ أن أقولَ كلَّ ما لا يقولهُ المقتولون!
الصمتُ مقصورةٌ خانقةٌ،
الوقتُ مقصورةٌ خانقةٌ،
الأسماءُ مقصورةٌ خانقةٌ
لابدّ من قتلِ الأسماءِ للتخلصِ من ذاكراتِها
كش ملك.

(11)
للعيشِ على رقعةِ شطرنجٍ أسودُها فارغٌ
وأبيضُها هروبٌ
تنازلنا عن حقّنا في البقاءِ أحياءً في ذاكرةِ ما لم
يعد موجوداً.
ولأنكَ أردتَ الحياةَ اخترعتُك!
لم تكن حقيقياً، أنا اخترعتك.

(12)
لم يعدِ الاعتذارُ أحدَ مسلّماتي
وعلى غرارِ كائنٍ راسخٍ في فلسفةِ الأبوابِ
المُوصدةِ،
أرقامِ الشققِ المتتاليةِ بلا نهايةٍ،
المصاعدِ الفارغةِ،
والمدينةِ التي بُتِرَتْ أقدامُها،
كان لابدَّ من العيشِ على رقعةِ شطرنجٍ
أسودُها قبرٌ وأبيضُها نسيان.
كش ملك.

* نهر Ouse حيث غرقت فرجينيا وولف
* شاعرة سورية

بورتريه شخصي
الموت العازف على الكمان

د. سمير الشيخ

شغلت إشكالية (الموت) وما تزال الفكر والتخييل الإنساني منذ عصور ما قبل التاريخ. فلقد ظل الموت السؤال الفلسفي الذي يؤرق الإنسان منذ الأزل. يتحدث (هيدگر)، قطب الوجودية، عن الموت بوصفه تلك الإمكانية الفريدة التي تحول الكائن هنا والآن إلى ماض بحت بحيث يصبح في خبر كان. فالموت، في معتقد(هيدگر)، ليس مجرد فكرة تعبر عن (الخاتمة) أو (النهاية)، بل هو امكانية معاشة تعبر عن فعل (التناهي) أو الإنتهاء. الموت ـ في نظر (هيدگر) ـ هو الإمكانية النهائية التي تنتظر الذات في المستقبل.[1]

في تاريخ الأدب، كانت الملحمة الميتوبية الكبرى (لكلكامش) تتحدث عن سرانية الموت ومايؤول إليه الجسد بعد هذا التحول الوجودي، بل تتحدث الآداب السومرية والمصرية والزرادشتية، فضلاً على الأديان التوحيدية، عن مصير الإنسان ما بعد الموت. وتتحدث الملاحم الإغريقية الكبرى عن صورة (شارون) الذي يعبر بقاربه المرعب نهر الموت (ستكس) بالأجساد الباردة صوب العالم الآخر. لذا، كانت ثيمة الموت ذات وظيفة سادرة في خلق بيئة التوجس والخوف والإبهام في السرديات العالمية. هذا الحضور لإشكالية الموت يضفي بعداً على قيمة الحياة في ذلك الفكر المتضاد.

(1)

لم يكن الفن، العلامة الثقافية السيميائية الكبرى، ببعيد عن تلك الإشكالية الفلسفية في حيوات البشر. ففي اللوحات والتماثيل والسمفونيات والدراما تتجلى إشكالية الموت حسب المدارس والأساليب الفنية، بل والطبيعة الخالقة للفنان ورؤاه إزاء الكون المتحول. ولعل المدرسة التي تجسدت من خلالها هذه الإشكالية الفلسفية هي المدرسة (الرمزية)؛ فـ(الجمجمة)، كما في اعلام القراصنة أو حقول الألغام، الصورة الأشد رمزية للموت في الثقافات البشرية. ليس هذا حسب، بل أن الشموع المطفأة والمصابيح المحترقة تشكل رموزاً للفناء البشري. ولعل الأنبوب الطيني التي ينفث خيطاً من دخان سرعان ما تختفي في الأثير تعبيراً رمزياً على قصر الحياة البشرية والذاهبة صوب الفَنَاء. فكرة الموت السادرة نجد لها حضوراً في الأعمال الرمزية للفنان السويسري (أرنولد بيكلن) (1827 ـ 1901) **Arnold Böcklin**. لقد تناولت بواكير (بيكلن) الفنية الكون الأسطوري في أعمال من قبيل (الحورية والساتير) **Nymph and Satyr** و(المناظر الطبيعية البطولية) **Heroic Landscape** و **Diana Hunting1858** أو (صيد ديانا) **1859**.[2]

كانت الثقافات الكلاسية إحدى مصادر الثراء للفنان السويسري اثناء رحلته إلى (روما). ثم عاد إلى روما ثانية ما بين 1862 و 1866 ليهب مخيلته ذلك التداعي الحر ولتصبح الوانه أشد حدة ، كما في (بورتريه السيدة بيكلن) و(ناسك في البرية) العام 1863و(حانة رومانية) و(يلا ند شاطيء البحر) في العام 1864. بهذا الإنخطاف الصوري المثير، ظل (بيكلن) يقدم هذه المآثر الفنية ولتتكشف فيما بعد الأبعاد الرمزية في فنه، وفي مقدمتها (بورتريه شخصي مع الموت العازف على الكمان) العام 1872. وعلى الرغم من ان (بيكلن) نشأ متأثراً بالفن الرومانسي، فإن غالبية رسوماته الرمزية مستلة من الأرومة الأسطورية (الميثولوجية) والخرافات والتي غالباً ما تتداخل فيها تقنات المدرسة (الماقبل ـ روفائيلية) التي لاقت رواجاً في العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر الإنكليزي. هنا، لابد من التنبيه أن (المدرسة الماقبل ـ روفائلية) مجموعة من الشعراء والفنانين والنقاد من امثال (دانته برائيل روزيتي) و(آرثر هيوز) و(جون أغرت مليلس) وسواهم. هذه المدرسة وقعت تحت تأثيرات مقولات الناقد الجمالي (جون رسكن) التي تدعو إلى الخروج إلى الطبيعة ـ وأن على الفن تناول الثيمات الجادة بأقصى درجات الواقعية في الفن. لذلك، كانت الموضوعات الدينية والأدبية محل تدبر وتفكر هذه المدرسة الفنية؛ غير ان هذه المدرسة لم تكن بمنأى عن تأثيرات المدرسة الرومانسية التي شغلت النصف الأول من القرن التاسع عشر الأوركي، فكانت المؤثرات الرومانسي والواقعية ماثلة فقي أساليب المدرسة وتقناتها في التنفيذ الجمالي. لقد استلهمت هذه المدرسة الثيمات الأدبية من سردية وشعر والملاحم والتواريخ القروسطية.إن جدل التأثر والتأثير يجد مكانته في منجز (بيكلن) الفني الذي انغمس بتشكيل البيئات الكلاسية والمعمار الكلاسي؛ لذا فهو غالباً ما يعاقر موضوعة الموت والتناهي البشري بطريقة اليكورية (رمزية) في سياق عالم غرائبي متخيل . ولعل من أفضل أعمال (بيكلن) في هذا السياق الإليگوري الغرائبي هي (جزيرة الموت) التي تستوحي رمزياً (المقبرة الإنكليزية) في (فلورنسا) القريبة من مشغله الفني، التي دفن فيها طفلته (ماريا).

(2)

لنتأمل (بورتريه شخصي مع الموت العازف على الكمان) (الشكل 3) Self –Portrait with Death playing the Fiddle من منظور (فلسفة الأشكال الرمزية). اللوحة علامة فنية ثقافية كبرى أو شكل رمزي فني تتجاذب فيه رموز فنية أو جزئيات رمزية لتشكل هذا البنيان الجمالي الموحد. هذا الشكل الرمزي لا يكون دون امتلاء في الشعور أو الروح. ففي العام 1872كشف الرسام السويسري الرمزي عن لوحته ؛ وهي أستبطان رمزي لإشكالية الموت والفناء في مواجهة الذات الخالقة لهذا التحول الوجودي العظيم. وقد عُرِضَتْ هذه المأثرة الفنية أول مرن في معرض Konstverein Munchen، والتي كانت سبباً في ذياع شهرة (بيكلن) في جمعية (ميونخ) الفنية. تتناول اللوحة (الموت)؛ وهي ثمية تتكرر في خطاب (بيكلن) الفني الرمزي، والذي تنذر بتحول الحياة كل آن. وليس ذلك، ببعيد عن سكنى الفنان على مقربة من المقبرة الأنكليزية في روما ورحيل ابنته المبكر.

