قراءة جغرافية

مدخل

في عام 1968، وفي خضمّ الاحتجاجات الطلابية والعمّالية التي شهدتها المدن الأوروبية، كتب جون بيرجر (1926–2017) عن التحوّل الذي يطرأ على إدراك المتظاهرين للمدينة أثناء ممارستهم فعل الاحتجاج الجماعي في المدينة. إذ أن المتظاهرين أثناء خروجهم المؤقت عن الاستخدامات الاعتيادية للفضاءات المدينية (الشوارع والساحات)، استعادوا وعيهم/ن الجسدي بحقيقة كونهم/ن منتجي المدينة والقائمين على استمرارية حياتها، ليدركوا حينها أن المدينة، بتعبير بيرجر، "صنيعتهم".(1) وبعد نحو أربعة عقود، كتب بيرجر عن فلسطين، متتبّعاً آثار الاحتلال الإسرائيلي في العلاقات المكانية التي تنظم الحياة اليومية للفلسطينيين؛ من طرق التفافية وهدم وجدران وحواجز، ومصادرة أراضي، وعزل، إلى المخيّم الذي يصوّر مغادرته، في بعض الحالات، بوصفها بتر عضو من جسد جماعي.(2) وعلى الرغم من اختلاف السياقين التاريخيين والسياسيين، تكشف المقاربة التي يتبنّاها بيرجر فيهما عن انشغال مشترك بالعلاقة بين الإنسان والمكان وشروط إنتاجه وإدراكه. فالمكان، في هذه القراءة، ليس إطارًا ماديًا سابقًا على الفعل الاجتماعي، بل يتشكّل تاريخيًا من خلال العمل والحركة والذاكرة والعلاقات الإنسانية وعلاقات القوى والبنى الرمزية، لذا يصبح تفكيك هذه العلاقات إحدى الوسائل التي يمكن لنا من خلالها فهم سياسات الهيمنة.

وفي الذكرى المئوية لميلاد بيرجر، تتيح لنا هذه العلاقة مدخلاً لإعادة قراءة مشروعه الفكري والجمالي والسياسي من منظور يتجاوز الحدود التقليدية للنقد الفني، ويستقصي إمكانات أعماله في حقول الجغرافيا النقدية والدراسات الحضرية والمعمارية والفكر المناهض للاستعمار.

ارتبط حضور بيرجر في الثقافة النقدية المعاصرة، إلى حدّ بعيد، بكتابه طرق الرؤية (Ways of Seeing)، الذي صدر عام 1972 استناداً إلى سلسلة تلفزيونية حملت العنوان نفسه، وبما أحدثه فكر الرجل من تحوّل في دراسة العلاقة بين الثقافة البصرية والملكية والسلطة والتراتبيات الجندرية.(3) غير أنّ مركزية هذا العمل في تلقّي إرث بيرجر الفكري قد تحجب -أحيانًا- جانباً آخر من مشروعه، يتمثّل في انشغاله بالشروط المادية والاجتماعية التي تتكوّن من خلالها علاقة الإنسان بالعالم المحيط به. فمنذ كتاباته المبكرة عن التكعيبية، مرورًا بتعاونه مع المصوّر جان مور (4)

في توثيق حياة الطبيب جون ساسال في منطقة ريفية إنجليزية (1967)،وتجربته البصرية عن العمّال المهاجرين في أوروبا (1975) ، وصولاً إلى ثلاثيته الروائية عن تحوّلات المجتمعات الفلّاحية وكتاباته عن المنفى والتشرّد وفلسطين، ظلّ المكان حاضراً في أعماله بوصفه مسألة معرفية وسياسية وجمالية، وإن لم يتّخذ، بشكلٍ كامل، صورة مفهوم نظري مستقلّ. وقد تنبّهت إلى هذا البعد جملةٌ من الدراسات، منها قراءة كريستيان دي كوك (Christian De Cock) للمدينة في أعمال بيرجر الروائية عام 2010(4)، وصولاً إلى الكتاب الجماعي الأخير الصادر في مئوية ميلاده بعنوان الجغرافيا مع جون بيرجر: أسئلة الفضاء والممارسة (2026)، الذي يستقصي الإمكانات الجغرافية لممارساته الإبداعية والسياسية، وعلاقتها بالهجرة والتمثيل والمشهد الطبيعي والتجربة المكانية.(5) وانطلاقاً من هذه الأدبيات، تسعى هذه المقالة إلى استقصاء الصلة بين تشكّل بيرجر السياسي والفكري وتطوّر طرائق إنتاجه للمعرفة المكانية، وإلى مساءلة الإمكانات التي تتيحها أعماله لإعادة التفكير في العلاقة بين العمارة والعمل والجسد والحركة والاقتلاع، ولا سيّما حين توضع هذه الأعمال في حوار مع التجربة التاريخية الفلسطينية والفكر المناهض للاستعمار.(6)

البعد المكاني في أعمال بيرجر لا ينحصر في الموضوعات التي تناولها، بل يتّصل أيضًا بطبيعة ممارسته المعرفية وبالموقع الذي اختار أن ينظر منه إلى العالم الاجتماعي.(7) ففي كتابه المشترك مع جان مور، رجل سابع (A Seventh Man)، لم يكن الجمع بين النصّ والصورة الفوتوغرافية مجرّد اختيار جمالي أو تقني لتوثيق تجربة العمّال المهاجرين، بل محاولة لابتكار صيغة معرفية تجمع بين الشروط المادية للهجرة وتجربتها الذاتية، وتتيح قراءة العلاقات بين الجسد العامل والاقتصاد السياسي والمكان عبر وسيطين مختلفين للتمثيل. وقد أكّد بيرجر في ملاحظته التمهيدية للكتاب استقلالية الدلالة التي ينتجها توالي الصور عن تلك التي ينتجها النصّ، مع تكافؤهما في الأهمية.(8) وتتّضح الأبعاد السياسية لهذه الممارسة في مقالته "عشر رسائل عن المكان" (2005)، حيث ينتقل بين قراءة صورة فوتوغرافية لمهاجر إفريقي، وتحليل عمليات تسييج الأراضي والاستيلاء على الموارد وإعادة توطين الإنتاج، والتأمّل في التحوّلات التي تطرأ على إدراك الإنسان للمكان والزمن في ظلّ الرأسمالية المعاصرة.(9) إنّ الجمع بين هذه المستويات المختلفة من التحليل، من التفاصيل الجسدية والحميمية إلى البنى الاقتصادية والسياسية العابرة للحدود، يتيح استقصاء ما تقترح المقالة تسميته الممارسة المكانية النقدية عند بيرجر (Berger’s Critical Spatial Praxis)؛ أي العلاقة بين طرائق معرفة العالم وتمثيله، والموقع الاجتماعي والسياسي الذي تنطلق منه هذه المعرفة، وإمكانات

الفعل التي تتيحها. ومنهجيًا، تعتمد المقالة قراءة تاريخية ونصّية وبصرية مقارنة لمجموعة منتقاة من أعمال بيرجر الأدبية والنقدية والسياسية، واضعةً إيّاها في حوار مع مفاهيم إنتاج الفضاء والجغرافيا العلائقية والجغرافيا الجسدية والفكر المناهض للاستعمار. ولا يفترض هذا الحوار وجود تطابق نظري بين بيرجر وهذه الحقول، أو وحدة مفاهيمية مكتملة داخل أعماله، بل يسعى إلى الكشف عن التقاطعات والتوتّرات والحدود التي تظهر عند قراءتها مجتمعةً. وعلى هذا الأساس، تغدو إعادة النظر في سيرة الرجل الفكرية والسياسية ضرورة منهجية لفهم الشروط التاريخية التي تشكّلت في ظلّها ممارسته النقدية، والكيفية التي اتّصلت بها خياراته الجمالية والمعرفية بمواقفه من علاقات الاستغلال والهيمنة والنضالات التحرّرية.

الكتابة امتداد لما هو أكثر عمقا (ترجمة)

أولاً: التكوين السياسي للنظرة: جون بيرغر في سياقه التاريخي والفكري

تشكّل وعي بيرجر السياسي والجمالي في سياق التحوّلات الاجتماعية التي شهدتها بريطانيا بين الحربين العالميتين، وأثناء الحرب العالمية الثانية وسنوات إعادة الإعمار التي أعقبتها. وُلد في لندن في الخامس من تشرين الثاني/نوفمبر 1926 لأسرة من الطبقة الوسطى، وكان والده، الذي خدم في الحرب العالمية الأولى، من أوائل المهتمّين بنظريات الإدارة الحديثة. وفي السادسة عشرة من عمره، غادر بيرجر مدرسته الداخلية في أكسفورد والتحق بالمدرسة المركزية للفنون في لندن (Central School of Art)، في وقت كانت فيه المدينة تعيش تحت وطأة الحرب والقصف الجوّي. وفي عام 1944، التحق بالجيش البريطاني. وهناك رفض استكمال إجراءات تعيينه ضابطًا، وخدم لعامين برتبة عريف مساعد في أحد معسكرات التدريب في أيرلندا الشمالية. وهناك أيضًا اختبر شكلاً من المعايشة اليومية لجنود ينحدرون من أوساط اجتماعية وطبقية مختلفة عن الوسط الذي نشأ فيه، وتولّى كتابة رسائل بعضهم إلى عائلاتهم وأحبّائهم. وقد استعاد بيرجر هذه التجربة في سنوات لاحقة من حياته بوصفها إحدى المحطّات التي

أسهمت في تكوينه روائيًا يستمدّ مادّة كتابته من الإصغاء إلى الآخرين.(10) ومع انتهاء خدمته العسكرية، استأنف دراسته الفنية في مدرسة تشيلسي للفنون (Chelsea School of Art)، وانشغل، ضمن ممارسته التشكيلية المبكرة، برسم العمّال في المسابك ومواقع البناء. ويربط جوشوا سبيرلينغ (Joshua Sperling)، في دراسته لسيرة بيرجر الفكرية، بين تشكّل قناعاته الاشتراكية المبكرة والمناخ العام الذي اتّسمت به سنوات الحرب وإعادة الإعمار، قبل أن تفسح هذه الحالة المجال أمام الاستقطابات السياسية والثقافية للحرب الباردة، وما رافقها من سجالات حول استقلالية الفن ووظيفته الاجتماعية، والتجريد والواقعية، والفرد والجماعة.(11)

وبحسب ما نرى؛ تكمن أهمية تلك المرحلة في اقتران تجربتين ستتداخلان في أعمال بيرجر اللاحقة: ممارسة الرسم بوصفها وسيلة لمعرفة العالم المادي، والكتابة بوصفها ممارسة تنشأ من العلاقة مع الآخرين. ولا يعني ذلك أنّ انحيازه السياسي اللاحق كان نتيجة حتمية لتجاربه الشخصية المبكرة، بقدر ما يتيح فهم الشروط الاجتماعية والتاريخية التي تبلورت في ظلّها أسئلته عن العمل والطبقة والتمثيل، وعن موقع الفنّان والكاتب داخل علاقات الإنتاج التي تشكّل موضوع عملهما وشروط إمكانه في آنٍ واحد.

