

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات
تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب
• السنة الثامنة - العدد 95 - سبتمبر/ أيلول 2026



ثربانتيس.. خلود الكلمة
وغموض السيرة

سيفي أتا: التفاصيل
تكشف عن التوترات الخفية
في الحياة

صفاء جبران: البرازيل قادرة
على احتواء الهويات المركبة

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة



مرحباً بعمان ضيف شرف «الشارقة للكتاب»

تحلّ سلطنة عُمان ضيف شرف في الدورة الـ 45 من معرض الشارقة الدولي للكتاب، في الفترة من الرابع حتى 15 من نوفمبر/ تشرين الثاني 2026. وضمن استضافة الأخوة، ترحب الشارقة بعمان الثقافة والتاريخ والحضارة والإبداع، ليشكّل معرض الكتاب فضاءً حيويًا للتفاعل والحوار والتبادل الثقافي، وفق رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، الذي يؤكد دائماً أنّ الثقافة خير جسر بين الأمم.

لقد أثمر مشروع الشارقة الثقافي التنويري ثمرات طيبة على الصعيد المحلي والعربية والدولية، خلال خمسة عقود من العمل المتواصل، تجسّداً لرؤية الحاكم الحكيم الذي جعل من الكتاب قلب هذا المشروع. وجعل من المعرض فضاء للحوار الثقافي الإنساني العالمي؛ حيث أصبح جناح ضيف الشرف، الذي يجمع تحت مظلته أدباء وكتاباً وناشرين ومفكرين من البلد الضيف، نافذة يطل منها جمهور المعرض على تجارب معرفية وجمالية وفكرية من مختلف الثقافات.

إنّ استضافة إمارة الشارقة لسلطنة عُمان خطوة مهمة في تعزيز التكامل بين أسواق النشر العربية، إذ يُعدّ معرض الشارقة للكتاب منصّة عالمية للحوار والتعاون والشارقة بين صنّاع الكتاب. ويوفر المعرض فرصاً حقيقية لعقد اتفاقيات لتداول حقوق النشر والترجمة. وفي دورة العام الجاري يوفر المعرض مساحة واسعة للثقافة العُمانية، وحضور الأدباء والكتاب والباحثين العُمانيين، وحضور الكتاب العُماني، مما يسهم في تعزيز فرص التفاعل المباشر بين المبدعين العُمانيين والقراء والناشرين المشاركين في المعرض من مختلف أنحاء العالم. وتوجيهات من سمو الشارقة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، نعمل على أن تتحول مشاركة ضيف الشرف إلى مسار تعاون مهني ينعكس إيجابياً على الحركة الثقافية وصناعة النشر والتوزيع وتبادل الخبرات وعقد علاقات تعاون وشارقة مستمرة ومثمرة، مما يسهم في توسيع حضور الكتاب العربي في الأسواق العربية والعالمية. خلال انعقاد الدورة الجديدة من معرض الشارقة الدولي للكتاب، تستضيف الإمارة سلطنة عُمان تحت سقف الإخوة الذين يجمعهم البيت العربي الواحد. ومن المعروف أن الإمارات وعُمان تجمعهما علاقات عميقة في مختلف الجوانب، خصوصاً أننا إذا عدنا إلى التاريخ القديم، فإننا نتحدث عن منطقة ثقافية موحدة تشمل كلّ الوطن العربي. فالثقافة العربية تجمعنا، والجغرافيا تجمعنا، والتاريخ يجمعنا، والمصير المشترك يجمعنا، والحلم يجمعنا أيضاً. ولذلك لم يكن من المستغرب أن تشكّل منطقتنا الثقافية الواحدة والمتنوعة في الوقت نفسه، شبكة من العلاقات المتواصلة منذ أكثر من خمسة آلاف عام، مُتّوجة بروح الانفتاح على مناطق ثقافية متعددة في العالم.

مرحباً بسلطنة عُمان، أرض اللبان والأفلاج والقلاع، وأرض حضارة ماجان، وبلاد البحر وصناعة السفن وريادة الملاحة، التي كانت على امتداد تاريخها نقطة وصل وتفاعل مع حضارات العالم القديم، ومع ثقافات الشعوب في وقتنا المعاصر.



أحمد بن ركاض العامري
الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب
رئيس التحرير

01

دفتر الشمس

01 أول الكلام: مرحباً بعمان ضيف شرف

«الشارقة للكتاب»

04 بدور القاسمي تصفي للأرض

في «أخبروهم أنها هنا»

07 فسحة للتأمل: «دوخي.. تقاسيم الصبا» من

السفينة إلى المسرح

08

حوارات

08 سيفي أتا: التفاصيل تكشف عن التوترات

الخفية في الحياة

15 جسور: كيف أصبحت أصيلة منتدى عالمياً؟

16

مقالات ودراسات

16 فيليب لاركن.. أعراس الحب والعزلة

23 اتجاهات: معنى الوطن

24 كوني بالمن.. روائية «فلسفة الحكى»

29 قفا نقرأ: «سونيا دراغا» البولندية تهتم

بالأدب المغاربي الفرنكوفوني

30 أليكو كونستانتينوف.. مبتكر جحا البلغاري

35 تخوم الكتابة: القراءة بقلم الرصاص

36 «الحياة والأناشيد».. ديوان ريلكه يخرج

من النسيان

41 هوى وهواء: حروب

42 إصدارات: «سترافاروشا»..

معالجات الخوف المنسيات

43 ممرات: الأوديسة بعد هوميروس

44

مراجعات

44 محمد عبيد الله يرصد تحولات الشعر

الفلسطيني

47 سطور: عودة إلى عبد الوهاب البياتي

48 «سيما الورد».. علامة العطر».. حديقة المعنى

51 ملتقى الأرياح: الأحمر لون البحر الأبيض

52 «إعادة الجثمان».. تجربة اغتراب جذري

55 فحوصات ثقافية: عائد إلى يومياتي

56 الدراماتورجيا بوصفها نظرية انعكاسية

59 مرحبا: اقتصاد الانتباه والإعلام الرقمي

60 «الآلات الأمومية».. رفيق رقمي يحاكي

الحضور العاطفي للأمم

65 بقعة ضوء: كاتب الظل

66 ليلى سليمان تلتقط الأصوات الهاربة

في «اقتحام الحدود»

70 «واختلطت عليك الخيل».. قصائد تدافع

عن المعنى

74 «عين خفشة».. الجسد ذاكرة للنكبة

78 «أحزان وحيد القرن».. مواجهة رمزية

بين الفرد والقطيع

82

جهات

82 مؤتمر مترجمي الأدب البولندي يترجم

الاهتمام بالحوار

86

رفوف

86 ثربانتيس.. خلود الكلمة وغموض السيرة

91 مشكال: من قرية خيبرليك تبة

إلى شعرية الأطلال

92

صفحات

92 حسن النجار: المكان مسرح القصيدة

97 رقوش: زوزانا جازاكوف

98

صفاف

98 صفاء جبران: البرازيل قادرة على احتواء

الهويات المربكة

113 جذور: لسان العالمين

114 من الشاطئ الآخر: وجوه ابن رشد

116 رقيم: ترجمة الأدب العربي.. غياب المشروع

المتكامل



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

أمانى الترك

Subscription & Ads.