على مستوى التشكيل، يظهر الرسام في صدارة الصورة ماسكاً خلاطة الألوان (الباليت) في يد والفرشان في اليد الإخرى، فيما يظهر ذلك التضاد مابي لون القميص والأبيض والسترة الغامقة الزرقة المائل إلى السواد. تشكل الكينونة البشرية (الفنان) علامة ايقونية ، وهي العلامة التي تقوم على مبدأ الشبه بين الدال والمدلول. إن من طبيعة مفهوم (بورتريه شخصي) أو (صورة ذاتية) التركيز على ملامح الفنان، كما صور (روبنز) الشخصية بقصد تفحص نفسه كموضوع والكشف عن بواطن سريرته. لذا، يظل لحضور الفنان فرادته وجرأته في المفردات الرمزية للوحة أو رمز الفن بوصفه علامة ثقافية حاضرة.

ثمة علامات مرتبطة بمشغل الرسم التشكيلي، وهما (الباليت/ خلاطة الألوان) .(الفرشاة). من زاوية نظرية الرمز، تُعَدُّ (الباليت) و(الفرشاة) علامتان إحاليتان تحيلان إلى حقل الفن التشكيلي. فالعلاقة بين الدال بالمدلول تكاد ان تكون سببة؛ فلولا اللون الفرشاة لما كان هناك رسم تشكيلي. وبكلمات (لانكر)، هذا (الفضاء الافتراضي) يتعارض و(الفضاء العملي) حيث اللوحة المستوية البيضاء، وحيث الأصباغ، ذلك الفضاء الذي تشغله اللوحة بكل أبعادها. إنها مفردات الواقع حقاً. ولكن ما أن يبدأ الرسم بالظهور والتجلي، يكف السطح المستوي للوحة أن يكون كما كان. إن ما يظهر أو يتجلي حقاً هو فضاء لا متناهي الذي يُبتدع فيه الرسم وبمعيته.

من خلف العلامة – الأيقونة (صورة الفنان)، وتحديداً خلف كتفه الأيسر، تورق علامة غريبة هي (الموت) يمثله أو يرمز إليه شكل هيكل العظمي الأدمي وهو يعزف على كمان، مما يستدعي إلى المخيلة فكرة (رقصة الموت) في العصور القروسطية. لكنما اللافت للنظر ان آلة الكمان ذات وتر واحد، فيما القرب الحميمي للهيكل العظمي من الذات الخالقة ربما يشي بوعي الذات بإمكانية الفناء القائمة في الحياة البشرية. ترتسم على احداق الفنان نظرة تأمل حيرى لهذا السر الغامض البهيم، فيما يبدي الموت ذلك الحس بالألفة مع الكينونة المتناهية المتحولة. هنا، يظهر تصوير اللاوقعي (الفكرة المجر = الموت) بذات الفضاء الذي يلف الواقعي (صورة الفنان).لابد من التنبيه هنا، ان حضور الموت في اللوحة يظل حضوراً حميما أليفاً بمصاحبة الكمان وليس مرعباً، كما تتناقله الأساطير والخرافات والأديان، من سطوة هذا (المجهول) وبأسه في انتزاع الروح البشري. هذه الإلفة تكاد ان تكون غرائبية في نسق الموت والفناء والتحول من مستوى الحيوان إلى مستوى العدم. قد تبدو غرائبية تلم المفارقة في صورة الكمان في حضرة الموت المرعب. ربما تعود جذور الفكرة إلى القرون الوسطى حيث وباء الطاعون، ومكافئه (الموت الأسود) يحصد بنجله المعقوف أرواح البشر من دونما تفريق العام 1347. لذلك، تظل صورة الموت كهيكل عظمي شنيع على هيئة عازف كمال رمزية متداولة في الثقافات الأوربيـة منذ تلك الأزمنة.قد يكون الكمان في لوحات من هذا المزاج تذكير بخيوط الزمن، وأن الأشياء الجميلة، مهما طالت، فهي إلى انتهاء. وربما توحي الأوتار المفقودة أو المقطوعة بقصر الحياة أو الموت. وربما ضحكة الشبح العظمي رمزية لسخرية الموت من القدر البشري الفاني.

والمساءلة الآن: ما الوظيفة التي يقوم بها الفن لقهر الموت؟إن رمز الفن هذا بكل مفرداته أو أشكاله الرمزية ربما هي رسالة لاستبطان ماهية

(الشكل 3) بورتريه شخصي مع الموت العازف على الكمان.

الموت؛ هذه القوة القهرية الغامضة: إنها تأمل لفكرة الشعور، كما تقول (لانكر)، أي ما يثيره الشعور بالموت من فِكَر في الوعي الإنساني. هي دعوة لتأمل حيواتنا وما تؤول إليه في ظلال واقعة الموت، ولكنها، من جانب آخر، فاللوحة تأمل في قوة االفن لمواجهة تلك القطيعة مع الحياة الإنسانية. فالبارغم من أن الموت أمكانية لا مرد لها، لكنما قهر الموت وخلود الإنسان يأتي عبر القِوَى السادرة في الروح، وفي مقدمتها قوى التخييل والابتكار عبر الفن بوصفه الظاهرة السيميائية الثقافية الرافضة للإلغاء الكلي لمصير الإنسان منذ القماط الأول حتى القماط الأخير.

تظل المدرسة أو الأسلوب الذي يصدر عنه فن (بيكلن) مصدر جدل نقدي يتراوح ما بين الرومانسية والرمزية؛ ولكن تظل الرمزية التي سادت النصف الثاني من القرن التاسع عشر الأوربي مصدر الثراء في لوحات الفناة السويسري. ومهما يكن الأمر, فالتشكيل الرمزي يبدو وكـأنه تجوال في مخيلة وفكر (بيكلن)، لكنما هي تجسيد لفكرة ربط الطبيعة بالموت، والتي اجتاحت الروح الألماني في القرن التاسه عشر، كما نجها في أعمال (نوفاليس)، الشاعر الرومانسي الألماني.لقد أطلق نقاد الفن على هذه التوليفة الفنية الغريبة حيث توحد المادي (جسد الفنان) و الجريدي (فكرة الموت) مفهمو (التبديل الطبيعي) natural permutation ، حيث تقديم الشخوص والأشياء للطبيعة في ارتباط مستحيل في الواقع اليومي المعاش؛ وتلكم فلسفة الفن في نزعته الغرائبية.

تتعدد أشكال الخلود في اقانيم الفن. ففي المنظومة السيميائية اللفظية (اللغة)، يقول (شيكسپير) في السونيت:

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee (3).

فمادام في البشر من رمق، وفي الأحداق من بصر
سوف يحيا هذا (القصيد)، وإياك سوف يهب الحياة. (الترجمة لي)

وفي الفن وأقانيمه اللسانية والبصرية يُهزَّم الموت. يقول (محمود درويش) في (الجدارية):

هَزَمَتك يا موتُ الأغاني في بلادِ الرافدينِ
مسلَّةُ المصري، مقبرةُ الفراعنةِ
النقوشُ على حجارةِ معبدٍ هَزَمَتك
وانتصَرتْ وأفلتَ من كمائنك الخلودُ
فاصنعْ بنا، واصنع بنفسِك ما تُريدُ. (4)

إن كل الأشكال الرمزية، كما يرى (كاسيرر) إنما أشكال تمثيل, وتعبير، يعبر الإنسان بها ومن خلالها عن رغبته في استدامة وجوده المتناهي.

قمع الدولة الباكستانية

مناضلو بلوشستان

إعتقالات بالجملة وإخفاء قسري لناشطي اليسار

الطريق الثقافي ـ خاص

في 22 آذار/ مارس الماضي، اعتقلت الشرطة الباكستانية الناشطة مهرنك بلوش، زعيمة لجنة بلوش ياكجهتي (لجنة التضامن البلوشية)، البالغة من العمر ٣١ عامًا، بعد وقت قصير من قيادتها احتجاجًا على "اختفاء" الشباب البلوشي على يد الدولة الباكستانية، وأدت عملية اعتقال مهرنك والدفاع عنها من قبل أنصارها، إلى مقتل ثلاثة أشخاص، وتُوجيه تُهم الإرهاب والفتنة إليهم.

علاوة على ذلك، فإن القمع الشديد في أقليم بلوشستان الخاضع للسيطرة الباكستانية، قد تجاوز الحدود إلى درجة أن شخصية بارزة مثل مهرنك بلوش (المرشحة لجائزة نوبل للسلام) لم تسلم منه.

وتطالب منظمات حقوق الإنسان وقوى اليسار والديمقراطية حول العالم بالحريَّة للبلوش وغيرهم من المعتقلين والمختفين في بلوشستان، وضمان حق شعبهم في العيش بعيدًا عن العنف وتقرير المصير.

