

6 الحسرة والتعويض

ذاكرة الكتابة حفريات الوعي المهمل

كتب جاسم عامي

تدوين الشفاهي، سواء كان للمكان، أو لبنية الوعي المبكر، الذي يصطلح عليه الآن باللاوعي المضمّر، إذ يضيف له المهمل، ليجسد القصيدة أو العفوية التي طغت كغطاء على صيرورته مؤجلة فعل التدوين حوله إلى حين من الزمن. ويبدو أن المهمل هذا أكثر غزارة، لأنه يشكل ذاكرة، وبالتالي تاريخ الجماعات.

يحتلنا كتاب الدكتور مالك المطلبي المعنون بـ (ذاكرة الكتابة.. حفريات في اللاوعي المهمل) إلى أكثر من مستوى من القراءة. وهذا يعني أنك بمواجهة نصوص ذات إيقاعات متعددة، وإن جمعها أسلوب الكاتب في

10



د. خالد السلطاني:
الكوفة ومصادرها العمرانية
الفاو: عاصمة مملكة "كندة"

4

علي حسن الفوز يكتب عن:
الدراسات الثقافية..
نقد الخطاب السياسي

9

الكاتبة التركية إيجا تيميلكوران
المساحة بين التشرد
واللجوء والإنسانية



لؤي حمزة عباس
تلوينات الحكاية
أسئلة التجربة الأدبية

16

"في المعنى"
الترامبريالية
والإرث المعرفي

24

إسماعيل نوري الربيعي:
كريم شغيدل.. رحلة
البحث بين فجوات النص



8



نموذج للكرامة الإنسانية في الجنوب العالمي

كوبا الفتية

ومحاولات ترامب

المسعوة لتدميرها



هيلين يافي

ترجمة: الطريق الثقافي

دولتين، بل هو حصار يعيق كوبا في تفاعلاتها مع العالم، وينتهك حقوق الإنسان، ويعرقل التنمية.

عانى معظم الكوبيين في الجزيرة من نقص حاد في السلع الأساسية طوال حياتهم نتيجة قرارات اتخذها سياسيون في واشنطن سعيًا وراء كسب أصوات الناخبين في ميامي. ويشير التقرير السنوي لكوبا للعام 2025 المقدم إلى الأمم المتحدة، إلى أن التكاليف التراكمية للحصار الأمريكي بلغت 170 مليار دولار. وتستمر هذه التكاليف في الارتفاع عامًا بعد عام، إذ بلغت 7.6 مليار دولار بين آذار/ مارس 2024 وشباط/ فبراير 2025 فقط. في العام 1960، حدد الدبلوماسي الأمريكي لستر مالوري هدف السياسة الأمريكية في مذكرة بعنوان "سقوط كاسترو". اقترح مالوري في هذه المذكرة شن حرب اقتصادية لإحداث الجوع واليأس والإطاحة بالحكومة، وتعد العقوبات جزءًا من هذه الأدوات. أثناء ولايته الأولى، نفذ ترامب سياسة "الضغط الأقصى" على كوبا. وبهذا، فرض أكثر من 240 عقوبة وإجراءً قسريًا جديدًا لعزل البلاد عن تدفقات التجارة العالمية والنظام المالي الدولي. تزامنت هذه الحزمة مع أزمة فيروس كورونا، وألحقت ضررًا بالغًا بكوبا: عادت انقطاعات التيار الكهربائي، وأصبحت السلع والأدوية سلعة باهظة الثمن، وارتفع التضخم والهجرة بشكل ملحوظ، وفر المستثمرون الأجانب، واستنزفت الاحتياطيات الدولية.

بالنسبة للكوبيين، كانت الحياة صعبة بما يكفي قبل عودة ترامب في العام 2025، مع روبو - الذي بنى مسيرته السياسية على معارضة شرسة للاشتراكية الكوبية. هكذا "كوبا على وشك الانهيار"، هكذا تعلن وسائل الإعلام الرئيسية بصوت واحد. لكن عقودًا من

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

وجيزة، في 3 يناير، أمر ترامب باخطاف الرئيس الفنزويلي نيكولاس مادورو وزوجته سيليا فلوريس قسرًا. ردًا على تهديد واشنطن بفرض تعريفات جمركية، أوقفت المكسيك ودول أخرى شحنات النفط إلى كوبا. وقد استند مرسوم ترامب الرئاسي إلى قوانين مختلفة، من بينها قانون سلطات الطوارئ الاقتصادية الدولية، الذي قضت المحكمة العليا الأمريكية في 20 شباط/ فبراير بأنه لا يجوز استخدامه لفرض تعريفات جمركية. لكن هذا لا يُغير شيئًا يُذكر؛ إذ يستطيع ترامب استخدام قوانين أخرى لتنفيذ هذه الإجراءات. وعلى أي حال، لم تُفرض تعريفات جمركية، لكن التهديد وحده كان كافيًا لوقف شحنات النفط إلى كوبا فعليًا. كان لمرسوم ترامب الرئاسي أثر مباشر على الجزيرة، التي تعتمد على الواردات لتلبية 50 % من احتياجاتها من الطاقة. وفي غضون أسبوعين، حذر مكتب الأمم المتحدة لحقوق الإنسان من أن الخدمات الحيوية مُعرضة للخطر: وحدات العناية المركزة وأقسام الطوارئ مُعرضة للخطر. كما أن إنتاج وتوزيع وتخزين اللقاحات ومشتقات الدم والأدوية الأخرى الحساسة لدرجة الحرارة مُعرضة لضغوط. ويعتمد أكثر من 80 % من معدات ضخ المياه في كوبا على الكهرباء. ويؤدي انقطاع التيار الكهربائي إلى تقويض إمكانية الحصول على مياه نظيفة وأمنة، وخدمات الصرف الصحي، والنظافة الشخصية.

يُعطّل نقص الوقود نظام التقنين الغذائي، وحزمة المواد الغذائية الأساسية الخاضعة للرقابة. كما يُعطّل شبكات الحماية الاجتماعية (وجبات المدارس، وعيادات الولادة، ودور رعاية المسنين) مما يؤثر بشكل غير متناسب على الفئات الأكثر ضعفًا. وقد علقت المستشفيات الكوبية بالفعل تقديم الرعاية غير الطارئة، وتواجه سيارات الإسعاف صعوبة بالغة بسبب نقص الوقود. واضطرت العديد من المدارس والجامعات إلى إغلاق أبوابها. وانخفضت وسائل النقل العامة والخاصة، ونقل البضائع، انخفاضًا حادًا. واضطرت أماكن العمل، سواء الحكومية أو الخاصة أو التعاونية، إلى تقليص عملياتها بشكل كبير. ويُعطّل نقص الوقود إنتاج الغذاء والتبريد والنقل، مما يؤدي إلى نقص في السلع الأساسية وارتفاع في الأسعار وطوابير طويلة للحصول عليها. وانهارت خدمة جمع النفايات، مما زاد من المخاطر الصحية، وتجعل انقطاعات التيار الكهربائي المتكررة الحياة اليومية في غاية الصعوبة، وقد ألغت بعض شركات الطيران الدولية رحلاتها بسبب نقص وقود الطائرات في كوبا. وتنصح بعض الحكومات بعدم السفر إلى كوبا إلا للضرورة القصوى. ونتيجة لذلك، تتراجع عائدات السياحة بشكل أكبر.

تأتي الإجراءات الأخيرة لتزيد من معاناة كوبا التي تكايدتها بالفعل بعد ما يقرب من سبعة عقود من الحرب الاقتصادية. ويُعد "الحصار" الأمريكي المفروض على كوبا أطول وأشمل نظام عقوبات أحادية الجانب في التاريخ الحديث. ولا يقتصر الأمر على كونه قضية قانونية أو ثنائية بين

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

يتباهى ترامب الآن علنًا بأن الحصار الأمريكي يعني انعدام النفط، وانعدام المال، وانعدام أي شيء على الإطلاق. لو كانت كوبا دولة فاشلة حقًا، كما يدّعي ترامب وسلفه جو بايدن، لما كانت الحرب الاقتصادية الأمريكية ضرورية أصلًا. يكشف هذا العدوان المتجدد عن الوجه الحقيقي لقوة عظمى متراجعة تفقد هيمنتها، وممزقة بالتناقضات والأزمات الداخلية، وتخوض محاولة يائسة أخيرة لسحق جميع التحديات والبدائل للحفاظ على هيمنتها. في 29 يناير، وقع ترامب مرسومًا رئاسيًا يدّعي فيه أن كوبا تُشكل "تهديدًا غير عادي واستثنائيًا" للأمن القومي الأمريكي وسياسته الخارجية. فرض المرسوم تعريفات جمركية على البضائع من الدول التي تباع أو تُوزع النفط إلى كوبا. قبل ذلك بقليل، في ديسمبر 2025، بدأت الولايات المتحدة بالفعل في مصادرة سفن تحمل النفط الفنزويلي، وبعد ذلك بفترة

الجزيرة، الذي قضت المحكمة العليا الأمريكية في 20 شباط/ فبراير بأنه لا يجوز استخدامه لفرض تعريفات جمركية. لكن هذا لا يُغير شيئًا يُذكر؛ إذ يستطيع ترامب استخدام قوانين أخرى لتنفيذ هذه الإجراءات. وعلى أي حال، لم تُفرض تعريفات جمركية، لكن التهديد وحده كان كافيًا لوقف شحنات النفط إلى كوبا فعليًا. كان لمرسوم ترامب الرئاسي أثر مباشر على الجزيرة، التي تعتمد على الواردات لتلبية 50 % من احتياجاتها من الطاقة. وفي غضون أسبوعين، حذر مكتب الأمم المتحدة لحقوق الإنسان من أن الخدمات الحيوية مُعرضة للخطر: وحدات العناية المركزة وأقسام الطوارئ مُعرضة للخطر. كما أن إنتاج وتوزيع وتخزين اللقاحات ومشتقات الدم والأدوية الأخرى الحساسة لدرجة الحرارة مُعرضة لضغوط. ويعتمد أكثر من 80 % من معدات ضخ المياه في كوبا على الكهرباء. ويؤدي انقطاع التيار الكهربائي إلى تقويض إمكانية الحصول على مياه نظيفة وأمنة، وخدمات الصرف الصحي، والنظافة الشخصية.

يُعطّل نقص الوقود نظام التقنين الغذائي، وحزمة المواد الغذائية الأساسية الخاضعة للرقابة. كما يُعطّل شبكات الحماية الاجتماعية (وجبات المدارس، وعيادات الولادة، ودور رعاية المسنين) مما يؤثر بشكل غير متناسب على الفئات الأكثر ضعفًا. وقد علقت المستشفيات الكوبية بالفعل تقديم الرعاية غير الطارئة، وتواجه سيارات الإسعاف صعوبة بالغة بسبب نقص الوقود. واضطرت العديد من المدارس والجامعات إلى إغلاق أبوابها. وانخفضت وسائل النقل العامة والخاصة، ونقل البضائع، انخفاضًا حادًا. واضطرت أماكن العمل، سواء الحكومية أو الخاصة أو التعاونية، إلى تقليص عملياتها بشكل كبير. ويُعطّل نقص الوقود إنتاج الغذاء والتبريد والنقل، مما يؤدي إلى نقص في السلع الأساسية وارتفاع في الأسعار وطوابير طويلة للحصول عليها. وانهارت خدمة جمع النفايات، مما زاد من المخاطر الصحية، وتجعل انقطاعات التيار الكهربائي المتكررة الحياة اليومية في غاية الصعوبة، وقد ألغت بعض شركات الطيران الدولية رحلاتها بسبب نقص وقود الطائرات في كوبا. وتنصح بعض الحكومات بعدم السفر إلى كوبا إلا للضرورة القصوى. ونتيجة لذلك، تتراجع عائدات السياحة بشكل أكبر.

تأتي الإجراءات الأخيرة لتزيد من معاناة كوبا التي تكايدتها بالفعل بعد ما يقرب من سبعة عقود من الحرب الاقتصادية. ويُعد "الحصار" الأمريكي المفروض على كوبا أطول وأشمل نظام عقوبات أحادية الجانب في التاريخ الحديث. ولا يقتصر الأمر على كونه قضية قانونية أو ثنائية بين



نشر "الدرع الأزرق" لتعزيز حماية المواقع الأثرية والتراثية العراقية

الطريق الثقافي - خاص

ضمن المساعي الوطنية الرامية إلى صون الإرث الحضاري، باشرت دوائر الهيئة العامة للآثار والتراث بتنفيذ حملة واسعة لرفع علامة (الدرع الأزرق) المعتمد من منظمة اليونسكو، في عدد من المواقع الأثرية والمعالم الشاخسة ذات القيمة التاريخية في العاصمة بغداد وبقية المحافظات، وذلك في إطار الالتزام بالمعايير الدولية الخاصة بحماية الممتلكات الثقافية، لاسيما في حالات الطوارئ والنزاعات والحروب، مما يعزز من مكانة العراق بوصفه مركزاً تاريخياً غنياً بتنوعه الحضاري.

الإجراء يأتي ضمن برنامج متكامل يهدف إلى تحصين المواقع التراثية وتنمية الوعي المجتمعي بأهمية الحفاظ عليها، فضلاً عن دعم الشراكات المؤسسية لضمان استدامة هذا الإرث الثقافي وحماية المواقع الأثرية بما يرسخ الهوية الوطنية ويعزز حضور العراق الثقافي على الصعيد الدولي. الحملة شملت وضع الدرع الأزرق على أبرز المواقع الأثرية والتراثية مثل زقورة عرقوف وموقع الوركاء وبوابة أدد الأثرية وبيت سليمان الصائغ التراثي وبيت التنجني التراثي وبيت زيادة التراثي وكنيسة الطاهرة والجامع النوري الكبير ومتحف الجامع النوري الكبير ومثذنة الحديباء و مؤسسة بيتنا للثقافة والفنون والتراث.

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

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

في الموصل شملت الحملة وضع الدرع الأزرق على أبرز المواقع التراثية مثل بوابة أدد الأثرية وبيت سليمان الصائغ التراثي وبيت التنجني التراثي وبيت زيادة التراثي وكنيسة الطاهرة والجامع النوري الكبير ومتحف الجامع النوري الكبير ومثذنة الحديباء ومؤسسة بيتنا للثقافة والفنون والتراث وتأتي هذه الخطوة ضمن جهود توثيق المواقع الأثرية وتحديد ميدانها، وتأشير مواقعها على الخريطة بوضوح، مما يساهم في حمايتها دولياً من القصف العشوائي والتخريب الذي قد ينجم عن العمليات العسكرية.



يوم تحرير العبيد

يُحتفل سنوياً في العاصمة الأمريكية واشنطن بيوم تحرير العبيد في 16 نيسان / أبريل، أي قبل تسعة أشهر من إعلان تحرير العبيد الأشمل في باقي الولايات الكونفدرالية. وتم بموجب القانون تحرير أكثر من 3000 عبد في العاصمة الفيدرالية، مع تقديم تعويضات مالية لمالكهم، وكان هذا الحدث أول خطوة كبيرة اتخذتها الحكومة الفيدرالية نحو إنهاء العبودية في الولايات المتحدة، ويصادف هذا اليوم ذكرى توقيع الرئيس أبراهام لينكون على قانون تحرير العبيد في مقاطعة كولومبيا في 16 أبريل، ويُعد هذا التاريخ عطلة رسمية محلية في مقاطعة كولومبيا.

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



الإحتفاء بفناني عصر النهضة رقمياً

الطريق الثقافي - وكالات

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

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

مما أضرّ مواطنيها الذين تُركوا من دون رعاية. إن تغيير النظام لن يُدمّر كوبا فحسب، بل سيضرّ أيضاً بالملايين حول العالم الذين يعتمدون على المساعدات الكوبية.

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

تدين عريضة إلكترونية حديثة بعنوان "علماء متضمتون مع كوبا" سياسة الولايات المتحدة القمعية، وتدافع عن حق كوبا في تقرير المصير والتنمية الاشتراكية. تحتاج كوبا إلى إجراءات ملموسة للدفاع عنها، وعلى الهيئات الدولية، كالأمم المتحدة ومجموعة البريكس والاتحاد الأوروبي ومجموعة ال-77 والصين وروسيا، التصدي لمضايقات ترامب بمنع وصول الوقود وغيره من المنتجات الأساسية إلى كوبا. يُذكر أن مبادرة (دع كوبا تعيش) التي تنظمها عشرات الأحزاب والمنظمات اليسارية والإنسانية حول العالم، ما زالت تشتري ألوّاحاً شمسية لإرسالها إلى الجزيرة، كم أنّ حملة "إنقاذ الأرواح" وشركاء الصحة العالمية توفران المعدات الطبية، ومشروع "هاتوي" يوفر أدوية السرطان للأطفال الكوبيين. كما منظمة التقدمية الدولية: قافلة لتشجيع الناس في جميع أنحاء العالم على السفر إلى هافانا براً وبحراً وجواً للمشاركة في حملات التأييد الجماهيري ودعم القطاع السياحي هناك.

لقد أظهرت كوبا تضامناً لا مثيل له مع العالم، والآن، يجب على العالم أن يقف صفّاً واحداً معها.



هيلين يافي
محاضرة في الاقتصاد السياسي
لأمريكا اللاتينية بجامعة غلاسكو.

ومؤلفة كتاب "نحن كوبا! كيف نجا شعب ثوري في عالم ما بعد الاتحاد السوفيتي" و"تشي جيفارا: اقتصاديات الثورة".



كانت هذه الدولة الصغيرة التي أرسلت ما لا يقل عن 400 ألف جندي إلى أنغولا للدفاع عنها ضد قوات جنوب أفريقيا الغازية، عندما كانت آنذاك تحت نظام الفصل العنصري. لقد عارضت كوبا باستمرار الهيمنة الأمريكية على القارة الأمريكية، فضلاً عن الإمبريالية العالمية، من خلال إرسال قوات وكوادر طبية إلى ما وصفه الرئيس جورج بوش ذات مرة بـ "كل ركن مظلم من العالم". وقد صمدت كوبا في وجه عدوانٍ شرس من القوة العظمى، سواءً من خلال عمليات عسكرية علنية أو سرية، أو أعمال تخريب وإرهاب من قبل السلطات الأمريكية والمنفيين المتحالفين معها، أو الحرب الاقتصادية، والعزلة الدولية. لقد قوّضت الولايات المتحدة كوبا بتشجيعها للهجرة الخطيرة، بما في ذلك هجرة القاصرين غير المصحوبين بذويهم (عملية بتر بان، 1960 - 1962)، وكذلك الأطباء الكوبيين (برنامج الإفرج المشروط عن الأطباء الكوبيين، 2006 - 2017)، في حين أنها صغبت التحويلات المالية والزيارات العائلية وتأشيرات الدخول. يُضاف إلى ذلك جزء كبير من التمويل السخي لبرنامج تغيير الأنظمة.