لم تتشكّل ماركسية بيرجر بمعزل عن الممارسة الفنية والسجالات الجمالية التي انخرط فيها خلال سنوات ما بعد الحرب، بل تبلورت، في جانب أساسي منها، عبر علاقته بأوساط المثقّفين والفنّانين الأوروبيين الذين دفعتهم الفاشية والحرب إلى المنفى في بريطانيا. وكان من أبرز هؤلاء مؤرّخ الفنّ المجري فريدريك أنتال (Frederick Antal)، الذي تتلمذ بيرجر على يديه بصورة غير رسمية، واستمدّ منه مقاربةً لتاريخ الفنّ تربط الاختلافات الأسلوبية والتحوّلات الجمالية بالبنى الاجتماعية والمصالح الطبقية التي تتشكّل الأعمال الفنية في ظلّها. وفي مقالته التأبينية عن أنتال، المنشورة عام 1954، عبّر بيرجر عن تقديره لمنهج أستاذه الذي استطاع أن يؤرّخ للفنّ اجتماعيًا دون أن يختزل قدرته على التأثير الوجداني في المتلقّي إلى مجرّد تعبير عن العلاقات الطبقية.(12) وإلى جانب أنتال، أسهمت كتابات مؤرّخ الفنّ الألماني ماكس رافائيل (Max Raphael) في تشكيل مقاربته المادية للعمل الفني، لا سيّما اهتمام رافائيل بالعمليات التي يتحوّل من خلالها العالم المادي إلى موضوع للمعرفة والإنتاج الجمالي.(13) وتجلّت آثار هذا التكوين في المقالات التي نشرها بيرجر خلال خمسينيات القرن العشرين في مجلّة نيو ستيتسمان (New Statesman)، وجمع جانبًا منها لاحقًا في كتابه الأحمر الدائم: مقالات في الرؤية (Permanent Red: Essays in

Seeing) عام 1960. ففي مواجهة النزعات الشكلانية التي سعت إلى تكريس استقلالية العمل الفني عن شروطه الاجتماعية، دافع بيرجر عن الواقعية بوصفها ممارسةً تستقصي الواقع الاجتماعي وإمكانات تغييره، وليس بوصفها محاكاةً بصريةً لمظاهره الخارجية. ولم يكن موقفه خالياً من التناقضات؛ إذ أفضى تشديده على المرجعية المادية والاجتماعية للعمل الفني إلى أحكام متشدّدة أحيانًا تجاه الفنّ التجريدي، وهي أحكام أثارت اعتراضات حتى داخل الأوساط الماركسية، كما يتّضح من مراجعة مايكل أرمسترونغ (Michael Armstrong) لكتاب الأحمر الدائم في مجلّة نيو ليفت ريفيو عام 1961.(14).

ولتلك السجالات أهمية خاصة، لكونها وضعت العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين التمثيل والإنتاج، في صلب مشروع بيرجر النقدي منذ بداياته. وهي علاقة ستكتسب، في أعماله اللاحقة، أبعادًا مكانية تتجاوز مجال اللوحة الفنية؛ إذ يتيح نقل هذا السؤال إلى حقل العمارة والدراسات الحضرية مساءلة الأشكال المبنية لا انطلاقًا من خصائصها التكوينية والبصرية وحدها، بل من علاقات العمل والملكية والسلطة التي أنتجتها، ومن موقع الأشخاص الذين يسكنونها ويعيدون إنتاجها في الحياة اليومية.

1956 – العدوان الثلاثي على مصر

شكّلت أزمة عام 1956، والعدوان الثلاثي على مصر مع التدخّل العسكري السوفييتي لقمع الانتفاضة المجرية، لحظةً كاشفة للتوتّرات السياسية والفكرية داخل اليسار الأوروبي، وللتناقضات التي واجهت بيرجر في تحديد العلاقة بين الالتزام الاشتراكي واستقلالية الممارسة النقدية. وقد وجدت هذه التوتّرات تمثيلاتها الأدبية في روايته الأولى، رسّام من زماننا (A Painter of Our Time)، الصادرة عام 1958، التي استلهم فيها جانبًا من تجارب الفنّانين والمثقّفين المنفيّين الذين عرفهم في لندن.

تتّخذ الرواية من يوميّات يانوس لافين (János Lavin)، الرسّام المجري اللاجئ إلى بريطانيا، مادّةً لرصد العلاقة بين الممارسة الفنية والالتزام السياسي وتجربة المنفى؛ إذ يختفي الرسّام، عقب نجاح معرضه الفردي في لندن، عائدًا إلى بودابست إبّان أحداث تشرين الأول/أكتوبر 1956، تاركاً لصديقه الناقد الفنّي مهمّة إعادة بناء تجربته من خلال قراءة يوميّاته.(15) وللمنفى هنا دلالة تتجاوز الانفصال الجغرافي عن الوطن، ليصبح شرطًا يؤثّر في موقع الفنّان

داخل المجتمع، وفي علاقته بالمؤسسة الثقافية والجمهور والسوق، وفي إدراكه لمسؤوليته التاريخية. غير أنّ الرواية أثارت سجالًا حادًّا بسبب ما قرأه عدد من نقّادها بوصفه تعاطفاً مع الموقف السوفييتي من الانتفاضة المجرية، ولا سيّما في ضوء خاتمتها التي يرجّح فيها الراوي وقوف لافين إلى جانب الحكومة ضدّ ما يعدّه قوى الثورة المضادّة. وفي مقابلة أجرتها معه جانين بيرك (Janine Burke) عام 1989، استعاد بيرجر قرار ابتعاده عن الرسم لصالح الكتابة والصحافة والنشاط السياسي، رابطاً إيّاه بإحساسه بإلحاح التدخّل السياسي في عالم مهدّد بالحرب النووية.(16) لكنّ موقفه من التجربة السوفييتية لم يبقَ ثابتاً؛ ففي كتاباته اللاحقة عن تشيكوسلوفاكيا عام 1968، اتّخذ موقفاً متعاطفاً مع التطلّعات التحرّرية التي واجهها التدخّل العسكري السوفييتي(17). وتتيح هذه التحوّلات قراءة الالتزام السياسي عند بيرجر بوصفه ممارسة تاريخية عرضة للمراجعة والتناقض، لا منظومة أخلاقية مكتملة منذ البداية. كما تكشف عن إشكالية ستلازم مشروعه اللاحق: العلاقة بين الانحياز إلى مشروع سياسي للتحرّر والقدرة على مساءلة ممارسات السلطة داخله، وبين التضامن مع الجماعات المضطهدة والاعتراف بخصوصية تجاربها التاريخية خارج التصنيفات الأيديولوجية المسبقة.

مع مغادرته بريطانيا عام 1962 واستقراره في جنيف، اتّسع نطاق ممارسة بيرجر النقدية من الكتابة عن الفنّ إلى تجريب وسائط وأشكال معرفية متعدّدة، ولا سيّما من خلال تعاونه مع المصوّر السويسري جان مور (Jean Mohr) والمخرج آلان تانر (Alain Tanner)، حيث أخذت المعايشة الميدانية والتصوير الفوتوغرافي والسينما تحتلّ موقعاً متزايد الأهمية في استقصائه للعالم الاجتماعي (18). وتزامن هذا الاتّساع المنهجي مع تعميق انشغاله بالعلاقات بين الرأسمالية والاستعمار والعنصرية، وهو ما وجد تعبيرًا سياسياً مباشراً في خطاب تسلّمه جائزة بوكر عن روايته G. عام 1972، حين استحضر التاريخ الاستعماري للشركة الراعية للجائزة في منطقة الكاريبي، وأعلن تخصيص نصف قيمتها المالية لحركة الفهود السود البريطانية، واستخدام النصف الآخر لتمويل بحثه عن العمّال المهاجرين في أوروبا، الذي صدر لاحقاً بالتعاون مع مور بعنوان رجل سابع (1975) (19).

ولم يكن الجمع بين القضيتين عرضيًا؛ فقد ربط بيرجر، في خطابه، بين تاريخ الاستغلال الاستعماري واستمرار أشكال الاستغلال العنصري والطبقي في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة. ومع انتقاله عام 1974 إلى قرية كوينسي (Quincy) في منطقة الألب الفرنسية، أصبحت التحوّلات التي تشهدها المجتمعات الفلّاحية تحت وطأة التحديث

الرأسمالي موضوعًا مركزيًا لكتابته، ولا سيّما في ثلاثيته (Into Their Labours، 1979–1990)، التي تتتبّع تحوّلات العمل الزراعي وعلاقات الإنسان بالأرض والانتقال من الريف إلى المدينة (20). وتكشف هذه المرحلة عن اتّساع المجال التاريخي والجغرافي لماركسيّة بيرجر، بحيث لم يعد سؤال الاستغلال مقتصرًا على العلاقات الطبقية داخل المجتمع الصناعي الأوروبي، بل أصبح متّصلًا بالتفاوت الجغرافي وتاريخ الاستعمار والاقتلاع من الأرض وإعادة توزيع قوّة العمل عبر الحدود. وفي ضوء هذا التداخل بين التكوين السياسي والممارسة الجمالية والتجربة المكانية، يمكن الانتقال إلى استقصاء البعد الجغرافي والمعماري في أعماله، بدءًا من العلاقة بين الرؤية والملكية والعمل وإنتاج العالم المادي.

من أين نبدأ قراءة جون بيرجر؟ (ترجمة)

ثانيًا: من نقد الرؤية إلى إنتاج المكان — جون بيرغر والعمارة والمدينة

يتيح النقد الذي طوّره بيرجر للعلاقة بين الرؤية والملكية في كتابه "طرق الرؤية" مدخلاً لإعادة التفكير في الأسس المعرفية والسياسية للتمثيل المعماري والمكاني. ففي تحليله للوحة توماس غينزبورو (Thomas Gainsborough) السيّد والسيّدة أندروز (Mr and Mrs Andrews، نحو 1750)، يتجاوز بيرجر القراءة الجمالية التي ترى في المشهد الريفي تعبيرًا عن علاقة الإنسان بالطبيعة، ليبحث في الشروط الاجتماعية والقانونية التي أتاحت للزوجين النظر إلى الأرض والاستمتاع بمشهدها بوصفها ملكيةً خاصّة. فالعلاقة بين الشخصيّتين والمشهد الطبيعي ليست علاقة بصرية محضة، بل علاقة تملّك تظهر جماليًا من خلال التكوين التشكيلي للّوحة، بينما يغيب عنها العمل الزراعي الذي أسهم في إنتاج المشهد وصيانته(21). وبهذا المعنى، يكشف تحليل بيرجر عن العلاقة بين التمثيل البصري للمكان والتوزيع

غير المتكافئ للحقوق المرتبطة به؛ أي بين القدرة على النظر إلى الأرض والقدرة على امتلاكها واستعمالها واستبعاد الآخرين منها. وتتقاطع هذه المقاربة مع ما طوّره الجغرافي البريطاني دينيس كوسغروف (Denis Cosgrove) لاحقًا في دراسته لتاريخ مفهوم المشهد الطبيعي (Landscape)، حيث ربط بين تطوّر المنظور الهندسي في عصر النهضة وتحوّلات علاقات الملكية والسيطرة المادية على الأرض، باحثًا عن مفهوم المشهد الطبيعي بوصفه طريقةً تاريخيةً مخصوصة في رؤية العالم، لا مجرّد وصف مجرد لمكوّناته الفيزيائية (22). يمكننا توسيع هذا التقاطع النظري ليشمل نقد التمثيل المعماري المعاصر، ولا سيّما الصور المنظورية المستخدمة في تسويق المشاريع العقارية، التي تقدّم المكان من موقع مالكه أو مستهلكه المحتمل، فيما قد تستبعد من مجال الرؤية علاقات العمل وشروط الإنتاج وتاريخ الأرض والاستعمالات الاجتماعية السابقة لها. غير أنّ ثمّة اختلافًا تاريخيًا بين اللوحة الزيتية والصورة العقارية المعاصرة؛ فاللوحة، وفق تحليل بيرجر، تحتفي بملكية قائمة، فيما تستهدف الصورة الدعائية استثارة الرغبة في ملكية مستقبلية، وهو التمييز الذي يتناوله في الفصل الأخير من كتابه، المنشور بالعربية بعنوان "الإعلان التجاري واللوحة الفنيّة"(23) وعلى هذا الأساس، لا ينحصر السؤال النقدي الذي تتيحه مقاربة بيرجر للعمارة في ما تمثّله الصورة المعمارية أو ما تحجبه، بل يمتدّ إلى نوع العلاقة التي تقترحها بين الرائي والمكان: هل تخاطبه بوصفه ساكنًا ومستخدمًا ومنتجاً للفضاء، أم بوصفه مالكًا أو مستهلكًا محتملاً له؟ إنّ التمييز بين هذه المواقع الاجتماعية للرؤية يتيح مساءلة التمثيل المعماري بوصفه ممارسةً معرفيةً قد تسهم في إضفاء المشروعية الثقافية والجمالية على علاقات الملكية القائمة، وفي تشكيل التطلّعات التي يقوم عليها إنتاج المكان بوصفه سلعة.

