



كتاب ك

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب
• السنة الثامنة - العدد 93 - يوليو 2026

حكايتان من وليد دقة تدقّان
أبواب المدارس الإيطالية

هاشم غرايبة: الإبداع يحمي
أرواحنا من الابتذال

إدغار موران.. الحالم
بإنسانية مشتركة

كتاب ك

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة



دور صندوق الشارقة للنشر

اتخذت مبادرة صندوق الشارقة لاستدامة النشر "انشر"، التي أطلقتها سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، ثلاثة مسارات لتعزيز صناعة النشر، ضمن شراكة ثلاثية بين هيئة الشارقة للكتاب، وجمعية الناشرين الإماراتيين، ومدينة الشارقة للنشر. ومنذ إطلاق الصندوق في العام 2024، يواصل برامجه في مسارات "إطلاق" و"نمو" و"ابتكار"، في تدريب الناشرين الجدد والصاعدين، وفي تعزيز نمو دور النشر وتطويرها وتمكينها، وفي تعزيز الابتكار في الأعمال وتوظيف التقنيات الجديدة في صناعة النشر. ومن خلال العمل وقياس خطوط النمو والاستدامة، كشف الموسم الأول من مسار "إطلاق" عن أهمية التدريب، الذي تتولاه فرق متخصصة، في دخول ناشرين جدد حقل صناعة المعرفة، بثقة عالية، وبخطط مدروسة تأخذ بعين الاعتبار الالتزام بمعايير تأسيس دور النشر، ومعرفة توجهات القراء وطبيعة السوق، والاهتمام بتحقيق الأهداف. وأثبت هذا المسار أنّ الاستثمار في تأهيل الناشرين يفتح المجال أمام مشاريع أكثر قدرة على دخول سوق النشر، ويعزز فرص بناء دور نشر حيوية وتمتلك مقومات الاستمرار والتطور والنمو، وهو ما ينسجم مع رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، الرامية إلى ترسيخ صناعة نشر قوية تستند إلى المعرفة والكفاءات المهنية، وتسهم في دعم الحركة الثقافية واقتصادها على المدى الطويل. إذ إن صندوق الشارقة لاستدامة النشر "انشر" يأتي ضمن مشروع الشارقة الثقافي التنويري، ليتكامل مع العناصر الأخرى للمشروع الثقافي الذي يقوده ويرعاه الحاكم الحكيم، المؤلف والمؤرخ، منذ خمسة عقود، والذي أثمر إنجازات كبرى على الصعيد المحلي والعربية والدولية.

وكانت مبادرة "انشر" التي أطلقتها سمو الشيخة بدور القاسمي، جاءت وفق رؤية استشرافية، تهدف إلى بناء منظومة نشر إماراتية متكاملة، من أجل تعزيز صناعة الكتاب، مما يسهم في تعميم المعرفة بوصفها حقاً ثابتاً للجميع، من جهة، وتأهيل وإعداد ناشرين قادرين على مواكبة التطورات ومواصلة أعمالهم الناجحة اقتصادياً، من جهة ثانية. إذ إنّ رؤية سموها تقوم على الربط بين ازدهار صناعة النشر، وقدرتها على استقطاب مواهب جديدة، وتجديد قاعدة العاملين فيها باستمرار. ومن هذا المنطلق يقوم صندوق الشارقة لاستدامة النشر "انشر" بتوفير برامج متخصصة ضمن مساراته الثلاثة، تدعم دخول ناشرين جدد وخبرات جديدة إلى القطاع، وتساعد على بناء منظومة أكثر تنوعاً وقدرة على النمو، بما يرسخ مكانة الشارقة مركزاً عربياً وعالمياً لصناعة الكتاب.



أحمد بن ركاض العامري
الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب
رئيس التحرير

01

حوارات

- 01** أول الكلام: دور صندوق الشارقة للنشر
04 مابيكو تالي: الكاتب يحتاج إلى إزعاج العالم
11 هوى وهواء: الثور والنظرة الإنسانية

12

حوارات

- 12** ماربيا رحيم: بنيني جسوراً بين «العربية»
وغير الناطقين بها

16

مقالات ودراسات

- 16** شهلا العجيلي في «غرفة حنا دياب»
تفتح صندوق أسرار الاستعمار
22 تيد كوزر.. استراتيجية لعبة البولينغ في شعرية
اليوميّ المُقتنّص
30 إدغار موران.. الحالم بإنسانية مشتركة
36 إدغار موران.. توطيد شعرية الحياة لمقاومة
قسوة العالم
40 السرد الأفريقي.. استرداد الحكاية من قلب الظلام
47 فحوصات ثقافية: تذكير بالمُدونات
48 الرواية الفلسطينية.. كتابة المهْمَش
في مدونة التاريخ

54

مراجعات

- 54** «هاملت على طول الجدار».. مختبر مكشوف
للآمال والخيالات
58 «أولاد الحياة».. مرثية مبكرة لعالم يذهب
إلى الاختفاء
61 ممرات: صورة الأم في الأدب
62 «الليل في القلب».. مرافعة ضد العنف
65 ملتقى الأرياح: الرجوع إلى البيت
66 «بخور عدني».. إعادة تشكيل الذات
وسط الخراب
69 مشكال: المتنبّي العثماني.. نُفّعي
70 يوسف أبو لوز يتأمل «تحت شمس خفيفة»
73 مرحبا: الإعلام الجديد.. هل يهّدذ الموضوعية؟
74 «ألزهايمر يا أبي».. اختبار النسيان

76

جهات

- 76** تجنيس القصة القصيرة.. انفتاح النوع
وتحولات الكتابة
79 اتجاهات: أزمة الشعر العربيّ الراهن

80

رفوف

- 80** رفوف: هاشم غرابية: الإبداع يحمي أرواحنا
من الابتذال
85 جذور: اللغة العربية المكتوبة منذ 3000 سنة

86

صفحات

- 86** ظبية خميس: كتبي رسائل إلى العالم
91 فسحة للتأمل: السيرة الذاتية بوح أم مواراة؟
92 إصدارات: «الأرض الحمراء».. معجم الحرب
93 قفا نقرأ: وجدي معوّض والمسرح البولندي
94 إصدارات: «يملاً الوقت».. يتنقل بين الثياب»..
قصائد تضفي الظل
95 رقوش: رغبة كالثلج.. وللنسيم اعتلال
96 «مسك أحمر».. ذاكرة الخسارات
97 جسور: بيوت الشعر.. قلاع لحماية القصيدة

98

مرايا

- 98** فرانز كافكا.. الناظر إلى العالم بالمقلوب
102 يوسف عبد العزيز يعمر شبكة من الرموز
105 بقعة ضوء: معنى الخلاف على حقوق الملكية

106

ضفاف

- 106** يوجيني داغلاس: كتاباتي «ثلاثية الأبعاد»
109 تخوم الكتابة: الطّرس
110 حكايتان من وليد دقة تدقّان أبواب المدارس الإيطالية
113 سطور: عندما كان السيّاب مترجماً
114 من الشاطئ الآخر: غُقل الإصبع
116 رقيم: ذاكرة الشارقة الشمسيّة



جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

مجلة شهرية تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب

KITAB.. Monthly Magazine published by
Sharjah Book Authority (SBA)



هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority

هاتف: +971 6514 0000
الموقع الإلكتروني: www.sba.gov.ae
البريد الإلكتروني: kitabmagazine@sibf.com
التوزيع: zelsousi@sibf.com

رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب

سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي

Chairperson of the Sharjah Book Authority

H.H. Sheikha Bodour bint Sultan Al Qasimi

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

رئيس التحرير

أحمد بن ركاض العامري

CEO of the Sharjah Book Authority

Editor in chief

Ahmed bin Rakkad Al Ameri

Managing Editor

Ali Al Ameri

مدير التحرير

علي العامري

General Supervisor

Mansour Al Hassani

المشرف العام

منصور الحساني

General Coordinator

Khoula Al Mujaini

المنسق العام

خولة المجيني

Administrative Assistant

Nour Nasrah

مساعدة إدارية

نور نصرة

Art Director

Mohammed Al Arqawi

المدير الفني

محمد العرقاوي

Graphic Design

Amani Al Turk

التصميم

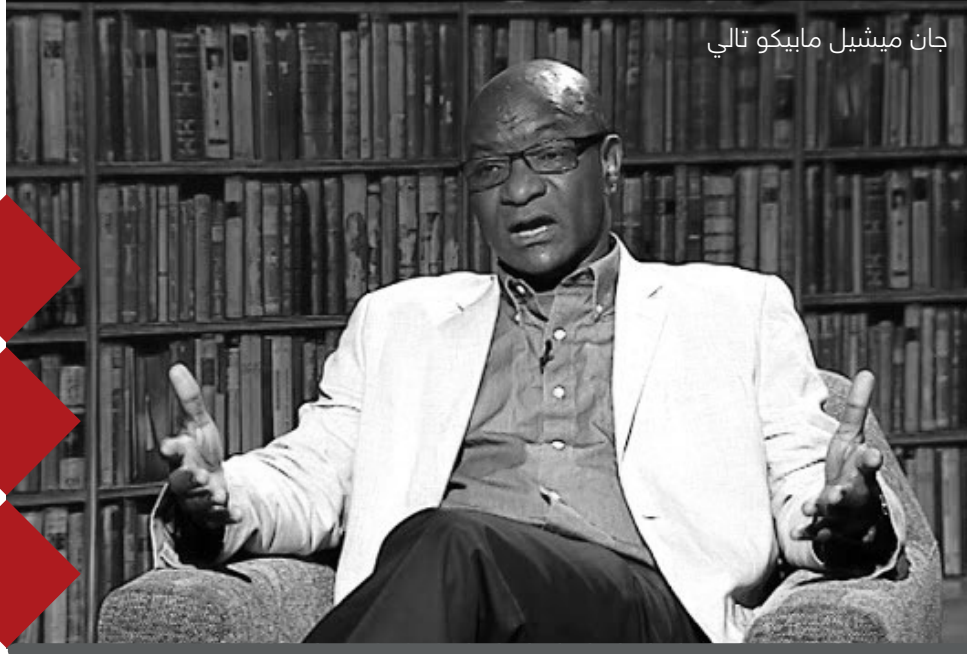
أماني الترك

Subscription & Ads.

Zaher Elsousi

الاشتراكات والإعلانات

زاهر السوسي



الروائي والمؤرخ الكونغولي مهموم بتجارب لا تُنسى

مابيكو تالي: الكاتب يحتاج إلى إزعاج العالم

حوارات

حوار: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

يري الروائي والمؤرخ الكونغولي جان - ميشيل مابيكو - تالي أن الكتابة بلغة موروثية عن الاستعمار تمثل تحدياً معقداً، لكنها تتيح في الآن نفسه إمكانيات للتعبير والانفتاح، شريطة إعادة تطويعها لتجسيد التجربة المحلية، مشدداً على ضرورة أن يعبر الأفارقة عن ذواتهم بأنفسهم، دون اللجوء إلى تصورات الآخر. ويضيف مابيكو تالي، المؤرخ المتخصص في تاريخ إفريقيا الوسطى السياسي، في حوار مع مجلة «كتاب»، أنه في ظل عالم تجتاحه الأزمات يحتاج الكاتب إلى إزعاج العالم كي يثبت وجوده، عبر صرخته المضادة للقطيع على مسرح الحياة المتشابك، والحافل بالمشكلات، لاسيما في القارة السمراء، مشيراً إلى أن الكتابة بالنسبة له هي «فعل حوار مع العالم، لإظهار تنوع وعمق الثقافة الكونغولية، مع طرح أسئلة ذات طابع عالمي»، علاوة على إعطاء صوت للتجارب التي غالباً ما تُنسى أو تُهمّش، سواء كانت تجارب مجتمعات ريفية أو أفراداً يواجهون تحولات تاريخية وسياسية كبرى»، على حد تعبيره.

ويعترف صاحب رواية «متحف العار» بأن علاقته مع الأدب العربي محدودة، إذ تشكّلت أساساً عبر قراءات لكتاب مغاربة في المقررات الدراسية خلال المرحلة الثانوية، ثم تعمّق لاحقاً مع أسماء بعينها، في المقدمة منها الكاتب اللبناني أمين معلوف.

ويستحضر خصوصية الأدب الكونغولي الكامنة في تجذره العميق في الذاكرة والتاريخ، وقدرته على الجمع بين التراث الشفهي والحدث، بما يمنحه طاقة إبداعية ونقدية مميزة.

تنتمي إلى جيل الكتاب الكونغوليين الذين يرون في الكتابة وسيلة لتوثيق التاريخ الوطني والثقافي ونقل الذاكرة الجماعية. كيف أثر ذلك على مسارك الإبداعي؟

مساري ككاتب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربتي الشخصية، وكذلك بغنى الثقافة والتاريخ في جمهورية الكونغو. إن العيش في هذا البلد، وسط تنوع لغاته، وتقاليده الشفوية، وحكاياته المحلية، أكسبني حساسية خاصة تجاه الذاكرة

الجماعية وتعقيدات المجتمعات الإفريقية. منذ طفولتي، كنت مفتوناً بالقصص التي يرويها الكبار، وبالحكايات والأمثال التي تحمل في طياتها دروساً عن الحياة والأخلاق والهوية الثقافية. هذا الانغماس في عالم السرد الشفوي غدّى خيالي وشكّل طريقي في مقاربة الأدب: فالسرد ليس مجرد وصف، بل هو أيضاً نقل للتجارب، واستفهام عن الواقع، وربط الماضي بالحاضر. كتاباتي تسعى إلى عكس الواقع الكونغولي بكل تعقيداته: بتناقضاته، وتوتراته الاجتماعية والسياسية، لكنها في الوقت نفسه تعكس جماله وغناه الإنساني والثقافي. كما تهدف إلى إعطاء صوت للتجارب التي غالباً ما تُنسى أو تُهمّش، سواء كانت تجارب مجتمعات ريفية أو أفراداً يواجهون تحولات تاريخية وسياسية كبرى. الكتابة بالنسبة لي هي أيضاً فعل حوار مع العالم: إظهار تنوع وعمق الثقافة الكونغولية، مع طرح أسئلة ذات طابع عالمي مثل الهوية، والذاكرة، والعدالة، والتعايش. وهكذا، تتغذى كتابتي من جذورها المحلية بقدر ما تتأمل في القضايا العالمية، لتخلق جسراً بين التجربة الشخصية والبُعد الجماعي للتاريخ الإفريقي.

• ما الدور الذي تلعبه الذاكرة الجماعية للكونغو - برازافيل في عملك ككاتب؟

- مكانة هائلة، تكاد تكون مطلقة. على الأقل في هذه المرحلة من كتاباتي الإبداعية. على سبيل المثال، عدت إلى طفولتي وشبابي في المدرسة الابتدائية في قريتي الأم، وفي المدرسة الإعدادية في برازافيل، في مجموعتي القصصية «حكايات من المستنقع الكبير»، التي نُشرت في نيويورك عام 2023. كانت هذه فرصة لأستعيد ذكريات طفولة سعيدة، خالية من الهموم... وهي في الوقت نفسه نوع من الستار الواقي في مواجهة حالة الحنين المرضية المقلقة، وضد الحنين إلى الوطن والذكريات المؤلمة لأولئك الذين رحلوا، وفي الوقت نفسه لحظة حنين إلى الطفولة الضائعة، وإلى عصرنا الذهبي. كان أُنذريه مالرو يقول إن شخصية الرواية لا تُصنع من سماتٍ مقتطفة من شخصيات متفرقة، بل إنها تتغذى أساساً من ذات



ماري ليونتين تسيبيندا



جون فيليكس تشيكايا



سوني لابو تانسسي

إلى المنفى الخارجي بوصفه أفقاً للخلاص الوجودي، لكنه أيضاً فضاء جديداً للتمهيش، حيث يواجه تحدي بناء حياة مستقرة وهوية متصالحة مع ذاتها.

• بأي طريقة يسلط كتابك «الهمج والمواطنون.. الهوية الوطنية في مواجهة التحولات الإفريقية: الكونغو - برازافيل، أنغولا»، الضوء على التحديات التي تواجه بناء الدولة القومية في إفريقيا ما بعد الاستعمار، في ظل تاريخ حافل بالصراعات والهويات المتعددة؟
- يقدم الكتاب دراسة مقارنة للتحولات السياسية في بلدين كانا يحكمهما في ذلك الوقت نظامان سياسيان متشابهان تقريباً. كان هذان البلدان يحكمهما حزب - دولة، واعتمدا الماركسية كأيدولوجية رسمية، والاشتراكية «العلمية» كنظام سياسي. تهدف الدراسة إلى إظهار كيف نجح الحزبان - الدولتان في النجاة من نهاية نظام الحزب الواحد ووضع استراتيجيات للبقاء والتحول السياسي والأيدولوجي وفق الواقع المحلي. كما توضح الدراسة كيف أدت القضايا الهوياتية

الطوعي بحثاً عن فرص لا توفرها بلدانهم، أو العودة إلى بيئات هشة سياسياً واقتصادياً تتطلب الخضوع لشبكات النفوذ، وإلا واجهوا الإقصاء والتمهيش.

• كيف تُسهّم، إذن، هاتان الصيغتان من الإقصاء في تشكيل هوية وحرية الشخصية الرئيسة (مولانيا) في رواية «المنفى والممنوع»؟

- مولانيا، الشخصية المركزية، طالب سابق في العلوم السياسية بفرنسا، عاد إلى وطنه مرغماً، فوجد نفسه في صراع دائم مع السلطة ومع محيطه العائلي. تمرده وحساسيته المفرطة، إلى جانب بطالته رغم شهادته، جعله عرضة لسوء الفهم داخل عائلته التي فسّرت وضعه تفسيراً روحانياً بدل إدراك أسبابه الاجتماعية والسياسية. ومن خلال هذا التمهيش، يصوغ مولانيا هوية خاصة به، ويغدو نموذجاً للمنفى الداخلي. كما يعمّق ارتباطه بامرأة من شعب الباك، وهي جماعة تعاني بدورها من التمييز، هذا الاختيار الواعي للعيش على هامش المعايير السائدة. ومع ذلك، يظل مدركاً للطابع التدميري لهذه الخيارات. وفي نهاية المطاف، يُدفع

مستوحاة من أسماء الأماكن المحلية والخارجية. وهكذا، نجد مصطلح «النيبوليك» للإشارة إلى سكان مناطق نياري جنوب غرب الكونغو؛ أو «الكاتانغيين» للإشارة إلى سكان مقاطعة ليكوالا في أقصى شمال البلاد. باختصار، تكشف الرواية فشل الانتقال إلى حياة سياسية تعددية هادئة، وتُبرز كيف تفقد صراعات النخب على السلطة إلى تفكك المنظومات الهوياتية والأخلاقية، وإحكام الأطفال الجنود في نزاع سياسي لا يدركونه.

• كيف تُسائل روايتك «المنفى والممنوع» الحدود بين المنفى الجسدي والمنفى الداخلي؟

- تُظهر الرواية وجهي الاستبعاد الاجتماعي والسياسي اللذين قد يصيبان أي شخص لا يلتزم بالقواعد التي يفرضها أصحاب السلطة في أي مجتمع، كما هي الحال في الكونغو. وتنعكس الرواية الحيرة التي يعيشها اليوم شباب متعلمون تعليماً عالياً، لكنهم يجدون أنفسهم مهمشين بعد انتهاء مساهم الأكاديمي. إذ يواجه هؤلاء، ومن بينهم الطواقم والمثقفون الأفاارقة الذين درسوا في الخارج، خيارين أحلهما مرّ: إما المنفى

الكاتب نفسه، حتى وإن كانت قد استُلهمت مما أثاره فيه الآخرون من مشاعر.

• كيف يتيح تصوير العنف والمعاناة في روايتك «متحف العار» التساؤل حول بناء الهوية والعلاقة بالسلطة في تاريخ الكونغو - برازافيل؟

- هذه الرواية هي نتاج محادثات مع أطفال جنود سابقين وشباب ميليشيات من الحرب الأهلية التي اندلعت في يونيو/ حزيران 1997 في الكونغو - برازافيل، إثر الانقلاب الذي قاده الجنرال ساسو نغيسو ضد الرئيس باسكال ليسوبا. كان العنف المسلح نتيجة للخلاف السياسي الذي ميز «الانتقال الديمقراطي» في هذا البلد. ما يلفت الانتباه في هذه المأساة هو استخدام الهوية العرقية من قبل السياسيين باسم «النضال من أجل الديمقراطية»، وإعادة اختراع الهويات المستمدة من عالم السينما، من خلال تبني شخصيات فردية أو جماعية من أفلام الحركة واستخدامها كأسماء حربية لكل مجموعة (مثل: النينجا)، أو من هويات

• كيف يمكن تجنّب أن تُروى إفريقيا فقط من خلال نظرة «الآخ»؟

- لا يمكن بطبيعة الحال منع «الآخ» من الحديث عنا والكتابة عنا. فممنذ زمن هيرودوت، ظلّ الآخر - خاصة الغرب - يكتب عنا، أعني عن إفريقيا والأفارقة. غير أنّ نظرة الآخر ستظل، بطريقة أو بأخرى، نظرةً غرائبية، مليئة بسوء الفهم، سواء كان ذلك عن غير قصد أو عن قصد. وإذا ما تبّينا هذه الطريقة في الحديث عن أنفسنا، من خلال قوالب سردية ومفاهيم وجودية وبُنى حكائية لا تختلف عن تلك التي يعتمدُها الكتاب غير الأفارقة، فإننا لن نضيف شيئاً يُذكر إلى قارتنا من خلال أدبنا. ومع ذلك، لا يعني هذا إطلاقاً أن نُغدق المديح على أنفسنا حيثما كانت الوقائع في القارة تستدعي نظرة نقدية. ولحسن الحظ، فإن رواد الأدب الإفريقي، مثل أحمدو كوروما، قد فتحوا لنا الطريق نحو نظرة واعية، نقدية، ومرتبطة بسياقها، بعيدة عن التجميل أو التعالي، تجاه ما يُعرف بـ«شموس الاستقلال» في قارتنا. إنّ المطلوب هو ألا نترك المجال للنقدي، ولا صوت التعبير عن عالمنا القاريّ، حكراً على «الآخرين».

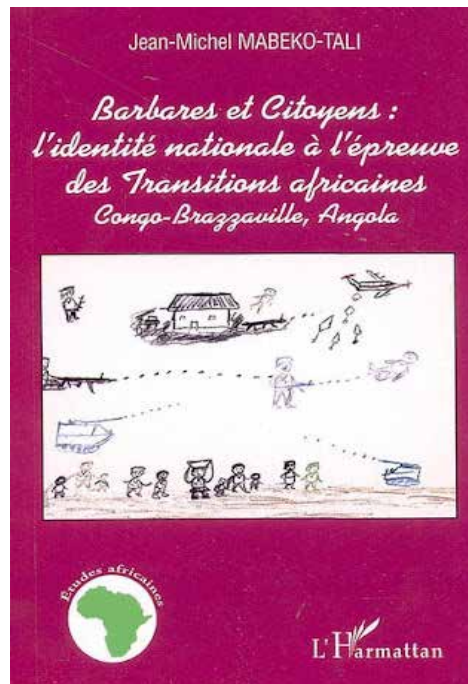
• ماذا تمثّل بالنسبة لك الكتابة باللغة الفرنسية في سياق ما بعد الاستعمار؟

- تُمثّل الكتابة باللغة الفرنسية، بالنسبة لي، في سياق ما بعد الاستعمار، إشكالاً مفتوحاً لا ينتهي، لكنه ليس مستعصياً على الحل على المدى الطويل. فهذه اللغة هي في آنٍ واحد أداة تعبير ونتيجة إرث تاريخي معقّد، يحمل في طيّاته آثار الهيمنة الاستعمارية، لكنها تتيح أيضاً إمكانيات واسعة للتواصل والانفتاح على العالم. إن اختيار الكتابة بهذه اللغة لا يعني بالضرورة الخضوع لها، بل يمكن تملّكها، وإعادة تشكيلها من الداخل بما يتلاءم مع تجاربنا وخصوصياتنا الثقافية. لقد فتح الكاتب الكيني نغوي وا ثيونغو، في الفضاء الأنغولوني، الطريق نحو مسألة ما كان يبدو قدراً محتوماً، حين دعا إلى الكتابة باللغات الإفريقية بوصفها فعل تحرّر ثقافي. وقد شكّلت أطروحته لحظة حاسمة في التفكير في علاقة اللغة بالهوية والسلطة، إذ بيّنت أن اللغة ليست مجرد أداة محايدة، بل هي حاملة لرؤية

الماضي، سواء بسبب تغيرات طبيعية بسيطة أو تحت تأثير النشاط البشري، يشكل خطاباً ملتزماً، بمعنى أنه يعبر عن حزن ابن الأرض، المولود في منتصف القرن العشرين، والذي لم يعد يجد نفسه في تكوين النظام البيئي الحالي للوديان النهرية التي عرفها في طفولته. من المؤكد أن نشطاء البيئة سيجدون فيه ما يرضيهم، وربما يرى معارضو البيئة فيه خطاباً قديماً، في حين أن شركات الغابات أو التعدين، المسؤولة عن الإزالة المتسارعة للغابات في حوض الكونغو أو في أماكن أخرى، سترى فيه حجراً في حديقته... كما ترون، حتى في موضوع طبيعي، بل ومبتذل، يتعلق بالحياة على الأرض، يرى كل شخص الأمور من منظوره الخاص، وبالتالي، قد يجد الكاتب نفسه بين المطرقة والسندان رغماً عنه. لا شك أنه سيُصنّف ضمن أدب الموقف. وإن أنكر ذلك، أو ادعى أنه لا يهتم بالسياسة أو «الموقف»، فسيكون ذلك أمراً مثيراً للشفقة من جانبه بأي حال من الأحوال.

• كيف يمكن للأدب أن يساعد في التفكير بالعنف السياسي في وسط إفريقيا؟

- للأسف، لا يمكن للكاتب أن يحل محل السياسي، ولا يمكنه أن يحل محل النشاط التضالي لمكافحة جميع أنواع العنف التي تعاني منها منطقة وسط إفريقيا منذ حصولها على الاستقلال، لاسيما منذ التسعينات. ففي بلداننا، حيث لا يحظى سوى القليل من الناس بإمكانية الوصول إلى الكتب، أصبحت القراءة ترفاً. وبالتالي، مهما كانت رسالة السلام التي قد تنبثق من الكتابة الأدبية، فمن غير المرجح أن يكون لها أي صدى خارج نطاق فئة قليلة من المحظوظين الذين يستطيعون شراء كتاب. لا، لا أؤمن بأي دور مُهدّئ للأدب في خضمّ العنف المسلح الجاري في إفريقيا، وذلك للأسباب التي ذكرتها أعلاه. والأسوأ من ذلك، أن الكاتب الذي يسعى إلى عدم الانضمام إلى الذئاب التي تعيثُ فساداً في وطنه، لديه فرص ضئيلة للعيش بسلام في بلده. الكثير من الكتاب يعيشون في المنفى، لاسيما في الغرب. وبالتالي، فإن صوتهم لا يلقى وزناً كبيراً؛ فهو محدود للغاية على أي حال، بحيث لا يمكن أن يكون له أي تأثير علاجي على الاضطرابات الوطنية.



أمامه بالتأكيد خياران: إما أن يصرخ مع الذئاب ويعيش في راحة الإجماع، أو أن ينطلق بعيداً ويطلق صرخة مضادة، قادرة على تغطية صرخة القطعان المعادية والمتصارعة على مسرح الحياة الوطنية أو الدولية. وفي هذه الحالة، يكون قد اختار التهميش. إنه خيار لا يقبل أنصاف الحلول: إما أن يؤخذ، أو يُترك.

• إلى أي حد يمكن اعتبار استحضار الكاتب لذاكرة الطبيعة وتحولاتها البيئية شكلاً من أشكال الالتزام الأدبي، وكيف يضعه هذا الموقف، رغم طابعه الجمالي، في قلب صراعات أيديولوجية وسياسية متباينة؟

- لا يزال مفهوم الالتزام يثير اللاتباس، بل ويؤدي في الغالب إلى جدالات طالما ميزت العالم الأدبي، في جميع القارات، على أي حال. اليوم، لحسن الحظ، أصبحت مجالات تطبيق الخطاب الملتزم، سواء كان علمياً أو أدبياً، أوسع. وهذا يتيح قدراً من المرونة المفاهيمية. من جهتي، فإن التغني بجمال المناظر الطبيعية الخلابة في حوض الكونغو، مسقط رأسي، مع إظهار الاختفاء التدريجي أو تدهور بعض روافد الأنهار، أو المناظر الطبيعية التي كانت موجودة في



والاجتماعية - الثقافية والسياسية إلى اندلاع أعمال عنف مسلح، مع فارق أن الحالة الأنغولية اتسمت باستمرار الحرب الأهلية بعد الاستعمار، بينما في الكونغو، تسلحت الهويات السياسية وانتهى الأمر بانقلاب الجنرال ساسو نغيسو ضد السلطة الشرعية للرئيس باسكال ليسوبا في 1997. تكشف الدراسة فشل ما يسمى بالانتقالات الديمقراطية في كلا البلدين، وعودة حكم تقوده نفس الأحزاب - الدول (حزب العمل الكونغولي في الكونغو، وحركة التحرير الشعبية للأنغولا) تحت واجهة «ديمقراطية». فقد استعادت نفس النخب والعشائر والآليات السياسية سدة الحكم، مع تغييرات طفيفة جداً على مستوى الممارسات والإدارة. أخيراً، تبرز الدراسة التحديات التي تطرحها قضايا الهوية في بناء الدول القومية في إفريقيا، خصوصاً طرق تلاعب النخب السياسية بهذه القضايا لأغراض انتهازية وسياسية.

• ما الذي يمكن أن يلعبه الكاتب الإفريقي في عالم تغرقه الأزمات السياسية والهوياتية؟

- في عالم تجتاحه الأزمات السياسية والهوياتية، يحتاج الكاتب إلى إزعاج العالم كي يثبت وجوده،

هوى وهواء

الثور والنظرة الإنسانية

بقلم: خلود المعللا

الثور في اللغة هو ذكر البقر، والجذر (ث و ر) ويعني الهيجان والثوران والنهوض والظهور والانطلاق، كلها تتماشى مع طبيعة الثور المعروف بقوته، وهيجانه أحياناً، ودوره التاريخي في حرث وإثارة الأرض. وعلى عكس الاعتقاد الشائع عنه، يُعرف الثور بذكائه، ووفائه، ولياقته، ويتميز برغبة فطرية في فرض سيادته عند وصوله لمرحلة النضج في عمر السنتين.

له سيرة زاخرة مع الإنسان وعلاقة متعددة الأوجه والتأثير بشكل يتداخل فيه التاريخ والتقاليد والأساطير والفنون، ويرسخ تأثيره الممتد في المخيلة والذاكرة الجماعية على امتداد الزمن.

الثور حاضر في إرث الإنسان القديم منذ العصور الحجرية في نقوش الكهوف، والمدافن والتماثيل كرمز للقوة والإعالة والعطاء. وفي حضارات العصور القديمة علت مكانته من كونه رمزاً للحياة والعطاء ليمثل القدرة الكونية، السلطة الحاكمة، القوة المطلقة والهيمنة مما يفسر حضوره الطاعني، وتعدد رمزيته دينياً ومدنياً في ثقافات الشعوب القديمة.

ولمكانته العالية تلك كان الملوك يصوّرون في هيئة ثور دلالة على الهيبة، والسيادة والبطولة. الثور في حضارات بلاد الرافدين والأناضول يمثل قوى الطبيعة الجارية، والخصوبة، والقدرة الهائلة على النماء. وهو رمز لآلهة العواصف والمطر والرعد مثل "ثور السماء" في ملحمة جلجامش. وفي الحضارة المصرية قدس الفراعنة "آيبس" العجل كرمز للخصوبة والنماء والقوة، وعند الإغريق ارتبط بالهة مثل زيوس وبوسيدون وأساطير "المينوتور". وعند الرومان كان حضوره محورياً في الطقوس الدينية، والعسكرية، والزراعية. أما في الهند فهو رمز للتقديس والعبادة في المعتقدات الهندوسية، وفي الصين، يظهر بقوة في حضارتهم وأساطيرهم كرمز للعمل، والصبر والمثابرة، وهو الحيوان الثاني في الأبراج الصينية الإثني عشر، والتي تصف مواليد عام الثور بالموثوقية والقوة والصدق. وكان الملك سليمان استخدم تماثيل لـ 12 ثوراً لدعم "البحر المسبوك" دليلاً على الثبات والعظمة. ونال الثور في الإسكندنافية القديمة مكانة مقدسة فقد كان "ثور" إله الرعد والسماء والذي بلغت شهرته ذروتها خلال عصر الفايكنغ، إذ كان المنافس الأول للمسيح مع دخول المسيحية إسكندنافيا في القرن العاشر تقريباً. وفي شبه الجزيرة العربية والحضارة اليمينية احتل الثور مكانة بارزة ومقدسة في معتقداتهم الدينية وكان يمثل القوة والخصوبة. وارتبط بتاريخ الكاوبوي الذي بدأ في القرن الـ19 على يد رعاة البقر اللواتل المكسيكيين المعروفين بـ"الياكيروس" قبل أن تنتقل إلى رعاة البقر الأميركيين، وكان الثور رمز القوة والتحدى لديهم.

وحضور الثور يمتد في التراث والتقاليد الشعبية مثل مصارعة الثيران التي نشأت من طقوس عبادة الثيران والتقاليد الشعبية في بلاد ما بين النهرين والرومان، وامتدت خلال فترة الحكم العربي الإسلامي للأندلس حين كان الفرسان يمارسون عروض الفروسية ومطاردة الثيران في الميادين المفتوحة كنوع من التدريب العسكري والرياضة الاستعراضية، التي تطورت إلى أن تحولت إلى نسختها الحالية التي تشتهر بها إسبانيا. وكانت ولا تزال وراء إبداعات كثير من الكتّاب والفنانين كمصدر إلهام لهم، استطاعوا التقاط جوهر الثور والكشف والتعبير من خلاله عن التوترات الاجتماعية والثقافية، ومنهم الكاتب الإسباني بيثني بلاسكو إيبانيز وروايته الشهيرة (دم ورمال) 1908 التي تستكشف عالم مصارعة الثيران، وقد حظيت وكتبتها بشهرة واسعة وتم تحويلها بعد ذلك لعدة أفلام سينمائية. أما سلسلة الثور لبيكاسو فهي عبارة عن 11 لوحة محورها الثور كرمز للقوة والسياسة والوحشية، وتُعد درساً عالمياً شهيراً في التجريد الفني.

لكن، بسبب التطور الصناعي والتكنولوجي تغيرت علاقة الإنسان بالثور من علاقة اعتماد وطيدة أساسها البقاء والحاجة إلى علاقة متأرجحة بين الانفصال والاستغلال، ورغم ذلك قلّما نجد في التاريخ وحتى يومنا هذا حيواناً احتل هذه المكانة العالية وامتد تأثير رمزيته على الحياة الدينية، والتقاليد والسياسة والفنون والآداب والسينما بهذا الشكل اللافت والواسع ممثلاً القوة الخارقة والأصيلة، فتيل الحياة وطاقة الأرض الأم القادرة على الثوران والنماء.

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com



أدب الكونغو - برازافيل إبداع حيوي ومعتز به دولياً. ما هي خصوصيات هذا الأدب؟

يتميز أدب الكونغو - برازافيل بتجذره العميق في الذاكرة الجماعية وفي الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للبلاد. فهو يعكس التوترات بين التقاليد والحداثة، وبين الإرث الاستعماري والبحث عن هوية ما بعد الاستعمار. ومن بين الأصوات البارزة، يمكن الإشارة إلى سوني لبلو تانسو، الذي تستكشف رواياته ومسرحياته عنف السلطة والعبث السياسي؛ وجون فيليكس تشيكاي، الذي يجمع بين الشعر والتأمل في تاريخ الكونغو؛ أو ماري - ليونتين تسيبيندا، وهي كاتبة وشاعرة كونغولية بارزة، تُعرف بمساهماتها في الأدب النسوي والكتابة حول الهوية الثقافية والاجتماعية في جمهورية الكونغو. هذا الأدب يحاور الماضي باستمرار الاضطرابات السياسية الحديثة، مع تجربة أشكال مختلفة، مثل الرواية والقصة والمسرح والشعر. كما يجمع بين السرد والذاكرة والانخراط الاجتماعي والسياسي، متناولاً الظلم والديناميات الاجتماعية وتطور المدن والقرى الكونغولية. وأخيراً، يتميز الأدب الكونغولي بقدرته على دمج التراث الشفهي والحكايات والأمثال المحلية، مع ابتكار أشكال جديدة للتعبير عن التجربة المعاصرة. إن هذا التوتر بين الجذور الثقافية والانفتاح على الحداثة هو ما، في رأيي، يمنح الأدب الكونغولي تميّزه الخاص.

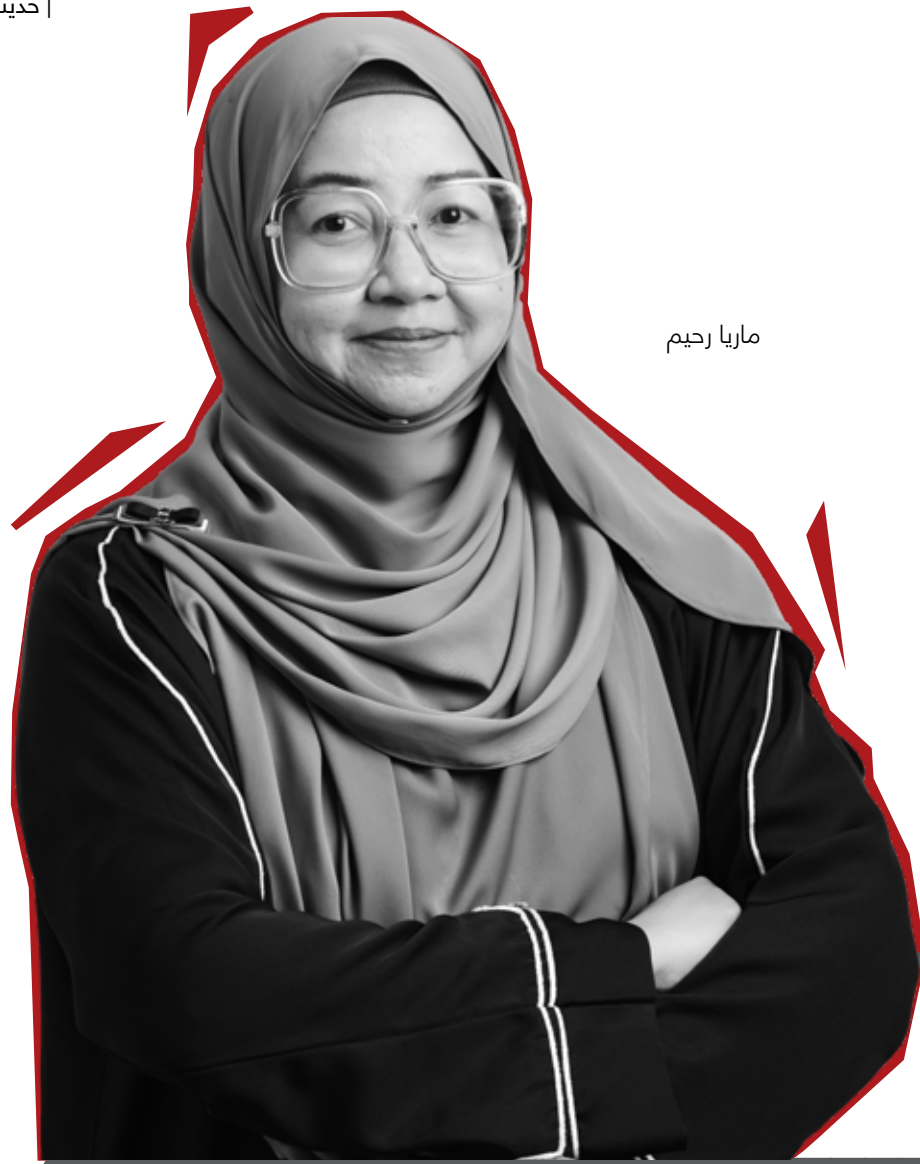
للعالم. غير أنّ الوضع في الفضاء الفرانكوفوني يظل أكثر تعقيداً، حيث تتداخل الفرنسية مع تاريخ طويل من التفاعل الثقافي، مما يجعل القطيعة التامة معها خياراً ليس سهلاً ولا دائماً ممكناً. ذلك، يكمن التحدي، كما أشرت، في تطوير الفرنسية لتعبّر عن تجاربنا وحساسياتنا.

• ماذا عن علاقتك بالأدب العربي؟

- تظل معرفتي بأعلام الأدب العربي محدودة إلى حد ما، باستثناء بعض الكتّاب المغاربة الذين كانوا حاضرين في مقرراتنا الدراسية في المرحلة الثانوية، وقد أعدت قراءتهم لاحقاً في مرحلة البلوغ بإمعان أكبر، لأدرك العمق الفني والثقافي لأعمالهم. كما تابعت بعض الكتّاب المصريين واللبنانيين، ومن بينهم أمين معلوف على وجه الخصوص، لما يتميز به من قدرة على المزج بين التاريخ والخيال والسرد الشخصي في إطار عالمي متنوع. في المقابل، فإن اطلاعي على الأدبيات العلمية في العالم العربي الإسلامي، خاصة في مجال التاريخ، أوسع بكثير، وذلك لأسباب مهنية واضحة. لقد ساهم هذا الاطلاع في بناء فهم معمّق للسياقات التاريخية والثقافية التي شكلت المجتمعات العربية والإسلامية، ومنحني أدوات تحليلية دقيقة للتعامل مع المصادر والمراجع، وهو ما ساعدني أيضاً على مقارنة الأدب من زاوية معرفية وتاريخية، وليس فقط جمالية.

محطات

جان - ميشيل مايبكو - تالي، كاتب كونغولي ومؤرخ وأكاديمي، متخصص في تاريخ إفريقيا الوسطى السياسي. وُلد عام 1955 في بوكو بجمهورية الكونغو، تم تبنيه من قبل عائلة لوسيو لارا، أحد قادة الاستقلال الأنغولي، وانتقل للعيش في أنغولا. يشغل أستاذاً في جامعة هوارد في الولايات المتحدة. له في الرواية: «متحف العار»، و«المنفى والممنوع». له في القصة القصيرة «حكايات من المستنقع الكبير». ومن أعماله في مجال الدراسات: «حروب العصابات والنضالات الاجتماعية.. الحركة الشعبية لتحرير أنغولا في مواجهة ذاتها، 1960 - 1977»، و«الهمج والمواطنون.. الهوية الوطنية في مواجهة التحولات الإفريقية.. الكونغو - برازافيل، أنغولا»، و«الصفات الممنوحة والصفات المكتسبة».



ماريا رحيم

الناشرة السنغافورية أطلقت منشورات «صفاء صفية» من حكاية عائلية

ماريا رحيم: نبني جسوراً

بين «العربية»

وغير الناطقين بها

حديث

الورّاقين

حاورتها: بشرى الموعلي (طنجة)

بين تحوّلات الحياة المهنية ونداء التربية، تتشكل أحياناً مسارات غير متوقعة تقود إلى مشاريع تحمل طابعاً شخصياً ومعرفياً في آن واحد؛ فبعد مشوار امتد 14 عاماً في العمل مديرة عمليات إقليمية في شركة متعددة الجنسيات، انتقلت السنغافورية ماريا رحيم إلى عالم النشر، مدفوعةً بتجربتها في التعليم المنزلي وتربية أبنائها الأربعة، وما كشفته من تحديات واقعية في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها. تروي ماريا رحيم، في حوار مع مجلة «كتاب» فصول حكايتها مع منشورات صفاء صفية، المتخصصة في إنتاج موارد تعليمية ثنائية اللغة (العربية – الإنجليزية)، والتي رأت النور كمشروع يتجاوز فكرة النشر التقليدي، ليقدم رؤية تربوية تنطلق من داخل الأسرة، وتعيد التفكير في دور الكتاب بوصفه أداة للتمكين المشترك بين الطفل وولي الأمر.

وقالت إنها تسعى من خلال الدار إلى بناء جسور ثقة بين اللغة العربية وغير الناطقين بها، خصوصاً في سنغافورة، وإعادة تشكيل التصور العام لتعليم هذه اللغة، بحيث يُنظر إليه بوصفه تجربة نموّ مشتركة داخل الأسرة.

• ما اللحظة المفصلية التي أفضت بكِ إلى مغادرة مسارك المهني في قطاع اللوجستيات، والتفرّغ لتأسيس منشورات صفاء صفية؟
- انبثقت اللحظة الحاسمة حين كانت طفليتي الكبرى على مشارف عامها الرابع، وكنتُ في أواخر حملي بطفلي الرابع. عندها تبلور في داخلي وعي عميق بضرورة الحضور العميق في سنوات التكوين الأولى لأبنائي؛ حضوراً لا يكتفي بالمشاهدة من الهامش، بل ينخرط في الرعاية والتشكيل. وازداد هذا الوعي إلحاحاً باعتبارات عملية لا تقل أهمية. ففي سنغافورة،

الناطقين بها؟

- يمثل أدب الطفل البوابة الأولى للعلاقة الوجدانية مع اللغة. فقبل اكتساب القواعد والمفردات، يتشكّل الانطباع الأول عبر الحكاية. وهذه الحكاية إما أن تفتح أفقاً للتلقي، أو أن تغلقه على نحو غير مباشر. وبالنسبة للطفل غير الناطق بالعربية، يتيح الكتاب إمكانية إدماج اللغة في سياق مألوف ودافئ، مما يخفف من شعور الغربة ويعزز الانتماء. كما يشكّل فضاءً مشتركاً بين الوالد والطفل، حيث يتشاركان عملية الاكتشاف اللغوي.

• **في تقديرِك، ما المعايير التي تجعل كتاب الطفل ناجحاً من حيث اللغة والجماليات والقدرة على الاستقطاب؟**

- يبدأ نجاح كتاب الطفل من عتيته البصرية، أي من الغلاف القادر على استثارة اهتمام الطفل. ثم تتكامل العناصر الأخرى: الرسوم ذات البعد الجمالي والوجداني، السياق القريب من عالم الطفل، الخط الواضح، والجمل الموجزة. وفيما يخص العربية، يظل التشكيل عنصراً لا يقبل التنازل، بوصفه شرطاً لسلامة التعلم واحتراماً للمتلقي. أما البعد الثنائي اللغة، فيُعد ضرورة منهجية في سياق غير ناطق بالعربية، حيث يُسهّم في تخفيف الحاجز اللغوي، ويجعل استقبال اللغة الجديدة امتداداً طبيعياً لتجربة جمالية متكاملة.

ومن هذا المنطلق، أطلقنا مهرجان كتب الأطفال «كيدز بوك فيست»، وهو معرضٌ مستقلٌ جمع بين الناشرين والمربين وباعة الكتب، ووفّر منصةً لعرض كتبٍ متعددة اللغات (العربية، والإنجليزية، والملايوية، والكتب الإسلامية)، في سياقٍ لا تتيح فيه المعارض الوطنية حضوراً كافياً لهذا النوع من الإنتاج.

• **كيف تتصورين مستقبل «صفاء صفية» ودورها في سياق تعليم العربية في سنغافورة؟**

- تتجه رؤيتي إلى ترسيخ الدار بوصفها المدخل الأول الموثوق لتعليم العربية، لما توفره من بيئة تعليمية داعمة تراعي احتياجات الأسرة. وبأُتي هذا في سياق مجتمع يواجه معادلة دقيقة بين الحفاظ على الهوية اللغوية والدينية، ومتطلبات نظام تعليمي عالي التنافسية. ومن ثم، فإن دورنا يتمثل في بناء جسور تمكّن من بلوغ معايير عالية دون أن تكون منقّرة أو مرهقة. وعلى المدى البعيد، نأمل في الإسهام في إعادة تشكيل التصور العام لتعليم العربية، بحيث يُنظر إليه بوصفه تجربة نموّ مشتركة داخل الأسرة، لا عبئاً مفروضاً.

• **ما الدور الذي يؤديه أدب الطفل في تشكيل علاقة المتعلم الصغير باللغة العربية، خصوصاً لغير**



مشاركات الدار

أسست ماريا رحيم «منشورات صفاء صفية» قبل خمسة أعوام، وشاركت في عدد من الفعاليات الدولية، منها معرض كوالالمبور الدولي للكتاب، ومعرض جوهور، ومؤتمر الشارقة للناشرين، وتتولى تنظيم مهرجان كتب الأطفال «كيدز بوك فيست»، وهو معرض مستقل يجمع الفاعلين في مجال النشر والتعليم، ويعرض كتباً بلغات متعددة.



جاهزيتهم، ولا تنفّرهم قبل الشروع. وعليه، تأسست فلسفتنا على ثلاث ركائز: تجنّب ترهيب الوالدين من «العربية»، وبناء جسر لغوي حقيقي عبر محتوى ثنائي اللغة، والبدء من مستوى «ما قبل الأساس»؛ أي من حيث يقف المتعلم فعلياً، لا من حيث تفترض المناهج. قد يثير هذا التوجه شيئاً من التحفظ لدى بعض المختصين، غير أن منطلقه الأساسي هو التجربة الأمومية؛ إذ تُصمّم هذه الكتب بعين الأم، بما يراعي البعد العملي والوجداني معاً، بعيداً عن الافتراضات النظرية المجردة.

• **تقوم «صفاء صفية» على خدمة الطفل ودعم ولي أمره في آن واحد. كيف يتجلى هذا التوازن في بنية المحتوى؟**

- يتأسس تصميم المحتوى على مراعاة مزدوجة للطفل وولي أمره بوصفهما شريكين في عملية التعلم. فعلى مستوى الطفل، يُعنى التصميم بعناصر الجذب: رسوم بصرية مبهجة وذات صلة بعالمه، وجمل قصيرة مكثفة، وخطوط واضحة، وسرديات مألوفة تستثير الفضول وتدعو إلى التفاعل. أما على مستوى الآباء والأمهات، فتُدمج عناصر الدعم بصورة منهجية: نصوص مشكولة بالكامل لضمان سلامة النطق، وترجمة موازية تسهّل الفهم، وبنية مبسطة تخفف من وطأة القلق التعليمي. ويقوم هذا التوازن على قناة مركزية مفادها أن تمكين ولي الأمر يُفضي إلى شعور الطفل بالأمان، ومن ثم إلى تعلّم أكثر رسوخاً وفاعلية.

• **يبدو أن بناء المجتمع يشكّل ركيزة أساسية في عملكم. كيف تحافظون على هذا الامتداد خارج إطار الكتب؟**

- نحرص على الحضور المباشر في الفضاءات المجتمعية: من خلال الفعاليات، ومعارض الكتب، واللقاءات الدورية، فالعلاقة مع القارئ - في تصورنا - لا ينبغي أن تختزل في عملية شراء أو تفاعل رقمي عابر. في هذه اللقاءات، نفتح المجال لحوارٍ صريحٍ مع الآباء، نستمع فيه إلى تجاربهم وتحدياتهم. وقد أسهمت هذه التفاعلات غير الرسمية في تشكيل جانبٍ مهمٍ من تطوير منتجاتنا، إذ تنطلق من خبرةٍ حيّةٍ ومشتركةٍ.

يشترط للالتحاق بالمدارس العربية والإسلامية بدوام كامل اجتياز اختبار قبول في سن السادسة. ومع أربعة أطفال يستعدون لخوض هذا المسار، بدا جلياً أن الجمع بين التزامات مهنية مكثفة ومسؤولية تأسيس بنية تعليمية راسخة أمر عسير. من هذا المنعطف وُلدت «صفاء صفية»؛ لا بوصفها مشروعاً تجارياً فحسب، بل باعتبارها التزاماً تربوياً يبدأ من الأسرة ويمتد إلى كل أسرة تشاركنا الهمّ ذاته.

• **ما أبرز التحديات التي رصدتها في تعليم اللغة العربية؟**

- تنطلق هذه الإشكالية من تجربة معيشة، إذ إننا - بوصفنا غير ناطقين أصليين بالعربية - واجهنا تحديات بصورة مباشرة. وعلى الرغم من وفرة المواد التعليمية في السوق، فإن أغلبها موجّه للناطقين بالعربية أو للمتعلمين المتقدمين، بينما تظل الموارد المخصصة للمبتدئين غير قادرة على تلبية احتياجات المراحل الأولى الحقيقية. وبالنسبة للآباء القادمين من خلفيات تعليمية علمانية تعتمد الإنجليزية، تبدو هذه المواد عسيرة المنال، بل منبّطة أحياناً. ومن أبرز مواطن القصور التي وقفنا عندها غياب التشكيل، وهو عنصر جوهري لا يمكن الاستغناء عنه. فالتشكيل ليس مجرد تفصيل تقني، بل هو أساس اكتساب النطق السليم وبناء الثقة لدى المتعلم. ومن دونه، يعجز الآباء - وهم لا يزالون في طور التعلم - عن أداء دور إرشادي واثق. من هنا، جاءت فلسفة إنتاجنا: موارد ثنائية اللغة (العربية - الإنجليزية)، مشكولة بالكامل، ومصممة لثُمكّن الآباء قبل الطفل. فنحن لا نزعّم تبسيط المسار، ولا نقلّل من صعوبته، لكننا نؤمن بأن الجهد الصادق يستحق أدوات تعليمية تراعي نقطة الانطلاق الفعلية للمتعلم.