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

سنخسر إذا نجح ترامب حيث فشل اثنا عشر من أسلافه، في تدمير النظام الاشتراكي الكوبي؟ على الرغم من العيوب، فقد أثبتت كوبا أنه بعد قرون من الاستعمار والهيمنة الإمبريالية، يستطيع شعب مضطهد أن يسيطر على أرضه وموارده وأن يرسم مساره الخاص في التنمية والعلاقات الدولية والقيم.

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

هذا المنجز يُلهم الناس في جميع أنحاء الجنوب العالمي، حيث يعيش ما يقارب 85% من سكان العالم. كوبا جزيرة صغيرة تحدّت إمبراطورية، وجلبت نسختها الخاصة من الاشتراكية إلى نصف الكرة الغربي.

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

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

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

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

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

إنها ليست مسألة حساسية أو لغزاً فكرياً، بل هي أزمة إنسانية يجب أن نُقلقنا جميعاً. ولكن ماذا



الدراسات الثقافية

نقد الخطاب السياسي والتمثيل الثقافي

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

بالمؤسسات، وبالقوى الفاعلة فيها، بوصف الأمن هنا هو القوة الحماية التي نقرأ من خلالها مدى فاعلية التمثيل الثقافي ل"النقد السياسي"، في التعاطي مع الخطابات التي تسوقها القوى السياسية، عبر آليات الجكم، وعبر ادراجاتها، وسياقات عملها في ادارة ملفات النظام السياسي، والتعاطي مع موضوعات الحريات والتنوع والديمقراطية وقيم المواطنة، وكذلك مع وجود المؤسسات التي تتجسد من خلالها توصيفات "مفهوم الدولة" في النظام الحقوقي، والنظام الدستوري والصحي والأمني والتعليمي،

"النقد السياسي" في سياق نقدي كثيراً ما استعانت به الماركسية، في نقد الرأسمالية، وفي نقد التمثيل الطبقي والتاريخ والمثالية، وفي نقد الطفيلية والاغتراب، وغيرها، حد أن البعض عمد الى المزج بين النقد السياسي والنقد الايديولوجيا، رغم الاختلاف بينهما، في التوصيف والتوظيف، وفي الاستعمال، وفي ربط هذه "النقود" بفاعلية انتاج الوعي، وفي مواجهة الظواهر التي تصنعها السلطة، عبر تشكيلات الخطاب، في السياسة، وفي الايديولوجيا، وفي "الأمن الثقافي" وفي فتح آفاق لتمثيل علاقة هذا الأمن بالمفاهيم، وكذلك علاقته

خلال توظيف القاموس والتحيز القومي والعنصري والطائفي، حتى يتحول الى اداة ثقافية للتوجيه والسلوك، والى محفز نفسي للتحشيد الجمعي. إن انفتاح الدراسات الثقافية على مجالات متعددة اسهم في توسيع دائرة وظائفها داخل الممارسات الثقافية، في الانثروبولوجيا، أو في "النقد الثقافي" أو في علم اجتماع السياسة، واستثمار ذلك في توسيع مجال فاعلية الاجراءات النقدية، وقدرات الباحثين، حيث يتحول الخطاب النقدي الى "جهاز" أو الى منبر يؤسس خطابه على اساس مواجهة "الهيمنة" ووضع

تكمين أهمية الدراسات الثقافية في اجراءاتها، وفي ممارساتها، إذ تتضمن فاعليات ثقافية وانثروبولوجية تقوم على اساس "التحليل النصي والسميائيات والتفكيك والاثنوغرافيا والتحليل اللساني والتحليل النفسي" (1) مثلما تتضمن آليات تكشف عن المخفي من الهيمنة والعنف والقرباة داخل الخطاب الثقافي ذاته، وحتى داخل الاقنعة التي يلبسها "الزعماء" والقادة السياسيون ورجال الدين ورؤساء الاحزاب وهم يتحدثون عن برامجهم السياسية، وعن مشاريعهم، حيث يتحول الخطاب الى استثارة قصدية للجمهور، من

علي حسن الفوزان

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





الثورة الرقمية وحقوق الإنسان..

يُطلق على عصرنا الحديث اسم عصر الثورة الرقمية، وغالبًا ما تعني الثورة تحولًا في موازين القوى. لكن من الذي يمتلك السلطة في هذا العصر؟ لقد أصبحت المعلومات متاحة للجميع أكثر من أي وقت مضى، إذ يتصاعد النشاط السياسي والاجتماعي بفضلها. على سبيل المثال، يمكن لعريضة، أو بيان سياسي أن ينتشر انتشارًا واسعًا، ويمكن لفديو احتجاجي أن يضغط على أصحاب السلطة إلى حد بعيد.

ثمة حركات واحتجاجات مثل "حياة السود مهمة" - Black Lives Matter أو تحركات الشباب المناخية غمت بشكل ملحوظ، ويعود الفضل في ذلك جزئيًا إلى وسائل التواصل الاجتماعي.

لكن الثورة تُوحى بالاقتدار، بالحرية، كما لو أننا استيقظنا يومًا ما وقررنا بأن الحكام الطغاة سيُساقون إلى المشنقة؛ لكن الأمور لا تجري على هذا النحو. غالبًا ما تلتقي مصالح شركات التكنولوجيا العملاقة مع مصالح الحكام أو أصحاب السلطة والنفوذ، سواء كانوا طغاة أو أسيادًا!

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

الخلاصة، كما يقول بعض مفكري اليسار، هي أننا لا يمكننا دحر الفاشية عبر وسائل التواصل الاجتماعي! كما أن المجتمعات الصغيرة، أو الفقيرة، أقل قدرة على مقاومة إغراء التكنولوجيا، التي باتت لا تؤثر تقريبًا عليها. فحسب، بل اجتماعيًا أيضًا.

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

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

على التمثيلات الثقافية الموازية، على مستوى فحص الخطاب السياسي للرأسمالية ما بعد الحرب العالمية الثانية، وفحص الخطاب الأيديولوجي للغرب عبر "الحرب الباردة" وعبر تغول مظاهر العنف الاجتماعي والسياسي والجنسي، بوصفها إخضاعاً مركبة- طبقية واقتصادية وایدیولوجية.

السعي إلى تغيير العالم ليس نظرة "مثالية أو متعالية" بقدر ما هي إجراءات نقدية، تقوم على نقد تلك الإخضاعات، عبر نقد البنى الحاكمة، وما تتمثله من أفكار وسياسات وادلجات، حيث تعتمد الماركسية النقدية إلى نزع الأقنعة، من خلال تقويض السائد السياسي- هيمنة الأحزاب البرجوازية-، وتحليل خطاباتها السياسية، بهدف الكشف عن توحش الهيمنة، وعن الوعي الزائف القائم على أساس "المثالية" وعلى السرديات الطبقية التي تخفي التناقضات، وإلى تحويل الصراع الاجتماعي والطبقي إلى حكايات أو روايات تخضع إلى توصيف جورج لوكاش بأنها "ملحمة المدينة البرجوازية"

وسط أزمة العالم المعاصر، وصعود الرأسمالية إلى مرحلة أكثر بشاعة، في تمثيلها لـ "الليبرالية الجديدة" و"العنف الدولي" و"الحروب العابرة للقارات" تعود الاسئلة الماركسية إلى الواجهة، عن العدل والظلم والاستغلال والحرية، وعن تراكم الثروات، وعن الصناعة الثقافية التي تجعل من النقد السياسي متداخلا مع النقد الثقافي، على مستوى تحليل الخطابات والظواهر، وعلى مستوى

تحليل مظاهر التضخم، والصعود الغرائبي للهويات والجماعات بوصفها تمثيلاً لثربولوجيا للصراع والعنف والاشباع، ومناكدة النظام الرأسمالي من خلال فاعليات النقد والممارسات الثقافية التي كانت جزءاً من مشروع الدراسات الثقافية، في تمثيلها الثوري للخطاب، وفي نظرتها للصراع الطبقي، وعبر تمثالاته الثقافية، وعبر الخطابات المشبعة بمخيل العنف السياسي، والتي كثيراً ما تتحول إلى مظاهر ضاغطة، ومغرية عبر السينما والرياضة والاستهلاك والموضة والجنس، وهي أدوات لإشباع الغرائز، ولغرض الهيمنة الرمزية، لا سيما في البيئات الرخوة التي تحتشد فيها العصبية القرابية والطقوسية، والتي يكتسب فيها الخطاب سلطة التمثيل الرمزي والاجتماعي للقوة والتعال.

1. عبد النبي أصطيف، - ما النقد الثقافي ولماذا؟، مجلة فصول، العدد 99 ربيع 2017، ص 25.
2. ادث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 411.

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

السياسية على النخبة الثقافية، بل توسيعها لاستيعاب شرائح واسعة من المجتمع " كما يقول محمد سبيلا من هنا تكمن خطورة الخطاب السياسي، في التعاطي مع إجراءات فاعلية النقد، على مستوى توجيه هذا الخطاب للنخب الثقافية والاجتماعية والدينية والاقتصادية، بوصفها الجماعات التي تمتلك "السلطة والثروة والمهارات العقلية والتعليمية" وأن تمثيل الخطاب "المرسل لها" سيكون خاضعاً لإجراءات النقد، وللأهداف التي تنطلق من صناعة "الرأي العام" بعيداً عن الشعبوية التي تصنع جمهوراً قلقاً، مُهيجاً، من الصعب الرهان على تحيزاته، وعلى قوته وحضوره في تمثيل الرأي العام.. من الصعب فصل هذا الخطاب عن الأيديولوجيا، فرغم استيهامها مع "تزييف الوعي" ومع بعض مظاهر شعبوية الخطاب، لكن تحليل الخطاب سيكون هو الكشف الذي نستدل من خلاله على طبيعة ما يخفيه النسق السياسي، وعلى دوره الاكراهي في تشكيل الوعي السياسي، وفي ضبط إيقاع الممارسة السياسية، في سياق صناعة الخطاب، أو في سياق تحقيق التواصل الأكثر أهمية وتأثيراً من خلال الأيديولوجيا ذاتها، وعبر التركيز على الانفعال الداخلي للجمهور.

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

لقد كان لجماعة فرانكفورت دور مهم في صياغة الخطاب النقدي الماركسي للرأسمالية ما بعد الحرب العالمية الأولى، على مستوى نقد المؤسسة والسلطة والأفكار، وعلى مستوى علاقة رأسمالية الشركات في الاستغلال الطبقي وفي دعم الحرب الفاجعة، وفي خلق الأزمات الاقتصادية الكبرى، كما كان لمدرسة "برمنكهام" دوراً نقدياً أكثر فاعلية في إثارة الأسئلة، وفي تعقيد الدراسات الثقافية " بوصفها مجالاً نقدياً ينفج

في النظر إلى المفاهيم والوسائط، وفي تمثيلات النظريات الثقافية- الأدبية، والنفسية والاجتماعية والاثربولوجية- إذ توفر هذه النظريات أدوات للمعرفة، والتعلم والتحليل النفسي، و"النقد النسوي" بوصفه مجالاً نقدياً/ معرفياً انتعش مع تقوض السرديات الكبرى، ومع انتعاش أطروحات "الدراسات الثقافية" و"النقد الثقافي" والثقافات الشعبية التي جعلتها الدراسات الثقافية مجالاً، لفحص انثربولوجي، يخص علاقة التمثيل الثقافي باللغة والأزياء والهويات والاطعمة.

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

النقد السياسي وتمثيلات النسق إذا كانت تعريف النسق كما يقول تالوك بارسونز بأنه "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقروءة ثقافياً"² فإن ذلك يتحول إلى المجري السياسي إلى فاعلية اجتماعية، يؤدي وظائفها صانع الخطاب، عبر التمثيل النسقي، والاحتيايل النسقي، وكذلك الجمهور عبر نظام التلقي، وعبر اللاوعي الجمعي وعبر الأيديولوجيا والعصب، لأنه جمهور مُستهدف أولاً في التوجه السياسي والأيديولوجي، ولأنه يتوق إلى اشباع غرائزه وتمثيل "لا وعيه" الاجتماعي والسياسي والطائفي والقومي ثانياً، وعلى نحو يتحول فيه الخطاب إلى إجراء يهدف لـ "توسيع القاعدة الاجتماعية للأحزاب وتضمن في جوهرها عدم اقتصار المشاركة

وصولاً إلى تمثيل النظام الثقافي ذاته، بوصفه نظاماً جامعاً، ومفتوحاً على تمثيلات واسعة، في العمران الثقافي، وفي ثقافات المكونات، والثقافات الشعبية والهوياتية، وهي ثقافات عميقة، تتقاطع أحياناً مع "ثقافة السلطة" القائمة على المركزية، وعلى الأيديولوجيا.

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

الدراسات الثقافية وصناعة الخطاب

تضعنا الدراسات الثقافية إزاء اشكالية ربط الهويات بالتمثيل الثقافي، حيث تتقنع بعض تلك الهويات بأوهام تاريخية، تتحصن بما هو طائفي، أو ما هو قومي، وهو ما يجعلها مسكونة بـ "اشباح الماضي" التي تدفع إلى أحياء اشكال معقدة من العنف الاجتماعي، والتغول الأيديولوجي، والاشباع الشعبوي، والنزوع إلى التمثيل السردى، عبر استعادة فهم اصولي للدولة والجماعة، وعبر استعادة شكل إيهامي للعلاقة معهم، وعلى نحو يتحول فيه العنف الطائفي إلى خطاب مقدس، والخطاب السياسي إلى "فساد دينوي" تبرز معه طائف أكثر عنفا لتمثيل نوع من "الحاكمية" القائمة بحساب الدولة الحديثة، حتى يتحول "القمع الجماعي" إلى شكل معقد للصيانة الثقافية/ العقائدية، وإلى ممارسة تقوم على ما يشبع العزل الثقافي الذي تنفتت معه "السرديات الوطنية" لصالح سرديات طائفية وقومية، تبدو متداخلة، لكنها سرعان ما تكون عدائية، تنفتح على صراعات تتغذى من مرجعيات ثقافية "سرانية" دينية واجتماعية وعصبانية وایدیولوجية..

ما تُسهم به الدراسات الثقافية هو صناعة "المجال الثقافي" لفاعليات النقد والمساءلة، وإلى إخضاع "الواقعة الثقافية" و"الهوية الثقافية" إلى إجراءات نقدية، تخص تمثيلها، وتداولية خطابها، وطبيعة علاقتها بالتاريخ، وبالتمثيل الأيديولوجي له، مثلما تخص علاقتها بـ "الفلسفة"

ذاكرة الكتابة حفريات في الوعي المهمل

إلى روح الصديق الدكتور مالك المطلبي في حضوره الدائم..

جاسم عاصي



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

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



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

نوع مقارب لفعل الآثاري الذي يتعامل مع تراب الأرض، وما تخفيه من كنوز بافتراضات دلالية تُشير إليها الخطط المفترضة . فالمعرفة كنز هي الأخرى، والحفر في متونها المضمرة يتطلب جهداً استثنائياً، أرى أن (المطلبي) قد توافق بآليته مع آلية الحفر، وذلك في كونه تعامل مع الصورة المستعادة بصبر وتسلسل شعري وليس سردي فحسب. وهذا الفعل في الحفر يماثل حفريات الأرض. وفي هذا نشط ذاكرتي لأستعيد ما قام به عمال الحفر في منطقة تل العمارنة في مصر وهم ينقبون وفق خرائط أعدت من قبل علماء قد تثبتوا من وجود الأثر والشواهد في هذا التل. فاللاوعي هنا بمثابة باطن الأرض، والتعامل معه يعني الصبر والتأني والجلد. أما (المهمل) فهو إشارة إلى المضمّر، وغير المتداول في الحياة، أي المنسي. والإهمال هنا يحتمل القصد أو العفوية، فالأول أيضاً هو معرفي له علاقة بالاجتماعي والسياسي، والثاني مرتبط بالأزمنة وتعتداتها. لذا فنحن بإزاء إهمال أو نسيان. بمعنى صار مؤكداً من خلال هذه الصفة، وعلاقتها بـ (حفريات) أن نكون بالمستوى الإيجابي. وهو افتراض قرأني، معني بكشف المتن وما سوف يُدلي به من انبثالات معرفية. فالعنوان دال ودليل يحمل دافع للتلقي. بمعنى يخزن محفزاً استفزازياً لذائقة القارئ، وموصلاً لسؤال المعرفة، لأنه - أي العنوان - ينطوي على أسئلة مضمرة، لكنها معلنة ضمن سياق جُمّل العنوان. في الإهداء المكتوب بخط يد الكاتب للقارئ (جاسم عاصي) نعت به (العاصي!) وهذا التعريف كان قد ابتعد عن اسم الأب مجرداً، إذ أعطاه صفة التخصيص. وأرى في ذلك - وهو يعني - أنه قصد الجانب المعرفي، في كوني.. أفترض فيّ عناد المعرفة، وقوة الإصرار على فك الشفرة. وهي صفة تصلح لكلينا، لأننا مشدودين لطرفي المعرفة، وإن تباعدنا في هذا أو ذاك، فالمحصلة النهائية في الأداة والآلية والتمثل، أي أن العصيان هنا على النمط في المعرفة. وهذا ما وعيته من الكلمة المعرفة لأسم الأب. أما بقية جملة الإهداء القائلة (في العالم ستة مليارات كائن، أحدهم مالك المطلبي!) فأنها تعني الذرة والكل، أي المدار الحيوي الذي تدور فيه الأفلاك. إذ يضع جهده بمثابة النواة البسيطة، لكنها بقناعتي تُشكّل إسهامه في الكل. وأمس بجد تواضع الدكتور (المطلبي) إزاء موقعه في الثقافة العراقية والإنسانية جمعاء. في عبارة الاستهلال الثالث (كل ما تفرّقه في.. حقيقي.. الزائف الوحيد هنا هو اللغة!) وهذه إشارة إلى اللغة وإن كانت في المتن من السهل الممتنع، إلا أنها في رأي الكاتب وسيط لا

يرقى إلى الواقع، بل قد يتعالى عليه. فاللغة قد تستطيع إصال الصورة أو المشهد، لكنها تُبالغ. فهي أداة تجميل، أو إرباك لنص الواقع. غير أنها على العموم تتساقط من فن اللوحة التشكيلية وصور الفوتو التي هي الأخرى دخلت حيز التعشيق المعرفي، وتداخل الأجناس. ما نتوصل إليه من خلال العتبة هذه هو؛ أننا بإزاء واقع منظور إليه من خلال جمالية اللغة، فالصورة الحقيقية هي ما تضره ما ورائياتها، أي بما تُشير من صور في ذهن المتلقي لها. أرى إن (المطلبي) يهتم بالعتبات لعدة أسباب، لعل سببين مهمين هما؛ تقريب ما يرد في متن الكتابة من الواقع. وهنا لا يعنيه الواقع كما لو أنه الصورة التي عليها هوية النص الحروفي - الصوقي، بقدر ما يعني به الوجه الأكثر حركة في ذهن الآخر. لأن ما كتب هذه الانبثالات إلا له. والثاني كي تكون المواضع في النص تستلهم روح الوثيقة، وتكون بالتالي هي بذاتها وثيقة، يحتفظ صانع لغتها وأحداثها (المطلبي) نفسه، باعتبار المجريات التي احتواها النص، هي وثيقة أخرى كتبها المؤلف، بعد أن استلها من المتن الشفاهي. من هذا ننسب لـ (المطلبي) صفة وحرقة المدون لما هو تاريخ شفاهي شعبي مؤثر. وأرى أن هذا التاريخ الذي أطلق عليه بالمهمل هو التاريخ الحقيقي الذي هو من بين كل التواريخ المنسية، أو المسكوت عنها، والتي تنطوي على معاني زاخرة وعميقة في بنية المجتمع على مستويات كثيرة. يقوم الحرف والتنقيب الذاكراتي بتدوين الجزء الأكبر منها. في هذا أجد أننا بحاجة لاستعادة ما قد يندثر، وأيقاظ الذاكرة في ما عشنا وخبرنا. فللمدن توارخ، وأهم هذه التواريخ متكررة في الوجوه المنسية، التي عاشت في القاع، ولاقت حتفها في حاضنته، لكن قدّم الذاكرة قادر على استنطاق المسكوت عنه، كما فعل (المطلبي) وربما نفعل نحن في سردياتنا. إن الولع في العتبات، يحرك جانب الإثارة ما قبل النص. وهذا ما فعله في فقرة (تقديم) حيث تكاثفت المفردات مثل (آثار، ترسبت، إزميل، الأثر، الوسيط) وغيرها. وهي بمثابة إشارات إلى الطبيعة التي سوف يعمل عليها (الحفر). ذلك لأنها توصلت في نفس الفقرة هذه إلى بعض المسميات التي تؤثر ذلك مثل (الوثيقة، المكان، الشيء، المرجع، الاسم) وهذه الإشارات إنما تشكل حراك النصوص في المتن. إذ يمكننا القول إن هذه العتبة مهمة، شأنها شأن، العتبات

التي قرأنا. لأنها تتعلق بالماضي المصاغ برؤية الآن. في عتبة (المدخل) تتحول الإشارة إلى ربط ما هو وارد بالوعي والذاكرة. وهي تفصيلات مقتضبة، تنم عن تأكيدات للمرجع، كونه تابع للذات والآخر، وما يؤكد ذلك إشراك الشاعر والمفكر القدير (عبد الرحمن طه مازي) وهو من جيل الكاتب، والمؤثر فينا جميعاً إبان ستينيات القرن الماضي.