مادية العالم والعمل وإنتاج الفضاء:

تتيح لنا مقالة بيرجر المعنوّنة: "فان غوغ وإنتاج العالم" (The Production of the World)، والمنشورة عام 1983، الانتقال من مساءلة ملكية المشهد إلى البحث في العمليات المادية التي يتشكّل من خلالها العالم المرئي نفسه. ينطلق بيرجر فيها من رفض التصوّر التجريبي الذي يتعامل مع الواقع بوصفه معطىً مكتمل الوجود، مؤكّدًا أنّ إدراك الواقع يستلزم اختراق منظومات التمثيل والتصنيف التي تنتجها الثقافة السائدة و/أو المهيمنة. في قراءته لأعمال فان غوغ، يرى بيرجر أن الرسم ممارسة تستعيد عمليات تكوّن مادته وأشيائه؛ ففي رسم الكرسي أو الحذاء تستحضر ضربات الفرشاة حركات النجار والإسكافي، وفي رسم الطريق يحضر عمل الذين شقّوه وعبّدوه، بينما تستعيد لوحة

الحقل المحروث حركة المحراث في الأرض.

وعليه؛ يرى بيرجر أنّ فان غوغ أدرك العمل بوصفه وسيلةً لمقاربة الواقع، "لأنّ الواقع تحديدًا هو شكلٌ من أشكال الإنتاج" (24). ويتيح هذا التصوّر إقامة حوار نقدي مع هنري لوفيفر، الذي انطلق في كتابه إنتاج الفضاء 1974) من فرضية أنّ الفضاء الاجتماعي نتاجٌ اجتماعي، لا وعاءٌ هندسي محايد تجري داخله العلاقات الإنسانية. فالفضاء، عند لوفيفر، يتشكّل تاريخياً من خلال تفاعل قوى الإنتاج وعلاقاته والممارسات اليومية والتمثيلات المكانية، ويؤدّي، في الوقت نفسه، دورًا في إعادة إنتاج تلك العلاقات وتنظيمها وإخضاعها للسلطة(25). غير أنّ التقاطع بين المفكّرين لا يلغي اختلاف موضوعيهما؛ فبينما ينشغل بيرجر بالكيفية التي يتيح بها الفعل الجمالي إدراك العمليات الحيّة والمادية المحجوبة خلف مظاهر الأشياء، يسعى لوفيفر إلى تفسير الشروط الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تنتج الفضاء نفسه. وتكمن أهمية الجمع بين المقاربتين بالنسبة إلى النقد المكاني و/أو المعماري في إمكان الانتقال من قراءة المبنى بوصفه شكلًا مكتملًا، أو نتاجًا لخيال المصمّم وحده، إلى مساءلة تاريخ إنتاجه المادي والاجتماعي، بما يشمله من عمل وتقنيات وموارد وعلاقات ملكية وتقسيم اجتماعي للوظائف. ولا يعني ذلك اختزال العمارة إلى العمل المبذول في تشييدها، بل إعادة إدراج هذا العمل ضمن شبكة العلاقات التي تحدّد أيضًا تصميم المبنى وتمويله واستعماله والتحوّلات التي تطرأ عليه بعد اكتماله. وهكذا، فإنّ القيمة المنهجية التي يمكن استخلاصها من قراءة بيرجر لفان غوغ لا تتمثّل في تقديم نظرية معمارية جاهزة، بل في اقتراح تحوّل في موضوع النظر نفسه: من الأشكال المكانية باعتبارها أشياء مكتملة إلى العمليات والعلاقات التي تنتجها وتمنحها وجودها الاجتماعي والتاريخي.

اللحظة التكعيبية وإعادة تصوّر الفضاء بوصفه علاقةً وحدثًا

تتّخذ العلاقة بين الإدراك البصري والتشكّل التاريخي للفضاء بُعدًا أكثر وضوحًا في مقالة بيرجر "اللحظة التكعيبية" (The Moment of Cubism)، المنشورة في مجلة نيو ليفت ريفيو عام 1967، حيث يقرأ الرجل التكعيبية بوصفها تعبيرًا عن لحظة تاريخية شهدت إعادة تشكيل العلاقة بين الإنسان والعالم المادي، وليست مجرد تحول أسلوبي في تاريخ الرسم، كما درجت القراءات النقدية الشكلية. إذ تزامن ظهور التكعيبية، في مطلع القرن العشرين، مع تحوّلات عميقة في وسائل النقل والاتصال والإنتاج الصناعي والمعرفة العلمية، ومع اتّساع العلاقات الاقتصادية والسياسية

العابرة للحدود، الأمر الذي أعاد صياغة التجربة الإنسانية للمسافة والحركة والزمن. فلم يكن التحوّل الذي أحدثته التكعيبية، وفق بيرجر، مجرّد تفكيك للمنظور الهندسي الموروث عن عصر النهضة، بل تجاوزًا للتصوّر الذي يفصل الأشياء عن الفراغ المحيط بها، ويفترض إمكان تمثيل العالم من موقع بصري ثابت ومتماسك (مثلما انبنت المركزية الأوروبية في حينه على امتلاك المكان والزمان). ففي مقابل الفضاء المتّصل الذي يقوم عليه المنظور التقليدي، والذي يجمع العالم في حاسة النظر (الأوروبية)، سعت الأعمال التكعيبية إلى إظهار العلاقات المتعدّدة بين أجزاء الشيء الواحد، وبين الفراغ والكتلة، والبنية والحركة، والرائي والمرئي. ومن هنا صاغ بيرجر تصوّرًا للفضاء لا يعود فيه مجرّد وعاء تقع داخله الأحداث، بل يغدو جزءًا من استمراريتها، وحدثًا يتشكّل من خلال العلاقات التي تنتظم الأشياء والأفعال داخله(26). ويتيح هذا التصوّر إقامة حوار مع الجغرافيا العلائقية التي طوّرتها دورين ماسي (Doreen Massey)، ولا سيّما في كتابها من أجل الفضاء (For Space، 2005)، حيث تتناول الفضاء بوصفه نتاجًا لعمليات التبادل المادي والرمزي بين الأفراد، ومجالاً لتعايش مسارات تاريخية متعدّدة، وعمليةً مفتوحة لا تكتمل نهائيًا(27). غير أنّ التقاطع بين المقاربتين لا ينبغي أن يحجب اختلاف مستوييهما المعرفيين؛ فبينما ينطلق بيرجر من التحوّل في البنية التشكيلية للصورة لفهم التغيّرات التاريخية في إدراك العالم، تنطلق ماسي من نقد التصوّرات الجغرافية والسياسية التي تختزل الفضاء إلى امتداد ساكن أو سطح تتحرّك فوقه المجتمعات والأفراد. ومن شأن هذا الحوار أن يفتح مجالًا لإعادة النظر في التمثيل المعماري، خصوصًا حين تختزل المخططات والصور المنظورية المبنى إلى موضوع هندسي مكتمل، منفصل عن التحوّلات الزمنية والممارسات الاجتماعية التي تعيد تشكيله باستمرار. ولا يعني ذلك أنّ التمثيل الهندسي عاجز بطبيعته عن استيعاب الحركة أو الزمن، بل أنّ اكتمال الشكل المرسوم قد يحجب الطابع المفتوح للعلاقات التي تنتج المكان وتحوّله. وتظهر لنا أهمية مقاربات بيرجر في هذا السياق في إزاحة السؤال المعماري من كيفية تمثيل الأشياء في الفضاء إلى كيفية تمثيل العلاقات التي يتشكّل الفضاء نفسه من خلالها؛ وهي إزاحة ستكتسب دلالةً أكثر مادية وسياسية عندما ننتقل من قراءته للتكعيبية إلى تعاونه السينمائي مع آلان تانر في توثيق مدينة شانديغار الهندية، حيث تصبح العلاقة بين التصوّر المعماري والعمل والتجربة المعيشة موضوعًا معيشًا للتحليل.