• **كيف أسهمت تجربتك في التعليم المنزلي في بلورة فلسفتك التربوية عند تصميم هذه الكتب؟**

- أتاحت لنا تجربة التعليم المنزلي رؤيةً دقيقة للفجوات القائمة في المشهد التعليمي. فالمجتمع السنغافوري يتسم بوتيرة حياة متسارعة، ومع ذلك فإن الآباء فيه يظهرون التزاماً ملحوظاً تجاه تعليم أبنائهم. غير أنهم يحتاجون إلى موارد لا تستبقهم بمستوى يفوق



شهلا العجيلي

الروائية السورية الأردنية ترصد تداخل المصائر ومفارقات العلاقة
بين الشرق والغرب

شهلا العجيلي في «غرفة حنا دياب» تفتح صندوق أسرار الاستعمار

مقالات ودراسات

بقلم: الدكتور غسان إسماعيل عبد الخالق (عمّان)

مضمونًا حيًا ونابضًا بعناصر المكان والزمان والإنسان وليس بوصفه شكلًا فولكلوريًا جامدًا، جعلتها مرشحة للتنقل برشاقة بين أزمان وأماكن وحيوات متباينة، من دون أن تفقد بوصلتها الإبداعية القادرة، على رصد التحولات من مختلف الجوانب. في روايتها «غرفة حنا دياب» الصادرة دار ثقافة للنشر والتوزيع، ومنشورات ضفاف، عام 2025، اعتنت شهلا العجيلي، المولودة في مدينة حلب، عام 1976، بإنجاز نص روائي مثقّف، يَمُور بالتفاصيل

تفتح الروائية السورية الأردنية شهلا العجيلي صندوق أسرار الاستعمار في روايتها الجديدة «غرفة حنا دياب» لترصد التداخل الدائم بين المصائر والأدوار والوظائف والغايات والأشخاص. فالكاتبة طوال مسيرتها تولى اهتماماً بالغاً لتجسيد ومحاورة الأدب النسوي من جهة، وأدب ما بعد الاستعمار من جهة ثانية، في إطار وعيها الخاص والمتميز للنقد الثقافي. ولعل قدرتها على استدعاء الماضي القريب أو البعيد، بوصفه

والمعلومات التاريخية، فجاءت الحمولة الثقافية متوقعة ومحتملة من جهة، ومحققة لشرط الرد على خطاب الإمبراطورية الاستعمارية بالكتابة النوعية، شكلًا ومضمونًا. ولعل أبرز ما استنبطته الساردة ثقافيًا وأسلوبياً، يتمثل في توظيفها اللامع لكتاب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» للمنظر الروسي فلاديمير بروب، الذي صدر في عام 1928، مشرّعًا الباب للشكلانية ثم للبنويّة. لقد اكتسب النص الروائي طبقة سميكة من التفاصيل النسوية، على نحو يعكس الفهم المتقدم للنسوية بوصفها وعيًا مغايرًا للرؤية الذكورية من جهة، وبوصفها واجهة رئيسة لنقد ما بعد الاستعمار من جهة ثانية؛ فالنساء هن من يدفعن الثمن الأكبر في الحروب والكوارث والأزمات. وفي الوقت نفسه، لم تسمح الروائية شهلا العجيلي لوعيها الإيديولوجي بالتدخل الفج في مسارات الأحداث أو في خيارات الشخصيات؛ فمنحت الأحداث فرصة الجريان وفقًا لما يقتضيه منطق التفاعل الطبيعي، وليس وفقًا

والمعلومات التاريخية، فجاءت الحمولة الثقافية متوقعة ومحتملة من جهة، ومحققة لشرط الرد على خطاب الإمبراطورية الاستعمارية بالكتابة النوعية، شكلًا ومضمونًا. ولعل أبرز ما استنبطته الساردة ثقافيًا وأسلوبياً، يتمثل في توظيفها اللامع لكتاب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» للمنظر الروسي فلاديمير بروب، الذي صدر في عام 1928، مشرّعًا الباب للشكلانية ثم للبنويّة. لقد اكتسب النص الروائي طبقة سميكة من



أنطونيو غرامشي

الدين وفانوسه السحري» أبرزها وأشهرها! ومع أن غالان أنصف دياب ونوّه بفضله على صعيد استكمال حكايات «ألف ليلة وليلة» في مذكراته الشخصية، إلا أنه لم يقل دناءة عن لوكا؛ فقد وعد بدوره حنا دياب بالتعيين في المكتبة العربية الملكية في باريس، ثم تراجع عن ذلك لتخوفه من أن يحل حنا محلّه في هذه المكتبة.

اختتم حنا هذه المغامرة بالعودة إلى حلب مروّراً بالآستانة. ويبدو أنه انصاع أخيراً لنصائح أشقائه، فاستقر في حلب وعمل في تجارة القماش، وتزوج وأنجب ستة أولاد وست بنات، وقد امتد به العمر حتى قُيِّض له أن يدوّن رحلاته ومغامراته مع لوكا في كتاب، بعد مرور ما يقرب من ستة عقود على عودته. وعلى كثرة ما يمكن استنباطه من مؤشّرات ودلالات تاريخية وفكرية وحضارية من هذه المدوّنة، فإن إصراره على التنويه بلوكا ووصفه بـ (المعلّم) دون ضغينة، يؤكّد نبلة الشديد من جهة، كما يؤكّد صغار

مختبرًا معرفيًا لتفكيك سلطة الخطاب – يمكننا القول بأن شهلا العجيلي هي من الكاتبات القليلات في الوطن العربي، اللواتي أدركن المرامي البعيدة للأدب النسوي وأدب ما بعد الاستعمار؛ فجاءت رواياتها على الدوام، صدى خلّاقا لمفاهيم الهيمنة والثقافة العضوية والمقاومة المدنية عند أنطونيو غرامشي من جهة، ومفاهيم التابع وآليات اختطاف أصوات الثقافات والمهمشين عند غاياتري سبيفاك من جهة ثانية.

يمثل عنوان الرواية «غرفة حنا دياب» استعارة حضارية كبرى، تختزن كثيرًا من الدلالات التاريخية والوجودية الماكرة على نحو مدهش؛ فحنّا الذي ولد ما بين 1687 و1689 في حلب، شخصية مشوّقة وجاذبة لأنها تجمع بين البساطة الشديدة والتعقيد التام، بين الحقيقة والخيال، وبين الواقع والأسطورة. وفي حدود ما اجتمع لدينا من معلومات عنه حتى الآن؛ يمكننا القول بأنه شاب ماروني حالم، التقى في عام 1707 برّقالة فرنسي مغمور هو بول لوكا، الذي كلّفه الملك لويس الرابع عشر بارتياح الشرق وجلب كل ما يمكن جلبه من نفائس وتحف. ونظرًا لمهارات حنا في الترجمة المتبادلة بين اللغات العربية والفرنسية والإيطالية، فقد اتخذ لوكا مترجمًا وخادمًا، وقد نجح حنا في تأدية المطلوب منه نجاحًا باهرًا، إلى درجة أن لوكا وعده بوظيفة في المكتبة العربية الملكية بباريس.

عاد لوكا مع حنا إلى باريس بعد سنوات، والتقى الملك لويس الرابع عشر الذي قُتّن برؤية الشرقي القادم من عالم الحكايات. ومّرت الشهور دون أن يفى لوكا بوعده لحنا الذي راح يتذمّر من هذه المماطلة، وخاصة بعد أن نشر لوكا تفاصيل رحلته إلى الشرق في ثلاثة مجلّدات، خلّت من أي إشارة لحنا دياب. ولم يخفّف من وقع المرارة جرّاء هذا الجحود الذي استشعره حنا، إلا التقاؤه بالمستشرق الفرنسي أنطوان غالان الذي كان منكّبًا على إنجاز أول ترجمة عربية لـ «ألف ليلة وليلة»، ويعاني أشد المعاناة جرّاء النقص الفادح الذي يعتور النسخة المتوفرة لديه، فأنقذه حنا من هذه المعاناة وأملى عليه ست عشرة حكاية مفقودة من ألف ليلة، تمثل «علي بابا والأربعون لصًا» و«علاء



فلاديمير بروب

والمستعمر، عبر الصور النمطية: غطرسة الغرب وسداجة الشرق، ولؤم المتبوع وطيبة التابع، ومكر المستعمر وحسن نية المستعمر. كما أنها تؤكد كثيرًا مما نظّرت له غاياتري سبيفاك في كتابها «هل يستطيع التابع أن يتكلم؟». وقد شاعت الأقدار لحنا دياب أن يتكلّم بصوته هو، وأن يفضح ادعاءات النبلاء المزورين. وعلى وقع هذه المفارقات تنسج شهلا العجيلي روايتها الماضية والحاضرة، متخذة من الغرفة التي كان حنا دياب يلتقي فيها مريديه ليسرد لهم مغامراته، مركزًا سرديًا يمرور بالمواعظ والحكم والتحذيرات.

وإذا جسّمنا أنفسنا عناء استعادة التقديم التراجيدي الذي اضطلع به إدوارد سعيد للطبعة العربية لكتابه «الثقافة والإمبريالية» – حيث أكد أن كثيرًا من مثقفي أقطار العالم قد أمادوا من كتاب «الاستشراق» باستثناء مثقفي الوطن العربي - لأنهم تعاملوا مع الكتاب بوصفه بيانًا سياسيًا أو أيديولوجيا وليس بوصفه

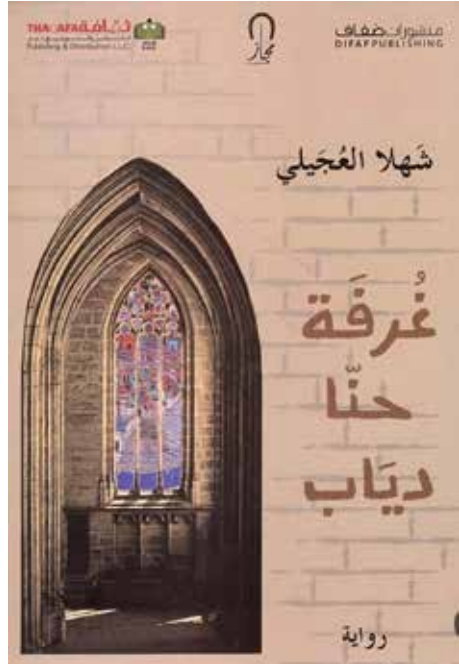


غاياتري سبيفاك

لما يقتضيه منطق الموقف السياسي المسبق، وصولًا إلى إحراز المفارقات السردية المأساوية التي تتكفل عادة بإيصال الرسائل التاريخية الحاسمة، مثل توحش المستعمر مهما ادّعى أنه «رقيق ومتحضر»، ومثل عبثية التواطؤ مع الاستعمار مهما كانت الدوافع «نبيلة»، ومثل إمكانية التجاور بين الخير والشر في شخصيات الأختيار والأشرار.

كما أفادت الكاتبة من سردية «ألف ليلة وليلة» شكلًا ومضمونًا، من دون التهاون بخصوص إحداث الإزاحة السردية المطلوبة؛ فغدّت شخصية (كُندة) المجروحة معادلًا ذاتيًا معاصرًا لشهرزاد. ولم تدخر الروائية وسعًا لتفعيل تقنية (العلب الصينية)، فتوالدت الحكايات توالدًا عفويًا ومحسوبًا في الوقت ذاته، حتى صار الهامش متنًا والمتن هامشًا.

إن السيرة الذاتية لحنا دياب، تلخص أبرز مفارقات العلاقة بين الشرق والغرب والتابع والمتبوع والمستعمر



لوكا وغالان من جهة ثانية. وقد كافأت الأقدار حنا دياب، بأن وصلت مخطوطة سيرته ورحلاته إلى يد قس ماروني لبناني، فأودعها في مكتبة الفاتيكان عام 1926، ليعثر عليها المستشرق الفرنسي جيرم لنتان عام 1993، وليتتابع بعد ذلك نشرها بالفرنسية والإنجليزية والعربية. وكان خورخي بورخيس - بحكم انشغاله بألف ليلة وليلة واطلاعه على سيرة غالان - قد نوّه مرارًا بأهمية الدور الذي اضطلع به حنا دياب، على صعيد استكمال الحكايات، كما نوّه بالغموض الذي يلف هذه الشخصية الآسرة. ولعل هذا المنوال التراجيدي على صعيد الفرنسية، يذكّرنا بالمنوال التراجيدي على صعيد توثيق وأسلوبية الليالي باللغة العربية، حيث أورد المسعودي في كتابه «مرّج الذهب» أول إشارة إلى الليالي، وليفاجئنا الأصفهاني بإيراد ما يمكن أن نقطع بأنه أحد مصادر الليالي الرئيسية في «الأغاني»، ثم يفاجئنا التنوخي بما أوردته من حكايات في كتابه «الفرج بعد الشدة»، ثم يؤكد لنا التوحيدي انتشار الليالي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة».

إذا كان نقد ما بعد الاستعمار ما زال قيد الاجتهاد؛ فإن الهيمنة العثمانية على الوطن العربي، ما زالت

أيضًا قيد الاختلاف على ماهيتها؛ لأن هناك من يعدّها استعمارًا صريحًا، وهناك من يعدّها حكمًا مستبدًا، وهناك من يعدّها فصلًا من فصول الخلافة الإسلامية التي تستوجب التمجيد. أما بخصوص ماهية الحكم العثماني للوطن العربي من منظورها التاريخي والنقدي الخاص، فهي ماهية استعمارية استبدادية دون ريب.

وأما بخصوص ماهية الحقبة التاريخية التي يتحرّك فيها شخوص هذه الرواية؛ فهي تتمثل في القرن الثامن عشر، أي الحقبة التي بلغت أثناءها الدولة العثمانية مرحلة الأفول وراح المخلصون من خلفائها ورؤساء وزرائها وقادتها العسكريين، يبذلون جهودًا جبّارة للحيلولة دون سقوطها، بعد أن توالى هزائمها العسكرية، وخسرت كثيرًا من مناطقها الحيوية، وتصاعدت الثورات المقاومة لها، وتكرّر تمرّد الجند عليها، ولم تعد كل محاولات الإصلاح السياسي والتحديث العسكري والتجديد التعليمي مجدية، حتى استحقت هذه الدولة بجدارة، لقب (الرجل الذي يحتضر)، فراحت إنجلترا وفرنسا والنمسا تؤجّل ما استطاعت لحظة سقوطها، وتستخدمها في الوقت نفسه لضرب وإضعاف خصمها اللدود ممثلًا بروسيا، إلى درجة أنها صارت تفاوض وتوافق وتمانع بدلًا منها، وفي أحص خصائص شؤونها السيادية العليا، كما عجّت بعض المدن الحيوية مثل حلب بالقناصل والملحقين التجاريين، وقد توالى هؤلاء جميعًا العمل على تمثيل مصالح بلدانهم من دون هواده، بالضغط السياسي المباشر تارة، وبالدهاء الدبلوماسي تارات، كما لم يدخروا وسعًا للتجسس على الدولة العثمانية، واستطلاع كل صغيرة وكبيرة في تركة الرجل الذي يحتضر على أرض الواقع، ولكنه مُصرّ على الظهور بمظهر القوي والثري والأنيق، فلم يمانع ضيوفه الأجانب في التمتّع بمظاهر بذخه الكاذب وإسرافه المستهجن.

إن عنوان الرواية بوصفه العتبة الأولى والحاسمة لمطلوب الخطاب الروائي - إلى جانب مسوغات واهتمامات سردية أخرى - يوكد أننا أمام روايتين؛ رواية معاصرة مأزومة ومجروحة ذاتيًا وموضوعيًا، تحاول أن تتعافى برواية ماضية مأزومة ومجروحة

أيضًا ذاتيًا وموضوعيًا، ولا ينبغي أن ندهش، إذا وقعنا في الرواية الثانية (المقصودة بالطلب)، على حقيقة أن الحكى والسرد هو خير مرهم للجراح، منذ أن ابتكرت ذاكرة الألم حكايات «ألف ليلة وليلة»، ومن نافل الحديث القول بأن هذه الآليّة النفسية الدفاعية الذاتية، لا تنفي بحال من الأحوال، أية أهداف أو أدوار وظيفية متبادلة بين واقع الحال في الرواية الأولى (الثانية)، والرواية الثانية (الأولى)! ما يدفعنا إلى تسليط الضوء على شخوص وأحداث وغايات الزمن الماضي في حلب وإسطنبول، لنعيش حالة الوهم العثماني، ونتفياً لظلال المدينة الشامية الفاضلة، ونستكشف مخالب الوحش الأوروبي. ففي الرواية، يمثل (رجاء الدين الجوهري) المفتاح السري لكل شخصيات وأحداث الزمن المستعاد في الرواية الثانية (الفصل الثاني؛ حكاية غير مدونة يعرفها الأهالي)؛ فهو صلة الوصل الوثيقة بين إسطنبول وحلب، بشخصه وماله وذكائه ووزرائه ومشاعره. وقد أتاحت له قصة حبه ثم زواجه ثم طلاقه من (كلسران) التركية الارستقراطية العريقة، فرصة تاريخية لتفهم متطلبات الهيمنة التركية من

جهة ومتطلّبات الازدهار الحلبى من جهة ثانية، وهي متطلّبات بديهية ومتاحة ما دام أن هناك استعدادًا دائمًا للتضحية بقدر من المال، لقاء الاستمرار في جني المزيد منه، وفق تفاهم غير معلى، هو أشبه بالتواطؤ بين الوالي التركي وحاشيته ونقيب التجار. إن (حنا دياب) هو السندباد المحيط الذي عاد من رحلات البرية والبحرية بخفي حنين، ومع ذلك فقد ظل يمتلك سحر وجاذبية الحكاء القادر على التحليق بالمخيّلة الحلبية، كما أن الطبيب الإنجليزي (باتريك) هو القناع «النبيل» للاستعمار الأوروبي الذي فرض نفسه على الدولة العثمانية وعلى حلب في آن واحد، ولعل سخرية الأقدار تتمثل في حقيقة أن الجارية الغربية (ميسّر)، هي من تحظى بشرف المبادرة قولًا وفعلًا، إلى مقاومة المستعمر العثماني من جهة والنوم في سرير المستعمر الأوروبي من جهة ثانية. كما أنّ صوت (ميسّر) في هذه الرواية، هو صوت التاريخ والحقيقة والمعاناة التي لا يمكن حجبها، بغربال الحفلات والرشوات والمهاترات الدبلوماسية، التي تجري على أرض عربية تخضع لهيمنة عثمانية.



خطوط السيرة

الدكتور غسان إسماعيل عبد الخالق، كاتب روائي وقصصيّ وناقد وأستاذ جامعيّ من الأردن، وُلد في مدينة الزرقاء عام 1962، لعائلة من بلدة ترقوميا في فلسطين. يحمل درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية. عضو في كل من رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وجمعية النقاد الأردنيين، والجمعية الفلسفية الأردنية، والجمعية الثقافية العربية أصدر أكثر من 24 كتابًا. من بين إصداراته، في القصة: «نقوش البياض»، و«ليالي شهریار». وفي الرواية: «السور والعصفور، ما يشبه اليقين في وصف بلاد الصين»، و«معجم القلوب، الكوكب المنسي في رحلة ياقوت الحموي». وفي السيرة: «بعض ما أذكره»، و«بعض ما نسيته». وفي الدراسات النقدية والفكرية: «الأخلاق في النقد العربي من القرن الثالث حتى القرن السادس»، «الزمان، المكان، النص.. اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن»، «مفهوم الأدب في الخطاب الخلدونيّ»، «بين الموروث والنهضة والحداثة.. صور من جدل النقد في الأدب العربي»، و«تأويل الكلام.. دراسات تطبيقية في الشعر وأحوال الشعراء».





تيد كوزر

ثم، رابعًا، هنالك الكائنات الصغيرة والهامشية: ذبابة ميتة، عش دبابير، فأر في مصيدة، طائر مبكر، كلاب صامتة، والقط النائم كأنه طيف ذكرى. هنا لا تخرج الطبيعة عن مشهدها الرومانسي المألوف لتغدو حياة موازية تجاور الإنسان دون أن تلفت انتباهه كثيرًا أو تثيره ولكن بهدوء شديد.

عن هذه الكائنات، أو بالأحرى العوالم الصغيرة المنغلقة على نفسها، قال تيد كوزر، في مقابلة معه، إنه بعد نشره في مجلة أدبية قصيدته «حراثة الربيع»، التي وصف فيها كيف تنقل فئران الحقول أعشاشها لتهرب من أسنان المحاريث، كتبت له امرأة، بعد أسابيع، قائلة إنها باتت حين تمر بتلك الحقول المحروثة للتو، لا يغيب عن بالها تلك الفئران! (فهل

حنفية تقطر في عز الليل، مروحة في نافذة، سمكة ذهبية في بركة بحديقة منزلية، ماكينة خياطة عجوز، حقيبة يد مشغولة بخرز ملون، وشم باهت على كتف سائق الدراجة الكهل، ودلو خشبي مسحوب من بحيرة النوم والأحلام تنز منه وتتناثر من حوله. فهذه ليست «رموزًا» جاهزة بقدر ما هي «بقايا» حياة يومية تستعاد بالعين القادرة على رؤيتها على نحو مختلف في كل مرة ومن جديد. ثم، ثالثًا، هنالك الأماكن الحديثة الفاصلة أو العابرة: مكتب بريد، مقبرة عتيقة، طاحونة هوائية، عيادة سرطان، مغسلة، حظيرة مهجورة، على سبيل المثال. فهذه ليست فضاءات مركزية وإنما هي أماكن مرور ونقاط عبور يتقاطع فيها الإنسان مع العالم دون أن يستقر فيه.

قراءة في مجمل أعمال شاعر أميركا المُتَوَّج

تيد كوزر.. استراتيجية لعبة البولينغ في شعرية اليوميّ المُقتنص

بقلم: تحسين الخطيب (عمّان)

لطالما سعى الشاعر الأميركي تيد كوزر، المولود عام 1939، في مسيرته الشعرية الطويلة - بالرغم من شهرته المتأخرة - إلى «إنزال» الشاعر من برجه العاجي و«قذفه» بكل قوة الحقيقة والخيال على حد سواء، في مدارج السالكين إلى حياة الناس العاديين: إلى متاهات الأسواق الكبرى وعزلات الطرقات المكتظة ومحطات البنزين العامرة بالأنفاس اللاهثة؛ إلى حوانيت الثياب المستعملة التي تنبعث منها رائحة الزمن المغدور وورش تصليح السيارات التي تحارب الموت وصالونات الحلقة التي تقاوم النسيان بصلابة الأمواس وعناد المقاعد الجلدية الكالحة، وإلى دور رعاية المتفاعدين العسكريين والعجزة والمُسْتَسِنَّين، ونوادي الكتاب ومواقف الحافلات والمزارع المهجورة وحقول الذرة وفي المدارس الرسمية والحانات المفتوحة حتى الرمق الأخير من الليل؛ وإلى غير ذلك كله مما ينتمي إلى مظاهر اليوميّ وتجليات العادي وأحوال العابر الزائل في دوائر الزمن المتعاقبة في حلقات صغيرة وحوليات التاريخ الذي يشيخ على مهله وتضاريس الجغرافيا التي تسير إلى حتفها ببطء شديد. وليس «قذف» الشاعر، فقط، في صخب تلك الحياة وأحوال أسيائها ومصائر أفرادها؛ وإنما، أيضًا، في لجة صمتها العميق: من صمت المرضى المطبق في عيادات السرطان إلى صمت المشييعين المُطْرَقين في جنازات الأجنة في الأزقة الخلفية الباردة وحتّى صمت المشي على أطراف الأصابع كي نكون قادرين فجأة على

ومن هذا المنطلق، فإننا نرى في قصائد تيد كوزر: أولًا؛ الزمنَ اليومي الصغير: صباحًا شتائيًا، مساءات الصيف، الساعة الخامسة، شهر ديسمبر/ كانون الأول، منتصف الليل، تباشير الربيع، والثلج الذي يهطل على إطار سيارة عتيق ومهجور، على سبيل الأمثلة. فالزمن هنا ليس تاريخًا كبيرًا بل إيقاع حياة عادية يتكرر بلا دراما كبرى، وكأنه الخلفية الصامتة لكل شيء. ثم، ثانيًا، هناك الأشياء المهملة وغير المتوقعة شعريًا: زجاجة حليب، مرطبان أرز،

هايكو إلى أهالي نبراسكا» (ديوان «استمارة رسميَّة فارغة»، 1969) بأبياتها الثلاثة، القصيرة والواضحة وضوح الشمس، ولكنها عميقة المجاز، ونابعة من البيئة المحليَّة نفسها، منظومة بعين بصيرة تعرف كيف تحقق؛ ليس على قدر اتَّساع جفَّيَّها، وإنما على قدر إغماضة خيالها المحلق - تحليقة الصقور التي في القصيدة - في طبقتين مختلفتين من الرؤية: في وجه السماء وفي وجه الأرض على حدِّ سواء وفي وقت واحد (وهذه مهمة لا يقدر عليها إلا شاعر أصيل): «أسلاكُ هواتفٍ تُنْ/ بينَ مخابِلِ صقورٍ حمراءَ الدَّيلِ:/ فئرانٌ مذعورةٌ تصرخُ».

تيد كوزر يتعامل مع مشاهد الحياة اليومية بذاكرة الطفل، فيتحول المشهد، بعد رؤيته وتأمله واختباره، جزءًا من الماضي (لا يعود مشهدًا حاضرًا أبدًا) ولكنه دائمًا ما يستعاد استعادةً طفوليَّة، أو بالأحرى بالذاكرة الطفولية التي تتسم دائمًا بالوضوح وعدم الخلط بين المشاهد. فهذه الذاكرة النقيَّة يستعيد الشاعر المشهد، ولكنها ليست استعادةً مشاهد كما هي وإنما استعادة البراءة الأولى التي تزيل أي غيبش ليس عن الرؤية فحسب، وإنما في الرؤية أيضًا. فحين يرسل الشاعر المشهد إلى ذاكرة الطفل الذي في داخله، تلك الذاكرة القادرة على استعادة الماضي، فإنه يستطيع، حينئذ، أن يخلق القصيدة التي ترى المشهد ليس بعين الحاضر المشوشة، ولكن بعين الماضي الصافية. ولكنها دائمًا عين الطفل: عين ما زالت ترى بوضوح، لأنها لم تكبر لحظةً بعد، فظلت محتفظة بصفاتها الفطري، ولم تتغبَّش الرؤية عندها مثلما تتغيبش الرؤى بمرور الوقت على الشخص حين يكبر. وهذا يضعنا في صلب شعرية كوزر الذي يرى انعكاس صورته في المشاهد التي تبدها القصيدة وتدير عوالمها باقتدار.

وهذه الذاكرة الطفولية تتجلى في صفاء عينها الناضرة ونقاء خيالها المحلق ووضوح صورها المرسومة بكلمات لا تعرف ما تقول فحسب وإنما تعي ما تقول تمام الوعي وتدرك تمام الإدراك ما يتوجب حذفه من المشهد وما يتوجب الإبقاء عليه كما هو وما ينبغي الاشتغال عليه أكثر كي تتناغم الأجزاء بعضها مع بعض وكي تتضح الرؤية على نحو

الأمر على «خلق هوَّة سحيقة» بينه وبين العامَّة، على حد قول كوزر في مقابلة أجريت معه سنة 2019. فالشاعر عنده هو «شاعر الشعب» الذي لا يأبه كثيرًا بالقضايا الكبرى ولا بالتيارات الشعرية الحداثية ولا بالتنظيرات النقدية الأكاديمية ولا بالقوالب الجمالية التقليدية والرايكية على حد سواء. فالقصيدة عنده هي التي تخاطب البسطاء العاديين وتضع الشعر في متناول أيديهم، ولكنها تجعلهم يرون الأشياء المألوفة - وهذه هي المهمة الأصعب - بمنظور جديد، كأنهم يرونها للمرة الأولى.

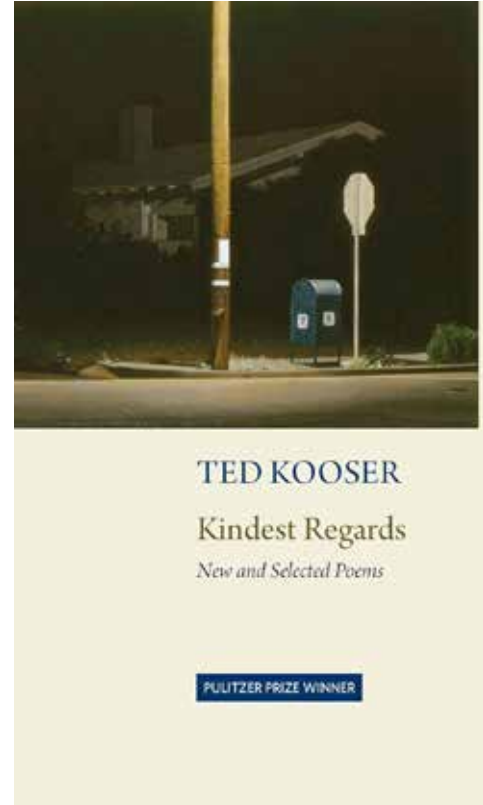
لكن تلك «البساطة» في القول، التي نذر لها تيد كوزر نفسه، منذ بداياته الخاطفة في سن مبكرة ببلدة ريفية رابضة في أعماق «السهول العظيمة»، كي يجذب انتباه الفتيات الجميلات في المدرسة؛ وحتى فوزه بجائزة بوليتزر، أعرق الجوائز الشعرية الأميركية على الإطلاق، وتتويجه، مرَّتين، بمنصب شاعر أميركا الرسمي؛ لا تعني، أبدًا، سهولة الصناعة ولا ضيق الرؤية ولا ضعف الخيال وافتقار القصيدة إلى المعاني الجديدة والصور المبتكرة والاستعارات الخارجة عن المألوف؛ ولا تعني، قبل هذا كله، غياب الثقافة الشعرية الرفيعة، العميقة والمحيطية. ولكنها تجمع «كلَّ شيء» في درجة عالية من الوضوح القادر على جذب انتباه الشخص العادي وحواسه كلها إلى ملكوت القصيدة، جذب المغناطيس، فيرى بأنه يعرف كل كلمة، ويعرف معناها الواضح، والمفهوم، ولكنه بحاجة إلى أن يمعن النظر، مليًا، في صورها الفردية المعقدة: في تلك اللحظات البصرية أو الحسية الصغيرة التي تتحول إلى مراكز جذب أو بؤر كاشفة، كي يغدو، في آخر المطاف، شريكًا للشاعر في الصناعة. كأن الكلمات كانت منذ البداية على طرف لسان القارئ ولكنه كان حائرًا كيف ينطقها!

وهذه المشاركة تقع في صلب المشروع الذي سعى إليه تيد كوزر: أن يمنح القارئ العاديَّ القدرة على «ملء الفراغات»؛ سواء تلك التي عجز الشاعر نفسه عن قولها، أو تلك التي تركها هناك غير محكية عن سابق إصرار، تاركًا للقارئ حرية الاختيار والتصرف وفق حدود مخيلته ومدى ثقافته وسعة اطلاعه وذائقته الجمالية وحصيلته اللغوية. كمثل «قصيدة



شعرية متخلصة من كل ما يثقل كاهلها ويغبِّش رؤيتها ويعكر صفو مزاجها، تكون قادرة، كل القدرة، على أن تعكس صورتها في عيون القراء العاديين، على اختلاف أعمارهم وخلفياتهم؛ والولوج إلى أعماق أنفسهم ومكنونات صدورهم وأن تلمس شغاف قلوبهم وتنفذ إلى تواليف ذاكرتهم، ليطماهوا معها حتى تغدو وكأنها تنطق بلسانهم، لا بلسان غيرهم، وتحكي عن تجاربهم، لا عن تجارب سواهم.

الشاعر الذي ينأى بقصيدته عن الناس، ويسعى إلى استبدال الكلمات البسيطة التي تحمل معناها الواضح، الذي لا لبس فيه، بأخرى منمقة وأكثر فخامة لفظية (حتى ولو بدت غريبة على الذوق الشعبي أو مُنقَّرة له) أو النزوع إلى سبغ تلك الكلمات البسيطة ذاتها بعبارات أو ظلال معاني تنطوي على حمولات ثقافية ودلالية تشير إلى نوع من الرقي الاجتماعي والبذخ المعيشي؛ فإنه، بذلك، يعمل في حقيقة



يحلم الشاعر الحقيقي بأكثر من ذلك، حقًا!). ثم، خامسًا، هنالك الجسد الإنساني في هشاشته اليومية: الأب، والأم، وانقطاع الأنفاس في أثناء النوم، والموت، والمرض، والشيخوخة، والحياة الآخرة، والأيدي الضاربة في الريح. هنا تتحول الحياة البيولوجية نفسها إلى مادة شعرية بلا تهويل. ثم، سادسًا، وأخيرًا، هنالك الذاكرة بوصفها استدعاءً لا سرًا: الصور القديمة، واللقاءات، والوداعات، والأشخاص الذين لن نراهم مرة أخرى. ليست الذاكرة، ها هنا، ذاكرة ملحمية وإنما هي ومضات صغيرة.

إذن، النزول أولًا؛ نزول الشاعر من السباحة بين الغيوم في مجرات الخيال؛ ثم القدرة، ثانيًا وأخيرًا، على مخاطبة البشر، الذين يعيش بينهم وفي عمق حياتهم، بلغة بسيطة، واضحة ومفهومة، تكون مستمدة من واقع التجربة الشخصية، وحدها، وبعبدة كل البعد عن التكلف والحشو والزخارف اللفظية. لغة

استراتيجيّة لعبة البولينغ الشعرية! ولقد استقيتُ هذا المفهوم من قصيدته الصغيرة، هذه، بعنوانها الطويل اللافت، «قصيدة أصيلة، وُجدتْ مخطوطةً على سُبُورة في صالة بُولينغ في مدينة سَـوَرِي في ولاية أيوا»: إذا أسقطتْ جميعَ قوارير الصفِّ الأول/ حينَ تكون القارورةُ الأمامية حمراء/ من أوّل رميّة./ فسوف تحصلُ على لعبةٍ مجانيّةٍ لقاء كل صفٍّ من القوارير. أبلغ المسؤولين في المكتب/ قبل الرّمي/ حين تكونُ القارورةُ الأمامية/ حمراء.

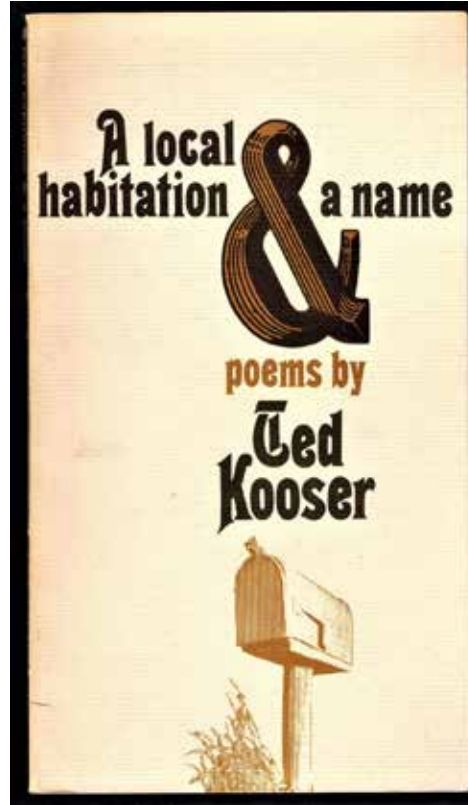
هنا، يكمن، في ظني، سر الصنعة عند كوزر: فالقصيدة، أوّلاً، لعبة: لعبة لغوية؛ ثمّ هي، ثانيًا، أشبه بلعبة بولينغ: قذف كرة كبيرة باليد لإسقاط عدد محدّد من القوارير؛ ثمّ هي، ثالثًا، تدور في فضاء شعبي؛ وأمّا، رابعًا، فهي لعبة تقوم في الأصل على التوازن: توازن الرامي في وقفته وانحناءته قبل الرمي كي لا يسقط على الأرض، أوّلاً، ثم كي يتمكن من تحقيق رمية كاسحة. وقبل ذلك كله: زاوية النظر؛ فعلى الرامي أن يوازن نظره ليحصل على زاوية إبصار تمكنه من الرمي الجيد.

وهنا، تتجلى الصنعة القادرة على تحقيق قصيدة أصيلة: الزاوية التي ينظر منها وبها الشاعر إلى الشيء، ثم قدرته على تحقيق التوازن المطلوب؛ لا مجرد الرمي من أجل المتعة. إنَّها، إذن، لعبة بولينغ في صالة شعبية (وهذا مفتاح مهم لفهم طبيعة اليومي عند كوزر؛ فهو يومي الناس الشعبيّين، وليس يوميّ الطبقات النخبوية والمترفة) والشاعر مجرد رامٍ (ولكنه يظل في القصيدة مجهولاً غير معرّف: مجرد عابر خطّ عبارة على سُبُورة، فحسب!) بيد أنّ الشاعر لا يقذف رميته التي هي بالضرورة رمية صُدفَة، إلّا حين تظهر القارورة الحمراء في مقدمة الصف الأمامي الذي يضم القوارير التسع البيضاء. وهنا تكمن «اللُقيّة الشعرية»، أو ربما هي «ضربة الحظ» أو «لحظة الكشف الشعري»، فالقارورة الحمراء، فقط، هي التي تضمن الفوز، وحين لا تسقط؛ فإنّ الرمية لا تُعدُّ رميةً ساحقة حتى ولو سقطت القوارير التسع الأخرى عن بكرة أبيها. فلا فوز كاسحًا إلا بإسقاطها، جميعًا، بضربة واحدة، على أن تسدد الضربة في الأصل إلى القارورة الحمراء. ثمّ هناك

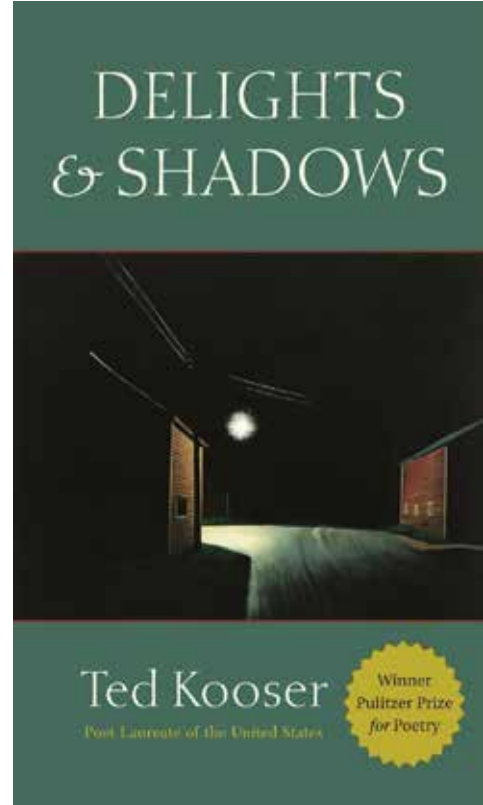
الشعراء الذين يكتبون في أميركا اليوم. ولهذا لم تتردد صحيفة «نيويورك تايمز» لحظةً بالقول إنه «يملك تلك البراعة النادرة التي تجعله قادرًا على تحويل اليومي العادي إلى شيء مقدس». وهذه «البراعة التحولية» (إن جاز لي القول) كامنة في تلك الاستعارات البديعة والمبتكرة التي يبرع تيد كوزر في حبكها، والتي تنقل الشيء العاديّ من عاديّته المألوفة التي لا يُلْقَى لها بال، ليغدو، بعد قراءة القصيدة، مُعظمًا في عين القارئ ويبعث في نفسه شعورًا بالاحترام والهيبة. وهذا الشعور بالهيبة والاحترام والتعظيم هو الذي يخرج اليوميّ والمبتذل من طور العاديّة إلى طور القداسة: حين يملك العاديُّ «هالة» الحضور.

هذه الرؤية الشعرية المتفردة، التي تميز بها كوزر، وندى بها وأخلص بكيّته إليها، هي ما يمكن أن أسمّيه، بعد قراءتي لمجمل أعماله المنشورة، بـ «شعرية اليوميّ المُقتنص». وأستطيع القول إن هذا «اللاقتناص اليوميّ» يتميز على الصعيد الشكلاني بالتقشّف اللغوي في المقام الأول: تخليص العبارة من كل ما يرهقها، ويمنعها من رشاقة الحركة وسرعة المخاطبة وإدارة الحوار؛ ليس مع القارئ العادي فحسب وإنما مع العبارات الأخرى (ومن ثمّ مع القصائد الأخرى: سواء تلك التي كتبها أو التي لم يكتبها بعد) وكذلك مع الشعريرات الأخرى التي تدور في الفضاء العام): فلا شيء زائدًا أو ناقصًا على صعيد اللغة، ولا شيء فائضًا عن الحاجة على صعيد الاستعارة التي تسبّد بها وتحيط بأركانها جميعًا، إحاطةً السوار بالمعصم. كمثل أن يفتتح قصيدة «التاسع من نوفمبر» (كتاب «نزهات صباحية شتوية»، 2000): بهذين البيتين البديعين على صعيد الصياغة المحكمة من جهة، وعلى صعيد الاستعارة، من جهة أخرى، بما فيها من ابتكار ووضوح وشفافية، بحيث لا تنفتح إلّا على صورتها وحدها دون انزياح: «مطرٌ وبرّد./ تتدلى السماءُ رفيعةً ومُبتلّةً على حبلها: حبل الغسيل». أو هذه الأبيات الثلاثة الصغيرة التي افتتح بها قصيدته «نافذة غريبة» (مجموعة «الطيران ليلاً»، 1985): «بومة/ تغسلُ مخالبها/ في الرّيح».

ومن قلب «البساطة الكُوزريّة» النابعة من الاقتصاد اللغوي والاختزال في القول، ينبثق ما يمكن أن أسمّيه:



كوزر بمقتطف من رسالة كتبها في العام 1862، ويضعها في مفتتح مجموعته «مسرّات وظلال» (التي نال بها جائزة بوليتزر في العام 2005): «لا يستطيع البّگار أن يرى الشمال، ولكنّ الإبرة تستطيع». ولكن، لماذا الشمال على وجه التحديد؟ لأنه هو المرجع الأساس في تحديد الاتجاهات والملاحاة هنا، لا يستطيع الشاعر أن يرى ما هو محبوب عنه في أفق المشهد الذي ينظر إليه، بل وحتّى في أفق اللغة التي سوف تصف ما يرى (وبذلك فإنّه لا يستطيع أن يحدد وجهة القصيدة أصلًا) ولكنّ عين الشيء الذي يحدّق فيه هي التي تستطيع: إن الشاعر، هنا، لا يحدّق في الشيء بعينه هو وإنما بعين الشيء نفسه: ولهذا يلتصق تيد كوزر بكل قوته بالشيء كي يستطيع ان يرى بعين ذلك الشيء ما هو محبوب عنه. ولهذا نرى المشهد في القصيدة موصوف بكل صفاء الروح ونقاء الرؤية وبراعة فنية قلّ من يملكها من



لا يعود ثمة مجال لقول المزيد أبدًا. وخير مثال على هذا التجلي كامن في تلك الصورة المرسومة بعين ترى المشهد حتى أبعد نقطة فيه ولا تغفل عن تفصييلة واحدة، ولكنها رؤية المتأمل (وليست رؤية الناظر فحسب) الذي يغمض عينيه، ليس على نفسه فحسب، وإنما على العالم كله؛ إغماضة تستحضر المشهد (مثل ما ينبغي أن يكون؛ وليس مثل ما هو كائن!) بنقاء فطري لا تشوبه شائبة وصفاء ذهني لا يعرف التشوش أبدًا، كمثل أن يفتتح قصيدة «عشية عيلاد الميلاد» (مجموعة «علامات أكيدة»، 1980) بهذه الصورة الفريدة التي تستدعي والده المتوفى: «في هذه اللحظة، يحملُ والدي قلبَ العجوز/ في سلّةٍ منّ الأضلاع/ كطفلٍ يدخلُ الغرفةَ/ وفي يديه طائرٌ جريح».

وهذه العين الناضرة هي العين ذاتها التي تتحدث عنها الشاعرة الأميركية إيميلي ديكنسون، حين يستشهد

والكتابُ الباهتُ، كتابُ العُتَّةِ المَيِّتَةِ،
طائِحٌ على نَفْسِهِ بَيْنَ مَخَالِبِهِ.
القَمَرُ في النافذةِ، والمَدُّ
يَتَدَقَّقُ مَقْطُوعَ الأنفاسِ خارجَ الأصدافِ
المكسورةِ
في الثلاجةِ العتيقةِ.
وحينَ عَتَمَ اللَّيْلُ، اطفأتُ الأنوارَ.
فتوهَّجتُ في أعالي الموقدِ البلداتُ الصغيرةُ
بأصواءِ نِوْنٍ باهتةٍ،
نسَاءٌ حزيناتٌ وحيداتٌ في الحانةِ.
• (اختيار وترجمة: تحسين الخطيب)

سوفَ تخلُجُ نظارتها، ثم هناك
في المكتبةِ، سوفَ تتصفَّحُ
قصائدي، ثم تعيدُ الكتابَ
إلى رَقَمِهِ. ثم تقولُ في نفسها:
«بهذا القدرِ من المالِ،
«أستطيعُ إرسالَ معطفي إلى التنظيف».
ولسوفَ تفعلُ.

(5)
الجلوس في المطبخ طيلة المساء
هوى في النومِ القطُّ،

خطوط السيرة

تحسين الخطيب، شاعر وكاتب مقالات ومترجم من الأردن، لعائلة فلسطينية مهجرة، من مواليد مدينة الزرقاء. عضو لجنة تحكيم جائزة الأركانة العالمية للشعر، بيت الشعر في المغرب، عام 2019. صدرت لها المجموعة الشعرية "حجر الندى" عام 2016. وشارك في مهرجان الشعر الدولي "أصوات المتوسط" الذي أقيم في مدينة سيت الفرنسية.

في الترجمة صدرت له كتب عدة، من بينها: "أدب أميركا اللاتينية" روبيرتو غونساليس إتشيفاريا، في العام 2019، "القهوة.. تاريخ عالمي" جوناثان موريسن 2021، "العالم لا ينتهي وقصائد نثر أخرى" تشارلز سيميك 2010، "معجزة كاستل دي سانغرو.. حكاية شغف وطيش في قلب إيطاليا" جو ماكغينيس 2021، "إيروتিকা" يانيس ريتسوس، 2017، "لياليّة الجسد وقصائد أخرى" إلياس ناندينو، 2021، "عرّاف عاطل عن العمل" تشارلز سيميك 2023، "الصوت في الثالثة صباحًا" تشارلز سيميك 2023، "قصائد هايكو إنجليزية" فرناندو بسوا 2023. شارك في فعاليات ثقافية عدة، منها: ندوة "ترجمة الشعر" في معرض أبو ظبي للكتاب عام 2022، ومؤتمر أبو ظبي الدولي للترجمة 2012، وورشة الترجمة ضمن مهرجان خان الفنون، عمّان، الأردن 2016.



بالضبط. وكأنَّ الشاعر يريد الإشارة (ربما من حيث لا يدري!) إلى القوارير التسع البيضاء. كأنه يود القول: ابحثوا، بدأب وأناة، في اليومي العادي المتكرر حدَّ الألفة، عن «القارورة الحمراء» أو «انتظروها»، انتظارَ المتلهِّفِ الصبور، حتَّى تظهر: سواء من تلقاء نفسها أو بفعل الصدفة البحتة، ثم «اقنصوها»، كي تكونوا قادرين على كتابة قصيدة واحدة ناجحة.

تلك العبارة المفتاحية الأخرى التي تشير إلى «اللعبة المجانية» التي يحصل عليها الرامي حين يسقط القارورة الحمراء: فحين ينجح الشاعر في «اقتناص» العادي، وتحويله إلى غير عادي، فإنه بذلك ينجح في صناعة «قصيدة أصيلة». وهذا النجاح يضمن له أن تمنحه «قوى الإلهام الشعرية» لعبةً أخرى كي يقتنص المزيد. وأما الملاحظة الأبلغ التي أثارت انتباهي في هذه القصيدة فهي طريقة توزيعها: في تسعة أبيات

قصائد للشاعر تيد كوزر

(1)
مَطْرَحُ خَالٍ

لا شيءَ للموتِ
في منزلِ خالٍ،
ولا شيءَ قد تَبَقَّى من أجله
في الصَّحنِ الأبيضِ
المكسورِ على قارعةِ الطريقِ.
تعالِ واجلسي قُرْبِي
فوقَ الدَّرَجِ المُشمسِ في مدخلِ البيتِ،
واتركي لقلبك أن يُهدِّدكِ،
يُهدِّدكِ، على رِسلِهِ.
فلا شيءَ يضربُنَا، ها هُنا، ولا شيءَ سوف يضربُ.

(2)
الخامسة مساءً

تطيرُ الحمامةُ إلى مَثَواها
فوقَ إفريزِ النافذةِ، عاليًا فوقَ ضجيجِ المُرورِ،
وظلها، الذي لا يستطيعُ الطيرانَ، يصعدُ
مسرَّعًا كي يُلاقِيها هُناك.
على الشاكِلَةِ التي نلتقي فيها، أنا وأنتِ، تمامًا،
في الساعةِ الخامسة،
دراجتُكِ الهوائيةُ متروكةٌ قربَ الشرفَةِ، والريحُ

(3)
سياجُ الثلجِ

السياجُ الأحمرُ
يسلكُ الدربَ الباردَ
صوبَ الشمالِ؛ لا لحمَ
على أضلاعِهِ،
ولكنَّهُ كذلكُ
لا يحملُ الكثيرَ.

(4)
اختيار قارئة

لا بُدَّ أن تكون جميلةً، قبلَ كُلِّ شيءٍ،
وتسيرُ نحو قصائدي بحذرٍ شديدٍ
في أشدِّ لحظاتِ الظهيرةِ وحدةً،
وشعرُها لا يزالُ رطبًا عندَ العنقِ
بعدَ أن كانت قد غسَّلتَهُ. سوفَ ترتدي
معطفاً واقياً من المطرِ، معطفاً عتيقاً، ومتسحِّاً
فهي لا تملكُ المالَ الكافي كي ترسلَهُ الى
التنظيفِ.



إدغار موران

شأنه شأن كثير من المثقفين الذين رأوا في الشيوعية أملاً لبناء عالم أكثر عدالة. لكن اكتشافه التدريجي لجرائم الستالينية دفعه إلى مراجعة مواقفه، قبل أن يُفصل من الحزب عام 1951. وقد تحوّلت تلك التجربة إلى محطة تأسيسية في مسيرته الفكرية، إذ جعلته أكثر حساسية تجاه كل أشكال الدوغمائية الفكرية والعقائد المغلقة.

في كتابه الشهير «النقد الذاتي»، لم يتردد موران في الاعتراف بأوهامه السابقة وبالآليات النفسية والفكرية التي تجعل الإنسان أسير العقيدة. ومنذ ذلك الحين أصبح الشك عنده فضيلة معرفية، وأضحى الحذر من اليقينيّات المطلقة جزءاً أساسياً من منهجه في التفكير. ومذّاك، بدأ يشق طريقاً خاصاً،

بقية حياته. وقد لخصّ لاحقاً تلك المرحلة بعبارة دالة: «في المقاومة أدركتُ الفرق بين أن نعيش وأن نكتفي بالبقاء على قيد الحياة». كان يرى أن الحياة الحقيقية تقتضي أحياناً المخاطرة بالنفس دفاعاً عن قيمة أو قضية.

منحت تلك التجربة الاستثنائية كلماته سلطة أخلاقية نادرة. فموران لم يكن مفكراً يتحدث عن التاريخ من خارج أحداثه، بل عاش بنفسه زمن المطاردات السرية والخوف اليومي واحتمال الموت في كل لحظة. وكان يردّد أن سنوات الحرب والمقاومة كانت جامعته الحقيقية، وأن ما تعلّمه خلالها عن الإنسان يفوق ما تعلّمه في قاعات الدرس.