اللغة قد تستطيع إيصال الصورة أو المشهد، لكنها تبالح، فهي أداة تجميل، أو إرباك لنص الواقع

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

لا شك إن الرسائل المتبادلة بين الثلاثة، شكلت مجموعة بنى، وإن افترضنا اقترابها بالخصائص العامة، غير أنها ذات خصائص ذاتية، يمكن معالجتها على روية. فرسالة (غراس) معنونة هكذا (من غونتر غراس.. النقاش الألماني البائس) فالكاتب قرن حرفة الكتابة عنده بالنقش، وأضاف لها صفة البائس، ليس من باب خاصيته الذاتية - كما أرى - بل من خلال العلاقة بينه وبين العالم، بكل تناقضاته وميوله المنحرفة ضد إرادة الإنسان. فالبؤس هنا مقرون بالكل وليس بالجزء. حيث تكشف الوثيقة - الرسالة - عن وجهات نظر ورؤى، مبنية على واقع ما بعد الحرب. أي أنه يستقري المكوّنات التي ولدتها كوارث الحروب، خاصة النفسية منها. فذكر (إن ما بعد الحرب قد لا ينتهي أبداً)، هذا الاستقراء، يصل بنا إلى كشوفات هي من باب البديهيات سواء أثناء الحرب أو ما بعدها. لكن ما يُضفي على هذه القراءة، أنه أعطى صورة أخرى مضافة إلى ما كان يعيشه في ألمانيا وعممه على بلد مثل اليابان. وهنا اعتمد (غراس) على رؤية عامة ومطلقة للحرب، حتى لو كانت حرب تحرير، وما تضفيه من سوء تُكرره

هنا أو هناك . فالظلال التي تتركها الحرب بعيدة المدى - حسب رأي (غراس). كما وأنه يعالج بتداول مستمر ما تستنهضه ذكريات الحرب، لاسيّما على صعيد حياة الكتابة التي يمارسها أمثالهما، مؤكداً الصراع الدائر بين بنية الذاكرة، وبين آفة النسيان، سواء كانت من خلال أداة تحريف الصورة الحقيقية للحرب، أو العمل على توحيد رؤى رسمية تمثّل وجهة نظر السلطة السياسية المنحازة ليس للإنسان وتأثيرات الحرب عليه، وإنما عبر العلاقة بين المعتدي عليه والمعتدي. ثم شرعنا فعل الحرب باعتبارها دفاعية. وهذا ما يحصل في صياغة ديباجة وصف الحرب، بما يتلاءم مع رؤى السلطة، تماماً كما يُكتب التاريخ. فكلهما خضع إلى نفس المؤشر والمؤثر. لذا فغراس يؤكد على تراكم التجارب التي تؤرخ لفعالية الإنسان، وتأثيرات مجريات الحرب على وجوده. وهذا منطق فيه الكثير من الحس الإنساني. وهو هنا يوائم بين تجربته وتجربة (كينزابرو) لأسباب يجدها في كثير من المعاني بهذا الخصوص. ومنها؛ كَوْن كل ما يُكتب رسمياً عن الحرب في الكتب المدرسية، لتكون زاداً للأجيال تقود إلى آمال خادعة، كما وأن وجودنا مؤشر بوشم فتوة مهتوكة. وأرى أن هذه العبارات من الدقة بحيث تنطبق على أي تشكّل بشري وشمته الحرب هميسها الخادع. إنه ككاتب يحمّل ذات الذنب، من خلال إحساسه بالخجل والعار، وهو يدرك ما كان يجري من الرعب والانتهاك في مخيمات الاعتقال. إن الكاتب يحاول أن يُعيد صياغة رسالة (غراس) بما يجعلها عامة. وهذه الصياغة تصب في هدف تبادل الرسائل على هذا النحو. إذ كانت عبارة (أحزاب منافقة في مواجهة معارضة مشلولة، والصحافة التي كانت متعددة، أصبحت الآن واحدة على الرغم من ظهورها الملون، الفساد يتسع ويبقى دون حساب أو عقاب. والركود الثقافي يقمع ولادة أي فكر جديد. دروس الديمقراطية التي تعلموها بصعوبة تغرق شيئاً فشيئاً في بحور النسيان..). هذه العبارة محاولة لاستقراء واقع والعبور به إلى واقع آخر ممثّل. ثم وضع طرف مقابل طرفين هما (غراس - المطلبي - كينابرو). وأرى أن هذا هو المراد من توظيف القناع المعرفي. أما رسالة (كينابرو) فأنها ربطت بين نقيضين (المعرفة والمأساة). كما لو أن الكاتب أراد من خلالها، أن يؤكد على أن الحرب لا تقوم إلا من سوء الفهم

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

إسماعيل نوري الربيعي

ينتمي نص كريم شغيدل إلى تلك الفضاءات الشعرية التي تنبني على صدمة التجربة، لا بوصفها حدثاً عابراً بل كهوية مكتملة تتشكل داخل لغة متكسرة، محطمة مثل مصير الذات المتكلمة. ومنهج استجابة التلقي يتيح قراءة هذا النص، لا انطلاقاً من نية المؤلف أو سياقه وحده، بل من كيفية تشكل المعنى في ذهن القارئ، ومن خلال "فقه التوقعات" الذي يبينه النص ويخرقه بصورة مستمرة.

كريم شغيدل

رحلة القارئ بين فجوات النص



في نظرية استجابة التلقي، المعنى لا يوجد في النص وحده ولا خارج النص وحده، بل في منطقة التفاعل بينهما. لذلك فإن صورة "فردة حداثي اليمنى تستسلم بامرأة تمصني" تبقى مفتوحة للتأويل: هل هي استعارة عن رغبات مكبوتة؟ عن طفولة مفقودة؟ عن ذات تتشظى لدرجة أن حتى أشياءها الشخصية تستقل عنها؟ لا يفرض النص إجابة. إنه يقدم مادة خاماً للخيال القرائي. وكلما تقدّم النص زاد من ضبابيته، حتى يصبح القارئ هو من يربط حلقاته. فالصورة الأخيرة: "أنا ابن الأسير... ابن الجندي المخابر..." تستدعي ذاكرة القارئ، وتدعوه إلى إعادة إنتاج خريطة كاملة عن "الوراثة الملعونة"، حيث يتحول الألم إلى جين وراثي. القارئ لا يجد جواباً، بل يخرج بسؤال: هل الذات هنا ضحية الحرب، أم نتاجها، أم استمرارها الحيوي؟ يمارس كريم شغيدل لعبة تأجيل مستمرة للمعنى. كل صورة تستدعي أخرى، وكل استغراق في الرمز يؤدي إلى انزاج جديد. وهذا الأسلوب يخلق لدى القارئ شعوراً بعدم الاستقرار، وهو بالضبط ما تطمح إليه نظرية التلقي: المتلقي الجيد هو ذلك الذي لا

الإيرانية أو عاش جزءاً من إرثها الجمعي أو على الأقل يدرك مناخاتها. فحين يقول الشاعر "فقد في البسيتين في 29 - 11 - 1981"، فإنه يراهن على قارئ يلتقط ما تعنيه تلك الجبهة، وتلك الفترة، وتلك النوعية من الفقد. وإذا لم يكن القارئ مطلعاً على هذه الخلفيات، فإن النص يدفعه إلى البحث عنها أو إلى تعويضها بخيال مفترض. وهكذا يؤسس النص لنفسه نموذجاً من القارئ القادر على إدراك أن الفقد هنا ليس شخصياً فقط، بل جزء من ذاكرة جمعية. القارئ الضمني الذي يتطلبه النص ليس قارئ الراحة أو الجماليات التقليدية؛ بل قارئ يتحمل لغة العذاب، يستطيع أن يواكب انكسار الجملة وتفتت الصورة، ولا يبحث عن الاستعارة بوصفها زينة، بل بوصفها "علامة جرح".

التأويل بوصفه تجربة لا نهائية النص يقدم مستويات متراكبة من الرموز: الأب الغائب، الأم المدهوسة، الجدة والعباءة المحترقة، القنافظ، الأجنة المتبسية، الشياطين التي تلحق أجنة الملائكة، الحذاء اللذان يحلمان كل هذه الرموز تطرح بلا تفسير، تاركة وظيفة التأويل للقارئ.

عالم مألوف سرعان ما يتشظى أمامه، ويبقى مضطراً إلى إعادة بناء المعنى بعد كل جملة تقريباً.

المتلقي بوصفه مُكملاً للمعنى يستند النص إلى تراكم صور عالية الكثافة، لكنه لا يقدم روابط سببية أو سردية واضحة؛ بل يترك فراغات واسعة تحتاج إلى ملئها بوعي المتلقي. فعندما يقرأ القارئ: "عشت كقنفذ خارج من حريق"، يضطر إلى ربط الاستعارة بجملة التعذيب السابقة وبغيباب الأب وموت الأم. فالنص يحذف الروابط لكنه يسمح للقارئ بإعادة صياغتها، وهذا ما يسميه فولفانغ إيزر "مناطق عدم التحديد" التي تجعل القراءة فعل خلق لا استهلاكاً. والقارئ هنا يشارك في إنتاج دلالة الذات بوصفها ضحية لا تقوم على التفاصيل الواقعية وحدها بل على الإدراك الشعوري المكثف. فكل صورة مربعة - دحاناً بهيئة فزاعة، "الجنود الهارين"، "الأجنة المتبسية" - تظل ناقصة حتى يضيف القارئ تجربته الخاصة بالخراب، سواء كانت ذاكرة شخصية أو مخزوناً جماعياً عن الحرب. النص يصنع لنفسه قارئاً ضمناً specific implied reader، وهو قارئ يعرف الحرب العراقية

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

النص لدى
شغيدل لا يقدم
سرداً خطياً،
ولا يتوسل
وحدة أسلوبية
مطمئنة، بل
يزرع في مسار
القراءة سلسلة
من الصدمات
والاختلالات



قراءات

الكاتبة التركية أيجه تيميلكوران
التشرد واللجوء والإنسانية

إعداد: رشيد غويلب

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

جمالها، من الضروري ان تبقى جزءاً من كيان المهاجرين، فهم بحاجة إلى التفكير ملياً فيها، لأن هذه مفردة تلامس القلوب. تشير الكاتبة الى ان كتابها الجديد هو تنويع لعشر سنوات من العمل بدأت بعد أن فقدت وطنها. في عام 2019 اصدرت كتاب "عندما لا يعود بلدك بلدي، أو: سبع خطوات نحو الديكتاتورية" الصادر عام 2019، وصفت فيه كيف تعمل الفاشية. وفي الكتاب الثاني "الإرادة والكرامة: عشرة مسارات نحو حاضر أفضل"، حددت فيه ما تراه حلاً. والآن تكتف توصيف الازمة السياسية الراهنة بكلمة واحدة فقط هي الوطن، لأنها ترى ان الجميع يفقد اوطانه.

رسائل الى الغرباء على مدى ثلاث سنوات، من حزيران 2022 إلى نيسان 2025، كتبت أيجه تيميلكوران رسائل متخيلة مرسلتها الى الغرباء، والنازحين، واللاجئين، والمشردين. وهذه الرسائل أشبه ببحث المشتتين عن مجتمع. لكنها تقول أيضاً: انسّ الأمل، لأنه يُشوِّش رؤيتك للحاضر. وتنصح الكاتبة جميع المعنيين بهذا الامر بتعلم هذه الحكمة الصغيرة، لكنها جوهريّة، لأنهم لا يملكون شيئاً. لا شيء يدوم. ستحدث فوضى عارمة في هذا العالم. وستُدمر كل البيوت، وكل القصور، وكل المخابئ. وحتى لو تحصّنت في أحد هذه المخابئ الفاخرة، ستواجه مشكلة

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

أمة الغرباء

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

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

تقول الكاتبة، ان هناك قصيدة في استخدام مفردة "Heimat" (وطن) في النص الألماني، انها مفردة ممثلة بدلالات عميقة، وكثيراً ما تستخدمها أوساط اليمين المتطرف أو المحافظ. ويجب استعادة هذه المفردة، لأنها جميلة جداً، ولكي تحافظ على



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

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

الشعر بوصفه خبرة تلقي في ضوء نظرية التلقي، لا يُعد نص كريمة شغيدل نصاً يقدم موعظة أو خطأ، بل نصاً يقوم على تفجير الإدراك. إنه لا يخاطب القارئ من الخارج، بل يدخل إليه مثل صرخة. فالصورة التي تجمع بين الرغبة الحيوانية (سأتحرش بشق جدار طري) وبين الخيال الماورائي

(ربما أزواج جنية) تعيد تشكيل العلاقة بين القارئ والنص: النص يتحدى القارئ، يضعه أمام لغة مبتورة، مشوشة، لا يمكن لملاحها أن تستقر. وعملية القراءة هنا هي تجربة صدام، لا اكتساب معنى بسيط. وبذلك ينطبق على النص وصف هانس روبرت يابوس بأن العمل الأدبي هو دعوة مفتوحة لإعادة تشكيل الذات، لأن القارئ لا يخرج من النص كما دخله. أحد أهم مخرجات التحليل من منظور استجابة التلقي هو أن النص يعيد تشكيل هوية القارئ نفسه. فالذات الشعرية - ابنة الأسير وابن المفقود - تعكس صورة الإنسان العراقي ما بعد الحرب، لكن هذه الصدى لا يتحقق إلا في ذهن المتلقي الذي يتعرف، أو يرفض، أو يقاوم. فالنص لا يرفض رؤية بل يقدم جراحاً، ويترك للقارئ أن يرى فيها مرآته. إن التلقي هنا يصبح عملية تذكّر وتطهير ومقاومة. فالقارئ يجد نفسه في تماس مباشر مع الرماد: رماد الأب، رماد الأم، رماد الصوت، رماد الحرب. وكل جملة تعيده إلى سؤال: أين يقع أناي الخاصة من هذه الذاكرة؟

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

الإنسانية الأساسية. ستُحاصر في ملائكتك. وما يجري لا إنساني. حقوق منتهكة ووطن ضائع تتحدث الكاتبة عن الحقوق المنتهكة للواقفين في طوابير الانتظار أمام المكاتب الحكومية الأوربية. يصفون شعورهم بضجر وضياح في المهجر. ويروون كيف فقدوا وطنهم تركيا، في نهاية المطاف. الناجون من زلزال عام 2023 المدمر، وأقارب الضحايا، الذين خانتهم الحكومة، منحوا أصواتهم مرة أخرى لنظام أردوغان. انه أمر لا يُصدق. وترى الكاتبة في ذلك حالة أخرى يعيشها الضحايا، الذين لم يعد بإمكانهم التعرف على الوطن، والشعور بالانتماء إلى اليه. يفقدون وطنهم لأنهم يشعرون بانعدام الأمان. لأنهم يدركون أن بلادهم أصبحت غريبة عنهم هنا يُفقد الوطن من خلال بذرة خوف صغيرة تُزرع بداخله.

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



الكُوفَة وَمَصَادِرُهَا الْعُمَرَانِيَّةُ: الْفَاوُ: عاصِمة مملكة "كِنْدَه"

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



تفصيل لوحة جدارية، تظهر رجلاً من قرية "الفاو" يعود إلى القرن الأول/ الثاني الميلادي.