ردًا على الاعتقال، اندلعت احتجاجات واسعة النطاق في جميع أنحاء أقليم بلوشستان، واعتُقل في العاصمة كويتا، مئات المتظاهرين السلميين، واستخدمت أجهزة الأمن الغاز المسيل للدموع على نطاق واسع، وأطلقت الرصاص الحي، بينما مُنع المتظاهرون المصابون من الوصول إلى المستشفيات. في غضون ذلك، وردت تقارير عن قيام أفراد أمن بملابس مدنية بإشعال النار في مباني المدينة.

احتلّت باكستان معظم أقليم بلوشستان، الذي كان دولة مستقلة قبل الاحتلال البريطاني، وكان القمع هناك عامًا وعنيفًا منذ ذلك الحين، ولكنّه تفاقم بشكل كبير منذ العام 2009. علمًا أنّ هناك جزء آخر من أقليم بلوشستان محتل ومقموع بعنف أيضًا من قبل إيران.

تأسست لجنة "بلوش ياكجهتي" في العام 2018، للتركيز على معارضة انتهاكات حقوق الإنسان الباكستانية في بلوشستان. في السنوات القليلة الماضية، اجتاحت البلاد موجات احتجاج ضخمة ضد العدد الهائل من حالات الاختفاء والقتل التي ارتكبتها الدولة الباكستانية، ولعبت النساء دورًا رائدًا فيها.

تتعارض الثقافة السياسية البلوشية، التقدمية والعلمانية، بشكل حاد مع السياسة القومية الدينية اليمينية المهيمنة في باكستان.

تلعب كل من الولايات المتحدة وبريطانيا دورًا محوريًا في قمع باكستان ونهبها لبلوشستان، أفقر جزء من باكستان، على الرغم من مواردها الهائلة. كما تقدم المملكة المتحدة دعمًا واسعًا للجيش الباكستاني، الذي استمر في إدارة البلاد فعليًا في ظل حكومات موالية للغرب.

المناضلة مهرنك بلوش، زعيمة (لجنة التضامن البلوشية) في تجمع تضامني.

عِلم الطب الديني

الإنغمار في الكون

ارتباط الأفكار واختلافها

عدنان يوسف رجيب

إن وجهات النظر المختلفة، (للأفراد)، عن مسائل عديدة في الحياة، ربما تنبع من مدلول نوعية الإشارات الواصلة للدماغ

هذا بحث هام في موضوع "علم الطب الديني": يبين فكرة في غاية الأهمية، وهي تتعلق جوهريا بأرتباط الأفكار وإختلافها بين الناس، وكيفية التعامل في هذا المضمار. وتكون الإشارات الكهرومغناطيسية هي المعتمدة في أساس العمل. كذلك، يتعلق هذا الموضوع بـ إمكانية تحديد الإنسان لمقاييس جسمه والأجسام الأخرى أمام ناظريه. وكذلك تحديده وتصوراته للمسافات في محيطه أو تلك البعيدة عنه. هذه المقاييس كلها تحصل بالإعتماد على تكنيك عال الدقة يقوم به جزء من الدماغ من خلال منظومة الأنسجة والأعصاب الموجودة في منطقة القحف. حيث يصدر هذا الجزء، من القحف، أشارات كهربائية ـ أو كهرومغناطيسية ـ دائمية لمركز الدماغ يعرفه بهذه الأبعاد والمقاييس.

يكون الإنسان ـ ولربما الحيوان كذلك ـ دائما مميزا وعارفا لهذه التحديدات. فلا يدخل هذا الكائن، مثلا، في مكان صغير بالنسبة له، لأنه يعرف إنه حيز أقل من مقاييس جسمه. كما يستطيع الإنسان، مثلا، أن يعطي وضوحا عن المسافات، التي أمامه، إن كانت طويلة أو قصيرة ومدى بعد الأشياء أو قربها منه، وذلك وفقا لهذه الإشارات التي تصدر من القحف الى المخ، ويتلقفها الدماغ لتكون تمييزا ومعرفة الإنسان بها.

عليه إذا فرضنا، ولأي سبب كان، إن هذه الإشارات، (الكهرومغناطيسية) قد توقفت من القحف في الوصول للدماغ، فالمفروض إن ذلك سيعني إن الدماغ سيتوقف عن تعريف الإنسان بالأحجام والمسافات، وبالتالي ستضيع على الإنسان هذه المعرفة الهامة التي يحتاجها في كل لحظة، وسيعني إنه يكون في حالة ضياع. أو، على الأقل، ستتساوى عنده المسافات والأبعاد صغيرها وكبيرها، وبعبارة أخرى سيفقد المعنى الحسي للمسافة والحيز.

(1)

يهتم "علم الطب الديني" بهذه الظاهرة لإرتباطها بمشاعر أولئك المتدينون الذين ينغمرون في التعبد والطقوس الدينية الشديدة، سواء كانوا بوذيين أو مسلمين أو مسيحيين أو يهود أو غيرهم. هنا عند إنغمار هؤلاء بالتعبد الشديد التام، فإن نتيجة ذلك، سيحصل توقف تام لتلك الإشارات الكهرمغناطيسية من القحف الى الدماغ. وبذلك سيشعر هؤلاء المتدينون، شعورا حقيقيا (بالنسبة لهم)، بلا حدود لجسمهم وحجمه، وبأنهم عائمون في الفضاء وإنهم ينغمرون بالكون، ويشعرون بإمكان وصولهم لأي نقطة في هذا الفضاء... كما يشعرون إن جسمهم خفيف، وهو ينتشر بسهولة ويسير في أي مكان في الفضاء. ويكون تعليلهم، (هم أنفسهم)، في ذلك هو: إن الله يعطيهم هذا الشعور نتيجة لتعبدهم الأصيل الصافي حيث يدمجهم الله معه (هم هكذا يتصورون، بصدق مع أنفسهم).

هنا يكون شعور هؤلاء في خفة الوزن وملء أي فراغ في الكون، هو شعور حقيقي، (بالنسبة لهم)، أي إنهم لا يكذبون ولا يدجلون بهذا الزعم. وهذا هو ما بخبرون به الباحثون عن حالتهم التي هم عليها.

كان هذا الشعور هو ما أثار الباحثون من علماء الطب في تفسير هذه الظاهرة. وهنا فإن ما توصل إليه الباحثون، هو إن المتعبد، المغمور تماما في تعبده الحقيقي، تجعله هذه الحالة أن يكون في وضع يتسبب فيه تغيرات تكنيكية تزاملها ظاهرة حجب تلك الإشارات الكهرومغناطيسية الصادرة من منطقة القحف الى الدماغ نفسه، وبذا يزول عنهم، عمليا، إدراكهم الملموس بالحيز وبالمسافات. وعليه يشعر، مثل هؤلاء المتعبدون، وكأنّهم يعومون في الفضاء ـ وجسمهم خفيف جدا ـ وإن جسمهم لا يحده شيئ ـ فهم إذن ينغمرون بالكون!

(2)

نتبين هذه الظاهرة، ونتفهم، إن هذا الشعور الحقيقي (بانسبة للمتعبدين) مصدرة مادي بسبب عدم وصول الإشارات، (الكهرومغناطيسية) المطلوبة للمركز الصحيح في المخ، (ومن هنا كان زعمهم صادقا وليس فيه أي دجل). قام الباحثون بأبحاث مكثفة ضخمة عديدة منذ أوائل خمسينات القرن العشرين، وطبقوا بحوثهم على زملاء لهم من الأطباء والذين كان قسم منهم يرجعون في أصول عوائلهم للبوذيه أو المسيحية المتشددة في عباداتها. كذلك طبق الباحثون تجاربهم على

رجال دين بوذيين ومسيحيين ـ رجالا ونساءا ـ عديدين، وظهر لهم من كل هذه التجارب تلك المناطق من الدماغ التي تتأثر بشكل واضح عند الإنغمار في التعبد وما يحصل من تغيرات تكنيكية لهذه المناطق، وتثبتوا بتجاربهم، هذه، من حصول إنحجاب للإشارات الكهرومغناطسية من القحف عن الدماغ، مما يجعل الدماغ غير قادر على إصدار القرارات ولا على تفسير ما يجري، لعدم وجود المعطيات التي يمكن أن توفرها الإشارات الدائمية التي عادة يعتمد عليها الدماغ في قراراته وأوامره. وأمام الكم والنوع الكبير من الأبحاث التجريبية التي حصل عليها العلماء والباحثون جعلهم يفهمون طبيعة وميكانزم هذه الظاهرة المصاحبة للمشاعر الدينية وعللوها بوعي، ولذا سموا هذا الإتجاه من الأبحاث بـ "علم الطب الديني".