شانديغار: بين اليوتوبيا المعمارية والعمل وإنتاج المدينة

تجد العلاقة بين التمثيل المعماري وإنتاج المكان اختبارًا ماديًا مباشرًا في الفيلم الوثائقي "مدينة في شانديغار" (Une ville à Chandigarh، 1966)، الذي أخرجه آلان تانر (Alain Tanner)، وشارك بيرجر في كتابة نصّه وتعليقه، متناولًا تجربة إنشاء العاصمة الجديدة لولاية البنجاب الهندية عقب تقسيم شبه القارة عام 1947. فقد مثّلت شانديغار أحد أبرز مشاريع الحداثة المعمارية في سياق بناء الدولة الهندية المستقلّة، إذ تولّى (سيء الذكر) لو كوربوزييه تطوير مخططها العام، استنادًا إلى تصوّرات سابقة وضعها المعماري ألبرت مايار(29) وماثيو نوفيتسكي، وبمشاركة معماريين آخرين، من بينهم بيير جانريه وجين درو وماكسويل فراي. نرى في الفيلم أنّ اهتمام بيرجر وتانر لم يكن محصورًا في الأشكال المعمارية والتخطيطية للمدينة، أو في موقعها ضمن المشروع التحديثي الذي تبنّاه جواهر لال نهرو، بل امتدّ إلى التناقض بين التصوّر الهندسي للحداثة والشروط الاجتماعية والمادية التي جرى من خلالها تشييدها. فقد صوّر تانر المدينة وهي لا تزال قيد الإنشاء، متتبّعًا العمّال والعاملات الذين ينقلون مواد البناء على ظهورهم/ن، ويشكّلون بأجسادهم وحركاتهم اليومية البنية المادية لمشروع يُقدَّم بوصفه تجسيدًا لأحدث أفكار التخطيط المعماري. وفي مقابل النزعة التمجيدية التي كثيرًا ما تختزل تاريخ العمارة الحديثة في أسماء المصمّمين وإنجازاتهم الشكلية، اختار بيرجر ألّا يكتب تعليقًا وصفيًا عن العمارة، بل أن يركّب نصّه من إحالات إلى الشعر والفكر السياسي، من بينها كتابات برتولت بريخت وإيميه سيزير، في محاولة لوضع الصور المعمارية ضمن سياق أوسع من العلاقات التاريخية والاجتماعية. وهنا، يكشف الفيلم عن مفارقة تأسيسية في مشروع الحداثة العمرانية: فالمدينة التي يُفترض أن تجسّد تجاوز البنى الاجتماعية التقليدية وإقامة علاقات أكثر عقلانية ومساواة، يجري إنتاجها بواسطة عمل يدوي كثيف، وفي ظلّ استمرار تفاوتات طبقية تحول دون تمكّن بعض العمّال الذين شيّدوها من السكن فيها (30). ولهذا التناقض أهميته في إثبات إخفاق الحداثة المعمارية الواردة من خلال المركزية البيضاء مع تجاهل السياق المحلي، بل كشف أيضًا عن الحدود التي تفصل بين قدرة التخطيط على إعادة تنظيم البيئة المادية وقدرته على تحويل العلاقات الاجتماعية التي تحكم إنتاجها واستعمالها. ومع ذلك، لا يخلو الفيلم نفسه من توتّر بين نقد تلك التفاوتات والاحتفاء بالإمكانات التحرّرية التي ينسبها إلى المشروع المعماري الحديث؛ إذ تحتفظ مقاربته بقدر من التفاؤل إزاء قدرة العمارة على فتح إمكانات اجتماعية جديدة، حتى حين تكشف الصور عن استمرار علاقات الاستغلال وعدم المساواة (31). ويتيح هذا التوتّر قراءة الفيلم بوصفه محاولةً مبكرة لنقل النقد الجمالي الماركسي الذي طوّره بيرجر إلى مجال العمران، حيث لا يعود المبنى أو المخطط موضوعاً مستقلاً للتقييم الشكلي، بل يصبح جزءاً من سيرورة تاريخية

تتداخل فيها السلطة السياسية والعمل البشري والتطلّعات التحرّرية والممارسات الاجتماعية اليومية. وهكذا، فإنّ السؤال الذي يطرحه الفيلم على النقد المعماري لا يتعلّق فقط بمَن صمّم المدينة، بل بمَن بناها، ومَن يستطيع سكناها، ومن يمتلك القدرة الفعلية على إعادة إنتاجها وتحديد مستقبلها؛ وهو سؤال يتجاوز التمييز بين التصميم والتنفيذ نحو مساءلة العلاقات السياسية والاقتصادية التي تحدّد إمكان تحوّل المشروع المعماري إلىفضاء اجتماعي إلى من يمتلك الحق في المدينة.

امتلاك المدينة: المظاهرات والفضاء الحضري

تبلغ العلاقة بين الممارسة المكانية والوعي السياسي في كتابات بيرجر تعبيرًا أكثر مباشرة في مقالته "طبيعة التظاهرات الجماهيرية" (The Nature of Mass Demonstrations)، المنشورة في أيار/مايو 1968، tdih, ينتقل من مساءلة الشروط المادية والبصرية لإنتاج المكان إلى استقصاء الكيفية التي يمكن بها للفعل الجماعي أن يعيد تشكيل العلاقات بين الأجساد والمدينة والسلطة. ينطلق بيرجر من استعادة التظاهرة العمّالية التي شهدتها مدينة ميلانو في السادس من أيار/مايو 1898، وما أعقبها من قمع عسكري، ليطوّر تمييزًا بين التظاهرة والانتفاضة الثورية؛ فبينما تستهدف الأخيرة تغيير علاقات السلطة فعليًا، تقوم التظاهرة، في نظره، على إنتاج قوّة رمزية تتجاوز الإمكانات المباشرة للمشاركين فيها، وتمكّنهم من اختبار وعي جماعي لا تتيحه ممارساتهم اليومية المعتادة. وفي هذا السياق، يكتسب اختيار موقع التظاهر أهمية تتجاوز الاعتبارات التنظيمية؛ إذ إنّ التوجّه إلى المراكز الرمزية للمدينة، وتعطيل الحركة الاعتيادية في شوارعها وساحاتها، يحوّلان الفضاء الحضري، ولو مؤقتًا، من مجال تنظّمه مقتضيات العمل والاستهلاك والمرور إلى مجال للظهور السياسي الجماعي، يستعيد فيه المشاركون القدرة على تحديد وظيفة المكان وإعادة تعريف استعمالاته(32). إلا أنّ الأهمية الأكبر لهذه الممارسة، وفق بيرجر، لا تكمن في الاستحواذ المؤقت على الشارع بقدر ما تكمن في التحوّل الذي يطرأ على إدراك المتظاهرين لعلاقتهم بالمدينة، حين يصبحون واعين، عبر حضورهم الجسدي المشترك، بأنّهم هم الذين بنوها ويحافظون على استمرارية حياتها. (في لحظة أقرب ما تكون إلى لحظات الانتفاضات العربية عام 2011). ويتقاطع هذا التصوّر مع مفهوم "الحق في المدينة"، الذي صاغه هنري لوفيفر في كتابه الصادر عام 1968، وعدّل عليه ديفيد هارفي بعد ذلك. إذ لا يقتصر هذا الحق على الوصول إلى الخدمات والمرافق الحضرية، بل يتضمّن استعادة قدرة السكان على المشاركة في إنتاج المدينة وإعادة تشكيلها وفق

حاجاتهم الاجتماعية، وعلى تغليب قيمة الاستعمال على قيمة التبادل في تنظيم الحياة الحضرية (33). ومع ذلك، ينبغي التمييز بين إعادة التملّك الرمزية والمؤقتة للفضاء عند بيرجر، وبين إعادة التملّك الاجتماعي والسياسي للمدينة عند لوفيفر، التي تستلزم تحوّلاً أكثر استمرارية في علاقات اتخاذ القرار والملكية والسيطرة على عمليات التحضّر (34). ف بيرجر نفسه لا يمنح المظاهرة قدرةً تلقائية على إنجاز التحوّل السياسي الذي تستشرفه، بل يراها تدريبًا على الوعي الثوري يسبق توافر الوسائل التنظيمية والمادية لتحقيقه. وتتيح هذه المسافة بين الفعل الرمزي والتحوّل البنيوي مساءلة الحدود السياسية للاحتجاج الحضري، فلا يصبح احتلال الساحات أو إعادة توظيف (أو تنظيف) الشوارع مرادفًا بالضرورة لاستعادة السيطرة الاجتماعية على المدينة. كما تفتح مجالًا لفهم الفضاء العام بوصفه علاقةً متنازعًا عليها بين الاستعمال اليومي والظهور السياسي وأجهزة الضبط، لا مجرد فراغ معماري مخصّص للتجمّع. وعلى هذا الأساس، يمكن قراءة المظاهرة عند بيرجر بوصفها لحظةً يتقاطع فيها إنتاج الوعي بإنتاج المكان، وتصبح فيها حركة الأجساد الجماعية ممارسةً تعيد الكشف عن العلاقات الاجتماعية التي أخفاها انتظام المدينة اليومي. وهكذا، تنتقل المسألة المكانية في مشروعه من نقد الصورة التي تُظهر العالم أو تحجبه، إلى الفعل الذي يغيّر، ولو مؤقتًا، شروط رؤيته وتجربته، ممّا يفتح الطريق أمام استقصاء الجسد نفسه بوصفه موقعًا لإنتاج المعرفة المكانية والصراع حول العمل والحركة والانتماء.

الجسد والمرض والمكان: نحو جغرافيا اجتماعية للرعاية

لو افترضنا أنّ قراءة بيرجر للمدينة قد انطلقت من العلاقات التي تنتج فضاءها المادي وتحدّد شروط استعماله وإعادة تملّكه، فإنّ كتابه "رجل محظوظ: حكاية طبيب ريف" (A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor)، الصادر عام 1967 بالتعاون مع المصوّر السويسري جان مور، يتيح الانتقال إلى مستوى آخر من إنتاج المعرفة المكانية، يصبح فيه الجسد، بما يختبره من ألم ومرض وعمل ورعاية، موضعًا تتقاطع عنده/فيه العلاقات الاجتماعية والتجربة الفردية والشروط المادية للوجود. يستند الكتاب إلى متابعة بيرجر ومور للحياة المهنية للطبيب جون ساسال (John Sassall)، وهو الاسم المستعار للطبيب جون إسكيل (John Eskell)، الذي عمل في مجتمع ريفي بمنطقة غابة دين في غرب إنجلترا، حيث تتداخل الممارسة الطبية مع تفاصيل الحياة اليومية للسكّان وعلاقاتهم بأرضهم وعملهم ومجتمعهم المحلي (35). ولا يقدّم بيرجر الطبيب بوصفه عالمًا/عارفًا يمتلك معرفة علمية منفصلة عن العالم

الاجتماعي لمرضاه، بل يتتبّع الكيفية التي تتشكّل من خلالها المعرفة الطبية في اللقاء المباشر مع أجسادهم وحكاياتهم وظروف معيشتهم. يصبح حينها تشخيص المرض فعلًا يتجاوز تصنيف الأعراض الجسدية -بالمعنى الفيزيولوجي- إلى محاولة لفهم التجربة الإنسانية التي تمنح تلك الأعراض معناها. ففي المشاهد التي يستهلّ بها الكتاب، يتنقّل ساسال بين إصابة عامل حطّاب تحت شجرة سقطت عليه، وضيق التنفّس الذي تعانيه امرأة شابة في سياق أزمة عاطفية، وحزن مزارع فقد زوجته، كاشفًا عن اختلاف أشكال المعاناة التي لا يمكن استيعابها ضمن الحدود الفيزيزلزجية للمرض وحدها. ومن خلال هذه اللقاءات، يغدو الجسد موقعًا تتجسّد فيه علاقات العمل والفقد والعزلة والحرمان الاجتماعي، بينما تتجاوز وظيفة الطبيب التدخّل العلاجي المباشر إلى الاعتراف بمعاناة المرضى وإعادة إدراج تجاربهم الفردية ضمن تاريخ اجتماعي جسدي مشترك ومتقاطع. وقد تناول بسّام صديقي هذه العلاقة في دراسته عن الكتاب من خلال مفهوم "عمل الألم" (Pain-Work)، حيث قرأ التفاعل بين نظرة الطبيب وصور مور وملاحظات بيرجر باعتباره ممارسةً معرفيةً تتشكّل عبر العلاقة بين الذوات، لا من خلال الموضوعية السريرية المنفصلة عن تجربة المريض، بل من خلال التاريخ الاجتماعي للألم (36). وفي هذا السياق، تكتسب الجغرافيا المادية التي تجري فيها اللقاءات الطبية أهمية تتجاوز دورها بوصفها خلفية للأحداث؛ فالغابة والطرق الريفية والمنازل وغرف الفحص ليست أمكنةً محايدة، بل تشكّل شبكةً من العلاقات والحركات التي تحدّد إمكان الوصول إلى الرعاية، وتكشف عن التفاوت بين الخبرة الطبية المؤسسية والتجارب المعيشة للمرضى المتعلقة بالألم، وكيف أن هذا الأخير يشكل منظومة استدلال اجتماعي في المكان. كما تؤدّي الصور الفوتوغرافية التي التقطها مور دورًا مستقلًا في بناء هذه المعرفة، إذ تجعل حركات الأجساد ونظراتها وإيماءاتها وعلاقاتها بالحيّز المحيط جزءًا من السرد، من دون أن تكون بالضرورة قادرة على تمثيل التجربة الداخلية للألم تمثيلاً كاملًا (37). غير أنّ هذه المقاربة لا تخلو من حدود؛ فقد أثارت قراءات نقدية لاحقة أسئلةً حول مركزية شخصية الطبيب في السرد، وميل بيرجر إلى تصوير المجتمع الريفي من خلال الحرمان الثقافي والاجتماعي، وإغفال بعض علاقات الرعاية والعمل غير المرئية، ولا سيّما مساهمة زوجة الطبيب في استمرار ممارسته المهنية(38). وتكشف هذه الاعتراضات عن ضرورة التمييز بين الاعتراف بالجسد بوصفه مصدرًا للمعرفة وبين امتلاك القدرة على تمثيل تجربته نيابةً عنه. وعلى هذا الأساس، يمكن قراءة "رجل محظوظ" بوصفه تجربة مبكرة في إنتاج معرفة اجتماعية وجسدية بالمكان، تتجاوز الفصل بين المرض والبيئة، وبين الرعاية والحياة اليومية، وتفتح المجال أمام مساءلة الكيفية التي تعيد بها علاقات العمل والسلطة والمؤسسات الطبية

تشكيل خبرات الأجساد وحركتها وإمكانات عيشها.

