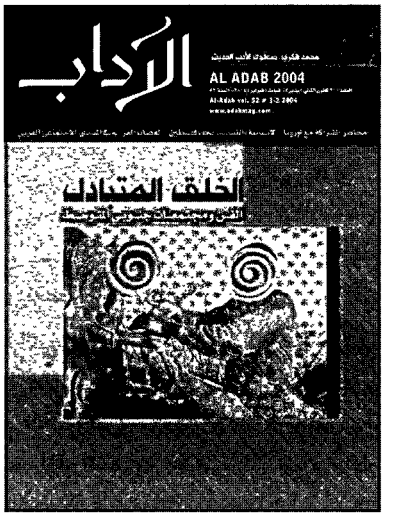
ناصر الرباط*

فنُّ جنوبي المتوسط مازال «آخَرَ»



ما هو موقع الفن في الحياة الثقافية العربية المعاصرة؟ أو دعوني أُعِدْ تشكيلَ السؤال بصيغة معمَّمة لتلافي بعض مطبّات البعد الواحد: ما هو موقع الفنون البصرية في الثقافات العربية المعاصرة؟

هذا السؤال ليس جديدًا بل مطروح منذ زمن في أوساط الدارسين والفنانين أنفسهم، وتتراوح آراؤهم بين المتفائل الذي يرى نموًا في الوعي الفني في مختلف الدول العربية متوافقًا مع اتساع رقعة الثقافة أفقيًا وطبقيًا نتيجةً لعوامل مختلفة وأحيانًا متضاربة؛ والمتشائِم الذي يقرِّر أنّ التصوير الفني دخيل على الثقافة العربية، «المهوَوسةِ بالكلمة» أساسًا، وأنّه ما زال يراوح مكانَه كاهتمام نخبوي فقط منذ «إقحامه» على الساحة العربية في بدايات القرن العشرين مع المدّ الحداثي الغربي التوجُّهِ والاتجاهِ بالضرورة.

هذا السؤال/المشكلة يعيد طرح نفسه بإلحاح وحدّة بعد أن يقرأ المرءُ الملفَّ الضافي «الفن ومجتمعاتُ جنوبيّ المتوسط» الذي أعدّته كيرستن شايد لـ الآداب عدد ٢/١، ٢٠٠٤، بمشاركة عشرة باحثين شباب متخصِّصين بدراسة الفن الحديث خارج معقله الأول، أيْ أوروبا والولايات المتحدة، وغالبُهم غربيُّ الأصول والثقافة ولكنّه خبير بحركة الفن الحديث في واحدة أو أكثر من دول أو قوميات شرق وجنوبي المتوسط. ومع أنّ شايد نفسَها لم تَطْرح هذا السؤال، ولم تسعَ إلى الإجابة عليه، بل ولم يحاول أيٌّ من كتّابها طرحَه أو مُشاكلتَه، فإنّي سأَعْتمده مدخلاً لإبداء بعض الآراء النقدية في الملف، ومن ورائه دراسة الفنّ المعاصر في «بعض» العالم العربي كمنتَجٍ ثقافي يَعْكس واقعَه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والإيديولوجي، ويَحْمل في طياته توجُّهاتِ وطموحاتِ فنانيه وتفاعلَهم مع جمهورهم وزبائنهم في العالم العربي نفسه وفي أسواق الفن في عواصم الغرب التي مازالت صاحبةَ الموقع المؤثِّر في تقييم الفن ونقدِه وتسعيره، وفي رفعةِ أو خفضِ درجة الفنان المصوِّر أيًا كان بلدُه ومكانُ إبداعه.

لنبدأْ أولاً بالشطر الثاني من عنوان الملف: «مجتمعات جنوبي المتوسط.» هذه صيغة قليلة الاستعمال وغريبة، تستعملها شايد

---

* - أستاذ الآغا خان للعمارة الإسلامية، معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (M.I.T.)، كامبريدج، ماساتشوستس