الجافة على مشارف الربع الخالي، وفي المنطقة المعروفة اليوم باسم "وادي الدواسر" تحديداً. ليؤسسوا هناك المدينة التي ستعرف باسم "قرية الفاو". وكان الاسم الأول الذي أطلق على المدينة هو "ذات كاهل" تيمناً بكبير آلهة كندة، "كاهل". يعود تاريخ المدينة إلى القرن الثاني قبل الميلاد، حسب بعض المصادر، وفي مصادر أخرى تشير إلى القرن الثالث قبل الميلاد. وفقاً للدراسة الشاملة التي انجزها المؤرخ السعودي "عبد الرحمن بن محمد الطيب الأنصاري" (1935 - 2023) الذي عمل على توثيق مكتشفاته الاثرية في قرية الفاو، التي امتدت من عام 1972 ولغاية 1995 ونشر تلك الابحاث في ستة مجلدات اصدرتها دائرة الآثار في السعودية. (وعلى تلك الدراسة المهمة التي اعدها "عبد الرحمن الانصاري" سوف نعتمد كثيراً في دراستنا هذه عن "الفاو"). تقع الفاو على بعد نحو 700 كم جنوب غرب مدينة الرياض، وتطل على الناحية الشمالية الغربية للربع الخالي في نقطة تقاطع وادي الدواسر بسلسلة جبال طويق عند ثغرة في الجبل يطلق عليها الفاو، التي يعني اسمها «الفجوة»، وهي تقع على الطريق التجاري القديم المعروف بطريق نجران -الجرهاء. واشتغل أهلها بالتجارة والزراعة. وظلت مزدهرة أكثر من 600 سنة، من القرن الثالث قبل الميلاد حتى القرن الرابع بعد الميلاد، كمدينة للمزارعين ورعاة الماشية والأغنام والإبل، وباتت

<صالح العلي> .. في أواسط الجزيرة العربية، وبسطت نفوذها على القبائل الموجودة فيها بالمحالفات والمصاهرات أو بالقوة. وحاولت توحيد هذه القبائل ونشر السلم والأمن. وقد امتد حكمها فترة من الزمن إلى الحيرة نفسها، كما ظهر فيها أعظم شاعر جاهلي وهو امرؤ القيس". (صالح العلي، تاريخ العرب القديم والبعثة النبوية، بيروت، 2000، ص. 91). وليس لدينا معلومات عن أصلهم أو البلد الذي جاءوا منه، ومع اننا "نعلم، كما يقول العلي، أن قبيلة كندة كانت تسكن عند ظهور الاسلام في حضرموت، الا أن هذا لا يستلزم حتماً أن يكون أصل أفراد كندة من حضرموت. (مصدر سابق، ص. 91-92). ولعل الكنديين كانوا في جنوب اليمن ثم هاجروا بعد الانحطاط الذي أصاب اليمن من جراء تحوّل الطريق التجاري. لكن من الصعب مكان تحديد زمن هجرتهم، الا بإشارة <كما يقول العلي> .. في معجم البلدان لياقوت، يذكر فيها عدة ملوك سبقوا <حجر> (وهو واحد ملوك كندة)، بحوالي قرن أو قرن ونصف من الزمن. ولما كان حجر قد ظهر في القرن الخامس، فتكون أول هجرة الكنديين في منتصف القرن الثالث الميلادي. (مصدر سابق، ص. 92). بيد أن بعض المصادر تشير ايضاً بان قبيلة كندة، وفي حدود القرن الرابع قبل الميلاد، توجهوا شمالاً، مبتعدين عن الأراضي اليمنية الجبلية الخصبة، باتجاه المناطق

على اهميتها الحضرية في المشهد الكوفي الجديد وإمكانات التأثير في صياغة القرارات العمرانية فيها. كما يذكر المؤرخ التونسي "هشام جعيط" (1935 - 2021)، في كتابه المهم "الكوفة: نشأة المدينة العربية الاسلامية" ثمة اشارات عديدة لكندة وموقعها في مخطط الكوفة المستحدث، وبالاخص عندما يشير "...وقد ذكرنا أن أفضل طريقة لتحديد مواقع القبائل، هي أن نضع جنباً إلى جنب، انطلاقاً من المركز" ويشير إلى موقع كندة في جهة الجنوب. (هشام جعيط، الكوفة... بيروت ط. 4، 2015، ص. 127 - 129). اما استاذنا "صالح أحمد العلي" (1918 - 2003)، فيشير في كتابه الجاد "الكوفة وأهلها في صدر الاسلام" إلى مواقع "كندة" بالكوفة في صفحات عديدة منه، بيد أن انه في مكان آخر، وفي ذكره عن العشائر التي استطوت حول صحن المسجد في الكوفة، يذكر "كندة" بالاسم من ضمن بعض العشائر الاخرى الواردة في نصه. (العلي، الكوفة وأهلها في صدر الاسلام، بيروت، 2003، ص. 61). هذا عدا من وُرُود وتكرار إسم "كندة" في الكوفة ضمن كتابات بلدانيين ومؤرخين اسلاميين عديدين ايضاً. نشأت مملكة كندة، كما يقول

ادناه "مستل" من دراسة واسعة لتلك المؤثرات، تتعاطى مع احد نماذج تظاهرات "الداخل"، وهو خاص بـ <الفاو>: عاصمة مملكة "كندة". واضعين نصب اعيننا بان حديثنا عن مدينة "الفاو" (او قرية الفاو)، كما تسمى احياناً)، سيكون مقتصر على وقع خصوصية دراستنا المتمثلة بعوامل التأثير والنفوذ، وليس تناول ذلك الحدث العمراني لذاته بعمق وبشمولية. ولكن قبل الحديث عن قرية الفاو ومنجزها العمراني والمعماري، اللذين حسب اطروحتنا البحثية أسهما في ترسيخ قيم التمدن في الكوفة وتكريس صفاتها الحضرية (كما سوف نشير إلى ذلك في متن نصنا هذا)، سنمرّ سريعاً على مكانة "كندة" وناسها وتاريخها، فضلاً على أهمية مملكتها الواسعة في شبه الجزيرة العربية. في دراسته المهمة والممتعة (والرائدة ايضاً!) عن الكوفة، والمعنونة "خطط الكوفة وشرح خريطتها"، <والتي ترجمها تقي بن محمد المصعبي> ونشرها في كربلاء سنة 1939، يشير المستشرق الفرنسي المعروف "لويس ماسينيون" (1883 - 1962) إلى موقع سكن قبيلة "كندة" بالقرب من المسجد الجامع فيها مما يدل

د. خالد السلطاني معمار أكاديمي

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



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

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

نعلم بان قرية الفاو هجرت في بداية القرن الرابع الميلادي، (رغم انها بقيت تشغل مكانة مهمة في الحدث الكندي اثناء اعادة تنظيم مملكة كندة مرة اخرى ومساعدة آل حمير في اليمن). الا انه برغم هذا الهجر والابتعاد، فقد ظل تراثها الثقافي والحضاري وقيمته الاجتماعية حاضرة بقوة في ذاكرة ناسها واهلها المنتشرين في امكنة مختلفة، ولطالما اعتبر ذلك الحضور نوعا من اوجه الانتماء أو الانتساب لذلك المكان او لتلك القبيلة. ويشير صالح العلي بان <امرؤ القيس واسمه حُنْدُجُ بْنُ حَجْرٍ بْنِ الْحَارِثِ الْكِنْدِيُّ (500-540 م)> الشاعر الجاهلي الكبير الذي انجبته كندة (هو الذي غالبا ما كان يُعد رأس شعراء العرب وأبرزهم في التاريخ ووصف بأنه أشعر الناس، وهو صاحب أشهر معلقة من المعلقات)؛ كان دوما يتغنى باصله وانتسابه وانتمائه الى مكان معين في اليمن رغم انه وقيبلته قد هجروا ذلك المكان منذ قرون عديدة عندما يقول :

تطاول علينا الليل دمون دمُون إنا معشر يمانون وإنا لأهلنا محبُون (و "دمون"، كما يشير العلي مكان في اليمامة باليمن <صالح العلي، مصدر سابق ص 97>).

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

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

وعثر في القرية على كميات كبيرة من الفخار وبعضه عليه كتابات بالخط المسند، وهو إما فخار خشن أو رقيق أو مزيج، ويعد الفخار الذي عثر عليه علامة بارزة في تاريخ قرية الفاو. كما عثر على مجموعة من القطع الأثرية منها العمل الفني الرائع والخاص بـ "سيدة الفاو" والتي تعرض في متحف <بيرغامون> Pergamon في برلين / ألمانيا، (وتوجد نسخة منها في <دائرة الملك عبد العزيز > بالرياض)؛ وهي عبارة عن تمثال لرأس سيدة عربية من البرونز يعود الى القرن الاول ق. م.، اتسمت بتسريحة شعرها المميزة ذات اللوائف المتعددة ونسق ترتيبها الذي يغطي رأسها وجانبي وجهها، وكذلك عيناها الكبيرتين وفمها الدقيق المغلق. وثمة تشابه بينها وبين منحوتة من حجر الكلس لإمرأة على شاهد قبر ، اقدم منها وجدت في مأرب بجنوب اليمن، (وهي الان من مقتنيات المتحف البريطاني بلندن)، مما يدل على التأثير المتبادل بين فنون اليمن القديم ومنتجات قرية الفاو لاحقاً. كما عثر على جدارية لأحد عظماء مملكة كندة يدعى "زكي" وتمثال هرقليس. وقد أظهرت التنقيبات فيما بعد عدد عن قوارير وزجاجات عطور، وقد اوحى ذلك المكتشفات بمدى ما تتمتع الفاو به من ثراء وتطور حضاري واقتصادي. حيث تتميز هذه القوارير المكتشفة إلى نهاية القرن الأول - بداية القرن الثاني بعد الميلاد، بدقة صناعتها وجمال أشكالها وابانت الى المستوى المتقدم من الصناعة اليدوية على أيدي حرفيين متميزين.



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



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

في بناء الوحدات السكنية اللبن المربع والمستطيل، إضافة إلى استخدام الحجر المنقور والمصقول في الأسس، والجبس المخلوط بالرمل والرماد في تبليط الجدران الداخلية للمباني، ودعموا مبانيهم بالأبراج المربعة المستطيلة، ويدل الطراز المعماري فيها بأنه يعتمد على ما تم احرازه من اسلوب معماري خاص عرفته اليمن في جنوب الجزيرة العربية وبات يمثل طرازاً فريداً وخاصاً بمدن اليمن القديم. وتتميز الوحدات السكنية في الفاو بأنها من طابق او طابقين وتتنوع في ابعاد غرفها حتى تصل إلى عشرة أمتار طولاً وثلاثة أمتار عرضاً، والدقة في استقامة المباني وضبط زواياها القائمة، واستخدام أعتاب من الحجر بعضها عليه نصوص مكتوبة بخط المسند، واستعمال الأخشاب للأبواب والأسقف، ووجود شبكات للمياه النظيفة تخرج من المنازل.

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

لأبوابهم ونوافذهم، واهتموا بالثروة الحيوانية ومنها الجمال والأبقار والماعز والضأن والغزلان والوعول. وما يهمننا في المقام الاول، وفقاً لخصوصية دراستنا، هو التعرف على طبيعة الانجازات الحضريّة والمعمارية والفنية والثقافية التي ارتبطت بهذه المدينة العربية الراقدة، ومن ثم تأثير كل ذلك فيما بعد على تكريس السمات المدنية في الكوفة وتسريع اكتمال وجهها الحضري؛ تلك الإنجازات التي ترسخت في ذاكرة ناسها وفي وجدانهم حتى وإن اختفت تلك "الحاضرة" من المشهد؛ إلا أن تلك الإنجازات بقيت تمثل عنواناً و"هوية" لناسها ولتاريخها الذي ما فتئ يروى وينقل للأجيال اللاحقة. علينا التأكيد بان قرية الفاو بأسلوب تخطيطها واهمية مبانيها: متنوعة الوظائف، والفصل المتعمد بينها وشوارعها التي تربط اقسامها واحيائها، كانت تُجسّد مفهوم "المدينة" بكل ما تعني هذه الكلمة من معاني ودلالات. وهي بهذه الصفة مثلت نموذجاً جلياً للمدينة العربية قبل الاسلام، وأظهرت حال الفارق بين معنى الاستيطان والاقامة الدائمة المرادفة للحياة الحضريّة، بالصد من مفهوم التنقل والترحال الدائم وشغف التنقل من مكان الى آخر وهو ما يسم الاسلوب البدوي وهبط العيش فيه. كانت الفاو تحتوي اضافة لشبكة الطرق والشوارع، التي ربطت احيائها الحضريّة، كما اشرنا قبل قليل، فانها اشتملت على وجود احياء سكنية يقطن بها سكّنة المدينة ذاتها، إضافة الى سوق المدينة وحوانيتها ومشغل خاصة لعمل وتصنيع مختلف الادوات التي تتطلبها مستلزمات الحياة الحضريّة اليومية، فضلاً على وجود امكنة معينة "خانات" لسكن وايواء زوار المدينة والتجار المارين بها؛ هذا عدا من وجود ابنية مخصصة للتعبّد واجراء مراسيم تقديم القرابين لألهتهم وامكنة خاصة لمقابر دفن موتاهم. وتعتبر المنطقة السكنية من أهم معالم قرية الفاو، حيث إنها تضم عناصر مهمة في حياة مجتمع «كندة»، وتمثل صورة مكتملة لتصور المدينة قبل الإسلام. واستعمل سكان قرية الفاو

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

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

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

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

محمد الكناني

عمارة الذاكرة وهندسة اللون في التجريد



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

أميرة ناجي

البيوت
المتراصة
والواجهات
المتكررة
والنوافذ
المتشابهة،
كلها عناصر
تشكل إيقاعاً
بصرياً يُذكر
بالمدينة
الرافدينية
الأولى

يعكس تشابك المرجعيات في زمن العولمة هنا يتحول العمل الفني إلى مساحة مساءلة للخطاب البصري السائد وإلى محاولة لتفكيك الصورة المعاصرة وإعادة تركيبها ضمن سياق جديد هذه الأعمال تكشف عن قدرة الكناني على الانتقال بين الهدوء التأملي والجرأة التعبيرية دون فقدان هويته البصرية وكأن كل لوحة تمثل تجربة معرفية متكاملة تجمع بين التحليل والخيال والتأمل الفني العميق تقدم تجربة محمد الكناني نموذجاً لفنان استطاع أن يوحد بين الفكر والجمال وبين الموروث والحداثة وبين العمارة والتجريد لوحاته لا تكتفي بأن ترى بل تطلب أن تقرأ وأن تفكر وأن يعاد بناؤها في وعي المتلقي إنها تجربة تؤكد أن الفن المعاصر ما زال قادراً على إنتاج المعنى ولعب دور معرفي وإنساني في زمن التحولات كما أنها تعكس حرص الفنان على استثمار كل أداة بصرية وكل لون وكل طبقة لتصبح جزءاً من خطاب أكبر عن الذاكرة والمكان والوجود بحيث تتحول اللوحة إلى نص بصري غني بالإيحاءات والدلالات المتعددة.

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

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

التكنيك الذي يعتمد عليه الكناني يقوم على التراكب والتداخل واستخدام المواد المختلطة فزرى الورق والكتابة والعلامات الطباعية تتجاوز مع الرسم اليدوي في حوار بصري يعكس تشظي الخطاب المعاصر هذا التداخل بين التقنيات لا يهدف إلى الاستعراض بل إلى توسيع أفق اللوحة وجعلها فضاء مفتوحاً لتعدد القراءات حضور النص المكتوب والأرقام والعلامات الهندسية يحيل إلى عالم المعرفة وإلى العقل التحليلي ويؤكد ارتباط التجربة بالبحث وبالدراسة الجمالية كما لو كانت كل لوحة مختبراً بصرياً يجري فيه الفنان تجاربه على الشكل واللون والرمز دراسة الكناني لعلم الجمال تظهر بوضوح في وعيه بمفاهيم التوازن والتناسب والإيقاع فهو يبني اللوحة كما يبني نص فكري حيث لكل عنصر موقعه ووظيفته حتى العناصر التي تبدو عفوية أو حرة تخضع لمنطق داخلي يضبط حركتها هذا الوعي الجمالي يمنح الأعمال طابعاً الرصين ويجعلها قادرة على الصمود أمام القراءة المتأنية ويجعل المتلقي يكتشف في كل لحظة مستوى جديداً من التأمل في العمل الكولاجي الملون تتضح نزعة نقدية واضحة حيث تتداخل الصور والنصوص والإشارات الثقافية في مشهد

الأثر وإلى تعاقب الأزمنة وكأن اللوحة تتحول إلى جدار يحمل آثار الحضارات المتتالية هذا الاشتغال على الطبقة وعلى التراكم يمنح العمل عمقاً زمنياً ويجعل من السطح التشكيلي مساحة ذاكرة لا مجرد مساحة رؤية بحيث تتحول كل لوحة إلى سجل بصري يربط بين الماضي والحاضر وبين المكان والزمان مدرسة محمد الكناني التجريدية تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالتجريد البنائي المفاهيمي وهو تجريد يقوم على تفكيك المرجع الواقعي ثم إعادة بنائه ضمن نظام هندسي ولوني جديد في لوحات المدينة نلاحظ كيف تتحول البيوت إلى وحدات هندسية مجردة وكيف تختزل التفاصيل لصالح الإيقاع العام هذا الاختزال لا يلغي المرجع بل يعمقه ويمنحه بعداً رمزياً يجعل المدينة استعارة عن النظام وعن القلق وعن التحول فالكناني لا يرسم المدينة كما هي بل يرسم فكرة المدينة وكأن كل واجهة وكل نافذة تحكي قصة علاقة الإنسان بالفضاء وبالذاكرة الجماعية وتكشف عن إحساسه العميق بمفردات المكان وهويته الثقافية.

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

لا يتعامل الكناني مع اللون كقيمة سطحية ولا مع الشكل كعنصر تزييني بل ينظر إلى العمل الفني باعتباره بنية فكرية قابلة للتفكيك وإعادة التشكيل كما لو كانت اللوحة نصاً معرفياً يحتاج إلى قراءة دقيقة للتفاصيل وتفسير الحوارات البصرية الداخلية يقول بول فاليري: أعمق ما في الفن أنه لا يقول كل شيء بل يترك للمتلقى مهمة الاكتشاف.. هذه المقولة تفتح أفق قراءة ملائم لتجربة محمد الكناني حيث لا تقدم الأعمال معنى جاهزاً بل تقترح مسارات متعددة للتأويل وتجعل من المتلقي شريكاً في بناء الدلالة فاللوحة هنا ليست خطاباً مغلقاً بل نظاماً مفتوحاً يشتغل على الإحياء وعلى التوتر بين المرنى والمضمر فتشعر بأن كل عنصر فيها يحمل تاريخاً بصرياً وروحاً معرفية بينما تتعدد طرق فهمه حسب لحظة التأمل وسياق المشاهدة تنطلق تجربة الكناني من وعي معماري واضح يظهر في تنظيم الفضاء وتوزيع الكتل والعلاقة الدقيقة بين الامتلاء والفراغ المدن التي تظهر في لوحاته لا تمثل مكاناً محدداً بل تحيل إلى فكرة المدينة باعتبارها ذاكرة جماعية وبنية حضارية البيوت المتراصة والواجهات المتكررة والنوافذ المتشابهة كلها عناصر تشكل إيقاعاً بصرياً يذكر بالمدن الرافدينية الأولى حيث كان البناء فعلاً جماعياً وكانت العمارة انعكاساً للنظام الاجتماعي والروحي وكان الكناني يعيد اكتشاف العلاقة الأولى بين الإنسان ومحيطه المعماري مسلطاً الضوء على بنية الذاكرة المكانية وعلاقتها بالحياة اليومية.

الموروث الحضاري يحضر في أعمال الكناني كجوهر فكري لا كقيمة شكلية استدعاء الطين وألوان الأرض والطبقات المتراكمة على السطح يحيل إلى فكرة



نرجس بثدي واحد حكاية عشق وتشریح..

محمد عطوان



”لا تذكرني الأمر لأحد، حتى للشيخ.“ وبعد أن سارت في النوى الأقدار، وفرغ العجر من رقصٍ عامر في حضرة الأكابر والمدعوين من التجار وغواة الطرب، أنبأتهم صاحبة المنزل بضياح عقدها من غرفة نومها، فاتهمت به الراقصات، لا سيما من كن يدخلن غرفتها لإبدال الملابس، فأمرن جميعهن بخلع ثيابهن، بمن فيهن المياسة سوسن التي أبت ذلك لصعوبة قبول التهمة، وهول ما ستكشف عليه! إلا أنها أجبرت على مواجهة محتنها، وسط الهمهمات الخافتة، والنظرات المتنقلة، والصمت المحمل بالأحكام.. فبان، من بعد ذلك، ما بان من مضانٍ ثديها المفقود.