Zaher Elsousi

الاشتراكات والإعلانات

زاهر السوسي



بدور القاسمي تصغي للأرض في «أخبروهم أنها هنا»

دفتـر الشمس

كتبت: سارة سليم (الجزائر)

والحكمة، تقول: «وبينما أستعيد صلتني بالأرض وبالأسلاف، أستعيد أيضاً جزءاً من ذاتي طال نسيانه - معرفتي الباطنة، وحكمتي العتيقة». وهنا تقدّم نفسها من خلال شيتين أصيلين: الحكمة والنسب، وقد التّقت في الشّيخة بدور هاتان الصفتان لتقترب أكثر من عالمها الداخلي، فهي تعتبر أننا: «لا نعود إلى العالم كما هو، بل نعود إلى ذواتنا وجوهرها الحقيقي». وانطلاقاً من هذا الجوهر، تولّد صلتها بالطبيعة والصحراء عبر ثلاث علاماتٍ تُوجّه خطاها: الفرس، والصقّر، والقوس؛ صاهرة إرث والإها وجدها الأكبر في خطٍ مستقيم يجمعُ حكمة الجبال بأصالة الرمل؛ ف«تحت سماء ذلك الفضاء الصحراوي الفسيح أدركتُ أن الرماية كانت كتاباً مبجّلاً، وآيةً صحرائيةً منقوشةً بالخشب والرّيش، ومنسوجةً من أنفاسٍ وصمتٍ، تذكّرني بأن الثقة هي السهم الأول، والصبر هو الثاني، والتسليم هو الأخير». لتسير في امتداد هذا النسب: «أسير على خطى جداتي، مهتدية بالنجوم، محمولة بأيدي من سبقني»؛ فهي ابنة الرمل الذي يتذكر، وابنة الأرض: «إذا تعرفت على أرضك أدركت ذاتك»، ابنة الصحراء التي لا تبوح بأسرارها بسهولة، لكنها لا تنسى: «وكنّت أتعلم الإصغاء»، وتضيف: «أحمل في داخلي عشقاً عميقاً للعالم الطبيعي - للطبيعة البكر، الجامعة، لروح الأرض النابضة

عندما قرأتُ كتاب «أخبروهم أنها هنا.. بحثاً عن ملكة مليحة» لسمو الشّيخة بدور بنت سلطان القاسمي، التي عاشت الجوهر والكتابة معاً؛ خطرت على بالي وصية المتصوّف والسّاعر الألماني أنجلوس سيليسيوس: «اذهّب وصر أنت نفسك الكتابة والجوهر»، إذ تقول الشّيخة بدور: «لم أعد باحثةً ألّهت وراء شذرات من تاريخ منسيّ، بل أصبحتُ تلميذةً للأرض ذاتها». وهي هنا، تثبت أن السّعي وراء التاريخ هو جري وراء ماضي انقضى، أما الإصغاء للأرض فهو عيشُ لهذا التراث في الحاضر. فالأرض لا تكشف سرها لأي كان. عندما أنصتت للأرض، تماهت روحها مع المكان، حتى تلاشت الفجوة الزمنية بينها وبين الملكة القديمة؛ فلم تعد تبحث عن أثرٍ ماضي، بل صارت امتداداً حيّاً له: «لم آت إلى هنا لتتعلم التاريخ فحسب، بل لأعيد كتابته». وحين وصلت لهذه القناة بالتوازي مع بحثها عن ملكة مليحة، اكتشفت أنها تبحث عن نفسها؛ ليفاجئها عالم الآثار الإنجليزي مايكل دافيد: «أندرين ماذا؟ أظن أنك يجب أن تكوني ملكة مليحة»، «وكان أرواح الأسلاف نطقت بصوته»، على حد تعبيرها.

تعود الشّيخة بدور القاسمي في كتابها الصادر عن مجموعة كلمات للنشر، 2025، لفكرة الكتابة سبيلاً للاستعادة المعرفة

للروح؛ في رؤية تجمع الصيد والطائر جسداً واحداً تحركه الثقة والألفة والنسب. ومع هذا التسليم، يرتفع القوس كأمانة الأجداد: «ما همس به الأسلاف منذ البدء: أننا نحن القوس والسهم معاً. مشدودون بيد الزمن، مثبتون بجذور النسب، ثم يطلقنا الحب نفسه في فضاء السماء الفسيح». كتاب «أخبروهم أنها هنا» صورة مصغرة للبلاد التي يخبرنا العنوان أنه منها؛ بلادٌ تبحث فيها الكاتبة عن كنزها وسر جداتها. إذ تشارك معنا تجربتها في تسلق قمم عالمية كثيرة كقمة كليمنجارو، إلّا أنّ أرض مليحة وجبالها وقبورها التي تعود لآلاف السنين، وحدها ما حرك الأسئلة داخلها، لتتساءل: «ترى كيف كان هؤلاء الذين سيّدوا قبورهم بهذا الإبتقان، وزيّنوا موتاهم بالكنوز، ورؤّضوا الماء في قلب

الحياة. وهو إرث ورثته عن أبي. أجدني، مثله تماماً، منجذبة إلى دروب الغابات ومسالك الجبال - لا لمجرد الرياضة، بل لأن هذه المشاهد المهيبة تخاطب الروح». مدفوعة بدروس البرية التي ترى فيها إعادة إيقاظ لذاكرة الجسد المخزونة عبر الأجيال؛ فكلّ تمرين يحتاج إلى تذكر قبل المهارة. غرس الحصان الشجاعة في عروقي، وصقل الصقر بصيرتي، وعلمتني القوس معنى التسليم. لم تكن تلك رموزاً جامدة من الماضي، بل معلمين أحياء، يشدونني إلى سلسلة من حكمة الصحراء ما زالت تتنفس في الرمل والسماء وذاكرة الحكايا». فمع مهارات البرية، تعلمت الشّيخة بدور القاسمي الصقارة التي تعتبرها «أقدم حوار عرفته الصحراء بين الإنسان والطبيعة»، وهنا يتحول تدريب الطير في وعيها إلى تدريب

فسحة للتأمل

«دوخي.. تقاسيم الصبا» من السفينة إلى المسرح

بقلم: الدكتور حسن مدن

تتخذ رواية «دوخي.. تقاسيم الصبا» للروائي الكويتي طالب الرفاعي (دار السلاسل - 2025) من حياة الفنان عوض الدوخي (1932 - 1979)، صاحب الأغنية الشهيرة: «صوت السهاري»، مادتها الأساسية. تدور أحداث الرواية في الساعات الأخيرة من حياة دوخي محاطاً بأهله ومحبيّه، وتحديدًا ليلة 17 ديسمبر/ كانون الأول 1979، كأَنَّ الكاتب أثر ألا يجعل من حياة الفنان سيرة خطيّة تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت، فاختار الساعات الأخيرة من حياة الرجل، التي بلغ فيها جسده أقصى درجات ضعفه، دون أن تغيب الذاكرة، ما جعل الزمن الروائي أشبه بالموسيقى نفسها: لحن حاضر قصير تتفرع منه ألحان قديمة، ثم تعود جميعها إلى النغمة الأخيرة، فنجد أنفسنا إزاء زمانين يتناوبان على سرد الحكاية: أحدهما لحظة الاحتضار، والآخر يرجع بالزمن للوراء مستعيداً قصة دوخي منذ البداية.