(3)

هذه الظاهرة جديرة بالتوقف عندها والتركيز على نتائجها، بعد معرفة كيفية تعطيل الإشارات الكهرومغناطيسية وما تجره بالتالي من تغيرات تكنيكية تؤثر على نوع ومجال وترتيب الفهم والوعي الإنساني. هناك نقطتان هامتان في هذا المجال لم يتطرق لهما الباحثون: الإولى منهما، هي ماذا بشأن الإشارات الضعيفة، أو المنحرفة، التي يرسلها بإستمرا ذلك الجزء من الدماغ في منطقة القحف ـ أو اي جزء آخر ـ في تأثيرها على الوعي. وثانيهما كيف تساهم الحالة الأولى على مدى عدم تطابق وجهات نظر الناس والباحثين (وأخصهم) الفلاسفة، (وكل من هؤلاء صادق في رأيه)، وكيفية إستيضاحها.

ثم، يجدر، القول: هل إن هناك حقيقة واحدة فقط، إذ أن المسألة هي حينما تكون الإشارة الكهرومغناطيسية الصادرة الى الدماغ ـ (من جزء معين فيه) ـ هي إشارة ناقصة أو منحرفة بإستمرار عن ماهية معينة أو فكرة معينة، فإنه سيكون هناك تفسير من الدماغ، (لهذه الإشارة)، هوغير تفسيره لنفس الماهية أو الفكرة حينما تكون الإشارة كاملة وطبيعية (بما يعنيه المعنى المادي لما نسميه طبيعي).

نخلص من هذا الى القول الى: إن وجهات النظر المختلفة، (للأفراد)، عن مسائل عديدة في الحياة، ربما تنبع من مدلول نوعية الإشارات الواصلة للدماغ، ولذا فممكن أن تكون لقضية واحدة تماما تفسيرات مختلفة، وكل من المفسرين هو جاد وحقيقي وأمين في تفسيره المختلف عن الآخرين. فإذا أخذنا الفلاسفة كمثال لنا، نجد أحيانا كل منهم يقرر إتجاها للحقيقة وتفسير الوقائع بشكل يكون فيه، أحيانا، إختلاف جوهري عن الآخرين. وكل من هؤلاء يكون معتمدا في فلسفته على معطيات وظواهر قد تكون مشابهة لما إعتمد عليها الآخرون. أو أن أي منهم يعتبر ما إعتمد عليه، هو، هاما وأساسيا، حيث يأتي هذا بمعطيات ملموسة هي نفسها التي يأتي بها الآخر، بينما يكون التفسير مختلف، كما، يمكن، أن يكون لكل منهم له مناصروه، ولكن قد لا يستطيع أي منهم أن يقر ويوضح كل الحقيقة الماثلة أمامهم والتفسيرات أزاءها. وهنا تكون كل هذه الإختلافات بالرأي ترجع الى إختلاف طريقة وصول تلك الظواهر لهم التي يعتمدون عليها، والتي، قد، تصل الى دماغهم بأشكال مختلفة. ويصبح إختلافهم موضوعيا، وليس ذاتيا.

(4)

قد لا تكون المعضلة هي مجرد إختلاف في وجهات النظر الفلسفية، وفي إن الحقيقة، كما يقولون، متغيرة ولا يوجد شيئ ثابت، بل إنه، (ممكن)، أن يكون الأمر هو، (رغم إن كل منهما صادق في إدعائه)، إن اي منهم له إدواته الفكرية المختلفة التي إستند عليها. والقصد بالإختلاف، هنا، هو إن كل منهم إستند على خبرة موجية – إشارات كهرومغناطيسية – دماغية تختلف عما هو موجود عند الآخرين. وليس القصد هنا مقدرة المدارك الحسية، لكن نوعية وكمية المعطيات وذلك إستنادا للحالة المثالية التي بحثها علم الطب الديني.

كذلك من الممكن أن تكون كل هذه الإشارات الواصلة للدماغ، هي ناقصة في شيئ معين ما عندما تصل، (هذه الإشارات)، الى هذا أو ذاك من الناس. ويكون النقص عند وصولها لأحدهم هو ليس نفسه ذلك النقص للآخر.

لذا فإن مايستند عليه فيلسوف يكون ناقصا في شيئ ما، بينما هو موجود عند الاخر، لكن هذا الآخر ينقصه شيئ هو موجود عند الأول.

من هنا فهما مختلفان في المعطيات الدماغية لكل منهما، ويتصور أي منهما بأنه حاصل على كل الوضوح، ويعتقد بإنه يعطي الحقيقة كاملة.

كما إنه من الممكن، كذلك، بأن لا توجد أصلا إشارات متشابهة كاملة التشابه عند البشر، حتى مع أن القصد بالإختلاف هو الإختلاف النسبي والقليل، والذي قد يؤدي الى إختلاف في وجهات النظر على قضية ماثلة بوضوح للجميع.

وإذا أعتبرنا إن هذا الموضوع مفيدا وهاما، فالعمل أزاءه، الآن، يتوجب أن يتم في البحث والتقصي بشكل جلي عن: هل إن هناك فعلا إختلافات في ماتصدره مناطق مختلفة من الدماغ، إو إجزاء الجهاز العصبي المرتبطة بمناطق الجسم، الى مركز الدماغ لحالة معينة بذاتها، مثلا عند عملية التفكير. وهنا يتم البحث في:

هل إن جميع البشر يحصل عندهم نفس التغيرات الميكانزمية في الدماغ، حين تلقي قضية خارجية نفسها.

كما يكون هاما أن يتبين: هل عادة يصدر الدماغ نفس التغيرات، عند الأسوياء من الناس.

ولعل التعمق بمثل هكذا بحوث، و بهذا الفهم يجعل ثمة وضوحا أكثر للإختلافات بين البشر، وحتى بين أولائك الذين يدينون بمبادئ معينة أو ينبذون أخرى، وحيث يكون آخرون على النقيض منهم، وحيث كل منهم يدعي صحة رأيه ويدلل بإثباتات عديدة على وجهة نظره. وهنا قد يكون كل منهم مخلص فيما يدعيه.. لكن هل نستطيع حل بعض من مشاكل البشر، ربما في هذا الجانب التفكيري.

شرفات..

دلالة النهايات

تماضر كريم

في الفلم السينمائي الذي حفل بصراعٍ ضارٍ بين الخير والشر، يتعجب المتلقي كيف إن النهاية جاءت بانتصار الشخصية الموغلة في الإجرام، مع ابتسامة صفراء ونظرة واثقة، فيما على الجانب الآخر يبدو الأخيار بحالة مزرية ومأساوية، لتنزل عبارة the end، مع مجموعة أسماء الممثلين والفنيين وفي نهاية القائمة يحل إسم المخرج، ليسود الهدوء أخيراً، وينطفئ التلفاز، وسط دهشة المتلقي، واستغرابه، فقد اعتاد في الفن، على الأقل أن يشاهد الخير منتصراً والشر منكفئاً ومدحوراً، فيتسائل ماذا أراد الكاتب والمخرج إيصاله؟ هل يريدون القول أن الفن لا يخضع للمنطق العادل الذي نتمناه في الحياة؟ فيقول لنا أن المثالية المرجوة ليست شغل الفن، وإن بشاعة الحياة هي الأخرى تستحق منا التوثيق ؟ لست بصدد الخوض في موضوع الفن للفن والفن للحياة، فقد أُشبع بحثاً وجدلاً، لكني أشير هنا إلى ما يفضلهُ المتلقي من النهايات.

هل حقاً أن غالبية المتلقين يفضلون النهايات السعيدة، العادلة، وهذا ما يُثبته حرص صُناع السينما على أن يخرج المشاهد من صالة السينما راضياً مبتهجاً، فيجري العمل على جعل النهايات مرضية، وإن اضطرهم الأمر أحيانا إلى لي عنق النص؟

لفترة غير قصيرة كان هذا هو السائد، أما الآن فإن أحاسيس الحزن والرضا لم تعد تصلحُ مقاييساً لنوع النهايات المفضلة لدى المتلقي، حتى مع تناول مواضيع اجتماعية، يحرص الكتّاب، وبتضامن مع صنّاع السينما أحيانا على إنهاء كتبهم وأفلامهم بأقسى الطرق المحتملة، التي كثيراً ما تتضمن انزياحاً في المفاهيم المعروفة، مفاهيم الحق والخير و الصدق والجمال. الآن وتحت هاجس العرض والطلب التجاريين يتسابق الكتّاب من أجل أكثر النهايات دهشة، وإن كان الثمنُ إظهار القبح جمالاً، والخسة نبلاً، فقط لكي نجعل المتلقي فاغراً فاه.