صار ثديها حديث الألسن، وإذ هي تأتي فتننتها أن تُفسر، ويُشار إليها، وتراقب من مريدتها من الضيوف، وآلا تنتظر ذلة عجوزين خسيئين.. لم يكن أمامها من سبيل سوى الهروب، فهربت. ومرت سنوات مريرة بها من خان صادق الهندي، وتحرشات راجي الشهواني البخيل، وما يعنيه اقترانها بأحمد الأكنع، الأربعيني، الحي بلا روح. ومن حكاية قطع قضيب الرفيق الحزبي الذي فض بكارتها، بتأثير من حبوب المنوم التي وضعها لها في الزنجبيل.. إلى سنوات السجن، مروراً بالنقيب سامي ذي العين الجاحظة، العارف بملفها وما يتضمّنه داخل السجن وخارجه.. من ثم، عودتها إلى جدتها من أمها، حيث اطمئنت للعيش جوارها. لقد جرّبت القاع والسطح، وما اقتص من حياتها هنا وهناك.

عادت المفجوعة بأهلها، الالعبة الهائجة العجرية، المقدوفة بواقع عصي غامض لا يقيني، لتشتغل في خمسميل قريباً من المعدان، خرساء، مشلولة الساعد، راجفة الكف، تشطف قدور الحليب، وطاسات الروبة، وصواني القيصر، عند سليطة اللسان ”حسنة“ منذ ساعات الفجر إلى آناء الليل، متنقلة من بيت إلى آخر، لتعود وقد هُذها التعب. رُبطت بأحمد البخل، جامع العربات، الأكنع، الغافل عن كل شيء؛ فولدت وروود.. طفلتها التي فحّذاها شيخ الجامع تحت عباءته وهو يلاطفها، وعلى مرأى من أعين أبيها البخل! فحّذاها، مثلما نجس بثرها وهي صبية.. الصبية التي قُتلت وهي في عمر الورود. هذا ما ينقله صلاح عيال لنا: نرجس وريثة المآسي والانكسارات المتتالية، وتواجه قدرها، وأحزانها المتراكمة، وفقدانها لما هو ثمين بمزيد من الترويع، والتشريد، والصمت، والانسحاب.

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

للتكسب، لحسنها وجمالها الأخاذ؛ كانت نرجس فارعة، بكتفين مثالييتين معتدلتين، وشعرٍ ناعمٍ طويل، ومذهب. ولولا أنها كانت تجدله وتصنع منه ضفيرة مُرسلة تُنزلها بين قفاها والثوب، لأثار ذلك بليلة في الحي، إذ كان الشعرُ يتهفّف منساباً أعلى العجيزة الرجراجة ذات الردفين البارزين.

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

هكذا، بلا تفكير، وجدت نرجس نفسها باسم سوسن، الاسم الذي رآه الشيخ العجوز ملائماً لها لتستمر به. “أفرحها ذلك أن تدخل عالماً تجهله، وكأنها وُلدت به ولم تمت”. لقد أجل القدر موتها الذي أراده قاتل عائلتها؛ ذاك الذي جعل ثديها “مكرماً مثل عجوز طاعنة في السن، بينما بدا الآخر معافى مثل كوب حليب أبيض”.

ما يُميّز فتيات العجر مهارة الجسد وقدرته على المطاولة والإبهار، عبر تحريره بالرقص، وإثارة الحس! ففي الأعراس والمناسبات، يقترح الجسد لنفسه مساحةً للعب الحر، وحيزاً لتخطي مفازات القهر؛ يتحرّز الجسد بصدر مطعون، بألي إلا أن يكون مكتملاً، يانعاً، رباناً (كما تراه في مرآة ذاتها)، حتى لو حُشي بلقافات القطن السريّة، أو أخفي بذهبٍ مسدول على المبتغى الباطن (كما يراه الآخرون في مرآة ذاتهم)، هكذا كانت نرجس أو سوسن تتطوّح أمام الحاضرين بجسدٍ متنطّط، لايط، لعب، طروب، حُمل مسؤوليّة نظراتهم ورغباتهم المحاصرة.

ولعل ما كان خافياً على الناظرين فقد أدركته العجوز فوراً؛ إذ لم تنتبه في أول الأمر إلى ما سقط على الأرض من صدر الفتاة نرجس الخارجة للتو من مضاتها، غير أن ارتباكها، والتقاطها لفافة القطن وإعادتها بدسّها في أحد كوبي السوتيان، أثار حفيظة العجوز وزاد من شكوكها. لم تكن كثيرًا، ولم تتوان عن نصحتها قائلة:

نرجس التي لم يرتض جُدها تزويج أمها جوري بشيخ العشيرة ابن عمها، الذي أراد الرفاف والدخول بها عنوةً، ما اضطرّ [الجدة] إلى هجر العشيرة، رافضاً هذا الأسلوب المتعالي والمُهين الممارس ضده وابنته. وبدلاً من ذلك رُفّت على ابن خالها جبر، العاشق النائي، عناداً لابن عمها، فخالفت وأبيها معادلة الزواج السائدة.. فكانت نرجس نتاج زيجة مثلت خروجاً عن تقاليد العشيرة ومواضعها الموروثة.

عقب سنوات من الرحيل والعيش بعيداً عن المكان الذي هجرته، توبعت جوري وزوجها جبر وولدهما ناظم، فقُتلوا جميعاً على يد الشيخ العتيد، أما ابنتها نرجس ذات التسع أعوام، فقد طُفر بها لابدة تجهش، وتحتضر مثل ناقة أُخذ عنها وليدها، مذهولة مما رآته من فجيرة قرب مرتبط القارب؛ لم يدعها تفلت، فقفّل إليها حاملاً وتداً طويلاً من الخشب ليُجهز عليها، قطعنها في ثديها ليقطع أنفاسها، وإعداداً ألا يُبقي أحداً يمت بصلة إلى العاقبة جوري، وألا يرفع الودت عن صدر ابنتها إلا بيقين موتها.

تحدثت ”حسنة“ عن ذلك بحرقّة: “ما زلت أكره ذكر ما فعله بها، وكيف أنه ضغط من الجانب على صدرها، بل كيف هرس حلمة نهدّها النابتة مثل حبة العنب، حتى حسب أن الودت قد ثقب صدر الصبية وبلغ الأرض”.

كبرت نرجس، وراحت تغالبها حالات لا نهائية من الانكسار، فكلما اندفع شبابها الساحر، وأنوثتها الصارخة، “ازداد ألهما على صدرها؛ فالثديان، أحدهما سليم، والآخر تدسّ قطع قماش في فجوته”.

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

هامت في الفلوات على غير هدى، بحثاً عن مأوى أو ملاذ، أملاً فيما يُنسيها شيئاً من محتنها، فدلتها قدماها على بيوت العجر، في مكان مُتنحّي يُدعى حيّ الطرب، وفي هذا المكان وجدت شيئاً من الدفء والاهتمام. كان ثمة عجوزان أكرما وفادتها، ووجدوا فيها مغنماً



معرض الفنان عصام عبد الله صادق تصاویر منمنمة.. صدق المماثلة وعناق الأزمنة

د. جواد الزيدي

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

يأخذ الفنان عصام عبد الله من تجارب عالمية وأخرى محلية ليألف في ما بينها من أجل منطق وسطي للتعامل مع الحادثة واللون والأثر والشكل النهائي. إذ بدء من العتبة الأولى التي ينتمي إليها ويرتقي بأحضانها في إشارة إلى بحثه التحديثي القائم على إستلهاً مفردات من التراث العربي والشرقي والعراقي على وجه الخصوص، عندما وصف معرضه ب (تصاویر منمنمة) وهي إشارة واضحة إلى صدق المماثلة بين التصوير الحديث القائم على معالجات لونية وأسلوبية مأخوذة من بطون بصرية تشير إلى مدرسة بغداد للتصوير ومنجزات (الواسطي) بالتحديد في ضوء الأخذ بجوهر الحكاية التي تتزاحم فيها المكملات الجمالية من كتابات وزخارف وأشكال آدمية تتضح مرة بإغموذجها التعبيري، وفي أخرى نخفي لتتحول إلى مساحات لونية وأشكال هندسية للتعبير عنها. إنه يتقصّد الذهاب إلى تجسيد الواقعة وإضاءة المسكوت عنه في جوهرها، لذا فإن هذا التمثيل يفترض بعض المتقابلات التي توحى بعناق الأزمنة وتضايقها عبر الصفة والإغموذج المنمظهر في الجلسة والأريكة والزي وغطاء الرأس وكل ما يمنح الشخصية من المقاربة الزمنية التي تجلت بشكل واضح في المنمنمات البغدادية. الفنان يتسرب من هذه النقطة بوصفها بداية لحكاية تُروى في ما بعد، وإن كانت بطريقة أخرى، لكنها محطة من الإستجلاء والإستلهاً لذلك الدرس الجمالي. فالمدينة هي ذاتها والمكان والشخص قد تبدل أسماءهم وتختلف زوايا حركتهم، إلا أنهم من ذات الجذر الذي تنتمي إليه الحكاية والواقعة. ومن هنا يتلمس (صاحب) الخطى التي تقوده إلى تلك المماثلة الجمالية محاولاً تكريس خبرته في الرسم وجهوده في إنتاج الخطاب إلى تشييد معنى جديداً يمكن أن يكون مفارقاً بفعل تراكم الخبرة والأزمنة على جوهر الخطاب البصري. على الرغم من إصطفاء الطريقة في التعامل مع الشكل المُنتج، إلا أنه حاول جاهداً إبتكار طريقة للمغايرة، إذ حاول تصنيف أعمال معرضه بإتجاهين، الأول هو التعبير المباشر حيث تبرز الأشكال والشخوص حتى في غياب الملامح الشخصية، إلا أن دلالتها واضحة كأن تكون امرأة أو رجل، أو طبيعة التعامل مع المكان بحدوده المعروفة والمألوفة في بعض الأحيان. أما الإتجاه الثاني فهو الوقوع في دائرة التعبيرية التجريدية من خلال التعبير عن الواقعة والحدث بشكل مجرد، تُختصر فيه الحكاية إلى خطوط متعرجة وألوان تزدهم في فضاء اللوحة مع جرأة هذا التحديد اللوني الذي يتجاوز سياقات الرسم وإعتباره التي تُعنى بالتكامل أو التضاد، حيث إن خيارات إصطفاء اللون تعتمد على مرئيات الذات وتطلعاتها في تحالفها مع الخارج الموضوعي، بما تحفظه الذاكرة من قوانين للشكل الواقعي وإمكانية إستحضاره في هذه اللحظة الفريدة التي أمسك فيها الفنان محاولاً تنوير كل ما يحيط بها وتدوينها على قماش اللوحة المرسومة.

إنطلاقاً من حاجات جمالية يتسم بها العرض. وهنا دعوة لتكريس فلسفة (الجهة) عندما تفتقر خيارات محددة كانت حاضرة في ذهن الفنان، أو فرضيات جمالية أخرى تكمن بطرائق التعبير التي تحتمل أو لا تحتمل صورة كاملة لبيان الواقعة وتصوير جزءاً منها أو تفصيلية محددة يُمكن أن تُجمل الحكاية بأكملها. ومع هذا فإن محاولة الإحالة وتحويل الأشكال والأجناس الفنية وتداخلها كانت صفة مميزة في أعماله، فعند تفكيك منظومته البصرية نجد إن الزخارف النباتية تتحول إلى ستارة للمرأة الجالسة ويتحول شكل الإنسان أحياناً إلى منظومة زخرفية حاول فيها إستبدال المشخص بالمجرد من أجل الخروج من المباشرة إلى الجوهر الكامن فيها، إذ أن المهم لديه ليس صورة الأشخاص والأمكنة، بل دلالتها ووضعها الجديد في اللوحة المرسومة. ويحدود اللجوء إلى تقسيم اللوحة إلى مربعات متجاورة فإن هذا يكمن في طريقة تصوير المشاهد الحياتية، بوصفها قصة متعددة المشاهد، فكل مربع يروي جزءاً منها لكي تكتمل في نهاية اللوحة، مع طاقة اللون التعبيرية ودلالته التي إستجلبها الفنان من دلالة الحكاية نفسها، إذ بدأ اللون أكثر شفافية مما يتطابق مع معناها الكامن في المرجعيات المكانية والثقافية التي تشير إليها القصة. فقصص الغزام والعشف لا يُمكن أن تُروى بصرياً بألوان وقيم حادة ومعتمدة، وبالإمكان رسمها بهذه الشفافية التي نجدها في تلك الأعمال الطويلة المشار إليها. إن قصة المعرض هي قصة الفنان ومادة ذاكرته التي تختزن آلاف الحكايا والقصص التي يُمكن إستثمارها في الممارسة الرسومية وتحويلها إلى خطاب جمالي عندما تتوفر القدرات والإرادة في تشكيل ذلك بعد التماهي معها وتوثيقها بصرياً بالشكل الذي عرفناه.



حين يسرق الأهم المهم

أزهار الأنصاري

قصائد من وجدان وحيد شلال

على وشك الانتهاء..

الْحَرْب..

هل أنا وحدي؟
التيه سار بنا سريعاً وبعيداً
ونافذتي أبدية الحنين
برأسي مسافة..
الخطوات الراقصة
حول موت الأجوبة
في الغد...
تلك الأمنيات الغاليات
التي لن تعود أبداً
أراقب الوقت..
وهو يرسم دوائر
حول قلبي
تتسع للغرق
في الجهة المقابلة..
قلبي..
الذي تبرأ مني
في غيابك ...
اتبعت كالصدي
كل الأشياء داخلي وحوالي
وانا لا شيء..
مزبدا من الأشياء الأخيرة...
لا يهم الجانب الذي سأكون فيه
لا معنى له
بعد الغياب.
على وشك الإنتهاء..
يناجي قلبي الماء الذي غادر الساقية
جلده الحلم ذات مرة
كما يحكي..
على امتداد الوعد
أنشدك يا الله
أي اختنق
كل رمادي..
لم يكن كافياً
لظمر ما تبقى مني
بين قبلة وقبلة..
الملم حطام الكذب من الشوارع
في آخر الليل
قلبي فارغ
لا احد في الطريق
لا احد في الأماني
والابواب مغلقة
في آخر الليل
على ذرى أغصانها
ستكون في قبضة الله.

الآرق..
أغتسل بالنار
أنا والليل
دون حكاية ومناديل معطرة
بالكاردينا.
الحنين..
حديث شرفتي قبيل الغروب وعزف
كمان باتجاه قيامه الشوق والضوء
وأسرار الياسمين .
الضباع..
سجناء الشوق فروا أول الليل
نحو مهرجان الروح .
الحب..
إليك أسرى في السراب الحائر
بطقوس الطين لشهوة الموج
في سماء صافية .
التوبة..
الوقت الفائض بيني وبين الله
ودمعتان على صلاة هواجسي .
الدمع..
ماء مالح جداً لشدة الخيبة
لا يبسل سوى روحك .
القلوب الميئنة..
لا تدفن تبقى في العراء لتخبر العشاق
باهات الجحيم .
الغياب..
الإبحار بعمق الأم على زورق مشتعل
نحو الهلاك .
الاحتراق..
أناجي الله وفوق رأسك وجع الصبر
فيرميك بجارة من سجل .

بعد الحزن بدمعتين

على هامش الدرب..
زمن بلون أبيض
كنت ألمح صوت المحبين
وأدور حوله
عند الفجر في الضباب الطافي فوق

ثمة خدعة هادئة يمارسها الزمن
علينا
خدعة لا نكتشفها إلا بعد
أن تتراكم الأعوام في أعيننا كغبار
شفيف.
ننتظر الأهم ..
ذلك الحدث العظيم الذي نظن أنه
سيغير كل شيء.
النجاح الكبير، اللقاء الفاصل، الكلمة
التي تقلب المصائر،
اللحظة التي سنشعر فيها أخيراً أن
الحياة بدأت حقاً.
نؤجل أن نصغي بصدق،
نؤجل أن نفهم ما بين السطور،
نؤجل أن تمنح اللحظة حقها من
الحضور.
نؤجل الفرح الصغير لأننا ننتظر
الفرح الأكبر،
ونؤجل الطمأنينة القريبة لأننا نحلم
بالاكتمال البعيد.
نؤجل أشياء كثيرة ، لا لأنها بلا
قيمة،

لأننا خدعنا أنفسنا
بأن الوقت واسع بما يكفي لكل
شيء
نقول لأنفسنا :
عندما يأتي الأهم ، سنلتفت لكل
هذا.
لكن ما لا ننتبه له
أن الحياة لا تبني بالأهم وحده
تنسج خيوطها من آلاف الأشياء
المهمة الصغيرة.
الأهم يشبه برقاً خاطئاً في سماء
العمر،
أما المهم ، فهو الضوء الذي يبقى في
النوافذ كل مساء.
غير أننا بلهفة الانتظار ، نقف طويلاً
على عتبة الأهم
حتى تفلت من بين أصابعنا الأشياء
التي كانت تمنح الأيام معناها.
فنكتشف متأخرين
أن اللحظة التي كنا نعدّها عادية
كانت في الحقيقة أجمل ما في
العمر.
وأن الأصدقاء الذين تركنا مكالماتهم
لأننا منشغلون بما هو "أهم"
كانوا النعمة التي لم نعرف وزنها إلا
حين غابوا.
وأن الأيام التي مررنا بها مسرعين
لم تكن أياماً عادية ، كانت الحياة
نفسها.
حينها فقط نفهم الحكمة المتأخرة
أن الأهم لا يأتي غالباً كما تخيلناه
لكن المهم ..
كان يمر بجانبنا كل يوم،
يلوح لنا بهدوء
ونحن مشغولون بانتظار معجزة
أكبر.
وهكذا ..
يضيع العمر بين انتظار الأهم
 وإهمال المهم،
فنخسر الاثنين معاً.
ليس لأن الحياة قاسية، لأننا كنا
ننظر بعيداً جداً
حتى لم نر الأشياء الجميلة
التي كانت تمشي معنا خطوة
خطوة.
إن الحكمة ليست أن نطارد الأهم
طوال الوقت،
الحكمة أن نحسن العيش مع المهم.
فالأهم لحظة أما المهم
فهو العمر كله ..



لؤي حمزة عباس في "النوم إلى جوار الكتب"

تلوينات الحكاية أسئلة التجربة الأدبية



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

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

إيلاء النص الأدبي المستحق تفسيراً وتأويلاً. هذه الصورة الأولى تطالعنا في الكتب التالية "سرد الأمثال" (2003)، "سلوان السرد" (2008) و"بلاغة التزوير" (2010). إذ ومن خلالها يتضح بأن الأستاذ لؤي حمزة عباس ينتصر للمناهج الحديثة في الممارسة البحثية والنقدية. وأما الكاتب المتأمل الذي يصدر عن انطباعات وليدة التخيل والتخيل، فتتأسس الكتابة لديه على القراءة المفتوحة التي تعتمد بنا منهجها من داخلها بعيداً عن أية صرامة ودقة، وإيها هي وليدة لحظة القراءة في علاقتها بالذات. إنها سيرة ثانية تستكمل المعنى الوارد على مستوى السرد: قصة ورواية. ويتجسد هذا في الكتاب التالية: "المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة" (2009)، "الكتابة إنقاذ اللغة من الغرق" (2014) و"النوم إلى جوار الكتب" (2017). والملاحظ أن لفظ الكتابة يرد مباشرة في العنوان الأول والثاني، وأما في الثالث فيشار إليه ككل من خلال الكتب.