ثالثًا: جغرافيات التحرر: جون بيرغر وفلسطين ومناهضة الاستعمار

لم تكن فلسطين، في مسار جون بيرجر الفكري والسياسي، مجرّد قضية تحرّر وطني أضافها إلى سجلّ مواقفه المناهضة للاستعمار والإمبريالية، بل غدت، خصوصًا في كتاباته منذ مطلع القرن الحادي والعشرين، مجالًا لاختبار العلاقة بين السيطرة على الأرض وإنتاج الحياة اليومية، وبين العنف المادي والذاكرة والحركة وإمكان الاستمرار في المكان. غير أنّ هذا الانشغال المكاني سبقته مواقف سياسية واضحة؛ ففي العشرين من نيسان/أبريل 1988، وفي خضمّ الانتفاضة الفلسطينية الأولى، استجاب بيرجر لدعوة مجلّة "الكرمل" للمشاركة في ملفّ يضمّ شهادات مثقّفين غربيين عن فلسطين، وأرسل نصًّا قصيراً كُتب عقب اغتيال خليل الوزير (أبو جهاد) في تونس، أدان فيه السياسات الإسرائيلية وأعلن تأييده لعدالة المطالب الفلسطينية ولمنظّمة التحرير الفلسطينية (39). ومع أنّ شهادته تلك لم تقدّم تحليلًا مكانيًا للاحتلال، فإنّ أهميتها تكمن في توثيق التزام سياسي سابق على التجربة الميدانية التي ستصبح لاحقًا أحد المصادر الأساسية لكتاباته عن فلسطين.

وقد اكتسب هذا الالتزام أبعادًا معرفية وجمالية أكثر تعقيداً عقب زيارته الأراضي الفلسطينية المحتلّة عام 2003 برفقة المصوّر جان مور، حيث شارك في ورشة عن فنّ السرد مع كتّاب وفنّانين فلسطينيين (40). ففي مقالته "مشاهدات من رام الله" (A Moment in Ramallah)، المنشورة في تموز/يوليو من العام نفسه، يتّخذ بيرجر من تفاصيل الحياة اليومية مدخلاً إلى قراءة البنية المكانية للاحتلال: الأشجار التي تستحضر تاريخ المدينة السابق على النكبة، والجدران التي تحوّلت إلى حوامل لصور القتلى، والمنازل المهدّمة التي تكشف عن غرف لم يعد لها وجود، والحواجز العسكرية التي تعيد تنظيم المسافات والحركة بين القرى والمدن. ولا يقتصر توصيفه للحواجز على دورها في الفصل الجغرافي، بل يتتبّع كيف تحوّل الطريق الاعتيادي إلى مسار إجباري تتحكّم فيه السلطة العسكرية، وكيف أصبح على الفلسطينيين عبور مسافات متغيّرة سيرًا على الأقدام، أو الاستعانة بعربات خشبية لنقل كبار السنّ والمرضى عبر الطرق الوعرة (41). وهنا تتجلّى خصوصية المعرفة المكانية التي ينتجها بيرجر؛ فالاحتلال لا يظهر بوصفه سيطرة سيادية على إقليم محدّد فحسب، بل باعتباره تدخّلًا مستمرًّا في الشروط المادية والزمنية التي تجعل

الحياة اليومية ممكنة، من الوصول إلى المنزل والعمل والعلاج، إلى الحفاظ على العلاقات الاجتماعية والذاكرة الجمعية. وفي الوقت نفسه، لا يصوّر بيرجر الفلسطينيين بوصفهم أجسادًا منزوعة القدرة على الفعل، بل يتتبّع الممارسات التي يبتكرونها لإدامة حياتهم ومواصلة الحركة والعمل والتواصل تحت شروط القسر. غير أنّ هذه المقاربة تثير سؤالًا نقديًا يتعلّق بموقع المثقّف الأوروبي الذي ينتج معرفة عن تجربة استعمارية لا يعيش شروطها بصورة دائمة؛ إذ ينبغي التمييز بين الشهادة التي تكشف عن العلاقات المكانية للعنف، والمعرفة التاريخية والسياسية التي ينتجها الفلسطينيون عن تجربتهم الخاصة. ومن هذا المنظور، لا تكمن أهمية بيرجر في اكتشاف الطبيعة المكانية للاستعمار، بل في قدرته على إدخال الخبرة اليومية للاحتلال إلى صلب ممارسته النقدية للرؤية والتمثيل، وفي تحويل التفاصيل التي تبدو هامشية في الخطاب السياسي الرسمي إلى عناصر أساسية لفهم الكيفية التي تُنتج بها السلطة الاستعمارية المكان وتعيد تنظيم إمكانات العيش فيه.

جون برجر: مشاهدات من رام الله (ترجمة)

الخراب والحصار وتفكيك الاستمرارية المكانية: قراءة في "يأس لا يُهزم"

تتبلور العلاقة بين العنف الاستعماري وإنتاج المكان بصورة أكثر تعقيدًا في مقالة بيرجر "يأس لا يُهزم" (Undefeated Despair)، التي كتبها في كانون الأول/ديسمبر 2005، ونُشرت لاحقاً في مجلة Critical Inquiry في العام التالي، حيث يتّخذ من الخرائب مدخلًا لقراءة التدمير المادي والاجتماعي والرمزي الذي يفرضه الاحتلال الإسرائيلي على الحياة الفلسطينية. فالخرائب (وفي أوصاف أخرى الركام)، في توصيفه، لا يقتصر على أنقاض المنازل والطرق، بل يشمل بقايا الحياة اليومية وما يسميه "ركام الكلمات" (the rubble of words)، في إشارة إلى انهيار قدرة اللغة السياسية والمؤسسية على التعبير عن الواقع الذي يُفترض أن تصفه، وإلى الفجوة بين المبادئ القانونية المعلنة والممارسات الفعلية للسلطة (42). غير أنّ أهمية هذه المقاربة المكانية لا تكمن في توسيع المعنى المجازي للخراب

وحده، بل في إظهار الكيفية التي يتحوّل بها تدمير البيئة المبنية وإعادة تنظيمها إلى وسيلة لتفكيك الاستمرارية الاجتماعية والاقتصادية للأمكنة. ففي وصفه مدينة قلقيلية، التي أحاط بها الجدار وعزلها عن محيطها، يتتبّع بيرجر التحوّل الذي طرأ على شارعها التجاري الرئيسي، وقد انتهى إلى فضاء مغلق، وعلى حياة أحد أصحاب المشاتل الزراعية الذي كان يشغّل اثني عشر عاملًا قبل إنشاء الجدار، ثم أصبح عاجزًا عن تشغيل أيّ منهم بعد انقطاع المدينة عن أسواقها وتراجع مبيعاته، بحسب شهادته، بنسبة تسعين في المئة. ولا يظهر الجدار هنا بوصفه حاجزًا ماديًا معماريًا وفارغيًا يعطّل الحركة فحسب، بل باعتباره تدخّلاً في العلاقات المكانية التي تربط الإنتاج بالتبادل، والعمل بالمعيشة، والمدينة بامتداداتها الزراعية والاجتماعية؛ فتعطيل الطريق لا ينتهي عند إغلاق مسار الحركة، وإنما يمتدّ إلى تعطيل الأنشطة التي تعتمد على استمراريته. وقد وثّقت تقارير مكتب الأمم المتحدة لتنسيق الشؤون الإنسانية خلال عام 2005 إحاطة الجدار بمدينة قلقيلية، وما ترتّب على مساره ونظام التصاريح والبوابات من قيود على الوصول إلى الأراضي الزراعية، وهو ما يضع شهادة بيرجر ضمن سياق موثّق من إعادة تنظيم الحركة واستعمال الأرض (43). والأكثر دلالة أنّ بيرجر يصف الجدار، حين يعبر الأرض الخالية، بأنّه نقيض الخرائب؛ فهو ليس أثرًا عشوائيًا للتدمير، بل بنية مصمّمة مسبقًا، تُرسم على الخرائط الإلكترونية وتُصنّع أجزاؤها وتُشيّد وفق حسابات إدارية وعسكرية. وهنا تكمن إحدى أهم المفارقات المعمارية في النص: فالخراب لا ينتج عن هدم البنية المادية القائمة وحده، بل قد ينتج أيضًا عن إنشاء بنى جديدة تُعيد توزيع إمكانات الحركة والسكن والعمل على نحو يحاصر الحياة الاجتماعية ويفكّك علاقاتها. وتتيح هذه القراءة إقامة حوار مع إيال وايزمان في كتابه الشهير "الأرض الجوفاء: عمارة الاحتلال الإسرائيلي" (Hollow Land: Israel’s Architecture of Occupation)، الذي يتناول كيفية توظيف التخطيط والعمارة والبنية التحتية والطبوغرافيا في إنتاج منظومات السيطرة على الأرض والسكان، وإن كان عمله يقدّم تحليلًا تقنيًا ومؤسسيًا أكثر تفصيلاً من شهادة بيرجر الأدبية والسياسية(44). ومع ذلك، لا يحصر بيرجر التجربة الفلسطينية في مشاهد الانقطاع والتدمير؛ ففي وصفه أحد مخيّمات اللاجئين، ينتقل بين الأطفال الذين يلعبون في الأزقّة الضيّقة، والدكّان الذي يعيد صاحبه ترتيب قطع الدرّاجات المستعملة، والمنزل الذي يحتفظ بصورة الأب القادم من حيفا، ليكشف عن شبكة من العلاقات والذكريات والممارسات التي تمنح المكان استمراريته رغم هشاشته المادية. ويستعيد هنا صورة الجسد الجماعي لتفسير تمسّك بعض السكان بالمخيّم رغم إمكان الانتقال إلى مساكن أفضل، إذ قد يُعاش الخروج منه بوصفه بترَ عضو من جسد تتشكّل هويته عبر الانتماء المتبادل. غير أنّ هذه الصورة لا ينبغي أن تُقرأ بوصفها

احتفاءً بظروف اللجوء أو تبريرًا لاستمرارها، بل بوصفها محاولة لفهم كيف تصبح العلاقات الاجتماعية نفسها شرطاً لإمكان السكن، حتى في الأمكنة التي فُرضت نشأتها أصلًا بفعل التهجير. ومن هذا المنظور، يمكن القول إنّ قراءة بيرجر للعنف المكاني تتجاوز ثنائية البناء والهدم إلى مساءلة إنتاج القابلية للحياة داخل المكان؛ فالمسألة لا تتعلّق بوجود المباني والطرق والأراضي بوصفها عناصر مادية منفصلة، بل باستمرار العلاقات التي تصل بينها وتتيح للأفراد والجماعات استعمالها وإعادة إنتاج حياتهم من خلالها. وفي هذا المستوى تحديدًا، تكتسب كتاباته عن فلسطين أهمية بالنسبة إلى الجغرافيا النقدية والدراسات المعمارية، إذ تكشف عن إمكان ممارسة التدمير عبر التخطيط والبناء بقدر ما يُمارس عبر الهدم، وعن قدرة السكان على إعادة تشكيل علاقاتهم المكانية في مواجهة محاولات تفكيكها، من دون أن يلغي ذلك الاختلال البنيوي في علاقات القوة أو يحوّل تدبير الحياة اليومية تحت القسر إلى بديل عن التحرّر السياسي.