على الأرجح للدلالة على الحيِّز الجغرافي نفسِه الذي دلَّ عليه يومًا المصطلحُ الممقوتُ «الشرق» الذي أُسقط من الاستعمال خصوصًا بعد الثورة النقدية التي سبَّبها صدورُ كتاب المرحوم إدوارد سعيد النقدي اللاذع **الاستشراق** (Orientalism) منذ أكثر من خمس وعشرين سنة فغَيَّرَ من معنى ومدلول «الشرق» و«الاستشراق» وكلّ الدراسات والاهتمامات الاستشراقية تغييرًا لا تراجُعَ بعده. ويبدو لي أنّ شايد قد اعتَمدتْ هذا المصطلح للالتفاف على مصطلح «الشرق،» ولكنْ أيضًا لتلافي صيغتيْن. الأولى هي «العالم العربي» التي ربما أحالت القارئَ على مكان معنوي أكثر منه جغرافي، مكانٍ مازال يَرْزح تحت نير عنهجيةٍ قوميةٍ تداري جراحَ خيبتها بصهر الفروقات الإثنية والقومية وأحيانًا بإلغاء حامليها والمدافعين عنها بدعوى الانتماء إلى الأمة الواحدة؛ والصيغة الثانية هي صيغةِ «الشرق الأوسط» بما تَحْمله من أبعاد سياسية مأزقية، أهمُّها حشرُ إسرائيل في المنطقة كمكوِّن أصيلٍ ومنتمٍ لها، ونسيانُ أصولها الغربية وعمليةِ زرعها الكولونيالية التي مازالت بحاجة إلى الكثير من مضادّات الأجسام الفتّاكة لكي يتقبّلها المحيطُ العربيُّ غصبًا واضطرارًا. ولعلّ شايد محقّة في تجنُّبها مصطلحات «الشرق» و«العالم العربي» و«الشرق الأوسط،» وغيرِها من المصطلحات الرائجة التي تثير من المشاكل في دلالاتها أكثرَ مما تحلّ. ولكنّي لا أراها موفَّقةً في اختيارها للبديل، الذي مازال يعاني مشاكلَ التضادّ والتفريق في التسمية، خصوصًا وأنّها تريد من ملفّها تجاوزَ ثنائية الهوية المألوفة «شرق/غرب.» فهي باعتمادها على «جنوب» المتوسط كإطار لحيِّز ملفّها قد كَرَّستْ «شمال» المتوسط كطرفٍ آخرَ من ثنائيةٍ مماثلةٍ تحافظ فيها أوروبا على موقع «الآخر» المهيمِن ثقافيًا وفنيًا بالنسبة إلى مجتمعات جنوب المتوسط وبقيةِ العالم أيضًا. وهذه عقدة تاريخية، ذاتُ جذورٍ حقيقية وتاريخٍ أقلُّ ما يقال عنه إنّه عنيف ومنحاز ومترفّع. وهي عقدة مازالت بحاجة إلى سبرٍ أعمقَ وتنظيرٍ أدقَّ في الحقل المعرفي الفني، ولكنْ أيضًا في الدراسات الثقافية بشكل عام؛ سبرٍ يتجاوز ما أَنْتجه متابعو وحواريّو وناقدو إدوارد سعيد حتى الآن من أمثال هومي بابا وليندا نوكلين من الرعيل الأول، وتود بورترفيلد وجيسيكا وينيغر (وكلاهما من المساهمين في الملف) من الجيل الحالي. فالفنّ العربي المعاصر (أو الفن الجنوبي ـ متوسطي إذا وافقنا على صيغة شايد) لا يُمْكن فهمُه بمعزل عن الفن الأوروبي والأميركي المعاصريْن، ولا يُمْكن كتابةُ تاريخه خارج إطار تاريخ الفن المعاصر في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية. بل ولا يُمْكن أيضًا التفكير فيه، على ما يبدو لي من مراجعة غالبيةِ ما كُتب عنه مؤخّرًا، بمعزلٍ عن ثنائية شرق/غرب (أو شمال/جنوب لا فرق) حتى عندما يكون هدفُ الكتابة دَحْضَ هذه الثنائية أو استشرافَ حدودها المنهجية أو المعرفية أو ـ وهذا ما تَسْعى إليه شايد بدأب وعزم ووضوح رؤيةٍ نظري ومنهجي في ملفها ـ التأكيدَ على تنوُّع وتواصل المجال بين نهايتَي الثنائية، أي الشرق والغرب، الأمرُ الذي يجعل التركيزَ عليهما كحقليْن تعريفييْن متعارضيْن ومنفصليْن غيرَ ذي جدوى.