بعد الحرب، انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي،

فيلسوف «الفكر المركّب» ظلّ يبحث عن معنى الوجود في عالم معقّد

إدغار موران.. الحالم بإنسانية مشتركة

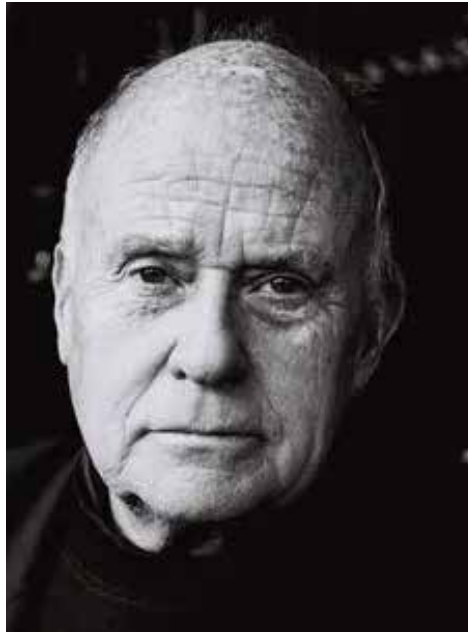
بقلم: أنطوان جوكي (باريس)

إلى مدينة سالونيك اليونانية المتوسطة. وظلّ الفيلسوف الذي تصادف ذكرى ميلاده الـ 105، في الثامن من الشهر الجاري، يصف نفسه بأنه ابن الثقافة الفرنسية، علماً بأن «أمومته الحضارية» كانت المتوسط بكل ما يحمله من اختلاط وتعدد وتداخل للهويات. لكن هذا الانفتاح المبكر على التعدد الثقافي تزامن مع تجربة شخصية قاسية ستترك أثراً لا يمحي في وعيه: وفاة والدته وهو في العاشرة من عمره التي شكّلت جرحاً لم يندمل قط، وظلّ حاضراً في كثير من كتبه وتأملاته. وقد اعترف مراراً بأن تلك الخسارة في سنواته الأولى كانت أحد المنابع الخفية لاهتمامه بالموت والذاكرة والهشاشة الإنسانية. ولذلك، لم يكن هذا الحدث مجرد ذكرى شخصية عابرة، بل تحوّل إلى قوة دافعة رافقته طوال حياته. فقد رأى بعض مفسري أعماله أن إحساسه المبكر بالفقد هو ما دفعه إلى البحث الدائم عن الروابط التي تجمع البشر بعضهم ببعض، وإلى مقاومة كل أشكال الانفصال والتشظّي. ولعل هذا ما يفسّر انشغاله المتواصل بفكرة «المصير المشترك» للبشرية، وبالحاجة إلى إعادة بناء أشكال جديدة من التضامن الإنساني. في شبابه انجذب إلى التيارات اليسارية المناهضة للفاشية، ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية انخرط في صفوف المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي. وهناك اتخذ الاسم الحركي «موران»، الذي سيلازمه

كان إدغار موران (1921 – 2026) يرفض أن يُعرّف بصفة واحدة. فهو عالم اجتماع وفيلسوف وأثنروبولوجي ومؤرخ للأفكار ومنظرٌ للثقافة الجماهيرية ومفكر بيئي في آن واحد. لكن الوصف الأقرب إليه ربما هو ذلك الذي اختاره لنفسه: «باحث عن الفهم». فمشروعه الفكري كلّ انطلق من قناعة بسيطة وعميقة في الوقت نفسه: العالم أعقد من أن يُختزل في تفسير واحد، والإنسان أغنى من أن يُفهم من خلال اختصاص أكاديمي منفصل عن غيره.

رحل إدغار موران في 29 مايو/ أيار الماضي، عن عمر ناهز 104 أعوام. وبرحيله لا تفقد فرنسا واحداً من أبرز مفكرينها فحسب، بل يطوي العالم صفحة استثنائية من تاريخ الفكر الإنساني في القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. فقد عاش هذا الفيلسوف الفرنسي ما يكفي ليشهد صعود النازية وسقوطها، ووعد الشيوعية وانهيارها، وثورات الشباب، والعولمة، والانفجار الرقمي، والأزمات البيئية، والحروب الجديدة التي أعادت إلى الواجهة أشباح القرن الماضي. لكن الأهم أنه لم يكن شاهداً على هذه التحولات فحسب، بل ظلّ حتى أيامه الأخيرة يحاول فهمها وتأويلها وربط خيوطها بعضها ببعض.

ولد إدغار موران، واسمه الأصلي إدغار ناحوم، في باريس عام 1921 لعائلة يهودية سفاردية تعود جذورها



جان روش

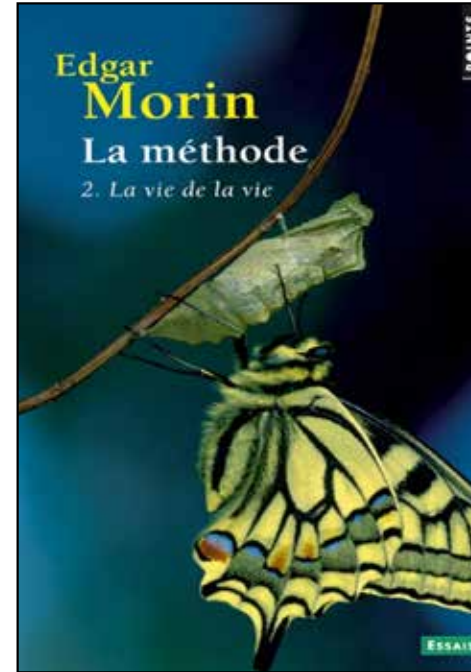


أنطونيو ماتشادو

حاول موران إعادة التفكير في المعرفة الإنسانية كلها. لم يكن هدفه بناء نظرية شاملة جديدة بقدر ما كان يسعى إلى تعليم البشر كيفية التفكير في عالم معقد ومتشابك. وكان يرى أن العلوم الحديثة حققت تقدماً هائلاً، لكنها دفعت ثمناً باهظاً تمثل في تجزئة المعرفة وعزل التخصصات بعضها عن بعض. من هنا صاغ مفهومه الشهير «الفكر المركّب». فالحقيقة، في نظره، لا توجد في جزء منفصل عن الكل، ولا في الكل بمعزل عن أجزائه. وكل ظاهرة إنسانية أو اجتماعية أو بيئية تتطلب النظر إليها من زوايا متعددة في آن واحد. لقد أراد تجاوز الثنائيات التقليدية: الفرد والمجتمع، الطبيعة والثقافة، العقل والعاطفة، النظام والفوضى. وكان يكرر دائماً أن أكبر أخطار العصر ليست الجهل، بل المعرفة المجزأة. فالتحديات الكبرى التي تواجه البشرية – من الأزمات البيئية إلى الحروب والهجرات والتفاوت الاجتماعي – لا يمكن فهمها أو معالجتها عبر اختصاص واحد أو رؤية أحادية. وقد لخص مشروعه كله في فكرة بسيطة: ينبغي أن نتعلم الربط بين الأشياء بدل الاكتفاء بفصلها.

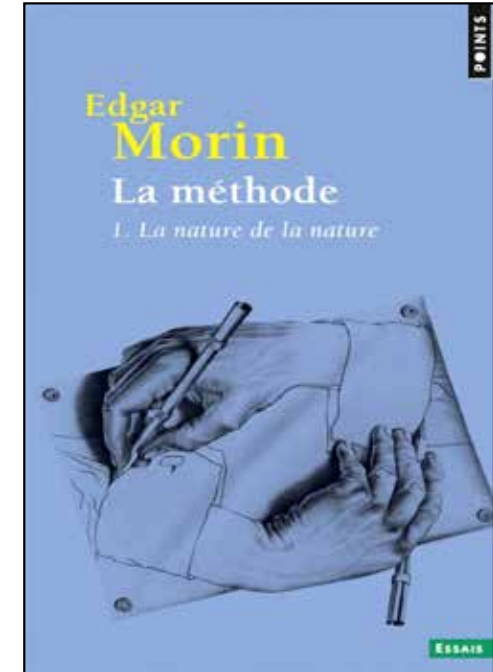
يقتضي النزول إلى مستوى الحياة اليومية نفسها. ولهذا أمضى عاماً كاملاً في قرية فرنسية صغيرة في بريثاني، مراقباً كيف تتجسد التحولات العالمية في حياة الناس اليومية. وهناك طور منهجاً يقوم على الجمع بين التعاطف الإنساني والمسافة النقدية، رافضاً التعامل مع البشر بوصفهم مجرد «موضوعات» للدراسة. إذ كان يرى أن عالم الاجتماع لا ينبغي أن يكتفي بالمراقبة الباردة، بل عليه أن يفهم البشر من الداخل دون أن يفقد قدرته على التحليل.

لكن التحول الأكبر في مسيرته جاء مطلع السبعينات، عندما أقام في كاليفورنيا وسط بيئة فكرية كانت تعجّ بالثورات العلمية والثقافية. هناك احتكّ بالبيولوجيا الحديثة والسيبرنيتيك ونظريات المعلومات والفيزياء الجديدة، وفي الوقت نفسه تابع صعود الحركات البيئية والثقافات البديلة. وقد وجد نفسه أمام عالم جديد تتقاطع فيه العلوم الدقيقة مع أسئلة الوجود والمعنى. ومن رحم هذه التجربة ولد المشروع الذي سيكرّس له أكثر من ربع قرن من حياته: «المنهج». في هذا العمل الضخم، الممتد على ستة مجلدات،



بساطة السؤال كان يكمن بحث عميق في معنى الوجود الحديث والاعتراب الإنساني. وبعد عقود طويلة، عاد إدغار موران إلى ذلك العمل ليقول إن السؤال لم يفقد راهنيته، بل أصبح أكثر إلحاحاً في عالم تسوده الهشاشة والقلق وعدم اليقين. وأضاف أن السؤال الأهم اليوم لم يعد: «كيف نعيش؟»، بل: «كيف نعيش، وهل نستطيع أحياناً أن نقول نحن؟». ففكرة الـ «نحن» ستصبح إحدى القضايا المركزية في فكره المتأخر، إذ رأى أن الكوارث والحروب والأوبئة توقف الإحساس بالمصير الجماعي، لكن المجتمعات سرعان ما تعود إلى الفردانية والعزلة. ولذلك ظل يدعو إلى إحياء الشعور بالانتماء الإنساني المشترك بوصفه أحد التحديات الكبرى للحضارة المعاصرة. واللافت أن هذا الهاجس، الذي سيبلغ في سنواته الأخيرة بعداً حضارياً شاملاً، كان حاضراً بأشكال مختلفة في مختلف مراحل مسيرته الفكرية.

لكن فضول موران الفكري لم يكن يكتفي بالتأمل في الظواهر الثقافية الكبرى أو في الأسئلة الوجودية التي تكشفها. فقد كان مقتنعاً بأن فهم المجتمع

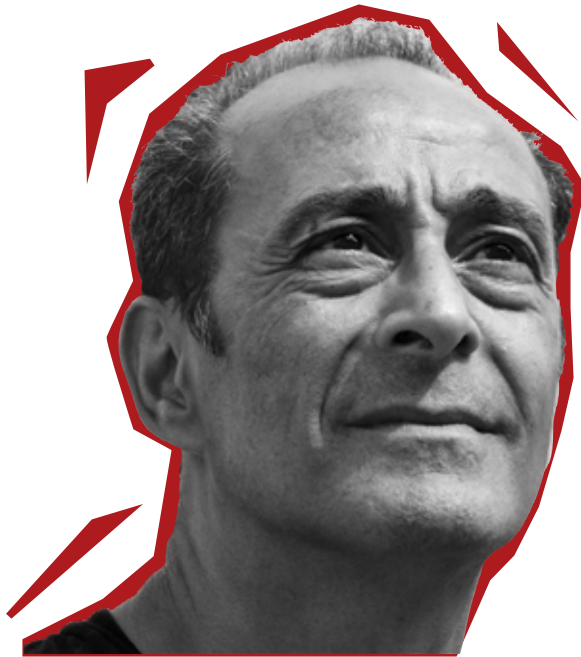


ولم يكتف بالبحث في القضايا الكبرى التي شغلت الفلاسفة وعلماء الاجتماع، بل اهتم أيضاً بالظواهر اليومية التي كان كثير من الأكاديميين ينظرون إليها بازدراء. هكذا درس السينما ونجوم هوليوود والثقافة الشعبية والإعلام الجماهيري وثقافة الاستهلاك، من منطلق اقتناعه بأن فهم المجتمع لا يمرّ فقط عبر المؤسسات السياسية أو النظريات المجردة، بل عبر الأغاني والأفلام والشائعات والأحلام الجماعية أيضاً. في خمسينات وستينات القرن الماضي، كان من أوائل من أدركوا التحولات العميقة التي بدأت تهرّ المجتمعات الغربية. ففي كتابه عن النجوم السينمائيين، رأى أن الجماهير الحديثة ما زالت تحتاج إلى الأساطير، حتى لو اتخذت هيئة ممثلين ومغنيين. وفي كتابه «روح العصر»، حلل صعود وسائل الإعلام الجماهيرية باعتبارها لغة جديدة مشتركة بين فئات المجتمع المختلفة.

ولعل أحد أهم إنجازاته المبكرة كان فيلم «وقائع صيف» الذي أنجزه مع المخرج وعالم الإثنولوجيا جان روش عام 1961. فيلم طرح سؤالاً بسيطاً على أشخاص عاديين: «هل أنتم سعداء؟». لكن خلف

والأخوة رغم كل ما شهده من كوارث ومآسٍ. لم يكن تفاؤله ساذجاً، بل نابعاً من وعي عميق بمأساوية التاريخ الإنساني. كان يدرك حجم الشرور التي يستطيع البشر ارتكابها، لكنه كان يؤمن أيضاً بقدرتهم على الإبداع والتضامن والتجدد.

هكذا يرّحل موران بعد أكثر من قرن من الحياة، تاركاً وراءه إرثاً فكرياً هائلاً يصعب اختزاله في نظرية أو كتاب أو مدرسة. لقد أمضى حياته كلها يحاول بناء الجسور بين المعارف والثقافات والبشر، مؤمناً بأن مصير الإنسانية واحد مهما تعددت اللغات والحدود والهويات. كان يحب أن يردد بيتاً للشاعر الإسباني أنطونيو ماتشادو: «أيها السائر، لا طريق هناك، الطريق تصنعه خطاك». واليوم، بعد أن توقف سيره أخيراً، يبقى الطريق الذي رسمته أفكاره مفتوحاً أمام أجيال جديدة تبحث، مثله، عن معنى أكثر إنسانية للعالم، وعن سبل جديدة لإعادة وصل ما مزقته الأيديولوجيات والحروب والانقسامات. وسيبقى الفيلسوف إدغار موران في الذاكرة واحداً من أولئك القلائل الذين كرّسوا حياتهم لتذكيرنا بأن الحقيقة أكثر تعقيداً من الشعارات الجاهزة، وأن الإنسان أكبر من كل التعريفات الضيقة التي نحاول حبسه داخلها.



الفلسطينية، معتبراً ذلك ضرورة أخلاقية وسياسية لا غنى عنها لتحقيق العدالة.

ورغم الجدل الذي رافق بعض مواقفه، فإن ما ميّز موران طوال حياته كان استقلاله الفكري. إذ لم يكن أسير حزب أو أيديولوجيا أو مدرسة فلسفية. ولذلك بقي قادراً على مراجعة نفسه والاعتراف بأخطائه وتغيير آرائه عند الضرورة. وكان يعتبر أن الشك ليس ضعفاً، بل شرطاً أساسياً للفكر الحر. ربما لهذا السبب ظلّ تأثيره يتجاوز حدود فرنسا. فقد تُرجمت أعماله إلى عشرات اللغات، واعتمدت أفكاره في برامج تعليمية وجامعات عديدة، لا سيما في أميركا اللاتينية، حيث أصبح «الفكر المربّج» جزءاً من النقاش التربوي والفلسفي. وهناك اعتُبر واحداً من أبرز المفكرين الذين سعوا إلى تجاوز الحدود التقليدية بين العلوم والآداب.

ومع تقدمه في العمر، لم يتحول إدغار موران إلى حكيم متقاعد يراقب العالم من بعيد. إذ ظل حاضراً في النقاشات الفكرية والسياسية، يكتب الكتب والمقالات ويستخدم وسائل التواصل الاجتماعي ويتابع التحولات الجارية بفضول شاب لا يكفّ عن التساؤل. وكان يؤكد أن التفكير الحقيقي يبدأ حين نعترف بحدود معرفتنا. في أحد آخر حواراته، قال إنه لا يزال يؤمن بالحب



سيرة

أنطوان جوكي، شاعر وناقد ومترجم، ولد في بيروت عام 1966، واستقرّ في باريس منذ عام 1990. واختار منذ العام 2016، أن يقيم بين مدينة سيت في جنوب فرنسا، ومدينة نيويورك في الولايات المتحدة الأميركية. ترجم من اللغة العربية إلى الفرنسية أكثر من 40 كتاباً، من بينها دواوين للشعراء سركون بولص، وديع سعادة، عباس بيضون، غسان زقطان، سليم بركات، أمجد ناصر، ونوري الجراح.

والطبيعة في قلب المشروع السياسي.

في العقود الأخيرة، تحوّل موران إلى ضمير أخلاقي لفرنسا وخارجها. ظل يكتب ويتدخل في الشأن العام ويعلّق على الأحداث الكبرى حتى بعد تجاوزه المئة عام. وكان يرفض الانقسامات التبسيطية التي تختزل الواقع إلى معسكرات متقابلة. ففي مواجهة الإرهاب، دعا إلى مقاومته بلا تردد، لكنه حذّر في الوقت نفسه من العنصرية وكرهية الأجانب. وفي مواجهة الأزمات السياسية، ظلّ يدعو إلى إحياء الروابط الإنسانية والتضامن المدني.

ومن أكثر القضايا التي أثارت الجدل حوله موقفه من القضية الفلسطينية والاحتلال الصهيوني الإسرائيلي. فموران، اليهودي السفاردي الذي عاش تجربة الاضطهاد الأوروبي وعرف معنى معاداة السامية، لم يتردد في التعبير عن مواقف ناقدة للسياسات الاحتلالية تجاه الشعب الفلسطيني. وفي عام 2002 شارك في كتابة مقال في صحيفة «لوموند» حول القضية الفلسطينية والاحتلال، اعتبر شديد الحدة، ما أثار عاصفة سياسية وقضائية واتهامات بمعاداة السامية، قبل أن تقضي المحاكم العليا ببراءته منها. كان موقفه يستند إلى رؤية أخلاقية وإنسانية أكثر منه إلى انتماء سياسي. فقد رأى أن ذاكرة الاضطهاد لا تمنح أي شعب حصانة أخلاقية دائمة. وكتب في سنواته الأخيرة أن «التاريخ يعلمنا أن التعرض للاضطهاد لا يمنع الإنسان من أن يصبح بدوره مضطهداً».

وفي واحدة من أكثر عباراته جرأة وبصيرة، قال: «يهود إسرائيل، المنحدرون من ضحايا غيتو يشبه نظام فصل، يمارسون الغيتو بحق الفلسطينيين». وتساءل بمرارة: كيف يمكن لمن تعرض للاضطهاد (النازي) أن يتحوّل في غضون جيلين ليجد رضاه في إذلال شعب (الفلسطيني)؟ وقد أثار هذا التصريح انتقادات حادة، لكنه بقي منسجماً مع خطه الفكري القائم على رفض الظلم أياً كان مصدره.

وبعد هجمات السابع من أكتوبر/ تشرين الأول 2023، والحرب المدمرة على غزة، عاد موران إلى إدانة قتل المدنيين، معتبراً بوضوح عن صدمته من حجم الإبادة التي تعرّض لها أبناء الشعب الفلسطيني في غزة. وظلّ في أشهره الأخيرة يدعو إلى الاعتراف بالدولة



رحلات موران الكثيرة إلى أميركا اللاتينية تركت أيضاً أثراً عميقاً في رؤيته للعالم. فقد رأى في مجتمعاتها المختلطة ثقافياً نموذجاً حياً للتعدد والتفاعل بين الهويات. وربما لهذا السبب حظيت أفكاره هناك باستقبال حار، وتحولت أعماله إلى مراجع أساسية في عدد من الجامعات والمؤسسات التعليمية.

من جهة أخرى، كان الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي أحد أوائل المفكرين الذين دقوا ناقوس الخطر البيئي. فمنذ سبعينات القرن الماضي تحدث عن دخول البشرية «العصر الإيكولوجي»، محذراً من أن تدمير الطبيعة هو في النهاية شكل من أشكال تدمير الذات. وقد ازداد حضوره في النقاشات البيئية العالمية مع تفاقم أزمة المناخ، إذ بدا لكثيرين أن تحذيراته المبكرة كانت استشرافاً دقيقاً لما يعيشه العالم اليوم. فقد لاحظ قبل غيره أن البشرية تقف أمام مفترق طرق حضاري، وأن النجاة لن تأتي من التكنولوجيا وحدها، بل من تغيير عميق في أنماط التفكير والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية. ولهذا دعا إلى ما سمّاه «سياسة حضارية» جديدة تضع الإنسان



إدغار موران

مسارات في حياة الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي

إدغار موران.. توطيد

شعرية الحياة لمقاومة

قسوة العالم

بقلم: الدكتور محمد الداهي (الرباط)

والتناقضات الأنثروبولوجية المختلفة، وتنفّح على الأفكار المغايرة دون تحيز أو حكم مسبق. أما المسار الثالث، فتمثل في شعوره - في قرارة نفسه - بأنه طفل يسأل الكون بفضول وشغف، ويبحث عن الأجوبة المناسبة بتوسيع رؤيته للعالم، والانفتاح على آفاق معرفية مختلفة، واعتماد مقاربة مركّبة (الأنثروبولوجيا المعقدة) لفهم الواقع في تعدديته وتعقده لتكريس شعرية الحياة (لحظات الحب والتآلف والوئام)، ولمقاومة قوى الهيمنة والموت والعنف التي تهدد البشرية، وللدفاع عن الحياة المتجددة بتغيير جلدتها ونسغها، وتدبير اللامتوقع، والتخلي بالتواضع المعرفي سعياً إلى اكتساب مهارات ومعارف جديدة.

حرص إدغار موران في السيرة الذاتية (شباطيني) الصادرة عن منشورات ستوك، 1994، على استبعاد النعوت التي تحشره تعسفاً في تكتل أو توجه سياسي ما، وعلى اتخاذ المسافة اللازمة حيال «التصنيف النخبوي الثقافي» بترداد العبارة الأثيرية لديه: «لست منكم». وهذا ما حفزه على كتابة سيرته الذاتية على مراحل وفي مؤلفات متعاقبة ومتداخلة بالتركيز على الجانب الفكري، وتفادي الخوض في الأمور الخاصة، أو إضاءة المنطقة المظلمة في حياته. وفي هذا الصدد سبق له عام 1958 أن أثار سؤالاً يتعلق بالصدق

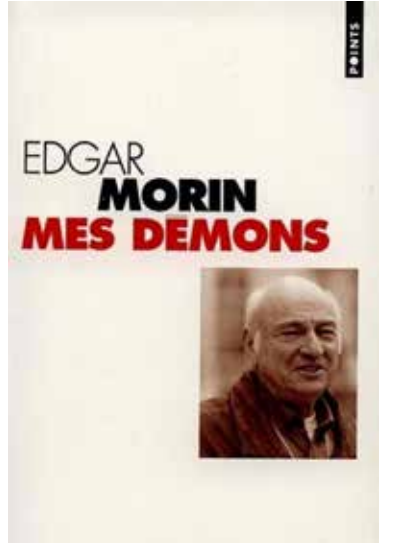
تشعبت حياة الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران (8 يوليو/ تموز 1921 - 29 مايو/ أيار 2026)، في ثلاثة مسارات أساسية، أولها ملازمة شبح الموت له منذ ولادته؛ لذا كان يعد نفسه «الحي الميت» الذي عاش تناقضاً دائماً بين الإخفاق في العيش والرغبة في العيش. عانت أمه من مرض كاد يزهرق روحها وهو في بطنها؛ لذا أثر الأطباء أن يضحوا به من أجل إنقاذ حياتها. من الصدق العجيب أن كُتِبَ له أن يعيش ويُعَمَّر طويلاً. ومن الذكريات الأليمة في حياته - علوة على فاجعة موت أمه - أنه أصيب في صيف 1932 بحمى رهيبية بسبب التهاب اللوزتين. كان وقتئذ بين الحياة والموت، لكن الغلبة في الأخير كانت للحياة. وهكذا استخلص من حياته عبرة يجمليها في ثنائية الأمل والإخفاق؛ بقدر ما زعزعت أركان حياته في ظروف صعبة، عززت لديه الجوارية لتركيب العناصر المختلفة في حياته، والإصرار على الإنتاج سعياً إلى إثبات وجوده وجدارته. في المسار الثاني، كان يشعر من خلال هويته المركبة والهجينة (عثمانية، يونانية، إيطالية، فرنسية) بفرادته من جهة، وانتمائه إلى ثقافات متعددة من جهة ثانية وإن كان يعتر - في كلا الحالتين - بأرومته الفرنسية. جعلت منه فترة التقية والسرية عيّنة بشرية تتفاعل فيها المتمنيات

داخلية ومتفوقة عنا، أو وسائط تشتغل في الظل أو في المنطقة المتحركة من الروح. وفي السياق نفسه صرح بما يلي: «أحاول أن أدرك الأخطاء التي قادنتني إليها شياطيني، والحقائق التي ما زلت مخلصاً لها». وفي كلا الحالتين يحرص على التحاور معها، وتحمل منغصاتها وأعبائها بطريقة واعية.

توطد الانتماء الفرنسي لدى موران إبان ميعة الطفولة باستيعاب تاريخ فرنسا، واستيطان الماهية الفرنسية. ومع ذلك كان يعي أن هويته متوسطة بحكم استقرار والدته في سالونيك اليونانية التي كانت آنذاك تابعة للإمبراطورية العثمانية، وتجنسهما فيما بعد بالجنسية الإيطالية ثم بالجنسية الفرنسية، وبالنظر إلى التقاليد المتوارثة في الطبخ والموسيقى والشعائر. صدم في طفولته بشبح الموت على إثر وفاة والدته بحادثة بالقطار. ومنذ تاريخ

(ألست صادقاً فيما أزعمه؟)، ثم طرح السؤال نفسه بصيغة مغايرة (ألست محقاً فيما أحكيه؟) أعاد فيما بعد. إن الكتابة عن الذات تختلف عن الكتابة عن الوجود بدعوى أن المرء يجد نفسه - في الممارسة الاستبطانية - بجوار ذاته لملاحظتها وفهمها. وإن كانت تبدو غريبة عنه فهي مع ذلك تمثل ذاته. يقول موران في سيرته: «أحياناً، بما أنني مختلف وغريب عن ذاتي، فإنني أعاين ذاتي من خلال قريني. أخيراً، أدرك في أعماق نفسي هاوية لا يمكن سير غورها، وهي وإن كانت فريدة من نوعها بالنسبة لي، إلا أنها تخص أيضاً كل واحد منا».

تبنى موران المشروع السيرذاتي لفهم لماذا يفكر بالطريقة التي يفكر بها، ويعتقد بالطريقة التي يعتقد بها أيضاً، ويكتشف الشياطين أو القوى الداخلية التي توجهه، ويخضع لها دون معرفتها: إنها «كائنات روحية



28 يونيو/ حزيران 1931 أضحي الموت يشغل حيزاً كبيراً في حياته: «اجتاحت هيروشميا دخيلتي. استقر الموت في ذاتي على شاكلة ألم وسر ورعب. لكنني أخفيت ما استوعبته، وأخفيت ما شعرت به آنئذ، وواصلت إخفائه عن والدي، وعن عمتي، وعن أفراد عائلتي». حفزه الموت على حب الأدب ومداومة القراءة. لازم منذ هذا التاريخ الاستماع إلى أغنية (إروليكاريو). كان لا يفهم كلمات الحب والموت لكنه مع ذلك «كان يحس في أداء الأغنية بالحب اللامتناهي وبالموت العضال».

في زنقة منيلمونتان بباريس، أصبح عاشقاً للسينما التي كانت تمثل بالنسبة لمجايليه «مغامرة محفوفة بالأسرار» لأنها – علاوة على أنها أسعفتهم على اكتشاف العالم – ربتهم على حياة رقيقة ومسحورة وسامية. اكتشف - برفقة ابن عمه فريدي - وهو في الثانية عشرة من عمره كشكاً لبيع الكتب القديمة. كانا يترددان عليه لاقتناء الكتب التي كانت تستأثر باهتمامهما وقتئذ؛ ومن جملتها روايات ميغيل زيفاغو، غوستاف إيمار، ألفونس دودي، شارلز ديكنز، جاك لندن، فيدور دوستويسفكي، وليو تولستوي وغيرهم. كما كان يهوى سماع الأغاني الفرنسية الذائعة الصيت آنئذ. ويتابع عن كتب طواف فرنسا للدراجات الهوائية. تنامي لديه النهم بالقراءة لمقاومة فقدان الأم، ولاكتشاف الحقائق الجديدة. ومن خلال حصص الفلسفة انجذب إلى مؤلفات جان - جاك روسو، وفولتير، وديدرو، ولاروش- فوكو، ولا برويير. ولعبت ظروف ما بين الحربين العالميتين (استفحال مظاهر الفقر والشك والأزمة الاقتصادية، واستقواء النازية والفاشية) في تعزيز ميله إلى الثورة بحثاً عن الخلاص أو المخرج المناسب؛ فوجد ضالته في الماركسية بصفتها بوتقة تلم الشتات المعرفي، ومعرفة مفعمة من الداخل بفضل الجدل الهيجلي. أهله الماركسية إلى تبني الطرح الأنثروبولوجي ليس بصفته اختصاصاً حول الشعوب القديمة والباثدة، بل باعتباره عملاً شاملاً يستوعب – فضلاً عن الاقتصاد

وعلم النفس والتاريخ- الأسطورة وعلم الإحياء. بعد أن صدر له أول كتاب «السنة الصفر في ألمانيا» تواصلت معه صديقة أولغا أورمسير التي تدير دار النشر (كوريا) لتطلب منه تعزيز «سلسلة في التاريخ» بكتاب. قضى فترة ما بين عامي 1949 و1951 بالمكتبة الوطنية لإنجاز الكتاب حول «الإنسان والموت»، ثم استثمر فرصة التحاقه بالمعهد الوطني للبحث العلم لمواصلة أبحاثه في مجال المتخيل السينمائي؛ وهو ما أسفر عن إصدار كتابه «السينما أو الانسان المتخيل» عام 1956.

أسس - برفقة زملائه الباحثين- مجلة «الحجج»، ثم كلف بإدارتها حفاظاً على صيتها بالبحث في القضايا الفكرية الراهنة. وبفضلها اكتشف فلاسفة من طينة تيودور أدورنو وهربرت ماركوز وجورج لوكاش وكارل كورش ومارتن هيدغر، وكون فكرة عن الكتب التي ستصدر لاحقاً، ومن ضمنها «لب الموضوع» (1936) ثم «مدخل إلى سياسة الإنسان» (1965). علاوة على اهتمامه بالقضايا السياسية الراهنة، أصبح يعتني بعلم الاجتماع تطلعاً إلى معالجة القضايا التي تسهم في تغيير المجتمعات المعاصرة: «خلال هذه الفترة من حياتي، أعرت اهتماماً لثقافة الراهن مبتكراً علم الاجتماع الذي يسائل الملموس، والظاهرة، والحدث. استجبتُ في الآن نفسه لفصولي فيما يحدث ولاستفساراتي حول معنى ما يحدث». وهكذا تحمل وزر التناقضات بالتنقل بين ثقافات مختلفة مثل فراشة تجمع رحيق الأزهار، وبالتأرجح بين الثقافتين العلمية والإنسانية، والمسيعيين النظري والتطبيقي، والزمنين القديم والحديث، وبالتوفيق بين الأمل والحسرة، والعقلانية والتصوف، والإيمان والشك. أجمل ما يترتب على هذه التناقضات التي تتفاعل في طويته مثل حقائق متنابهة فيما بينها: «نعيش في صراع الأضداد؛ أي في ازدواجية بلا ضمير. ليس في موضع مناسب بل في الاعتدال والإفراط؛ ليس في خضم استسلام محزن، بل في الأمل واليأس؛ ليس في ملل مفرط أو في اهتمام رجب بالحياة، بل في رعب ودهشة».

انخرط في حركة التحرير والمقاومة لمواجهة النازية الألمانية والنظام الشمولي الستاليني في الآن نفسه. وهو ما جعله يشعر وقتئذ بأنه حر في اختياراته وقناعاته الفكرية والسياسية؛ «فرضت الضرورة الأخلاقية على ذهني دون أن أعرف أي مبدأ غيرها. وهكذا شيدت في طويتي أخلاقية

دون مبدأ: الأخلاقية الذاتية». لاحقاً اضطر إدغار موران إلى قطع الحبل السري الذي كان يربطه بأحد مكونات الحركة التحريرية (الحزب الشيوعي) لأنه كان يحبذ أن يكون فكرة عما نؤمن به ونصدق. وكذا تتوسط الأخلاقية الذاتية في حياتنا بصفتها كائنات حية بالنظر إلى تحكم الأفكار فينا أكثر من تحكمنا فيها: «في علم الأخلاق الذاتية، يتطلب الضمير الأخلاقي، من جهة، إيماناً أو تصوفاً يلهمه، ومن جهة أخرى، ممارسة دائمة لضمير مستنير».

عاش فترة من حياته عاطلاً عن العمل، ومكابداً صروف الدهر لإعالة طفليته: «لم يكن التهميش الاجتماعي مفصلاً عن التهميش السياسي بسبب موقف الثقافي المعارض اعتباراً من عام 1947، وامتناعي من السياسة خلال عامي 1947 و1948. وجدت نفسي في نفي داخلي».

اكتشف إدغار موران- بقرأة مؤلفات هيجل- الفكرة التي تستوعب وتتحمل التناقض، وتتنامى بالصراع الذي ما أن ينفذ حتى يلوح في الأفق صراع من نوع آخر. وأسعفت موران الماركسية – فضلاً عن الحركة السريالية ومؤلفات كل من تيودور أدورنو و مارتن هيدغر- على الاهتمام والاشتغال بالمتخيل والأسطورة، وعلى تعزيز الصرح الأنثروبولوجي: «من الآن فصاعداً لا يتحدد الإنسان أساساً بالتقنية والعقل، بل يتحدد أيضاً بالمتخيل والعاطفة. أدمج أيضاً في قلب

متخصص بالسياسية والتواصل

الدكتور محمد الداهي، ناقد أدبي وباحث، وأستاذ جامعي من المغرب، من مواليد شفشاون، العام 1961. متخصص بالسياسية والتواصل، ونشر أكثر من 15 كتاباً، وساهم بنصوص في 30 كتاباً باللغتين العربية والفرنسية. نال جوائز عدة، منها جائزة الشيخ زايد للكتاب، عام 2022، جائزة المغرب للكتاب، 2006، وجائزة كتارا للرواية العربية، 2021. صدرت له مؤلفات نقدية عدة، من بينها: «السارد وتوأم الروح.. من التمثيل إلى الاصطناع»، «الحقيقة الملتبسة.. قراءة في أشكال الكتابة عن الذات»، «سيمائية الكلام الروائي»، «التشخيص الأدبي للغة في رواية (الفريق) لعبد الله العروي»، « سيمائية السرد»، «عبدالله العروي.. من التاريخ إلى الحب»، «متاهة تحت العين.. مقاربات نقدية لتجربة الشاعر محمد بنطلحة» (كتاب جماعي تنسيق الدكتور محمد الداهي)، «حياة المعنى.. التدبير السيميائي لمعنى الحياة».

الأنثروبولوجيا الاحتفال عند روجي كايوا، والإسراف عند جورج باتاي، والشعر عند السريالية». وتأثر فيما بعد بأفكار جديدة بسبب تغير العالم وتبدل الأحوال. وبجمل التحولات التي طرأت على مساره في ثلاث مراحل: تتميز المرحلة الأولى (1968 - 1972) بانتمائه إلى «مجموعة العشرة»، وإقامته في «معهد سالك» بسان ديبغو. تأثر في هذه المرحلة بالثورة الأحيائية، وبنظرية الاتصال، والسبرنتيقا، وبنظرية الأنساق وغيرها من النظريات البارزة وقتئذ. وتتسم المرحلة التكوينية (1982 - 1973) بتغذية مساره وإصلاحه بالانفتاح على نماذج وأنساق ثقافية مختلفة. وأصدر في مرحلة الإنتاج (1982 - 1994) جملة من المؤلفات؛ من قبيل: «العلم بالوعي»، و«التفكير في أوروبا»، و«الخروج من القرن العشرين»، و«الأرض- الوطن».

إن مهمة المثقف- في نظر إدغار موران- هي معالجة الظواهر المعقدة، ومقاومة ضروب الهمجية والظلم والحيث: «أن تكون مثقفاً كما قلت سابقاً، هو أن تكون ذاتك بنفسك، وتؤدي مهمة ضد الخطأ؛ مهمة الوعي لتطوير البشرية. هذه هي المهمة التي أديتها بحزم. أعرف جيداً بأنني لم أؤديها كما ينبغي».





عبد الرزاق قرنح

أجيال من الأدباء أسهموا في تفكيك النص الاستعماري وإنقاذ الذاكرة

السرد الأفريقي.. استرداد الحكاية من قلب الظلام

بقلم: حسين جلعاد (الدوحة)

وحسب، وإنما أعادت ترتيب تصوّري عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، وعن السؤال الجوهرى: من يملك حقّ سرد الكارثة؟

في «الأشياء تتداعى»، يمنح أنشيبى مجتمع الإيبو لحماً ودماً وحضوراً كاملاً. يقدّم لنا قرية عامرة بمؤسساتها وأعراقها، بنظامها القضائي وأساطيرها وطقوسها، بحكمتها وخطاياها معاً. يرفض الكاتب النظر برومانسية إلى الماضي السابق للاستعمار، فيُري القارئ كيف يقتل المجتمع توأم المرأة استجابةً لمعتقد مغلوّط، وكيف يُنفى المختلفون. هذا الصدق الفني هو ما يمنح الرواية ثقلها التاريخي. أوكوانكو لا يسقط بفعل البندقية البريطانية وحدها، ولكنه يسقط أيضاً تحت وطأة التصنّع الداخلي الذي تكشف للمجتمع حين امتحنه الواعد الجديد. المأساة هنا مزدوجة الجذر، حيث ثمة عنف خارجي يخترق بنية بدأت تتشقق من فرط جمودها أمام التحول.

ما أنجزه أنشيبى يتجاوز الردّ الأدبي على كونراد إلى ما هو أعمق، بإعادة كتابة شروط السرد ذاتها، فقد احتكرت الرواية الأوروبية لقرون امتياز تمثيل الآخر، وحوّلتها إلى معرفةٍ مُسلّم بها. وحين كتبت المفكّرة البنغالية الأميركية غاياتري سبيفالك سؤالها الشهير «هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟»، كانت تشير إلى البنية ذاتها التي اخترقها أنشيبى في الستينات، وجوهرها أن التابع يتكلّم حين يستعيد أدوات السرد ولغته وبنيته، وحين يكتب

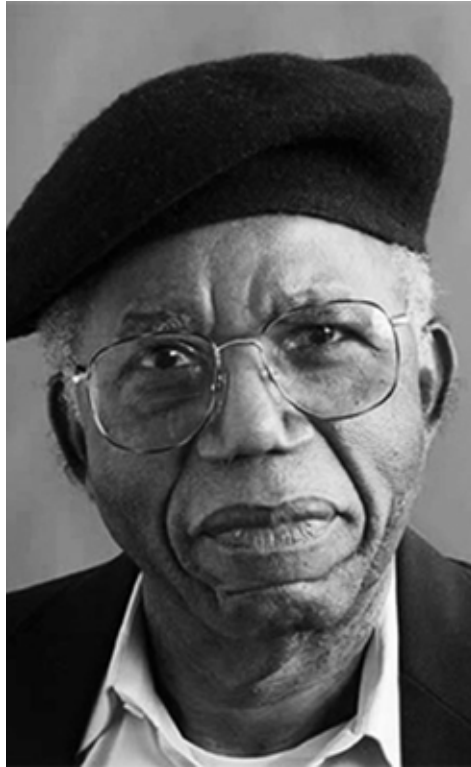
ظلّت المخيلة الغربيّة ردحاً طويلاً من الزمن تنتظر إلى قارة أفريقيا بوصفها فضاء صامتاً، وأرضاً بلا تاريخ، يسكنها بشر بلا ملامح. تكثّفت هذه الرؤية في النصوص الاستعمارية الكبرى، وبلغت ذروتها في رواية «قلب الظلام» للكاتب البولندي البريطاني جوزيف كونراد، حيث اختزلت القارة في أحراش بدائية مظلمة، وتحول أهلها إلى ظلال متحرّكة، وخلفية مسرحية لأزمة الرجل الأبيض الوجودية. وحين كتب الروائي النيجيري تشينوا أنشيبى مقالته الشهيرة «صورة أفريقيا» عام 1975، فضح فيها هذا الاختزال بوصفه عنفاً رمزياً متواصلاً يسبق الرصاصة ويُبرّرها، ويعيد إنتاجها في كل قراءة مدرسية لكونراد بوصفه كلاسيكياً إنسانياً. هذه المقالة كانت البيان النظري لما أنجزته الرواية إبداعياً قبل سبعة عشر عاماً.

دخلت إلى أدب القارة الأفريقية من بوابة أنشيبى. قبل ذلك، كنْتُ قد قرأت مختارات مترجمة من الشعر الأفرو-أميركي، والتي تركت في وجداني إيقاع الشتات وحرارة الألم، لكنها ظلّت قراءة عاطفية لا تنفذ إلى البنية. أما رواية أنشيبى «الأشياء تتداعى» فقد كانت الصدمة المعرفية الأولى، اللحظة التي فهمتُ فيها أن ثمة قارة كاملة كانت تنتظر أن تروي نفسها بلسانها. أحببتُ الرواية حدّ أنني استدعيْتُ ظلّها في إحدى قصص مجموعتي «عيون الغرقى». تلك القراءة لم تضيف إلى ذائقتي عملاً عظيماً

وجدان شعبه وذاكرته الشفهية. كانت روايته «لا تبتك أيها الطفل» و«حبة قمح»، كتبنا بالإنجليزية، ووثّقنا كفاح حركة الماو ماو ضد البريطانيين بأسلوب ملحمي يربط الفعل الثوري بسؤال الهوية. غير أن ثيونغو، حين أنضج تجربته الفكرية، رأى أن الكتابة بلغة المستعمر تديم سلطته الرمزية حتى بعد رحيله، وتعيد إنتاج التراتبية ذاتها التي حاربها سياسياً. أما روايته «شيطان على الصليب»، التي كتبها على ورق المرحاض في سجنه عام 1977، فقد كانت العمل الأول الذي أنجزه بلغته الكيكويو، وكانت أيضاً فعل قطيعة كامل.

تستحضر هذه التجربة فرانز فانون وتحليله للعنف

من الداخل لا عن الداخل. والرواية، بهذا المعنى، وثيقة استقلال ثقافي تلت وثيقة الاستقلال السياسي وأكملتها. من هذه العتبة، يقودنا الأدب الأفريقي إلى مرحلة أكثر جذرية في مشروع التحرر، والتي تتجسّد في تجربة الكاتب الكيني نغوي وا ثيونغو، الذي أدرك مبكراً أن تحرير الأرض من الجيوش يبقى منقوصاً ما لم يلحقه تحرير العقل من اللغة المستعمرة. وقد صاغ هذه الرؤية في كتابه المرجعي «إلغاء استعمار العقل» الصادر عام 1986، الذي أعلن فيه قطيعته مع اللغة الإنجليزية وعودته إلى لغته الأم «الكيكويو»، بوصفها الوعاء الوحيد القادر على حمل



تشينوا أنشيبى

وأحلام الأمهات في آنٍ معاً. وبهذه الرؤية الفنية المركّبة، يُخرج أوكري الأدب الأفريقيّ من ثنائية المركز والهامش إلى أفق التجريب الإنساني، ويثبت أن السرد القادم من الجنوب العالمي قادر على ابتكار أحداثه الخاصة بأدوات مسئّلة من تربته. ينبغي الإشارة إلى أن هذه المقالة تتناول محاور بارزة وليس مسحاً شاملاً لكامل الخريطة الأدبية الأفريقية، حيث تطلّ القارة الأفريقية عامرة بأصوات كبرى أخرى تستحقّ تأمّلاً منفصلاً. ونذكر في هذا السياق الكاتب النيجيري وول سوينكا وهو أول أفريقي ينال جائزة نوبل في الأدب عام 1986 بمشروعه المسرحي والشعري المتجذّر في تراث اليوروبا، وكذلك ج. م. كويتزي ونادين غورديمير، بشهادتيهما المختلفتين عن جنوب أفريقيا إبان الفصل العنصري (الأبارتايد)، وكذلك ببسي هيد بصوتها النسوي الذي يكتب من الهامش المزوج،



تشيماماندا نغوزي أديتشي

ماركيز والروائي الكوبي أليخو كاربنتييه، إذ أن واقعية ماركيز تنبع من تهجين ثقافي بين الموروث الإسباني والإرث الأفريقي والهندي في الكاريبي، وتعمل بألية المبالغة والإفراط. أما واقعية أوكري فتنبع من معتقد كونيّ متماسك ما زال حياً في الوجدان الشعبي اليوروبي الأفريقي، وهو معتقد لا يفصل بين عالم الأرواح وعالم الأحياء أصلاً. وما يبدو سحرياً للقارئ الغربي هو يومي للقارئ النيجيري. والفرق هنا فرق نظام معرفي كامل. فالروائي بن أوكري لا يضيف السحر إلى الواقع، وإنما يكتشف الواقع بوصفه سحرياً في جوهره وفق أسطورة أصلية. الطريق في رواية أوكري ليس مكاناً، ولكنه رمزٌ ممتد لرحلة القارة في تاريخها الحديث، إنه طريق يلتهم سالكيه ويتجدّد بهم، وهو طريقٌ يبدأ ولا ينتهي ويحمل جوع الفقراء وأطماع السياسيين



بيسي هيد

أما في مرحلته الثالثة، فقد تجاوز السرد الأفريقي التوثيق التاريخي والمواجهة المباشرة إلى استعادة الطاقة الأسطورية للقارة. وهنا يبرز النيجيري بن أوكري بروايته «طريق الجوع» الفائزة بجائزة البوكر عام 1991، حيث يفتح السرد على عالم تتداخل فيه الأزمنة وتتعايش فيه الكائنات المرئية مع غير المرئية. ينتمي بطل الرواية، الطفل «أزارو»، إلى أساطير الـ«آبيكو» في معتقدات اليوروبا، حيث الأطفال - الأرواح الذين يولدون ويموتون ويعودون إلى الميلاد في حلقة لا تنقطع، رافضين الاستقرار في عالم الأحياء. ويستثمر الكاتب أوكري هذه الأسطورة ليصنع نصاً تتنقّس فيه الأشجار ويتكلّم فيه الموتى وتتشابك فيه الطرقات. تجدر الإشارة هنا إلى أن واقعية أوكري السحرية تختلف جذرياً عن نظيرتها اللاتينية الأميركية التي عرفناها مع الروائي الكولومبي غابريل غارسيا

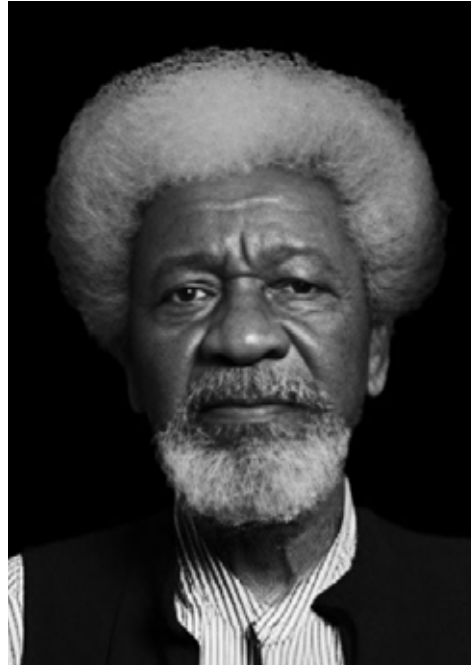


آما آتا أيدو

الرمزي في «بشرة سوداء، أقنعة بيضاء»، حيث رصد كيف يستبطن المستعمر صورة المستعمر عن نفسه، فيرى ذاته بعيون جلاده. ما فعله ثيونغو هو نقل هذا التحليل من حقل التشخيص إلى حقل الممارسة، إذ جعل الفعل الكتابي ذاته ساحة المعركة. واللغة عنده ليست أداة محايدة لنقل المعنى، ولكن اللغة هي المعنى ذاته، وهي الذاكرة المُجسّدة، كما أنها الطريقة التي يحلم بها شعب ويُسمّي بها العالم. وحين يكتب الإفريقي بالإنجليزية، فإنه يتنازل عن جزء من ذاكرته، ويعيد إنتاج المركزية الأوروبية بوسائل ناعمة. وكان لقراره هذا ثمن باهظ دفعه نفوغي وا ثيونغو من حضوره العالمي، إذ ضيّق عليه دائرة قراءته، وأبعده عن سباقات الجوائز الكبرى لسنوات. غير أن قراره ظلّ مرجعاً نظرياً وأخلاقياً لكل كاتب في الجنوب العالمي يواجه سؤال اللغة بوصفه سؤالاً وجودياً.



نغونجي وا ثيونغو



وول سوينكا



نادين غورديمر



محمد مبوغار سار

المحيط الهندي وما شهدته من هجرات وتبادلات وصراعات. عالمه الروائي يكشف أفريقيا متصلة بجوارها العربي والآسيوي في شبكة تاريخية وثقافية واسعة تتجاوز الحدود الحديثة التي رسمتها الإمبراطوريات.

أما السنغالي محمد مبوغار سار فيمثل جيلاً جديداً من الكتاب الذين يتحركون بحرية داخل المكتبة العالمية، ويطرحون أسئلة الاعتراف والمركز والهامش وعلاقة الكاتب الأفريقي بالمؤسسات الثقافية الكبرى. في أعماله يتجاوز الإرث الأفريقي مع الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس والتشيلي روبرتو بولانيو وسواهما من أعلام الأدب العالمي، في دلالة على اتساع الأفق الذي بلغته الكتابة الأفريقية المعاصرة.

تكشف هذه الأصوات وغيرها عن تحوّل عميق في موقع الأدب الأفريقي. فالقارة التي خاض كتابها الأوائل معركة إثبات الوجود أصبحت اليوم أحد المراكز الحيوية لإنتاج الأسئلة الأدبية الكبرى في

ومن هذه السلالة التي أسسها أتشيببي وثيونغو وأوكري يتشكل المشهد الأفريقي الراهن، وهو مشهد أكثر تنوعاً واتساعاً من أي وقت مضى. فالقضايا التي شغلت الجيل المؤسس ما تزال حاضرة، غير أنها تظهر اليوم في صور جديدة تتصل بالهجرة والذاكرة والمنفى وتداخل الهويات وتحولات العالم المعاصر. تمثل تشيماماندا نغوزي أديتشي أحد أبرز وجوه هذا الجيل. فقد ورثت سؤال الحكاية من أتشيببي، وأعادت طرحه في سياق مختلف، حيث تتحرك الشخصيات بين القارات والثقافات، وتصبح الهوية تجربة متحولة لا قالباً ثابتاً. وفي رواياتها ومحاضراتها يتجدد التحذير من اختزال الشعوب والأفراد في قصة واحدة، لأن الحكاية الأحادية كانت دائماً إحدى أدوات الهيمنة وأقصر الطرق إلى سوء الفهم.

وفي شرق أفريقيا يواصل عبد الرزاق قرنح استكشاف المناطق التي أهملتها السرديات الكبرى، مستعيداً تاريخ السواحل المطلّة على

لم يبق الأدب الأفريقي اليوم في الموقع الذي كتب منه أتشيببي روايته دفاعاً عن حق القارة في الكلام. فالأصوات الجديدة تتحرك في فضاء مختلف، أكثر تعقيداً واتساعاً، حيث تكتب الروائية النيجيرية تشيماماندا نغوزي أديتشي عن الهوية والمنفى والحكايات المتعددة، ويعيد الروائي التنزاني، الزنجباري من أصول عربية يمنية، الحائز على جائزة نوبل في الأدب، عبد الرزاق قرنح، استكشاف تاريخ شرق أفريقيا والهجرات عبر المحيط الهندي، بينما يواصل الروائي السنغالي محمد مبوغار سار مساءلة علاقة الكاتب الأفريقي بالمركز الثقافي الأوروبي وبمؤسسات الاعتراف الأدبي.

تكشف هذه التجارب أن الأدب الأفريقي لم يعد يطالب بمقعد على هامش الأدب العالمي، بل أصبح أحد المساهمين في إعادة تعريفه، لقد تغيرت الأسئلة، لكن جوهر المشروع بقي واحداً، وهو استعادة الإنسان الأفريقي من الصور الجاهزة، ومنحه حق رواية تجربته بنفسه.

كما نجد كل من تسيتسي دانغارمبغا وآما آتا أيدو وأخيراً تشيماماندا نغوزي أديتشي التي تُمثّل الجيل الجديد في حوار مع إرث أتشيببي. وكلّ صوت من هذه الأصوات يفتح بوابة مستقلة على مشروع الكتابة الأفريقية.