في حين أن الدهشة الفنية لا تعني بالضرورة عنصر المفارقة، التي لابأس بها إذا تحصلت، المنتظر من الدهشة أن تُحدِث ردة فعلٍ ما، يشبه وخزةً أو انفعالاً أو شعوراً عميقاً، تضعف ردود الأفعال تلك أو تقوى بحسب علوّ النهاية فنياً.

إن جزء النهاية، يشكّل القيمة الفنية الأهم للعمل، حتى تكاد تكون هي العامل الأهم في تخليد النص، فهل يُفترض بالكاتب وهو يرسم نهاية نصّه أن يقوم بترسيخ فكرة انتصار القيم النبيلة؟ والسؤال الأهم: هل تتعارض الدهشة مع النهايات المثالية؟

إن القول الذي تدعمه الحداثة في كون الفن يجب أن يخرج من دائرة القيم النبيلة والمفاهيم العالية ليصور لنا الحياة كما هي بسفليتها وقبحها، وبالتالي لابأس بوقوع نهايات صادمة تعزز هذه الحقيقة، إنه قول متدنٍ وضيع، يخالف طبيعة الحياة في أعظم تجلياتها ومعانيها، ويُفرغها من جدواها وجوهرها، لكن من جهة ثانية، ينبغي أن يكون الفنان قادراً على إيجاد حلول فنية(نهايات) عادلة، إنما بصيغة احترافية، يحافظ فيها على قيمتها ، وبريقها عبر بناء سردي عال، موازناً بين الشكل الفني الرصين والمضمون الجمالي النبيل، دون أن يقع في فخ الموعظة والإرشاد. حين تكون النهايات احترافية، لن يعود لنوع النهاية من حيث كونها مبهجة أو مأساوية أي أهمية، لكن الأهم هو أن تكون دوماً نهاية عادلة، لأنها الدلالة الأهم على كوننا لسنا بدائيين، ودلالة أننا إنسانيون.

"بورغو سود" تشابك القصص الإيطالية الحميمة

عن دار أثر للنشر والتوزيع، صدرت رواية "بورغو سود" للكاتبة دوناتيلا دي بيتر انطونيو، وترجمة اماني فوزي حبشي. وفيها تأخذنا الكاتبة الإيطالية إلى بلدة صغيرة جنوب إيطاليا حيث تتشابك القصص وتتصاعد التحديات العائلية، وحيث تغوص دي بيتر انطونيو، بأسلوبها الفريد، في حياة الأختين اللتين، على الرغم من تباعدهما واختلاف حياتهما، تربطهما روابط قوية تستند إلى الماضي الزاخر بالمشاعر العميقة. بأسلوبها العاطفي والواقعي، تطرح الرواية أسئلة عن الانتماء والعلاقات الأسرية، وحظيت بتقدير كبير من النقاد والقراء.

"منزل الطفولة الغارق".. رواية عن الذاكرة والوطن

عن دار نشر صفصافة المصرية صدرت رواية "منزل الطفولة الغارق" للكاتب البلجيكي أنطوان ووترز، وترجمة بسنت عادل فؤاد، وترصد حركة البطل الذي يطل يوميًا على البحيرة الصناعية التي ابتلعت قريته، بحثًا عن ذكرياته المفقودة، بينما تشتعل الحرب الأهلية من حوله ويتهدد السد بالانهيار. بين لقب "العجوز المجنون" و"العجوز الحكيم"، يحمل الماضي بكل خساراته؛ زوجة راحلة، أبناء ذهبوا للقتال، وقصة تحدٍ لرجل قال "لا" للحرب والعنف. رواية "منزل الطفولة الغارق" تتشابك فيها ذاكرة الفرد بمآسي وطنه، حيث يلتقي الألم بالحلم، والماضي بالحاضر.

"سأنتظرك في قطار منتصف الليل" قصص بلغارية

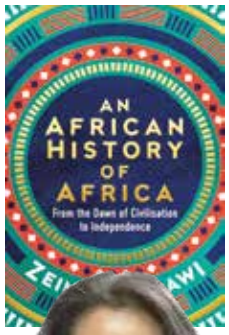
عن دار صفصافة المصرية، صدرت قصص"سأنتظرك في قطار منتصف الليل" للكاتبة البلغارية زدرافكا إفتيموفا، وترجمة خيري حمدان.

في عالم هذه الكاتبة القصصي نجد محاولة لخلق ميثولوجيا وطنية ذات نكهة بلقانية، تعاني شخصياتها من التيه والاغتراب، لكنّها تعود دومًا إلى المنبع، إلى الجذور الوطنية التي يبدو فيها الفقر وساما ودرعًا يضفي على الشخصيات سمات غير مألوفة.

تنقل لنا الكاتبة وقع سقوط الأمطار الغزيرة ومسيرة نهر "سترووما". الذي يشق مسقط رأس الأديبة، ويخزن في حوضه أسرارًا وألغازا تظهر في هذه الحكايات تباعا. الأحداث في هذه المجموعة عرضية وغير مصطنعة، يمكن أن تواجه أي شخص منا، عالم الأديبة البلغارية زدرافكا إفتيموفا يخاطب القارئ بلسان خبير مطلع على خبايا النفس البشرية بتواضع. عالم متباين يتنقل ما بين أقطاب الحياة وتجلياتها المختلفة ببراعة.

من فجر الحضارة إلى الإستقلال

"تاريخ أفريقي لأفريقيا" الرد على تدليس المستعمر



عرض: أكابر البحر عثمان
ترجمة: الطريق الثقافي

كتبت الصحفية السودانية البريطانية زينب بدوي سردًا تاريخيًا من منظور أفريقي. بعد أن هيمن، لعصور، المنظور الأوروبي على تاريخ القارة السمراء، إذ تقول: "إن فكرة أن أفريقيا لم تُدوّن تاريخها الخاص خاطئة". يقول مثل أفريقي إن تاريخ الصيد يُمجّد دائمًا الصياد، حتى يبدأ الأسد برواية قصصه الخاصة.

لقرون، كان للصيادين وحدهم الكلمة في تأريخ القارة الأفريقية: الغربيون الذين استولوا على السلطة بالعنف والخداع. لكن الأفارقة أنفسهم يروون قصصهم الخاصة بشكل متزايد. بهذه الروح، كتبت الصحفية السودانية البريطانية زينب بدوي (65 عامًا) كتاب "تاريخ أفريقيا". تقول الصحفية الدولية، المعروفة ببرامجها في أخبار العالم: "يهدف هذا الكتاب إلى إفساح المجال أخيراً للأسد ليتحدث".

سافرت بدوي عبر أكثر من ثلاثين دولة أفريقية، وأجرت مقابلات مع عشرات المؤرخين وعلماء الآثار وخبراء الثقافة وغيرهم من الخبراء بشأن تاريخ منطقتهم: من أصول الإنسان شرق أفريقيا إلى مقاومة الاستعمار والتحرر منه. نتج عن ذلك مسلسل من عشرين حلقة بُثّ على التلفزيون في الفترة بين 2017 و2020. أكدت جولتها في أفريقيا أن الوقت قد حان لسرد تاريخي من منظور أفريقي. "اضطررتُ لقراءة العديد من الكتب التي اختفى فيها الأفارقة في الخلفية. لقد قلبتُ المنظار في القصص التي أسجلها عن أفريقيا، فوجدت أن الأوروبيين مجرد حاشية في الهامش".

إنّ هوية بدوي السودانية البريطانية جعلتها مثالية لهذاالبحث. فبالإضافة إلى الإنكليزية، تتحدث زينب اللغة العربية، لغتها الأم ولغة والديها. إذ تعود المصادر العربية عن أفريقيا إلى قرون أبعد من المصادر الغربية، لأن أفريقيا والعالم العربي كانا يتبادلان التجارة منذ أواخر العصور القديمة (حوالي القرن الثالث إلى القرن السابع الميلادي). وقد تجاهل علماء الغرب الذين لا يجيدون اللغة العربية هذا الكتاب التاريخي بشكل جماعي. قصصٌ عن مانسا موسى، على سبيل المثال، الملك الأسطوري من القرن الرابع عشر، حاكم إمبراطورية مالي الجبارة التي استمرت حتى القرن السادس عشر. سافر هذا الملك الثري للحج إلى مكة في العام 1324 مع قافلةٍ ضمت نحو 100 ألف شخص، يرتدون الحرير ويتزينون بالذهب، وكان كريمًا جدًا بأطنان الذهب التي حملتها جماله، مما أدى إلى انخفاض سعر الذهب في مصر بمقدار الربع.