حكاية القراءة والكتابة تباين الصيغة المعتمدة في كتاب "النوم إلى جوار الكتب" (2017) عما سبق وطالعنا في الكتابة النقدية المنجزة بخصوص لطيفه الديلمي، صفاء ذياب، عزت القمحاي، بثينة العيسى، حسن مدن، عبد الجبار الرفاعي وماهر البطوطي. فمرجعية

الصورة (2011)، "حقائق الأشياء الصغيرة" (2020). فالكتابة الروائية توسيع للممارسة السردية، وتجسيد للكفاءة الإبداعية فيما يتعلق بالتخيل السردية. والأصل أن الموازنة بين الممارسة في جنسين إبداعيين سرديين طالعنا في أكثر من تجربة إبداعية عربية، كمثال لدى محمد خضير، فؤاد التكرلي، أحمد خلف، غالب هلسا، إدوار الخراط، عبد الكريم غلاب، محمد عز الدين التازي، محمد زفزاف، محمد صوف وغيرهم. بينما نجد أن ثمة من المبدعين من كرس أسمائهم في جنس القصة القصيرة فقط، وأمثلة بثلاثة أسماء مغربية: القاصان الراحلان إدريس الخوري ومحمد إبراهيم بوعلو، إضافة لأحمد بوزفور الذي برع في كتابة القصة القصيرة دون إمكان تجاوزها للممارسة الروائية.

يتمثل الشق الثاني من التنوع في صورتين: تتعلق الأولى بالباحث و الدارس الجامعي الأكاديمي. وترتبط الثانية بالكاتب المتأمل في واقع الأدب. يبرز الأستاذ لؤي حمزة عباس الباحث الجامعي انطلاقاً من آثار أدبية أولت العناية والاهتمام للتراث الأدبي القديم، في محاولة لترسيخ القراءة المغايرة التي تركز على مساءلة النص الأدبي بهدف استكشاف خاصاته الأدبية والجمالية بعيداً عما درجت عليه الكتابات الكلاسيكية التي تغلب السياقات التاريخية والاجتماعية دون

الخيول"، غز حد ميثاق القراءة في "طفولات قصصية". والأمر ذاته بالنسبة لمجموعة "العبيد" التي صنفت في "كتاب قصصي". إذ عوض التحديد المؤلف "قصص" مثلما هو الجلي في بقية الآثار، يتحقق التنوع بغاية الإضافة، والتجديد بهدف خلق تلق مغاير لما يتم إنجازه، ولئن يظل السؤال: إلى أي حد سيجد التوجه الديني المغربي في تجربتيته صده لدى القارئ؟ ت/ الاستمرار كما يحل على ذلك البعد الزمني: من (1965) إلى (2015). بيد أن ما يحيل على الاستمرار، التراكم الذي يخول إمكان تشكيل تصور نقدي عن المنجز القصصي كما ورد في التجربة الأدبية للقاص لؤي حمزة عباس. على أن الامتداد بالتجربة الأدبية على المستوى السردية تحديداً، سيتمثل في الكتابة الروائية التي راكمت فيها لؤي حمزة خمس روايات: "الفريسة" (2005)، "كتاب المراهض" (2007)، "صدقة النمر" (2011)، "مدينة

صدوق نور الدين

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

إن ما يلاحظ عن هذه البدايات: أ. التراكم المتحقق على مستوى المنجز في جنس القصة القصيرة. وهو ما يقود إلى القول بأن لؤي حمزة عباس من حيث اختيارات الإنجاز يولي الأهمية لما يمثل الجنس الأصعب كتابة، وأقصد القصة القصيرة. ب/ إن ما يترتب عن الملاحظة الأولى، انخراط الكتابة القصصية لدى لؤي حمزة عباس في التجريب الفني والجمالي نحو ما طلعنا في كتابات إدوار الخراط، يوسف الشاروني، إلياس فركوح ومحمد زفزاف على تباين واضح بين هذه التجارب. ويمكن الاستدلال بالتحديد الأجاسي للمجموعة القصصية "ملاعبة



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

”ليست سيرة الكاتب، على ما يظن، سوى رحلته من الكتب.“ (ص/10) فإن الأمر يفتح ليتجاوز الرحلة والكاتب، إلى الرحلة الموازية وشخصيات طبعت المرحلة بآثارها، وكأن التدوين لا ينحصر فقط في جانب من سيرة الذات، وإنما في تفاعلاتها وهذه الشخصيات، وبالتالي في كتابة تفصيل أو حيز من حياته. وبهذا يكون التلقي أمام جزء من سيرة ذات، وسيرة الغير منظورا إليها من خلال الذات.

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

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

على أن البدايات - وإن جسدت مرحلة من الماضي - فإن الحاضر في ضوء كونه التجسيد الفعلي للكتابة والتدوين يطرح سؤال الجدوى من الأدب، وما اعتبر - إذا حق - في زمن ”جون بول سارتر“ دعوة إلى الالتزام والتعبير عن قضايا الواقع الاجتماعية والسياسية والثقافية. فالكاتب وفق رؤية الأستاذ لؤي - والمثقف عموماً - لم يعد يسهم في عملية البناء وفق ذات الوظيفة التي عرف بها وأوكلت له. والأصل أن مؤسسة الكاتب في

العالم العربي ليست ذاتها في الغرب، حيث - وبالضبط - يلعب الجهاز الإعلامي دوره في الانتصار للكاتب والمثقف على تباين وتفاوت الاهتمام بين دول الغرب والمسألة الثقافية: ”.. فلا الأدب اليوم هو أدب ما قبل قرن من الزمان ولا العالم..“ (ص/14) ”.. ثمّة غياب مزدوج يعيشه الكاتب اليوم، لا الأدب وحده، مع تراجع موقعه في عملية (البناء) وغياب قدرته على إدراك دوره النقدي وهو يعيش كما يعيش أي فرد آخر، عالم تهدد السكن فيه حيل السرة بين الثقافة والحياة.“ (ص/14)

وأرى فيما ذهب إليه ”غابر يال غارسيا ماركيز“ من تحديد لمفهوم الالتزام في ضوء الراهن، التصور الموضوعي الذي يعيد للأدب صورته الحققة. وهو تصور أوردته المؤلف في هذا السياق:

”على الأديب الملتزم أن يكتب جيداً، ذلك هو التزامه.“ (ص/14)

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

آثار الشخصية الأدبية إنها على السواء ما يقود إلى الحكم على الشخصية وتقييم فكرها وما تقدم على إنجازها من آثار أدبية هي استمرارها خالدة وجودياً. فمن المكتبة الصندوق الذي يخفي ويستتر، إلى المكتبة الرفوف حيث الترتيب والكشف عن الحقيقة، حقيقة ما يقرأ وما يمتلكه الكاتب من جواهر أدبية تؤالف بين أفانين التراث القديم والحديث:

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

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

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

من ثم جاءت حكاية ”عشق السيدة“ التي أعدها من أهم ما كتب عن ”أم كلثوم“، لتسهم في إنتاج معنى

العلاقة والصوت. العلاقة التي تستعيد فيها الذات تفاصيل حياتية لعب فيها الصوت دوره في التأثير عليها نفسياً وجدانياً بل في ولادة أحاسيس بقيمة وأهمية الفن في حياة الإنسان. فإذا كانت الحكاية تكتب لتقرأ، فالصوت يسمع في حال الغناء، وثم التكامل بين القراءة والسماع:

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

”مع أم كلثوم يلتقي التاريخان العام والخاص، يتضافران ويتواشجان، يعيدان بلقائهما سرد وقائعنا الشخصية منها والعام، يكتبانها على نحو جديد بعد أن يدور الزمان دورته، وتغرق في نهر أحلام وتفسيرات ودعاوى وأفكار، يظل الصوت وحده مثمنة من ذهب.“ (ص/50)

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

وتتوسع الحكاية تنويعاً باستجلاء العلاقة التي تصل اللوحة بالحكاية، أو الحكاية باللوحة انطلاقاً من المنجز الجمالي للفنان العراقي فيصل لعبي. فمن خلال التأمل الذي يصدر عن الأستاذ لؤي، فإن الفنان فيصل يتفرد بحكي حكايته داخل منجزه، أي أنه يصوغ سيرته الذاتية في اللوحة/ اللوحات التي يقدم على إبداعها. وهنا تحاور الذات، الذات، يحاور الحرف، اللون، في محاولة لقراءته والاستمتاع بالمعنى المعبر عنه واقعياً بالاستعداد على الذاكرة وتداخل الحلم بالخيال: ”فالحكاية مازالت تلقي ظلالها على مجمل أعماله، على اختلاف مصادرها وتباين تقنياتها، وتشغل موقعا شديداً في عالمه.“ (ص/55)

إنها قراءة حسية إلى حد بعيد، متعينة إن أمكن تقترحها اللوحة بناء على صلتها بالحكاية وهما يواصلان النظر لواقع صعب بتحولاته العنيفة ومآلاته المأساوية التي لم تمنح الفنان من تنمية أحاسيسه وتطوير آليات متعته ابتداء من قوة اللون وصفائه وجلاء موضوعاته وهو ينشد عالماً ظاهراً، نقياً، كامل النور، يكسر الكثير من حدة الواقع وظلام مرويياته، كأنه يعيشه للمرة الأولى، فالذاكرة لا تستعيد في لوحة فيصل لعبي فحسب، بل تبتكر مستثمرة

طاقة الخيال لاقتراح مساحة حلمية تخترق الواقع لتعيد بنائه من جديد. (ص/57)

ت. يبرز أثر فقدان في هذه الحكاية الممتدة امتداد الحياة، بتذكر الغيابات التي طالت أدياء وكتاباً ربطتهم قرابات والأستاذ لؤي حمزة عباس، سواء من خلال منجزهم الإبداعي، أو عن قرب. من ثم جاء استحضار هذه الشخصيات مطبوعاً من ناحية بالحسرة والألم، وأخرى بتعداد الخاصات الجمالية والفنية التي ميزت كتاباتهم الإبداعية وجعلتهم يتفردون، ويلفتون النقد الأدبي إلى قوة تجاربهم. ونجد من هؤلاء: بدر شاكر السياب، محمود البريكاني، محمود عبد الوهاب، فؤاد التكريلي وحسين عبد اللطيف. وإن مثل هؤلاء الأدباء - ويحق - (وجوه المكان)، فإن المؤلف يستدعي على السواء إبراهيم أصلان في تجربته الإبداعية الرائدة، ولاحقاً رائد الرواية العربية نجيب محفوظ في نصه العصي على التجنيس ”أحلام فترة النقاهاة“، ومحمد خضير من خلال ”أحلام باصوراً“.

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

”هل وصلت أول النهار يا إبراهيم، هل أعطيت للصبي ما أعطيت، وهل أغلقت حفا الباب خلفك؟“ (ص/69)

وعن محمود عبد الوهاب:

”محمود، الآن ميت، وأنا في البيت وحدي منذ أيام، أوصل القراءة، تعاودني خطاه البطيئة المتهمة، يعاودني، في لوعة السؤال، صوته.“ (ص/72)

وأما عن حسين عبد اللطيف فيختم كتابته هه بالقول:

”الشاعر الآن يغمض عينيه، وقد انتهى حفل الألعاب النارية محققاً رجاءه الأخير:

”هل سمحت لي بإطفاء السراج فراشتي العزيزة. أريد أن أدخل إلى النوم.“ (ص/79)

أ. يتحقق الحديث عن رائد الرواية العربية نجيب محفوظ انطلاقاً من آخر أعماله الإبداعية ”أحلام فترة النقاهاة“. فمن خلال تأمل قصير شكل إضافة للحكاية المنسوجة من لدن راويها المبدع لؤي حمزة عباس يتم الحديث عما أدعوه بـ: ”فن الاستقطار“. فالرائد نجيب محفوظ في تجاربه الأخيرة أسهم في إنجاز آثار أدبية انطبعت بالتكتيف والاختصار. ومثل - إذا حققت التسمية - بثلاثية ”أصداء السيرة الذاتية“، ”أحلام فترة النقاهاة“، ”أحلام فترة النقاهاة. الأحلام الأخيرة“. واللافت كون الأستاذ لؤي قد بنى تأمله على استدعاء المتحقق في

تجارب محفوظ السابقة، وما انتهى إلى إنجازها في المراحل المتأخرة من حياته، وكأنه يؤسس لمقارنة تستحضر السابق واللاحق على السواء. والآخر، إنصات للذات واختزال للزمن وبلاغة في القول. إنه الاستكمال لمرحلة أدبية ممتدة بامتداد الزمان والمكان.

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

”في ”أحلام فترة النقاهاة“ يختار نجيب محفوظ أن ينصت لتجاربه، ويستقطر أيامه في ملح خاطف متأملاً ما تبقى بين يديه وقد ألفتا صناعة الجمال على امتداد ما يقارب القرن من الزمان.“ (ص/65)

”إنها (أحلام) تغتني وتضاء بمهارة صاحبها، وتتوهج وتسمو بقدرته على اختراق الحواجز الزمانية منها والمكانية، وعبور الموانع والمحددات، ليبتكر نجيب محفوظ في أحلامه سبيلاً للوصول إلى الذات، ذات الكاتب، وهي تقف في محطتها الأخيرة حيث ترى الجموع ولا تراها وتسمع الأصوات ولا تسمعها“ (ص/65).

ب. يمثل القاص والروائي العراقي محمد خضير في هذه الحكاية، تفصيلاً لعلاقة الكتابة بالحلم. فالأستاذ لؤي يستجلي العلاقة انطلاقاً من كتاب ”أحلام باصوراً“، حيث يذكر بما عبر عنه خضير من كون المرجعية الأساس المعتمدة في إبداعه الحلم تترجم لما جاء به نجيب محفوظ. من ثم، فإن خضير بكفاءته الأدبية العالية يتمم المعبر عنه لدى محفوظ. فثنائية رحلة الحياة/ رحلة الكتابة، توازي رحلة الواقع/ رحلة الخيال (مدن الواقع/ مدن الخيال ”كالفيون“). وذلك من منطلق كون

كل كتاب هو كتاب أحلام، مثلنا أن كل حلم نواة لكتاب كما يرى الأستاذ لؤي. ف”باصوراً“ تستعد واقعياً وحلمياً. وفي الاستعادة تتخيل أمكنة أخرى، وأزمنة يختزلها الزمن الواحد. وتحضر أسماء تعرفها الذات بالمعاشرة، الصداقة ونوعية الاهتمام: بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، محمود البريكاني، محمود عبد الوهاب ومهدي عيسى الصقر.

”الطريق إلى باصوراً أطول الطرق المؤدية إلى مدن العالم القديم. ص 91.. إنها مدن القول المخبوءة في كل سطر، مدن الحلم التي رويت، قبل ذلك، وستروي، بعد ذلك، مرات.“ (ص/92)

على ألا يتم الغفل عن كتاب نواة - إذا حق - ”بصرياً“. فمحمد خضير في أفق هذا كاتب المكان واقعياً وخيالياً.

في روايتها الجديدة
"زاوية الضوء الساقط"

غولوغورسكي إستكشاف التراجم الأمريكية المعاصرة

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

رضا الظاهر

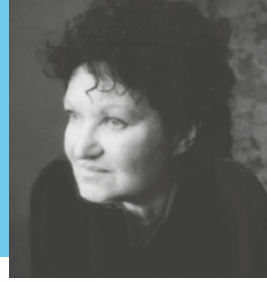
لا تُعدّ "زاوية الضوء الساقط"، حيث تواصل غولوغورسكي سلسلة رواياتها التي تستكشف التراجم الأمريكية المعاصرة، مجرد عمل أدبي يصوّر حياة الطبقة العاملة، بل هي رواية مناهضة للحرب

تصور الرواية عائلة من الطبقة العاملة تواجه تبعات "الحروب الأبدية" التي أعقبت أحداث 11 سبتمبر، وتستكشف الشياطين التي يصارعها الناجون من المأساة. وتحاول بطلّة الرواية، تيسا، التي لا تجد في الحياة نموذجًا يحتذى به، شق طريقها الخاص، محاطة بأمرها العاجزة عن التأقلم، وزوج أمها، الطبيب البيطري الذي يعاني من الإكتئاب، وهو جندي سابق، وأختها المدمنة على المخدرات .. أفراد عائلة تعاني من التفكك بفعل المضاعفات الاقتصادية والصدمات السايكولوجية. وتضم الرواية مجموعة من الشخصيات المضطربة، والبريئة في الغالب، يبحث كل منها عن سبيل للخلاص، حيث يخسر البعض معركة الحياة، كما تقول كاتبة الرواية، بينما ينجو آخرون، في ظل اليأس المنتفشي في أمة مدمنة على الحروب، وكذلك على التمييز الاجتماعي، حيث نجد في الرواية تصويرًا لشخصيات نساء أكثر

إقناعًا، من خلال تصميمهن على "شق الطريق من العدم"، حسب تعبير غولوغورسكي. تدور أحداث الرواية حول تيسا وشقيقتها مارلا وأمهما نينا، وهن يواجهن تحديات في عالم يفترق إلى النماذج الإيجابية. ويستكشف السرد تأثير اضطراب ما بعد الصدمة الناجم عن الحروب. وبينما تسعى تيسا إلى الاستقلال، وتتابع شغفها بالتصوير، تلتقي بجندي سابق أنهكتته الحرب، يبلغ من العمر ثمانين عامًا، يساعدها، بدوره، على تشكيل حياتها الخاصة، وربما الفريدة. ولعل من بليغ الدلالة أن نتذكر ما قالته الكاتبة الأمريكية إليزابيث ستراوت، الحائزة على جائزة بوليتزر، في مقدمتها لرواية غولوغورسكي الثانية الموسومة (توقف هنا) - 2013، التي تتناول، أيضًا، شخصيات من الطبقة العاملة، والتي نشرتها دار (سفن ستوريز). تقول ستراوت: "تنظر غولوغورسكي مباشرة إلى

واقع الطبقات في هذا البلد". وماتزال (سفن ستوريز) تستخدم هذه الكلمات للترويج لرواية (زاوية الضوء الساقط)، ولا تُعدّ (زاوية الضوء الساقط)، حيث تواصل غولوغورسكي سلسلة رواياتها التي تستكشف التراجم الأمريكية المعاصرة، مجرد عمل أدبي يصور حياة الطبقة العاملة، بل هي رواية مناهضة للحرب، فكل بطل من أبطالها إما جندي سابق شارك في الحرب، أو ينتمي إلى عائلة يكون أحد والديها جنديًا سابقًا. وكما تظهر أعمال غولوغورسكي الروائية فثمة أكثر من طريق لسرد قصة جيدة حول الطبقة: من منظور المرأة، ومن منظور الجندي، ومن منظور مدمنة الأفيون، وهو ما يلعب دورًا محوريًا في أحدث أعمالها، وكذلك من منظور الوحدة والعزلة. ومع أن العديد من شخصيات (زاوية الضوء الساقط) يعملون في وظائف لا مستقبل لها، وينتمون

إلى الطبقة العاملة غير المستقرة، فإن الطبقة ليست المحور الرئيسي الذي تتناوله الكاتبة. فـ"مكان العمل"، كما يسميه الاقتصاديون، ليس هو المكان الأساسي للأحداث. وفي أغلب الأحيان تضع غولوغورسكي شخصياتها في غرف النوم، والحانات، والمطابخ، وعلى شاطئ لونج آيلاند، حيث ينقسم السكان بين المصطافين والمقيمين الدائمين، وهو تمييز جوهري في الرواية. إن ما يسبب الألم السايكولوجي والعاطفي لشخصيات الرواية الرئيسية، بما في ذلك ألم الاكتئاب الحاد والوحدة، ليست ظروف العمل، أو الأجور المتدنية، أو الاستغلال، بل أفكارهم وسلوكياتهم المدمرة للذات. ومن ناحية معينة يمكن اعتبار هذه الرواية تكريمًا لجين أوستن، الكاتبة الوحيدة المذكورة بالاسم في (زاوية الضوء الساقط)، والتي رسمت صورة الطبقة العاملة الإنجليزية في روايتها (عقل





قلادة النقد الثقافي



ريسان الخزعلي

إنَّ النقد الثقافي يرى في فنيّات وجماليّات العمل الإبداعي نشاطاً شعورياً قصدياً يقوم به صاحب العمل بمدرّكات عقلية ووعّيّ حاد سابقين للحظة انواجد هذا العمل، في حين يتسلل المضمّر لا شعورياً حاملاً كل ترسبات اللاشعور وتحديداً المنحط منها - في الغالب - كما يرى، وهنا يلتقي تحليل النقد الثقافي مع كشوفات علم نفس الإبداع، رغم أنَّ الأخير يكشف كلَّ الترسبات، العالي منها والهابط على السواء.