تدور الشخصيات حول محور دوخي: الأم التي تحمل الهمّ، الأخ يوسف كمرآة للصوت والذاكرة، الزوجة أم فهمي بين القلق والصبر، والأخت أم بدر التي تعبّر عن حزنها بالدعاء. ولا يستعيد الرفاعي حياة عوض دوخي وحدها، بل يستعيد البحر، فيستعيد معه عالم الغوص والنّهامين والسفن واللؤلؤ. يستعيد طفولة دوخي فيستعيد معها بنية الأسرة والحي الكويتي القديم. وحين يتذكر انتقاله إلى عالم الغناء، تدخل الكويت نفسها في مرحلة انتقال من مجتمع تقليدي محدود الإمكانيات إلى مجتمع يتغيّر بسرعة بفعل النفط والتحضر، فالدوخي ابن بيّنة بحرية، ووالده نّهام كان صوته جزءاً من حياة البحارة في رحلات الغوص، فبدا انتقال اللّبن للغناء استمراراً لإرث صوتي عائلي وجماعي. خرج الصوت من السفينة قبل أن يدخل المسرح والإذاعة والأسطوانة.

قد تشكّل عبارة «تقاسيم الصبا» الواردة في عنوان الرواية مدخلاً إلى أحداثها، فالتقاسيم في الموسيقى تقوم على الارتجال والتنويع والانتقال بين النغمات، وهي لا تسير بالضرورة في خط مستقيم. وقد نجح الروائي في إقامة تناوب دلالي بين الكلمة الموسيقية والكلمة الزمنية. فدوخي يستعيد «الصبا» وهو على حافة الموت، كأنه يعود إلى البداية وهو يقترب من النهاية.

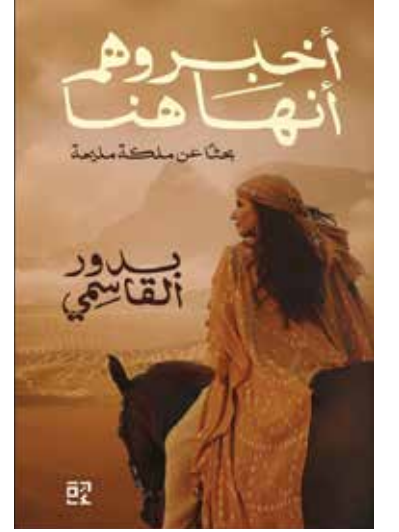
بتشكّل بناء الرواية من ثلاثة عشر مشهداً، تتداخل فيها اللحظة الأخيرة مع ذكريات حياة دوخي، والقارئ يعرف منذ البداية نهاية بطلها: الموت، لكنّ الكاتب نجح في نقل التشويق من سؤال «ماذا سيحدث؟» إلى سؤال «كيف عاش؟»، فجاء البناء المتقطع للرواية منسجماً مع موضوعها، فلو أتت حياة دوخي في سرد زمني متصل، لفقدت الرواية شيئاً من طبيعتها الوجدانية. من أكثر العناصر الفنية إثارة في الرواية شخصية «الصاحب»، التي ترافق دوخي منذ الولادة، باعتبارها صورة من صور الرفقة الداخلية، أو الذاكرة، أو الصوت الآخر الذي يسكن الإنسان، أو ربما باعتبارها تجسيداً سردياً للقدر، أو شبح الموت، الذي يرافق الشخصية منذ البداية حتى النهاية.

آثر طالب الرفاعي التركيز على تجربة عوض دوخي الفنية، وشغفه بالغناء، مستعيناً بمحطّات فعليّة، غير متخيلة، من حياته، ما حال دون استثمار إمكانات روائية يمتلكها الكاتب في ولوج تفاصيل الحياة الداخلية للفنان، ومع ذلك فإنّ الرواية نجحت في تقريبنا من إبداع واحد من قمم الغناء في بلدان الخليج العربي، أحبّت الأجيال صوته الرخيم ولا تزال.

• كاتب من البحرين

الصحراء، ورسما ملامح مستقبلهم على ظهور الجمال؟؛ وتصبح تلك النقوش والرسومات في وعيها: «دائماً تلك الكائنات التي ارتبطت بالبقاء، منقوشة في صميم البقاء نفسه؛ وعُثِرَتْ بتسلقها جبال مليحة على كنزها الشخصي، كما وصلت من خلال قراءة تاريخ الملكات؛ من سبأ إلى مليحة. وهنا، يستوقفني ما كتب عن الملكة نادين ذي صدقن شمس وتاجها المزين بربيشة، في مشهد أعادني تلقائياً إلى نساء قبيلتي (أولاد نايل) بالجزائر وما تعنيه الربيشة لهن؛ في تقاطع يجد تفسيره في «الوعي الجمعي» عند

كارل يونغ وجوزيف كامبل، حول قدرة الذاكرة البشرية على تخزين الرموز عبر الأجيال كإرث كوني عابر للمسافات والبحار. اقتربت المؤلفة من بدور الإنسانية في مكاشفة صادقة مع الذات، فهي تقول: «عدتُ أؤمن بذاتي من جديد. لا بتلك الذات التي شكّلتها توقّعات المجتمع أو جراح الأسلاف، بل بالذات الأصيلة». وإذ تُصغي لصوت الجدّات في عزلة لم تحسبها يوماً: «فراغاً؛ إنها الصمت الخصب الذي تولد منه أعمق أجوبة الروح»، يتسلل هذا الصوت مع الرياح التي تراها في وعيها: «ليست مجرد طقس جويّ. إنها ذاكرة وجُراس ونصّ مكتوب على صفحة الهواء؛ لتتأمل من بعدها سرّ الأشجار: «ففي الرؤية الصوفية، ليست الشجرة خشباً وأوراقاً وحسب، بل مرآة للروح؛ فجذورها تغور عميقاً في المياه الخفية، كما يجب لقلب السالك أن يرتوي من بئر الذكر الغيبي». ومن غُور تلك المياه الخفية إلى عمق تراب بلادها، تتجسد هذه المرأة



قلب المحبة

وظّفت الشّيخة بدور القاسمي، خريجة جامعة لندن في علم الآثار والأنثروبولوجيا، معارفها في رحلة ميدانية إلى جبال مليحة وقبورها بحثاً عن ملكة، لتنتفتح الرحلة على حقيقتها: «لا يهم إن كنت قد وجدت ضريح الملكة أو كشفت عن آثار مطمورة في باطن الأرض. ما يهم حقاً هو أن الرحلة قد كشفت عن القلب ذاته - قلب اتسع ليحمل كل شيء، ولم يبق فيه سوى المحبة».