يبقى السرد الأفريقي شاهداً على قدرة الكلمة في مواجهة المحو. وحين نعود اليوم إلى الصفحة الأخيرة من «الأشياء تتداعى»، وخصوصاً المشهد الذي يُقرّر فيه المُبشّر البريطاني أن يُخصّص فقرة صغيرة عن أوكونكو في كتابه عن «تهدئة قبائل النيجر الأدنى»، فإننا نتذكّر أن هذه الفقرة الافتراضية هي بالضبط ما كتب أتشيببي روايته كلّها ضده، لأنّ حياة رجل بأكملها، ومأساة مجتمع بأسره، يختزلهما المستعمر في حاشية هامشية. وحين نقرأ أتشيببي وثيونغو وأوكري، فإننا نعيد لتلك الحاشية حجمها الحقيقي، ونعيد للقارة صوتها، ونتعلّم أن الأدب، حين يكون حقيقياً، فإنه الفعل الأخير الذي ينقذ التاريخ من النسيان.

فحوصات ثقافية

تذكير بالمدونات

بقلم: الدكتور محسن الرملي

لعل التسمية العربية، أو مصطلح "مدونة" لكلمة (بلوغ) الإنجليزية، من أجمل وأدق مفردات التعبير التي وُقِّع فيها العرب في اجتراح اسم لشيء جديد، وتبعاً له جاءت تسمية المدونين؛ من صنّاع المحتوى والمؤثرين، الذين أصبحوا مشاهير أيامنا. وفي هذه الوقفة القصيرة، أود التذكير بأهمية المدونات، لأنني لاحظتُ كثيرين ينسونها وسط إدمان وسائل التواصل الاجتماعي.

يقول البعض إن المدونات قد أصبحت من الكلاسيكيات. يا للسرعة التي تحوّلت فيها منصات نشر حديثة إلى كلاسيكية! ولكن أليس في الكلاسيكيات عناصر الجودة وأعمدة الديمومة؟ هذه قناعتني، لذا أدير خمس مدونات منذ 2008 وأدرك عملياً جدواها. شاعر إسباني صديق، تحوّلت مدونته إلى أنطولوجيا هائلة للشعر العالمي، ينشر كل يوم قصيدة من بلد، طوال عشرين عاماً، وآخر أرجنتيني خَصَّصها للقصص القصيرة، وآخر عربي جعلها لمراجعات الكتب. وحتى كبرى المؤسسات ودور النشر تحرص على إنشاء مدونات لها رغم امتلاكها مواقع إلكترونية ومنصات متطورة.

عندما ظهرت المدونات في تسعينات القرن الماضي، غيّرت العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ. فقد أتاحت النشر المباشر بعيداً عن سلسلة تعقيدات المراجعات التحريرية والرقابية، كما تحفّف الكُتّاب من قيود الصورة النمطية عن الكاتب، لأن المدونات تشبه دفاتر رقمية لتسجيل التأمّلات والذكريات واليوميات والتعليقات والمقالات، بل وحتى المسودات التجريبية التي تُنشر لاستقبال ملاحظات القراء قبل صدورها في كتب مطبوعة.

الروائي البرتغاليّ خوسيه ساراماغو نفسه، وحتى بعد نيّله جائزة نوبل في الأدب، وإتاحة كل المنابر لنشر ما يشاء وبمقابل مادي، أنشأ مدونة مجانية بعنوان (دفتر ساراماغو)، ينشر فيها تأملاته الثقافية والشخصية والسياسية، بأسلوب أكثر عفوية ومباشرة. لم تكن مدونته أداة ترويج إضافية لكتبه فحسب، كما فعل كثير من الكُتّاب، وإنما اتخذها مساحة حرة للتفكير الحر، فاكشف القراء فيه صوتاً آخر أكثر قرباً وبساطة ومواقبة وإثارة للنقاش من الصورة الرسمية المرتبطة بنوبل.

ومن تأثيرات المدونات على الأدب، أنها عزّزت روح الاعتراف عبر اليوميات والمذكرات وتدوين الأخبار والرحلات والمغامرات، فأثرى هذا الأسلوب العفوي والمُجزأ والحميم الأساليب الأدبية الحالية، وتضاءلت الحدود بين السيرة والرواية والمقال، وانتعشت تجارب النصوص القصيرة، والنشر المتسلسل. شكّلت المدونات مختبرات إبداعية ووسيلة لتوسيع قاعدة القراء، وأدخلت أسماء جديدة إلى عالم الأدب، قبل نشر كتبهم المطبوعة. بلغت المدونات ذروة انتشارها خلال العقد الأول من هذا القرن، قبل أن تتراجع أمام منصات التواصل الاجتماعي، التي خرجت من معطف المدونات، وتميزت بسرعة وقصر رسائلها وكثافة محتواها البصري. ومع ذلك، ما زالت المدونات أكثر قدرة على احتضان الكتابة المتأنية وبناء أرشيف شخصي مستدام. ففي عالم تحكمه المنشورات العابرة والخوارزميات المتقلبة، تؤدي المدونات دور الذاكرة الرقمية التي تحفظ الأفكار والنصوص والمواقف من الضياع. شخصياً، أضع فيها ما أنشره أو ما ينشر عني، بعد أن لاحظت اختفاء المواد من مواقع الصحف، وحين يطلبُ مني باحث موادّ لعمله، أرسل إليه رابط المدونة. وقد انتبهت إلى أهمية ذلك أكثر بعد وفاة أصدقاء مبدعين، وجدت أن الذي لديه مدونة قد ترك ما يمكن الرجوع إليه من بعده، أما من اعتمد على حسابات وسائل التواصل وحدها، فقد جرف نهرها الجاري معظم إرثه إلى بحر النسيان.

• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني
يقيم في مدريد

عصرنا وهي أسئلة الذاكرة والهجرة والهوية والتاريخ والعدالة. ولهذا تحظى كتاباتها باهتمام متزايد في الجوائز والجامعات ودوائر النقد، لأنها تمس جوهر التجربة الإنسانية في عالم كثير الحركة والتبدل.

وحين نعود في الختام إلى أوكوانكو في قريته اليبوية، وإلى تلك الفقرة الهامشية التي أراد المبتسّر البريطاني أن يختزل فيها حياة رجل ومصير مجتمع كامل، فإننا ندرك المسافة التي قطعها السرد الأفريقي منذ ذلك الحين. تلك الحاشية الصغيرة تحولت إلى مكتبة عامرة بالأصوات والرؤى والتجارب. ومن أوكوانكو إلى شخصيات أديتشي وقرنح ومبوغار سار يمتد الخيط نفسه، إنه خيط البشر الذين استعادوا حقهم في رواية حكاياتهم بأصواتهم الخاصة، وتركوا للأدب مهمة إنقاذ الذاكرة من النسيان.

بن أوكري

خطوط السيرة

حسين جلعاد، شاعر وكاتب قصصيّ وصحافي وباحث من الأردن. عضو في رابطة الكُتّاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والکُتّاب العرب. يعمل حالياً في موقع الجزيرة نت. اختير عام 2006 سفيراً للشعر الأردني لدى حركة شعراء العالم، وهي منظمة أدبية مقرها تشيلي وتضم في عضويتها آلاف الشعراء. واختارته مؤسسة هاي فيستيفال، بالتعاون مع اليونيسكو ووزارة الثقافة اللبنانية، ضمن قائمة «بيروت 39» لأفضل 39 كاتباً شاباً في الوطن العربي والمهجر عام 2009. أصدر في الشعر: «العالِي يُصلّب دائماً»، 1999، «كما يخسر الأنبياء»، 2007، و«رود يوم القيامة»، 2026. وفي القصة: «عيون الغرقى»، 2023، وصدر له كتاب مقالات وتأمّلات بعنوان «شرفة آدم.. تأملات في الوجود والأدب»، 2025. وكان أصدر دراسات، الأولى «الخرافة والبندقية.. أثر العولمة في الفكر السياسي الصهيوني»، 1999، والثانية «المسألة الكردية وحزب العمال الكردستاني»، 1997.



التشابك بين الجانبين الوطني والفني في «يس»
لأحمد أبو سليم نموذجاً

الرواية الفلسطينية.. كتابة المهمّش في مدونة التاريخ

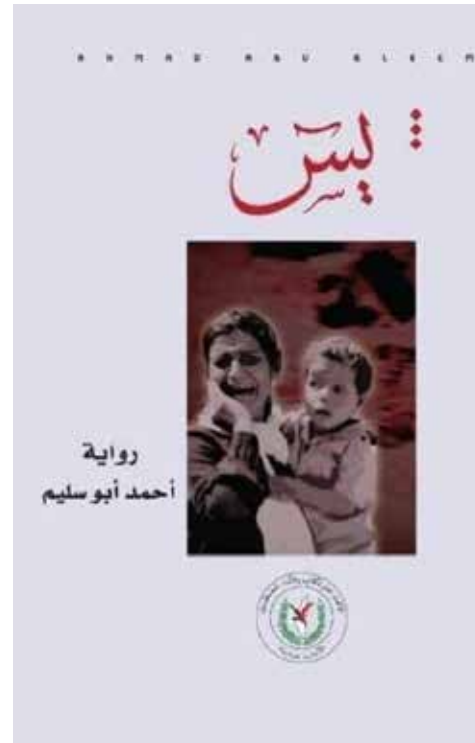
بقلم: الدكتور حكمت النوايسة (عمّان)

عندما يكون الروائي ابنَ التاريخ، وعندما تكون فلسطين هي التاريخ، فإنّ الكتابة عن الرواية، وكتابة الرواية هنا في هذه الجدليّة الصعبة: الوقوف بين الأمانة التاريخيّة، والأمانة الفنيّة، فالمحترف في الكتابة لديه مشكلة التشابك بين الوطني والتاريخي، وبين الإيديولوجيا والموضوعية الفكرية، وهذه المقاربة صعبة في كل الأطر الروائية، ولكّنها هنا تأخذ خصوصيّتها من خصوصيّة المرجع الاجتماعي، السياسي، الفكري والنضالي. هل ما نكتبه من روايات عن فلسطين، النكية، والنكسة، التنكيس، وليّ أعناق الحقائق، ومحاولات تشويه نضالات الشعب، والانكباب على الفردانيّة غير المجدية بديلاً عن

أحمد أبو سليم



الجماعية، يقع ضمن رواية تاريخية، أم رواية فنيّة؟ ثمة إشكالية اصطلاحية ظهرت من النظر في الرواية الفلسطينية، والأدب الفلسطيني بصورة عامة، وهي (أدب المقاومة) أو (رواية المقاومة)، ولا نريد الخوض فلسفيّاً في الأمر؛ ذلك أنّ الفلسطيني الذي بقي على قيد الحياة، واستطاع أن يكتب، ويقاوم، بمجرد تمّثّعه بأبسط معطيات الحياة: قلم ودفتر، وكتابته كتابة مقاومة، وقد كفانا الروائي غسان كنفاني الأمر في كتابه المهمّ المؤسس (أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948 - 1966) ولم يعد في الأمر لبس بعد ذلك الكتاب. بدأت الرواية العربيّة في فلسطين في تفكيك العلاقة المتناقضة بين الرواية التاريخيّة والرواية الوطنيّة، بين الفنيّة والموضوعية، مع غسان كنفاني في (رجال في الشمس) 1963، و(أم سعد) 1969، و(عائد إلى حيفا) 1970، وربما تكون العلاقة جلية أيضاً مع ثاني المؤسسين للرواية العربيّة في فلسطين، إميل حبيبي في رواياته مثل (بوابة مندلبوم) 1954، (سداسية الأيام الستة) 1969، (المتشائل) 1974، (أخطية) 1985، و(سرايا بنت الغول) 1991، وجبرا إبراهيم جبرا في (البحث عن وليد مسعود) 1978. وإذ يواصل الروائيّون الكتابة بهذه الروح مع الاختلاف البسيط في الأجواء، والاختلاف الجليّ في الأسلوب، فإنّنا هنا أمام مصطلح أدب المقاومة، وهذا لا لبس فيه عندما تكون الرواية في حاملها القصصي، وفي موضوعها العام مقاومة المحتل الغاصب، وبيان افتراءاته، ولكنّ مثل هذا الأدب واجه مشكلة أساسيّة، ولا يزال يواجهها، تتعلق بالعنصر الثالث من خطاطة التواصل الإنساني: مرسل، ورسالة، ومرسل إليه، والفلسطيني لا يحتاج كثيرًا من الأدب ليكون مقاومًا، فلديه من ثأر البدوي والريفي والمديني الكثير الذي يجعله لا ينسى فلسطين. لذلك، المرسل إليه هو الخلل في الرسالة، رسالة الأدب. إنّ كثيرًا من الشعبية والتلقي الكبير المفتوح عبر الأجيال لأدب المقاومة، يتأثر بالرسالة، ولكنّ هذه الأجيال لديها أدبها أيضاً، سواء أكان في الرواية المحكيّة الشفويّة، أم كان في المساحات المتاحة



السينمائية غير الانتقائيّة تلك التفاصيل، ولحظات اللقاء بين الأنا والآخر إن سمح للأنا الكلام، فعندما يقول الجد للجنود المدجّجين بأسلحتهم: «هذا بيت الله ولا يجوز اقتحامه بأحذيتكم... فيكون الجواب أن يطلقوا عليه الرصاص وهم يقولون: دع الله ينفذك».

ولا تنسى الذاكرة تلك الخطة اللعينة التي هدفت إلى احتلال القرى الفلسطينية على امتداد الطريق الواصل بين يافا والقدس، وهذه المجزرة جزء منها. تفاصيل التفاصيل يقدّمها السرد وفيّاً للذاكرة الوطنية، وغير مخلّ ببناء الرواية، معتمداً الوثيقة، التي نراها في بدايات الرواية وثيقة شفوية، ثم تنتقل في آثار المجزرة إلى أوراق يتركها ياسين، الخال الذي شهد جزءاً من المجزرة، بعد عودته من القسطل، ويجدونها بعد موته، ولكّنها في الفصل الأول تصوير كامل للمجزرة، لتكون الصورة المتحرّكة بكامل مشهديّتها وفجائيّتها، وبلغة معبرة، وعميقة، تخلّص فيها الروائي من المؤرّخ، وانتقل إلى (المخطّب)، الذي يسرّب إلينا الرؤية الإيديولوجية، كما إنّه ينتقل إلى تلك الروح المتعاطفة مع ما تسرد، لأنّها تنقل من مشهد الأنا في بحيرة الدم. إنّه فصل التكتيف الذي يحتاجه القارئ الذي لا يعرف شيئاً عن دير ياسين، وإنها الأمانة الوطنية كاملة، ولكّنها لم تخن الأمانة الفنيّة، إذ مَسّتْ على خطّ واحد. رأينا الوثيقة في مذكرات عبد الجبار أبو غربية، وفي وثائق مناضلين آخرين كتبوا، واعتماد مذكرات الخال، ياسين، الذي قطعوا لسانه تعذيباً، لإخفاء شاهد على المجزرة، ولكّنه عندما يجد نفسه حيّاً، ناجياً من المجزرة، يعتمد كتابة المذكرات التي ستؤول إلى ابن الأخت، الراوي، المسمّى باسمه بعد أن يتوفى الخال.

وفي الفصل الثاني، المخيم، نقف ببلاغة السارد على صورة الفلسطيني المهجّر، وحياته واعتماده في حصص التموين على وكالة غوث اللاجئين (أونروا)، وطبيعة الحياة، والبيوت المتلاصقة، والحياة الاجتماعية، وكلّ ما يؤدّ السارد الصحفي أن يعرفه عن تلك الحياة، سواء أكان من حيث بدايات تشكّلها، أم من حيث ما آلت إليه، والكل

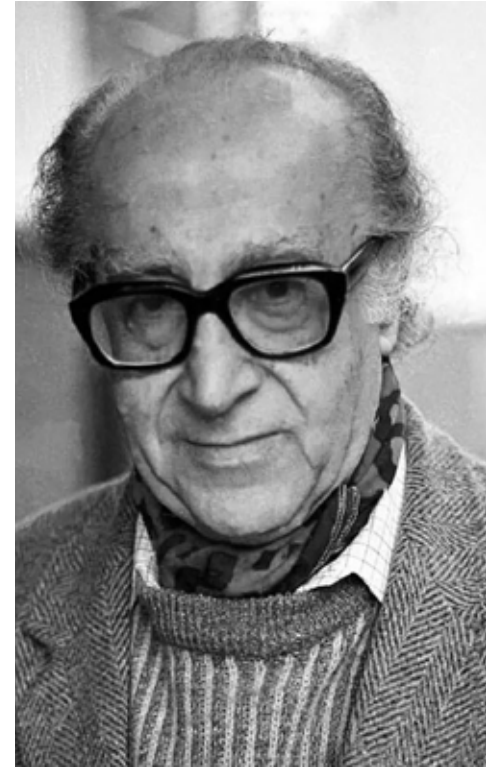
التاريخيّة (الفلسطينية) هو التعريف الأساس للرواية، بأنّها فنّ ديمقراطي. ولكن، لا أطلب ديمقراطية الفن الروائي أن نسمح للآخر الاحتلالي والنقيض الوجوديّ بأن يدلي بدلوّه، فدلوه معروف بنتائج مخرجاته، ولكن، نريد للرواية، القصة، القصيدة، أن ترينا الجماعة الصهيونية من الداخل، فالمحتل الذي يقتل بروح باردة طفلاً أو كهلاً أو امرأة لم يهبط من السماء، ولم تكن عيناه مغمضتين وهما تسدّان فوهة البندقية أو المسدّس، هو يرى أمامه بشراً، ولكنه يرى شيئاً آخر، ما هذا الآخر الذي يراه؟ هذا هو السؤال.

سأقف في هذا السياق مع رواية الكاتب أحمد أبو سليم، (يس) الصادرة عن الاتحاد العام للكتّاب والأدباء الفلسطينيين، العام 2021. فالقصة الحاملة للرواية هي واقعة مجزرة دير ياسين الرهيبة التي ارتكبتها الصهاينة بحق أبناء الشعب الفلسطيني الآمنين، وكانت من أمّضع المجازر على الإطلاق. هذا المفتتح، والناجون القلة هم من يروي تفاصيل من هذه المذبحة، إذ يتكفل بالرواية الراوي الأنا، الذي كان له أن يرى المجزرة، طفلاً رأى ما يراه من لم يُدرك بعد، واكتملت الصورة برواية الأمّ له، أي بتلقي الرواية عن الأم، وعندما يرى الراوي إلى ذلك ينتقل من الراوي إلى المخطّب، فيتساءل سؤاله: «ما الفرق بين القرية والمجزرة... ولماذا كلما ذكرت دير ياسين تذكرنا المجزرة فقط... لماذا لا نذكر أطلال الدير، ضريح الشيخ ياسين، خربة عين التوت... المسجد، الحيطان القديمة... شجرة...». وهي أسئلة لا علاقة لها بالسرد الروائي، وإنما بالرؤية التي تقف خلف السرد، إذن هنا في مفصليّة بين الفني والوطني، ونرى أنّ الوطني لم يخلّ بالفنيّ، ونرى إلى انتقال ضمير السرد إلى أسئلة معلّقة في ما نسميه بالبلاغة الالتفات، جمالاً مضاعفاً وإن كان الموضوع عن المجزرة، ونوع الأسئلة هنا هي الأسئلة الذاتية إلى تحقيق مضادّ والتحريض عليه، فإن كان المقصود مسح الذاكرة الوطنيّة، فإنّ مثل هذه الأسئلة يدعو إلى عدم النسيان، والبحث في تلك التفاصيل التي تسردها الرواية عن المجزرة، إنها تسرد بوقائعية المشهدية



غسان كنفاني

ليس معنيّاً بالصراع الاجتماعيّ العميق، وإنما هو معنيّ بالأحداث مباشرة. ينبغي أن لا تفتقر الرواية التاريخيّة إلى عنصر الإقناع المبني على العلاقة بين السياق التاريخيّ، والصدق الموضوعي والفني في تصويره، وعلاقة مصائر الشخصيات في الرواية، فالبطل ينبغي أن يحمل هموم عصره ويجب أن يكون ملخّصاً لهذه الهموم، وللسياق الذي يعيش فيه، كأنّه تكتيف، أو حامل غير موجود في الكتب التاريخية، مهمّته أن يقول التفاصيل، ويحمل التأويلات التي تقود إلى فهم حركة التاريخ من خلال الوقائع الصغرى المسكوت عنها أو المغيّبة أو المهمّشة، ويستشهد بغير مثال من التخيل الذي يمارسه الروائي لفهم حركة المجتمع في فترة زمنية وتحولات اجتماعية محدّدة، حسب لوكاش. إنّ الأساس الذي يمكن الاتكاء عليه في تجسير الهوة بين الأمانة الفنية، والأمانة الوطنيّة في الرواية



جبرا إبراهيم جبرا

لماذا ننتظر الجوائز لكي نترجم أدبنا، وهل ما يترجم وفق الجوائز هو أدبنا، ولماذا يتنازل الأديب تنازلات افتراضية لكي يكون عالمياً. إنّ ما أريده هو الترجمة القادرة على الوصول إلى المتلقي العادي، من غير الطبقات المثقفة. هذا الجزء الأول من تساؤل هذه القراءة، وأما الجزء الثاني، فهو رواية الذاكرة، بين الفنيّة والوطنية، وفي فكّ التناقض جاءت أعمال كنفاني وحبوبي وجبرا فيما قدّموه من رواية فنيّة، ذات سويّة فنيّة عالية. ونتساءل: هل ما يكتبه الروائيّ الفلسطينيّ عن فلسطين رواية تاريخيّة؟ أنا أميل إلى ما يراه المفكر الهنغاري جورج لوكاش الذي يوضّح العلاقة بين المؤرّخ والروائي في هذا المجال، كما ورد في كتابه «الرواية التاريخية»، فمهمّة الرواية ملء الفراغ الاجتماعي في التاريخ، وكتابة التفاصيل المهمّشة والمنسيّة والمغيّبة في المدونة التاريخية، فالمؤرّخ

«لماذا لا نتذكّر أطلال الدير، وخربة عين التوت ... وضريح الشيخ ياسين... لماذا لا نتذكر الحيطان القديمة، والقناطر، والخزانات، والقبور التي مضى على أصحابها هناك آلاف السنوات؟ لماذا لا نتذكّر شجرة السرو المعمّرة في المقبرة، وأشجار اللوز، والتين، والزيتون، والبساتين؟ المحاجر؟ نبعي الماء؟ لماذا أصبحت البئر صورة لقبر فقط، وما عادت بئراً؟ كيف تحوّلت الذاكرة بتلك الطريقة المدهشة؟».

تستمر هذه الأسئلة صفحة كاملة تصوّر القرية بتفاصيلها، ردّاً على شطب صورة القرية، وتلخيصها بالمجزرة حسب. ونخرج من إطار الرواية التاريخيّة بالأسئلة المشابهة لما سبق، وبالتخطيب المائل إلى التأمل، وقد ورد في غير موضع في هذه الرواية مثل التأمل الآتي: «الزمن فكرة، شعور، مفهوم مبهم، والحاضر كذبة، ستقول الآن أفعل كذا، وما إن تنتهي من كلامك حتّى يصبح الفعل، وكلامك جزءاً من الماضي، وكأنّ الزمن سيل من الماء».



خطوط السيرة

الدكتور حكمت النوايسة، شاعر وروائي وناقد من الأردن، يحمل درجة الدكتوراة في الأدب العربي من الجامعة الأردنية. عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. عضو مؤسس في الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضاري (بيت الأنباط)، وعضو مؤسس في ملتقى الكرك الثقافي. من إصداراته الشعرية: «عزف على أوتار خارجية»، «الصعود إلى مؤتة»، «شجر الأبرعين». وفي القصة «ليال ليست مفاجئة»، وفي الرواية «الرجيف». ومن أعماله في الدراسات الأدبية: «المال.. دراسة تأويلية في نماذج من القصة القصيرة في الأردن»، «وعي الكتابة.. دراسة في تجربة الياس فركوح السردية»، و«جدل المعنى والمبنى في العمل الروائي». وصدر له حديثاً كتاب بعنوان «السجون.. سيرة بين المرض والمخيلة».



جورج لوكاش



إميل حبيبي

واحتملت ما احتملت من عذاب كان آخره وضعها في مشفى المجانين، وهي قصّة حقيقية، وثيقة، استطاع السرد أن يدمجها في حبك الرواية، لتكون جزءاً مهمّاً منها.

قصّة أخرى يدمجها في النصّ، ربّما لإضفاء نوع من الواقعيّة، وهي قصّة فتحيّة، تلك الشخصيّة الغربية التي استطاعت أن تضحك على سكان المخيم بعلاجها الغريب، واستطاعت أن تبقى في المخيم رغم معرفة الناس بانحرافها، لنرى أنّ سلوكها يمكن أن يكون، إلى حد ما، انتقاماً من الزوج الذي تركها مع طفلين، ولم يترك لها خبراً، ربّما، ولكنّ في نثوء القصّة شيء يقرّبها من الواقعية، ويبعدها عن المتوقّع لدى القارئ.

هل تخلّصت رواية (يس) من الرواية التاريخيّة ومغريات التاريخ؟ أم كانت حريصة على أن تكون عملاً فنيّاً أيضاً؟ أرى، بعد قراءة الرواية، أنّ زخم

ينتظر العودة إلى فلسطين.

وفي الفصلين الأول والثاني لا نعدم توالد القصص أو تواسجها، وهي قصص تندغم كليّاً في النشيد العام لغنائيّة النص، والحبكة المتكئة على الحنين الوطني، والنّزع الفني في الوقت نفسه. ومن هذه القصص تلك القصّة المحورية، التي ترافق قصّة المجزرة، قصّة ياسين وياسمين، واللقاء الأول بينهما، وشرطها المعجز، بقتل قاتل أبيها من الإنجليز (وليام جاك)، وموافقة ياسين على الشرط، وتنفيذه، ثم الزواج منها، ثمّ تكملة القصّة بعودة ياسين باحثاً عن ياسمين وابنه منها، عبد القادر، ومقتلها وابنها بعد اغتصابها، وصلبه وقطع لسانه... لتبلغ القصّة، قصّة وفاء ياسين لياسمين، مستوى يعجب المجندات الصهيونيات أنفسهن! كما حدث مع الصحفية حنا نوسين، عشيقة شراغا بيليد، التي صوّرت تفاصيل المجزرة



الكاتبة إيزابيلا حمّاد تكتب فلسطين بوصفها حياة يومية معقدة

«هاملت على طول الجدار»..

مختبر مكشوف للآمال والخيبات

مراجعات

كتب: محمد حمودان (باريس)

يعيشون داخل واقع مختلّ، ويحاولون، رغم ذلك، الاستمرار في الكلام والحب والتمثيل. الرواية الصادرة ترجمتها الفرنسية سنة 2025 عن منشورات غاليمار، تحمل في طبعها الإنجليزية الأصلية عنوان «دخول الشبح» التي صدرت عام 2023، وهو مأخوذ من إحدى الإشارات المسرحية في «هاملت» عند دخول الشبح. لكن الشبح هنا لا يقتصر على الأب القتل. كل شيء في الرواية يبدو مسكونًا بطيف ما: البيوت القديمة، العلاقات العاطفية، الذكريات، وحتى فلسطين نفسها، التي تظهر أحيانًا كبلد حاضر وغائب في الوقت ذاته. فلسطين هنا ليست مجرد أرض محتلة أو مفقودة، بل أثر نفسي وعاطفي دائم، شيء تحمله الشخصيات داخل اللغة والذاكرة والجسد. بطلة الرواية، سونيا نصير، ممثلة بريطانية

ترصد رواية «هاملت على طول الجدار» للكاتبة الفلسطينية البريطانية، إيزابيلا حمّاد، حياة بشر يعيشون داخل عالم متصدع، ويحاولون، رغم ذلك، الحفاظ على أصواتهم، وعلى قدرتهم على الحلم، وعلى شيء من المعنى. وهذا تحديدًا ما يمنح الرواية قوتها: إنها لا تقدم فلسطين بوصفها أيقونة أو شعارًا، بل بوصفها حياة يومية معقدة، مليئة بالتعب والرغبة والخوف والحنين والاندكسار.

في روايتها، تكتب إيزابيلا حمّاد فلسطين من داخل منطقة شديدة الالتباس، حيث يتداخل الشخصي بالسياسي، والحب بالفقد، والمسرح بالخوف، والمنفى بالذاكرة. ليست هذه رواية عن الاحتلال بالمعنى الخطابي المباشر، ولا رواية تستدعي شكسبير بوصفه زخرفة ثقافية أو مرجعًا جاهزًا للعمق. إنها رواية عن بشر

من أصل فلسطيني، تعود إلى حيفا بعد غياب طويل منذ الانتفاضة الثانية. تأتي في الظاهر لزيارة أختها حنين، أستاذة جامعية تعمل داخل جامعة تابعة للاحتلال، لكنها تحمل أيضًا تعبًا شخصيًا عميقًا، وانهيارًا عاطفيًا تحاول الهروب منه بعد علاقة مرهقة. منذ الصفحات الأولى، يتضح أن الرواية ليست رواية عودة بالمعنى التقليدي. سونيا لا تعود إلى وطن ثابت وواضح، بل إلى مكان فقدت علاقتها العضوية به تدريجيًا. وحين تصل إلى عكا، وتقف أمام البحر والأسوار القديمة، تختبر ذلك الارتطام المفاجئ بالمكان بوصفه «ذاكرة الحواس». هنا تظهر إحدى أهم نقاط قوة إيزابيلا حمّاد: قدرتها على تحويل التفاصيل الحسية الصغيرة إلى توتر داخلي كثيف. العلاقة بين سونيا وحنين تشكل أحد أكثر خطوط الرواية دقة وإنسانية. هناك حب واضح بين الأختين، لكن، هناك أيضًا صمت طويل، وعتاب غير معلن، ومسافة نفسية تتسع بصمت. حين اختارت البقاء والعمل داخل المؤسسة الأكاديمية التابعة للاحتلال، فيما بنت سونيا حياتها الفنية في لندن، مبتعدة تدريجيًا عن اللغة والمكان. وبين الأختين يحضر الأب الفلسطيني بوصفه مركزًا أخلاقيًا وعاطفيًا خفيًا. ولا يعتمد الحوار بين الأختين على المواجهات المباشرة بقدر ما يقوم على التردد والجمال الناقصة وما لا يُقال. وفي واحدة من أكثر لحظات الرواية قسوة، تقول حنين لأختها: «نحن في الحياة الحقيقية هنا، ولسنا داخل مسرحية». ليست الجملة مجرد توبيخ عابر، بل تعبير عن الشرخ العميق بين امرأتين تعيش كل واحدة منهما فلسطين بطريقة مختلفة. وسط هذا التوتر الشخصي والعائلي، تدخل

خسارة عقارية. وتشير الرواية، بهدوء شديد، إلى إمكانية بناء شكل آخر من العائلة، فتبدو الفرقة المسرحية، في لحظات كثيرة، كأنها عائلة مؤقتة تحاول أن تحمي أفرادها من الانهيار، ولو إلى حين.

كما أن الرواية ليست سياسية فقط، بل رواية عن الحب الفاشل والوحدة والخوف من التقدم في العمر. سونيا شخصية شديدة الإنسانية لأنها ليست بطلة مثالية أو رمزية. إنها امرأة متعبة، حساسة، نرجسية أحيانًا، وضعيفة أحيانًا أخرى، وتحاول باستمرار أن تقنع نفسها بأنها

ما تزال قادرة على الإمساك بحياتها. أسلوب الكاتبة إيزابيلا حمّاد يتميز بهدوء ظاهري يخفي توترًا داخليًا كثيفًا. الجمل لا تسعى إلى البلاغة الثقيلة، بل تعتمد على تراكم التفاصيل الدقيقة والانفعالات الصغيرة. وهذا ما يمنح الرواية قوتها الحقيقية: الإحساس الدائم بأن الشخصيات تتحرك فوق أرض غير مستقرة. أما الجدار الذي يحضر باستمرار في خلفية الرواية، فلا يتحول إلى مجرد رمز سياسي مباشر، بل إلى بنية نفسية كاملة. تتحرك الشخصيات بمحاذاته، تفكر بمحاذاته، وتحلم بمحاذاته. إنه ليس فقط من إسمنت يفصل المدن، بل نظام كامل يعيد تشكيل العلاقات الإنسانية والإحساس بالزمن وبالحياتة نفسها.

فنرى مريم نفسها تبدو ممزقة بين إيمانها بالفن وشكها فيه. فالعرض المسرحي لا يوقف العنف، ولا يغيّر الواقع، لكنه يمنح الشخصيات، ولو مؤقتًا، طريقةً لتحمل هشاشتها.

العلاقة بين «هاملت» والواقع الفلسطيني تُبنى داخل الرواية بذكاء شديد ودون إسقاطات مباشرة. لا تحاول إيزابيلا حمّاد تحويل شكسبير إلى استعارة سياسية جاهزة، بل تلتقط المناخ المشترك بين العالمين: الشك، الأشباح، الخيانة، المراقبة، والعجز عن الحسم الكامل بين الفعل والتردد.

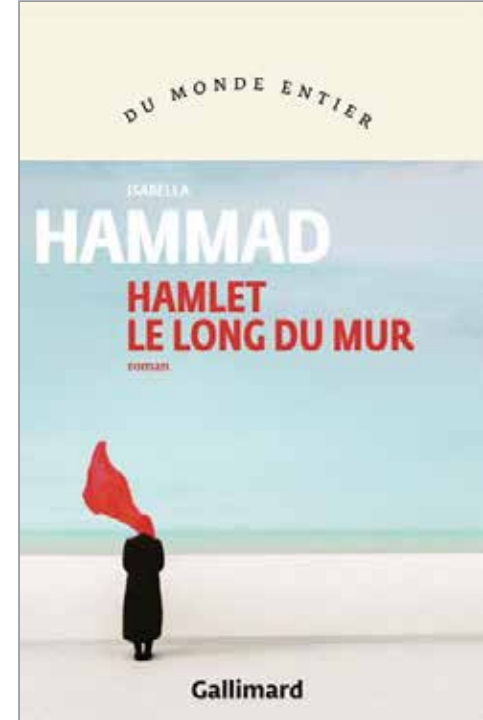
وفي واحدة من أجمل لحظات النقاش داخل التمرينات المسرحية، تقول سونيا إن مشكلة هاملت ليست الاختيار بين الحياة والموت، بل وجود «طريق ثالث: أن يكون المرء شبّخًا». هذه الفكرة لا تخص هاملت وحده، بل تكاد تلخص حالة معظم شخصيات الرواية، التي تعيش بين الحضور والغياب، بين الانتماء والانفصال، بين الرغبة في الحياة والعجز عن الإمساك بها بالكامل.

وفي خلفية هذا كله، تحضر أيضًا ظلال رواية «عائد إلى حيفا» للكاتب الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني، خصوصًا عبر مسألة البيت المفقود والعودة الناقصة. ويتحول البيت المفقود إلى جرح داخلي لدى العائلة، وإلى رمز لانقطاع الاستمرارية أكثر من كونه مجرد

الحاجة إلى الاعتراف، والخوف من الفشل. ولهذا يبدو المسرح هنا أقلّ شبّهًا بمكان للفن، وأكثر شبّهًا بمختبر مكشوف للرغبات والآمال والخيبات الإنسانية. كما أن معظم الشخصيات تبدو وكأنها تحاول، بطريقة أو بأخرى، إعادة كتابة حياتها بعد انهيار سرديات قديمة لم تعد قادرة على حملها. إذ عادت مريم من الخارج وهي تحاول أن تبني لنفسها معنى عبر المسرح والعمل الثقافي، قبل أن تجد نفسها معلقة بين مدن وحيوات متنافرة. ويحاول وائل أن يرسم لنفسه مستقبلًا يتجاوز المخيم والشهرة التلفزيونية في آن واحد. أما سونيا، فليست فقط امرأة عائدة إلى فلسطين، بل امرأة تحاول استعادة معنى ما لحياتها بعد سنوات من الانفصال العاطفي والضياع المهني والإنهاك الداخلي.

ومن أجمل ما تفعله رواية إيزابيلا حمّاد «هاملت على طول الجدار» أنها تمنح التمرينات المسرحية كثافة وجودية حقيقية، ففي إحدى اللحظات، تطلب مريم من سونيا أن تؤدي مشهدًا من «هاملت» بينما يظلّ وائل صامتًا تمامًا. وحين تنطق سونيا جملة: «ماذا فعلت؟» يتحول المشهد كله إلى مواجهة داخلية مع الخوف والذاكرة والرغبة. وتصف الرواية تلك اللحظة بقولها إن خوفًا «اندفع فيها كاللهب، لا يفصله عن الغضب سوى غشاء رقيق كورق السجائر». هنا لا يعود المسرح تمثيلًا للحياة، بل يصبح الحياة نفسها وهي تنكشف فجأة. كما تنجح الرواية في تصوير العمل المسرحي من الداخل بكل فوضاه اليومية: مشاكل التمويل، القاعات، التصاريح، العلاقات المتوترة بين الممثلين، والتعب النفسي الذي يصيب الجميع تدريجيًا. ولهذا تبدو فلسطين في الرواية مكانًا ملموسًا للغاية: الشوارع، المقاهي، رائحة البحر، الخوف المفاجئ، الحواجز، البيوت القديمة، والانهاك اليومي.

وفي هذا السياق، لا يظهر المسرح بوصفه خلاصًا رومانسيًا، فالرواية أكثر حذرًا من ذلك.



سونيا إلى مشروع مسرحي تقوده المخرجة الفلسطينية مريم منصور، التي تعمل على تقديم «هاملت» بمشاركة ممثلين فلسطينيين من الداخل والصفة ومخيمات اللاجئين. وهنا تبدأ الرواية في الكشف عن أحد مستوياتها الأساسية: المسرح ليس مساحة منفصلة عن الواقع الفلسطيني، بل امتداد مباشر لتناقضاته اليومية وهشاشته الداخلية.

التمرينات على المسرحية تكشف بسرعة حساسيات خفية بين الفلسطينيين أنفسهم: بين من يملكون حرية حركة نسبية، ومن يعيشون يوميًا تحت وطأة الحواجز والتصاريح؛ بين فنانين قادمين من عالم الشهرة والإعلام، وآخرين يحملون شعورًا دائمًا بالتهميش؛ بين من يرى الفن ضرورة وجودية، ومن يشك أصلًا في جدواه. لكن الرواية لا تتعامل مع هذه التوترات بطريقة خطابية أو تبسيطية. ما يهمها أساسًا هو هشاشة العلاقات البشرية نفسها: الغيرة، النرجسية، الإرهاق، التوتر،

سيرة الروائية

إيزابيلا حمّاد روائية فلسطينية بريطانية، وُلدت لأب فلسطيني وأم إنجليزية. درست الأدب في جامعة أوكسفورد، قبل أن تحصل على ماجستير في الكتابة الإبداعية من جامعة نيويورك. حازت روايتها الأولى «الباريسي»، الصادرة سنة 2019، نالت جوائز عدة، منها: جائزة بليمبتون للأدب الخيالي عام 2018، جائزة أو هنري 2019، جائزة فلسطين للكتاب 2019، جائزة سو كوفمان من الأكاديمية الأميركية للفنون والآداب، وجائزة بيتي تراسك من جمعية المؤلفين في المملكة المتحدة.

بازوليني يكشف الوجه الخفيّ لمدينة روما فوق أنقاض الحرب

«أولاد الحياة».. مرثية مبكرة

لعالم يذهب إلى الاختفاء

كتب: هيثم حسين (لندن)

ينتج الحياة نفسها كل يوم. يتعد الروائي عن تقديم الصورة السياحية اللامعة للمدينة، تراه يكتب ليظهر مدينة أخرى تعيش قرب المستودعات وتحت الجسور وفي الأزقة الترابية وعلى أطراف المصانع ومكبات الحديد والقمامة، حيث الجوع والعرق والركض والانتظار. ويرسم ملامح مدينة تتشكل فوق أنقاض الحرب، فيما آلاف الفقراء يحاولون اختراع حياة يومية داخل اقتصاد مرتبك وتحولات اجتماعية وسياسية عنيفة. الشاحنات، الأسواق العامة، الورش، ساحات اللعب المغبرة، أصوات الباعة، الصبية الذين يركضون خلف كرة أو خلف فرصة سرقة صغيرة؛ جميعها تتحول إلى مادة روائية كثيفة تعيد تشكيل صورة إيطاليا بعد الحرب بطريقة تختلف جذرياً عن الصورة البرجوازية الناعمة التي صوّرتها الثقافة الأوروبية لاحقاً. إذ يعمل بازوليني في «أولاد الحياة» على نزع الأقنعة المتراكمة عن صورة روما الحديثة التي ظهرت بعد الحرب في المخيلة الأوروبية باعتبارها فضاءً لاستعادة الحياة والازدهار والجمال، كأنه يزيح الواجهة الحجرية للمدينة كي يكشف ما تحتها: الجوع، العرق، الأسواق السوداء، الشاحنات، المستودعات، والأحياء التي تنكدس فيها حياة كاملة لا تراها الثقافة الرسمية. وتراه يفكّك الفكرة الأوروبية عن المدينة المنظمة والمستقرة، فتظهر روما ككائن منقسم على ذاته: مدينة للسياح والواجهات الرسمية من جهة، ومدينة أخرى للفقراء والعاطلين والصبية الهاربين من الجوع والعنف من جهة ثانية. لهذا تبدو الأزقة الترابية

يصوّر الروائي والشاعر والمخرج السينمائي الإيطالي، بيير باولو بازوليني، وجوهاً مختلفة مخفيّة لمدينة روما في روايته «أولاد الحياة»، حيث تنفتح روما على وجه آخر للحياة الإيطالية؛ وجه يخرج من الخراب والحرب والفقير والأسواق السوداء، ويصعد من الأحياء الهامشية التي ظلّت طويلاً خارج الصورة الرسمية لأوروبا الحديثة. تتضمن رواية بازوليني ثمانية فصول تعمل مثل مقاطع سيمفونية متجاوزة هي: «فيروبيدو»، «ريتشيوتو»، «ليلة في فيلا بورغيزي»، «أولاد الحياة»، «الليالي الحارّة»، «السباحة في أنييني»، «داخل روما»، و«العجوز العجفاء».

السؤال الرئيسيّ في الرواية الصادرة بالعربية بترجمة رامي طويل، عن دار الساقى للنشر 2025، يتعلق بطبيعة الوحدة التي تجمع هذه الفصول الثمانية المتجاورة، إذ لا وجود لحبكة تصاعدية تقود نحو ذروة واحدة، ولا رحلة خلاص أخلاقية لشخصية تتعلم وتتحوّل. ما يجمع الفصول هو المكان والطبقة والإيقاع اليومي للحياة الهامشية. الزمن نفسه يتحرك بصورة دائرية: صباح يتبعه تسكع، ثم مغامرة صغيرة، فمساء ونوم، قبل أن يبدأ كل شيء من جديد. ريتشيوتو، الشخصية المحورية في الرواية، يبدو في النهاية قريباً من صورته الأولى. يتحرك داخل الحلقة نفسها، بين الجوع والعمل العابر والسرقة الصغيرة والرغبة بالنجاة. هذه الدائرية الزمنية تمنح الرواية طابعها الخاص؛ إذ يشعر القارئ أن الشخصيات تعيش داخل زمن مغلق، زمن لا يقود إلى تطور بقدر ما يعيد

والمستودعات والأسواق الشعبية أكثر صدقاً وحيوية من الساحات المصقولة التي صنعتها الثقافة البرجوازية الأوروبية عن نفسها، كأن بازوليني يعيد إلى الهامش حقه في الظهور داخل الأدب والتاريخ والذاكرة.

يدفع الكاتب شخصياته إلى الحركة المستمرة داخل المدينة، كأن أجسادها نفسها جزء من جغرافية روما الفقيرة. ويتحول الشارع إلى بيت واسع للفقراء، مفتوح على الاحتمالات والمخاطر معاً. حتى لحظات اللعب تحمل شيئاً من العنف المبكر، كأن الطفولة نفسها تُدفع دفعاً نحو الرجولة الخشنة في مدينة تستهلك أبنائها بسرعة. وبطل الرواية، ريتشيوتو، نفسه يتحرك داخل الرواية مثل ابن شرعي للشارع الروماني؛ لذلك يبدو أحياناً أقرب إلى شاهد على الخراب الاجتماعي منه إلى بطل روائي بالمعنى الكلاسيكي. وفي بعض أكثر مشاهد الرواية كثافة، تتحول الحركة الجماعية للصبية إلى ما يشبه رقصة شعبية قاسية. هذه الحيوية الحادّة تمنح الشخصيات حضوراً بصرياً قوياً، وتجعل القارئ يشعر أن بازوليني يكتب بالكاميرا بقدر ما يكتب باللغة. الشخصيات تُعرّف عبر حركتها اليومية، عبر المشي والركض والسباحة والتسكّع والنظر والضحك والتعب.

يتحوّل الفقر عند بيير باولو بازوليني إلى إيقاع كامل للحياة: طريقة بالمشي والكلام والنظر والضحك والنجاة. الأطفال والمراهقون والشبان العاطلون عن العمل يتحركون في الرواية مثل كائنات تبحث عن أي فرصة للحياة. إنهم يسرقون ويتشاجرون ويضحكون ويتسكعون من دون أن يحمل السرد تجاههم نبرة إدانة أو شفقة. وهذا ما منح الرواية قوتها منذ صدورها؛ فبازوليني اقترب من شخصياته بعين شاعر يعرف أن الإنسان الهامشي يحمل داخله طاقة حياة كاملة، حتى وهو غارق في الفوضى أو الانحطاط أو العبث. يحوّل الروائيّ الجوع إلى بنية اجتماعية كاملة، فالشخصيات لا تتحدث كثيراً عن المستقبل، لأنّ الحاضر نفسه يستهلك طاقتها بالكامل. كل شيء

يرتبط بالجسد: الحر، التعب، السباحة، الركض، النوم، الجوع، والرغبة. لذلك تبدو شخصيات بازوليني كأنها تتحرك بأجساد مكشوفة للعالم، أجساد تصطدم يومياً بالمدينة وبالحاجة وبالسلطة وبالغنف. الجسد يصبح جزءاً من اللغة الروائية نفسها، ولهذا حملت أعمال بازوليني دائماً حساسية حادة تجاه السلطة الأخلاقية والدينية التي تحاول ضبط الجسد أو محاصرته. فهو يكتب من داخل الطبقات الشعبية، من قلب اللهجة اليومية التي تتحرك فيها الشخصيات. اللغة في «أولاد الحياة» علامة اجتماعية كاملة. الإيطالية المعيارية تتداخل مع لهجة الضواحي الرومانية، ومع لغة السوق والشارع والهامش. لهذا يواجه المترجم معضلة معقدة، بحسب ما يشير تتمثل في السؤال: كيف يمكن نقل هذا العالم إلى العربية من دون فقدان طبقاته الداخلية؟ وتراه يختار الاقترب من النبرة اليومية عبر فصحي مرنة ومخفضة. تحاول الحفاظ على الإيقاع الشعبي للنص الإيطالي. وتنويه المترجم في بداية الرواية يكشف وعيه بهذه الإشكالية، وإدراكه أن أي ترجمة لهذا النوع من الأعمال تحمل بالضرورة خسارة جزئية لبعض الحمولة الطباقية واللغوية للنص الأصلي.

وهذا الجانب اللغوي يرتبط أيضاً بالطابع البصري القوي للرواية، لأنّ كثيراً من المشاهد تبدو كأنها لقطات

بيير باولو بازوليني

ممرات

صورة الأم في الأدب

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

في الشهر الماضي، غضبت والدتي بعدما قرأت ما كتبته عن الأمهات. حاولت لعدة أيام إقناعها بأن النص لم يكن عنها، بل كنت أكتب عن صورة الأم بشكل عام، عن شيء أوسع بكثير من حياتنا الأسرية. في النهاية، حرصاً على الهدوء في البيت، "كذبت" عليها بأن النص كان عن والدة صديقتي. لكن الحقيقة كانت أبسط وأقسى بكثير. بالطبع كنت أكتب عن والدتي، ولم يخطر ببالي حينها أنها تعاني أيضاً. تُعدّ شخصية الأم من أكثر الشخصيات تعقيداً في تاريخ الأدب، ومن أكثر الأصوات النسائية عمقاً في الشعر. في الأدب، غالباً ما تكون الأم حزينة، منهكة، مريضة، محطمة نفسياً، أو مَيّنة. يبدو لي أنه لا توجد تقريباً أي أعمال أدبية عظيمة أو كلاسيكية تظهر فيها الأم سعيدة أو مبتسمة. الأمر المثير للاهتمام بشكل خاص هو أن هذا النوع من التصوير حاضر بقوة في أعمال كاتبات معاصرات مثل آني إرنو، الحائزة على جائزة نوبل في الأدب، وإيلينا فيرانتني، وشانتال أكرمان، وكذلك وفي أعمال كاتبات في بلدي، البوسنة، وحتى في أعمالي الخاصة. في الأدب المعاصر، أصبحت الأم رمزاً للشيوخوخة، وتفكك الهوية، والصدمات النفسية، واللاكتئاب، والعنف. تخشى البنات أن يصبحن مثل أمهاتهن، ولهذا يحاولن الرحيل، لكن القدر يعيدهن في النهاية، لأنهن قد يصبحن يوماً ما أمهات أيضاً. إن جذور هذا التصوير للأمهات في الأدب ليست نتاجاً للأدب الحديث أو النظرية النسوية، بل هي أقدم بكثير، متجذرة بعمق في التراث وتقاليد الحكايات الشفوية. يكفي أن نتذكر حكايات الطفولة التي تكون فيها الأم ميتة في بداية القصة، كما في أشهر حكايات العالم، "سندريلا" و"بياض الثلج"، تاركّة البطلة وحيدة في مواجهة العالم. لا شك أن هذا ليس من قبيل الصدفة. لا تتوانى الأدبيات الشعبية عن الصراحة، ويمكن للمرء أن يلمس فيها خوفاً ثقافياً عميقاً من سلطة الأم. فالأم هي أول شخص يقابله الطفل، وأول عالم ينتمي إليه. لكنها في الوقت نفسه، أول شخصية سلطوية. في كتابات دونا هاراواي، تبرز فكرة مثيرة للاهتمام مفادها أن الأم

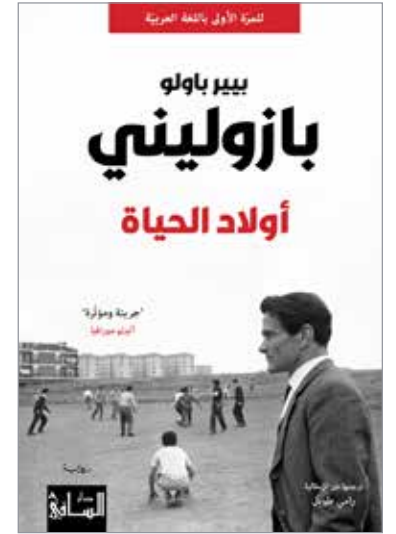
تمثل أول شكل من أشكال السلطة التي يختبرها الطفل. فهي أول من يقول "لا"، وهي من تُعرّف الطفل على الثقافة والحدود. ويبدو لي أن هذا هو السبب تحديداً وراء إسقاط الأدب، بجميع أشكاله، الكثير من الغضب المكبوت على شخصية الأم. فمن خلال شخصيتها، يُفصح الأدب عن كلّ ما يرفض المجتمع الاعتراف به عن نفسها، كالإرهاق، والتهميش، والغضب، والجنسانية، والشيوخوخة، والإنهاك العاطفي. وهنا تكمن المفارقة الكبرى. فبينما يرفع الدين والثقافة الأم إلى مرتبة رمز القداسة، من خلال شخصيات مثل مريم العذراء، والطبيعة الأم، والأرض الأم، تعيدها الكاتبات في الوقت نفسه إلى عامة الناس، ويصورنها كإنسانة مجروحة بشدة.