ليست شايد الوحيدةَ التي تحاول إبرازَ هذه النقطة؛ فكلّ كتّاب الملف يشاركونها الرأيَ على ما يَظْهر. فهم، كما غالبية النقاد ما بعد ـ الكولونياليين في العالم اليوم، يجدون أنفسَهم في مواجهة مأزق التفريق بين الحداثة والتجربة الكولونيالية في معرض دراستهم لانعكاسات الحداثة على ثقافة المجتمعات التي عانت الاستعمار، إنْ مستعمِرةً (بكسر الميم) أو مُستعمَرةً (بفتحها). وهذا ما أشار إليه مباشرةً تود بورترفيلد في مقاله الافتتاحي عندما ذَكَّرنا بالكِتاب الآخر لشيخ النقّاد ما بعد ـ الكولونياليين، إدوارد سعيد، أي **الثقافة والإمبريالية**، الذي وَسَّع فيه سعيد دائرةَ نقده لكي يَشْمل تأثيرَ التجربة الاستعمارية في ثقافات المُستعمِر (بكسر الميم) بعد أن كان الغربُ قد استكان إلى رؤية راضية عن نفسها حَصَرتْ أثرَ الاستعمار في متلقّيه ونَفَتْهُ عن مسبِّبيه والمستفيدين منه وعن ثقافاتهم (ودعونا نتذكّرْ هنا أنّ المستفيدين من الاستعمار ليسوا بالضرورة كلُّهم من أبناء البلاد المستعمِرة، بل هم في أغلبِ الأحوال أبناءُ الطبقات المهيمِنة في كلا المجتمعيْن، كما تُلمِّح شايد بحذق في مداخلتها النقدية عن المعارض الفنية الأولى في بيروت). وقد ابتدأت المؤسساتُ الأكاديمية الغربية بتقبّل هذه الفكرة، أي «الخلق المتبادل» (مع الاعتذار لكيرستن شايد ثانيةً) فيما يتعلّق بالأدب والشعر، وربما العمارة والموسيقى، على مضض ومع الكثير من المدّ والجزر (حتى إنّ الكونغرس الأميركي اليوم يبحث، بكثيرٍ من السذاجة والعنصرية في آن، في خطواتٍ تَحدّ من تأثير كتابات إدوارد سعيد في دراسات العلوم الإنسانية في الولايات المتحدة بدعوى ميولها غير الوطنية). ولكنّ دراسات الفنون البصرية بكلّ أبعادها، من تصوير ونحت وتشكيل وحتى

سينما، مازالت إلى اليوم على العموم تَرْفض مجردَ طرح هذه الأسئلة على بساط البحث والتمحيص، مع أنّ العديد من المؤشّرات التاريخية المعروفة واضح في دلالاته: فقد تأثّر روادُ الفن الحديث في أوروبا بفنون الثقافات الأخرى، ثقافاتِ داكني البشرة، لا بأشكالها الفنية فحسب ـ كمحفّزاتٍ سلبيةٍ للإبداع الفني الحديث، كما يُقرّ دارسو پيكاسو وجياكوميتي وماتيس وڤان جوخ وغوغان مثلاً ـ وإنّما أيضًا برؤاها ومفاهيمها وجمالياتها التي ساهمتْ من دون شك في صياغة وتأطير رؤى وجماليات ونظريات الفن الغربي الحديث من دون أن تؤخَذَ في ذلك آراءُ أصحاب هذه الثقافات أنفسهم في كيفية فهمِ واقتباسِ مفاهيمهم وإعادةِ سكبها في تشكيلات فنية جديدة.