سيفي أتا

الكاتبة النيجيرية تؤكد أن بلادها أهدتها القصص وعلمها العالم فنّ سردها

سيفي أتا: التفاصيل تكشف عن التوترات الخفية في الحياة

حوارات

حوار: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

تستحضر الكاتبة النيجيرية سيفي أتا مسارها الحياتي الممتد بين نيجيريا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة، وتشير إلى أن هذا التعدد الجغرافي لم يكن مجرد انتقال مكاني، بل تحولاً عميقاً في طرائق رؤية العالم وإعادة صياغته سردياً. وتؤكد أن هذه التجربة منحها مادة سردية غنية، لكنها في الوقت نفسه فرضت وعياً نقدياً بضرورة عدم تذويب الخصوصيات المحلية داخل أفق عالمي مبسط، بل الحفاظ على كثافتها وتناقضاتها الداخلية.

وتقرّ سيفي أتا، في حوار خاص مع مجلة «كتاب»، بأن انشغالها بالحياة اليومية لم يكن خياراً جمالياً فقط، بل موقفاً معرفياً، إذ تستحضر من خلال الشخصيات العادية أسئلة تتعلق بالكرامة والسلطة والاختيار وحدود الحرية داخل سياقات اجتماعية وسياسية ضاغطة. فالتفاصيل الصغيرة، في تصورها، ليست هامشاً، بل مجالاً تتجلى فيه البنى العميقة للواقع وتظهر فيه أشكال التفاوت والعنف الرمزي والمادي.

وفيما يخص علاقتها بالأدب العربي، تشير إلى وجود تقاطعات داخل فضاء الجنوب، وترى أنّ زيارتها للمغرب كشفت عن تشابهات ثقافية لافتة، مستحضرة قراءاتها لكُتاب عرب، ومؤكدة أن الأدب يظل مجالاً خصباً للحوار بين الثقافات.

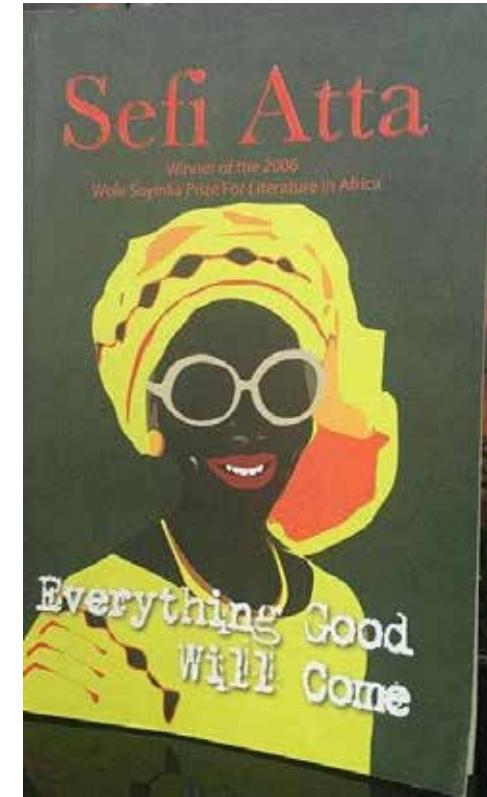
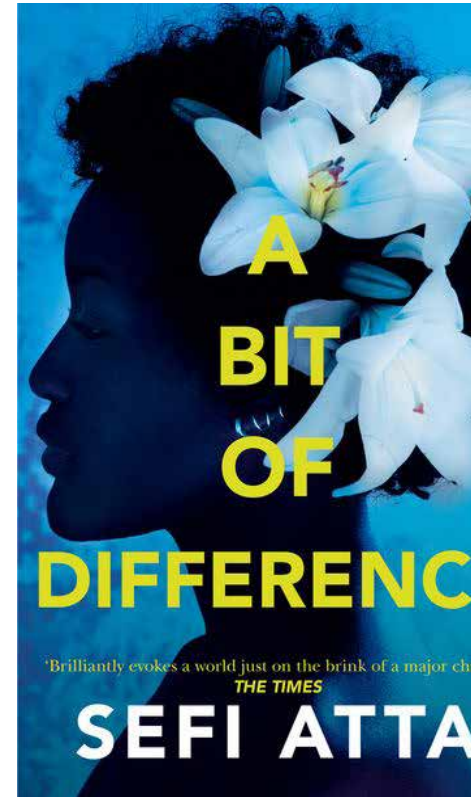
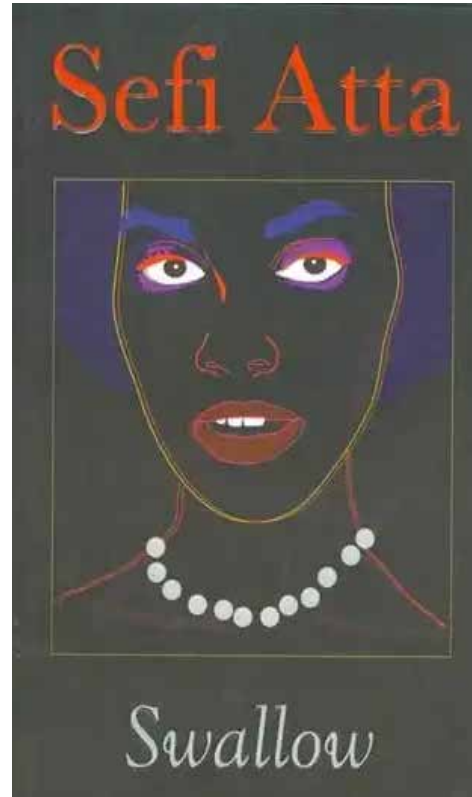
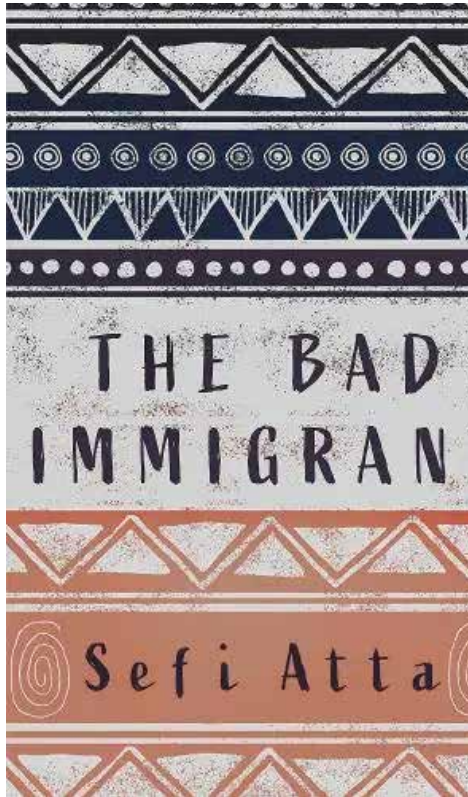
وتعرض سيفي أتا رؤيتها للأدب النيجيري بوصفه فضاءً متعدد الأصوات يجمع بين المحلي والعالمي، وبين الذاكرة والتجريب، في سياق يعكس مجتمعاً شديد التنوع والتعقيد.