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك



سينمائية: صبية يركضون خلف الشاحنات، شبان يتشاجرون في الأسواق، أجساد تقفز إلى النهر، حشود تتدافع قرب المستودعات، أو أطفال يلعبون كرة القدم فوق أرض مغبرة تحت شمس حارقة. يتبدّى للقارئ أنّ هناك تفكيراً سينمائياً واضحاً في بناء المشاهد، غير أن المسألة تتجاوز العلاقة التقليدية بين الرواية والسينما، لأنّ بازوليني كان يعرف الأحياء التي يكتبها فعلياً، ويتردّد على سكانها، ويعيش قرب عالمها الشعبي، لذلك تبدو التفاصيل وكأنها صادرة عن مراقبة ميدانية

مباشرة، لا عن خيال يراقب الفقراء من مسافة آمنة. ورغم كل القسوة التي تمتلئ بها الرواية، تحتفظ الشخصيات بطاقة حياة غريبة. تضحك كثيراً، تمزح، تنسكع، تخلق صداقات عابرة، وتبحث عن أي فسحة صغيرة للفرح. هنا تظهر إحدى أهم ميزات أدب بازوليني: التقاط الحيوية الخام للطبقات الشعبية قبل أن تبتلعها الرأسمالية الحديثة وتحوّل المدن الأوروبية إلى فضاءات متشابهة فاقدة للروح الشعبية القديمة. من هذه الزاوية، تبدو الرواية أيضاً مبركة لعالم آخذ بالاختفاء؛ عالم يقوم على الشارع والعلاقات المباشرة واللهجة المحلية والهوية الجماعية للأحياء الفقيرة. وتبدو روما لدى بازوليني



كائناً اجتماعياً ضخماً يتحرك فوق تناقضات حادة: الكنيسة قرب الفقر، القداسة قرب الجريمة الصغيرة، الرغبة بالحياة قرب اليأس، والطفولة قرب العنف اليومي. الشخصيات تعيش دائماً على حافة شيء ما: حافة الجوع، حافة الرجولة المبكرة، حافة السقوط، أو حافة النجاة المؤقتة. حتى اللعب يتحول أحياناً إلى تمرين مبكر على البقاء. واللافت أن احتجاج بيير باولو بازوليني يظلّ صامتاً في معظم الأحيان، فشخصياته لا تحمل خطابات سياسية، ولا تحلل أوضاعها الطبقية بلغة أيديولوجية مباشرة، مثلاً بطله ريتشيئو لا يحلم بالثورة، ولا يتحدث عن الرأسمالية أو العدالة الاجتماعية، يكتفي بالعيش فقط، وهذا العيش اليومي، بكل ما فيه من قسوة وفوضى ورغبة وركض، يتحول إلى مركز الرواية الحقيقي.

وإذا كانت الرواية قد أثارت صدمة كبيرة في إيطاليا عند صدورها، فإن ذلك يرتبط أيضاً بجرائتها تجاه الحياة الهامشية والجسد واللغة الشعبية. النص يقترب من مناطق ظلّ ظلت الثقافة الأوروبية الرسمية تتعامل معها بحذر طويل. فالرواية تحمل عالماً تنكسر فيه كثير من الصور الأخلاقية المألوفة، وتظهر فيه الحياة كما هي: فوضوية، قاسية، ومليئة بالتناقضات. إذ يمنح بازوليني قارئه فرصة نادرة لرؤية روما من أسفل المدينة، من الجهة التي حاولت الثقافة الرسمية إخفاءها طويلاً، تراه يكتب عن البشر حين يُتركون وحدهم أمام الحاجة والمدينة والتاريخ، كتابة تقترب من الحياة العارية، من الكائنات التي تتحرك خارج الضوء، وتواصل العيش رغم كل شيء.

روائي وشاعر وسينمائي

بيير باولو بازوليني (1922 – 1975)، كاتب روائي وشاعر ومخرج سينمائي إيطالي، يُعدّ من أبرز الأصوات الثقافية والفكرية في أوروبا خلال القرن العشرين. عُرف بأعماله الروائية والسينمائية الجريئة التي تناولت الفقر والطبقات الشعبية والهامش الاجتماعي والتحوللات الثقافية في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية. أثارت كتاباته وأفلامه سجالات واسعة بسبب مواقفه الفكرية والنقدية الحادة تجاه السلطة والاستهلاك والمجتمع البرجوازي. من أبرز أعماله الروائية «أولاد الحياة»، ومن أفلامه الشهيرة «الإنجيل بحسب متى» و«ميديا» و«سألو». اغتيل في ظروف ما زالت موضع جدل في نوفمبر/ تشرين الثاني 1975، على شاطئ أوستيا قرب روما، تاركاً إرثاً فكرياً وفنياً ثرياً.



ناتاشا أبانا

الحقيقية: «هنا عالم من الشظايا وصدى الذكريات والأحلام المبعثرة، والدموع المالحة، والليالي المدلهمة، هنا تتعايش الحياة والموت والأحياء والأموات جنباً إلى جنب». لقد احتاجت الروائية ناتاشا أبانا سنوات لتستجمع شجاعته، وتلملم شظايا ذاكرتها، وتبعث صدماتها المدفونة، لتقدم تشريحاً نفسياً واجتماعياً وافياً لسيكولوجية الجلادين، وتوضح آليات هيمنتهم التدريجية على ضحاياهم بدءاً من الإغواء والتلاعب وصولاً إلى السقوط في دوامة الإساءة الأسرية التي هي في نظر الكاتبة ظاهرة اجتماعية وثقافية وهيكلية معقدة، تكرسها البنى الاجتماعية والتسلسل الهرمي الأسري الذي يمنح الذكور سلطة مفرطة. كما تنتقد التطبيع الاجتماعي المتوارث بين الأجيال والذي يعتبر الضرب كأداة للسيطرة الزوجية سلوكاً مقبولاً، وإضافة إلى هذا، تخرج

أولهم (جلاد الروائية) شاعر وصحفي مرموق، بينما الثاني مهاجر يشتغل كعامل بناء بسيط، في حين يعمل زوج ابنة عم الروائية كسائق في سفارة دولة مهمة، لكن الروائية هنا، تؤكد لنا أنه رغم هذا الاختلاف الكبير بين الجلادين، إلا أنهم يتشاركون نفس النوازع العنيفة، نفس الأمراض النفسية، الشعور بالتفوق والرغبة في السيطرة والتملك، في مجتمعات تشرعن العنف و«الإرهاب المنزلي» كما تسميه الروائية، التي تحلل هنا استراتيجيات السيطرة وآليات العنف التي يستخدمها الجلادون على ضحاياهم اللواتي كان من المفترض أن يقدموا لهم الحب والاحترام والحماية، لكنهم عوضاً عن ذلك، يقومون بعزلهم وسط عالم من المراقبة، الاستبداد العاطفي، الإهانات، الإساءات، الإخضاع، الغيرة المرضية، التعذيب النفسي والجسدي، وليل مليء بالكوابيس

الروائية الموريشيوسية الفرنسية ناتاشا أبانا تكتب ضد المحو

«الليل في القلب»..

مرافعة ضد العنف

كتبت: سلمى الغزاوي

العمل والذي خصصته لمذكراتها، بأن خبراً صحفياً صادفته عام 2021 حول جريمة قتل مروّعة راحت ضحيتها امرأة عربية تدعى شاهيناز على يد طليقها، هو ما جعل الذكريات البشعة التي خالت أنها قد دفنتها لسنوات تطفو على السطح، ذكريات مؤلمة وصادمة حول ابنة عمها إيما التي قتلها زوجها في موريشيوس، وكذا حول معاناتها الخاصة من العنف على يد شريكها طيلة سنوات، إن الروائية في الفصول التي خصصتها للتظهر من ذاكرة المهما، تتعثر ولا تجد الكلمات بسهولة كي تروي لنا كيف نجت من مصير المرائين الآخرين، وتستدرج القارئ إلى عالم سري قاتم يجتاحه العنف والوحدة وقانون الصمت، لقد كان تحدي نسج قصص ثلاث نساء لا يجمعهن شيء عدا محاولة الهروب من متهمة العنف الزوجي صعباً، لكن لتحقيق ذلك تتبنى الكاتبة استراتيجية تسميها «الكتابة كنضال ضد المحو والنسيان»، مؤكدة على مدار الفصول التي تحدثت فيها بسرد متقطع وجمل قصيرة مبتورة عن تجربتها بأنه يجب أن ينتهي هذا الصمت، وأن تخرج معاناة ضحايا العنف الزوجي من ظلام السرية إلى نور العلن.

من اللافت أيضاً في هذه الرواية كيف أنه لا وجود فعلياً لأبطال أو بطلات، رغم أن الرواية تتمحور في أجزائها الخمسة حول ثلاث شخصيات نسائية رئيسية (اختارتهن الروائية كنموذج لضحايا العنف الزوجي)، وكذا ثلاثة جلادين تحتجزهم الروائية في غرفة خيالية لتتحكم فيهم سردياً وتعاقبهم رمزياً، رجال لا نعرف سوى الحروف الأولى من أسمائهم، ولا يجمعهم شيء ظاهرياً، إذ لديهم خلفيات متباينة تماماً، بحكم أن

في رواية «الليل في القلب» التي تعد من أبرز الأعمال الصادرة عام 2025، والتي لاقت تقديراً نقدياً واسعاً وحفاوة جماهيرية كبيرة، تقدم لنا الروائية الموريشيوسية الفرنسية، ناتاشا أبانا، مرافعة سردية ضد العنف والصمت، عبر نصّ يشكل قطعاً بل فلنقل نقطة تحول في مسيرتها الأدبية التي لطالما ركزت فيها على سرديات المنفى والعنصرية والأزمات الهوياتية، حيث تعود إلى الماضي، عبر تبنيها مقارنة أدبية تتقاطع فيها السيرة الذاتية مع التحقيق الصحفي والسرد الوثائقي، إضافة إلى التخييل عساها تنجح في ترميم ذاكرتها، وملء الفراغات في قصتي شخصيتها اللتين طالهما النسيان والمحو من الذاكرة الجمعية بغية تخليدهما في هذا النص الإبداعي الهجين الذي يتماهى مع صرخة استغاثة مكتومة تنبثق من ظلام العنف الذي حاولت ثلاث نساء باستماتة الانعتاق منه.

تُفتتح الرواية الصادرة عن دار غاليمار، بمشهد هروب يكاد يكون سينمائياً، هروب سريع الإيقاع، وركض يائس في محاولة للنجاة من «الجلاد» المتربص في عتمة الليل، الشيء الذي يجعل القارئ يغوص في أجواء الرواية على الفور، ويشعر بالتوتر والترقب، وكأنه يستحيل بدوره فريسة محتملة لذلك الوحش القابع في الظلام، نقرأ: «من بين هؤلاء النساء الثلاث، علينا أن نبدأ بقصة الأولى، تلك التي كانت تبلغ الخامسة والعشرين من عمرها عندما ركضت، وهي الوحيدة التي لا تزال على قيد الحياة حتى اليوم.. تلك المرأة هي أنا!». هكذا، تعترف لنا الروائية في الجزء الأول من

ملتقى الأرياح

الرجوع إلى البيت

بقلم: الدكتورة لورا غاغو غوميث

في عام 2010 عقد مؤتمر في مدينة بلد الوليد الإسبانية شارك فيه عدد كبير من اللغويين الشباب. في الحلقات المليئة بالضجيج وتبادل الأفكار والحماس، وصل خبرُ جعل الصمت والحزن يعمّان المكان وكل الممرات. في تلك المدينة، غير بعيد عن موقع المؤتمر، وفي تلك الأيام، رحل أحد أبرز الأصوات الأدبية الإسبانية، ميغيل ديليبس، الذي كان كاتباً متواضعاً بكلام خالص، سكن طوال حياته (1920 - 2010) في مدينته بلد الوليد، الموجودة في الجزء الشمالي الأوسط من إسبانيا. في أعماله الأدبية أظهر ارتباطه العميق بمنطقته الأصلية، وعرض فيها عالماً مهماً من قبل النخبة الأدبية المثقفة. ومن خلال ذلك، صنع أدباً متميزاً للغاية.

منذ الصفحة الأولى يشعر القارئ بأنه غارق بيوميات حياة بسيطة، إنها حياة شخصيات غير بارزة، وسيرة أبطال غير خارقين: طفل يغار من أخيه الرضيع، متقاعد يعيش أيامه الهادئة الأخيرة وهو واعٍ بقرب الموت، عائلة فلاحية فقيرة تحرس مزارع قائد المنطقة، فلاح مسكين يربي الطيور التي تمثل أئمن ما يملك، ساكن أخير في قرية منعزلة بين الجبال، أرملة بجانب تابوت زوجها المرحوم. لقد اختار ميغيل ديليبس أبطال الحياة العاديين الذين يعيشون تفاصيل يومية عادية. وعلى الرغم من ذلك، لا يستطيع القارئ التوقف عن القراءة. طبعاً، ليس ديليبس أول كاتب يركز على شخصيات عادية، لكنه له طريقته الخاصة وأسلوبه الخاص. لا يتكلم ديليبس عن

هؤلاء الأبطال والشخصيات، بل إنهم يفرضون حضورهم من خلال لغاتهم المعينة: لغة الأرض، واللهجة المحلية. وهكذا، يتردد صدی كلام أمهاتنا وأجدادنا في أعماله. إنها لغة تحفظ فيها أسماء الطيور، وخشخشة أوراق الشجر عند هبوب الريح، وخزير الجداول، وصوت خطوات الصياد في الغابة، وتغريد الطيور عند الشروق. إذ، بمهارة لا مثيل لها، سجل هذا الكاتب لغة منطقته – قشتالة - وجعل كتبه داراً لكل من في هذا الأرض، وهو يرصد الحياة في العالم القرويّ المهمل والمنسيّ، بأسلوب يظهر الاحترام العميق والدهشة. فقد أعاد النبض إلى بيت قشتالة؛ ذلك البيت الذي هو لغة، وهو أيضاً ذاكرة مهددة بالنسيان.

واليوم، ونحن على أعتاب العطلة الصيفية، وهي الفترة السنوية التي تشهد عودة كثير من الإسبان إلى بيوت أجدادهم في القرى، أتذكر أعمال ديليبس. وأدعوك عزيزي القارئ إلى استكشاف كتبه عن طريق ترجمتين: ”ظلال السرو ورافة“، بترجمة ميادة مصطفى سامح، عام 2018، و”الهرطوقي“، بترجمة عبد السلام باشا، عام 2015. والسؤال هو: هل لديك كتاب يجعلك تعود إلى بيتك؟

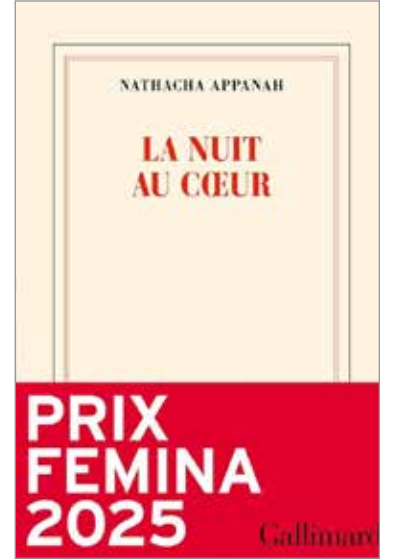
• **أستاذة للغة العربية ومتخصصة
باللسانيات، في جامعة سلامنكا (إسبانيا).**



على العنف الهيكلي والرمزي أو الأشكال غير المادية من الإساءة كالضغط والقمع والتهميش الذي يمارسه المجتمع الذكوري بشكل عام على النساء.

يمكننا القول إن الروائية هنا كانت مدفوعة بهاجس رغبتها في العثور على إجابات لأسئلة مؤرقة أبرزها اكتشاف لماذا قد يرغب أحياناً مرتكب جريمة قتل زوجته/ حبيبته في طمس ملامحها ومحو أثرها بالكامل وكأنه لم يجمعهما من قبل بيت واحد مليء بالحب والأحلام، مثلما حدث لشاهيناز شهيدة حب التملك والغيرة المرضية، والتي أطلق عليها طليقها الرصاص في

موقف سيارات أمام حشد من الناس، قبل أن يسكب على جسدها مادة حارقة ويضرم فيها النار لتستحيل رماداً، أو مثلما سُحقت ابنة عمها إيما تحت عجلات سيارة زوجها مراراً وتكراراً قبل أن يلقي بها في خندق ليطمس معالم جريمته إلى حد أن عائلتها لم تتعرف في المشرحة على ملامحها المشوهة. تركز الكاتبة ناتاشا أبانا في هذه الفصول الاستقصائية التي خصصتها لإحياء ذكرى شاهيناز وإيما على تشريح العنف بتجلياته على الضحايا اللواتي لم يهتم أحد سواء من أسرهن أو من السلطات بمعاناتهن، ولم يلمح أحد انطفاء حيويتهن، ولا عيونهن الدامعة، أو خضوعهن وشعورهن بالعار، وتغيراتهن المفاجئة، أي كل المؤشرات التي كانت توجي بحتمية هذه النتيجة القاتمة:



سيرة الكاتبة

ناتاشا أبانا، روائية وصحفية ومترجمة موريشيوسية فرنسية، من مواليد العام 1973 في ماهيبورغ الكريولية بجزيرة موريشيوس. لها عدة إصدارات قصصية وروائية، منها: «مدار العنف»، «الذاكرة الباهتة»، و«السماء فوق السطح»، روايتها الأخيرة «الليل في القلب» وصلت للقائمة القصيرة لجائزة غونكور، كما حازت جائزة فيمينيا، جائزة رينودو للشباب وجائزة غونكور للشباب 2025.



علي المقرري

المختلفين. الألحان العدنية القديمة تتردد في المكان وتخلق حالة من الألفة العابرة، يجلس ميشيل في زاوية، يستمع إلى الأغاني دون أن يفهم كل كلماتها، لكنه يشعر بأنها تلامس شيئاً عميقاً داخله. الموسيقى هنا تعمل كوسيلة لخلق ذاكرة جمعية تتقاطع فيها مشاعر الحب والغربة والخسارة. شيئاً فشيئاً يجد نفسه يردد بعض الألحان، كأن الإيقاع يسبقه إلى الاندماج قبل اللغة.

الرواية؛ مدينة تتجاوز فيها الهويات والأديان واللغات ضمن إيقاع يومي طبيعي. دكان شمعون يتحول إلى مساحة إنسانية تسمح للشخصيات بأن تتقاطع دون حساسيات حادة أو تعريفات مغلقة. داخل هذا المناخ يبدأ ميشيل في اختبار شكل مختلف من الانتماء، انتماء يتكون ببطء من التفاصيل اليومية الصغيرة. في الكازينو تصبح الموسيقى لغة مشتركة تجمع

الكاتب اليمني علي المقرري يبني عالماً مشبعاً بالحواس والذاكرة

«بخور عدني».. إعادة تشكيل

الذات وسط الخراب

كتب: محمد عبيد (صنعاء)

نزاع داخلي. فرانسوا يظل حاضراً في لحظات مباغتة، يطل من المرايا والكوابيس والذكريات المتقطعة، بينما يحاول ميشيل تثبيت نفسه داخل حياة جديدة. الشخصية تتعلم العيش داخل هذا التردد المستمر، وتتعامل مع الهوية كحركة لا تعرف الاستقرار الكامل. رسائل ميشيل إلى شانتال تكشف هشاشة هذا التوازن. كل رسالة تبدو محاولة لقياس ما تبقى من تماسكه الداخلي. يكتب في إحداها: «هل أنا فرانسوا أم ميشيل؟ هل الهروب من الوطن يعني التخلي عن الذات؟». اللغة تتحول إلى وسيلة لمراقبة التشقق الداخلي ومحاولة الإمساك به. شانتال تبقى صوتاً بعيداً يعكس ارتداداته النفسية، فيما تتحول الكتابة نفسها إلى محاولة لتخفيف الفوضى الداخلية وتحويلها إلى معنى قابل للاحتمال.

الكوابيس والصور المبتورة والأصوات المتقطعة تلاحق ميشيل باستمرار. يقول في لحظة فارقة: «لم أعد أؤمن بالوطن الذي يطلب مني أن أقتل باسمه». هذه العبارة تكثف موقفه من الحرب ومن فكرة الانتماء القسري. الكرامة هنا ترتبط بالقدرة على الانسحاب من دائرة العنف، وبمحاولة النجاة من آلة تبتلع الأفراد وتعيد تشكيلهم وفق منطقها القاسي. الحرب تدفعه إلى إعادة النظر في معنى الوطن والهوية، وتترك داخله ندوباً نفسية تستمر حتى بعد خروجه من ساحة القتال.

تأخذ «ماما»، المرأة العجوز، ميشيل إلى دكان شمعون اليهودي، حيث تختلط روائح البخور والبهارات والأقمشة. يبدو المكان أشبه بصورة مصغرة عن عدن التي تقدمها

تقدم رواية «بخور عدني» للكاتب اليمني علي المقرري صورة لتشكيل الذات وسط خراب الحرب، كما تقدم سيرة مموهة لهوية تتبدد ثم تعود لتتشكل في هيئة أخرى. اسم ميشيل يفتح جرحاً داخل السرد، جرحاً يحمل اسماً آخر: فرانسوا، القادم من زمن سبق الحرب والانكسار. يبقى هذا الالتباس حاضراً في الرواية كارتجاج داخلي يرافق الشخصية ويمنح النص توتراً دائماً. الهوية تفقد تماسكها القديم وتدخل في حالة سيولة مستمرة، بينما تتحول الذاكرة إلى مساحة تتداخل فيها الأصوات والصور والوجوه. يشتغل النص على اهتزاز الاسم أكثر من تثبيته، وعلى الذات وهي تحاول إعادة ترتيب معناها تحت ضغط الحرب والمنفى والمكان الجديد.

يصل ميشيل إلى عدن محمولاً بإرهاق الحرب. يهرب من جبهات القتال ومن وطن يطالبه بأن يقتل باسمه، ليجد نفسه في مدينة تمنحه فرصة مؤقتة لإعادة ترتيب ذاته. السؤال الذي يتحرك داخله يبدو أكثر إلحاحاً من مجرد النجاة: كيف يمكن للإنسان أن يبدأ من جديد وهو يحمل آثار حياته السابقة في ذاكرته وجسده ولغته؟ الوعي يتشظى والذاكرة تتوزع بين ما يريد نسيانه وما يظل عالقاً فيه. يكتب المقرري على لسانه سؤالاً يختصر هذا الارتباك: «ما الذي جاء بك إلى هذا الجحيم؟»، الحرب تزعزع يقين الإنسان بنفسه بقدر ما تدمر الأمكنة.

التداخل بين ميشيل وفرانسوا يمنح الرواية بعداً وجودياً عميقاً. الاسم يتحول إلى مساحة قلق، والذاكرة تصبح موضع

مشكال

المتنبّي العثماني.. نَفْعِي

بقلم: الدكتور محمد حقي سوتشين

كنتُ أستمع إلى قصيدة "طوطي معجزه كُؤيم نه ديشم لاف دُكُل" بصيغتها الغنائية. مرةً بصوت الفنّان الأسطوري زكي مُورين، ومرةً بصوت علاء الدين يَواشحة، ومرةً أخرى بصوت "ديفا" الغناء التركي الكلاسيكي يُولنت أرسوي. كنتُ أعود إليها كما يعود المرء إلى أثر قديم لا يكتمل اكتشافه من الإصغاء الأول. وفي كل مرة كنتُ أشعر أنني أسمع طبقات من الذاكرة الثقافية العثمانية وهي تتداخل: شاعر من القرن السابع عشر، وملحن من ذروة الموسيقى الكلاسيكية العثمانية، وأصوات حديثة نسبياً تعيد إحياء النص بعد قرون.

هذه القطعة ليست عملاً موسيقيّاً عادياً. فهي من أشهر نصوص الشعر العثماني المغنّي، وتُنسب أحياناً في الرأي الغالب إلى الموسيقار الكبير عَطري، في مقام السيكاه وبصيغة "يُك سماعي". غير أن ما أبقاها حيّة في الذاكرة لم يكن اللحن وحده، بل النص نفسه: نصٌ يمتلك من القوة ما يجعله يتجاوز زمنه ويبحث لنفسه عن أصوات جديدة في كل عصر.

وترجمتي للقصيدة إلى العربية هي: "أنا الببغاء الذي يُنشد المعجزات، ما أقوله ليس كلاماً/ لن أأحدث الدهر، فميزّاته غير صافية/ مَنْ لم يصف قلبه لا أعده من أهل القلوب/ وليس من الإنصاف أن يجهل أهل القلوب بعضهم بعضاً/ الفكر وحده يعرف قيمةً لؤلؤة قولي/ فالزمانُ وضيعٌ والهزْ ليس صَيِّرفيّاً / في يدي مفتاحُ باب كنز المعاني/ ولو بذلتُ جواهره للعالم لما كان ذلك تبديداً/ قلبٌ "نفعي" النقيُّ هو اللوحُ المحفوظُ للكلام/ وليس كطباع الآخرين دُكان وِزّاق".

منذ البيت الأول يضعنا نَفْعِي أمام شاعر يقدّم نفسه بوصفه صاحب رسالة شعرية واستثنائية في آن واحد. اختيائه صورة "الببغاء" ليس اختيائاً بريئاً، فالببغاء في المخيال الفارسي والعثماني رمزٌ للفصاحة وحلاوة البيان. لكن نَفْعِي لا يكتفي بأن يكون طائرًا يردّد الكلام، بل يرفع نفسه إلى مرتبة "ببغاء المعجزات". هنا لا يعود الشعر تكراراً، بل يصبح خلقاً بالمعنى الأدبي. ثم تأتي الضربة الثانية في الشطر التالي: "لن أأحدث الدهر، فميزّاته غير صافية". المشكلة ليست في القول، بل في العالم الذي فقد القدرة على تلقّي القول. وهنا بالذات يبدأ التقاطع الكبير بين نَفْعِي وأبي الطيّب المتنبي. وليس وصفٌ نفعي بأنه "المتنبّي العثماني" وصفاً جاء من فراغ، فالقضية ليست مجرّد تشابه في الفخر أو المهارة البلاغية أو العلاقة المعقّدة مع البلاط، بل ثمة تشابه أعمق: كلا الشاعرين يمتلك وعياً حاداً بمركزيّة الذات الشاعرة. حين يقول المتنبي "وما الدهر إلّا من رواة قصائدي/ إذا قلتُ شعراً أصبح الدهرُ منشداً"، فإنه لا يتعامل مع الزمن بوصفه إطاراً يحتوي الشاعر، بل بوصفه وسيطاً ينقل صوته.

والشيء نفسه يفعله نَفْعِي، لكن بلغة عثمانية مختلفة. فهو لا يتّجه إلى الزمن طالباً الاعتراف، بل يعلن أن الزمن لا يمتلك الصفاء الكافي لفهم شعره. في هذا المعنى تحديداً يبدو نَفْعِي وريثاً حقيقياً للمتنبي.

وقد التقط نَفْعِي من المتنبي أمراً آخر: تحويل الفخر من غرض شعري إلى رؤية للعالم. الفخر عندهما ليس تفاخراً اجتماعياً، بل إعلانٌ عن معنى الشاعر ودوره. ولهذا نراه يكتب في مواضع أخرى أن شعره يذكرّ الناس بعضاً موسى ونقّس المسيح، ويصف نفسه بأن مفاتيح خزائن المعاني في يده.

لكن الفارق بينهما أن المتنبي كتب مشروعه الشعري بالعربية في القرن الرابع الهجري، بينما أعاد نَفْعِي بناء هذا المشروع داخل اللغة العثمانية بعد سبعة قرون، مزاولاً بين المخيال الفارسي، والقصيدة الديوانية، وجرأة الذات المتنبيّة.

ولعلّ هذا ما يفسّر بقاء هذه القصيدة حيّة إلى اليوم. نستمع إليها بأصوات مختلفة، لكننا في كل مرة نسمع الشاعر نفسه يقول بثقة لا تشيخ: "لوح محفوظ سَحَنْدُر دِلْ پاك نَفْعِي / طَبْع يارانْ گِبي دُكَانْجِي صَحّاف دُكُل" (قلبٌ نفعي النقيُّ هو اللوحُ المحفوظُ للكلام/ وليس كطباع الآخرين دُكان وِزّاق).

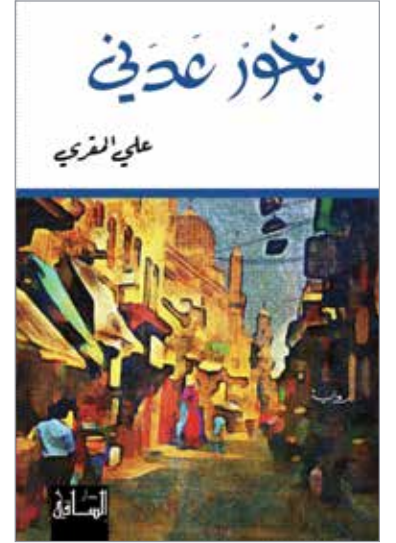
• مستعرب ومترجم من تركيا



العناصر الحسية تحتل موقعاً مركزياً في رواية «بخور عدني». البخور يظهر كأثر حسي يربط الشخصيات بالمكان والذاكرة. يكتب المقرّي: «رائحة البخور كانت تملأ المكان، رائحة عدن التي لا تُنسى». تتحول الرائحة إلى شكل من أشكال الانتماء الحسي، وإلى وسيلة تستعيد بها الشخصية أجزاء متفرقة من ذاتها. كل تفصيلة حسية - رائحة أو أغنية أو ملمس قماش - تساعد ميشيل على بناء علاقة أكثر حميمية مع المدينة. الموسيقى تتحرك في الاتجاه نفسه، تتسلل إلى الداخل وتخلق

الرواية نفسها ترغب في الإقامة داخل رائحة المكان أكثر من عبور الحكاية. يستمر ميشيل داخل حالة تشكّل مفتوحة. الاسم يتحرك، والذاكرة تعيد ترتيب نفسها باستمرار، والانتماء يفقد طابعه الصلب ليصبح أكثر مرونة. عدن تمنحه مساحة لتجريب هذه التحولات دون أن تفرض عليه تعريفاً نهائياً. يعيش بين أكثر من اسم وأكثر من ذاكرة، محاولاً الحفاظ على توازنه وسط هذا الارتباك الداخلي. يرى وجه فرانسوا في المرأة ثم يبتعد، ويرى وجه ميشيل غريباً عنه أحياناً، كأن الذات نفسها أصبحت مساحة تفاوض مستمرة بين الماضي والحاضر. يشغل النص يهدوء على زحزة المفاهيم الثقيلة المرتبطة بالوطن والهوية والانتماء. الوطن يظهر كتجربة شخصية قابلة لإعادة التعريف، والآخر يدخل في تفاصيل المشهد اليومي كجزء من نسيجه الإنساني. داخل هذا العالم يتحرك ميشيل ككائن يتعلم العيش في المسافة بين ما كان وما يمكن أن يكون، وتتحوّل هذه المسافة نفسها إلى شكل من أشكال الإقامة الداخلية.

تقدم الرواية تأملاً إنسانياً عميقاً في أثر الحرب على الذات، وفي قدرة الإنسان على إعادة تشكيل نفسه وسط الخراب. ينجح علي المقرّي في بناء عالم روائي مشبع بالحواس والذاكرة والتفاصيل اليومية، حيث تتحوّل الروائع والأغاني والأمكنة إلى عناصر فاعلة في تشكيل الهوية. السؤال عن الذات يبقى مفتوحاً طوال الرواية، كلغز يرافق الشخصيات في رحلتها داخل التحول الدائم، وكطريقة للعيش وسط عالم يعيد تشكيل البشر باستمرار.



ارتباطاً يتجاوز الفهم المباشر للكلمات.

يتحرك السرد بمرونة واضحة، مبتعداً عن الخط الزمني الصارم، ومعتمداً على التكرار والعودة إلى اللحظات نفسها من زوايا مختلفة. الأصوات تتداخل والحكايات تتقاطع، بينما تكتسب التفاصيل الصغيرة وزناً كبيراً داخل البناء الروائي. أسماء النباتات، أنواع البخور، الأقمشة، الأغاني، كلها تتحول إلى مفاتيح لفهم العالم الذي تبنّيه الرواية. هذا التراكم الحسي يمنح النص طابعاً حلمياً تتداخل فيه الذاكرة مع المعيشة اليومية، ويجعل عدن تبدو مدينة تُدرك بالحواس بقدر ما تُدرك بالسر. وفي بعض المقاطع يبطئ السرد خطوه وهو يمعن في التفاصيل الحسية، كأن

سيرة الكاتب

علي المقرّي، روائي وشاعر من اليمن، وُلد عام 1966، في قرية حمرة بمحافظة تعز، ويقيم حالياً في باريس. نال وسام فرنسا للفنون والآداب بدرجة فارس. صدرت له العديد من الأعمال الشعرية والروائية. تُرجمت رواياته إلى لغات عدة، منها الإيطالية والفرنسية والإنجليزية والكردية. من أعماله الروائية: «طعم أسود.. رائحة سوداء»، «اليهودي الحالي»، «حرمة»، «بخور عدني»، «بلاد القائد». وصل إلى القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية في عامي 2009 و2011. حازت رواية «حرمة» بترجمتها الفرنسية على جائزة التنويه الخاص من جائزة معهد العالم العربي للرواية ومؤسسة جان لوك لاغاردير في باريس، واختيرت رواية «بخور عدني» في القائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد للكتاب 2015.

مقاربات في الشعر والحياة ودوائر المعنى

يوسف أبو لوز يتأمل
«تحت شمس خفيفة»

كتب: عبد الله أبو بكر (لندن)

يعيش الشاعر داخل قصائده، وعندما يخرج منها يصبح ذلك الشخص الذي يمارس حياته بشكل طبيعي في محطات الحياة وتفصيلها. لكن هناك شعراء، لم يتمكنوا من العيش خارج فضاءات القصيدة، وظلوا يمارسون طقوسهم الشعرية في كل جهة واتجاه. إذ تحوّل الشاعر فيهم إلى «كُلّ» لا إلى جزء، وأصبح الشعر بالنسبة إليهم طقساً أكثر منه نصّاً يتضمن مجموعة من الصور والدلالات والمعاني واللقطات المحصورة بظرف زمني أو مكاني أو جمالي طارئ. والشاعر والكاتب الصحفي الأردني الفلسطيني يوسف أبو لوز هو واحد من هؤلاء الذين يكتبون القصيدة على صفحات الهواء، لا الورق. هذا ما يعكسه كتابه الجديد «تحت شمس خفيفة.. مقاربات في الشعر والحياة»، إذ يحفر شكلاً مغايراً للمعنى، ويحاول رسم حدود جديدة لجمهوريّة الشعر التي اختار أن يعيش فيها بامتلاء وانتماء، وأن يبحث كل يوم من خلالها عن درب جديد يطل من جهاته الكثيرة.

يطرح الكتاب الصادر عن «الآن ناشرون وموزعون» في عمّان، 2026، عناوين وموضوعات متنوعة تخص الشعر والشعراء والحياة التي تحيط بهم، لكنّها ليست عناوين «نقدية» تخضع للنظرية، أو تنساق خلف ما يمكن أن نسميه «معادلات ثقافية» جاهزة، فلا يغلب عليها الجمود أو الثبات أو الرأي القائم على حقائق مطلقة، إنما هي عناوين تحاول البقاء داخل

دائرة الشعر، تنطلق منه لتعود إليه وتحوم حوله، ثم تطرح فكرتها المتحركة التي تولد من نفسها وتتسع لتترك أثراً ممتداً يطرح الأسئلة ويرمي حجارة المعنى في المياه الراكدة، لا كي يتحرّك الماء فحسب. إنما كي تتحرك الشمس! فتصبح خفيفة وقادرة على القفز في الماء دون أن تنطفئ حرارتها.

بهذا المنطق الشعري، يلاحق أبو لوز في كتابه كل ما حوله من قراءات ذاتية، شعراء، أساطير، أصدقاء، قصائد، كُتّاب، رموز، أدباء، وأحداث كثيرة عايشها لحظة بلحظة وحاول أن يحملها معه على بساط الشعر وأجنحة الكلام. وعن الأبوّة الشعرية، يكشف ما معنى اللب الشعري، ومن يكون، وما هي ضرورات وجوده ووجوهه. ويمهد لفهم جديد حول اللب، فهو كما يراه ليس الذي يكرّ شاعرًا آخر بعشرات السنين أو القصائد، إنما هو: «شكل من أشكال الضمير المماثل في كينونة الشاعر، قد يكون صديقاً أو صاحباً أو رفيقاً من الجيل الشعري نفسه، وعليه فالكثير من الشعراء وهم في أعمار واحدة أو متقاربة قد تأثروا ببعضهم بعضاً، فلا أبوّة في هذا الحال بمعنى الفوقية والتسلط أو ما تسمى البطريكية». والمثال الذي ينطلق منه في هذا الطرح، هو الشاعر عزرا باوند الذي اقترح على الشاعر ت. س. إليوت أن يحذف مقاطع طويلة من قصيدته «الأرض الخراب» ولم يكن يكبره إلا بثلاث سنوات فقط.

بالنسبة ليوسف أبو لوز، يمكن للشعر أن يصبح

تاريخاً، «الشعر أيضاً يعيد نفسه»، كالتاريخ تماماً، هنا يكشف عن دور القصيدة كوثيقة فوتوغرافية تؤرخ لأحداث كبيرة، وهو ما قدمته تلك القصيدة، وخصوصاً العربية، عبر عصور مختلفة، فلم تكن يوماً مجرد بناء أدبي جمالي يضيء على مشاهد أو لحظات عابرة.

في محاولة لرصد أشكال الكتابة الشعرية وتطور إيقاعاتها والبحث في تفصيلاتها، يكتب تحت عنوان «المرأة التفعيلة»، فيكشف عن الفرق بين «البحر» الشعري و«السلم» الموسيقي: «نجد فرقا كمثّل الفرق بين الأرض والسماء، فالبحر مدى أفقي رجراج ومتحرك، وله لون أزرق وبهيج. كما أن البحر هو أبو الماء الطاهر الأبدى! أما السلم الموسيقي فليس له مثل الخصائص التي يتجمل بها بحر الشعر». وهو لا يقلل من قيمة الموسيقى، إنما يحاول الانسحاب رويداً رويداً من ما يسميه «أنتوية الموسيقى الذكورية» إلى «ذكورية الشعر الأنثوية». ثم يستخلص من كل هذا الحفر الشعري في المصطلحات والمفاهيم العامة إلى أن أي شعر مذكر هو في حقيقته وجوانيته مؤنث. وينفتح الشعر في هذا الكتاب على مساحات جديدة مأهولة بالمعنى، لا بالمصطلحات والتعريفات الشكلية والظاهرية. الشعر مؤنث كما يريد أن يقول أبو لوز، قبل أن يكون عمودياً أو تفعيلياً أو نثرياً كما يشاء البعض أن يراه ويضع أمامه الحواجز والقوالب المعروفة. وفي «مقاربة الشعر بالشعر»، يرى أنه ذاكرة وهوية وهو أيضاً فروسية ومدخل إلى المكان والمكانة. كما يبحث في مفهوم الشعر والعلاقات الثقافية والمعرفية ذات الصلة به، من خلال العودة إلى مجموعة كبيرة من الكتب والأسماء التي اجتهدت في تعريفه والحديث عن ماهيته وعلاقاته، كمال أبودييب، جابر عصفور، أدونيس، نازك الملائكة، خالدة سعيد، توفيق الزبيدي، يمنى العيد، ماريّا ثامبرانو، كولن ولسون. وكل تلك المختارات كما يراها جاءت كنوع من الدفاع عن الشعر: «طالما أن الشعراء لا يستطيعون حمل الصواريخ واستخدام المدافع لمحاربة جيوش الاحتلال في المنطقة».

يخرج يوسف أبو لوز من دائرة الصراع القائم اليوم بين «القصيدة والرواية» وأسئلة الحضور والرواج،

ليدخل في مساحة مختلفة، طارحاً عنواناً جديداً وفضولياً أكثر من تلك العناوين المكررة «الروائيون لم يتطفلوا على الشعراء»، مستعرضاً مجموعة من الأمثلة على روايات استندت إلى شخصيات ثقافية وفكرية وتاريخية كأبطال وعناوين رئيسة في متونها، ويتساءل: لماذا غاب الشعراء عن التوظيف الروائي، «إذا أردنا أن نقسو قليلاً على الروائيين فيمكن القول إنهم يتطفلون على التاريخ وشخصياته أو يتطفلون على التصوف ورموزه، فيصنعون من السير الذاتية لأشخاص عاشوا قبل مئات السنين روايات هي اليوم في لغة السوق الأكثر مبيعاً». ولهذا، فهم في رأيه يبحثون عن بطل جاهز في ذاكرة القارئ، على الرغم من أن هناك شعراء يملكون من الغنى السردى والدرامي ما يجعل منهم أبطالاً روائيين بامتياز. وقد تكون هناك أعمال روائية شكّل الشعراء العمود الفقري لها، إلا أنها كما يشير لا ترقى لأن تكون ظاهرة روائية.

يقف أبو لوز خارج المساحة المألوفة، يصنع حواراً الخاص ومحاوره أيضاً. يقتنص لحظته الخاصة، التي لا تتقاطع مع السائد من العناوين الثقافية أو

يوسف أبو لوز



مرحباً

الإعلام الجديد... هل يهدّد الموضوعية؟

بقلم: الدكتور صالح أبو أصبع

تُعَدّ الموضوعية حجر الزاوية في الإعلام والصحافة التقليديين، والتي تعني التزامهما بالصدق وذلك لنقل الحقائق بطريقة متوازنة وبدون تحيز، مع الالتزام بالتحقق من المعلومات والابتعاد عن التفسيرات الشخصية أو المشاعر الفردية.

يشمل الإعلام الجديد، مواقع التواصل الاجتماعي والمنصات الشخصية، ومواقع الصحافة والأخبار التي تعتمد على الإنترنت، مما أدى بشكل جذري إلى تغيير في آليات إنتاج الأخبار وتوزيعها. وأصبح من الصعب المحافظة على المعايير التقليدية للموضوعية في بيئة إعلامية تتميز بالسرعة الفائقة، والمضمون التفاعلي.

ومع ازدياد اعتماد الجمهور على الإعلام الجديد للحصول على الأخبار والمعلومات، يصبح من الضروري العمل على تعزيز الموضوعية وتعزيز الشفافية، وتقديم وجهات نظر متوازنة برغم التحديات المتعلقة بسرعة إنتاج الأخبار والتحيز الشخصي والأخبار الزائفة التي تحول دون الالتزام بالتحقق من صحة المعلومات والبيانات والأخبار. يفرض الإعلام الجديد تحديات في الحفاظ على المعايير المهنية والموضوعية للتحقق من المعلومات وتقديم الأخبار لتحقيق التوازن بين دقة المعلومات، والتفاعل، والسرعة في النشر، ويمكن تحقيق ذلك باعتماد استراتيجيات تعمل على الالتزام بمعايير الموضوعية. ولهذا، يمكن أن يكون الإعلام الجديد وسيلة لإعادة تشكيل الطريقة التي نتفاعل بها مع المعلومات إذا ما تم استخدامه بمسؤولية.

يعتمد الإعلام الجديد بشكل كبير على التفاعل، الذي قد يؤدي إلى التضحية بالموضوعية، سواء من خلال إبداء الإعجاب، أو المشاركة، أو التعليق. وهذا يدفع إلى التسابق للحصول على العناوين المثيرة أو المضامين القادرة على جذب الجمهور.

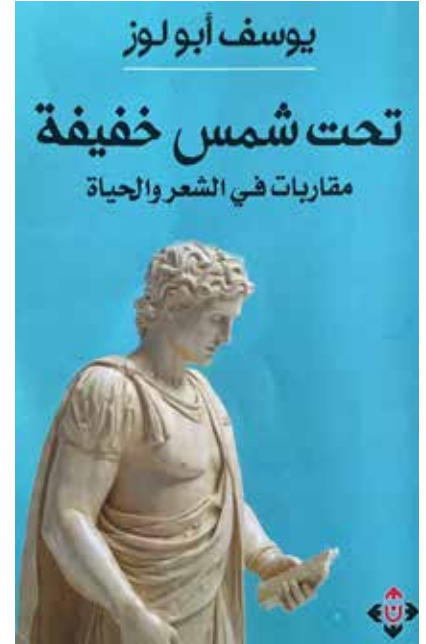
كذلك نجد أن الإنتاج السريع للمضمون لا يتيح للجمهور وقتاً كافياً للتحقق من صدقه، مما يزيد من فرص نقل معلومات غير دقيقة أو فرص التحقق منها.

وحين يكون المضمون معتمداً على التحيز الشخصي للتعبير عن آراء شخصية، يغدو من الصعب التمييز بين ما هو موضوعي وذاتي.

ومن الاستراتيجيات التي تساعد في الحفاظ على الموضوعية في الإعلام الجديد: أن تكون الأولوية للتحقق من المعلومات والأخبار قبل نشرها لدى الأفراد والمؤسسات الإعلامية. ويتطلب تحقيق التوازن في التغطيات الإعلامية تقديم الأصوات المختلفة، وتجنب الانحياز لطرف واحد دون تقديم رأي الطرف الآخر.

يمكن للإعلام الجديد أن يلعب دوراً في تعزيز مهارات التفكير النقدي، وتقييم المعلومات بشكل مستقل، من خلال توفير معلومات دقيقة وموثوقة لمكافحة التحيز والأخبار الزائفة. وتتوفر الآن أدوات لنشر المضمون بسرعة، والتعرف على الأخبار الزائفة والمعلومات المضللة والملققة، إذ أصبح الذكاء الاصطناعي أداة تكنولوجية لتحليل التحيز في الأخبار والمضمون والمعلومات المضللة، مما يساعد في الكشف عن الأخبار الزائفة والمعلومات المضللة والتحيز في المضامين المنشورة.

• كاتب قصصي وروائي وناقد وأستاذ
في الإعلام، من الأردن وفلسطين
sabuosba@gmail.com



الصحفية الرائجة، يكتب عن «الشعر مركب الأسطورة»، عن المعادن والظلال، الغابات وأشجارها، الرمال والجبال، ثم عمارة النص وأسراره، عن المفارقات والمتناقضات؛ «الكتابة بالرصاص والماس». يكتب عن الشعر لا كسلعة أو مادة طربية، فهو: «لم يكن ذات يوم حكاية شهرزاد لكي ينাম شهریار بلا أرق ولا أضغاث أحلام». يكتب عن نماذج جديدة من الشعراء الذين يظهرون في هذا الكتاب على هيئات غير تلك التي اعتدنا أن نراهم من خلالها في أي كتاب أو بحث آخر.

يعود إلى حدود التاريخ ونقاط الجغرافيا البعيدة، يبدأ السّير بدءاً من الحياة العربية الأولى، مروراً بالصين، وصولاً إلى دول بعيدة ظل خيط الشعر وحده من يربطه بها. ويمرّ على واقعية الشعر، وموت القصائد، والشاعر الذي يقيم طويلاً في الزمن. يتساءل: أين شعراء الحب؟ أين شعراء الزرع؟ ويخاف على الشعر ومنه. يبحث عنه في الصحراء وبين شواطئ الماء، وعندما يراه ينادي: «الشعر ديوان القلب».

يريد الشاعر والكاتب يوسف أبو لوز في كتابه «تحت شمس خفيفة» أن يحكم على الأشياء بمنطق الشعر، لا بمنطق النقد أو القانون أو النظرية أو أي شيء من هذا القبيل، فالشعر يقبل الحركة والخفة ويستطاعته أن يحمل الشمس فوق ظهر الكلام، وأن ينظر باتساع نحو ما حوله، فيجمله ويمنحه المساحة والدهشة أيضاً.

على غلاف الكتاب الخلفي، كتب الشاعر والرسّام زهير أبو شايب ليشير إلى تلك النظرة المتسعة: «نرى الشاعر وهو يرى، نرى الموضوعات التي تنعكس ذاتياً في مرآها العميقة. نرى بالذات محصول الضوء الذي جناه من معانقة العالم والانغماس اللذيّ فيه». في هذا الكتاب يضع صاحب «ضجر الذئب» حجراً شعرياً على حجر شعري آخر، ليصعد بناء أفكاره بإيقاعية مناسبة، وبصورة شعرية ترسمه بخيوط المفارقة. ومن قرأ أبو لوز شاعراً في قصائده، سيتلمس بالضرورة تلك الروح الشعرية الوثابة لديه، التي لا تغادر قصيدته أو نصوصه النثرية وحتى مقالاته اليومية والبحثة. تلك الروح التي تتقاذف بين سطر وآخر، لتترك في كل واحد منه شمساً شعرية متوهجة، لا تقبل السكون أو البقاء ضمن حركة واحدة، أو ضوء ينطلق ويشع باتجاه واحد.

يوسف أبو لوز، شاعر وكاتب صحفي، من الأردن وفلسطين، يقيم في مدينة الشارقة، وهو كاتب عمود يومي في جريدة «الخليج». عائلته تهجّرت قسرياً من مدينة بئر السبع أثناء نكبة العام 1948. وُلد في قرية الكفير في مدينة مادبا الأردنية عام 1956. عمل في حقلَي التعليم والصحافة في الجزائر والسعودية والإمارات.

صدر له في الشعر: «صباح الكاتيوشا أيها المخيم»، «فاطمة تذهب مبكرة إلى الحقول»، «ضجر الذئب»، «نصوص الدم»، و«خط الهزلج». كان رئيساً للقسم الثقافي في جريدة «الخليج» من العام 2008 حتى 2016. ترجمت مجموعة من أعماله إلى الإيطالية والألمانية والإنجليزية.

سيرة

ديوان الشاعر المغربي عبد الرحيم الخصار

«ألزهايمر يا أبي».. اختبار النسيان

كتب: شريف الشافعي (القاهرة)

العالم وأنت ما زلت هناك. ربما ذهبت إلى الغد دون أن نراك، لكنك عدت من طريق أخرى». يُفلسف الشاعر ألم الذاكرة وقسوة النسيان، ويخاطب أباه بالوجعين معًا: «تنظر إلينا بابتسامة تسع الدهر، ولا تذكر أسماءنا، ولا تذكر أننا ماء سال من عينيك». يختبر توجسه وخوفه من الوعي ومن اللاوعي بالدرجة ذاتها من الفزع والانقباض: «ربما يجدر بنا أن ننسى معًا، الطرقات التي عبرناها، لكن يُخيفني أن يكون للحصى ذاكرة../. / إنني أرفع لأجلك أغنية في مغارة: أيهما أقسى، أن تتذكر أم أن تنسى؟».

ويتعقب الشاعر في رحلته المشحونة بالهشاشة والوهن والشفافية إشكالات الوجود الإنساني وتحدياته، متشككًا في بقاء أي شيء إذا حل «ليل الوحدة»، سوى العواء، وسوى صفعات الزمن على الخدّ. يسخر من هذا العالم الذي لا يكاد يلتفت مجرد التفات إلى المنسيين مثل أعشاب المقبرة، كما أنه من فرط جوده لا يعرف عدد مقابر، التي تتضاعف يومًا بعد يوم في البر والبحر والجو. يسائل الشاعر الحزن المتجدد عن معناه، والفرح القصير عن منتهاه، والعمر عن جدواه، ويكشف صراحة الغرض الفعلي لهذه الحياة المفترسة، المخلوقة لكي تأكل عقول أبنائها وأكبادهم، ولو بعد حين: «الحياة دابة نهمة، والعمر هو الكلاء».

يراهن الخصار، في نصه الجديد المفتوح «ألزهايمر يا أبي» على مصداقية حالته الخاصة، وما تنطوي عليه من حنين نابض وانفعالات متأججة وتأملات مكثومة وهو يراقب أباه. وبالقدر نفسه، يراهن أيضًا على فنيات نسجه الإبداعي، وما تقود إليه اشتغالاته الجمالية من تعميم لحالة بشرية مشتركة من الفقد والحرمان، والإحساس بالضيق، وترقب اللاحق العقلي والبدني والنفسي، في خريطة لم تعد سالمة ولا آمنة: «في صَيِّعَتِكَ كان

يستهل الشاعر المغربي عبد الرحيم الخصار ديوانه الجديد «ألزهايمر يا أبي»، بإشارة دالة «عاش والدي خمس سنوات في ضباب ألزهايمر، ثم غادر عالمنا في الخريف الأخير. هذا النص منه، وعنه، وإليه». هذه الإحالة الأولية تلفت الانتباه إلى أن السردية التخيلية، الشعرية الروائية، المحكيّة برمتها على لسان الشاعر الراوي العليم على مدار 75 صفحة بدون عناوين فرعية، إنما تستند بذرتها الحيوية إلى واقعة حقيقية. هذه الفاجعة الشخصية، التي باتت مشروعًا شعريًا سرديًا، وسيرة إبداعية اعترافية بنقّس ملحمي، ومأساة إنسانية، تتمثل في رحيل الأب متأثرًا بتداعيات الإصابة بمرض ألزهايمر، بعد خمس سنوات من المعاناة، التفت فيها الابن والأهل والمقربون حول الرجل الذي يحبّونه ويتعلقون به، ولا يتصورون أنهم يودّعون ببطء في تراجيديا أسرية ممتدة الفصول عصبية النهاية: «فلنضع يدًا على أخرى، ولنحدّق في دخان يصعد من زوايا الحجرة. لقد مرت الفاجعة من هنا. كانت تجلس في عربة بلا حوزي، وتخفي ظلامًا كثيفًا تحت بُرْنسها».