ولذلك عدةُ أسباب، ولكنّ واحدًا من أهمها في رأيي هو هيمنةُ الحضارة الاستهلاكية الغربية الحديثة على العالم كلِّه هيمنةً بطّاشةً وأحاديةً، وسيطرتُها شبهُ الكاملة على كافة أوجه الإنتاج الاقتصادي والمعرفي والتكنولوجي والفني والثقافي فيه ابتداءً من نهاية القرن التاسع عشر وحتى اليوم. فأوروبا العصرِ الكولونيالي، التي وَعتْ ذاتَها وأدْركتْ قوتَها بعد قرونَ الاكتشافات والتوسّع التجاري والثورة الصناعية وفلسفة التنوير، قد أنْتجتْ تاريخًا متعاليًا وَضَعتْ نفسَها فيه في سدّته ورَتّبت الثقافاتِ الأخرى وفقًا لعلاقتها بالأحداث في أوروبا. ومن خلال إطار هذا التاريخ المتعالي تمّ اعتبارُ تاريخ الفنون البصرية خارج الغرب، وتاريخ المناحي الثقافية المختلفة بشكل عام، تاريخًا جامدًا ومنقطعًا وغيرَ ذي تأثير، على عكس تاريخ الفن في الغرب الذي قُدِّم كتاريخ متّصل ومتطاول ومهيمن منذ الحضارة الفرعونية (التي استحوَذَ عليها الغربُ في عمليةِ نهبٍ منظَّم فكريًا ومعرفيًا وحتى ماديًا) مرورًا بالثقافات الكلاسيكية وحتى اليوم، تتأثّر كلُّ مرحلة فيه بما قبلها وتؤثّر في ما بعدَها سلبًا وإيجابًا، حتى ظهور المدارس الفنية الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر كنتيجةٍ مباشرةٍ لتطوّر الفن الغربي حصرًا. ومقابلَ ذلك، أُخرجتْ فنونُ الثقافات الأخرى من تاريخ الفن العالمي وحُصرتْ في خطاباتٍ مهمَّشةٍ تأريخيًا وفلسفيًا ونظريًا، محدودةٍ بإطارها الحضاري أو الإيديولوجي، ومتقوقعةٍ داخل شرنقة زمنها المنصرم من دون كبيرِ اتصالٍ بالحاضر المعيش أو بالتطور الفني في العالم حولها. هذا الانفصام التاريخي الحادّ هو السبب الرئيس لانقطاع الفن الحديث في الثقافات الجنوبي ـ متوسطية عن جذوره التاريخية والفنية وعن محيطه المباشر، ولاعتمادِه شبهِ المطلق على منبته الغربي والأوروبي واتصالاته العالمية بغضّ النظر عن محاولات بعض ممارسيه العودةَ إلى فولكلور مبتسر يُكْسب فنَّهم نكهةً محليةً.

ومما زاد الطينَ بلةً ترافقُ الحداثة مع المدّ الاستعماري في تجربة كافة الأمم المستعمَرة، الأمرُ الذي جَعل التمييزَ بينهما صعبًا، وجَعلَ تقديمَ أُولاهما على أنّها تحرريةٌ ومنفتحةٌ ضربًا من السوريالية المعرفية والنقدية التي مازالت غيرَ مستساغة في الوعي الجمعي لأبناء العالم المضطهَد والمستعمَر سابقًا حتى بعد مرور نصف قرن على نيلهم استقلالَهم. فبالإضافة إلى عدم التوافق التاريخي ما بين تطوُّر المجتمعات ما بعد الكولونيالية وانتشارِ معطياتِ ومفاهيم الحداثة في صفوف نخبها المتغربة، فإنّ في رأيي مشكلةً أخرى بحاجة ملحّة لأن تُطْرَحَ على بساط البحث في العالم العربي، والجنوبِ عمومًا، حيث ما زال التعاملُ مع التراث والإعجابُ بإنتاجه الطويل الذي ينتمي بمجمله إلى الماضي يتميزان ببراءة وسذاجة شديدتيْن لا يُمْكن فهمُهما أو تقبُّلُهما في ظلّ تعولم الكوكب وانتشارِ الأفكار والتقنيات ووسائلِ الإنتاج واللهو فيه. وهذا ما يتّضح اليوم أكثرَ وأكثرَ من خلال تسارُع تفتُّق النسيج الاجتماعي والمعرفي في العالم العربي وعودةِ مفكّريه ومنظّريه الشعبويين والسلفيين إلى الماضي ما قبل الكولونيالي كمصْدرِ تأثيرٍ وإلهامٍ لثقافتهم المعاصرة، نقيٍّ وصافٍ وخالٍ من شوائب الاستعمار والسيطرة الغربيين.