• تركّز العديد من رواياتك على أشخاص عاديين يتعاملون مع الضغوط الاجتماعية والسياسية. ما الذي يجذبك إلى هذه الروايات التي تستحضر الحياة اليومية؟

- أميل في كتابتي إلى تتبّع تفاصيل الحياة اليومية لأنني أرى فيها جوهر التجربة الإنسانية، لا هامشها. فالشخصيات العادية التي تعيش تحت وطأة ضغوط اجتماعية وسياسية ليست شخصيات بسيطة كما قد يبدو، بل هي حوامل لأسئلة عميقة تتعلق بالهوية، والكرامة، والاختيار، وحدود الحرية داخل سياقات معقدة. ما يجذبني إلى هذه العوالم هو أنها تكشف، دون ضجيج، عن التوترات الخفية التي تشكّل حياة الأفراد، وتُظهر كيف يتسرّب السياسي إلى أكثر اللحظات حميمة، وكيف يعاد تشكيل الذات تحت تأثير العائلة، والدين، والطبقة، والهجرة، والتاريخ.

هناك أيضًا بُعد نقدي يدفعني إلى هذا الاختيار، فالسرديات السائدة خارج القارة الإفريقية كثيرًا ما تختزل تجربة القارة في صور الأزمات: الحروب، المجاعات، الكوارث. هذه الصور، رغم واقعيّتها الجزئية، تُقصي مساحات واسعة من الحياة التي تُعاش يوميًا، بما فيها من حب، وطموح، ورتابة، وتناقضات صغيرة. لذلك أشعر بأن الكتابة عن الحياة اليومية هي، في حد ذاتها، فعل مقاومة لهذا الاختزال؛ إنها محاولة لاستعادة التوازن في تمثيل الواقع، وإبراز أن الحياة لا تُختزل في لحظات الانهيار فقط، بل تُبنى أساسًا في لحظات الاستمرار.

• عشت في عدة بلدان، بما في ذلك نيجيريا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة. كيف أثرت هذه التجربة العابرة للحدود على منظورك الأدبي؟



المجتمع، بالطبع دون أن يتحول إلى خطاب مباشر أو إلى أداة تعليمية صريحة. فحين أكتب عن امرأة تتفاوض مع أدوار مفروضة عليها، أو عن مهاجر يعيش بين ثقافتين، أو عن فرد يواجه منظومة فاسدة، فإنني لا أقدم درسًا بقدر ما أفتح فضاءً للتفكير، حيث يمكن للقارئ أن يرى التعقيد بدل الاختزال.

• ما السمات البارزة للأدب النيجيري، بعدما اكتسب في العقود الأخيرة شهرة دولية؟

- يتسم الأدب النيجيري بكونه أدبًا غنيًا ومتعدد الأبعاد، تتشكل عبر تفاعل التاريخ الاستعماري مع عمق التقاليد المحلية وتنوع البنيات الثقافية. أولى سماته هي التعدد اللغوي والثقافي، إذ يكتب العديد من الأدباء باللغة الإنجليزية مع استلهم واضح للغات المحلية وأساليبها التعبيرية، وهو ما منح النصوص نكهة خاصة تجمع بين المحلي والعالمي، كما نجد

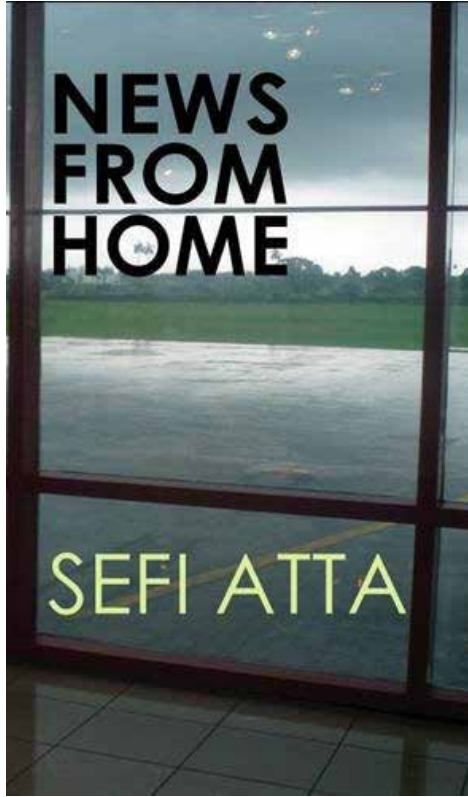
نقل تجربة محلية بكل تعقيداتها دون تبسيطها أو تكييفها وفق توقعات خارجية.

• ما دور الأدب في معالجة القضايا الاجتماعية؟

- يمتلك الأدب قدرة فريدة على مقارنة القضايا الاجتماعية، لا بوصفها شعارات أو أطروحات مباشرة، بل باعتبارها تجارب معيشة تتجسد في حيوات الأفراد وتفصيلهم اليومية. إنّ التجسيد السردى هو ما يمنح الأدب قوته، لأنه يوسّع أفق التعاطف ويجعل القارئ أكثر استعدادًا لفهم ما قد يبدو له بعيدًا أو غريبًا. إذا عدنا إلى تقاليد الأدب الإفريقي، نجد أن عددًا من الرواد، مثل الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي والروائي الكيني نجوي وا ثيونغو، كانوا واعين بدور الكتابة في مساءلة البنى الاجتماعية والسياسية، خاصة في سياقات الاستعمار وما بعده. لقد شعروا، بدرجات متفاوتة، بأن الكتابة تحمل مسؤولية أخلاقية تجاه