في الديوان الصادر عن دار العين للنشر في القاهرة، 2026، يمزّق الشاعر، بكل ما أوتي من قوة، شرنقة الهم الذاتي المضغوط، ويتجاوز ذلك المؤشر الزمني -المكاني المحدد في خندق المأساة العائلية، ليجعل من شهادته إعادة قراءة لكل شيء وكل فكرة وكل فضاء. يجدد نظرته إلى ذاته والآخرين والكائنات من حوله: «لم يبق في حوض النعناع سوى الألم. لم يبق في حقل الحنطة سوى لهاث الهجيرة». يبحر مرة تلو أخرى في صورة أبيه الكاملة، يتقصى وجهه وملامحه وظلاله تحت شمس الريف التي صبغت عوده وأكسبته طبيعة ودقًا وصلابة، يتعمق في جذوره وماضيه وحاضره وعلاقاته بمن حوله ومآله اللحظي والمستقبلي: «تغير

الحزن دَلِيَّة. نفقت جُمْلانٌ وغيوم، وقفت على أعتابك وُغُولٌ وذئاب، وسقطت طيورٌ كثيرةٌ من سقف البيت. كدّست حقلًا في بَيْدَر، وعرّيت سنابلَهُ بِتَوَرَجٍ صَدِي، لَمَلَمْتُ ريشَكَ في ليلةٍ بلا قمر، دَسَسْتُ أربعين عامًا من الفرح في دولاب، حَزَمْتُ دُولابَكَ بحبل. وفي عربةٍ بحصانٍ مُتَعَب، تَدَحْرَجَتْ هارِبًا من ألم الهَضاب».

وهو لا يتعاطى في ديوانه مع فقدان الذاكرة كتشخيص طبي، ولا يحتفي بالغياب، ولا يروّج للعدم، ولا يكتب رثاء وفق السياق الدارج، وإنما يتخذ من هذا المرض، ومن الرحيل، ومن سنوات التيهو للرحيل، مرآة أمينة لطبيعة الحياة العابرة نفسها، كما يجب أن تُرى وتُفهم من دون موارد، وبلا تجميل: «الحياة التي كانت حياة، حملت صُرَّتَها بعضًا على الكتف، واختفت في المنحدرات». يفكك الشاعر عبد الرحيم الخصار التصورات والأنساق الموروثة بشأن مركزية الأب في النص الشعري وفي العمل الأدبي على وجه العموم، فهو لا يبني ديوانه على تجسيد الأب كأيقونة للقوة أو للفوقية، ولا يتجادل مع نظريات قتل الأب بتمثلاتها الفرويدية والفكرية والثقافية المتعددة. وإنما يقدم ببساطة وجه الأب الهش، الذي لا يمكن نسيانه، فهو لا يتلاشى تاريخه، ولا تندثر بصماته المحفورة في قلوب الآخرين وأرواحهم، رغم تبدد ذاكرته، وغياب جسده. ومن خلال حكاية الأب، ذلك الريفي

والمحبيب المكافح، بأصوله الأمازيغية، الذي يحضر حيًا في النص بكل تفاصيل حياته وممارساته وأفعاله وعلاقاته مع المحيطين به، يفجر الشاعر قضية صراع الإنسان مع الفناء، وهل يعد فانيًا ذلك الذي يرحل جسده، فيما يبقى أثره يملأ الدنيا ويشغل الناس؟ ويُعزّي الشاعر نصه المختزل، الحاد كنصل سيف، منحازًا إلى التقشف اللغوي والبياني والتعبيري، والتكثيف الدرامي، في محنة سوداوية لا مجال فيها لأي بلاغات أو مجازات خارج دائرة الحقيقة العارية المريرة. وفي النص السردي في بنيته وتراكيبه، الشعري في ماهيته وميابه الجوفية الكامنة، يختفي الجرس الموسيقي الخارجي مفسدًا المجال تمامًا للإصغاء إلى حشجة الأنفاس اللاهثة والمختنقة والمتقطعة، حيث لم يكن موت الأب لحظة واحدة محسومة، بل ظل لعدة سنوات مسارًا بطيئًا من الاضمحلال.

وتنسحب تفاصيل الفانتازيا المصنوعة بعيدًا لصالح حضور شذرات الصور المتوترة والخيالات الشبحية، التي تأتي مثل صدمات صاعقة في المشهد المفتوح دائمًا على الضباب والمفاجأة والمكاشفة والمفارقة والجرح النازف: «يقيم الموتى ولاءهم في غرفتك. يرفعون جسدك الضئيل على أكتافهم، ويغنون لمجد غابر، ولساعات لم تعد».



خطوط السيرة

عبد الرحيم الخصار، شاعر وكاتب من المغرب. حصل على جائزة بلند الحيدري للشعر بمنتدى أصيلة الدولي سنة 2011، وعلى جائزة البحر الأبيض المتوسط للشعر بإيطاليا سنة 2021، وعلى جائزة حلمي سالم للشعر بمصر سنة 2022. تُرجمت نصوصه إلى الفرنسية، والإنجليزية، والألمانية، والسويدية، والإسبانية، والبلغارية، والهندية، والفارسية. صدرت له مجموعات شعرية عدة، منها: «أخيرًا وصل الشتاء»، «أنظر وأكتفي بالنظر»، «نيران صديقة»، «بيت بعيد»، «عودة آدم»، «القبطان البرّي»، «العزلة فرد من العائلة»، «فزعاءة في غرفة.. سرير في حقل»، «حفنة تراب في قبضة عاشق مخذول» (مختارات)، «عداء المسافات القصيرة» (مختارات). صدرت له رواية بعنوان «جزيرة البكاء الطويل»، وكتاب «خريف فرجينيا» (رحلات إلى أميركا وأوروبا). اختارته منظمة هاي فيستفال البريطانية عام 2010 ضمن تظاهرة «بيروت 39» لأفضل 39 كاتبًا عربيًا دون سن الأربعين.



تجنيس القصة القصيرة.. انفتاح النوع وتحولات الكتابة

جهات

بقلم: الدكتور زياد أبو لبن (عمّان)

فهي ليست مجرد سرد حكائي، بل هي بناء جمالي يقوم على توتر اللغة، واختزال الحدث، وتكثيف الصورة، بما يتيح لها أن تستوعب عناصر متعددة دون أن تفقد تماسكها.

وإذا كان مفهوم التجنيس قد استقر، في أحد أبعاده، على فكرة التفاعل بين الأجناس الأدبية والفنية المتجاورة، فإن هذا التفاعل لم يعد مجرد تداخل عرضي، بل أصبح سمة بنيوية في النص الحديث، خاصة منذ النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بدأت الحدود التقليدية بين الأنواع تتلاشى تدريجيًا، لصالح كتابة عابرة للأنواع، تكسر القوالب الجاهزة، وتعيد تشكيلها وفق رؤية المبدع.

في هذا السياق، لم تعد القصة القصيرة تقف عند حدود السرد التقليدي، بل انفتحت على تقنيات متعددة، تستلهم من الشعر إيقاعه وصوره، ومن السينما تقطيعها المشهد، ومن المسرح حواريته،

تُعدّ القصة القصيرة، ولا سيما في تجلياتها الحديثة، فضاءً إبداعيًا مفتوحًا على احتمالات متعددة، حيث لا تقف عند حدود النوع بوصفه قالبًا مغلقًا، بل تتجاوزه إلى أفق أرحب من التداخل والتفاعل مع أجناس أدبية وفنية أخرى. ومن هنا، تبرز إشكالية «التجنيس» بوصفها واحدة من أبرز القضايا التي شغلت النقد الأدبي المعاصر، إذ لم يعد النص يُقرأ بوصفه كيانًا نقليًا ينتمي إلى نوع محدد، بل بوصفه بنية مركبة، تتداخل فيها أنساق متعددة، تتقاطع وتتفاعل، لتنتج خطابًا إبداعيًا جديدًا.

إن القصة القصيرة، بما تتسم به من تكثيف لغوي واقتصاد في البناء، تقوم على لحظة إدهاش تُحدث أثرها في المتلقي عبر انزياح دلالي مكثف، يجعلها قريبة، من حيث بنيتها، من أشكال تعبيرية أخرى، كالشعر والسينما واللوحات التشكيلية.

ومن السيرة الذاتية نزوعها الاعترافي، بل وحتى من الصحافة توثيقيتها. وهكذا، غدت القصة القصيرة بنية هجينة، تستوعب هذه العناصر، وتعيد صهرها في نسيج واحد، دون أن تفقد هويتها السردية.

ويكمن جوهر هذه التحولات في طبيعة اللغة ذاتها، التي لم تعد مجرد أداة لنقل المعنى، بل أصبحت فضاءً للتخييل، يعيد تشكيل الواقع، ويمنحه أبعادًا جديدة. فاللغة في النص القصصي الحديث لا تعكس الواقع بقدر ما تخلقه، وتحول المفاهيم المجردة إلى تجارب حسية، يعيشها القارئ بكل جوارحه. ومن هنا، فإن التجنيس لا يتحقق فقط على مستوى الشكل، بل يمتد إلى عمق البنية اللغوية، حيث تتداخل المستويات الدلالية، وتتعدد الإحالات، في نص مفتوح على التأويل. ولا يمكن فهم هذه الظاهرة بمعزل عن التحولات الثقافية الأوسع، التي أعادت

النظر في مفهوم النوع الأدبي ذاته، فلم يعد «الجنس» إطارًا ثابتًا، بل أصبح كيانًا حيويًا، يتطور ويتغير وفق شروط الإبداع. وقد أسهمت نظريات النقد الحديثة، البنيوية وما بعدها، في ترسيخ هذا الفهم، من خلال النظر إلى العمل الأدبي بوصفه منظومة من العلاقات، يتفاعل فيها كل عنصر مع الآخر، في شبكة معقدة من التأثيرات المتبادلة.

ومن هنا، فإن القصة القصيرة تُعدّ من أكثر الأجناس قابلية لهذا الانفتاح، بحكم طبيعتها المكثفة، التي لا تحتمل الامتداد، لكنها في المقابل تحتل التركيب. فهي لا تتسع للتفريع كما تفعل الرواية، لكنها قادرة على احتواء كثافة دلالية عالية، تجعلها أشبه بنص «كيميائي»، تُصهر فيه العناصر المختلفة، لتنتج دلالة مركبة، تتجاوز مجموع أجزائها.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول إن هناك بالفعل «قصة قصيرة عابرة للأنواع»،

اتجاهات

أزمة الشعر العربي الراهن

بقلم: زهير أبو شايب

دائمًا تحمل القصيدة ملامح كاتبها مثلما يحمل الجنين خرائط أبويه السريّة لتكون ملامحه دليلًا دامغًا على أصله ومآلاته اللاحقة. لذا يمكن القول، بكلّ بساطة، إنّ اللغة التي تُكتب بها القصيدة العربية الراهنة، هي ابنة الواقع الذي يعيشه شاعرها بكلّ ما فيه من أحلام وكوابيس ودفاعات وخيبات وتشوّخات وتشوّحات وتشوّفات؛ وهذا يملي علينا أن نعترف أوّلًا بأنّ ما نجده من (هذيان) لدى السياسيّ والمتديّن والفنّان التشكيليّ والمفكّر والموسيقيّ وغيرهم ممّن يسهمون في صناعة الزمن العربيّ الراهن، نجده بحذافيه لدى الشاعر العربيّ الذي يقف في بؤرة الزلزال الجمعيّ، ويرسم بجسده ولغته المضطربة صورةً للفوضى والانهيّارات المذهلة التي تحدث من حوله.

نعم، علينا أن نكفّ عن مجاملة الخراب الذي نسهم في صناعته، وأن نعترف بأنّ الشعر العربيّ الآن ليس بخير، وأنّ انهياراته وهذياناته ليست دليل عافية على الإطلاق. وعلينا أن نعترف بأنّ عزوف المتلقّي العربيّ عمومًا عن شعرنا هو - في أحد وجوهه - موقفٌ نقديّ لا واع من هذا الشعر، وليس مجردّ تعبير عن الجهل، الذي عادة ما نصم المتلقّي به، وعن الخراب الثقافيّ العامّ الذي يروق لنا أن ننسبه إلى أمّتنا وأن نحقلها المسؤوليّة الكاملة عنه. لكن علينا أن ندرك - في المقابل - أنّ خراب القصيدة هو مجردّ تفصيل صغير في مشهد ذلك الخراب العامّ، وأنّ ظواهر التحلّل والفساد وبلبلة اللسان، التي تعترّي الكتابة الشعريّة العربيّة الآن، ليست من صنع الشاعر وحده، بل هي من صنع الذات الجمعيّة العربيّة برمتها؛ ولذا فإنّ تشريح الخراب يقتضي ممّا أن نقرأه بأنّ وسعة صدر، وأن نكفّ عن الاكتفاء بإدانتته وكأنّه يحدث خارجنا، أو الترفّع عنه وكأننا لسنا مسؤولين عن وقوعه.

نعم، ثمة خراب في هذا الشعر. لكن هذا هو الشعر الوحيد الذي لدينا والذي يشبهنا ويعبّر عنّا في اللحظة الراهنة، وعلينا أن نعيد قراءته بوصفه شاهدًا على الخراب لا مشاهدًا من الخراب وحسب.

يحضرنّي هنا بيت عنتره الشهير: "هل غادر الشعراء من متردّم/ أم هل عرفت الدار بعد توهم".

إنّّه يريد أن يقول، ببساطة، إنّ الشعراء لم يدعوا شيئًا إلا وقالوه، حتّى لم يبق لعنتره ما يقوله. لكنّ مكر اللغة يجعل دلالة هذا البيت أوسع من ذلك، ما يدفعني للتساؤل: "لماذا لا يقف الشاعر العربيّ النكد، منذ ماضيه السحيق، إلا على الأطلال والمتردّمات والخرائب؟". إنّ الشاعر العربيّ الآن هو شاعر طليلّ جديد، وهذه هي خرائبه اللغويّة التي يقف عليها ويؤمّم بأنّه صنعها، مع أنّ الزمن هو الذي صنعها. وهو يهذي لا لتقدّسوا هذياناته، بل ليخبركم عن الحمّى التي تفتك بالجسد الجمعيّ/ جسدكم، وتحول رؤاه/ رؤاكم إلى كوابيس؛ وإنّ ما يُكتب الآن من شعر طليلّ هو تعبير عن الخراب نعم. لكنّه أيضًا مقدّمة للعمران. لقد وُلد الشاعر العربيّ المعاصر ونشأ وترعرع في حفرة انهدام حضاريّ، وكان - طيلة الوقت - يطلّ

من بعيد على حاضر لم نستطع الوصول إليه؛ ويطلّ من بعيد أيضًا على ماضٍ لم نعد موجودين فيه،

وكانّه معلق في الفراغ! ولذا فإنّ قانون الفراغ هو الذي يحكم القصيدة العربيّة الآن، وهو القانون ذاته

الذي كان يحكم القصيدة الجاهليّة، حيث تتلاشى الأبعاد أمام الشاعر، وتنهار البُنى والمفردات،

ويغدو الوجدان مثل مهوًى (عموديّ) يمتدّ بين سماءٍ تبتعد وأرضٍ ترتعد. إنّ ذات الشاعر المعلقة

في الفراغ ما كانت لتنتج إلا قصيدة (معلقة) بالضرورة، كما في الجاهليّة؛ والوجود المعلق وجود

عموديّ بالضرورة.

وهكذا، فإنّ شعرنا الراهن قد يبدو حديثًا. لكنّه، في الحقيقة، ليس سوى شعر

عموديّ عبّر عن ذعرنا واغترابنا وتوهاننا واختناقنا، وامتلأه نصوصنا وذواتنا

بالتصدّعات والخرائب والأطلال. لكنّه، من جهة أخرى، يعدّ - بلغته المترهّلة -

تأسيسًا لألّقي شعريّ مختلف خارج ماضي الذات وخارج حاضر الآخر.

• شاعر وفنان تشكيلي
من الأردن وفلسطين

المعاصرة لم تعد تُعرّف بحدودها النوعية الصارمة بقدر ما تُعرّف بقدرتها على استيعاب التحولات الجمالية والفكرية التي يشهدها الأدب الحديث. فهي جنس أدبي يمتلك مرونة استثنائية تمكّنه من الإفادة من منجزات الأجناس الأخرى دون أن يفقد خصوصيته السردية، الأمر الذي جعلها فضاءً رحبًا للتجريب والابتكار. ومن هنا، فإنّ ظاهرة التجنيس لا ينبغي النظر إليها بوصفها تهديدًا لهوية القصة القصيرة، بل باعتبارها أحد مصادر ثرائها وتجدها، إذ تمنح النص طاقات تعبيرية أوسع، وتفتح أمامه آفاقًا جديدة للقول والتشكيل والتأويل.

لقد أفضى تداخل الأجناس وتفاعلها إلى نشوء نصوص قصصية أكثر قدرة على تمثيل تعقيد التجربة الإنسانية المعاصرة، وأكثر انفتاحًا على الأسئلة الوجودية والجمالية والثقافية التي تشغل الإنسان في عالم سريع التحول. وفي هذا الإطار، تغدو القصة القصيرة مختبرًا إبداعيًا تتجاوز فيه تقنيات السرد والشعر والمسرح والسينما والفنون البصرية، لتنتج خطابًا أدبيًا جديدًا يتجاوز التصنيفات الجامدة ويحتفي بحرية الكتابة.

شأنها في ذلك شأن الرواية العابرة للأنواع، حيث يتجاوز أكثر من جنس أدبي داخل النص الواحد، دون أن يُلغي أحدها الآخر، بل في علاقة تفاعل وتكامل. وهذا التعدد لا يُعدّ خرقًا لقواعد النوع، بقدر ما هو إعادة تعريف له، في ضوء تحولات الكتابة المعاصرة.

إنّ ثراء القصة القصيرة، إذن، لا يكمن في نقائنها النوعي، بل في قدرتها على التفاعل مع غيرها، وعلى امتصاص عناصر متعددة، وإعادة تشكيلها ضمن رؤية جمالية خاصة. فهي نصّ مفتوح، لا يكتفي بعكس الواقع، بل يسعى إلى تفكيكه، وإعادة بنائه، عبر لغة خلاقية، قادرة على استنطاق المسكوت عنه، وكشف ما يتوارى خلف الظاهر.

وهكذا، يغدو التجنيس في القصة القصيرة ليس مجرد ظاهرة شكلية، بل خيارًا إبداعيًا واعيًا، يعبّر عن تحوّل عميق في مفهوم الكتابة ذاتها، حيث لم يعد النص يُقاس بمدى التزامه بالنوع، بل بقدرته على خلق عالمه الخاص، في منطقة تتقاطع فيها الأجناس، وتذوب الحدود، ويُعاد اكتشاف الأدب بوصفه فعلًا حرًا، لا يخضع إلا لمنطق الإبداع. وخلاصة القول، إنّ القصة القصيرة

مغامرة جمالية

يبدو مستقبل القصة القصيرة مرهونًا بقدرتها على مواصلة هذا الانفتاح الخلاق، لا بوصفه خروجًا على النوع، بل بوصفه تطورًا طبيعيًا له. فالأدب الحيّ هو الأدب القادر على إعادة ابتكار أشكاله باستمرار، والقصة القصيرة، بما تمتلكه من كثافة ومرونة وعمق دلالي، تبدو اليوم من أكثر الأجناس الأدبية استعدادًا لخوض هذه المغامرة الجمالية، مؤكدة أن الإبداع الحقيقي يبدأ غالبًا من النقطة التي تنتهي عندها الحدود الفاصلة بين الأنواع.



هاشم غرايبة

الروائي والقاص الأردني يرى قريته حوارة نافذته على العالم

هاشم غرايبة: الإبداع يحمي أرواحنا من الابتذال

رفوف

حاوره في إربد: عمر أبو الهيجاء

يرصد الروائي والقاص الأردني هاشم غرايبة في أعماله نبض الحياة والتاريخ، وخصوصاً في الريف. وهو يُعد من أبرز الأدباء العرب، بمسيرته الإبداعية الطويلة والفارقة. وتستحق تجربته مزيداً من الدراسة والبحث، فضلاً عن أهمية ترجمة أعماله، لما تنطوي عليه من قيم جمالية وفكرية وحياتية.

في حوار مع مجلة «كتاب» يقول هاشم غرايبة، ابن قرية حوارة في محافظة إربد، «في الحياة، لم يكن أبداً لرواية أو مسرحية أن تضع طعاماً في معدة جائع. ما كان للوحة أو منحوتة أن توقف حرباً. ما كان لقصيدة أو أغنية أن تمنع سقوط القنابل فوق الأطفال». لكنه يؤكد أن «الإبداع بكل تجلياته يحمي أرواحنا من الابتذال».

ويرى صاحب «المقامة الزلمية» أن تطوافه بين الأجناس الأدبية أوصله إلى ساحة الرواية الريح والأكثر قدرة على استيعاب مختلف الفنون، مؤكداً أن «القصة والرواية تعيشان معاً في تاريخ الأدب عبر اختلاف الحضارات وتعاقب المراحل الزمنية والمذاهب الأدبية والفنية الكبرى».

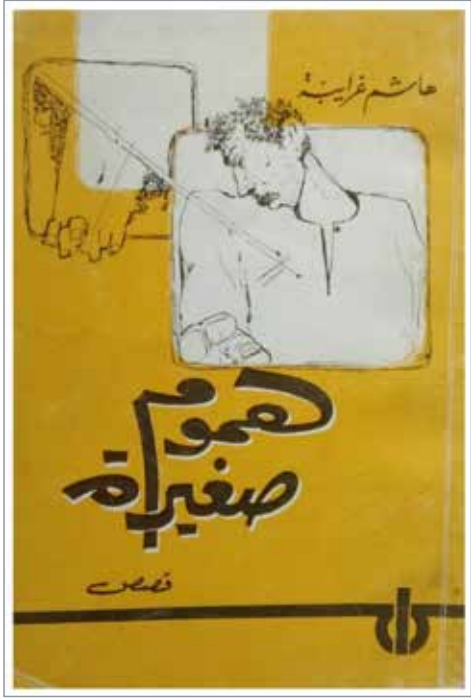
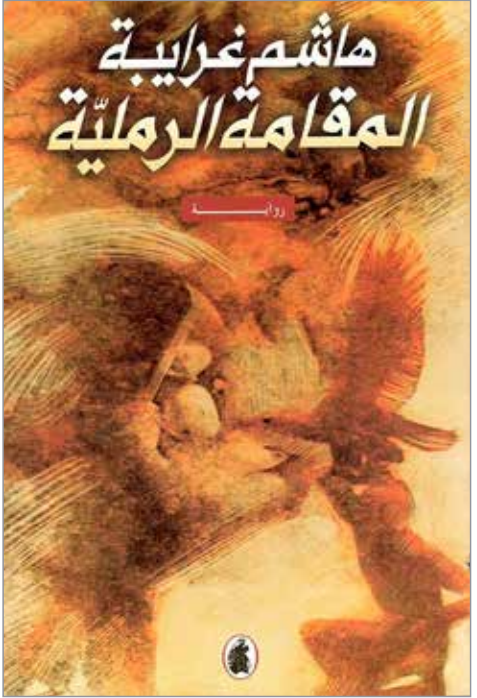
وعن قرية حوارة، مسقط رأسه، يقول غرايبة «رغم أنني جاوزت السبعين من عمري، ما زالت حوارة نافذتي التي أطلّ منها على العالم. حوارة مكان الطفولة، رائحة النعناع، والزعتر البري الذي كانت تجمعها أمي ولا تفارق رائحته ذاكرتي». لكنه يضيف «أماكننا الأولى مرايا مغبرة لا ترينا ما كنا عليه فعلاً، بل ترينا ما هو كامن فينا».

• لنبدأ من مسقط رأسك، قرية حوارة، ماذا تقول

عن طفولتك فيها، وما الذي تركته فيك؟

- حوارة بحر السّبل مدّ النظر موج زبد. أفاخر بقريتي. رغم هجمة المباني المعلقة، فما زالت حوارة تنتج قمحاً وزيتوناً وقتاً و(جعابير). رغم خراب الحواكير، وإهمال البيادر إلا أن النباتات البرّية مثل المّزار والسّناريا والبسباس وشجيرات الدّفل والصبّار على جوانب الطرقات تستوقف المستعجل لتأمل جمالها. رغم هدير المركبات، وأضواء الشوارع الليلية، فما زالت رفوف الحمام تزين فضاء قريتي، وما زال هديل اليمام يؤنس وهج ظهيرتها، وما زال النّسناس قادراً على الوصول إلى صيصان خالتي أمينة. رغم هيمنة قيم الفردية والأنانية، إلا أن شباب قريتي ما زالوا يؤمنون أن صلاة الجماعة خير من صلاة الفرد، وما زالت النساء يتجمعن حول إبريق الشاي

على مصاطب البيوت عند العصري، وما زال الشّيبان يتشاجرون حول طاولة الزّهر أمام دكانة حمدان. رغم كثرة الأطباء والمهندسين من أبنائها، فما زالت حوارة تُلهم شعراء مبدعين، وتلد رواة مفوهين ومغنين رائعين لم يسمع بهم أحد خارج حوارة. ورغم أنني جاوزت السبعين من عمري، ما زالت حوارة نافذتي التي أطلّ منها على العالم. حوارة مكان الطفولة، رائحة النعناع، والزعتر البري الذي كانت تجمعها أمي ولا تفارق رائحته ذاكرتي. هي مكان الغولة القاطنة في مغارة «الحيبوبة». حوارة هي تلك النجوم التي حدّثنا أهلنا من عدّها حتى لا تُنبت على أجسادنا الثّوالب، وكنت أستغرق في عدّها حتى أتخيلها تحيط بي وتصادقني فألاعبها وأكاد أمسكها، فتجعج حولي كسرب من حمام. الآن لا أستطيع أن أرى القمر إلا إذا تقصّدت رؤيته.



• تكتب القصة والرواية والمقامة وأدب الأطفال والمسرح وأدب السجون، ماذا يعني لك هذا التجوال؟ وكيف ترى الكتابة الإبداعية في زمن الحرب، وفي زمن التقنية الجديدة؟

- التطواف بين الأجناس الأدبية أوصلني إلى ساحة الرواية الأكثر رحابة وقدرة على استيعاب مختلف الفنون. في الحياة، لم يكن أبداً لرواية أو مسرحية أن تضع طعاماً في معدة جائع. ما كان للوحة أو منحوتة أن توقف حرباً. ما كان لقصيدة أو أغنية أن تمنع سقوط القنابل فوق الأطفال. لكنه الإبداع بكل تجلياته يحمي أرواحنا من الابتذال. ومع انتشار تأثير التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي، لا يزال المسرح الخرافي ناشطاً فينا ليلاً نهاراً، ويبهرنا أكثر من ألعيب التقنيات الحديثة.

• ماذا تقول عن مجموعتك القصصية الأولى، وحضور الريف الأردني فيها؟

- أول قصة نشرت لي في مجلة (الثقافة الجديدة) العراقية عام 1973، هي (هموم صغيرة) وأنا طالب في جامعة بغداد. وثاني قصة نشرت لي في مجلة

(الآداب) اللبنانية 1976، هي (المنديل)، ثم توالى النشر في الصحف المحلية والمجلات العربية خاصة (الرأي) الأردنية ومجلة (البيان) الكويتية. عام 1980 قمت بجمع قصصي في كتاب (هموم صغيرة) وأصدرته رابطة الكتاب الأردنيين عن مطبعة شوقي معيدي في عمّان. كان الريف الأردني مسرح أحداث قصص (هموم صغيرة) ورواية (بيت الأسرار). هذا الريف أعرفه جيداً، وبتركيز أوضح على قريتي حوّارة التي أنفستها بعمق خاصة حين ابتعدت عنها في بغداد ثم عمّان ثم السجن. لكن أماكننا الأولى مرايا مغبرة لا ترينا ما كنا عليه فعلاً، بل ترينا ما هو كامن فينا.

• أنت أحد أعلام القصة القصيرة، ألا ترى في تزامم الأشكال الإبداعية تراجع دورها أمام الرواية؟

- أرى أن مواقع التواصل الاجتماعي أعادت للقصة ألقتها، وقوة القص هي ما يضمن للنص بلاغته. القصة والرواية تعايشتا معاً في تاريخ الأدب عبر اختلاف الحضارات وتعاقب المراحل الزمنية والمذاهب الأدبية والفنية الكبرى. تغيرت الأساليب والمناهج والمضامين

وأشكال السرد، لكنّ الحدود بينهما ظلت واضحة. فلكل رواية قصتها وليس لكل قصة روايتها، ولكل لوحة فنية أو منحوتة أو مقطوعة موسيقية أو أغنية، قصة تخصها. وفي مسيرة الثقافة العربية الإسلامية نجد لكل قصيدة قصة تدعّمها، ولكل حادثة تاريخية قصة تسندّها، حتى الإفتاء والتشريع والقضاء والوعظ والإرشاد اعتمدت قصصاً راسخة للقياس عليها بغض النظر عن واقعيتها. القصة ولدت رسماً على جدار الكهف، وواكبت الإنسان عبر الزمان والمكان، وهي ستتسيّد المشهد في زمن الذكاء الاصطناعي، ففيزياء الكمّ قصة.

• «الحياة عبر ثقب الخزان» تجربتك في أدب السجون. كيف عشت سرد الحياة والسجن والحب؟

- السجن يستدعي فوراً كلمة الحرية. الحرية في قول لا. كلمة. الكلمة حصن الحرية. الكلمة مسؤولية. شرف الرجل هو الكلمة. يدخل «الفتى الغر» السجن بسبب انتمائه الحزبي الهش، فيكون الامتحان الصعب ليس للانتمائه السياسي، بل لروحه المتمردة، ولراثته الياسمينية، الأمّ، ولأحلامه وأشواقه المحلّقة؛ دفاعاً عن حقه بقول «لا». لما سمحوا لأبي بزيارتي في مكتب مدير المخابرات، هتف بي جانقاً: «أنت مجنون؟!، تقبل يحكمونك عشر سنين سجنًا، بدل التوقيع على سطرين، لا يزيدان بملك سيدنا شبراً، ولا ينقصان من طولك فترًا». ضحكْتُ مبدياً حقّة دم راقت لوالدي: «يا به» أنا مجنون كما تقول، لكن الحكومة مجنونة، إذ تسجن واحداً عشر سنين بسبب سطرين من الكلمات.

• رواياتك التاريخية «الشهيندر»، «بترا.. ملحمة العرب الأنباط»، و«أوراق معبد الكتبا»، كيف استعدت ماضي عمّان وبترا؟

- الرواية عمل تخيلي. في منتصف تسعينات القرن الماضي نقلت مختبر الأسنان (عملي ورزق عيالي ومظلة استقلاليّتي) من إربد إلى عمّان، ولم يكن يدور في خلدي كتابة رواية عن عمّان، بل كنت أخطط لكتابة رواية عن الناس في مجمع الباصات، بدأت الشرارة من مشهد فتاة مشتتة بين كسب الدقائق الأخيرة لانطلاق الباص وبين احتمال ظهور فتاهها. أمّلت منها الباص، وأمّلت مني أيضاً، فقد انتظرت معها (غودو) الذي لم

يأت! وكنت أناقش احتمالات هذه الحكاية مع أصدقائي الأعرّاء (عصابة الورد الدامية: مؤنس الرزاز، وسميحة خريس، ومنى الزوايدة، وسعود قبيلات، ومهنا الدرة، ويوسف الحسيان، وأسامة شعشاعة، ومحمد خروب، ويحيى القيسي). ذات يوم ذهبنا لزيارة معرض لوحات فنية عند الفنان التشكيلي خلدون الداوود في الفحيص وكان مهتماً بجمع الأشياء القديمة، فلفت انتباهي دفتر تاجر من سوق السكّر في عمّان يعود للعامين 1937 و1938، رحت أتصفح أسماء السلع المتداولة وأسعارها وما دوّنه التاجر من ملاحظات على هوامش الدفتر. فقال خلدون «خذة، فهو لك، أنا واثق انه سيصير رواية». بين صفحات ذلك الدفتر تفتّحت عمّان في ذاكرتي ومخيلتي. أول مرة زرت عمّان طفلاً مع والدي؛ كان السيل سيلاً، ورأس العين نبعاً. تذكرت سفح جبل الهاشمي مقابل سجن المحطة كيف تحوّل من مغر وخرايبش إلى عمارات وشوارع. في طريق العودة تشاركنا الدهشة بالدفتر؛ الصديقة سميحة خريس وأنا. وقررنا أن نكتب رواية مشتركة. كنا وقتها نحن أصدقاء مؤنس الرزاز نلتقي في مقهى العاصمة وسط البلد، رحنا نتتبع مكان التاجر وخط سيره ونتخيل حركة السوق في عمّان الثلاثينات، ثم زرنا (ختيارية) عمّان وخط السكة الحديد، وجمعنا الكتب التي تتحدث عن تلك الفترة، وانضم إلينا الصديق محمد سناجلة المهتم بالرواية الرقمية، لكننا ما لبثنا أن اختلفنا حول مسار الرواية. فكتبت الصديقة سميحة خريس «دفتر الطوفان» وذهب سناجلة لكتابة روايته الرقمية الأولى «ظلال الواحد» وأنا كتبت «الشهيندر».

وكان لي مع مدينة البترا التي كنت أزورها للمرة العاشرة وقفة مختلفة أيقظها فيّ الدكتور باسم الطويسي بإضاءاته المعرفية حول المكان، وبمساندة منشورات (بيت الأنباط) التي شقت الصخر أمام مخيلتي عن بشر من لحم ودم عاشوا هنا، واكتشفوا أن في قلب الصخر القاسي مياه رقراقّة، وأن في قلب الصوان البارد نار غافية، فكانت رواية «أوراق معبد الكتبا». لقد أحصى الباحث جهاد علاونة أكثر من ألف كلمة آرامية لا تزال حية ومتداولة في حياتنا اليومية الآن. ومن المعروف أن الترامية هي لغة المسيح عليه السلام، وبما أن زمن الرواية هو زمن ظهور المسيح، فقد اعتمدت على هذا القاموس المشترك في إعطاء النص خصوصيته

جذور

اللغة العربية المكتوبة منذ 3000 سنة

بقلم: يوسف المحمود

سجلت العقود الأخيرة اكتشافات أثرية لنقوش تاريخية باللغة العربية الفصحى، منها (نقش باير) في الأردن، ويعود إلى ما بين 2800 و3000 سنة، و(نقش الفاو) المعروف بنقش عجل بن هفعم في السعودية، الذي يعود إلى القرن الأول قبل الميلاد. وقد جاءت هذه الاكتشافات الجديدة لتواجه بالدليل القطعي النظريات الاستشراقية التي سادت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقامت على فرضية خاطئة تدّعي أن العربية لغة حديثة نشأت في القرن السادس الميلادي، وأن الخط العربي ظهر فجأة واحدة قبيل الإسلام بقليل.

يشكل نقشا باير والفاو وغيرهما وثائق تاريخية تثبت أن اللغة العربية قديمة وليست حديثة الولادة، بل هي امتداد تاريخي عريق يمثل نقش باير الذي يعتبر آخر المكتشفات وليس الأخير، إذ يعود إلى العصر الحديدي الثاني، وهو عبارة عن ابتهاج قصير ثنائي الكتابة بالحرف الثمودي والحرف الكنعاني، يخاطب ثلاث قوى، بالعربية الفصحى، قراءته الصوتية: (ملككم وكموش وقوس بكم عذنا). وعندما تمت قراءة الأحرف الثمودية والكنعانية، أفصححت القراءة الصوتية عن بنية نحوية ولغوية عربية (بكم عذنا)، أي بكم استجرنا أو احتمينا، فيها استخدام الضمير المتصل لجمع المخاطب (بكم)، والفعل (عذنا) من: عاذ يعوذ عوداً وعباداً ومعاذاً ومعاذةً.

أما نقش الفاو الذي يعود للقرن الأول قبل الميلاد، فهو عبارة عن شاهد قبر من عشرة أسطر يتضمن وصية ودعاء لحماية القبر والأسرة، كُتب بخط المُسند الذي يُعرف أيضاً بالخط الحُميري، ولغة النقش عربية فصحة تستخدم (أل) التعريف والاستعارة والتشبيه والسجع، وتتميز لغته ببلغة رفيعة: (فلتمطر السماء دماً والأرض سعيراً). إن لغة النقشيين تدحض، بلا ريب، فرضية المستشرقين بحدائث عُمر اللغة العربية، وتؤكد أنّ العربية قديمة وحيّة ومنتشرة ومتواصلة، كانت تستخدم في المعاملات والعبادات والشؤون الحياتية منذ أقدم الأزمنة. كما تدحض لغة النقشيين الفرضيات القائلة بعزلة اللغة العربية الفصحى في صحراء الجزيرة العربية دون تفاعل مع محيطها.

لم يتوقف أثر هذا الكشف التاريخي عند حدود تاريخ وجغرافيا اللغة العربية بل شمل تاريخ وجغرافيا الكتابة بالخط العربي، إذ أثبت النقشان مرة أخرى خطأ التصور الاستشراقي الذي ساد لسنوات طويلة والذي يدّعي "أن ما لم يكتب بالخط العربي الحالي فلغته ليست عربية"، لكن اكتشاف النقشيين شكّل ذلك انتصاراً للمدرسة الفكرية العربية التي جادلت منذ

عشرات السنوات لإثبات عدم صوابية تلك الفرضيات الاستشراقية. وفيما يتصل بجذلية الخط واللغة انطلقت من القاعدة العلمية القائلة بأن اختلاف نمط الخط لا يدل على اختلاف اللغة، استناداً إلى دلائل كثيرة من التاريخ والحاضر، إذ كتبت رسالة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم إلى أهل اليمن بالخط المُسند، وكتبت العربية العدنانية بالحرف السرياني وعرفت بالكرشونية. كما كتبت الآرامية الشرقية بالمسمارية. وعلى سبيل المثال، تُكتب التركية اليوم بالحرف اللاتيني بعدما كانت تُكتب بالحرف العربي طوال ألف سنة، وتُكتب الفارسية ولغات أخرى بالحرف العربي، وهو ما ظل يؤكد أستاذي عالم اللغات القديمة الدكتور محمد بهجت قبيسي في دراساته ومؤلفاته ومحاضراته، والذي لطالما أكد لي شخصياً بأن نقوش المنطقة تشكل الإثبات التاريخي على ولادة الحرف العربي ووصوله إلى شكله الحالي، إذ مرّ بمراحل انتقالية محلية طوّرت أيد عربية تدريجياً ليتناسب مع اللهجة الفصحى، ولم يكن أبداً فقرة فجائية أو محاكاة لخطوط أخرى.

لقد كشفت النقوش العربية، ومنها نقشا باير والفاو، بشكل لا لبس فيه، عن أصالة اللغة العربية وعبقريتها وعمقها الجغرافي وشمولها وتميّذها. وعليه، فقد أثبتت الدراسات العربية صوابها، وأثبتت أنّ الاكتشافات النقشية، تكشف الحقائق الجلية، لذلك ندعو إلى إعادة النظر في أبحاث ودراسات وأطاريح أنجزت على مدى عقود مضت، وتصحيحها، فيما يتصل بتاريخ اللغة العربية وجغرافيتها.

• شاعر وإعلامي وباحث من فلسطين



اللغوية. وهذا ما انتبه له أستاذنا الكبير حميد سعيد في مقالته عن حكاية بترا.

لقد حفرت في ثلاثة مستويات، التاريخ المشخص لبترا، أولاً، وما يمكن أن يدرك من هذا التاريخ في الحياة الإنسانية، ثانياً، وأخيراً ما يقرأه المتلقي من إحالات تشير إلى الواقع الراهن.

• ماذا تقول عن روايتك «سنة واحدة لا تكفي» وارتباطها بسيرتك الشخصية؟

- روايتي «سنة واحدة تكفي» عن تجلّي الذات وتفتح الأنا في مستنبت صعب الإنبات. سنة واحدة عن سجن السرايا في إربد لتمثل سبع سنوات ونصف السنة عبر ستة سجون أخرى: زنازين مديرية مخابرات إربد وسجن دائرة المخابرات المركزي في العبدلي وسجن المحطة في عمّان وسجن الجفر الصخراوي قرب معان وسجن سواقة قرب الكرك وسجن الطفيلة جنوب الأردن. كتبت «سنة واحدة تكفي» بقصدية لتتوب عن عشرين عاماً قبلها وعشرين عاماً بعدها. لقد كتبت هذا الكتاب بعد عشرين عاماً من السنة الأولى للسجن. وفي السجن لك أن تعيش سأمك وكآبتك الخاصة، ولك أن تحتمي بأحلام اليقظة فتعيش أيامك مثل هطول بتلات الياسمين في كفّ طفلة.

• كيف تنظر للجوائز التي نلتها خلال مسيرتك الإبداعية؟



مسارات

هاشم غرايبة، كاتب روائي وقصصي من الأردن، من مواليد 1951 في قرية حوّارة في محافظة إربد. عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب. نال جائزة الدولة التقديرية في الأردن، مناصفة، في مجال الرواية. درس في جامعة بغداد 1975 بتخصص مختبرات طبية، وفي جامعة اليرموك بمدينة إربد درس للاقتصاد، 1990. أمضى السنوات من 1978 حتى 1985، في الاعتقال السياسي. من أعماله الروائية: «بيت الأسرار»، «المقامة الرملية»، «الشهيندر»، «بترا.. ملحمة العرب الأنباط». ومن قصصه القصيرة: «هموم صغيرة»، «قلب المدينة». وله إصدارات في المسرح وكتب الأطفال. وفي أدب السجون أصدر «الحياة عبر ثقوب الخزان».

• ماذا تقول عن ترجمة بعض أعمالك؟

- انتشار ترجمة أيّ كتاب أكثر أهمية من مجرد الترجمة مهما كانت بدیعة. هناك ترجمة واحدة أعتز بها، وهي ترجمة الدكتورة نسرين أخت زوري لروايتي «القط الذي علّمني الطيران» صدرت عن دار نشر أميركية وازنة «دار ميتشيغان» التابعة لجامعة ميتشيغان، أما باقي الترجمات فهي لقصاص ومسرحيات ضمن كتب قدمت كنماذج من الأدب الأردني لم تحفل بها إلا الجهات المانحة. أما الدكتورة أورسلا باسهيير، فترجمت إلى اللغة الألمانية كتابي «قلب المدينة» كمشروع تخرج، وطبعت منه بضع مئات من النسخ لأغراض أكاديمية.

• كيف ترى افتتاح دارات لمبدعين في الأردن، ومنها دارة (هاشم غرايبة)؟

- هو مشروع، لا أعرف هل سيدوم أم ينتهي برحيل صاحب الدارة. ويبقى السؤال: ماذا تفيدنا انجازاتنا بعد الرحيل؟!



ظبية خميس

رائدة في الحداثة الشعرية الإماراتية أصدرت 50 كتاباً خلال نصف قرن

ظبية خميس: كتبي رسائل إلى العالم

صفحات

حاورتها في الشارقة: شروق البس

تنتمي الشاعرة الإماراتية ظبية خميس إلى جيل رواد الحداثة الشعرية، الذي ارتبطت تجربته ببدايات التحول في القصيدة، وبازدهار قصيدة النثر وشعر التفعيلة ضمن حراك ثقافي لافى في ثمانينات القرن الماضي. ومن ديوانها الأول «خطوة فوق الأرض»، الذي يُعدّ أول إصدار شعري لشاعرة إماراتية، تبرز ملامح تجربة مبكرة أسهمت في فتح أفق جديد أمام الكتابة الشعرية الحداثيّة.

صدر لها أكثر من 50 كتاباً توزعت بين الشعر، والدراسات الأدبية والفكرية، والسرد الروائي والقصصي، واليوميات، والتأملات، والمقالة، والترجمة.

وتقول الشاعرة والمترجمة والكاتبة ظبية خميس، الرائدة بالشعر الحداثي، في حوار مع مجلة «كتاب»، إن جيلها كان من بدايات الحداثة الشعرية في الإمارات، مشيرة إلى أن تلك المرحلة لم تكن مجرد تحول في شكل القصيدة، بل كانت أيضاً حراكاً ثقافياً واتصالاً أوسع بالأوساط الأدبية العربية.

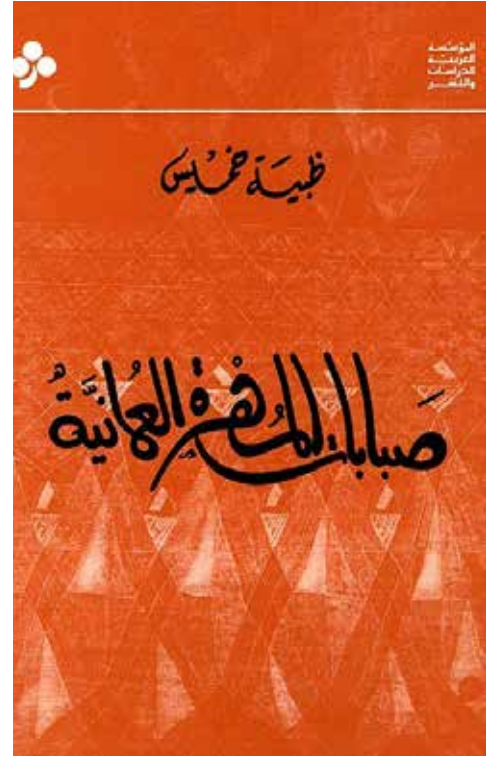
وتضيف الشاعرة التي حققت حضوراً عربياً بارزاً، أنّ «الطبيعة هي لغتي، فأنا أرى الإنسان طبيعة أيضاً، أما العزلة، فربما لأنها كانت حاضرة بقوة في حياتي، وعشتها بشدة في الأعوام الأخيرة، ثم وجدت فيها راحة بعد معاناة طويلة».

وتؤكد مؤلفة «باب البيت» التي تقيم في الشارقة، أنّ «كتابتي وكتبي هي رسائلني إلى العالم، وعزلتي مكتملة بالإدراك والطبيعة والحب والتأمل»، لافتة إلى أنها بعد نصف قرن من التأليف، لا تزال تواصل الكتابة، ولديها كثير من المخطوطات التي كتبتها خلال الفترة الممتدة من العام 2018 إلى 2026 وتنتظر النشر، مضيفاً أنّ «تجربتي لا تختصر في كتاب واحد، فلكل عمل زمنه ومقامه وخصوصيته داخل مسيرتي الكتابية».

وعن التحولات في العالم، تقول ظبية خميس إنّ «العالم، في جوانب كثيرة، خيّب آمالنا وأحلامنا، ونشهد اليوم كثيراً من التحولات والانكسارات الإنسانية والحضارية، وما يرافقها من انتهاكات وحروب ودمار ووهن»، مشيرة إلى أن هذه التحولات السلبية تزعزع الثقة في شعارات التقدم، «وربما يكون هذا أحد أكبر أشكال الفقد في الزمن الراهن». وتوضح أنها تعيش عزلة اختيارية للتأمل والإبداع والحياة، قائلة «عرفت الكثير، ولم تعد أمور كثيرة تعنيني بالقدر ذاته، إذ قادني التأمل أكثر إلى نفسي وعالمي الداخلي».

• كيف تنظرين إلى بدايات الحداثة الشعرية في الإمارات، وأنت رائدة فيها؟ وكيف تفاعلت معها من موقع التجربة الشخصية والانفتاح على تجارب ثقافية أخرى؟

- يمثل جيلي من الشعراء والشاعرات، بداية الحداثة الشعرية في الإمارات، وكان ديواني الأول «خطوة فوق الأرض» أول إصدار شعري لشاعرة إماراتية، ومن أوائل التجارب التي احتفت بقصيدة النثر في المشهد المحلي. وفي تلك المرحلة، ازدهرت الحداثة الأدبية وشعر التفعيلة وقصيدة النثر مع جيلي، ومنهم الشعراء حبيب الصايغ، نجوم الغانم، أحمد راشد ثاني، خالد البدور، عارف الخاجة، وغيرهم. وقد أسهم الشاعر السوري محمد الماغوط أثناء عمله رئيساً للقسم الثقافي في جريدة «الخليج»، ووجود الملاحق الثقافية في الصحف، في نشر إبداعنا وإتاحة فضاءات أوسع لتجارنا. وفي المقابل، واجهنا كثيراً من التحفظات والانتقادات من بعض أصحاب الشعر التقليدي والنبطي، لذلك نشرنا معظم أعمالنا خارج الإمارات، في تلك المرحلة. كما أسسنا اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في تلك الفترة، وكان هناك حراك ثقافي كبير في ثمانينات القرن العشرين، وتواصل واضح مع الأوساط الأدبية العربية. لم أنقطع عن الإمارات في كل سنوات حياتي الطويلة خارجها، بقيت على اتصال ومتابعة للمشهد الثقافي والأدبي، إذ خبت أسماء وبزغت غيرها، وتغيّر



فأنا أرى الإنسان طبيعة أيضاً، أما العزلة، فربما لأنها كانت حاضرة بقوة في حياتي، وعشتها بشدة في الأعوام الأخيرة، ثم وجدت فيها راحة بعد معاناة طويلة، ولا نية لديّ الخروج منها. كتابتي وكتبي هي رسالي إلى العالم، وعزليتي مكتملة بالإدراك والطبيعة والحب والتأمل.

• في «قسوة ومحبة» يقوم العنوان على مفارقة بين حدين متقابلين، كيف تشتغلين شعرياً على التوتر بين الألم والحنان، والقسوة والصفاء؟

- لا يوجد منهج جاهز أقدمه في هذا السياق، فلكل حالٍ مقامه، ولكل تجربة مفرداتها التي تفرض نفسها في الشعر.

• شهد الشعر الإماراتي تحولات لافتة خلال العقود الماضية، كيف ترين اليوم مسار القصيدة الحديثة، وما الذي يميز أصوات الجيل الجديد؟

- ثمة جيل جديد يكتب اليوم، وأرى أن كتابته، في

يرافقها من انتهاكات وحروب ودمار ووهن، وربما يجعلنا ذلك نفقد شيئاً من الثقة في شعارات التقدم الإنساني وجوهر بعض الخطابات الحضارية، وربما يكون هذا أحد أكبر أشكال الفقد في الزمن الراهن.

أعيش عزلة اختيارية، تأملية وإبداعية وحياتية، فقد عرفت الكثير، ولم تعد أمور كثيرة تعنيني بالقدر ذاته، إذ قادني التأمل أكثر إلى نفسي وعالمي الداخلي، وهو عالم غني بالنسبة إليّ، أجد فيه وقتي للقراءة والإبداع ومشاعري الخاصة، وقلة من المقرّبين. لست معنية بضجيج الأوساط الثقافية وأقنعتها في عالمنا، بقدر ما يعنيني الجوهر الإنساني الحقيقي. هناك، في أحيان كثيرة، نقص في المحبة والتواصل الصادق، وكثير من الادعاء.

• تتكرر في عوالمك الشعرية مفردات مثل الغيمة والهواء والماء والحافة والعزلة، هل تمثل نزعة جمالية في الكتابة، أم أنها تعكس رؤية للعالم والإنسان؟

- لا أعرف على وجه الدقة، لكن الطبيعة هي لغتي،

أعيش التحولات، وأعثر على صوتي مجدداً، مرة بعد أخرى. أرى أن القصيدة روح شاعرها، تشبهه غالباً، ما لم يكن ناضجاً أو مقلداً، وهي ترتبط بروحانيته وباطنه ونظرته إلى العالم. وقد أكسبتي الحياة في ثقافات متعددة، مع التواصل مع كتّاب من أنحاء العالم، وجوهاً متعددة في كتابتي نمت مع الوقت، وتراكت النصوص. لا أزال أكتب، ولديّ الكثير من المخطوطات التي لم تنشر بعد، وفي كل منها إضافة ما من فيض الروح والتأمل وباطني.

• في عدد من مجموعاتك الشعرية يحضر الرحيل لا بوصفه غياباً فقط، بل فضاء للتأمل والعودة إلى الداخل، هل أصبح الفقد في تجربتك شكلاً آخر من أشكال الحضور؟

- لا أعرف إن كنت أسمىه فقداً، لكنه كان جمّاً في حياتي، فقد أمكنة ومدن وأهل وأصدقاء وأنماط حياة. عشت ما عشت، واستوعبت ما استوعبت، وغرقت دائماً، ولا أزال، في مشاعري وتأملاتي. العالم، في جوانب كثيرة، خيب آمالنا وأحلامنا، ونشهد اليوم كثيراً من التحولات والانكسارات الإنسانية والحضارية، وما

المناخ الثقافي والأدبي، لكنني كنت ولا أزال جزءاً من هذا المشهد وأحد أصواته.

• من «خطوة فوق الأرض» إلى «روح في غيمة» و«كل الذي لي»، كيف تنظرين إلى تحوّل لغتك الشعرية ورؤيتك للقصيدة عبر هذه المسيرة الممتدة لنصف قرن من الإبداع؟

- التحولات هي بحجم التجربة والقراءة والثقافة والزمن، فديواني «خطوة فوق الأرض» صدر عام 1981، ومنذ ذلك الوقت تغيرت أوضاع كثيرة، ونمت الأسلوبية الشعرية واحتشدت وتحولت، لكن الروح بقيت واحدة في الكتابة. ولا يستطيع شاعر، في رأيي، أن يرصد تجربته بنفسه، وربما يكون ذلك أقرب إلى مهمة النقاد. عشت تجارب حياتية ووجدانية ومراحل سياسية وشخصية غيرت الكثير فيّ، وفي خطابي الشعري والإبداعي والثقافي عموماً. ولا أستطيع اختزال قرابة نصف قرن من الكتابة والحياة في توصيفات محددة، لكن تجربتي تنمو باستمرار، إذ

فسحة للتأمل

السيرة الذاتية بوح أم مواراة؟

بقلم: الدكتور حسن مدن

يعدُّ أدب السيرة الذاتية في الثقافة العربية أقلَّ ازدهاراً مما هو عليه في الثقافات الغربية، رغم أنَّه من أكثر الأجناس قدرة على الكشف عن تجربة الإنسان وخبايا نفسه. ويعود ذلك، بدرجة أولى، إلى النظرة الاجتماعية السائدة التي تجعل من البوح فعلاً محفوفاً بالمخاطر، ومن كشف تفاصيل الحياة الخاصة خروجاً على الأعراف أو انتهاكاً لحرمة العائلة والجماعة. تتطلب السيرة الذاتية قدراً من الشجاعة يفوق أحياناً الشجاعة المطلوبة لكتابة الرواية أو المقالة الفكرية أو السياسية، فكتاب السيرة لا يضع نفسه في موقع الراوي العليم الذي يتحدث عن الآخرين، بل في موقع المتهم والشاهد في آن واحد. إنَّه يسلط الضوء على أخطائه وهشاشته وخيباته وأوهامه.