وهذه أيضًا معضلة ثقافية ـ اجتماعية ـ اقتصادية (وتاريخية بالضرورة) نجد بعضًا من أصدائها في مقالات الملف المختلفة، خصوصًا مساهمات شايد وتينا شيرولْ ووليد صادق الذي تتميّز مقالتُه عن كلّ المقالات الأخرى بحسّ نقدي/سياسي مرهَف غيرِ معنيٍّ مباشرةً بموقع الفن الذي يَدْرسه بالنسبة إلى «الآخر» المبطَّن دائمًا. ولكنّها غيرُ مطروحة مباشرةً كمبحث نقدي وتاريخي بالنسبة إلى أيّ منهم، على الرغم من اتّكائهم في تحليلهم على إطار تاريخي محدّد فغالبُ هؤلاء الكتّاب يتوقفون، من أجل تحديد بدايات الفن الحديث في الثقافات الجنوبي ـ متوسطية، مع لحظة الاحتكاك بالغرب، عمومًا بعد الحملة النابوليونية على مصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠١)، ولا يَنْظرون إلى ما **قبل** هذا الصِدام العسكري والاقتصادي والمعرفي والثقافي أو إلى استجابة الثقافات التقليدية المحلية له. وغالبُهم يلجأون من أجل حلّ هذه المشكلة إلى اعتماد مفهوم «الهجنة» (Hybridity) في تعريف الفن المعاصر في الثقافات الجنوبي ـ متوسطية لتجاوز ثنائية الحداثة/الثقافة التقليدية ولا خلاف على أنّ هذا المفهوم (وتمظهرَه على أرض الواقع) كبير ومؤثّر في الفن والأدب المعاصريْن في الغرب وخارجه، ولكنّه في حقيقة الأمر عاجزٌ عن تجاوز الإطار النخبوي الذي عانتْه الحداثةُ في أيام سطوتها في النصف الأول من القرن العشرين. هذا الإطار كان ولم يزل محكومًا ـ واقعيًا وعدديًا وثقافيًا

وماديًا ـ بالكم الهائل من أبناء الجنوب الذين لا تتاح لهم إطلاقًا المشاركةُ في صياغة الثقافة العالمية المعاصرة بسبب الفقرِ والجهلِ والمرضِ والحكّام الدكتاتوريين الشرسين والاستغلالِ الاقتصادي الغربي البشع والركضِ اللاهث وراء لقمة العيش الصعبة والانقطاعِ عن وسائل المعرفة وسيطرةِ التقاليد المتزمتة والبالية وركّاب موجَتها من مدّعي الرشد والصلاح على حياتهم وفكرهم ونظرتهم للأمور. وعلى هذا، فهجينو اليوم نخبويون بغير إرادتهم... كما كان حداثيو الأمس نخبويين، غالبًا بغير إرادتهم أيضًا، ولو أنّ بعضَهم استمرأ الموقعَ واستنزفَ إمكانياتِه. ومن ثم، فبإمكاننا ملاحظةُ أنّ موقع الفنون في الثقافات العربية المعاصرة **غيرُ** مختلف كثيرًا عن موقعه أيامَ نهضة عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين ـ وهو موقعٌ محصورٌ بطبقات معينة، مثقفةٍ ومتغرّبةٍ ومرفّهةٍ عمومًا ـ على الرغم من التغير الهائل الذي مرت به المنطقةُ في الثمانين سنة الفاصلة بين هذيْن التاريخيْن، وعلى الرغم من أنّ فنّاني النهضة العربية كانوا حداثيين بعُرْف أنفسِهم ونقّادهم ودارسيهم، كما أنّ فناني اليوم هجينون بعرف نقّادهم ودارسيهم، ولستُ متأكدًا مما إذا كان بعضُهم يرونْ أنفسَهم كذلك أيضًا. لماذا؟ ولماذا كتّاب الملف بحسب كيرستن شايد هجينون هم أيضًا (ولو أنّ تحليلاً سريعًا لخلفيات معظمهم يدلّ على أنّ هجنتهم فكرية وسياسية موقفية وليست عرقية أو قومية أو حتى ثقافية، لكونهم في غالبيتهم غربيين يَدْرسون الثقافات العربية وينتمون في فلسفتهم ونقدهم ونظرتهم إلى التاريخ الخطابي المعرفي الغربي المعاصر ويتعاملون مع سياقاته ومعطياته وأدواته بحريةِ وارتياحِ العارف والمتمرّس)؟