(4)

النصّ الإبداعي، أيّ نص، يقوم على مقوّمات عدّة، من أهمّها ثقافة المبدع، ومثل هذه الثقافة لاتغفل دلالة الشعور واللاشعور في هذا النص، فإن غفل عنها ساعة الكتابة، فالمراجعة الدقيقة كفيّلة بتحديدّها كما يفترض، وعندئذ يكون النصّ منكشفاً ويتقدّم بثوبه الأخير.

إنَّ حمولات اللاشعور، مهما كانت صفاتها في النصّ الإبداعي، تعامل معها النقد الأدبي مبكراً، وكشف عن إيحائها ورؤيتها ومرجعياتها الماديّة والروحيّة، ويمكن هنا كمثال أن نستذكر شعر (إليوت ورامبو) وكيف كشف النقد الأدبي عن إحصالاته إلى مرجعيّات ودلالات ترتبط بالسلوك الشخصي والنزعات الروحيّة والأخلاقيّة والنفسية؛ مع أنَّ شعريهما زاحراً بالامتدادات الفنيّة والجماليّة. إذن يصحّ القول هنا بأنَّ النقد الثقافي هامشٌ لمثّل النقد الأدبي، وهو نقد يقوم على المرتكزات الثقافيّة بالأساس ومن بينها الجمالي والفني.

إنَّ (تعريّة) النصّ الإبداعي من نصف ثيابه كما في النقد الثقافي، كمن يكسر نصف المرأة، قد تهشّم كلياً، ويضيع الوجه والقفا. ولا نعثر على القلادة الجديدة.

(5)

في المفتح الأخير، ماذا سيقول النقد الثقافي في مواجهة نصوص إبداعية تخلو من المضمّرات وما أكثرها؟ وماذا سيقول أيضاً لو كان المضمّر هو الظاهر من النسق على سطح اللغة؟ وكيف يصحّ الاستدلال بالنسق وهو جزء من السياق؟

(1)

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

(2)

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

3

تقوم فكرة النقد الثقافي، على كشف المضمّر من الأنساق في النصوص على اختلاف أجناسها: الفكرية، الأدبية، الفنيّة، الاقتصادية، الاجتماعية.. إلخ، وقد تصل إلى العلميّة.

والمضمّر، هو ما لا يظهر على السطح اللغوي بوضوح، وإمّا يتخفى بما هو رمزي أو إيحائي أو ذي دلالة خاصّة غير حسية أو كلّ مالا يمكن الكشف عنه بالدلالة الأدبيّة؛ أي أنّه نسقٌ خفي ضمن السياق العام الذي يحتوي مختلف الأنساق. ومن هنا لا يتعامل النقد الثقافي مع الأبعاد الفنيّة والجماليّة والبلاغيّة في النصوص الإبداعية (كمثال أوضح)، وإمّا يتجاوزها إلى كلّ ما هو مضمّر؛ كأن يكون هذا المضمّر: سياسياً، اجتماعياً، قروياً، مدنياً، تربوياً، ذاتياً.. إلخ، مع عدم الاحتراز من ذكره، أي المضمّر، حتى لو كان يحمل صفة الانحطاط أو الهبوط.

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

وعاطفة) و(كبرياء وهوى)، التي تبدأ بعبارة شهيرة: "إنها لحقيقة مسلم بها أن الرجل الأعزب، الذي يملك ثروة طائلة، لابد أن يرغب في الزواج". وربما تكون هذه العبارة صحيحة في وقتنا الحالي، كما كانت في عام 1813، عندما كانت أوستن في الحادية والعشرين من عمرها. يسأل غريغ، وهو أحد الشخصيات الثانوية في الرواية، تيسا، الرواية بصيغة المتكلم وبطلة الرواية: "ماذا تقرّين؟"، فتجيب: "جين أوستن"، وتضيف "أوستن تنصح الرجال بعبوبهم بأدب جم، ولا تنطق بكلمة نابية". ولا ينطبق هذا على شخصيات غولوغورسكي التي تستخدم الألفاظ النابية. وتنتقد رواية (زاوية الضوء الساقط) الرجال ليس فقط لسوء أخلاقهم، بل، أيضاً، لأشكال صارخة من كراهية النساء.

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

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

كتبت مجلة (بوبليشر ويكلي) إن "الكاتبة تتعامل مع كل خط سردي على حدة ببصيرة وتعاطف، دون أي أحاسيس مفرطة". أما روايتها الثالثة (هل يمكنك رؤية الريح؟) فقد رأى نقاد أنها "رائعة للغاية ومقنعة تماماً". وفي وصفها لرواية

غولوغورسكي الرابعة (لكل جسد حكاية) كتبت ستروات: "قد تفتقر هذه الرواية قلبك، لكنها ستعيده إلى مكانه بقدرة أكبر على الحب والنفض".

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

وتضفي الرواية سمات جمالية على صراع البقاء وسط المعاناة من الصدمات السايكولوجية والتدهور الاقتصادي. وتتجلى العناصر الجمالية في منظور مناهضة الحرب، حيث التأثير العميق للحرب وتدابيراتها في الحياة اليومية، ومصاعب حياة عائلات المحاربين القدامى ومعاناتهم من الصراع، إذ تركز على الدمار السايكولوجي الناجم عن الصراع السياسي والاجتماعي، وعلى الخيارات الشخصية، حيث تستكشف الرواية التوتر بين البقاء والسعي وراء السعادة الفردية في ظل تدهور المجتمع.

ويركز السرد في هذه الرواية على "أبرياء معذبين" يبحثون عن سبيل للخلاص من الآلام، وفرصة لوضع خطوتهم على الطريق الذي يقودهم إلى أمام. ويجسد أسلوب الكاتبة مزيجاً من الواقع المرؤّع والتواصل الإنساني العميق في رواية توصف بأنها تحمل طابع التراجيديا الإغريقية "الحديثة" التي تدور أحداثها في ظل الرأسمالية المعاصرة.



وفي أجواء الرواية نجد أجنحة المستشفيات الأميركية تمتلئ بـ"الجنود الجرحى"، الذين يتكون ثقبوا عاطفية في قلب نادلة في حانة، أو أم تسعى لحماية بناتها من عالم متوحش، يريد أن يوقعهن في شباهة ويستغلن.

وفي عيد الميلاد (وهذه رواية تدور أحداثها جزئياً حول عيد الميلاد) يعتقد أحد الشخصيات أنه لو خرج من منزله، فإنه لن يزيد احتفال الآخرين إلا شعوره بالوحدة. ومما له دلالة أن الأغنية الوحيدة التي تغني في الرواية هي أغنية (أليانور ريغي) لفرقة البيتلز. ويسمع أحد الشخصيات عبارة "كل الأشخاص الوحيدين" مما يجعله يرغب في التواجد مع الناس، لكنه لا يتواصل مع أي إنسان، ويبقى وحيداً في عزلته داخل غرفته. وتقول غولوغورسكي:

"لا شيء يرضيه أو يطفئه، فهو يفضل أن يبقى في عالمه الخاص". وكذلك تفضل تيسا أن تكون في عالمها الخاص، وهي تتجول في مانهاتن وسط الرسوم "العنصرية" والشقق الكئيبة. وتقترب (زاوية الضوء الساقط) من رواية (كبرياء وهوى) على سبيل المثال، عندما تنشأ علاقة عاطفية بين تيسا وشخص

جريح، وهو طبيب شاب من عائلة نيويورك ثرية، يملك شقة مريحة في مانهاتن، ويبحث، على غرار رجال روايات أوستن، عن زوجة. لكن الزواج منه ليس خياراً متاحاً لتيسا المصممة على شق طريقها الخاص في عالم تسوده الهشاشة. إنها تنوي "الاستمتاع بكل شيء قبل أن يزول". وفي نهاية الرواية "تظهر أولى خطوط الشمس في السماء".

تتوقف تيسا "لتشاهد الظلام وهو يتلاشى". إنها ليست نهاية سعيدة على طريقة جين أوستن، لكنها النهاية الوحيدة التي تستطيع غولوغورسكي تقدّمها بصدق في عالم موحش وخالٍ من البشر.

وكانت رواية بيفرلي غولوغورسكي الأولى (الأشياء التي نفعلها لنعود إلى ديارنا) قد أحرزت جائزة (الكتاب البارز) من صحيفة نيويورك تايمز، وجوائز رفيعة أخرى. وعن روايتها الثانية (توقف هنا)

”من مراسمنا“ معرض تشكيلي لأثني عشر فناناً

عصافير البحراني

وأعمال أخرى مناهضة للحرب

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

منى سعيد

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

في الوزيرية على مقربة مما تبقى من ذكريات الصبا حيث مبنى دار ثقافة الأطفال القديم، بحديقته الوارفة وشجرة السدر المظلمة التي شهدت لأعياب الفنانين الشباب من رسامي الدار وتسلقهم الشجرة واختباءهم بين أغصانها الكثيفة، ومبنى جمعية المصورين العراقيين التي لطالما حضرنا حفلاتها المسائية مع عروضها الموسيقية بقيادة الفنان عادل عثمان الذي اشتهر فيما بعد بادوار الدراما التلفزيونية، والمركز الثقافي البريطاني حيث كنا نستعير الكتب، ونستمع بهجاسة الأصدقاء والزملاء في حديقته وممراته الجانبية، و مقبرة الإنكليز ذات الأشجار الوارفة قبالتها، حيث مخابئ العشاق ومغامراتهم، وأكاديمية الفنون الجميلة وما تحمله من ذكريات عن رواد الفن العراقي من مسرحيين وتشكيليين وسينمائيين، وذكريات زملائنا ورفاقنا حين كانت الحركة التنظيمية الطلابية في أوج نشاطاتها، وخلفها قاعة حوار مركز تجمع الأدباء والفنانين ومن مختلف الاهتمامات حيث القاعة التشكيلية الغنية لصاحبها الفنان قاسم سبتي، وحديقته التي ضمت مختلف التجمعات الفنية والثقافية وحتى السياسية، وقد تحول مبنائها اليوم إلى قطعة أرض جرداء، بانتظار استثمارات المستفيدين الجدد، وعلى مقربة منها بنايات لبيوت حافظت على طابعها المعماري القديم الستيني أو السبعيني من القرن الماضي، خلف وبعوار هذا

كله، أقيم قاعة للفنون التشكيلية، جديدة مختلفة تماماً، كأنها سقطت من السماء على حين غرة، بطابعها المعماري الحديث وبافتتها التي حُطت بالحروف الإنجليزية “SALAM ART GALLERY” ما أن تدخلها، حتى تشعر وكأن الروح ردت إليك بعد غياب، إثر ضغوطات الحرب وتوعداتها الجهنمية. أقامت تلك القاعة في الآونة الأخيرة معرضاً مشتركاً بعنوان ”من مراسمنا“ بمشاركة الفنانين سعد الطائي، عاصم الأمير، أحمد البحراني، سلام عمر، شيبات أحمد، حليم قاسم، محمد وصي، مهند رغد، محمد سهيل، محمد مصدق، علي كريم، ريم البحراني. على يمينك في الواجهة، عُلق لوحة

كبيرة للفنان الرائد سعد الطائي، نُفذت، ربما للمرة الأولى، على نسيج سجادة مطبوعة لشخص اللوحة من وجوه وطبيعة، وإلى جانبها لوحتان كبيرتان لصاحب القاعة سلام عمر بطابعهما التجريدي الجمالي وبإدراك بصري حادق، تداخلت فيه الأسطح والرموز. على الواجهة الثانية من القاعة، عرّض الفنان عاصم الأمير لوحتان كبيرتان تميزتا بطابعهما العفوي المحاذي لرسومات الأطفال، وبرموز وتشكيلات



على الجانب الآخر
من القاعة، حُصت
غرفة لأعمال الفنان
أحمد البحراني،
عُرّضت فيها مجموعة
لوحات لعصافير
جميلة بألوان زاهية



السرور الحلي

الكذب بوصفه حقيقة
في جوهر السياسة المعاصرة

أسامة عبد الكريم



كتب سلافوي جيچك في مجلة فلسفة الآن Philosophy Now، عدد آيار / يونيو وتموز / يوليو 2025، منطلقاً من سؤال يبدو فلسفياً خالصاً لكنه يمس جوهر السياسة المعاصرة: كيف لم يعد الكذب نقيضاً للحقيقة، بل أحد أساليب إنتاجها وتداولها في المجال العام؟

سردية أيديولوجية تخدم غرضاً محدداً. من هنا، ينتقد جيچك وهم الحياد. لا توجد حقيقة تروى بلا منظور، ولا تاريخ يكتب خارج مصالح بعينها. غير أن هذا لا يعني السقوط في نسبية شاملة. ليست كل السرديات متساوية، لأن بعض المنظورات تكشف المجتمع بوصفه كلياً، بينما يكتفي بعضها الآخر بتبرير مواقع القوة. السرد الذي ينطلق من منظور الضحايا والتحرر الإنساني ليس فقط أكثر أخلاقية، بل أكثر صدقاً تحليلياً، لأنه يضيء البنية الاجتماعية التي أنتجت العنف والهيمنة. في ختام مقاله، يفك جيچك مقولة (موت الحقيقة). ما ينهار اليوم ليس الحقيقة بحد ذاتها، بل (الكذبة الكبرى) التي كانت تمنح المجتمعات استقراراً أيديولوجياً نسبياً. في الماضي، سادت سردية واحدة مهيمنة، حتى لو كانت زائفة، أما اليوم فنشهد تفكك هذه السردية إلى مزيج من حقائق جزئية وأكاذيب متنافسة. هذا التفكك يفتح إمكانات متناقضة: إما بروز حقيقة أكثر جذرية، أو صعود كذبة كبرى جديدة. أشد تنظيماً وقمعاً، تتجسد في أشكال معاصرة من الفاشية والاستبداد. بهذا المعنى، لا يقدم جيچك دفاعاً عن الكذب ولا رثاءً للحقيقة، بل تشخيصاً لعصر تدار فيه السياسة عبر الفجوة بين ما يقال وما يقصد. وما لم نواجه هذه الفجوة بوعي نقدي، سيطر الكذب قادراً على الظهور في هيئة الحقيقة، وستبقى الحقيقة عاجزة عن فرض نفسها.

والسلطة - يميز جيچك بين ما يُقال حرفياً وبين الموقف الذي يتموضع فيه المتكلم داخل قوله. قد تكون العبارة صحيحة من حيث الوقائع لكنها كاذبة من حيث الموقف، أو العكس، وهذه الفجوة هي ما يسمح للكذب بأن يعمل سياسياً بكفاءة عالية في هذا السياق، يقرأ جيچك ظاهرة الشعبوية، وبشكل خاص حالة دونالد ترامب، فعندما يُكشف كذب ترامب أو تناقضه، لا يُنظر إلى ذلك كفضيحة تُضعف صدقيته، بل كدليل على (أصالته). أنصاره لا يتعاملون مع تصريحاته بوصفها بيانات قابلة للتحقق، بل بوصفها تعبيراً عن موقف ذاتي صادق، عن سياسيي (يتكلم كما هو). هكذا تتحول الأكاذيب الواقعية إلى علامات على صدق مزعوم، ويصبح التناقض في المضمون عنصر قوة لا ضعف. لكن جيچك يرفض اختزال هذه الاستراتيجية في اليمين الشعبوي وحده. الليبراليون التقدميون، بدورهم، يمارسون أشكالاً أخرى من الكذب، غالباً عبر انتقاء الحقائق أو إسقاط اختلافات واقعية خشية الاتهام بالعنصرية أو التحيز الثقافي. في الحالتين، تستخدم الحقيقة جزئياً لتغطية كذبة أوسع. أخطر الأكاذيب، بحسب جيچك، ليست تلك التي تنكر الوقائع، بل تلك التي تستند إلى وقائع صحيحة تعاد صياغتها داخل

منذ نشأة الفكر السياسي، لم يكن الكذب عنصراً طارئاً على السلطة. ميكافيلي، في لحظة تأسيسية، فصل بين أخلاق الفرد وأخلاق الحاكم، معتبراً أن ما يُدان أخلاقياً قد يكون ضرورة سياسية. غير أن هذا الفصل، الذي كان يفهم تاريخياً كاستثناء براغماتي لحماية الدولة، تحول اليوم إلى قاعدة دائمة. وهنا يرى جيچك أن الكذب لم يعد أداة ظرفية، بل بنية شرعية تُمارس باسم (المصلحة العليا) أو (الحقيقة الكبرى)، ما يجعل مفارقة الكذب إطاراً مناسباً لفهم السياسة المعاصرة. ينطلق جيچك من مفارقة الكاذب الكلاسيكية: (كل ما أقوله كاذب). لا تكمن أهمية هذه المفارقة في تناقضها المنطقي فقط، بل في كشفها عن فجوة بين مضمون القول والموقف الذاتي الذي ينطوي عليه. في الاستعانة بقراءة جاك لاكان (1901-1981)، المحلل النفسي والفيلسوف الفرنسي الذي أعاد قراءة فرويد، فإن اللاوعي منظم كاللغة وأن الذات الإنسانية منقسمة وليست متماسكة. يميز بين الواقعي والمنتخيل والرمزي، موضحاً أن الهوية تُبنى عبر اللغة والصور لا عبر جوهر ثابت. أثر فكره بعمق في الفلسفة والسياسة والنقد الثقافي، خصوصاً في تحليل الخطاب والكذب



تستدعي خطاباً فنياً يلهم الإحساس بضرورة التطوير والتجديد. يلاحظ في المعرض مشاركة الفنانين الحليين على نحو خاص، فبالإضافة إلى أعمال الفنان والناقد عاصم عبد الأمير، المقيم في الحلة، على الرغم من أن ولادته في مدينة الديوانية، تميزت أعمال الفنانين الشائين حسن أحمد، الباربع برسم البورتريه، والفنان محمد سهيل، الشغوف برسومات الألغاز والدُمى، مُعلنًا رفضه حرب وطغيان أمريكا، كما هو الأمر في لوحته "صنع في الولايات المتحدة".