من الجغرافيا المدمَّرة إلى جغرافيات التحرّر: الذاكرة والصمود وسياسات الاستمرار

إذا كان العنف الاستعماري، في قراءة بيرجر، يعمل على تفكيك العلاقات التي تمنح المكان استمراريته الاجتماعية والمادية، فإنّ سؤال التحرّر لا ينفصل عن قدرة السكّان على إعادة تكوين تلك العلاقات ومواصلة الحياة في مواجهة محاولات قطعها. وتتبلور هذه المسألة في مفهوم "اليأس الذي لا يُهزم" (Undefeated Despair)، الذي لا يقدّمه بيرجر بوصفه نقيضًا للأمل، ولا باعتباره تعبيرًا عن التسليم بالعجز، بل بوصفه موقفًا وجوديًا وسياسيًا ينشأ من إدراك اختلال موازين القوّة دون القبول بشرعية النظام الذي ينتج هذا الاختلال. ففي المشاهد التي يسردها عن المخيّمات الفلسطينية والقرى المحاصرة، لا تتجلّى مقاومة الاقتلاع في الأفعال السياسية المعلنة وحدها، بل كذلك في العلاقات اليومية التي يحافظ الناس من خلالها على استمرارية وجودهم: الأطفال الذين يعيدون توظيف الأزقّة الضيّقة فضاءاتٍ للعب، والعمّال الذين يبتكرون سُبلًا للحركة والعمل، والفلاحون الذين يواصلون قطاف الزيتون رغم تمدّد المستوطنات، والأسرى الذين يحوّلون السجن إلى مجال للتعلّم المتبادل وتنظيم الحياة الجماعية (45). ولا تكتسب هذه الممارسات دلالتها السياسية من قدرتها المباشرة على إنهاء السيطرة الاستعمارية، بطبيعة الحال! بل من استمرارها في إنتاج علاقات اجتماعية ومكانية تسعى تلك السيطرة إلى تقويضها. وتستعيد هذه القراءة تصوّر بيرجر للمنزل في كتابه "ووجوهنا، يا قلبي، خاطفة كالصور" (And Our Faces, My Heart, Brief as Photos، 1984)،

حيث يتجاوز المنزل حدود المسكن المادي ليغدو مركزًا تتقاطع عنده مسارات الحركة والعلاقات الإنسانية والذاكرة، وتتكوّن من خلاله معرفة الفرد بموقعه في العالم (46). وفي السياق الفلسطيني، يكتسب هذا التصوّر دلالة تاريخية مخصوصة؛ إذ لا يصبح التمسّك بالمكان استعادةً لحيّز مادي ثابت فحسب، بل دفاعًا عن استمرارية العلاقات التي تصل الأفراد بأرضهم وتاريخهم ومجتمعهم، حتى عندما تتعرّض البنى المادية الحاملة لهذه العلاقات للتدمير أو المصادرة. غير أنّ قراءة الاستمرار المكاني بوصفه ممارسة تحرّرية تحتاج إلى تمييز نقدي بين القدرة على تدبير الحياة في شروط القسر وبين القدرة على تغيير تلك الشروط. يمكننا في دراسة البنية الجغرافية الاستعمارية، وبالنظر إلى الحواجز العسكرية الإسرائيلية، أن نرى كيف أعاد الفلسطينيون تنظيم شبكات النقل والعمل والتبادل في مواجهة الإغلاق العسكري، وكيف اكتسب مفهوم الصمود معنى يتجاوز الامتناع عن مغادرة الأرض إلى مقاومة تعطيل الحركة والحياة اليومية. إلا أن ذلك يكشف لنا أيضًا التفاوتات الطبقية والتنافس الاقتصادي وأشكال السلطة غير الرسمية التي نشأت حول الحواجز، بما يمنع التعامل مع هذه الممارسات باعتبارها تعبيرًا متجانسًا عن إرادة جماعية واحدة. وعلى نحو مغاير، تتناول لينا ميعاري الصمود في السجون الاستعمارية الإسرائيلية بوصفه ممارسةً للمواجهة وإعادة تشكيل الذات السياسية داخل علاقات القهر، لا مجرّد قدرة نفسية على احتمال الألم؛ وهو ما يسمح بفهم الاستمرار بوصفه ممارسة تاريخية تتكوّن من خلالها علاقات جماعية ومعارف وأساليب تنظيم ومقاومة (47).

علينا التنبه أنّ استحضار الصمود لتفسير نصوص بيرجر لا يعني نسبته إليه بوصفه مفهومًا نظرياً أصيلًا، بل وضع كتاباته في حوار مع معرفة فلسطينية أنتجت أدواتها الخاصة لفهم الممارسة اليومية تحت الاستعمار. وتبرز هنا حدود النزعة الإنسانية التي قد تحتفي بقدرة المضطهدين على الاحتمال دون أن تمنح الشروط السياسية لإزالة اضطهادهم الاهتمام نفسه؛ فقد نبّهت ملكة شويخ إلى أنّ خطاب "المرونة" (Resilience)، حين يتحوّل إلى لغة مؤسسية وتدخّلات تنموية، قد يحمّل المجتمعات المتضرّرة مسؤولية التكيّف مع العنف البنيوي، ويحوّل استمرارها في الحياة إلى فضيلة يُنتظر منها أداؤها باستمرار (48). وعلى هذا الأساس، تكمن القيمة النقدية لمفهوم بيرجر عن "اليأس الذي لا يُهزم" في إمكان قراءته تعبيراً عن التناقض بين استمرار الحياة واستمرار شروط نفيها، لا وصفًا لخاصية استثنائية تميّز الفلسطينيين أو تبرّر مطالبتهم بمزيد من الاحتمال. فالمكان، في هذه القراءة، ليس موضوعًا للسيطرة والاستيلاء فحسب، بل مجالًا تتشكّل فيه علاقات اجتماعية ومعارف وممارسات قادرة على منازعة تلك السيطرة، من دون أن

تكتسب هذه القدرة معنى تحرّريًا مكتملًا إلا باتصالها بالصراع من أجل تحويل الشروط المادية والسياسية التي تنتج الاضطهاد نفسه.

من الشهادة إلى الممارسة السياسية: المقاطعة الثقافية وتحرير المعرفة

لم يقتصر التزام بيرجر بالقضية الفلسطينية على إنتاج الشهادات الأدبية والبصرية عن الاحتلال، بل امتدّ إلى مساءلة موقع المثقّف والمؤسّسة الثقافية ضمن علاقات السلطة التي تتيح استمرار السيطرة الاستعمارية وإعادة إنتاج شرعيتها. ففي كانون الأول/ديسمبر 2006، أعلن بيرجر دعمه للدعوة التي أطلقها أكاديميون وفنّانون فلسطينيون إلى مقاطعة المؤسسات الثقافية والأكاديمية الإسرائيلية المرتبطة بسياسات الدولة، معتبرًا المقاطعة ممارسةً سياسيةً تستهدف تغيير تلك السياسات، لا مبدأً أخلاقيًا مطلقًا أو أداةً لإقصاء الأفراد بسبب هويتهم الوطنية. وقد ميّز صراحةً بين مقاطعة المؤسسات الداعمة للسياسات الحكومية ومقاطعة الأشخاص، مشدّدًا على أنّ قرار المشاركة في المقاطعة ينبغي أن يستند إلى تقدير سياسي وأخلاقي للسياق المحدّد (49). ويكشف هذا الموقف عن امتداد نقده للعلاقة بين الفنّ والملكية والسلطة، الذي بدأه في كتاباته المبكرة، إلى مساءلة الشروط المؤسسية لتداول الإنتاج الثقافي نفسه؛ فالثقافة، في هذا التصوّر، ليست مجالًا مستقلًا عن علاقات الهيمنة، كما أنّ المشاركة في أنشطتها الدولية لا تنفصل بالضرورة عن البنى السياسية التي تنظّمها وتموّلها وتستثمر في دلالاتها الرمزية. غير أنّ الدعوة أثارت اعتراضات داخل الأوساط الثقافية البريطانية، رأى أصحابها أنّ المقاطعة قد تقوّض إمكانات التعاون بين الفنّانين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتحدّ من قدرة العمل الثقافي على مناهضة السياسات الحكومية من داخل المجتمع الإسرائيلي. وتكمن أهمية هذا السجال في إعادته طرح السؤال الذي لازم بيرجر منذ خمسينيات القرن العشرين: هل يمكن للفنّ أن يحافظ على استقلاليته النقدية إذا تجاهل الشروط السياسية والمادية لتداوله، أم أنّ إخضاعه المباشر للالتزام السياسي قد يضيّق إمكاناته المعرفية والجمالية؟ ولا تنحصر الإجابة التي تتيحها تجربة بيرجر الفلسطينية في موقفه من المقاطعة، بل تتّضح كذلك في ممارسات التعاون والترجمة وتبادل المعرفة التي انخرط فيها مع مثقّفين فلسطينيين وعرب، وهو ما رأيناه في اهتمامه المتزايد بأعمال غسان كنفاني ومريد البرغوثي وسحر خليفة، وإلى عمله على ترجمة قصيدتَي محمود درويش "جدارية" و"لاعب النرد" إلى الإنجليزية، فضلًا عن مساهمات مترجمين وكتّاب آخرين في نقل نصوصه إلى العربية وتداول كتاباته عن فلسطين بلغات مختلفة. ولم تكن هذه

العلاقات، على اختلاف مواقع المشاركين فيها، مجرّد امتداد شخصي للتضامن السياسي، بل شكّلت مجالًا لتبادل المعرفة وإعادة النظر في حدود الموقع الذي يتكلّم منه الكاتب الأوروبي عن تجربة ليست تجربته. ويتيح هذا البعد قراءة الترجمة والتعاون الثقافي بوصفهما ممارستين تنتقل عبرهما المعرفة بين أمكنة وتواريخ ولغات غير متكافئة في شروط إنتاجها وانتشارها، دون افتراض أنّ عبور الحدود اللغوية يلغي تلقائيًا علاقات القوة بين أصحاب التجربة ومن يتولّون تمثيلها. ومن هنا تكتسب علاقة بيرجر بالثقافة الفلسطينية والعربية أهمية تتجاوز تاريخ تلقّي أعماله؛ فهي تطرح إمكان الانتقال من التضامن الذي يتحدّث باسم المضطهدين إلى ممارسة معرفية تتشكّل معهم، وتقبل بأن تكون التجربة المحلية مصدرًا لتعديل وتصويب أدوات النقد نفسها. وفي هذا الانتقال، تصبح مناهضة الاستعمار مسألةً تتعلّق بكيفية إنتاج المعرفة وتداولها وتحديد مواقع السلطة داخلها، بقدر ما تتعلّق بالمواقف السياسية التي يعلنها المثقّفون. ولا يعني ذلك افتراض تكافؤ كامل بين المشاركين في هذه العلاقات، بل يجعل السؤال عن صوت الفلسطينيين وفاعليتهم وقدرتهم على تحديد شروط تمثيل تجربتهم جزءًا من التقييم النقدي لمشروع بيرجر نفسه.