وصلت شخصيات أفريقية تاريخية أخرى إلى التأريخ الغربي، لكن المنظور الأوروبي شوّهها تمامًا. تقول بدوي إن كليوباترا السابعة، آخر حكام مصر في القرن الأوّل قبل الميلاد، مثالٌ بارز. "الصورة الغربية السائدة لكليوباترا هي صورة المرأة الفاتنة. لقد اختُصرت شخصيتها في بُعدٍ واحد". من المؤرخ اليوناني بلوتارخ والكاتب الإنجليزي شكسبير إلى فيلم كليوباترا الهوليوودي من بطولة إليزابيث تايلور، صوّروا الملكة كامرأة فاتنة جميلة تعرف كيف تجذب الرجال إلى عربتها. وبهذا، تجاهلوا تمامًا مواهبها المتعددة، كما تقول الأستاذة بهية شاهين، المؤرخة بجامعة الإسكندرية التي تقول: "كانت كليوباترا تتحدث اثنتي عشرة لغة، وكانت الوحيدة في البلاط التي تجيد قراءة الهيروغليفية. أحاطت نفسها بالمحامين والعلماء والمثقفين. كما أنّها لم تكن جميلةً على الإطلاق وفقًا لمعايير الجمال في ذلك الوقت".

التاريخ مثير للجدل

استخدمت بدوي "التاريخ العام لأفريقيا" (AGA) كمرجع إرشادي، وهو مشروع طموح لليونسكو بدأ في ستينيات القرن الماضي، عندما نالت المزيد من الدول الأفريقية استقلالها وسعت جاهدةً إلى التأريخ من منظورها الخاص. وكانت النتيجة

كتاب "مكافحة الفساد عبر التاريخ" تحليل الظاهرة وتفكيكها

الطريق الثقافي ـ وكالات

ضمن إصدارات سلسلة "عالم المعرفة"، صدر بجزئيين كتاب "مكافحة الفساد عبر التاريخ من العصور القديمة إلى العصر الحديث" للباحثين الهولنديين رونالد كروزي، وجي. غيلتنر، وزميلهما البرتغالي أندريه فيتوريا، الذين يقدمون عرضاً مثيراً للفساد في تاريخ العالَمين القديم والحديث، ترجم الكتاب إيهاب عبد الرحيم، وهو يتناول بالأرقام والتواريخ والحقائق ظاهرة الفساد في العالم، والإجراءات المتخذة في كل عصر لمكافحة هذه الآفة الاقتصادية الاجتماعية والسياسية الموغلة في القدم. ويقدم المؤلفون بعد كل عرض استنتاجاتهم وتقييمهم لكل حالة، ويقارنون بعضها ببعض، وبالعصر الحديث. الكتاب يغطي حالات الفساد العالمية المعروفة التي تمتد من عصر الإسكندر المقدوني، مرورًا بأثينا وروما القديمتين، وبلاد الرافدين والإمبراطورية العثمانية، وصولاً إلى العصر الحديث.

ضوء

ميثاق البندقية
Venice Charter

ويُطلق عليه رسميًا ميثاق البندقية لترميم وحفظ المعالم والمواقع، هو مجموعة من المبادئ التوجيهيّة وضعها مجموعة من المتخصّصين في الحفاظ على الأثر المعماري بعد انعقاد مؤتمر دولي لهم في مدينة البندقيّة الإيطاليّة في العام 1964. يوفّر الميثاق إطارًا دوليًا للحفاظ على المباني التاريخيّة وترميمها.

عبارة عن سلسلة مكونة من ثمانية أجزاء من الكتب السميكة عن تراث أفريقيا وتاريخها، التي كتبها في الغالب علماء من أفريقيا أو من أصول أفريقية.

في سبعة عشر فصلاً، وبترتيب زمني متفاوت، يصف كتاب "تاريخ أفريقيا" مناطق وعصورًا مختلفة. يبدأ الكتاب بلوسي، إحدى أقدم أشباه البشر المعروفة، والتي عُثر على عظامها في إثيوبيا في العام 1974. عاشت قبل 302 مليون سنة. تُطلق بدوي على هذه المرأة اسم "دنكنيش"، نسبةً إلى ما تُعرف به في اللغة الإثيوبية، الأمهرية. تقول بدوي: "يعني هذا "أنتِ عظيمة". وتتساءل عن سبب تسمية هذه المرأة الأفريقية تيمنًا بأغنية البوب "لوسي" لفرقة البيتلز البريطانية، التي صدف أن عُزفت وقت اكتشاف بقاياها.

الكتاب يُناقش شمال أفريقيا أيضًا باستفاضة، بدءًا من السلالات الفرعونية المصرية المعروفة (من حوالي 3100 قبل الميلاد). وهي أيضًا جزء من القارة، على الرغم من أنّها تبدو مختلفة أحيانًا في التأريخ الغربي، الذي يبدو أنّه يفصل المصريين القدماء عن القارة الأفريقية ويُنسبهم إلى تاريخها الخاص. يتناول بدوي في الفصول التالية ممالك كوش الواقعة جنوبها، والتي بنت أهرامات أكثر من المصريين. ثم يأتي غرب أفريقيا، بما في ذلك مملكة مالي التي ازدهرت عندما كانت أوروبا لا تزال في العصور المظلمة، ومملكة بنين، حيث كانت أضواء الشوارع مضاءة ليلاً آنذاك. كما تولي بدوي اهتمامًا لشعوب جنوب أفريقيا، مثل زيمبابوي الكبرى. عندما اكتشف علماء الآثار الغربيون أطلال هذه المدينة التي تعود إلى العصور الوسطى في القرن السادس عشر، وهي أكبر مدينة عُثر عليها جنوب الصحراء الكبرى، لم يتخيلوا أن المدينة بُنيت بأيدٍ أفريقية.

لا يظهر الأوروبيون الأوائل إلا بعد ثلثي الكتاب، في البداية كشركاء تجاريين، ثم كأعداء ثار عليهم الأفارقة. لا يُذكر تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي إلا في الفصل الرابع عشر، يليه الاستعمار. هنا أيضًا، تستخدم بدوي المنظور الأفريقي باستمرار، بدءًا من التمرد على العبودية والنضال من أجل الاستقلال في الدول الأفريقية المستعمرة، وصولًا إلى إلغاء نظام الفصل العنصري.

التراث الشفهي

الغالبية العظمى من العلماء والخبراء الثقافيين الذين يتحدثون في الكتاب أفارقة، لكن غالبيتهم من الرجال. تقول بدوي إنّها بذلت قصارى جهدها لزيادة عدد العالمات. "التاريخ ليس قصته". على سبيل المثال، تتحدث مع المؤرخة باميلا خاناكوا من جامعة ماكيريري في أوغندا عن مملكة بوغندا، ومع الملكة الأم الحالية لليوروبا في لاغوس عن دور المرأة في الحكومة، ومع السيدة الأولى السابقة لغانا والعضو البارز في العائلة المالكة للأشانتي.

تستخدم بدوي أيضًا مصادر أخرى تجاهلها المؤرخون الغربيون التقليديون. وتجادل قائلةً: "فكرة أن أفريقيا لم تسجل تاريخها الخاص خاطئة. المشكلة هي أن المؤرخين لم ينظروا إلا إلى المصادر المكتوبة، بينما في أفريقيا كان التراث الشفهي هو الأهم". في الكتاب، تصف بدوي مشاهدتها فرقة رقص تؤدي عرضًا في جزيرة موزمبيق، وهي جزيرة في المحيط الهندي قبالة سواحل موزمبيق الحالية. حيث تُصوّر ثماني راقصات وثلاثة طبالين وصول العرب الأوائل إلى الساحل الشرقي الأفريقي في القرن السابع. ترتدي إحدى الراقصات زي تاجر عربي وتضرب الراقصات الآخريات بالسوط، فيسقطنّ أرضًا. "تُعبّر هذه الرقصة عن الذاكرة الجماعية لمعاناة تّجارة الرقيق العربية. إنها تُظهر مدى الألم الذي لا يزال حيًا. بالإضافة إلى المذكرات المكتوبة للمستعبدين، فإن هذه الرقصة تُمثّل أيضًا تاريخًا.."

> "فكرة أن أفريقيا لم تسجل تاريخها الخاص خاطئة. المشكلة هي أن المؤرخين لم ينظروا إلا إلى المصادر المكتوبة، بينما في أفريقيا كان التراث الشفهي هو الأهم".