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

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

عصافير أحمد البحراني

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

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

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



كتاب "شاه الشاهات" لريتشارد كابوتشينسكي

الإستبداد والثورة

فساد سلالة بهلوي

المدعومة من الإمبريالية

عرض: بيتر كواسيبورسكي
ترجمة: الطريق الثقافي

بينما ينهال الاستعمار الغربي بالضرب على إيران، ساعياً لتغيير النظام وواعداً بـ "الحرية"، يقدم كتاب ريتشارد كابوتشينسكي "شاه الشاهات" - الذي نُشر لأول مرة في العام 1982 - رؤية ثاقبة لفساد سلالة بهلوي المدعومة من الإمبريالية العالمية، مما أدى إلى الإطاحة بها وإخراجها من التاريخ.



السنة في العام 1977، أعلن جيمي كارتر، رئيس الولايات المتحدة آنذاك، أن إيران "واحة استقرار في واحدة من أكثر مناطق العالم اضطراباً".

وفي غضون أسبوع، أشعل مقالاً في صحيفة الحكومة، هاجم آية الله الخميني بفظاظة، شرارة الاحتجاجات في قم، والتي قُمت بوحشية، مما أدى إلى مزيد من الاحتجاجات التي اجتاحت البلاد.

في غضون عام، سيجبر الشاه على الفرار من البلاد كالفار، لكن ليس قبل أن يسرق نحو مليار جنيه إسترليني من أصول الشعب الإيراني.

حزب تودة وقعت قيادة الثورة في أيدي رجال الدين أنفسهم الذين سعى البهلويون إلى تقويض نفوذهم. كانت المساجد من الأماكن القليلة التي شعر فيها الناس بحرية التعبير عن آرائهم من دون خوف من عملاء السافاك، ولذا توافدوا إليها بكثرة.

مع ذلك، وبفضل قوة الطبقة العاملة الإيرانية، التي نمت بفضل نضالات حزب تودة والمنظمات اليسارية الأخرى، كان بإمكان منظمة تضم بضعة آلاف فقط من الكوادر الثورية أن توفر القيادة اللازمة لقيادة الشعب الإيراني نحو الاشتراكية.

لكن الأوامر التي صدرت في الغرب بضرورة إبعاد حزب تودة عن السيطرة المطلقة على الحكم، جعلت الجيش ينحاز نسبياً إلى آيات الله. وحرصاً من على وحدة

بدقة - "يكسر رجل مضطهد ومرعوب رعيته فجأة، ويتوقف عن الخوف.. لولا ذلك لما كانت هناك ثورة".

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

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

تيد غرانت 1987 يساعد تحليل تيد على فهم العمليات الثورية الكامنة علمياً، ويغطي بعض العناصر المفقودة. في الواقع، تُعدّ مقالة تيد إضافة رائعة للكتاب. يُقدّم كابوتشينسكي، من خلال براعته في استخدام أسلوب التقرير الأدبي، صورة حقيقية للشعب الإيراني، وتاريخ البلاد، ونفسية الجماهير في خضم الثورة.

أما تحليل تيد، فيغطي بعض العناصر، بينما تغيب عنه بشكل لافت دور حزب توده الرائد في تحريك الشارع. في حفلٍ فاخرٍ آخر ليلة رأس

قام مؤسس السلالة، العقيد رضا خان، بتحريض من الإمبريالية البريطانية، بانقلاب عسكري، ونصب نفسه في العام 1925 "شاه رضا العظيم، شاه الشاهات، ظلّ القدير، خليفة الله، ومركز الكون". طمعاً في الأرض والمال، شن حملة تحديثية وحشية لإنشاء جيش قوي، وللحد من نفوذ رجال الدين على الشعب.

شملت أساليبه القمعية حظر الزي الإيراني التقليدي، وإجبار الشعب على ارتداء الملابس الأوروبية، وإصدار أوامر للشرطة بنزع الشادور عن النساء، والعديد من أعمال القمع العنيفة الأخرى. دفع هذا الشعب الإيراني إلى مزيد من التوجه نحو المساجد.

يلخص كابوتشينسكي برنامج رضا خان قائلاً: "بكلماته الصريحة، يريد أن يُسخّر العامة الجاهلين للعمل، وأن يبنّي دولة حديثة قوية ترتد خوفًا من الجميع".

يشير المؤلف بسخرية إلى مقولة "الإمبراطورية تُعطي، والإمبراطورية تأخذ"، وذلك عندما عزل البريطانيون رضا خان في العام 1941 ونصبوا ابنه محمد رضا. يُقدّم الكتاب صورة رائعة عن مدى نرجسية محمد رضا بهلوي وجنونه بالعظمة. فبينما كان والده ينحدر من أصول متواضعة، وُلد بهلوي الثاني في فقاعة من الثراء والجاه والسلطة.

الثورة والثورة المضادة لكن كما يقول الكاتب: في لحظة ما - لحظة يستحيل تحديدها

في كتابه "شاه الشاهات"، لا يدّعي المؤلف تقديم سردٍ دقيق وشامل للأحداث، بل يرسم صورةً أسيرةً للبلاد وشعبها، وتاريخها الحديث، والثورة نفسها، من خلال سلسلة من الانطباعات تُشبه نسخةً أدبيةً من لوحة تنقيطية.

كان ريتشارد كابوتشينسكي، بصفته مراسلاً أجنبياً لوكالة الأنباء البولندية، شاهداً على الثورة الإيرانية، إلى جانب 26 ثورة وانقلاباً آخر في العالم المستعمر

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

إيران بهلوي كان البهلويون - الذين لا يزال أحفادهم المنفيون حتى يومنا هذا يزرعون تحت سيطرة أسيادهم الأمريكيين - مجرد نقطة صغيرة في تاريخ إيران الممتد على مدى 2600 عام.

الساعة الحادية عشرة
متوالية قصصية..

المؤلف: سلمان رشدي

تتيح هذه الخماسية القصصية لرشدي فرصة التجريب بأساليب نثرية متباينة، تتراوح بين الواقعية الاجتماعية والوثائقية، وصولاً إلى أنواع أدبية أخرى كالواقعية السحرية والأدب القوطي. وبطرق عديدة، يُذكرنا هذا التنوع الكبير في الأساليب النثرية بأسلوب رشدي في ثمانينيات القرن الماضي، ويعيد القراء إلى روائعه الأدبية: "أطفال منتصف الليل"، و"العار"، و"آيات شيطانية". أما القصة الأولى في المجموعة، "في الجنوب"، فهي تأمل شعري للصدقات في الشيخوخة، تلك الصدقات التي تُضفي بُعداً إنسانياً على الحياة اليومية، من خلال لحظات بسيطة كالمشي معاً إلى البنك لشيك المعاش التقاعدي، حين تضعف الروابط الأخرى مع الأبناء والأقارب. قد يكون موت الأصدقاء في الشيخوخة مفاجئاً وعشوائياً تماماً كفقدهم في مراحل مبكرة من الحياة. سواء أكان ذلك بسبب موجة تسونامي عاتية أو سقوط عرضي على طريق مزدحم، مما يُبرز مجدداً الشعور بالوحدة المتأصل في الطبيعة البشرية وهشاشة العلاقات الإنسانية.

**عبقرية الطبيعة..
دروس التطور لكوكب متغير**

المؤلف: ديفيد فارير

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

**مستقبل الحقيقة..
عصر الخوف والغضب والعزلة**

المؤلف: فيرنر هيرتسوغ

كما يُشير السرد، نعيش في عصر "ما بعد الحقيقة" - عصر يسوده الخوف والغضب والعزلة في "فقاعات" وسائل التواصل الاجتماعي المُفككة، حيث تتزايد المعلومات المضللة باستمرار.

في هذا العصر تحديداً، يُنحس كتابٌ يتناول مستقبل الحقيقة مجالاً واسعاً لطرح أسئلة بالغة الأهمية، وهو ما لم يُوفق هيرتسوغ في تحقيقه. في كتاب "مستقبل الحقيقة"، يجد القارئ مئة صفحة من الحكايات التاريخية والثقافية المترابطة بشكل فضفاض، والتي يتناول معظمها بطريقة أو بأخرى الكذب والوهم أو أي شكل آخر من أشكال إخفاء الحقيقة. وتدور العديد من هذه الحكايات حول حبكة أو صناعة أحد أفلام هيرتسوغ. ولا تُقدّم هذه الحكايات أي أطروحة مركزية أو نقد، ولا تُمهّد لمسار فردي أو جماعي نحو مفهوم ما للحقيقة.

دولة لبنان

المؤسسات في أعقاب الإستقلال
تأليف: زياد أبو ريش
في السنوات الاثنتي عشرة التي تلت استقلال لبنان في العام 1943، بنى الرجال والنساء، من مختلف الطبقات والطوائف والمناطق الجغرافية والأيدولوجيات، وتحذوا وأصلحوا الترتيبات المؤسسية التي ستشكل البلاد. في هذا الكتاب، يتتبع زياد أبو ريش أهماط التحالفات والصراعات المتغيرة التي شكلت الإنتاج المادي والتمثيلي للدولة اللبنانية. من خلال استكشاف أنظمة العمل، وحق المرأة في التصويت، وتوفير الكهرباء في بيروت، والتعليم العام، والقوات المسلحة، والاجتماعات والمنشورات والاحتجاجات التي نتجت عنها، وكيف حشدت النخب والجماعات الشعبية أفكاراً معيارية حول الاستقلال وسلطة الدولة.

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

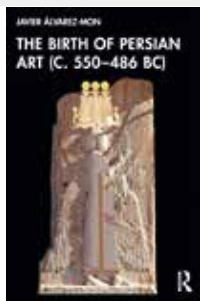


ولادة الفن الفارسي

(486-550 قبل الميلاد)

تأليف: خافيير ألفاريز - مون
يقدم الكتاب إعادة تقييم جريئة لإحدى أهم الفترات التكوينية في تاريخ الفن القديم، كاشفاً كيف ساهم الابتكار الفني في بناء واحدة من أكثر الإمبراطوريات تأثيراً في العصور القديمة. يبين هذا المجلد كيف تطور الفن الفارسي من التقاليد المحلية إلى لغة بصرية راقية، مُسلطاً الضوء على التطورات الثورية في باسارجاد، وتأثير المناظر الثقافية الأوسع، وأثر التراث العيلامي. يُبرز هذا المجلد، الغني بالرسوم التوضيحية، القيمة التي غالباً ما تُغفل السجل الفني كمصدر تاريخي، مُقدماً رؤى ثاقبة حول دور الثقافة البصرية ليس فقط كمرآة للأيدولوجية الإمبراطورية، بل كوسيلة فعالة تم من خلالها التكامل الثقافي والتفاوض والابتكار.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 99 و61 يورو
الرقم الدولي: 9781041077107
عدد الصفحات: 212 صفحة
الناشر: جامعة هارفارد



ضمن سلسلة "من المسرح العالمي"

"أنتيجون في مولنبيك"
باللغة العربية..

الطريق الثقافي - خاص

عن سلسلة (من المسرح العالمي) في الكويت/ العدد 423 لسنة 2026، صدرت مسرحية "أنتيجون في مولنبيك" للمؤلف البلجيكي الشهير ستيفان هرفمانس، بترجمة حازم كمال الدين. تحكي المسرحية عن شخصية "نورية"، طالبة حقوق من بروكسيل، في حي مولنبيك. تفقد نورية أخاها حين التحق بحركات التطرف الإسلامي وفجّر نفسه في عملية انتحارية. لا تبرى "نورية" أخاها، لكنها تطلب حقا أساسياً تكفله شرائع السماء والأرض: أن تستلم رفاتة.. أن تدفنه. الشرطة ترفض تسليم "بقايا الجثة" المحفوظة في ثلاجات مركز الطب العدلي. الرفض يضع "نورية" في مجابهة مع سلطة لا ترى في أخيها إلا "شيئاً" إرهابياً.



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

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

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

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

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

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

قوى الثورة وماسكها، قرر حزب تودة عدم الإصطدام بالتيارات الدينية التي بدأت تتصاعد، خصوصاً بعد وصول الإمام الخميني من باريس، لكنه على الرغم من ذلك أصبح من أوائل ضحايا النظام الإسلامي الجديد. تتجسد عقود من الخبرة في تغطية ساحات المعارك الثورية في أفكار كابوتشينسكي، حيث ينقل بوضوح لافت حكمة بالغّة حول الثورات، حكمة واقعية تختلف عن تلك التي تُكتسب عادة من خلال الدراسة النظرية فقط.

العملية الجامعة
بعد نجاته من أربعين اعتقالاً وأربعة أحكام بالإعدام، يُقدّم لنا كابوتشينسكي لمحةً لا تُنسى عن العملية الكاملة والشاملة والجامعة للثورة، وتأثيرها على نفسية الجماهير والأفراد. لقد عانى الشعب الإيراني قروناً من القمع والخيانة والإذلال والإرهاب على يد ملوكٍ جشعين، وإمبرياليين أجنب، والآن على يد رجال الدين.

اليوم، وفي ظلّ ما يشهده العالم من عنفٍ وحشيٍّ لا معنى له، نتيجةً للهجوم الأمريكي الإسرائيلي على إيران، تبدو آفاق التغيير الثوري والحرية الحقيقية قائمة. في أحد حوارات الكتاب، يُعرب رجلٌ عن شكوكه عشية أحداث العام 1978:

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

ثورة الكرامة
تنبأ بوجود ثلاث قوى ثقافية مؤثرة ستُحرك استجابات القرن الحادي والعشرين للأزمات الاقتصادية والسياسية المتعددة: الأصولية الدينية، والقومية، والعنصرية. وستكون هذه القوى الثلاث غير عقلانية، وستقسم العالم إلى "كفار ومؤمنين". وسواء كانت شمولية أو قبلية، فإنها ستُعزز فكرة التوافق والتفكير الجماعي إلى درجة تكاد فيها مصالح الفرد تختفي. لكن في

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

الحرب "الترامبريالية" والإرث المعرفي الإيراني



محمد حياوي

"حيثما خلقت الروح، كانت النار هناك"، بهذه العبارة العرفانية، يختزل جلال الدين الرومي مفهوم الحضارة الإيرانية، كواحدة من أقدم الحضارات في العالم، تلك التي تعد القاعدة الأصيلة للنتاجات الثقافية الإيرانية المعاصرة، العميقة، على مستوى العالم كله. لقد كانت قصائد الرومي تهدف إلى إلهام قرائه بشعور من النشوة والتحرر، وإيصالهم إلى حالة من السكينة والرحمة والمودة والوحدة مع الإله. ولا تزال هذه القصائد تُعدّ من روائع الأدب العالمي، إذ يعود إليها القراء من مختلف اللغات باستمرار، بحثًا عن الإلهام والعزاء، فضلًا عن المتعة الجمالية.

تقول هالة ليذا غفوري، مترجمة القصائد إلى الإنكليزية: إنّها تجسد كل ما كان عليه جلال الدين الرومي نفسه - مقدس، دنيوي، فكاهي، جاد، عامّي وفارسي، فهناك طلاقة ثرية، سواء في الأسلوب أو في الإيحاءات. في ترجمتها البليغة والوفية، تفتح غفوري نافذة جديدة على رحلة الرومي الروحية ودعوته الملحة للقراء إلى تبني حياة أكثر استنارة، وشعور بالدهشة والحب الجارف. إنّ تأملات جلال الدين الرومي الشعرية، تحيي الإيقاعية البديهة التي أجترحت فيها هذه القصائد، لتحث القلب على اليقظة والدهشة، ومواجهة العالم بوعي.

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

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



الأنبياء للناسيل

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



يوهانس فيرسبرونك 1606-1662



لوحتا الأم والأب 1641.



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

سر لوحة يوهانس فيرسبرونك

"الفتاة في الرداء الأزرق" محاولة لاكتشاف من تكون!

أنا ستيب

ترجمة الطريق الثقافي

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

ذلك تقريباً، يمكننا البحث عنها بشكل أدق في الأرشيفات. كلما كان الطفل أصغر سناً، كان جبينه أعلى، ورأسه أكبر نسبياً، ويده أكثر سمكاً.

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

تتجلى هذه الثروة أيضاً في صور والديها، اللذين كانا يرتديان ملابس سوداء أنيقة. كما ترتدي الأم اللؤلؤ حول عنقها ومعصمها، وريشة في يدها. ومن اللافت للنظر مدى تشابه الفتاة معها - في وقتها، ويديها المطويتين، وكذلك في ملامح وجهها. بلغت تكلفة لوحة بورتريه رسمها فيرسبرونك 60 جلدراً، وهو السعر نفسه للوحة بورتريه رسمها مواطنه في المدينة، وربما كان معلمه، فرانس هالس. كان الأشخاص الذين طلبوا رسم هذه البورتريهات (والذين عُرفت أسماؤهم) يملكون ثروات تُقدّر بـ 10,000 جلدراً أو أكثر. (بإضافة صفرين نحصل على ما يُعادلها تقريباً باليورو في وقتنا الحاضر، وبالتالي كانوا من أصحاب الملايين.

قام غريزنهوت بالتحقيق في هذه الأوساط، فبحث في الأرشيفات عن تقييمات الضرائب (التي كانت تُبنى على أساس الثروة) وحدد من كان يشتري منازل جديدة باهظة الثمن (وبالتالي ربما كان يطلب رسم البورتريهات). قرأ قوائم

أنفتحت لوحة "الفتاة في الرداء الأزرق"، التي تحظى بشعبية واسعة في متحف رايبك، مؤقتاً من مكانها المعتاد في قاعة الشرف، عائدة إلى المدينة التي رُسمت فيها في العام 1641 في مدينة هارلم، لتُعرض إلى جانب لوحين لوالديها المجهولين. وهكذا، تجتمع العائلة لفترة وجيزة في عالم الفن.

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

يبدأ حل كل لغز فني بنظرة فاحصة. كم عمر الفتاة؟ ما هي خلفيتها الاجتماعية؟ إذا عرفنا