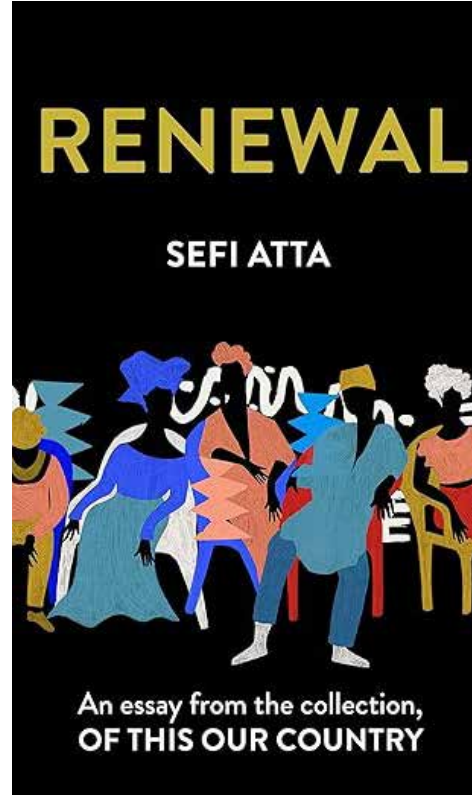
ثقافتك من الخارج تمنحك قدرة أكبر على مساءلتها، وعلى إدراك ما كان يبدو بديهيًا أو غير مرئي. وفي الولايات المتحدة، وجدت فضاءً يسمح بتطوير حرفة الكتابة بشكل أكثر منهجية. تعلمت هناك أن الكتابة ليست فقط إلهامًا، بل هي أيضًا ممارسة يومية، وانضباط، وإعادة كتابة، وتجريب مستمر. هذا الوعي التقني لم يلغ جذوري الأولى، بل أتاح لي أدوات أدق لصياغتها، ولتحويل التجربة الشخصية إلى بناء سردي قادر على التواصل مع قراء من خلفيات مختلفة. ما أضافته هذه التجارب مجتمعة هو نوع من الازدواجية الخلاقة في الرؤية: أنا أكتب من الداخل والخارج في آن واحد. هذا الموقع المزدوج يتيح لي أن أكون قريبة من الشخصيات التي أكتب عنها، وفي الوقت نفسه أحتفظ بمسافة نقدية تمكّني من تفكيك السياقات التي تتحرك داخلها. كما أنه يجعلني أكثر وعيًا بمسألة الترجمة الثقافية، وكيفية

- لطالما شعرت أن نيجيريا منحتني القصص، وإنجلترا منحتني تقديرًا للأدب، وأمريكا منحتني فرصة لتعلم الكتابة. وأود أن أضيف أيضًا أن العيش في هذه البلدان منحتني منظورًا عالميًا، لكنني لا أغفل عن خصوصيات أعمالي الأدبية. يصعب، بالفعل، قياس أثر تجربة عابرة للحدود، لكن ما أستطيع قوله هو أن هذا التعدد الجغرافي والثقافي لم يكن مجرد تنقل بين أماكن، بل كان انتقالًا بين طرائق مختلفة في رؤية العالم وصياغته سرديًا. لقد منحتني نيجيريا المادة الخام للحكي: الذاكرة، واللغة اليومية، والتفاصيل الحسية، والتوترات الاجتماعية التي تتشكل منها الروايات. هناك تعلمت الإصغاء إلى الإيقاع الداخلي للحياة، إلى الأصوات المتعددة التي تتجاوز أحيانًا وتتعارض أحيانًا أخرى، وهو ما ينعكس في تعددية وجهات النظر داخل نصوصي. أما العيش في المملكة المتحدة فقد أتاح لي مسافة تأملية. ف رؤية



لاغوس كان غير مألوف، إذ كان معظم أصدقائي وأفراد عائلتي ينحدرون من خلفيات إثنية مختلطة، وكان معظمنا لا يتحدث إلا الإنجليزية. وبالنظر إلى الماضي، يمكن القول إننا كنا ضيّقي الأفق لأننا نادراً ما خرجنا من دائرتنا الاجتماعية الصغيرة. لقد صُدمت عندما واجهت القبلية داخل الأوساط الأدبية النيجيرية: أشخاص يدعمونك فقط إذا كنت منهم، وإذا لم تكن كذلك يتجاهلون عملك أو يشككون فيه. ها أنا أحمل اسمًا عربيًا؛ والدي مسلم ومن الإيغيبيرا، ووالدتي مسيحية. فأين أنا من كل هذا؟ في الحقيقة، أنا سعيدة بأنني لا أنتمي تمامًا إلى أي مكان.

• في مجموعتك القصصية «أخبار من الوطن»، تقديمين مجموعة واسعة من الشخصيات والسياقات الاجتماعية. ما الذي تتيحه لك القصة القصيرة ولا تتيحه الرواية؟



المعنى، لا أتعامل مع الشخصيات النسائية باعتبارها ضحية أو رمزاً للسمود، بل ككائنات تعيش لحظات يومية من الاختيار والتردد والتكيف. وهذه التفاصيل الصغيرة هي التي تمنحها عمقها الإنساني، وتجعلها قريبة من القارئ، لأنها تعكس حياة يمكن التعرف عليها، حتى لو اختلفت السياقات الثقافية.

• لقد وظّفت بعض الصور النمطية العرقية الشائعة في نيجيريا، ألم يكن في ذلك قدر من الجرأة، خاصة وأنتِ على دراية بواقع بلدك؟

- كنتُ أعلم أن مناخًا من انعدام الثقة الإثنية كان جزءًا من واقع نيجيريا، وكنت أتجاهل أي مخاوف كانت لدي بشأن ردود فعل القراء أثناء الكتابة. أنا لا أهدف إلى الإساءة، لكن العمل الأدبي لا يستحق أن يُكتب إذا لم يطرح أسئلة مزعجة. وتبدو الصور النمطية الإثنية عبثية بالنسبة لي، لأنني نشأت في جزء من

إفريقيا: إما مأساوية ومثقلة بالأزمات، أو شديدة الشعاعية والرمزية، وكأن الواقع لا يُقبل إلا إذا جاء منسجمًا مع تصورات جاهزة. هذا الوضع خلق لدي في البداية نوعًا من الإحساس بأن أسلوبِي، الذي يميل إلى السخرية واللعب واللذع، لا يجد دائمًا مكانه في تلك التوقعات. كنت ألاحظ أحيانًا تفضيلًا ضمنيًا لأصوات تنسم بنبرة أكثر جدية أو شاعرية، وكأن الخفة أو الفكاهة لا تُعد جزءًا شرعيًا من التجربة الأدبية الأفريقية. هذا الانطباع كان مزعجًا في البداية، لأنه يضع الكاتب في مواجهة سؤال غير عادل: هل أكتب كما أنا، أم كما يُتوقع مني أن أكون؟ لكن مع مرور الوقت، تغيّر فهمي لهذا الوضع؛ جزئيًا لأنني أصبحت أكثر وعيًا بتنوّع أصوات القراء والناشرين، وجزئيًا لأنني لم أعد أتعامل مع هذه التوقعات بوصفها قيدًا مباشرًا. بدل محاولة التكيف معها، فضّلتُ التركيز على ما يهمني أنا ككاتبة: الشخصيات، واللغة، والطريقة التي تُروى بها القصة. هذا التحول في الموقف جعلني أكثر تحررًا، وأقل انشغالًا بفكرة التمثيل الصحيح أو الصورة المطلوبة.