في الختام سأَطْرح موقفي المنهجي بطريقة مباشرة ومفتوحة لكلّ نقدٍ وردٍّ أرحّب بهما (عنواني الإلكتروني nasser@mit.edu). بدايةً لا أَنْفي أنّ الدراسة المتعمّقة للتاريخ الفني الحديث في دول المنطقة المختلفة مهمة تاريخيًا وفنيًا وماديًا وحتى ثقافيًا، ويجب تحليلُها تشكيليًا وتعبيريًا وفنيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وسياسيًا، وهو ما يَعْمل عليه كتّابُ هذا الملف وغيرُهم في معاهد تاريخ الفن في العالم الغربي (ولا أعلم أين هي معاهد العالم العربي نفسه) بدأب وإخلاص على الرغم من الصعاب المهنية والأرشيفية والثقافية، بالإضافة إلى لامبالاة زملائهم ومحاربةِ المعسكر اليميني والمحافظِ لهم. ولكنّي أودّ أن أركّز على المدلول الرأسمالي لأعمال هذه الحركات الفنية الحديثة في الأمس القريب واليوم من أجل تبيان الترابط المعرفي والمادي الذي أراه بين القيمتين الفنية والثقافية (بالمعنى العريض لمفهوم الثقافة) لهذا الفن ـ لكلّ نوعٍ فني بحقيقة الأمر ـ من جهة، وقوته الشرائية من جهة أخرى. وربّما تجرّأتُ على التأكيد أنّ القيمة الفعلية لأيّ عمل فني معاصر في الشمال والجنوب على حدّ سواء هي في نهاية الأمر خاضعةٌ لمعطيات السوق، ببعديها المالي والثقافي وأرضيتها الاستهلاكية، أكثرَ من خضوعها لأيّ من العوامل الأخرى التي تُطرح عادةً على أنّها أساسيةٌ ورئيسيةٌ في تقييم العمل الفني. وهذا في رأيي نتيجةُ تحالفٍ غيرِ مقدّس بين الفنانين والنقاد الفنيين ومُقْتني الفن من أثرياء ومتاحف من كل زمان ومكان على حدّ سواء، هدفُه المباشرُ هو الدفاعُ عن النزعة **الاحتكارية** في تحديدِ ما هو فني وما هو غير فني، والمحافظةُ على القيمة المادية للأعمال الفنية التي ترتبط ارتباطًا مباشرًا بتقييم النقاد والفنانين، والتأكيدُ المبطّنُ على الريادة الفكرية والفنية لمنتجي ومتذوّقي ومقتني هذا الفن من النخب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية أو لمركز استهلاك هذا الفن في عواصم الغرب المهيمنة كنيويورك ولوس آنجلس وباريس ولندن.

هنا يَبْرز التناقضُ الفعلي بأجلى صوره في ما يخصّ فنَّ مجتمعات جنوبي المتوسط الحديث، وفنونَ الجنوب المعاصرة بعامة. وهنا تَبْرز الأهميةُ الفعليةُ لما تؤكّده كلُّ مقالات الملف، بل دوافعُ إعداده ذاته في المقام الأول على ما أظنّ، وهو أنّه إذا وافقنا على أنّ الفنّ المعاصر يَنْهل من مصادر حداثية مشتركة ويَخْضع بطريقة أو بأخرى لمتطلباتِ سوقٍ تدّعي أنّها لا تميّز بين منتج وآخر على أسس سياسية أو ثقافية أو تاريخية أو إيديولوجية وسجالية، فلماذا بقي فنُّ مجتمعات جنوبي المتوسط الحديث على هامش الحركة الفنية العالمية على الرغم من تميُّز الكثير من أعماله؟ هذا هو السؤال المكمِّلُ، وربما المعلِّلُ والشارحُ، للسؤال الذي ابتدأتُ به مداخلتي عن موقع الفنون في الثقافات العربية المعاصرة. ففنُّ مجتمعات جنوبي المتوسط (أو أية تسمية أخرى نستعملها) مازال يمثّل بالنسبة إلى تلقيه من الطرفيْن على السواء ـ وأعني الغربيين والمتغربين من مثقفي العالم العربي وغير المتغربين من جماهير الجنوب ـ «الآخرَ» بالمدلوليْن المتكامليْن عكسيًا: المفهوم والغامض، المعروف والمجهول، المعاكس والمكمِّل، المموج والمحبوب، المحتقَر والمحسود. ولكنّه كان على الدوام، وما زال للأسف، آخَرَ بكلّ مدلولات الكلمة. وكل الوقائع تُثْبت ذلك، برغم انفتاح ثقافات العالم بعضِها على بعض، وبرغم انتشار وسائل الاتصال الإلكتروني السريعة وطغيان حضارة الاستهلاك على كلّ التعبيرات المحلية في العقود الأخيرة

كامبريدج (ماساتشوستس)