الخاتمة: غزة وعدسة المعرفة المناهضة للاستعمار: ما الذي يبقى من جون بيرغر؟

تتيح إعادة قراءة مشروع جون بيرجر في مئوية ميلاده استعادة العلاقة بين النقد الجمالي والممارسة السياسية من خارج الحدود التي تفصل عادةً بين دراسة الفنّ ودراسة المكان، وبين إنتاج المعرفة والانخراط في الصراعات الاجتماعية والتاريخية. فمن نقده لعلاقات الملكية التي تنتظم المشهد الطبيعي في كتابه الأشهر: "طرق الرؤية" إلى اهتمامه بالعمل بوصفه عمليةً لإنتاج العالم المادي، ومن تجربته السينمائية في شانديغار إلى كتاباته عن الجسد والهجرة والمنزل وفلسطين، تتكشّف ممارسة نقدية لا تنظر إلى العالم بوصفه مجموعةً من الأشياء المكتملة والمستقلّة، بل تسعى إلى استعادة العلاقات الإنسانية والمادية والتاريخية التي تمنح الأشياء والأمكنة أشكال وجودها ومعانيها. ولا تتأسّس وحدة هذه الممارسة على امتلاك بيرجر نظريةً متماسكةً في إنتاج الفضاء، أو على تطوّر خطّي ينتقل فيه من الفنّ إلى السياسة، بل على استمرارية سؤال معرفي يتّخذ أشكالًا مختلفة في الكتابة والرسم والتصوير والسينما: كيف يمكن إعادة العالم المرئي إلى العلاقات التي أنتجته، وكيف يمكن تجاوز الأشكال السائدة لتمثيله نحو معرفةٍ تتيح للناس إدراك شروط وجودهم وتغييرها؟ غير أنّ القيمة النقدية لهذا السؤال لا تتحدّد بقدرته على وصل مجالات معرفية متباعدة فحسب، بل باستعداده لمساءلة الموقع الذي تُنتَج منه المعرفة، والسلطة التي يمارسها من

يملك حق النظر والوصف والتفسير. وهنا تغدو قراءة بيرجر من منظور مناهض للاستعمار مشروطةً بتجاوز النزعة التي تجعل من خبرات المضطهدين مادّةً لإثراء النظرية، نحو الاعتراف بقدرتهم على إنتاج مفاهيمهم ومعارفهم وطرائقهم ونظرياتهم الخاصة في فهم العالم ومقاومة إخضاعه.

ولعلّ غزة، في حاضرنا، تتيح اختبارًا تاريخيًا ومعرفيًا لهذه المسألة يتجاوز حدود ما استطاع بيرجر أن يشهده في حياته. ففي مقالته "مكان يبكي" (*A Place Weeping*)، المنشورة خلال الهجوم الإسرائيلي على قطاع غزة في كانون الثاني/يناير 2009، استحدث بيرجر تعبير *Landswept* لوصف المكان الذي اجتاحته قوى المحو، فجُرّد من عناصر وجوده المادية وغير المادية، ولم يبقَ منه، في الصورة التي يستحضرها، سوى الأرض التي يمكن لمسها (50). ولا ينبغي قراءة هذا النصّ بوصفه نبوءةً بما سيحدث بعد وفاته، بل بوصفه شاهدًا على تاريخ أطول من الحصار والعنف المكاني، تتيح العودة إليه مساءلة حدود الكتابة عن الخراب عندما يصبح تدمير شروط الحياة نفسها موضوعًا للصراع. فمنذ تشرين الأول/أكتوبر 2023، تجاوز الدمار الواسع الذي لحق بغزة حدود المباني والمنشآت منفردةً إلى تعطيل منظومات السكن والصحة والتعليم والعمل والبنية التحتية والتراث الثقافي. وفي ضوء هذا الواقع، لا يمكن الاكتفاء بمقاربة الدمار بوصفه خسارةً عمرانية قابلةً للقياس والتعويض، ولا اختزال إعادة الإعمار في إعادة تشييد ما تهدّم. فالمباني المدمّرة لا تنفصل عن الأجساد التي قُتلت أو هُجّرت منها، والطرق عن أنماط الحركة والعمل التي كانت تنتظم حولها، والمدارس والجامعات عن علاقات المعرفة والذاكرة والتوارث الاجتماعي التي احتضنتها، كما لا تنفصل الأراضي عن حقوق الملكية والانتفاع والعودة التي تحدّد إمكان استمرار الحياة فوقها. ومن هنا تصبح غزة عدسةً لفهم العنف الاستعماري لا باعتباره قوّةً تدمّر المكان القائم وحسب، بل باعتباره ممارسةً تعيد تشكيل شروط إنتاج المكان والسكان والمعرفة بتاريخهم ومستقبلهم.

غير أنّ اتخاذ غزة عدسةً للمعرفة المناهضة للاستعمار يقتضي تحوّلاً يتجاوز توسيع موضوع البحث ليشمل الخراب والحصار والتهجير؛ إنّه يقتضي مساءلة الأدوات التي نستخدمها لإنتاج المعرفة نفسها. فالصورة الجوية التي تُحصي المباني المدمّرة، والخريطة التي تقيس امتداد المناطق غير القابلة للسكن، والتقرير الذي يقدّر كلفة إعادة الإعمار، تنتج جميعها معارف ضرورية لتوثيق العنف وتحديد حجمه، لكنها لا تستطيع، منفردةً، الإحاطة بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية التي أتاح المكان استمرارها، أو بالحقوق التي يطالب بها سكانه، أو بالمعاني التي يمنحونها لفقدانه وإعادة

بنائه. ولا يكمن الحلّ في استبدال المعرفة التقنية بالشهادة الفردية، أو في منح التجربة المعيشة حصانةً من النقد والتحقق، بل في إعادة تنظيم العلاقة بين هذه الأشكال المعرفية، بحيث لا تنفصل أدوات التوثيق والتخطيط وإعادة الإعمار عن معرفة الفلسطينيين بأمكنتهم وحقوقهم وأولوياتهم، وعن قدرتهم على المشاركة الفعلية في تحديد مستقبلها. وهنا تتحدّد إحدى أهم المسائل التي يثيرها إرث بيرجر بالنسبة إلى العمارة والجغرافيا النقدية اليوم: ليست المعرفة المناهضة للاستعمار معرفةً تُظهر ما حُجب عن الرؤية فحسب، بل ممارسةً تفحص من يمتلك وسائل إنتاج الصورة والخريطة والرواية، ومن يستطيع تحويلها إلى قرار سياسي أو تخطيطي، ومن يُستبعد من تحديد ما ينبغي حفظه أو استعادته أو تغييره. وعلى هذا الأساس، لا تكون غزة مجرّد حالة معاصرة نختبر من خلالها صلاحية أفكار بيرجر عن الرؤية والمكان، بل موقعًا معرفيًا يعيد مساءلة تلك الأفكار وحدودها، ويدفعها إلى مواجهة أسئلة لم يكن ممكنًا حسمها داخل مشروعه وحده. فالمسألة، في نهاية المطاف، ليست ما إذا كان بيرجر سيجد في غزة تأكيدًا لمواقفه التحرّرية، بل ما إذا كانت الممارسة النقدية التي أسهم في تطويرها قادرةً على التخلّي عن امتياز التحدّث باسم الآخرين، والاعتراف بأنّ المعرفة بالمكان لا تنفصل عن حقّ من يعيشونه في تمثيله، وإعادة إنتاجه، وتقرير مصيره. وبذلك لا تعود مئوية بيرجر مناسبةً لاستعادة إرث مثقّف منحاز إلى التحرّر بقدر ما تصبح مناسبةً لمساءلة معنى هذا الانحياز نفسه: أن يكون تحرير المعرفة جزءًا من الصراع على تحرير الأرض والإنسان، لا مجرّد خطاب يصدر عنه أو يتضامن معه من الخارج.

جون برجر: الأمل والهزيمة (ترجمة)

الهوامش

1. جون برجر، "طبيعة التظاهرات الجماهيريّة"، بدايات، العدد 16 (2017)، نُشر النص الأصلي عام 1968، https://bidayatmag.com/node/802.

2. John Berger, “Undefeated Despair,” Critical Inquiry 32, no. 4 (Summer 2006): 602–609, https://doi.org/10.1086/508082

3. John Berger, Ways of Seeing (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972).

يُنظـر أيضًـا Joshua Sperling, “John Berger’s ‘Ways of Seeing’ and His Search for Home,” Aeon,
https://aeon.co/essays/john-bergers-ways-of-seeing-and-his-search-for-home

1. كان مور حلقة وصل معرفية بين بيرغر وإدوارد سعيد. ففي حين اشتغل مع بيرغر على تجربـة العمـال المهـاجرين فـي A Seventh Man، اشتغـل مـع سـعيد علـى التجربـة الفلسـطينية فـي After the Last Sky، مسـتعيدًا الأسـئلة المتعلقـة بـالمنفى والـذاكرة

والانتماء والحق في تمثيل الذات. وفي عام 2003، رافق مور بيرغر في زيارته إلى فلسطين، للمشاركة في ورشة عن فن السرد موجهة إلى الفنانين والكتّاب الفلسطينيين الشباب.

2. Christian De Cock, “Cities in Fiction: Perambulations with John Berger,” Culture and Organization 16, no. 3 (2010): 197–210, https://doi.org/10.1080/14759551.2010.503497

3. Ben Garlick and Dubravka Sekulić, eds., Geography with John Berger: Questions of Space and Practice (Bloomsbury Academic, 2026), https://www.bloomsbury.com/uk/geography-with-john-berger-9781666947182/

1. لا تكمن غاية هذه القراءة في إعادة تصنيف بيرغر معرفيًا بوصفه جغرافيًا أو منظّرًا للعمارة، بقدر ما تكمن في البحث عمّا يمكن أن تضيفه ممارسته النقدية إلى فهمنا لإنتاج المكان وإدراكه وتمثيله، وللصراعات التي تنشأ حول إمكان سكناه والاستمرار فيه.