تُولي بدوي اهتمامًا كبيرًا أيضًا للنساء اللواتي لعبنّ دورًا مهمًا في التاريخ الأفريقي، مثل الملكة نزينجا في القرن السابع عشر، ملكة ما يُعرف الآن بأنغولا، التي قاومت الحكم البرتغالي. والأمهات الملكات، مثل يا أسانتيوا الشجاعات من أسانتي على ساحل غانا الحالية، التي قاومت الاستعمار البريطاني. والقائدات الروحيات، مثل كيمبا فيتا من مملكة الكونغو في القرن السابع عشر (مملكة استمرت حتى العام 1888). كما تذكر بدوي الأنظمة الأمومية في ممالك مختلفة، مثل مملكة سونينكي في غرب الساحل. "لم تُجبر النساء الأفريقيات على البقاء في المنزل إلا مع وصول المبشرين الغربيين. قبل ذلك، كان دورهن الاقتصادي والسياسي أكبر بكثير. في السوق، كنّ يتاجرن بشكل مستقل عن أزواجهن".

في خاتمة الكتاب، تحثّ بدوي القارئ على عدم النظر إلى القارة الأفريقية من منظور المشكلات المعاصرة فحسب. فالنظرة التاريخية الشاملة للإمبراطوريات الأفريقية المزدهرة والقوية في حقبة ما قبل الاستعمار تُسهّل هذا الأمر كثيراً مقارنةً بالنظرة التقليدية لأفريقيا كقارة من دون تاريخ. "إن فكرة أن الأفارقة أدنى بطبيعتهم هي شعور يسهل إثارته في الغرب. وقد دعمته لقرون العلوم الزائفة والتأريخ أحادي الجانب. كتابي هذا يُناقض ذلك تمامًا." يا ليت أطفالي قرأوا هذا الكتاب في صغرهم!

تستمد بدوي الأمل من التقدم الاجتماعي والاقتصادي في مختلف البلدان الأفريقية، ومن الشباب الذين يزداد وعيهم بما يحدث في بقية العالم. الشباب، بالنسبة لبدوي، هم الفئة المستهدفة الأهم لديها. يُدرّس كتاب "تاريخ أفريقيا" بالفعل في المدارس الثانوية في إنكلترا، ويجري العمل على إصدار نسخة منه لطلاب المدارس الابتدائية. بالإضافة إلى ذلك، يجري العمل على ترجمته إلى الألمانية والبرتغالية والإيطالية والعربية والصينية.

وُلدت زينب بدوي (1959) في العاصمة السودانية الخرطوم، وانتقلت إلى إنكلترا مع والديها وهي في الثانية من عمرها. بعد دراستها للفلسفة والعلوم السياسية والاقتصاد في جامعة أكسفورد، أصبحت لاحقًا مذيعة أخبار في القناة الرابعة البريطانية وهيئة الإذاعة البريطانية BBC. في العام 1989، حصلت على درجة الماجستير في التاريخ والأنثروبولوجيا من كلية الدراسات الشرقية والإفريقية SOAS في لندن، وهي معهد أبحاث متخصص في آسيا وأفريقيا والشرق الأوسط. وتشغل بدوي منصب مديرة المعهد منذ العام 2021.

كتاب "سادة الجنس البشري: تفكيك الرأسمالية وتحويل الحياة اليومية"

الطريق الثقافي ـ وكالات

عن دار صفحة سبعة في القاهرة، صدر كتاب جديد للباحث والمفكر نعوم تشومسكي، حمل عنوان "سادة الجنس البشري"، يتحدث عن السياسة والاقتصاد العالميين، ويقدم تحليلًا نقديًا للهيمنة الغربية، وخاصة الأمريكية، وتأثيرها على العالم. يتناول تشومسكي في هذا الكتاب العديد من المواضيع المتعلقة بالسياسة الخارجية الأمريكية، مثل التدخلات العسكرية، والسياسات الاقتصادية، والتأثير الثقافي. كتاب "سادة الجنس البشري: تفكيك الرأسمالية وتحويل الحياة اليومية". يقدم رؤية نقدية لتلك السياسات ويسعى إلى توعية القرّاء بما وراء الأحداث الظاهرية في العالم السياسي والاقتصادي.

يتكوّن "ميثاق البندقيّة" من سبعة عناوين رئيسيّة وستة عشر بندًا. وفُسِّر مفهوم الآثار والمواقع التاريخيّة فيه على أنه التراث المُشترك، وبالتالي فإن صونه للأجيال القادمة يشكل مسؤوليّة أخلاقية مُشتركة. ويُنظر إلى هذا الميثاق حاليًا على أنه من أهم المواثيق المعماريّة الخاصّة بالترميم على الرغم من قدمه، كما يمثّل وجهات نظر حداثيّة معارضة لإعادة البناء. اتُفق على مقرراته، بناءً على توصيات مؤتمر البندقية الدولي الثاني للمعماريين وخبراء الآثار، وكان لتلك التوصيات الأثر الكبير في تنظيم عمليات صيانة وترميم المنشآت الأثريةح ول العالم.

بحوث جدلية في كتب

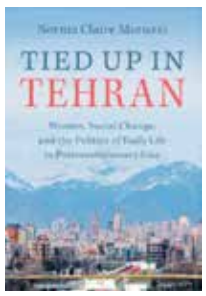
مُقيّدة في طهران

النساء، والتغيير الاجتماعي

تأليف: نورما كلير موروزي، جامعة إلينوي، شيكاغو

يُقدّم هذا الكتاب دراسةً ثريةً متعددة التخصصات للحياة اليومية في إيران منذ ثورة 1979، كما يُقدّم مدخلاً نقدياً في نقاشات النظرية السياسية حول المعرفة والمنهج. انطلاقاً من أكثر من عشر سنوات من العمل الميداني في إيران منذ التسعينيات، ومن تجربتها السريالية تدرس نورما كلير موروزي تجارب النساء والشباب والفنانين والناشطين: في المنزل، وفي العمل، وفي الشارع، بواسطة قصص ـ عن الطعام والأسرة، والسينما والسياسة، والتسوق والجريمة ـ وتُلقي لمحات عن مستقبلٍ مُحتمل، وتُقدم نموذجًا مُنعشًا لأساليب الدراسة المُلتزمة بالأخلاق للحياة اليومية الإيرانية، باعتبارها غير متوقعة ومتناقضة وزاخرة بالوعود السياسية.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 33.99 جنيهًا
عدد الصفحات: 435 صفحة
الناشر: مطبعة جامعة كامبريدج
الرقم الدولي: 9781009540285



رؤية إقبال الشعرية

الميتافيزيقيا، والتطور

المؤلف: لوغان ديفيد سيلر

يستكشف هذا الكتاب رؤية محمد إقبال الشعرية للكون في طور التشكل، من خلال مناقشتها مع النماذج الميتافيزيقية المعاصرة، ويُوضح الكتاب مساهمة رؤية إقبال في النقاشات حول اللاهوت والفلسفة والعلوم. ولتحقيق ذلك، يُوضح الكتاب نقد إقبال للتراث، ويُميز نظامه عن الفكر الإسلامي الكلاسيكي، مع تسليط الضوء على مؤثراته الإيجابية في هذا الصدد (البيروني، السهروردي، وغيرهما). كما يستكشف هذا الكتاب سمات رؤية إقبال في ضوء النماذج الميتافيزيقية المعاصرة، مشددًا على ثلاثة عناصر رئيسية في فكره: ميتافيزيقيا الوجود، ووحدة الوجود، ووحدة النفس. وبينما يُحدد لوغان ديفيد سيلر موقع إقبال ضمن هذه المدارس الفكرية، يناقش نقاط قوة موقفه، في مجال علم الأحياء التطوري.

الغلاف: مجلّد
السعر: 50.99 دولارًا أمريكيًا
عدد الصفحات: 454 صفحة
الرقم الدولي: 978-3-031-90149-2
الناشر: ماكميليان

altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 165
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
التصميم Sillat Media
www.tareekthakafi.com
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
11 June 2025 11 حزيران/ يونيو
24

لوحة "الأرواح الميتة المُراقبة" 1894، زيت على قماش 98 × 60 سم - بول غوغان

بول غوغان النسخة الكاريبية

جنّة تاهيتي
الجمال ودَنَس المُستعمر

جوست دي فريس

ترجمة: داليا عبد الباري

في 8 يونيو 1891، بعد أيّام قليلة من عيد ميلاده الثالث والأربعين، رأى بول غوغان (1848 ـ 1903) معالم تاهيتي ترتفع من البحر. مع اقتراب سفينته، رأى أشجار النخيل والنباتات الزاهية. وشمّ رائحة تاهيتي الأصيلة ـ نوا نوا، مزيجٌ مُخدّر من زهر البرتقال والفرانجيباني والياسمين.

ولكن خلف الشاطئ والصفّ الأوّل من الأشجار، رأى غوغان منازل وكنائس وملابس قبيحة فُرضت على السكان التاهيتيين من قِبَل المبشرين والمستعمرين الفرنسيين.

في هذه الأثناء، أشار التاهيتيون إليه. كان يرتدي قبعة رعاة بقر من بافلو بيل وبدلة أرجوانية. ضحكوا على شعره الطويل، ووصفوه بـ"تاتا فاهين"، أي الرجل المرأة.