• كيف تتعاملين مع خلق شخصيات نسائية مقيدة اجتماعيًا وفي الوقت نفسه تتمتع بمرونة كبيرة؟
- عند بناء شخصيات نسائية تعيش داخل قيود اجتماعية، لكنها تمتلك في الوقت نفسه قدرًا من المرونة أو القدرة على المقاومة، أنطلق أولاً من الواقع الذي أعرفه. كثير من النساء في نيجيريا-كما في أماكن أخرى- يواجهن قيودًا مختلفة تتعلق بالأسرة، والدين، والتقاليد، والاقتصاد، لكن هذه القيود لا تلغي فردانيتهن أو قدرتهن على اتخاذ قرارات، حتى وإن كانت محدودة أو مكلفة. جزء مهم من هذا الفهم يأتي من التجربة الشخصية والملاحظة المباشرة. فقد نشأت محاطة بنساء لم يكنّ ضحايا بالمعنى البسيط، بل كنّ فاعلات داخل ظروف صعبة. الشخصية النسائية ليست قالبًا واحدًا: ليست قوية أو ضعيفة بشكل مطلق، وليست خاضعة أو متمردة بالكامل. بل هي مزيج، حيث تتقاطع الرغبة في الامتثال مع الحاجة إلى الاستقلال، والخوف مع الشجاعة، والضغط الاجتماعي مع الإرادة الفردية. بهذا

لدى تشينوا أنشيبي، الشهير بروايته «الأشياء تتداعى» التي صدرت سنة 1958. كما يتميز هذا الأدب بالانشغال بالتاريخ وتجربة الاستعمار وما بعده، حيث يعيد الكُتاب مساءلة الماضي لفهم تحولات الحاضر، خاصة فيما يتعلق بتفكك البنيات التقليدية وصعود الدولة الحديثة. وقد برز هذا البعد في أعمال وول سوينكا، الحائز على جائزة نوبل للآداب، وبن أوكري، الشهير بديوانه «مرثية أفريقية». ومن أبرز سماته أيضًا إشكالية الهوية والصراع الثقافي، حيث يتأرجح الفرد بين مرجعيات متباينة تقليدية، حديثة، ومحلية، وغربية، وهو ما يتجلى بوضوح في كتابات تشيماماندا نغوزي أديتشي التي تعالج قضايا الهجرة والانتماء والذاكرة. كما يحضر النقد السياسي والاجتماعي بقوة، إذ لا يتردد الأدب النيجيري في فضح الفساد والعنف، والتفاوتات الاجتماعية، كما في أعمال تشينيلو أوكبارانتا، المعروفة بعملها الروائي «تحت أشجار الأودالا». ولا يمكن إغفال تأثير التراث الشفهي والأسطوري، حيث تستلهم النصوص الحكايات الشعبية والأساطير والبنى السردية التقليدية، وهو ما يمنحها بعدًا رمزيًا وشاعريًا، كما يظهر في أعمال أموس توتولا، المعروف بعمله الإبداعي «حياتي في غابة الأشباح». كما يشهد الأدب النيجيري حضورًا نسائيًا لافتًا، حيث أسهمت كاتبات بارزات في إعادة صياغة قضايا المرأة والذات والسلطة، مثل بوتشي إيميشيتان. هكذا، يبدو الأدب النيجيري فضاءً حيويًا يجمع بين الذاكرة والتجريب، ويعكس تحولات مجتمع شديد التنوع والتعقيد.

• ما هي التحديات التي واجهتك ككاتبة تعملين بين عالمي النشر الأفريقي والغربي؟

- من خلال تجربتي الطويلة مع النشر، التي تمتد لأكثر من ثلاثين عامًا، يمكن القول إن مشهد الأدب والنشر قد تغيّر بشكل كبير، سواء في إفريقيا أو في الغرب، من حيث التمثيلات، والتوقعات، وحتى معايير التلقي. في البداية، واجهتُ نوعًا من التوتر غير المعلن بين ما أريد كتابته أنا، وما يُفترض أن يمثل الكُتاب الأفارقة في نظر بعض الناشرين الغربيين. كان هناك، أحيانًا، ميل إلى انتظار صورة معينة عن

كيف أصبحت أصيلة منتدى عالمياً؟

بقلم: عبد الصمد بن شريف

لم تكن ولادة موسم أصيلة الثقافي سهلة، بل جاءت في سياق سياسي وأيديولوجي شديد التعقيد، وفي مدينة صغيرة كانت تعاني من التهميش وتردي أوضاعها. وحين عاد وزير الخارجية الأسبق الراحل محمد بنعيسى إلى أصيلة، بعد سنوات من الدراسة والعمل والتنقل بين مؤسسات دولية، بينها الأمم المتحدة ومنظمة الأغذية والزراعة، وجد مدينته في حاجة إلى مشروع يعيد إليها الحياة والثقة. وكان إلى جانبه الفنان الراحل محمد المليحي، رفيق الدرب، الذي طرح السؤال البسيط والعميق: ماذا يمكن أن نفعله لأصيلة؟

لم يكن بنعيسى يفكر في السياسة، لكن المليحي أقنعه بالترشح للانتخابات المحلية سنة 1976، فنجحاً معاً. وبعد سنة، خاض بنعيسى الانتخابات التشريعية مستقلاً وفاز. عندها بدأ التفكير في تحويل العمل السياسي إلى مشروع مدني وثقافي قادر على تغيير المدينة من الداخل. وفي سنة 1978 تأسست جمعية المحيط، لتكون النواة الأولى لما سيصبح لاحقاً واحداً من أكثر المشاريع الثقافية استمرارية وتأثيراً في الوطن العربي.

كان الرهان جريئاً: هل يمكن تحويل الخيال والثقافة والفن والإبداع إلى موارد للتنمية، مثلما يمثل النفط أو الفوسفات مورداً اقتصادياً؟ وفي سنة 1979 استضافت أصيلة أسماء شعرية وازنة، من بينها محمود درويش وأدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي، ليتحدثوا بحرية عن الشعر والتجربة والإبداع. ومنذ تلك اللحظة بدأ القطار يتحرك.