2. John Berger and Jean Mohr, A Seventh Man: A Book of Images and Words about the Experience of Migrant Workers in Europe (Harmondsworth: Penguin Books, 1975), introductory note. See also

David Fitzpatrick, "'A Seventh Man' by John Berger and Jean Mohr," British Library, November 5, 2026,

https://www.bl.uk/stories/blogs/posts/a-seventh-man-by-john-berger-and-jean-mohr

1. John Berger, "Ten Dispatches about Place," Le Monde diplomatique, August 2005, https://mondediplo.com/2005/08/14place?utm_source=chatgpt.com

يُنظر أيضًا الترجمة العربية: جون برجر، "عشر رسائل عن المكان"، بدايات، العدد 16 (2017)، https://bidayatmag.com/node/806

1. Colin MacCabe, "Berger, John Peter (1926–2017), Art Critic, Novelist, and Film-Maker," Oxford Dictionary of National Biography, January 14, 2021, https://doi.org/10.1093/odnb/9780198614128.013.90000380173

Kate Kellaway, "John Berger: 'If I'm a Storyteller It's Because I Listen,'" The Observer, October 30, 2016, https://www.theguardian.com/books/2016/oct/30/john-berger-at-90-intervi

ew-storyteller

1. Joshua Sperling, A Writer of Our Time: The Life and Work of John Berger (London: Verso, 2018). See the published excerpt, “John Berger: A Writer of Our Time,” Verso, December 5, 2018:

https://www.versobooks.com/blogs/news/4147-john-berger-a-writer-of-our-time

1. John Berger, “Frederick Antal: A Personal Tribute,” The Burlington Magazine 96, no. 617 (August 1954): 258, 260. See also Tom Overton, “Art and Property Now: Room 1: A Painter of Our Time,” openDemocracy, 2012, https://www.opendemocracy.net/en/art-and-property-now-room-1-painter-of-our-tim

2. John Berger, “Revolutionary Undoing: On Max Raphael’s The Demands of Art,” in Landscapes: John Berger on Art, ed. Tom Overton (London: Verso, 2016).

3. John Berger, Permanent Red: Essays in Seeing (London: Methuen,

1960); Michael Armstrong, “Permanent Red,” New Left Review I/8 (March–April 1961), https://newleftreview.org/issues/i8/articles/michael-armstrong-permanent-red

4. John Berger, A Painter of Our Time (London: Secker & Warburg, 1958); Tom Overton, “Art and Property Now: Room 1: A Painter of Our Time,” openDemocracy, 2012, https://www.opendemocracy.net/en/art-and-property-now-room-1-painter-of-our-time/

5. John Berger, “Raising Hell and Telling Stories,” interview by Janine Burke, Art Monthly, March 1989, https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/john-berger-talks-to-janine-burke-march-1989

6. John Berger, “Freedom and the Czechs,” New Society, August 29, 1968. See also Joshua Sperling, A Writer of Our Time: The Life and Work of John Berger (London: Verso, 2018).

7. Joshua Sperling, A Writer of Our Time: The Life and Work of John Berger (London: Verso, 2018); Alain Tanner, dir., Une ville à

Chandigarh, commentary by John Berger (Switzerland, 1966) , https://alaintanner.ch/une-ville-a-chandigarh

.8 John Berger, "'I Have to Turn the Prize against Itself': John Berger's 1972 Booker Prize Speech," November 23, 1972, The Booker Prizes

https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/i-have-to-turn-the-prize-against-itself-john-bergers-1972-booker-prize

.1 John Berger, Pig Earth (New York: Pantheon Books, 1979); John Berger, Into Their Labours; see also "John Berger," Poetry Foundation, https://www.poetryfoundation.org/poets/john-berger

.2 John Berger, Ways of Seeing (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972), 106–108. See also National Gallery, "Thomas Gainsborough: Mr and Mrs Andrews," https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews

.3 Denis Cosgrove, "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea," Transactions of the Institute of British Geographers,

:New Series, 10, no. 1 (1985): 45–62

https://doi.org/10.2307/622249

1. Berger, Ways of Seeing, chap. 7؛ وانظر الترجمة العربية: جون برجر، "الإعلان التجاري واللوحة الفنيّة"، بدايات، العدد 16 (2017)، https://bidayatmag.com/node/804

2. John Berger, “The Production of the World,” in The Sense of Sight (New York: Pantheon Books, 1985), 276–81. نُشرت المقالة أصلاً عام 1983؛ وانظر ترجمتها العربية: جون برجر، "فان غوغ وإنتاج العالم"، بدايات، العدد 16 (2017)، https://bidayatmag.com/node/799

3. Henri Lefebvre, The Production of Space, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 26–33, 36–39

4. John Berger, “The Moment of Cubism,” New Left Review, no. 42 (March–April 1967): 75–94, https://newleftreview.org/issues/i42/articles/john-berger-the-moment-of-cubism.

5. Doreen Massey, For Space (London: SAGE Publications, 2005), 9–12

6. Alain Tanner, dir., Une ville à Chandigarh (Switzerland: Artaria Film, 1966), documentary film, 51 min., commentary by John Berger.

7. تستدعي سيرة المعماري والمخطط الأمريكي ألبرت ماير، الذي شارك في وضع المخطط الأول لمدينة شانديغار الهندية وعمل لاحقًا مستشارًا لتصميم ميناء أسدود الإسرائيلي، مساءلة العلاقة بين التخطيط الحداثي والاستعمار الاستيطاني، وتتبع انتقال الخبرات والأدوات التخطيطية بين مشاريع بناء الدولة في سياقات سياسية متباينة. فبينما نشأت شانديغار في أعقاب استقلال الهند وتقسيمها، ارتبط إنشاء أسدود الإسرائيلية بإعادة تشكيل الجغرافيا الفلسطينية بعد نكبة عام 1948، وعلى مقربة من قرية إسدود المهجّرة. ولا تكمن أهمية المقارنة في افتراض تماثل المشروعين، بل في مساءلة الكيفية التي يمكن أن تعمل بها أدوات التخطيط الحديثة، من تنظيم الأحياء والتقسيم الوظيفي إلى توزيع السكان وإدارة حركتهم، ضمن منطقين مختلفين لإنتاج المجال والسيادة. ومع ذلك، فإن إثبات انتقال أدوات محددة بين المشروعين يظل رهينًا بتحقيق أرشيفي في المخططات والمراسلات والمؤسسات التي أشرفت على تنفيذهما.

8. Devika Singh: Une Ville à Chandigarh,” Arnolfini“:

https://arnolfini.org.uk/whatson/devika-singh-une-ville-a-chandigarh

1. Nawal Arjini, “Democracy in Concrete,” The New York Review of Books, June 26, 2022, https://www.nybooks.com/online/2022/06/26/democracy-in-concrete/

ويُنظـر كذلـك: Jerry White, Revisioning Europe: The Films of John Berger and Alain Tanner (Calgary: University of Calgary Press, 2011), chap. 1

1. John Berger, “The Nature of Mass Demonstrations,” New Society, May 23, 1968; reprinted in International Socialism, 1st ser., no. 34 (Autumn 1968): 11–12, https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj/1968/no034/berger.htm.

وانظـر الترجمـة العربيـة: جـون برجـر، "طبيعـة التظـاهرات الجماهيريّـة"، بـدايات، العـدد 16 (2017)،

https://bidayatmag.com/node/802

1. Henri Lefebvre, Writings on Cities, selected, translated, and introduced by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas (Oxford: Blackwell, 1996), 158, 172–73, 179.

2. Mark Purcell, “Citizenship and the Right to the Global City: Reimagining the Capitalist World Order,” International Journal of Urban and Regional Research 27, no. 3 (2003): 577–79,

https://doi.org/10.1111/1468-2427.00467

1. John Berger and Jean Mohr, A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor (London: Allen Lane, 1967).

2. Bassam Sidiki, “Doctored Images: Enacting ‘Pain-Work’ in John Berger and Jean Mohr’s A Fortunate Man (1967),” Journal of Medical Humanities 42, no. 4 (2021): 777–793,

https://doi.org/10.1007/s10912-020-09671-1

1. Eoin McCaul, “Touching Photographs: The (In)tangible Image in the Photo-essays of John Berger and Jean Mohr,” The Cambridge Quarterly 54, no. 4 (December 2025): 325–350,

https://doi.org/10.1093/camqtly/bfag003

1. Hannah Bradby, “A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor,” Cost of Living, January 25, 2017, https://www.cost-ofliving.net/a-fortunate-man-the-story-of-a-country-doctor/

2. جون برجر، "عدالة الشعب الفلسطيني تصرخ في وجه العالم"، شهادة مؤرخة في 20 نيسان/أبريل 1988، أُرسلت إلى مجلة الكرمل، وأُعيد نشرها في بدايات، العدد 16 (2017)، ضمن ملف "جون برجر: العيون الخصبة"، https://bidayatmag.com/node/807

3. Rema Hammami and John Berger, “Hay,” in A Jar of Wild Flowers: Essays in Celebration of John Berger, ed. Yasmin Gunaratnam with Amarjit Chandan (London: Zed Books, 2016).

4. John Berger, “A Moment in Ramallah,” London Review of Books 25, no. 14 (July 24, 2003): 20–22, https://www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n14/john-berger/a-moment-in-ramallah يُنظر الترجمة العربية: جون برجر، "مشاهدات من رام الله"، ترجمة حسام موصللي، رمان، 5 أيلول/سبتمبر 2023، https://rommanmag.com/archives/21306

5. John Berger, “Undefeated Despair,” Critical Inquiry 32, no. 4 (Summer 2006): 602–609, https://doi.org/10.1086/508082

6. United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs (OCHA), “Barrier Projections: Humanitarian Impact of the West Bank Barrier on Palestinian Communities,” March 2005, https://www.un.org/unispal/document/auto-insert-202783 يتناول التقرير أثر الجدار في الوصول إلى الأراضي الزراعية، ونظام التصاريح، وعزل التجمعات الفلسطينية، بما فيها قلقيلية.

7. Eyal Weizman, Hollow Land: Israel’s Architecture of Occupation ((London: Verso, 2007. يُنظر خصوصًا الفصلين المعنونين “Checkpoints: The Split Sovereign and the One-Way Mirror” و“The Wall: Barrier Archipelagos and the Impossible Politics of Separation”

8. John Berger, “Undefeated Despair,” Critical Inquiry 32, no. 4 (Summer 2006): 602–609, https://doi.org/10.1086/508082

9. John Berger, And Our Faces, My Heart, Brief as Photos (London: (Writers and Readers Publishing Cooperative, 1984

10. Lena Meari, “Sumud: A Palestinian Philosophy of Confrontation in Colonial Prisons,” South Atlantic Quarterly 113, no. 3 (2014): 547–578, https://doi.org/10.1215/00382876-2692182

11. Malaka Shwaikh, “Beyond Expectations of Resilience: Towards a Language of Care,” Global Studies Quarterly 3, no. 2 (2023): ksad030: https://doi.org/10.1093/isagsq/ksad030

12. John Berger, “We Must Speak Out,” The Guardian, December 15, 2006, https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/dec/15/johnberger

13. John Berger, “A Place Weeping,” The Irish Times, January 10, 2009, https://www.irishtimes.com/opinion/a-place-weeping-1.1233380. يطـوّر بيرغر في النص تعبير Landswept من خلال صورة حلمية تتداخل فيها الأرض والجسد واللغة، قبل انتقاله إلى وصف الحرب على غزة ولقائه بفنانين فلسطينيين في رام الله.

الكاتب: عبدالله البياري