هذه الصعوبة دفعت كثيراً من الأدباء العرب إلى اللجوء إلى الرواية بوصفها قناعاً فنياً يسمح لهم بالاعتراف دون اعتراف، فما أكثر الروايات التي قُدمت بوصفها عملاً تخييلياً خالصاً، بينما هي في جوهرها سيرة ذاتية متنكرة، تتبدل فيها الأسماء، وربما الأمكنة، وتُعاد صياغة الوقائع، لكن التجربة الأساسية تبقى هي ذاتها.

أشهر الأمثلة العربية على هذا النوع من التداخل بين الرواية والسيرة تجربة الكاتب المغربي محمد شكري في روايته الشهيرة (الخبز الحافي)، حيث قدّم نصاً صدم قطاعات واسعة من القراء لجرأته في الحديث عن الفقر والعنف والجوع والتشرد والجنس والإدمان. ولم تكن الصدمة ناتجة من الموضوعات نفسها بقدر ما كانت من الطريقة التي كُتبت بها؛ إذ بدا الكاتب عارياً من كل الأقنعة. لم يحاول تبرئة نفسه، ولم يسعَ إلى تجميل ماضيه، بل تعامل مع الكتابة بوصفها مواجهة قاسية مع الذات.

على نحوٍ مختلف تأتّي تجربة الكاتب المصري لويس عوض في كتابه (أوراق العمر). هنا لا نجد القالب الروائي الذي احتّمى به محمد شكري، بل سيرة ذاتية مباشرة وصريحة تمتد على مئات الصفحات. غير أن عوض لم يكتب حياته باعتبارها حكاية فرد معزول، بل بوصفها جزءاً من تاريخ مصر الحديث. ولهذا جاءت صفحات الكتاب مزدحمة بالأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية التي عاصرها الكاتب.

الأكثر إثارة في (أوراق العمر) هو أن الصورة الشائعة عن لويس عوض بوصفه شخصية شديدة الاعتداد بنفسها لم تمنعه من تسجيل وقائع قاسية ومرجة تتعلق بأسرته وبحياته الخاصة، حيث كتب بصراحة عن تفاصيل عائلية وشخصية كثيرة، فجاء بوحه محاولةً لفهم الجذور النفسية والاجتماعية التي صنعت تجربته الشخصية. غير أن هذه الصراحة فتحت باباً لسؤال أخلاقي معقد: إلى أيّ مدى يحقّ لكاتب السيرة أن يتحدث عن الآخرين؟ فالسيرة الذاتية، مهما حاول صاحبها أن يحصرها في نفسه، تتقاطع حتماً مع حياة الأب والأم والإخوة والأصدقاء والزوجة والأبناء. وما إن يكتب عنهم حتى يصبح البوح الشخصي شأنًا جماعياً. ولهذا لم يكن مستغرباً أن يعترض شقيقه، رمسيس، على بعض ما ورد في الكتاب، معتبراً أنَّ ما كُتب يمثل انتهاكاً لخصوصية العائلة.

المثال الأبرز على جرأة السيرة الذاتية هو ما فعله جان جاك روسو في (الاعترافات)، حيث قال في مستهل الكتاب ما معناه: "أقدم على عمل لم يسبقني إليه أحد، ولن يُقلدني فيه أحد. أريد أن أرى أبناء البشر إنساناً في حقيقة طبيعته، وهذا الإنسان هو أنا".

• **كاتب من البحرين**



عمومها، تميل إلى قدر أكبر من المحافظة، مقارنة ببعض تجارب الأجيال السابقة التي اتسمت بقدر أوضح من التحرر والجرأة والتجريب. وربما اتجه معظم الجيل الجديد إلى الرواية والشعر النبطي أكثر من توجهه إلى قصيدة الحداثة. وعلى الرغم من كثرة النشر، تبدو الأعمال اللافتة قليلة نسبياً، مع وجود أسماء مميزة، خصوصاً في الرواية، مثل ريم الكمالي ووداد خليفة، على سبيل المثال لا الحصر.

• تنقّلت بين أمكنة وثقافات وتجارب عربية وعالمية مختلفة، إلى أي مدى يشكّل المكان جزءاً من وعيك الشعري؟ وهل تكتب القصيدة جغرافيتها الخاصة بقدر ما تكتب الإنسان؟

- نعم، الإبداع يزدهر عبر تعدد الثقافات والقراءة والتواصل والتجارب الحياتية، وكل مكان يترك بصمته ومفرداته في الشعر والكتابة عموماً.

• في مسيرتك الكتابية، نرى ظبية خميس الشاعرة والمترجمة والقارئة والمحاورة والمتأملة، كيف ترين هذه الحقول معاً؟

- لديّ الكثير من الكتب النقدية والإبداعية، إلى جانب القصص والروايات والمقالات والترجمات، فأنا لا أكتب الشعر فقط، بل كتبت أيضاً في النقد الأدبي والفكر

سيرة الشاعرة

ظبية خميس شاعرة وكاتبة ومترجمة إماراتية، من مواليد دبي، عام 1958)، تقيم في الشارقة. تعد من رواد الحداثة الشعرية، ولها حضور عربي بارز. حصلت على بكالوريوس العلوم السياسية من جامعة إنديانا في الولايات المتحدة، وتابعت الدراسات العليا في بريطانيا ومصر. عملت في الصحافة الثقافية والشأن الثقافي العربي، كما عملت باحثة دبلوماسية في جامعة الدول العربية بالقاهرة. صدر لها أكثر من خمسين كتاباً توزعت بين الشعر، والدراسات الأدبية والفكرية، والسرديات القصصية والروائي، واليوميات، والمقالة، والترجمة، ومن أبرز أعمالها: «خطوة فوق الأرض»، «رحيل وإياب»، «روح في غيمة»، «كل الذي لي»، «باب البيت»، و«كتاب المشي والتأمل والقراءة»، إلى جانب دراسات أدبية وأعمال مترجمة متعددة. من بين أعمالها في الترجمة: «فيرونیکا تقرر أن تموت» لباولو كويلو، «التعليم وقيمة الحياة» لكريشنا مورتى، و«قرايين الغناء» لطاغور، و«تأملات في الرغبة» لسليم بيردنا. ولديها عدد من الأعمال قيد النشر، من بينها «حرة في الستين» و«كرسي أخضر وطاوله».

قفا نقرأ

وجدي معوّض والمسرح البولندي

بقلم: الدكتور مارك جيكان

يُعدّ الكاتب وجدي معوّض واحداً من أشهر فناني المسرح من أصل عربي، عالمياً، في هذا القرن. وُلد في لبنان عام 1968، وهاجر في طفولته مع والديه إلى فرنسا ومنها إلى كندا. لذلك يمكن أن نسميه فناناً لبنانياً فرنسياً كندياً. هو كاتب ومسرحي ومخرج ناشط في كندا وفرنسا، ومعروف في بولندا أيضاً، وله علاقات خاصة ببلدي. لذلك أود أن أركز في هذه المقالة على "الجانب البولندي" من نشاطه الفني فقط.

ترجع علاقة وجدي معوّض ببولندا إلى زمان إقامته في فرنسا، حين تعرّف إلى الفنان المسرحي البولندي كشيشتوف فارليكوفسكي (من مواليد 1962)، وهو من أبرز مخرجي المسرح البولندي المعاصرين. وكانت نتيجة هذا التعاون مسرحية "ترامواي" المقتبسة من مسرحية "عربة اسمها الرغبة" لتينيسي ويليامز التي عُرضت على خشبة مسرح "أوديون" في باريس عام 2010. وفي السنة التالية تعامل الفنانان في مسرحية "حكايات أفريقية حسب شكسبير"، مستوحاة من مسرحياته "الملك لير"، و"عطيل"، و"تاجر البندقية"، ورواية "الصيف" للكاتب الجنوب أفريقي، الحائز على جائزة نوبل في الأدب، جون ماكسويل كويتزي، واللوحات المسرحية لوجدي معوّض التي عُرضت على المسرح الجديد في العاصمة البولندية وارسو.

والنقطة التالية المرتبطة بوجود فن وجدي معوّض في بلدي، بولندا، تعود إلى نشر مسرحيته "حرائق" في مجلة "ديالوغ" (حوار) الشهرية في سنة 2012. وفي عدد المجلة نفسه نشرت مقالة "حرائق الإنسان.. نار الإنسانية" للناقد بيوتر كليتوفسكي، وهي قراءة تحليلية عميقة لفيلم مقتبس من هذه المسرحية في كندا عام 2010 من إخراج ديني فيلنوف. وعبر هذين الطريقتين دخل وجدي معوّض عالمي الثقافة المسرحية والأدب في بولندا.

وفي سنة 2016 كان وجدي معوّض مشاركاً في منتدى لافتتاح مسرح جديد، في وارسو. وأما الفصل الأحدث في علاقته ببولندا، فيدور حول المسرحية المشهورة "قسم أوروبا" التي هي صورة ورؤية فنية لمأساة غزّة التي تستمر أمام أعين العالم حتى يومنا هذا، والتي سقاها الشاعر والناقد الأدبي أنطوان جوكي بمناسبة نشرها باللغة الفرنسية "السرد في مواجهة العنف المتوارث". ففي يناير/ كانون الثاني من هذه السنة عرضها المسرح الجديد في وارسو بإخراج كشيشتوف فارليكوفسكي. بعد فترة وجيزة من العرض الأول، زار معوّض في فبراير/ شباط 2026، هذا المسرح، حيث قدم محاضرة خاصة بعنوان "أوروبا.. متابعة" وكان موضوع المحاضرة محاولة لفهم العالم الذي

نعيش فيه، وإلى أين نتجه، ولماذا، كمجتمع، أصبحنا تائهين بشكل متزايد في الواقع المعاصر. وبمناسبة هذا العرض نشر المسرح ترجمة نص المسرحية إلى اللغة البولندية في شكل كتاب خاص. يشمل الكتاب نصوصاً مهمة أخرى أيضاً، هي أجزاء من محاضرة ألقاها وجدي معوّض في كوليغ دي فرانس تحت عنوان "الظل الداخلي الذي يكتب"، ومقالته من مجلة "لو موند" تحت عنوان "يدمر القرن الحادي والعشرون كل شيء في طريقه.. كيف يمكننا وضع حد لهذه المأساة؟"، وأخيراً نبذة من السيرة الذاتية للكاتب.

يمكن القول إن وجدي معوّض من فناني المسرح المرتبطين بالعالم العربي، الأكثر حضوراً في الجو الثقافي البولندي، وفي الوقت نفسه هو مثال يؤكد أن لا حدود للفن في عالمنا المعاصر.

• مستعرب بولندي، رئيس قسم دراسات الشرق الأوسط وشمال أفريقيا في جامعة وودج



ديوان جديد للشاعر المغربي مخلص الصغير

«الأرض الحمراء».. معجم الحرب

بيروت - «كتاب»

مخلص الصّغير نصوص تمشي على الأرض وتلتصق بأسفلتها وبما يعتمل فيها ويشتعّل من حروب ودمار، حيث تغدو الكتابة عند الشاعر مسؤولية وموقفاً. ويواصل الشاعر في ديوانه الجديد «الأرض الحمراء» كتابة «السهل الممتع الممتنع»، وفق رأي نقّاد. وتتجلى مظاهر التجديد لديه في أكثر من مستوى، لغوي وإيقاعي، مقترحاً بدائل إيقاعية جديدة من التّفعلي والنثري معاً. تتّرحّل قصائد الديوان ما بين المغرب ومنطقة الأندلس وتونس ومصر والعراق والأردن، وضياف بحيرة طبريا في فلسطين، حيث يصبح السّفر أول كتابة يخطّها الشاعر وهو يمضي على الأرض. يقول الشاعر: «هذه الأرض حتماً تدور لتطحّنا/ ليس في الأرض من ثِقّة. تنزفُ الأرض يسألنا دَمها/ والدّماءُ كلامٌ بلا لُغة. هذه الأرض مسرحٌ كلّ جرائمنا/ شكّلها شكْلٌ مَقْصَلَة»، وهي الصورة التي تتماهى مع غلاف الديوان الذي حمل صورة لعمل فنيّ للتشكيلي الروسي غريغوري أوريكوف، الذي ينتمي إلى الموجة الجديدة من تيار «فن الأرض».

يهيمن معجم الحرب على قصائد الديوان الجديد «الأرض الحمراء» للشاعر المغربي مخلص الصغير الذي يواصل مشروعه الشعري المتحور حول الأرض ومصير الإنسان المنكوب الفجائع، نتيجة للأوبئة ومتوالية الحروب والاستعمار والهيمنة. تتعدّد الأصوات في الديوان الصادر حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وعمّان، من أصوات الشاعر والأرض والضحايا إلى صوت التاريخ والأسطورة. وبهذا، تكون قصائد هذا الديوان قد ارتادت آفاقاً وأمكنة عديدة، كما استحضرت مراحل تاريخية وأزمة متعددة، لكنها تظل مشدودة إلى الزمن الراهن، مثلما هي مشدودة إلى مكان جامع لحركة الأمكنة كلها، وهو الأرض. وذكر الناشر في بيان أنّ «الديوان يرصد عبر 20 قصيدة ما ألّم بالأرض من عقاب جماعي، جزاء الحروب وويلاتها وشدائدها. فما أن تراجع وباء كورونا في السنوات الأخيرة حتى اندلعت حروب جديدة، ليواصل الموت مطاردة الكائن الإنساني على هذه الأرض الحمراء»، مضيفاً أنّ «قصائد

خطوط السيرة

مخلص الصغير، شاعر وباحث من المغرب. مدير دار الشعر في تطوان. عمل بالصحافة المغربية. من إصداراته: «حكاية فنان تشكيلي»، منشورات وزارة الثقافة المغربية 2018، «حسن الشاعر صانع الظلال»، منشورات باب الحكمة، 2020، «المثل الجائر»، منشورات الاتحاد الأوروبي واتحاد العمل النسائي، 2021، «أسماء الجنوب» عمل مشترك مع الشاعرة وفاء العمراني، و«الأرض الموبوءة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وعمّان، 2024.



رقوش

رغبة كالثلج.. وللنسيم اعتلال

بقلم: نبيل سليمان

أن تحضر أصبوحاتٍ وأماسيَّ من الشعر لأكثر من تسعين شاعراً وشاعرة خلال عشرة أيام، فسوف تحسب أنك أخذت من الشعر ما يكفيك لعشرة أعوام. وما إن ينفُض السامر (وهو المهرجان الدولي لشعر الشباب عام 2026 – الدورة الخاصة بالصين والبلاد العربية)، وتستعيد مما استمعت إليه، قراءةً، حتى يعاقلك السؤال عن الحضور المعزَّز للطبيعة في الشطر الصيني، وندرة هذا الحضور في الشطر العربي من ذلك الفيض الشعري.

سأبدأ من الكراس التراثي الذي وزعه المهرجان، وفيه نقرأ لتشانغ جيولينغ (678 – 740): "يطلع البدر من فوق البحر، ويشترك في رؤيته من في أقاصي الأرض في هذا الوقت/ يشتكي المحب من طول الليل، فيظل الليل كله نهوضاً بالشوق". وقبله يكتب سون فين (1334 – 1389): "في حديقة الجنوب، العشب الأخضر والفراشات تطير، وفي الجبل الخالي عند الغروب، يبيكي طائر الكوكو حزناً/ لو أن السماء ذات شعور، لشاخت هي أيضاً، ولو أن القمر بلا حقد، لظل دائرياً إلى الأبد". وفي أمس قريب يكتب شاعر الجنوب ليانغ زونغ داي (1903 – 1983): "الشمس تغرب خلف الجبل، والنسيم الخفيف يموج برفق/ الخيزران يتوارى في ضباب المساء/ وعطر زهور العلندي يغرق/ في صمت الغسق كالعلم".

وأراني أناذي من تراثنا الأندلسي ابن خفاجة (1058 – 1138) ليترنم: "وصقيلة الأنوار تلوي عطفها/ ريح تلف فروعها معطار"، وأناذي ابن زيدون (1003 – 1071) ليترنم: "وللنسيم اعتلال في أصائله/ والروض عن مائه الفضي يتسم". ثم أبادي من تشاء من شعراء المعلقات أو من الشعراء الصعاليك ليرمونا من سحر الطبيعة بما رسمت أشعارهم من الصحراء. وأسرع إلى الابتهاج بما كان للطبيعة من حضور معزز في تراثنا الشعري كما في التراث الصيني، فيغدق الشعراء الصينيون الشباب بأشعارهم: لي وان تانغ ينشد: "تفتحت براعم القصب في البحيرات الضحلة وسط الرمال/ يسقط رذاذ المطر مبعثراً غباراً متراكماً منذ آلاف السنوات/ تشم رائحة الغنم الخائفة المنتشرة في الهواء، وسعال بين القطيع يجعل الليل قصيراً". وتنشد ياو شي تشنغ: "رغبة كالثلج تهبط على سطح الضفة، حطام الحياة، وليمة ليلية للموت/ تهب الرياح على أطراف القصب، تمشط على طول النهر زغب شهر ديسمبر". وتنشد تشانغ يوان يوان: "القمر يحمل كل الأسرار، عاجزاً عن كفت/ ذلك المطر الغزير، وذؤابات أشجار الحور تبتلع/ السحب الوردية المتراخية. مع أرق النوم/ تنخل الحنطة السوداء بذرةً في قوقعة الأذن/ سأحمل حباً مورقاً/ وأنتظر آتياً بعاصفة تنخر العظام".

أما هونغ غوانغ يوي فينشد: "سمعت زقزقة طائر/ تأتي من قمة جبل زرتة من قبل/ بوسعي أن أسمع هذا الصوت الممزق/ أو أنني أنا الممزق/ أم أنا بذاته/ ذلك الطائر الواقف على قمة الجبل؟". بالمقابل، يصير هذا الحضور الوارف للطبيعة نزراً في شعر الشعراء الشباب العرب، ومن هذا النزر للشاعر السوداني محمد عبد الباري: "قل إذن: إن السماء الآن بحر/ يسبح الطير على ما شئت من أمواجه/ والغيم، ما في الغيم إلا الزبد العالي/ أرجواؤ يفتح الفيروز للتأويل". ونقرأ للشاعرة المغربية عائشة بلحاج: "أنا تفاحة تقضمها الحياة/ رغم أنها لم تعرف الجنة/ أنا ورق توت غطى (سوءاتها)/ أنا الأرض التي وقعا عليها". ويكتب الشاعر التونسي أنور بن حسين: "استعصى على الفتى أن يترجم لغة الريح/ فزرع وردةً على جناحها/ ومرّ غيمةً على أرجوحة المطر".

عوضاً عن الطبيعة يتقد شعر الشباب العربي بكل ما يكابد في زمنه العاصف الرديء، وهذا ما تؤكد قراءاتي الشعرية، وأرجو أن أكون مخطئاً.

• روائي وناقد أدبي من سوريا



قصي اللبدي «شاعر تمتلئ جيوبه بالكواكب والحصي»

«يملاً الوقت.. يتنقل بين الثياب»..

قصائد تضيء الظل

الشارقة – «كتاب»

عنه»، وآخر عبارة: «فلا تَسْنِي..! لا تذزني وحيداً،/

وضَع دَرَّةً منك في كُلِّ حَرْفٍ؛ تبعث رحلةً مديدة تضعنا في قلبِ الشَّعر ومعجزاته.

ووصف الناشر في كلمة الغلاف الأخير، قصي اللبدي بأنه «شاعر تمتلئ جيوبه بالكواكب والحصي»، مضيفاً: «لا نعرف مَنْ أصدر حكماً مؤبداً على الشاعر

قصي اللبدي بالحياة شعراً ومن أجل الشعر، لكننا نعرف أنه قاضٍ عادل، أصدر حكمه بمنتهى الواقعية

والدراية، لا بل ألزمه مشكوراً، بعد 12 سنة على آخر ديوان له، أن ينشر هذا الذي بين أيديكم، لئلا

يُحرم القراء من مسالة استثنائية للحب والعزلة والجسد واللاغتراب، وتطويره اللغة لتحمل هواجسه

وعوالمه وقد صيَّرها بساطاً سحرياً، يُخلِّق بها أينما شاء، وقد امتلأ الوقت بأشباحه، وتحطمت شمس

بأكملها في ثنايا الثياب».

يتأمل الشاعر الأردني الفلسطيني قصي اللبدي في مجموعته الشعرية الجديدة «يملاً الوقت.. يتنقل

بين الثياب» تفاصيل منزوية في الظل، فيضيئها بالشعر كما لو أنها وُلدت للتو. ويرسم بدقة من

يتبع سطرًا طويلًا على صفحة لا متناهية؛ مسارات الحياة وإيقاعها المتغيّر.

في المجموعة الصادرة، حديثاً، عن محترف أوكسجين للنشر، والتي تضم 59 قصيدة، يوقظ

اللبدي الحواس، يستفزها، ويحاكي لحظات إنسانية مهزّبة من بين الخرائب. وما الزمن هنا إلا ما يكتبه

الشاعر المنتبه لما يحدث حولنا، وفي أعماقنا، راصداً مشاهد يومية، حكاياتٍ صغيرة، وجوهاً

مغيّبة، وكلّ ما يستعيد جوهر الإنسان المفتقد. وبين مفتتح الكتاب: «تاركاً كلَّ شيءٍ/ ومُستغنياً



سيرة الشاعر

قصي اللبدي، شاعر ومحرر أدبي وصحفي، من الأردن، لعائلة مُهجّرة قسرياً من فلسطين إثر الاحتلال الصهيوني. صدرت له أربع مجموعات شعرية: «أخوة الظل» عام 2004، فاز عنها بجائزة الشارقة للعمل الشعري الأول، وصدرت عن دائرة الثقافة في الشارقة، «ليكن لي اسمك» عن بيت الشعر الفلسطيني في رام الله عام 2011، «فرد في العائلة» صدرت عام 2014، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمان، و«يملاً الوقت.. يتنقل بين الثياب» عن «محترف أوكسجين للنشر، 2026.



بيوت الشعر.. قلاع لحماية القصيدة

بقلم: عبد الصمد بن شريف

في عالم أصبح مهدداً بتعميم البشاعة والخراب، يبدو الشعر آخر "الكائنات" التي ما تزال تصغي إلى نبض الروح. وبينما تتسع إمبراطوريات الصورة السريعة والخبر العابر والكلمة المستهلكة، يواصل الشعر، في عناده الجميل، الدفاع عن حق الإنسان في الحلم والتأمل والدهشة. ولعل بيوت الشعر العربية هي إحدى العلامات الثقافية النادرة التي انتبعت مبكراً إلى هذا الرهان، فاخترت أن تبني للقصيدة بيتاً فسيحاً ودافئاً يحصنها ويحميها من التيه والتشرد.

خلال فعاليات الدورة الحادية والثلاثين للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالرباط 2026، أتيحت لي فرصة إدارة ندوة بعنوان «بيوت الشعر.. تجارب ورهانات»، بمشاركة رئيس بيت الشعر في المغرب، مراد القادري، ومدير بيت الشعر العربي بالقاهرة، سامح محجوب، ومدير بيت الشعر بالمفرق في الأردن، فيصل السرحان. بدا واضحاً أن الحديث لم يكن عن مؤسسات ثقافية بالمعنى الإداري للكلمة، بل عن تجربة عربية استثنائية نجحت، على امتداد أكثر من ثلاثة عقود، في أن تجعل من الشعر فعلاً ثقافياً حياً، ومن القصيدة مواطناً كامل الحقوق داخل المجال العمومي.

كان ثمة اتفاق ضمنى بين المشاركين على أن بيوت الشعر لم تُبنَ بالحجر، بل بالمعنى. فهي ليست مقرات أو لافئات أو برامج موسمية، وإنما فضاءات رمزية أنشئت لحماية الشعر من العزلة. وللدفاع عن الجمال في زمن يزداد افتتاناً بالسطح. إنها، بالمعنى العميق والدقيق للكلمة، حصون شعرية ضد التنميط، ومنازل ثقافية ضد الضمور الجمالي والتصر الروحي اللذين يهددان بشكل جذي المجتمعات الحديثة.

ومن بين هذه التجارب، يبرز بيت الشعر في المغرب بوصفه حالة ثقافية فريدة في المشهد العربي. فمُنذ تأسيسه سنة 1996، اختار أن يكون مشروعاً ثقافياً مستقلاً، لا تابعاً لمؤسسة رسمية ولا أسير حسابات ظرفية. ولذلك استطاع أن يتحول إلى ورشة دائمة لتجديد الحساسية الشعرية المغربية، وإلى فضاء احتضن أجيالاً وتجارب ولغات وأشكالاً تعبيرية متعددة. لم يكن همّه إدارة الشعر، بل خدمته؛ ولم يكن هدفه تأييد المشهد الثقافي، بل الإسهام في صناعته.

ولعل أجمل ما أنجزه هذا البيت أنه تعامل مع القصيدة باعتبارها قيمة إنسانية كونية. فمن جائزة الأركانة العالمية للشعر، التي أصبحت إحدى العلامات المضيئة في خريطة الجوائز الأدبية الدولية، إلى مساهمته التاريخية في جعل الحادي والعشرين من مارس/ آذار يوماً عالمياً للشعر، وظل بيت الشعر في المغرب يمارس شكلاً راقياً من الدبلوماسية الثقافية، حيث تتكلم القصيدة بلغة أبعد من السياسة وأعمق من المصالح.

وفي القاهرة، يواصل بيت الشعر العربي كتابة تجربته الخاصة من قلب مدينة تعد واحدة من أقدم عواصم الثقافة العربية. هناك لا يُعامل الشعر كطقس احتفالي عابر، بل كحياة كاملة. ولذلك تحولت أمسياته وندواته إلى فضاء للحوار حول أسئلة الشعر ونقده وتاريخه ومستقبله. وكما يقول مديره الشاعر سامح محجوب، فإن إدارة بيت الشعر ليست وظيفة إدارية، بقدر ما هي كتابة قصيدة أخرى، قصيدة تُكتب بالفعل الثقافي وبالانتصار اليومي للشعر في مواجهة التهميش.

أما تجربة بيت الشعر بالمفرق، فتذكرنا بأن الشعر ما يزال قادراً على صناعة المعنى خارج المراكز الكبرى أيضاً. فهنا يصبح دعم الشعر استثماراً في الإنسان ذاته، في قدرته على الحلم والتخيل وإعادة بناء العالم بالكلمات. ولهذا لم تعد بيوت الشعر مجرد فضاءات للاحتفاء بالنصوص، بل مؤسسات لإنتاج الأمل الرمزي في مجتمعات تحتاج، أكثر من أي وقت مضى، إلى قوة الخيال وسلطة الجمال.

وبكل تأكيد يبدو، أن القيمة الحقيقية لهذه البيوت، لا تكمن فقط فيما تنظمه من مهرجانات وندوات وجوائز، بل في الرسالة التي تحملها. فهي تقول لنا: إن الثقافة ليست ترفاً، وإن الشعر ليس زينة لغوية توضع على هامش الحياة. إنه أحد الأشكال الرفيعة لمقاومة القبح، وأحد آخر الحصون التي تدافع عن إنسانية الإنسان.

لهذا تبدو بيوت الشعر اليوم أكثر من مجرد مؤسسات ثقافية. إنها بيوت للمعنى في زمن التيه، ومرافئ للجمال في زمن القسوة، وأماكن نادرة ما تزال تؤمن بأن الكلمات قادرة رغم كل شيء، على إنقاذ شيء من العالم قبل أن يسقط نهائياً في هاوية النسيان.

• كاتب صحفي من المغرب



الرواية الأولى للكاتبة السورية نجد الحوراني

«مسك أحمر».. ذاكرة الخسارات

بيروت - «كتاب»

ومع أسئلة أكبر تتعلق بما نرثه من الذاكرة، وما يمكن أن نبدأ به من جديد. تتشابك في رواية خطوط زمنية متعددة، من بداية العام 2011، مروراً بسنوات المنفى، وصولاً إلى زمن يحاول فيه الناجون إعادة بناء معنى للحياة. وفي قلب هذا التشابك، تظهر قصة حب جديدة تفتح أبواب الماضي بدل أن تغلقها، وتكشف عن ترابط خفي بين الأجيال. كما تتناول الكاتبة، حفيذة السياسي أكرم الحوراني (1911 - 1996)، في «مسك أحمر» تجربة الاعتقال من خلال معالجة نفسية وتأملية، لا تكتفي بسرد وقائع القسوة، بل تفرغ في تأثيرها العميق على الذاكرة، حيث يتحول فقدان الذاكرة إلى رمز لفقدان أوسع يطال الإنسان والمكان معاً. وتستحضر الرواية في مساراتها السردية رموزاً من حضارة أوغاريت، رابطة بين التاريخ البعيد والحاضر، في إشارة إلى دورات متكررة من الانهيار والنهضة، وكان الذاكرة ليست فقط عبئاً، بل إمكانية للاستمرار.

تتناول الكاتبة السورية في روايتها الأولى «مسك أحمر» العلاقة بين ذاكرة الخسارات، من خلال خطوط سردية تمتد بين دمشق وباريس. وتنسج حكاية متعددة الطبقات، تنتقل بين زمن الثورة السورية وما بعدها من تحولات واضطرابات وحالات متأزمة. وتصوّر الرواية الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وعمّان، أزمة سلمى، وهي امرأة عادت من المنفى إلى مدينتها داريا، محاولة استعادة ملامح المكان، لكن تحول بينها وبين ذلك خسارات ثقيلة منيت بها، من فقد أختها في القصف، إلى اختفاء حبيبها أحمد في المعتقلات، في زمن كان فيه الحب قرين الخطر. وذكر الناشر في بيان، أنّ ألى ابنه سلمى تعيش في باريس، فهي من جيل لم يختبر جراح الحرب وآلامها وعواقبها، لكنه ورث روايتها النفسية العميقة. لكنها عندما تقرر زيارة دمشق، تتحول رحلتها إلى مواجهة غير متوقعة مع تاريخ عائلتها،



سيرة

نجد الحوراني، روائية سورية، وهي حفيذة السياسي السوري أكرم الحوراني.

أصدرت عملها الروائي الأول بعنوان «مسك أحمر» عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في أبريل/ نيسان من العام 2026، والذي يوثق ذاكرة الحرب والفقد والهوية.





فرانز كافكا

كتاباتة حولت الواقع إلى متاهة من الأسئلة الوجودية والكوابيس

فرانز كافكا.. الناظر إلى العالم بالمقلوب

مرايا

كتب: الدكتور بوجمعة العوفي

لا يُقدّم باعتباره مسرحاً للأحداث الواقعية فحسب، وإنما باعتباره فضاءً رمزياً كثيفاً تتقاطع فيه السلطة مع العزلة، والقانون مع العبث، والهوية مع اللغز. وهكذا تصبح الكتابة عند كافكا أشبه بعدسة مقلوبة تكشف ما تخفيه الحياة اليومية من تناقضات عميقة وكامنة. الكتابة بالنسبة لكافكا أشبه بمحاولة مستمرة لفهم العالم الذي يشعر تجاهه بالغربة والقلق، إذ عاش حياته داخل شعور عميق بالهشاشة الوجودية، فهو موظف بسيط يعمل في شركة تأمين، يعيش في مدينة تتقاطع فيها الثقافات واللغات والسلطات، ويحمل في داخله إحساساً دائماً بأنه غريب في هذا العالم. وربما لهذا السبب تبدو نصوصه وكأنها صادرة من منطقة داخلية مظلمة، حيث تتحول التجربة الشخصية إلى استعارة كونية عن مصير الإنسان الحديث داخل ضغط اليومي وضجيج المزعج.

لا يُقدّم الكاتب التشيكي الواقع في كتاباته كما هو، إذ يشعر به مضطرباً ومغايراً في أعماق ذاته القلقة، لذلك تأتي صورة هذا العالم عنده بمثابة نظام غير عقلاني وغير متماسك تماماً، إنه متاهة بيروقراطية ضخمة تتداخل

يشكل اسم الكاتب التشيكي فرانز كافكا الذي يُكتب بالألمانية، إحدى أكثر الظواهر الأدبية غرابة وتأثيراً في الأدب العالمي الحديث، ليس فقط بسبب العوالم الغرائبية التي يخلقها في نصوصه، بل لأن طريقته في النظر إلى الواقع كانت مختلفة تماماً عما اعتادته الكتابة الأدبية قبله. لقد كان كافكا، على نحو ما، كاتباً يرى العالم من جهة مقلوبة، أو بالأحرى من زاوية خفية لا يلتفت إليها أحد، ففي كتاباته يتحول الواقع إلى فضاء ملتبس ومدوّخ في الوقت نفسه، يبدو مألوفاً في ظاهره لكنه يخفي في عمقه متاهة من الأسئلة الوجودية والكوابيس. إن الإنسان في عالم كافكا يجد نفسه داخل شبكة من القوى الغامضة التي تتحكم في حياته من دون أن يتمكن من استيعابها، أو حتى يستطيع مقاومتها في آخر المطاف. ثم إن ما يجعل تجربة الكتابة عند كافكا فريدة ليس فقط بسبب موضوعاتها المظلمة، وإنما من خلال رؤيته الخاصة للعالم كذلك، إضافة إلى تلك القدرة الهائلة والنادرة على تحويل القلق الوجودي إلى مادة سردية مشحونة بالغرابة والتوتر الرمزي، فالعالم في نصوصه

تنزلق تدريجياً نحو اللاعقلانية والرؤية العبثية. ثم إن هذا التناقض بين صفاء اللغة وغباء الحدث هو أحد أسرار قوة النص الكافكوي. يروي الكاتب أكثر الوقائع غرابة كما لو كانت أموراً عادية تماماً، مما يمنحها قوة صادمة في التلقي والرؤية والقراءة والتأويل، فنُحُول شخصية (غريغور سامسا) إلى حشرة عملاقة في روايته المثيرة (المسخ)، أو الوقوع داخل محاكمة غامضة، أو السعي إلى سلطة بعيدة لا يمكن الوصول إليها، كلها أحداث تُروى بنبرة هادئة تجعل القارئ يشعر بأن الكابوس نفسه جزء من هذا الواقع المريب. كما أن كافكا يعتمد في بناء نصوصه على نوع من التصاعد البطيء نحو الاختناق الوجودي، إذ تبدأ الأحداث غالباً بشكل عادي، ثم تتسلل الغرابة تدريجياً حتى يصبح العالم كله مشبعاً بإحساس خائق باللايقين. وهكذا يجد القارئ نفسه داخل فضاء سردي يبدو مألوفاً في الظاهر، لكنه يتفكك شيئاً فشيئاً من الداخل مثل كابوس مرعب.

تُعد رواية «المسخ» واحدة من أشهر الأعمال الأدبية في القرن العشرين، وربما أكثر نصوص فرانز كافكا شهرة

فيها القوانين مع الغموض، والسلطة مع العبث، لذلك فالإنسان الكافكوي يعيش داخل نظام لا يفهم قواعده، ويخضع لقوى لا يستطيع تحديد مصدرها، ومن هنا يبدو الكاتب والعالم معاً، وكأنهما في حالة تمرد مستمر أو في انتظار وبحث دائمين عن معنى لهذا الوجود وكيونة الفرد. وهذه الرؤية المقلوبة للعالم هي التي منحت لكتابات كافكا فرادتها وتميّزها على حد سواء. فكافكا لا يصف الواقع بصلابته وسطحيته، بقدر ما يكشف عن هشاشته العميقة والمزيفة، والاستقرار الظاهري للحياة الاجتماعية يخفي تحت سطحه قلقاً وجودياً هائلاً، وكأن العالم كله يقف على حافة كابوس لا يظهر إلا حين ننظر إليه من زاوية مختلفة.

من المميزات أو المفارقات اللافتة في كتابة كافكا أن لغته تبدو، للوهلة الأولى، هادئة وبسيطة إلى حد بعيد، فأسلوبه يخلو من الزخارف البلاغية الثقيلة أو الانفعالات اللغوية الصاخبة، إذ يعتمد على جُمْل واضحة ومنضبطة تشبه في الكثير من الأحيان لغة التقارير الإدارية، غير أن هذه البساطة الظاهرية تخفي تحتها توتراً عميقاً في البنى السردية، لأن الأحداث التي تصفها هذه اللغة

مثل كتاباته، مليئة بالتوترات الداخلية والشخصية، فقد عاش علاقة معقدة ومتوترة جداً مع والده، مما ترك آثاراً عميقة وبلغية في رؤيته للسلطة والخوف، حيث يظهر ذلك بوضوح في نصه «رسالة إلى الوالد»، حيث يحاول الكاتب أن يفهم طبيعة تلك العلاقة التي جعلته يشعر دائماً بالذنب والضعف. وذلك لأن صورة الأب في هذا النص تبدو كأنها نموذج أولي لكل السلطات التي ستظهر لاحقاً في نصوصه وأعماله الأدبية: سلطة قاسية، عقابية، لا يمكن مواجهتها أو تحمّلها، ومن هنا يمكن فهم كيف تحولت السلطة في نصوص كافكا إلى قوة غامضة لا يمكن الوصول إليها أو تحديها بشكل أساس. لقد أصبح أدب كافكا أحد المفاتيح الأساسية لفهم قلق الإنسان الحديث ومعاناته مع البيروقراطية والسلطة والقانون والخوف، فمصطلح (الكافكاوية) لم يعد يشير فقط إلى أسلوب أدبي، بل إلى تجربة وجودية كاملة يعيشها الإنسان، في العصر الحديث، داخل عالم ونظام معقدين وغامضين، يفقد فيهما الإنسان السيطرة على مصيره ووجوده. لقد نظر الكاتب إلى العالم بالمقلوب، لكنه بذلك كشف لنا هذا الوجه المربع والخفي لهذا العالم القاسي والعنيف، وأظهر أن النظام الاجتماعي الذي يوحى بأنه عادل ومستقر، قد يخفي في داخله بنية عميقة من العيب والسلطة والخوف والغموض. ومن خلال هذه الرؤية المغايرة استطاع أن يحول القلق الإنساني إلى تجربة أدبية بالغة الرمزية والتعقيد وخالدة في المنجز الأدبي الإنساني.

الإدارية والبيروقراطية، وهكذا تتحول القلعة إلى رمز للسلطة المطلقة التي تبقى دائماً بعيدة عن متناول الفرد. يطرح كافكا في هذه الرواية سؤالاً عميقاً حول معنى الاعتراف الاجتماعي، فالإنسان يحتاج إلى اعتراف العالم بوجوده، لكنه في عالم كافكا يظل دائماً في حالة انتظار، بما يجعل المسافة بين الفرد والسلطة تصبح هنا مسافة لا يمكن تجاوزها، وكأن العالم كله قد بُني ليبقي الإنسان خارج أبوابه! في قصته الطويلة «في المستعمرة العقابية» يذهب كافكا إلى أقصى حدود الرمزية في تصوير رعب السلطة وقساوتها، حيث تدور القصة حول آلة تعذيب معقدة تقوم بكتابة حكم الإدانة على جسد المحكوم عليه حتى الموت، إذ تصبح هذه الآلة الجهنمية أكثر من أداة للعقاب، وإنما تمثل تصوراً مربعاً لفكرة العدالة حين تتحول إلى نظام آلي بلا رحمة ولا شفقة، فالقانون هنا لا يبحث عن الحقيقة، بل ينفذ حكمه بطريقة ميكانيكية صارمة، وهكذا يصبح الجسد البشري مجرد سطح يُكتب عليه القرار النهائي. ومن خلال هذا المشهد الرمزي لصورة القانون كآلة للعقاب، يكشف كافكا عن طبيعة السلطة حين تفقد بُعدها الإنساني، فالقانون الذي يفترض أن يكون ميزاناً لتحقيق العدالة، يتحول إلى آلة تعذيب قاسية لا تعترف بالإنسان وحقوقه ووجوده.

وبالإضافة إلى ما كتبه كافكا، لا يمكننا فهم أدبه من دون التوقف عند حياته الشخصية، أي كل تلك التقاطعات الممكنة بين تجربة الكتابة وتجربة الحياة، إذ كانت حياته،



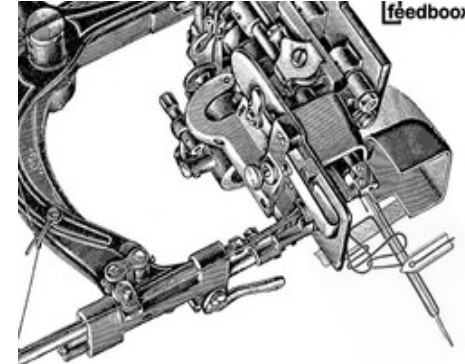
العدالة والسلطة والهوية

لم يكن فرانز كافكا مجرد كاتب يروي قصصاً غرائبية، بل كان مفكراً أدبياً أعاد طرح الأسئلة الكبرى حول معنى العدالة والسلطة والهوية. وربما لهذا السبب لا تزال نصوصه تبدو معاصرة حتى اليوم، لأنها تتحدث عن الإنسان الذي يجد نفسه دائماً في مواجهة عالم لا يستطيع فهمه بالكامل. سيبقى هذا الكاتب واحداً من أولئك الكتاب النادرين الذين لا يقدّمون أجوبة جاهزة، بقدر ما يفتحون أمام القارئ متاهات من الأسئلة ونوافذ وزوايا أخرى مغايرة للرؤية والنظر، ومن خلال هذه الزوايا تحديداً، يتقاطع القلق مع التأمل، ويكتشف الإنسان هشاشة حقيقة وجوده الفعلي، وربما أيضاً معنى ونسبية حريته.



لا يستطيع فهمها أو معرفة السبب. لكن المرعب في هذه الرواية يتجسد ليس فقط في العنف المباشر، وإنما في ذلك الغموض التام الذي يحيط بالنظام القضائي، فالقانون موجود لكنه غير مفهوم بتاتاً، والمحاكم تعمل لكنها لا توضح قواعدها للناس، وهكذا يتحول الإنسان إلى متهم دائم في عالم لا يقدم أي تفسير لسبب اتهامه. إن عالم (المحاكمة) هو عالم السلطة المجهولة، حيث تتحول البيروقراطية إلى قوة غير مرئية تتحكم في مصير الإنسان ووجوده، وقد جعلت هذه الرؤية في الرواية تبدو وكأنها تنبؤ مبكر بالعالم الحديث، حيث يمكن للأنظمة الإدارية الضخمة أن تسحق الفرد دون أن تبرر أفعالها لأي كان من أفراد المجتمع.

تأتي رواية «القلعة» لتجسد واحدة من أكثر التجارب الكافكاوية كثافةً وغموضاً، حيث تدور أحداثها حول رجل يُعرف بالحرف «ك»، يصل إلى قرية تحكمها قلعة بعيدة، ويحاول طوال الرواية الحصول على اعتراف رسمي بوظيفته كمساح أراضي. غير أن هذا الاعتراف لا يتحقق أبداً؛ فكل محاولة للوصول إلى القلعة تنتهي بالفشل، وكل اتصال بالسلطة يفتح باباً جديداً من التعقيدات



وتأثيراً، إذ تبدأ الرواية بحدث صادم: يستيقظ غريغور سامسا ذات صباح ليكتشف أنه تحول إلى حشرة عملاقة، غير أن كافكا لا يهتم بتفسير هذا التحول أو تبريره، بل يركز على نتائج النفسية والاجتماعية. إن التحول هنا لا يأتي بمثابة حدث فانتازي، بقدر ما هو استعارة عميقة عن الغرائبي واللاغتراب الإنساني، فغريغور، الذي كان يعمل بلا توقف لإعالة أسرته، يجد نفسه فجأة خارج النظام الاجتماعي الذي كان يمنحه قيمته، ويتحول من فرد منتج إلى كائن غير مرغوب فيه، وتبدأ علاقته بأسرته في التدهور تدريجياً حتى يصبح وجوده عبئاً عليهم. ومن هنا تكشف الرواية عن قسوة العالم المادي الحديث، حيث تُختزل قيمة الإنسان في وظيفته وقدرته على الإنتاج، وحين يفقد الإنسان هذه القدرة، يصبح مقصياً وغريباً ووجوده بلا معنى، وهكذا يتحول الجسد المشوّه إلى رمز لاغتراب الإنسان عن ذاته وعن محيطه في الوقت نفسه. يقدم كافكا في رواية «المحاكمة» واحدة من أكثر الصور رعباً للسلطة الحديثة، حيث تبدأ الرواية باعتقال (جوزيف ك) حتى من دون أن يتم تبليغه بالتهمة الموجهة إليه، ثم يجد نفسه داخل شبكة معقدة من المحاكم والإجراءات التي



يوسف عبد العزيز

ظلّ في تجربته الشعرية منشغلاً بسؤال المكان

يوسف عبد العزيز يعمر

شبكة من الرموز

كتبت: الدكتورة رند الرفاعي

رمزاً تقليدياً للجمال، والبراءة، والهشاشة، وأيضاً للألم والذبول. وهذا الجمع يفتح أفقاً تأويلياً يقوم على المفارقة: هل القناع يخفي الورد، أم إنّ الورد نفسها ليست سوى قناع؟ وكأنّ الجمال في الديوان ليس سطحاً بريئاً، بل بنية مشحونة بالتوتر والانكسار. والمدحش أنّ هذا الاشتغال لم يكن عند مستوى العنوان الرئيس فحسب، بل امتدّ إلى بنية العناوين الداخلية التي تبدو، للوهلة الأولى، وكأنّها تقسيمات موضوعية. لكنّها في العمق ترسم مساراً شعورياً متدرّجاً داخل الديوان. فالقسم الأوّل «على كتف القدس» يضعنا أمام مكان محدّد، لكنّه سرعان ما يتحوّل إلى فضاء تخيليّ، وذاكرة مشروخة تتكفّف فيها الطفولة والمنفى. ثمّ يأتي عنوان «قصيدة الخراب» لينقلنا من المكان إلى الحالة، من الجغرافيا إلى الانهيار، فيعمل الشاعر على تشظية المعنى نفسه عبر سلسلة من المقاطع المرقّمة (خراب 1-5)، وكأنّ الخراب لا يمكن الإمساك به دفعة واحدة. لكنّه يُرى في تجلّياته المتعدّدة. في القسم الثالث «قصائد»، يبدو العنوان محايداً. لكنّه يخفي تنوّعاً دلاليّاً واسعاً، حيث تتوزّع النصوص بين التجربة اليومية، والحرب، والعلاقة بالآخر، والكتابة نفسها. أمّا في «وحيدة وعشاقها كثيرون»، فإنّ العنوان يفتح على بنية مفارقة جديدة. فالمرأة هنا ليست موضوعاً للحبّ، بل هي مركز جذب كونيّ، كقوّة مهيمنة تُنتج الرغبة والاضطراب معاً. ويبلغ هذا المسار ذروته في «كاهنة المعبد»، حيث يغدو الجسد طقساً، والأنوثة فضاءً أسطورياً يتداخل فيه المقدّس مع الشهوانيّ. وبعد البنية العنوانية المحكمة، يبدأ الديوان بالكشف عن عالمه الشعريّ

تُعدّ تجربة الشاعر الفلسطيني الأردني يوسف عبد العزيز امتداداً معقّداً لتجربة وجودية تشكّلت بين الذاكرة والمنفى، وبين الجغرافيا التي تُفقد واللغة التي تستعاد. منذ دواوينه الأولى، ظلّ الشاعر منشغلاً بسؤال المكان الذي لم يكن إطاراً خارجياً للحياة، بل كياناً داخلياً يتبدّل باستمرار؛ ففلسطين في تجربته ليست فقط أرضاً مفقودة. إنّها بنية شعورية تتكرّر في صور متحوّلة تتأرجح بين الحنين والهلوسة، بين التوثيق وإعادة التخيّل. لذلك لم تكن قصيدته يوماً معنيّة بنقل الواقع بقدر ما كانت معنيّة بإعادة إنتاجه داخل لغة تتّسع للرمز والرؤيا معاً، ومن هنا يتواصل تطوّر تجربته الشعرية باتجاه كتابة أكثر انفتاحاً على التخيّل، حيث تتقدّم الصورة على الحدث، والرؤيا على المباشرة. ويأتي ديوان «قناع الورد» لحظة مفصليّة في هذا المسار، إذ يبلغ فيه التخيّل درجة عالية من الكثافة والحريّة، بحيث تتحوّل التجربة إلى شبكة من الرموز: الحجر، المرأة، المدينة، الحرب، والجسد، كلّها تتجاوز داخل منطق شعريّ لا يخضع للتسلسل بقدر ما يخضع لمنطق الرؤيا. وهنا يبدو العنوان نفسه مفتاحاً أوليّاً للدخول إلى هذا العالم المتحوّل، حيث يقوم الشعر بإعادة خلق العالم عبر «قناع» من اللغة يجعل الحقيقة أكثر غموضاً بقدر ما يجعلها أكثر كثافة. ولم يكتفِ العنوان «قناع الورد» بوظيفة العتبة، بل تجاوزها ليكون مفتاحاً تأويلياً يضيء بنية الديوان كلّها، فالعنوان يقوم على تركيب دلاليّ مشحون بالتوتر: «القناع» بما يحمله من معاني الإخفاء، والتسترّ، والتوسّط بين الظاهر والباطن، تقابله «الورد» بوصفها

تحوّل الذاكرة نفسها من أرشيف واضح إلى فضاء ملتبس. ويبلغ التداخل بين الحلم والمكان ذروته في قصيدة «فرس من الورد»، حيث تتحوّل البترا إلى كائن حيّ يمتلك جسداً وذاكرة ونبضاً، فالمدينة نائمة، ثمّ تستيقظ، ويصبح الحجر نفسه جسداً عاشقاً «صدره المشتعل بالورد». لكنّ اللافت في «فرس من الورد» أنّ الجمال لا يظهر بصورة هادئة بريئة، بل مقروناً بالعنف والاختراق، فالمدينة لا تُعانق إلاّ عبر «طعنة الورد». هنا يعود العنوان الرئيس للديوان ليفرض منطق الرمز مجّداً، فالورد ليست رمزاً للنعمّة وحدها، بل هي قناع يخفي الجرح والقوّة والافتراس. لذلك تتجاوز في القصيدة ألفاظ مثل: الورد، السيوف، الدم، النيزك، الحربة، في شبكة تصويرية تجعل الجمال صدمة لا حالة سكونيّة.

في هذا القسم تتّضح إحدى الخصائص الأسلوبية الأبرز عند الشاعر يوسف عبد العزيز، وهي قدرته على بناء صورة شعرية متحرّكة ومتوالدة، فالصورة تنفتح على سلسلة من التحوّلات المتتابعة. الحجر يتحوّل إلى جسد، والجسد

عبر القسم الأوّل «على كتف القدس»، وهو القسم الذي يمكن اعتباره المدخل الأوضح لفهم طبيعة العلاقة بين الذاكرة والتخيّل في تجربة يوسف عبد العزيز، فمنذ القصيدة الأولى «الزيارة» يبدو الشاعر كأنّه لا يعود إلى المدينة بقدر ما يعود إلى صورته القديمة فيها، إلى ذلك «الصبيّ النحيل» الذي يراه من «مكمنه» بعد خمسين عامًا. إنّهُ يستعيد الماضي كطيف حيّ يراقبه ويراقب ذاته من خلاله.