في ذلك المساء، دعاه رئيس الجالية الفرنسية، حيث كان بضع مئات يتجمعون في نادي ضباط الدائرة العسكرية. وهو عبارة عن منصة مرتفعة بُنيت بين الأشجار، تطل على ساحة واسعة كان التاهيتيون يحتفلون فيها. يأكلون، ويشربون، ويرقصون.

بعيدًا عن المستعمرين الفرنسيين، شمّ غوغان رائحة نوا نوا (عبير زهر البرتقال). لم يكن نادي ضباط المستعمر في الدائرة العسكرية، ما أتى من أجله. كان يبحث عن الجنّة. لذا نزل وانغمس في الاحتفالات.

هزّ الفرنسيون ذوو الزي العسكري رؤوسهم استنكارًا.

لو انتهت القصة هنا، لكانت مثالية. وصل بول غوغان، الرسام الرائد، والخزاف، والرحالة العالمي، ومصدر إلهام فان جوخ، إلى تاهيتي، ولم ينحاز إلى جانب المستعمرين، بل إلى السكان المحليين. تعرف عليهم، وعاش معهم، ودمجهم في فنه كنماذج للمشاهد الدينية (بينما كانت الكنيسة آنذاك لا تزال تحظر استخدام نماذج السكان الأصليين في رسوم الكتاب المقدس)، وبالتالي ألهم فنانين مثل بيكاسو وماتيس للنظر إلى ما وراء أوروبا.

لكن القصة لم تنتهِ هنا. سافر حول الجزر، مستكشفًا طبيعة الكاريبي الخلابة، وطبائع الناس، وجمالهم، وطقوسهم الدينية البدائية.

عرضت عليه امرأة من السكان الأصليين ابنتها. غوغان، الذي يبدو أنه نسي أنه ترك زوجته في أوروبا، وافق. كان اسمها "تيهامانا". ربما كانت في الثالثة عشرة من عمرها. وفي غضون عام، حملت.

بالنسبة لكتّاب السيّر الذاتية، كيف تكتب سيرة ذاتية لفنان بهذه الشهرة؟

تبدأ كاتبة سيرته سو بريدو كتابها الصادر مؤخرًا بعنوان "الرجل البري" Wilde-man باكتشاف أربعة من أسنان غوغان في العام 2000 في حفرة محفورة في هيفا أوا ـ مقاطعة بولينيزيا الفرنسية. فُحصت الأسنان بحثًا عن آثار الكادميوم والزئبق والزرنيخ ـ وهي الأدوية التي كانت الشائعة آنذاك لعلاج مرض الزهري. لكنّهم لم يجدوا أي أثر لها، لهذا فإشاعة أن غوغان نقل مرض الزهري إلى جزر الكاريبي لا يمكن أن تكون صحيحة.

يبدو أن مهمة بريدو ـ كاتبة السيرة ـ لم تكن إدانة غوغان، كما تقول في مقدمتها. ولا تبرير سلوكياته. إنما مهمتها فقط فهمه بشكل أفضل. هذه هي مهمة العديد من كُتّاب السير في الوقت الحالي؛ كيف تتعامل ككاتب سيرة مع فنانين ارتكبوا أعمالًا كانت موضع شك في عصرهم، فما بالك بعصرنا؟

"الرجل البري" هو بالفعل لقب مناسب لغوغان (1848 ـ 1903). كان مهملاً في علاقاته بالأصدقاء، وفي الحب، وفي الأطفال، وفي المال. قال هو نفسه إنه كان غير متحضر، أي أنه لم يستطع الالتزام بمعايير وقيم المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر. يمكننا أيضًا القول: إنه كان يفعل ما يحلو له. أو كان أحمقًا من نوع ما.

في العام 2018، نشرت سو بريدو سيرة نيتشه الرائعة "أنا ديناميت"، ويبدو أن سيرة غوغان الممتازة لا تقل جودة. إنّها سردية، مكتوبة ببراعة. استفادت بريدو بامتنان من أجزاء من مذكرات الرسام المفقودة في معظمها، مما جعل غوغان يشعر بالامتنان في قبره.

تتشابك لوحات غوغان عبر المفارقات. تبدو رمزية، لكنّها مُبدعة حدسيًا. تتناول الموت، ولها استعارات دينية، لكنّها إنسانية للغاية. تُظهر لوحته الشهيرة "ماناو توباباو" فتاة عارية مستلقية على بطنها، في تجسيد لما أسماه "الأرواح الميتة المُراقبة"، تلك التي يُمكن اكتشافها خلفها.

بول غوغان (1848 ـ 1903)

الانتباه للتفاصيل

لقد شغل الكثير مما نفعله ونشعر به ونخافه الفنانين

في المتن

محمد حيّاوي

هوليوود والإيديولوجيا.. الإنزلاق المخزي للفن

بمناسبة مرور أكثر من 65 عامًا على عرضه الأوّل، دعتني مخرجة صديقة من أصل إيراني، لمشاهدة نسخة معالجة تقنيًا لفيلم "هيروشيما حبي" الذي أُنتج في العام 1959، وبالنظر لتعديل العرض بما يتناسب وتقنية 4K عالية الجودة، فقد صدمني الفيلم لجهة إنسانيته وشفافيته، على الرغم من أنّه يحكي قصة الجريمة البشعة التي ارتكبتها الإمبريالية الأمريكية كواحدة من منعطفات العار التي تركت ندبتها العميقة في ضمير الإنسانية، وعلى الرغم من الألم والصدمة التي خرجت بها من تلك التجربة المريرة، وجدتني أتساءل عن مدى الحس الإنساني المرهف الذي أبداه صانعو الفيلم آنذاك، مقابل الإنزلاق المخزي الذي وصلت إليه السينما الأمريكية، وهوليوود تحديدًا، في يومنا هذا!

يقول ديفيد إليوت في كتابه "الواقعية الاشتراكية"، في معرض تحليله لتطور الفن عبر التاريخ، أن الفن يُصنع كوسيلة لنشر الأيديولوجيات البرجوازية. دعونا الآن نلقي نظرة على كيفية حدوث ذلك في الوقت الحاضر. في هوليوود، يتمتع الجيش الأمريكي بنفوذ كبير على شركات الإنتاج الرأسمالية هناك، لذا فأنّ إعارة المركبات والأسلحة والأزياء العسكرية المُستخدمة في الأفلام، مشروطة بإظهار الدول التي تريد البرجوازية الوطنية خوض حرب معها، كأعداء ـ بشعين ومتخلفين ـ على سبيل المثال، ما حدث في فيلم "خزانة الألم" 2008، الذي شُيطن فيه سكان العراق، بعد أن ركز بشكل رئيسي على معاناة الجنود الأمريكيين "الأبطال".

أُستخدم الأفلام أيضًا لشيطنة الدول الاشتراكية السابقة، أثناء الحرب الباردة، إذ غالبًا ما كان الأشرار يحملون الجنسية السوفيتية، بينما كان الأبطال يحملون الجنسية الأمريكية.

روجت هذه الأفلام لفكرة أن الاتحاد السوفيتي كان مكانًا سيئًا للعيش فيه، وأنه كان أيضًا خطرًا على بقية العالم. يُعد هذا أحد أكثر الأمثلة فظاظة على الدعاية المناهضة للشيوعية في السينما.

كما تُروج العديد من الأفلام، التي تتناول شخصية مميزة للغاية تُنقذ الموقف أو تُحدث تغييراً كبيراً في المجتمع، بدلًا من أن تكون الجماهير هي السبب في ذلك. في العديد من الأفلام، يُعرّف النجاح أيضًا بأنه شخص غني ومشهور جدًا، أو شخص لديه عمل ناجح. وغالبًا ما يُصوَّر هذا على أنه النهاية السعيدة لقصة البطل. علاوة على ذلك، غالبًا ما تُركز الأفلام على البطولة بدلًا من الأمور العادية. الأفلام ليست مرتبطة بالواقع، بل على العكس من ذلك، تعمل على تشتيت انتباه الجمهور وإبعادهم عنه.

في صفحة "سينما مختلفة" بهذا العدد من "الطريق الثقافي" نوهنا بالعرض الجديد لفيلم "هيروشيما حبي"، ونعمل الآن على إتاحة نسخة مجانية منه للقرّاء والمتابعين قريبًا، ليطلعوا على مدى الفارق المهول بين الحس الإنساني والإبداعي في صناعة السينما، والحس التجاري المشوه والموظف قسرًا لخداع الناس وإبعادهم عن التفكير بجرائم الرأسمالية والإيديولوجيا البورجوازية.