تقوم القصيدة على انشطار زمنيّ واضح بين ذاتين: ذات الحاضر المنفيّة، وذات الطفولة التي ما تزال تتحرّك داخل البيت والمدينة والذاكرة. ومن اللافت أنّ القصيدة لا تستخدم القدس كما جرت العادة في الأدب: أي كرمز دينيّ وتاريخيّ وسياسيّ، بل نجد: بيتاً، أمّا، مصباحاً، أفعى، وسراجاً ضريباً، أي إنّ المكان يُعاد بناؤه عبر التفاصيل الحميمة التي تحوّلت مع الزمن إلى رموز نفسية. ولذلك تبدو القدس هنا أقرب إلى مدينة داخلية، مدينة تسكن الوعي أكثر ممّا تسكن الجغرافيا. ورّبما لهذا السبب تكثر في النصّ صور الغموض والتبدّل: الريح، الظلام، الخفافيش، الأفاعي، وكلّها عناصر

بقعة ضوء

معنى الخلاف على حقوق الملكية

بقلم: علاء عبد الهادي

انشغلت الجماعة الثقافية العربية مؤخرًا بقضيتي حقوق ملكية فكرية، اكتسبتا شهرة واسعة، لشهرة وأهمية الأطراف في القضيتين اللتين تجمع بينهما بعض العوامل المشتركة، من بينها أن موضوع النزاع له علاقة بحدود التعامل مع الحقائق التاريخية واستلهاها إبداعيًا. تتعلق القضية الأحدث بقرار الشاعر والروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله اللجوء إلى القضاء لإثبات حقوقه الأدبية في فيلم "فلسطين 36"، إذ رأى تشابهًا جوهريًا بين محتواه وبين روايته باللغة الأهمية "زمن الخيول البيضاء" التي صدرت طبعها الأولى قبل قرابة عقدين، وتحديدًا في 2007، وحقت انتشارًا واسعًا، ونال عنها أحدث جوائز "نيوستاد" العالمية للأدب هذا العام في حدث غير مسبوق، وبلغت عدد طبعاتها أكثر من 30 طبعة، وترجمت للعديد من اللغات، ولا يكاد يذكر اسم إبراهيم نصر الله، إلا مقرونًا بعمله الأيقوني "زمن الخيول البيضاء". وهو أمر لم يأت من فراغ، بل جاء حصًا لقرابة 22 عامًا من البحث والدراسة قضاها نصر الله في البحث والتدقيق، وتتبع المصادر، ليخرج هذا العمل الملحمي الذي يؤرخ للقضية الفلسطينية قبل النكبة، وتحديدًا قبل ثورة 1936، في عمل روائي اتفق النقاد، عربيًا ودوليًا، على أهميته. التشابهات الجوهرية التي رصدها نصر الله، بين روايته والفيلم، كانت على مستويات: البنية الدرامية أو سردية العمل، وعدد الشخصيات الرئيسية، وحتى سياق الأحداث.

فيلم "فلسطين 36" دراما تاريخية، من تأليف وإخراج الشاعرة والمخرجة الفلسطينية، آن ماري جاسر، تدور أحداثه هو الآخر حول الثورة الفلسطينية الكبرى، التي اندلعت عام 1936، ضد الانتداب أو الاحتلال البريطاني والموجات الصهيونية. وتمثل الثورة نقلة نوعية في توجهات النضال الفلسطيني، بعد حالة الوهن التي اعترت هذا النضال في أعقاب هبة البراق، عام 1929. يمثل الفيلم وثيقة بصرية لفترة مهمة من تاريخ القضية لم تحظ بالاهتمام الكافي، وذلك بتوظيف أحدث تقنيات وأدوات السينما، بما في ذلك التوظيف الذكي والمحسوب بدقة لتقنيات الذكاء الاصطناعي في إيصال بعض الأفكار. وهو ما أهل الفيلم للترشيح للفوز بجائزة الأوسكار، ليس من باب التعاطف، ولكن من باب جودة وتميز صناعة الفيلم.

انقسمت الجماعة الثقافية العربية ما بين مؤيد لإبراهيم نصر الله، ومؤيد لآن ماري جاسر. وببساطة من يقرأ الرواية ويشاهد الفيلم سوف يكتشف قواسم مشتركة من تفاصيل الآلام والقهر والمعاناة التي عاشها أهلنا في فلسطين المحتلة قبل النكبة وبعدها وإلى يومنا هذا، ربما لأن المعين أو المصدر الذي لجأ إليه كل من إبراهيم نصر الله والمخرجة واحد، وكلاهما تعامل مع هذا الواقع بأدواته، وبرؤيته، هنا بالكلمة، وهناك بالصورة. وربما تكون الإشكالية الأهم التي سببها الفيلم، من وجهة نظري، أن الفيلم، كما هو معروف، يصل إلى الملايين، في حين تبقى الرواية، مهما انتشرت تظل محدودة نسبيًا وبالذات في عالمنا العربي. وأعتقد أن إبراهيم نصر الله لا يسعى لحق مادي قدر سعيه إلى حق معنوي.

القضية الثانية دارت في مصر، بين الكاتبة الصحفية سهير عبد الحميد والوزيرة الدكتورة جيهان زكي، ووصل الأمر إلى ساحة المحاكم، بسبب اتهام الأولى للثانية بالاعتداء على حقوقها الأدبية، بسرقة تفاصيل كاملة من كتابها "اغتيال قوت القلوب الدمرداشية.. سيدة القصر" ونشرها في كتاب "اغتيال كوكو شانيل.. صفائر التكوين والتخوين"، إذ يتناول العملان السيرة الذاتية لسيدة مجتمع مصرية كانت من رائدات العمل الخيري والاجتماعي في مصر حتى النصف الأول من القرن العشرين، والتي أسست مستشفى الدمرداش، أحد أهم مستشفيات مصر إلى يومنا هذا. الخلاف هنا قائم بسبب شخصية عامة حياتها ملك للتاريخ،

وملك للباحثين، فهل يحتكر أحد من المبدعين حقوق ملكية حياة قوت القلوب الدمرداشية؟! يتجدد الجدل الدائر بسبب الواقعتين التساؤل حول آليات وحدود الاقتباس من الأعمال الإبداعية، وما هي حدود الاستلها، مع العلم أننا جميعًا نتفق على أن التاريخ ملك للجميع، وملك لباحثيه ومؤرخيه، ولكن ماذا عن الشخصيات التي تحول التاريخ إلى أعمال سردية أو درامية؟

• كاتب صحفي من مصر



إلى طيف، والمدينة إلى فرس، والضوء إلى مهاميز، وهي تحولت تمنح النصّ طاقة تخييليّة عالية. لكنّها في الوقت نفسه قد تدفع أحيانًا نحو فائض تصويريّ يجعل الصورة تتقدّم على التجربة ذاتها. ومع ذلك، فإنّ هذا الإفراط في التخييل يبدو جزءًا أصيلًا من طبيعة الديوان، لأنّه يعكس محاولة الشاعر تعويض الفقد الواقعيّ من خلال بناء عالم بديل أكثر كثافة وآساعًا من الواقع نفسه.

ومن إعادة بناء المكان داخل الذاكرة والرؤيا، إلى القسم التالي «قصيدة الخراب» تنتقل التجربة إلى مستوى أكثر

قتامة، حيث لم يعد الخراب يخصّ المكان وحده، بل امتدّ إلى الإنسان واللغة والصورة نفسها. وتنتهي القصيدة بالسؤال: «من خرب قلب الشاعر؟»، وكأنّ القلب نفسه أصبح معادلًا رمزيًا للعالم المنهار. إنّ الخراب عند يوسف عبد العزيز يبدأ من الداخل، ثمّ ينعكس على الخارج. ومن الخراب الجماعيّ ينتقل الديوان، في قسم «قصائد»، إلى مساحة أكثر ذاتيّة ويوميّة، لكنّها لا تقلّ توترًا، ففي «إسطنبول الحروب» مثلاً، تتحوّل الحروب إلى كائنات مربوطة خلف البيت، كأنّ العنف لم يعد حدثًا طارئًا، إنّهُ جزءٌ من الحياة اليومية.

تبدو المرأة في تجربة يوسف عبد العزيز الشعرية ليست شخصيّة واقعيّة بقدر ما هي قوّة رمزيّة تتداخل فيها الرغبة والأسطورة والخطر، ففي «السيف» مثلاً، يبدو الوجه «قناعًا شفيقًا من الورد» تختبئ خلفه «عائلة كاملة من الأفاعي»، لتعود ثنائيّة العنوان الرئيس: القناع والوردة، الجمال وما يخفيه من افتراس. وكذلك في «المرأة القمرية» يتحوّل الجسد إلى مشهد كونيّ تعمّره الفضة والضوء، حتّى تبدو الأنثى كائنًا أسطوريًا يربك الطبيعة نفسها. وبلغ هذا التخييل ذروته في «كاهنة المعبد»، حيث تمتاز الأنوثة بالطقس والأسطورة، ويتحوّل الجسد إلى فضاء شعائريّ تتجاوز فيه البراءة والعنف، الطفولة والشهوة، المقدّس والمندس. لكنّ هذا الفيض التخييلي نفسه يكشف أحيانًا إحدى نقاط التوتر في «قناع الورد»، إذ تتقدّم الصورة الشعرية في بعض المقاطع على التجربة الإنسانية المباشرة، فتبدو القصيدة مأخوذة بقدرتها على إنتاج الإدهاش أكثر من انشغالها بتكثيف الشعور. وربّما يرتبط ذلك بطبيعة التجربة الفلسطينية عند الشاعر نفسه، لذلك تتحوّل الأمكنة والأحداث في قصائده إلى رؤى حلميّة أكثر منها مشاهد واقعيّة.

يوسف عبد العزيز، شاعر فلسطينيّ أردني، يُعدّ من أبرز الأصوات الشعريّة العربيّة المعاصرة. وُلد عام 1956 في بلدة بيت عنان قرب القدس. صدرت له المجموعات الشعرية: «حيفا تطير إلى الشقيف»، «دفاتر الغيم»، «ذئب الأربعين»، و«قناع الورد». تُرجمت له أعمال إلى عدّة لغات، ونال عددًا من الجوائز، منها جائزة الأركانة العالمية للشعر، في المغرب، إلى جانب الشعراء غسان زقطان، طاهر رياض، وزهير أبو شايب.

الكاتبة اليونانية تنتقل بين المسرح والسرد

يوجيني داغلاس: كتاباتي

«ثلاثية الأبعاد»

ضفاف

يوجيني داغلاس



حاورتها في الشارقة: الدكتورة أماني محمد ناصر

بين المسرح والسرد، تحلق الكاتبة اليونانية يوجيني داغلاس، بين المسرح والسرد، لكن، يبقى أثر «أبو الفنون» طاعياً على نصوصها. وترى أنّ كتابها السردى (سونورك) ثمرة حياتها، فقد أمضت 11 عاماً في الانشغال به، بين الكتابة والمراجعة.

وتقول يوجيني داغلاس في حوار مع مجلة «كتاب» عن كتاباتها «تتميز جميع نصوصي بطابع مسرحي قوي؛ إنها ثلاثية الأبعاد، فكتاباتي بصرية، مصممة لثرى»، مشيرة إلى أنها لا تفكر بجمهور محدد ولا تسعى لإرضاء قارئ ما؛ إذ تمارس هذه المهنة بدافع الشغف، وبخاف ذاتي قبل أن يكون خارجياً، إذ تمنى لو كانت «أخطبوطاً بثمانى أذرع» لتكتب أكثر، في إشارة إلى تعطش دائم للتجريب، مؤكدة أنها شعرت بأنها قريبة جداً من الجمهور العربي، خلال الفرصة التي أتاحت لها في الشارقة، خلال الدورة الأخيرة من معرض الشارقة الدولي للكتاب، حينما كانت بلدها اليونان، ضيف الشرف.

• هل يمنح عصرنا النصوص الثرية عمراً أطولاً وحرية أكبر؟

- أكتب المسرحيات والنثر أيضاً، وأكرّس نفسي بالكامل لكليهما. لكن في الواقع، تتطلب كتابة النثر الأدبي استثماراً ووقتاً وجهداً أكبر بكثير، حيث يجمع المسرح الناس في مكان ما، بينما قراء الأدب النثري في مختلف البقاع. يسعدني أن يُطلق عليّ لقب (كاتبة مسرحية)؛ ومع ذلك، أعتبر كتابي السردى الذي ينتمي

من التعبير، وربما سأجرب أساليب أخرى في المستقبل.

• هل يوجد تأثير للفكر المسرحي على كتابتك، حتى عندما تبتعدين عن «أبو الفنون»؟

- بشكل عام، تتميز جميع نصوصي بطابع مسرحي قوي؛ إنها ثلاثية الأبعاد، فكتاباتي بصرية، مصممة لثرى، سواء على خشبة المسرح أو على المسرح الكبير للحياة. عند كتابة «تعليق مسرحي» - كما أسمى مسرحياتي - تبرز الشخصيات بوضوح شديد وحيوية كبيرة أمامي. وبالمثل، في النثر، أسعى جاهدة لتقديم نص حيّ ثلاثي الأبعاد؛ فأنا لا أخطب القراء، بل المشاركين في التجربة، إذ إنني أنحت بالكلمات، لا أرسمها.

• إلى أي مدى تعتقدين أن النص الدرامي يفقد، أو يكتسب طاقةً عندما ينتقل من لغته الأصلية إلى أخرى وذلك بعد أن تُرجمت مسرحياتك إلى الإنجليزية؟

- الانفتاح على لغة أخرى له مزايا وعيوب، كأي انفتاح ذهني فكري. النص المترجم يتألق بضوء جديد؛ يُقرأ بشكل مختلف، ويبدو - حتى بالنسبة لي - وكأنه لم

يُكتب أو يُقرأ من قبل! بالطبع، عندما تختفي التعابير الاصطلاحية الغالية على قلبي، والكلمات المألوفة، والتورية في الترجمة، أجد صعوبة في التأقلم معها. ومع المترجمين نبذل قصارى جهدنا لترجمتها، ونكافح لنجد الحل، وفي النهاية نصل إلى هذا الحل.

- إنه موقف وجودي حقيقي، أمنية ورغبة في أنّ واحد لمستقبل البشرية. لقد أنشأنا نظاماً وانتهى بنا المطاف إلى خدمته بدلاً من أن يخدمنا، وكتاب(سونورك) يدعونا إلى مجتمع مثالي، حيث يُقاس الزمن، وحيث يختار الناس فصول حياتهم في مجتمع موجه نحو سعادتهم. وأمنيّتي الأسمى هي أنه، بمجرد انتهاء القارئ المشارك من القراءة، أن يشعر بأنه إنسان عظيم، وكأنه عملاق، وإذا تمكنت من تحقيق ذلك ولو جزئياً، فسيكون ذلك شرفاً عظيماً لي.

• ماذا عن مشاركتك في معرض الشارقة الدولي للكتاب، في دورته الماضية، حيث كانت اليونان ضيف الشرف، وكيف لمست استقبال الجمهور العربي للأعمالك؟

تخوم الكتابة

الطرّس

بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

الرأي السائد، أننا لا نكتب إلا كتاباً واحداً، مهما كان عدد الكتب التي كتبناها، أو ما كَتَبْنَاهُ من كُتُبٍ فوق أخرى، كما في الطرّوس كتابة بالَمْخُو. في هذا ما هو دقيقٌ، وما علينا مُساءلته ومَحْصه. الدقيق أنّ هذا الكتاب الواحد، هو نفسه تجربة كاتب واحد، في الكتابة والإبداع، مهما كانت الاستعدادات أو الإضافات التي بها نُعيدُ قول نفس الشيء، رغم أنّ هذا صَغْبٌ ومُسْتَحِيلٌ، لأنّ الاستعادة والتكرار، لا يحدثان في اللغة نفسها، أخرى أن يحدثا في الرؤية، وفي طبيعة الأفكار والمواقف والأحاسيس، أو المشاعر التي بها نُعبّر عن الشيء الذي نكتبه، أو نتكلّم عنه، وفي البناء الذي هو الكتاب، أو الطرّس، بل العقل. أمّا الإضافة، فهي، في جوهرها، انتقال في نفس هذا الكتاب، أو الطرّس، داخل نفس الأفق، لكن، بغير الطرُق التي سَلَكْنَاهَا من قبل، ما يجعل الكتاب، بهذا المعنى، هو فصل في هذا الطرّس الكبير، الذي تَكْتَبُهُ عبر مراحل، وخلال فترات، كُل فترة لها سياقها، ولها ظروفها وشروطها، ولها حوافزها وأسبابها، في علاقة، دائماً، بما نكون قرأناه، ورأيناه، وسمعناه، وما عشناه من تجارب، تكون بمثابة المحك، أو الوازع في أن نكتب، لا لِنُعِيد كتابة أو قول نفس الشيء، بل لِنُضِيف إليه ما لم يكن فيه، كما لو أنّ كُل كتاب، هو فضل في هذا الطرّس الكبير.

لا يمكن التّغاضي عن القيمة، في هذا الأفق الكتابي الذي هو تجربة ومشروع عند الكاتب، أو الشّاعر، أو المفكر، أو الفنان، وهي من شروط حدوث الطرّس، كما نجده عند هوميروس في ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسا»، أو عند دانتي في «الكوميديا الإلهية»، أو عند بروس في «البحث عن الزمان الضائع»، أو غيرهم، ممن كانت أعمالهم طرّوساً يكلّ ما فيها من مَخَوٍ وإِتْبَاتٍ، اسْتَوْفَتْ روح، أو جوهر تجربتهم، والرؤيا فيها كانت أفقاً وطريقاً.

ثمّة من يكتبون كتاباً واحداً، أو نصّاً واحداً، فيه يقولون كُل شيء، كما لو أنّ الرؤيا فيها كانت خاطئة، كما يحدث في تصوير العابر والمُنْقَلِت، وما يكون عند المَصْوّر من استعداد واستنفار للقبض على ما يتوقّع حدوثه، أو ما يحدث بشكل مُفاجئ. يمكن أن نعتبر الشّاعر آرثر رامبو، مثلاً لهذه الحالة، في عمله الشّعريّ «فصل في الجحيم»، وهو نفسه، كان مشغولاً بأفق الرؤية الذي عبّر عنه في رسالة شهيرة له، فيها يُسمّي نفسه بـ «الرّائي».

الطرّس، عمل دؤوب، وهو مَخَوٌ متواصل ومستمر، وهو أفق ورؤية وطريق، بل هو اشتغال دائم في أفق الإضافة والتّجديد، أو القَبْض على الهارب، المُنْقَلِت، المُسْتَعْصي، العابر، ما لا يكاد يظهر حتّى يختفي، ولا يُقاس بالطول أو بالقصر، بل بالقيمة والإضافة والإبداع.

• شاعر وناقد من المغرب

وثيقاً بأعمالي. وأشعر بقرب من الثقافة العربية، وكان هناك تواصل رائع مع جمهور الشارقة وتفاهم معه. فمنذ أول حواراتي مع المترجمين العرب، سعدت بالتعبير عن مشاعري وقدرتي على التواصل مع الأرواح بلغو لا يستوعبها العقل.

* وأنت تكتبين، هل تضعين في اعتبارك قارئاً أو مُشاهداً مُحدداً؟

- عندما أكتب لا أفكر أبداً لمن أوجه كلماتي، أو من هو جمهوري. أنا إنسانة، أكتب للناس، وسيكون هناك من يقرأ كتاباتي، وإن لم يقرأها أحد، فلا بأس فأنا أكتب فقط ما يروق لي.

• بعد هذه الرحلة بين المسرح والسرد، بين اليونان والعالم، هل تشعرين بقرب أكثر للنص الذي يقرأ في صمت، أم الذي يُجسد على خشبة المسرح؟

- أكتب بشغف، وأشعر بقرب شديد مما أكتب. أتمنى لو كنت أخطبوطاً بثماني أذرع، كل ذراع منها قادرة على كتابة نصها الخاص، سأوفر بذلك وقتاً ثميناً.



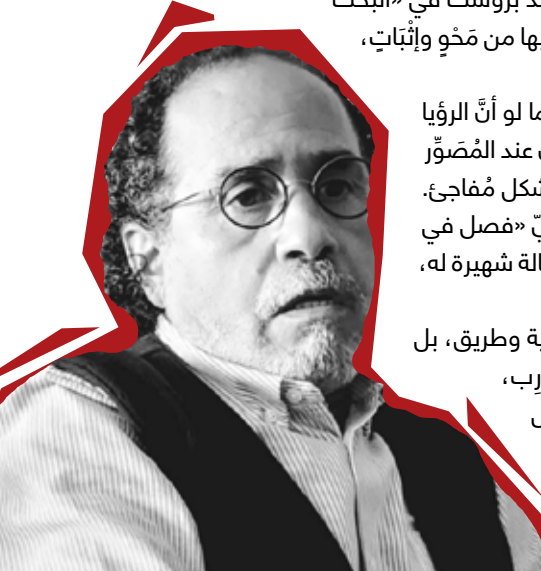
- العالم العربي غني ومتجاوب مع سحر الخطاب، فالشرق، بما يحمله من غموض وسحر، يرتبط ارتباطاً



كتاب ينبض بالإنسانية

وصفت الكاتبة والصحافية اليونانية، ناتاشا بابا، قراءة رواية يوجيني داغلاس «سونورك» بأنها «رحلة نادرة، من تلك التجارب التي تُنقش في الروح والذاكرة». وقالت في مقال نشرته في موقع «إندبندنت غريس» إن يوجيني «تنتقل بسلسلة من فكرة إلى أخرى، وحسّها اللغويّ فطريّ. وبقدر ما يتسم أسلوب الكتاب بالجرأة والأصالة، كذلك هو مضمونه»، مضيفة أنّ «الكتاب ينبض بالإنسانية».

وأضافت أن الكتاب ينتمي إلى «أدب الواقعية السحرية، حيث تتوالى القصص الأصلية (أو المُستوحاة من أعمال أخرى)، بينما تتخللها تأملات الكاتبة حول الزمان والإنسان».



بعد ترجمة «سر الزيت» و«سر السيف» في كتاب واحد

حكايتان من وليد دقة تدقّان أبواب المدارس الإيطالية

كتب: الدكتور ألدو نيكوسيا (مقالية)

يوم 15 مايو/ أيار الماضي، بمناسبة الذكرى الـ 78 للنكبة، صدر عن منشورات كيو (إديزوني كيو) الإيطالية بروما كتاب يضم الترجمة الإيطالية لحكايتي «سر الزيت» (2018) و«سر السيف» (2021)، وهما الجزآن الأول والثاني من ثلاثية للكاتب الأسير الشهيد وليد دقة (1961 - 2024). في ملحق خاص أضيفت عدة أجزاء لمقابلة صحفية مع الكاتب الذي يحلل فيها التطورات في القضية الفلسطينية بصفاء عقلي منقطع النظير، ونص شعري قصير يعتبر شهادة على الصمود تحت عنوان «إلى ولد لم يولد بعد». أما الجزء الثالث من الثلاثية تحت عنوان «سر الطيف» الصادر عام 2024، فهو يبتعد عن مسار النصين اللذين يتمحوران حول بطل واحد: جود، البالغ من العمر 12 عامًا في «سر الزيت»، و15 عامًا في الثاني، بالإضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى. علاوة على ذلك، فإن عنصرَي العنوان، اللذين يقوم عليهما السرّان، الزيت والسيف، مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ويحملان دلالات رمزية متكاملة.

حتى الآن صدرت عدة ترجمات لرواية اليافعين «سر الزيت»، بالدانماركية والفرنسية والإسبانية في حين أن هذا الكتاب يتضمن ثاني ترجمة لرواية «سر السيف» بعد

النسخة التركية. وقد أنجزت ترجمة الحكايتين وملحقات الكتاب إلى الإيطالية، ليكون بين أيدي القراء اليافعين والكبار على حدّ سواء، والآن، أصبحت حكايتا وليد دقة تدقّان أبواب المدارس الإيطالية. موضوع الرئيسي لرواية «سر الزيت»، هو شخصية السجين. أما حكاية «سر السيف»، فهي تركز على شخصية اللاجئ في نكبة عام 1948، يظل السجين واللاجئ من أكبر ضحايا في تاريخ القضية الفلسطينية حتى يومنا هذا. أما حكاية «سر الطيف» فتركز على شخصية الشهيد، وتدور أحداثها حول أماكن مشحونة بأجواء متوترة (ثلاجات المستشفيات، والمقابر، وغيرها) فينعكس الإحباط الذي عانى منه الكاتب الأسير الشهيد، وليد دقة، بسبب الركود في الحياة السياسية الفلسطينية، إثر ما يسمّى اتفاقية أوسلو، 1993، وما بعدها.

في الحكايتين تتداخل الواقعية والعجائبية في سياقات زمانية ومكانية واضحة ومحددة، مما يساهم على خلق حبكات أسرة وممتعة جماليًا ومفيدة في ربط الماضي بالراهن الفلسطيني. يُضفي استخدام اللهجة العامية في الحوارات العديدة نضارةً وأصالةً وحيوية. ويُقَرَّب وجود الحيوانات الناطقة - أرنب، طائر، قط، كلب، حمار

وحصان- هذا النص من روائع الأدب العربي الكلاسيكي، مثل «كليلة ودمنة»، ومن بعض القصص الملهمة التي رواها إخوان الصفا، منذ عدة قرون. في الحكايتين «سر الزيت» و«سر السيف» تُعاني الحيوانات من الاحتلال الصهيوني، وتتعاون مع جود وأصدقائه، في سبيل الحرية وكشف النقاب عن الحقيقة التاريخية التي شوهتها وسائل «الإعلام» الغربية. «أكتب حتى أحرر من السجن، على أمل أن أحرره مني»، بهذه الجملة، التي تبدو لأول وهلة مجرد مفارقة، في بداية «سر الزيت»، يعبر وليد دقة عن رؤيته الشخصية العميقة للسجن، التي تتجلى أيضاً في كتاباته الأخرى، حيث يُفَرِّق بين السجن كمكان مادي ومكان نفسي، أشبه بقفص بلا قضبان، لكنه مُكوّن من المخاوف والعادات والتأثيرات والتحيزات. وقد حلل آليات المراقبة والقمع والسيطرة والتحكم التي تستخدمها سلطات السجون الصهيونية لكسر إرادة أبناء الشعب الفلسطيني وحواسهم ووعيهم.

تروي حكاية «سر الزيت» قصة طفل فلسطيني اسمه جود، المولود بفضل تهريب نطفة أبيه المعتقل، فيستبِق الكاتب بذلك تجربته الشخصية بثلاث سنوات، مع ولادة ابنته ميلاد، التي لن يتمكن من احتضانها أبداً. يقرر جود زيارة والده الذي لم يره قط. يستخدم وليد دقة عناصر عجائبية ليس للتهرب من الواقع الثقيل بل كعنصر مقاومة ليتحدى قوى الاحتلال، وليمنح الجيل الجديد دورًا فاعلاً. في الحكاية تأتي نقطة التحول بفضل أم رومي، شجرة زيتون عمرها 1500 عام، تعتزم سلطات الاحتلال الصهيوني اقتلاعها مع أشجار أخرى. لكن أم رومي تكشف لجود سر زيتها السحري، وهو سر الإخفاء: فعند دهنه على أي شخص أو حيوان أو شيء يجعله غير مرئي. يجب على جود أن يشفي بهذا الزيت وباء العصر، وهو فقدان الحرية. هذا الوباء له بُعدان، إذ إنّ المعتقلات، والحواجز ودار الفصل العنصري والأسلاك الشائكة تشكّل مظاهره الخارجية. أما البُعد الداخلي للوباء فهو فقدان العقل والأخلاق، أو ما يسمى بالجهل المُعمَّم، وهو أخطر السجون وأفساها.

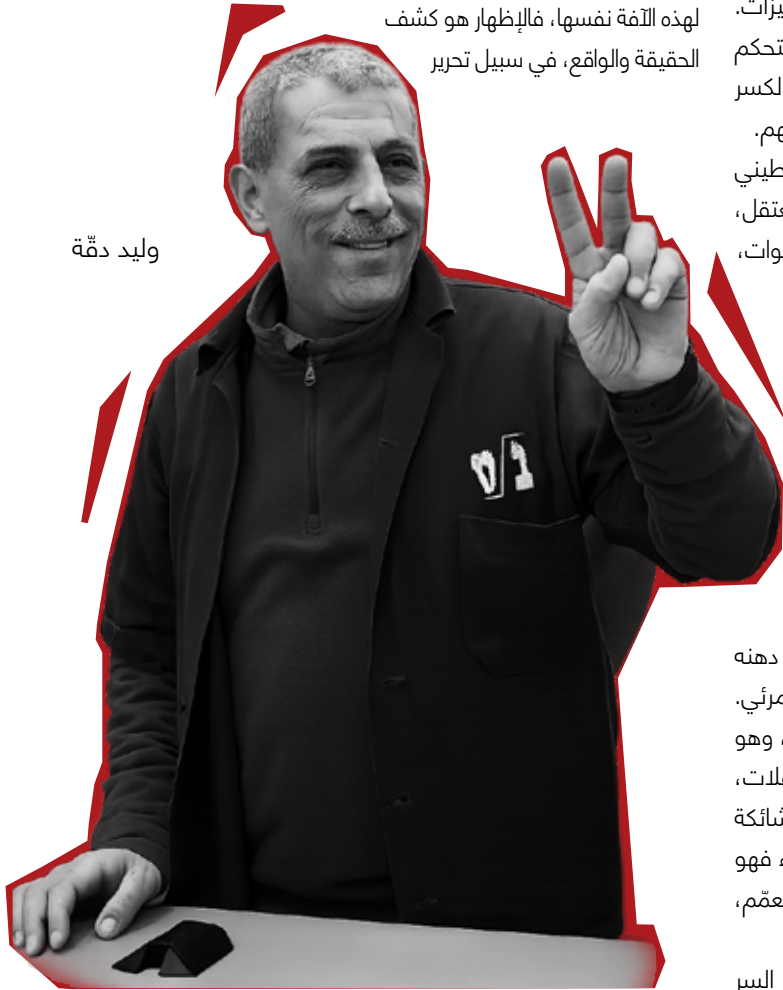
تخصّص حكاية «سر السيف» للبحث عن السر

الباطني، وهو الإظهار، نقيض الإخفاء، من خلال مغامرة جديدة يزور فيها جود مع أصدقائه، من البشر والحيوانات، قرية جدته فريدة في الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948. إنها مغامرة أسرة لاستعادة ذكريات عائلته و لفهم جذور أبناء الشعب الفلسطيني وهويتهم واستمراريتهم الثقافية، فيصبح النص كتابًا تاريخيًا، ووثائقًا، وصرخة من أجل العدالة.

يبدو أن اسم شجرة الزيتون، أم رومي، يُشير إلى المتصوف جلال الدين الرومي (1207 - 1273)، الذي يقوم فكره على التمييز والترابط بين الظاهر والباطن. وبإعطائها سر الزيت لجود، أوضحت له شجرة الزيتون أن مهمتها تكمن في شفاء المظاهر الخارجية لوباء العصر.

أما بالسيف، فعليه أن يشفي البعد الباطن لهذه الآفة نفسها، فالإظهار هو كشف الحقيقة والواقع، في سبيل تحرير

وليد دقة



عندما كان السيّاب مترجماً

بقلم: عبده وازن

قلة من قراء الشاعر بدر شاكر السيّاب، الذي حلّت هذا العام الذكرى المئة لولادته (1926 – 1964)، يعلمون أنه ترجم مختارات من الشعر العالمي، صدرت في أواسط الخمسينات. وعنوان الكتاب هو ”قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث“، ولم يحمل منذ صدوره الأول لا تاريخاً ولا ذكراً للدار التي تبنته. لكنّ العودة إلى سيرة السياب توضح أن الكتاب صدر في قرابة العام 1955، إذ إن الشاعر نزلت به عقوبة السجن أسبوعاً لعدم ذكره اسم الدار على الكتاب الذي ظل طيّ النسيان. ولعل هذه الترجمات تنمّ عن سر صنيعة الشعري وعن ذائقته وثقافته وعن مراسه اللغوي.

ليس من المهم البحث عن قضية الكتاب وعن تاريخه، فهو لا يستمد قيمته إلا من كون السياب مترجماً أو مترجم القصائد ”المنتقاة“ من الشعر العالمي المعاصر. وأقول قصائد ”منتقاة“ إذ يخيل إليّ أن السياب لم يعمد هو بنفسه إلى انتقائها من مصادرها الأصلية مقدار ما اعتمد إحدى ”المختارات“ الجاهزة واختار منها القصائد، ونقلها جميعها كما يعترف في الهوامش، من اللغة الإنجليزية إلى العربية. وإن ضمت المختارات أسماء لأمعة جداً في تلك المرحلة من أمثال: باوند وإليوت ولوركا وناظم حكمت ونيرودا ورامبو، فهي ضمت كذلك أسماء شبه مجهولة لا عهد للسياب بها ولا لجيله.

والعودة الآن إلى هذه المختارات، تؤكد أن الزمن تخطاها وأن من المستحيل فعلاً نزع الطابع القديم عنها. فهي لا تقدم مادة وفيرة يمكن الركون إليها، ولا تحتل مكانة مرموقة في حركة الترجمة الشعرية والأدبية عموماً. فمعظم الشعراء الذين اختارهم السياب أعيدت ترجمتهم ترجمة شبه ناجزة وسليمة وعلى قدر من الأمانة، وعن اللغات الأم في أحيان كثيرة. وبدا واضحاً ”تصرف“ السياب في القصائد ولا سيما غير الإنجليزية، كأن يبدل بعض العناوين أو يقترح تقطيعاً مختلفاً عن الأصل أو يجتزئ مقاطع دون أخرى.

وليس ابتعاد السياب عن الأمانة والموضوعية اللتين تفترضهما الترجمة عادة، إلا انحيازاً إلى نزواته الشعرية، وإلى ملكته اللغوية. فبعض الترجمات غدت أشبه بـ ”التمارين“ الشعرية التي تشي بمراس الشاعر الصعّب وقدرته على صوغ بضع قصائد انطلاقاً من قصائد أخرى. واعتمد السياب البنية الإيقاعية الحديثة في معظم ما ترجم مستخدماً لعبته التفعيلية الجميلة.

واللافت فعلاً أن ينقل قصيدة نثرية للشاعر الفرنسي جاك بريفيير إلى لغة عربية موزونة وصارمة، فيفقد طرافتها التي تسمها وتسم عالم شاعرها عموماً. ولعل قدرة السياب اللغوية ومراسه الشعري جعله الشعراء العالميين متشابهين في لغاتهم على الرغم من اختلافهم كل الاختلاف. فاللغة هنا هي لغة السياب أولاً وأخيراً والصنيع صنيعة، وهو لم يعمد إلى منح كل شاعر الخصائص التي يتميز بها. فبدا رامبو مثلاً قريباً من إليوت، ولوركا قريباً من طاغور، وريلكه من باوند وناظم حكمت وستيفن سبندر وسواهم. إنها قصائد السياب ولكن انطلاقاً من قصائد الآخرين، بل هي قصائد الآخرين ولكن بحسب السياب ولغته. رامبو لا يبقى رامبو بل يصبح رامبو العربي الذي تاق هو نفسه أن يكونه في مرحلة ما حين كان في أرض العرب.

أما الشاعر الألماني ريلكه فيغدو غريباً عن لغته الداكنة والصعبة وقد اقتطع السياب جزءاً من ”المراثية“ التاسعة من غير أن يشير إلى ”مراثي دوينو“ الشهيرة. ولا أظن أن السياب قرأ تلك ”المراثي“ أو أنه توقف عندها طويلاً إذ عارض ريلكه في هوامش الترجمات، بعدما عرض بسرعة واقتضاب كلي نظرة الشاعر الألماني إلى العالم الآخر في وصفه انعكاساً للعالم الراهن. عارض السياب شاعر ”المراثي“ في اعتباره الموت وجهاً آخر من وجوه الحياة بل وجهها الأرقى. ففي نظر السياب الطالع حينذاك من تجربة النضال السياسي أن الحياة هي ”حافر الأرض“.

وإن كان شاعر جيكور في تلك السنوات بعض التحول حول ما سماه ”الواقعية الحديثة“، متبنياً دعوة الشاعر ستيفن سبندر إلى الانفتاح على السريالية والتكعيبية وسواهما من الثورات الحديثة، فهو ظل أسير بعض النظريات شبه المحافظة وبعض المبادئ والأفكار الكبيرة كالتموزية والبعث والرؤية الأسطورية والخصب. وقد ربطه بعض النقاد بالتجربة الشعرية ذات البعد الحضاري التي رسخها إليوت ”أستاذة الروحي والفني“، كما يعبر أحدهم. إلا أن من يرجع إلى قصيدة إليوت التي ترجمها السياب وعنوانها ”رحلة المجوس“ يدرك كم أن أثر السياب يطفئ على القصيدة ولغتها. وعوض أن يبين أثر إليوت على السياب بأن أثر السياب على قصيدة إليوت. لكن هذا لا يعني أن شاعر ”الأرض البباب“ لم يؤثر في الشاعر العراقي ويشرع له ولبعض رفاقه أفاقاً شعرية غير مألوفة.

ومهما بدت ترجمات السياب قديمة وشائخة وغير أمينة تماماً في أحيان، لأصولها، فهي تحافظ على سر خاص هو سر اللعبة الشعرية التي خاضها الشاعر الرائد وهي تتبدى هنا في أصعب صيغها. فالترجمة ليست مجرد ترجمة بل هي مرأس صعب وصنعة متينة. والشاعر لا يترجم فحسب بل يكتب القصائد المترجمة.

• شاعر روائي وناقد أدبيّ من لبنان

بتعيش بتموت وعمرك ما شفت البحر!“. تُظهر هذه الفقرة من «سر الزيت»، كيف أن السجن الذي يتحدث عنه في هذه الحكاية ليس إلا «امتداداً للوطن». ويقترح مقارنة بين قطاع غزة، كسجن كبير، لكن بأفق البحر المفتوح، بالوضع الخاص بالصفة الغربية.

لا تصلح قراءة الحكايتين لليافعين فحسب، بل لكل عشاق الأدب الممتع المفيد، فإنهما تتميزان بأسلوب سلس وبسيط، وتزخران بالمشاهد الفكاهية، على الرغم من جو مأساوي متواصل. ويظهر الكاتب براعة في خلق وتيرة تشد مشاعر القارئ. وتتسم اللغة أحياناً بالشاعرية، خاصة في المشاهد التي تخص حكايات الجدة، ووصف جريمة اقتلاع أشجار الزيتون، وتفاصيل القرية المهجّرة ببيوتها وشرفاتها وأبوابها وأشجارها كأنها كائنات حية تنطق لمن يراقبها بعناية. للحكايتين قيمة سيرداتية، وهما بلا شك مستودعتان من قصص والدة الكاتب. الآن صارت حكايتا وليد دقة، أبي ميلاد، تدق أبواب المدارس الإيطالية، ليفتح الطلبة والكبار قلوبهم وعقولهم لهذه المعجزة الأدبية، حيث يحاكي واقع الكاتب الشهيد التخيل الروائي. فتشهد كتاباته على قدرته على استشراف الأحداث الواقعية (مثل ولادة ميلاد)، وعلى الطرق المبدعة لمقاومة الاحتلال والإبادة الجماعية المستمرة منذ النكبة حتى اللحظة.

الوطن. يبرز الزيت في التصوف، كرمز للثبات والبقاء والروحانية الباطنية، بينما يرمز السيف إلى المقاومة والشرعية. ويمثّل الزيت في الثقافة الفلسطينية، النور الذي يجيء من «شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور» (سورة النور، الآية 35). لذلك، يمثّل الزيت البركة والصمود الروحي والماديّ، في حين أن السيف يمثّل مفتاحاً لتحقيق المقاومة الفعّالة. ويمثل اقتران الزيت والسيف توازناً بين «التطهير» و«الكفاح» لنيل الحرية والحق، فالزيت ينير الطريق، والسيف يمهّد السبيل. بينما تدعو أم رومي، بطل الرواية، جود، وبالتالي الجيل الجديد أكمله، إلى البحث عن الزيت في عقولهم لاكتشاف الجانب الباطني للسر، تقول له ولأصدقائه جدته فريدة، التي تحمل، ليس من قبيل المصادفة، الاسم الحقيقي لوالدة الكاتب، إحدى ضحايا النكبة: «أظهروا الحق... الحق يا سني ما يعود لأصحابه إلا إذا أظهرتموه».

«مرات بفكر بآلاف الأطفال اللي عمرهم ما غادروا قراهم ومدنهم ومسجونين في زنزانة كبيرة. شوفوا غزة مثلاً. الواحد بنولد وبصير زلمة وما عمره شاف بلد غير بلده. ومن سخرية قدرنا يا إما بتعيش على شط البحر وأمأمك أفق مفتوح بس ما بتقدر تسافر، يا إما



سيرة الكاتب الأسير الشهيد

وليد دقة، كاتب وأسير وشهيد من فلسطين، وُلد عام 1961 في مدينة باقة الغربية، التي كانت جزءاً من قضاء طولكرم قبل النكبة. عام 1986، اعتقله الاحتلال الصهيونيّ بتهمة الانتماء إلى خلية أسرت وقتلت جندياً صهيونياً. عام 1999، تزوج من الصحفية سناء سلامة في حفل أقيم داخل أسوار المعتقل، وعلى مدى 12 عامًا، ناضل مع زوجته للحصول على حكم يسمح لهما بإنجاب أطفال. عام 2016، حصل على درجة الماجستير في الدراسات الإقليمية من جامعة القدس. خلال فترة اعتقاله، نشر مقالات توثق تجاربه في الكفاح والاعتقال، وعندما تفاقم مرضه، بدأ يكرس نفسه للرسم. في المعتقل، كان يعمل ضمن الطاقم التدريسي والإداري الذي يرعى الطلاب المعتقلين، والمسجلين في برامج جامعة القدس. عام 2019، تمكّن من تهريب نطفته من المعتقل. فولدت ابنته ميلاد في الثالث من فبراير/ شباط 2020. استشهد في المعتقل في السابع من أبريل/ نيسان 2024.



من الشاطئ الآخر

عَقْل الإصبع

بقلم: الدكتور وائل فاروق

يحب المترجم القدير سمير جريس الصيد، قد يقضي شهوياً يطارد كلمة تحقق له المستحيل: نقل المعنى بلا زيادة أو نقصان من لغة إلى أخرى. ربما لا يضاهي متعة قراءة ترجمات جريس إلا حكاياته عن رحلاته لصيد الكلمات التي يطاردها في المكتبات ليظفر بها في النهاية حيث لا يتوقع؛ في أطلس لجغرافيا القرون الوسطى أو في كتاب عن تاريخ بناء السفن، أو في فضاء لغة أخرى لا يعرفها، وبالتالي لا يستطيع التنقيب في مصادرها، هذه المرة كانت الطريدة ثلاث مفردات إيطالية وجدت طريقها إلى قلب نص أدبي ألماني رفيع، وهو أمر ليس نادر الحدوث إذا وضعنا في الاعتبار ظاهرة "الولع بإيطاليا" وأثرها الممتد لقرون على المخيلة الأدبية الألمانية، ظاهرة جسدت أعمال رائعة مثل "رحلة إيطالية" لغوته، و"الموت في البندقية" لتوماس مان صاحب نوبل الذي يترجم له الآن سمير جريس الرواية التي حرقها النازيون وكانت سبباً في نفي كاتبها. تجري أحداث الرواية في إيطاليا، وقد وُظف فيها توماس مان بعض المفردات الإيطالية نقلها دون ترجمة ربما لإضفاء هالة واقعية عليها، وربما لأنه لم يجد مقابلاً في اللغة الألمانية لهذه المفردات التي أرسلها إليّ سمير ليسألني عن معناها:

Forzatore, Illusionista und Prestidigitatore

للوهلة الأولى ظننت أنني أعرف الكلمات الثلاث، فالجذور والبنية الصرفية والصوتية إيطالية، لكنني وبعد أكثر من عشر سنوات من الحياة، والتدريس والتأليف باللغة الإيطالية لم

أقابل أبداً هذه الصيغ من تلك الجذور، هممت أن أكتب هذا لسمير مرجحاً خطأ توماس مان في نقلها، لكنني تراجعته وقلت: "الغريب أعمى ولو كان بصيراً" أجيد الإيطالية ولكنها ليست لغتي الأم لذلك من الأفضل أن أمضي على النهج الجريسي وأذهب للبحث عن المفردات في حقولها الدلالية المختلفة، وبما أن الشخصية الرئيسية في الرواية لساحر مشعوذ فقد مضيت بعزم للبحث في المفردات الخاصة بالسيرك وعروضه لأعثر على الكلمات الثلاث التي صارت حفريات اختفى عالمها تحت طبقات من التطور اللغوي والاجتماعي. الكلمة الأولى تعني لاعب السيرك الذي يوظف قوته الجسدية لإبهار الجمهور فيجر شاحنة أو يفك السلاسل الحديدية المربوطة بإحكام حول جسده، والثانية تطلق على أستاذ فن الوهم، ولعل أبناء جيلي يذكرون أشهر فنانيه ديفيد كوبرفيلد الذي أخفى تمثال الحرية وسحر كلوديا شيفر، أما الكلمة الثالثة فتشير إلى خفة اليد وتحديداً الأصابع التي تُلف في حرير، وهذه الكلمة الأخيرة أصابتنني بدهشة أكبر، فالكلمة التي ينطق نصفها الثاني ديجتاتوري وهي صيغة اسم الفاعل من كلمة الرقمي (ديجيتال)، كيف كتب توماس مان عن الديجيتال قبل مائة عام؟ وما علاقة الديجيتال بالأصابع؟ قبل هذا البحث كان فهمي للرقمي قاصراً على دلالاته الواضحة من نسبته إلى الأرقام، وكذلك على معرفتي بآلية عمله، فإذا كان العقل الإنساني يفكر في حيوان أو نبات أو معدن، فإن العقل الرقمي لا يفكر في أي من هذه الأشياء، وإنما يفكر في: 100011100010110001،

هكذا التقطت أصابع المشعوذ في رواية توماس مان فضولي وجرتني منه إلى المعجم الاشتقاقي الإيطالي للبحث عن أصل كلمة "ديجيتال" فوجدت أنها مشتقة من الكلمة اللاتينية digitus التي تعني "الإصبع"، وأنها مستخدمة منذ قرون في اللغة الإيطالية في تعبيرات مثل "بصمة الأصابع"، لأكتشف أن تكنولوجيا المعلومات الجديدة استعارت اسمها من التعبير اللاتيني "العد على الأصابع"، الذي يجسد بعقريّة الانتقال من اللغة التي تقرأ بالعين وتكتب باليد إلى اللغة الرقمية التي تمثل "الوحدة العددية" نواتها ويمثل النقر بالأصابع آلية كتابتها، لتنتقل الأصابع من حيل السحرة والمشعوذين إلى سحر التكنولوجيا التي غيرت عالمنا بلا رجعة.

قطعت الأصابع مسيرة حافلة في المعرفة والإبداع قبل أن تأسرها لغة "الأصفار والآحاد"، كانت الأصابع تغني على البيانو والغيتار، وترسم على اللوحة، وتكتب على الآلة الكاتبة لكنها لم تتصدر أبداً المشهد لينسب إليها عصر كامل من المعرفة، عصر نمرر فيه أصابعنا على شاشات هواتفنا فيتحرك العالم الذي نغمر فيه أنفسنا وتتفاعل معه، بدأت الأصابع تُغيّر الإطار الإدراكي الذي من خلاله نسكن العالم، لقد اعتدنا أن نفكر في الشاشة بوصفها نافذة: تمثيلاً للعالم يُعرّض أمامنا. لكنّ المفكر الإيطالي غاليّزه ينبهنا إلى أنه "لا يمكن أن تلمس دون أن تلمس" الهاتف الذكي تقنية حسّية - لمسية، لذلك ليس سطحه إلا عتبة، نقطة عبور تعيد تشكيل علاقتنا بالواقع. فالجلد، لم يعد، فقط، حدّاً فاصلاً، هو جبهة تماس، عضو يفتحنا على العالم، عضو للعلاقة،

وإذا أصبحت الشاشة بهذا المعنى جلدًا، فإنّ الرقمي لا يعود شيئاً خارجنا تمامًا، بل يصبح جزءاً من نسيج إحساسنا ووعينا. علينا إذن أن نتحرر من وهم التقابل بين الواقعي والافتراضي، الجسدي والرقمي، ليس اللحم مقابلاً للشبكة، ففكرة امتلاك هوية جسدية «طبيعية» ثم انتقالها إلى الفضاء الرقمي حيث تنفصل عن جسدها وتطفو بلا مادية داخل الشاشة أو على الشبكة (الويب)، هي فكرة يجري تفكيكها حاليًا فلسفيًا وعلميًا، فالجسد لن يختفي، بل سيستمر في التكيّف. لأنّ الجسد كان، ويبدو أنه سيظل، وسيط المعرفة الرئيس، قد يكون الأذن في العصر الشفاهي، أو العين في عصر الكتابة، أو الإصبع في العصر الرقمي.

لا يسعني أن أنهي هذا المقال دون توجيه تحية للجان التعريب في مجامع اللغة لإقرارهم لمصطلح "الرقمي" مقابلاً للديجيتال، فالمصطلح الذي يشير اليوم إلى الأرقام معناه القديم في (لسان العرب) هو "التطيريز" أو الفن العريق للأصابع.

• كاتب من مصر،
وأستاذ اللغة العربية
وآدابها في الجامعة
الكاثوليكية بميلانو في
إيطاليا.



ذاكرة الشارقة الشمسية

للمدن طباعها ووسومها وصفاتها وإيفاعاتها، لها ملامح وأمزجة وسيبر وقصص. هناك مدنٌ تشعرك بأنك تعرفها منذ سنوات طويلة، وأخرى تفتح كتابها بين يديك صفحةً تلو صفحة. وهناك مدنٌ تمنحك بمحبية وكرم مفاتيحها، بينما أخرى مُستغلبة توقعك في التيه حتى تعثر على مفتاح لها. ولكل مدينةٍ أجدبها الخاصة التي تشكّل هويتها، ولكل مدينةٍ بصمتها الخاصة الممتدة من أرومتها الأولى إلى هذه اللحظة. ولكل مدينةٍ ذاكرتها المتنامية منذ سيرتها الأولى حتى اليوم.

كل تفاصيل الحياة تلتقي في الذاكرة المتبادلة بين الإنسان والمكان والزمان. وفي تجربتي الحياتية قرى وبلدات ومدن، بين إقامات الإقامة والترحال وذاكرة الحرف والحبر أيضاً. وتظهر الشارقة في حياتي بوصفها واحدة من المدن الزوائيم، فهي مدينة، طباعها المحبة والحنان والألفة والعطف والبساطة والترحاب. منذ بزوغها الأول، اشتقت اسمها الشمسي من الشرق والشروق، واتخذت للترحيب شعارها "ابتسم أنت في الشارقة". هي مدينة رؤوم، تُشعرك بأنك ابنها، وأنت في حنوها تنعم، وفي ظلها الوارف تحيا.

لدى بعض المدن سحرها الذي يشبه المغناطيس، ولديها قلبٌ يتسع للجميع. فمنذ صيف العام 1999، وحتى اللحظة، وأنا أقيم في الشارقة. عملت في جريدة "الخليج" ست سنوات، ثم عملت في جريدة "الإمارات اليوم" 11 عاماً، قبل أن أنضم لفريق هيئة الشارقة للكتاب.

للشارقة في سيرتي توقيع شمسي، لذلك عندما طلبت مني الشاعرة ناتالي حنظل اختيار مدينة للحديث عنها في حوار (المدينة والكتاب) لمجلة (كلمات بلا حدود) الأميركية، اخترت فوراً مدينة الشارقة. وتناولت في الحوار جوانب من الحياة الشارقة، من إقامات المدينة وكتابها وأدبائها ومهرجاناتها الثقافية ومتاحفها وأسواقها الشعبية، وأماكنها مثل قلب الشارقة والقصباء. كما تحدثت عن "عزاف الماء" والآبار الصراوية القديمة التي يعود بعضها إلى 400 سنة. وقلت في الحوار: "إذا كان لكل مدينة مفتاح، فإن الكتاب هو مفتاح الشارقة التي منحتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة 'يونسكو' لقب العاصمة العالمية للكتاب عام 2019. وهي كبرى مدن إمارة الشارقة التي أسس حاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مشروعها الثقافي منذ العام 1978، وهو يؤكد دائماً أنه يحكم بالثقافة لا السياسة. ويمكن قراءة مؤلفات الشيخ سلطان القاسمي في التاريخ والمسرح وسيرة المكان".

وعن مليحة التي تشكّل سجلاً حجرياً للتاريخ البشري، ذكرت: "تبدو التلال والجبال مثل منحوتات في الهواء الطلق، صاعدة من الكثبان الرملية، ومن بينها جبل الأحافير. في المنطقة مركز الآثار يسرد سيرة الحياة خلال 7000 عام. وفي هذا الفضاء يمكن المبيت ومعاينة الأزمنة".

وعن سؤال يتعلق بالمبدعين من مختلف الدول، الذين التقيتهم في الشارقة، ذكرت أنني "التقيت عدداً من الأدباء والرسميين والنحاتين، من بينهم سلمى الخضراء الجيوسي، ناجي العلي، ليثا كايوت، منى السعودي، سليمان منصور، برونو دوسيه، سهى شومان، جوري ماريوكا، أحمد نعواش، إبراهيم نصر الله، غسان زقطان، طاهر رياض، مفلح العدوان، زهير أبو شايب، أمجد ناصر، فلاديمير مارتينوفسكي، الحبيب السالمي، يوسف رزوقة، شوقي عبد الأمير، خير منصور، وغيرهم".

هكذا، للشارقة ذاكرة شمسية، ولي ذاكرة في الشارقة.



علي العامري
مدير التحرير





هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority



مدينة الشارقة للنشر
Sharjah Publishing City

هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority



المنطقة الحرة التي تدعم أعمال الطباعة والنشر حول العالم

تمكين المجتمعات من خلال الكلمة المقروءة



Sharjah Book Authority

sba.gov.ae

spcfz.com