لكن موسم أصيلة لم يولد في فراغ. فقد واجه، في سنواته الأولى، اعتراضات أيديولوجية حادة، خصوصاً من قوى اليسار المغربي التي قرأت فيه، في سياق الحرب الباردة، مشروعاً قريباً من الدولة أو من الثقافة الرسمية. حتى اتحاد كتّاب المغرب قاطع الموسم في بداياته. غير أن الزمن كشف شيئاً مختلفاً: أن قوة المشروع لم تكن في شعاراته، وإنما في قدرته على بناء فضاء مفتوح للحوار واستقطاب أسماء وازنة من مختلف أنحاء العالم. كان دعم الملك الراحل الحسن الثاني أحد العوامل التي ساعدت بنعيسى وفريقه على الاستمرار، لكن العامل الأبرز كان إصرار الرجل على مشروعه، وصبره على مقاومة سوء الفهم. ومع مرور السنوات، بدأ المعترضون أنفسهم يكتشفون قيمة التجربة، فانخرط مثقفون وكتّاب في فعاليات الموسم، بعدما أصبح واضحاً أن أصيلة لا تبني جداراً أيديولوجياً، بل جسراً بين الثقافات. وهكذا، تحولت المدينة الصغيرة تدريجياً إلى منصة دولية للنقاش الفكري والثقافي والسياسي والاستراتيجي والفني، وإلى فضاء لتكريم المبدعين وتحفيز الطاقات المحلية والاهتمام بالمجتمع المدني. ولم يكن التغيير ثقافياً فقط؛ فقد شهدت أصيلة تحولات مهمة في بنيتها التحتية وخدماتها ومكانتها السياحية، من دون أن تفقد شيئاً من بساطتها وروحها. وكان بنعيسى يؤمن بأن الثقافة ليست ترفاً، بل وسيلة لتنمية الإنسان والمدينة وتعزيز الثقة في الذات. لذلك وضع للموسم قواعد أخلاقية واضحة: أن تكون الاختلافات الفكرية مجالاً للحوار، لا للمحاكمات، وأن تتحول الثقافة إلى مدرسة في الإصغاء واحترام الآخر.

وبعد أكثر من أربعة عقود، صار منتدى أصيلة مؤسسة ثقافية ذات شبكة عالمية من الأصدقاء والمفكرين والسياسيين والفنانين والخبراء، يستند إليها في اقتراح القضايا واختيار المشاركين. كما راهن، بوعي استراتيجي، على الحوار جنوب-جنوب، انطلاقاً من قناعة بأن مستقبل المغرب الثقافي والاقتصادي والتجاري لا يمكن أن يكون منفصلاً عن عمقه الأفريقي والعربي والجنوبي. لكن السؤال الذي ظل يؤرق بنعيسى حتى النهاية كان: ماذا بعد؟ ومن يحمل المشعل؟ فقد كان يعرف أن المشاريع الثقافية الكبرى لا تعيش بالحنين إلى مؤسسيها، بل بقدرتها على التجدد. وربما تكمن قوة أصيلة اليوم في أنها لم تعد مجرد موسم أسسه رجل، بل أصبحت تجربة جماعية ومؤسسة وشبكة علاقات وذاكرة ثقافية. وهكذا أثبتت أصيلة أن المدن لا تُقاس بحجمها الجغرافي، وإنما بحجم الفكرة التي تحملها. ومن مدينة صغيرة على المحيط الأطلسي، استطاع محمد بنعيسى ورفاقه أن يصنعوا فضاءً عالمياً، وأن يحولوا الثقافة من نشاط موسمي إلى مشروع للتنمية، ومن مهرجان محلي إلى جسر دائم بين المغرب والعالم.

• كاتب صحفي من المغرب



في ذلك الوقت، وكان هناك الكثير من التقارير حول الناقلات النيجيريات للمخدرات. أردتُ استكشاف ما الذي دفعهن إلى المخاطرة بحريتهن وحياتهن. لقد استُخدمن لذلك منذ السبعينيات، لكن حالاتهن حظيت بتغطية إعلامية أكبر في منتصف الثمانينات عندما كنت أعيش في نيجيريا. شن النظام العسكري الحاكم حملة الحرب ضد عدم الانضباط، والتي حُكم خلالها بالإعدام على ناقلات المخدرات. اعتقدت أنها كانت فترة مهمة لوضع أحداث الرواية فيها.

• كيف ترين علاقتك بالأدب العربي؟

- أنا من بلدان الجنوب، وبعض بلداننا تشترك في ثقافات مشتركة، من خلال الهجرة والإسلام. لا بد أن تكون بيننا قواسم مشتركة. لقد زرت المغرب مرتين، وأدهشني مدى تشابه العادات التي لاحظتها هناك مع تلك السائدة في شمال نيجيريا. لقد قرأتُ أعمالاً لكُتّاب معاصرين مثل الكاتبة السودانية ليلى فؤاد أبو العلا والكاتب اللبناني ربيع علم الدين، وقد وجدت فيهما صدقاً في نفسي. ناشرنا في الولايات المتحدة، دار إنترلينك للنشر، وقد أسسها ميشيل مشبك الذي ينحدر من أصل فلسطيني. وهو ينشر أعمال كتّاب أفارقة آخرين. لدينا أسباب وجيهة لتكون روايات رابطة عبر الأدب وجوانب أخرى من الثقافة في الجنوب.

- تتيح لي القصة القصيرة مساحة مختلفة تماماً عن الرواية، لأنها تقوم على التكتيف أكثر من الامتداد. في هذا الشكل، يمكنني أن أقترّب من شخصيات متعددة ومن عوالم متباينة دون أن ألتزم بالبناء الطويل الذي تتطلبه الرواية. ما أقدره في القصة القصيرة هو حرية التجريب وتغيير الأصوات باستمرار. يمكنني أن أتّقل بين طبقات اجتماعية وسياقات مختلفة، وأن أدخل إلى عقول شخصيات قد لا تتحملها رواية كاملة، لكنها تظل تحمل كثافة إنسانية تستحق أن تُروى. لكن في المقابل، هذا الشكل يظل مرهقاً بالنسبة لي. فحتى لو كان زمن السرد أقصر، إلا أن المطلوب هو نفس درجة الفهم العميق للشخصيات. لذلك، تبدو القصة القصيرة بسيطة من الخارج، لكنها في الواقع تتطلب تركيزاً شديداً ودقة عالية في الاختيار والحذف. وبذلك، تمنحني الرواية الزمن والامتداد، بينما تمنحني القصة القصيرة الكثافة والتعدد. وكل شكل منهما يتيح لي نوعاً مختلفاً من الاقتراب من الإنسان ومن العالم الاجتماعي الذي أكتب عنه.

• تتناول روايتك «السنونو» الصعوبات الاقتصادية والخيارات الصعبة التي واجهتها الشابات في لاغوس خلال الثمانينات. ما الذي ألهمك لإعادة النظر في هذه الفترة التاريخية بالذات؟

- قمت بصياغة مسودة «السنونو» في أواخر التسعينات، عندما بدأت الصحف النيجيرية في نشر نسخها الإلكترونية. كنت أعيش في الولايات المتحدة



محطات

سيفي أتا، روائية وكاتبة مسرحية من نيجيريا. حصلت على جائزة ديفيد تي كيه وونغ من منظمة القلم الدولية. من أعمالها الروائية: «سيأتي كل ما هو جميل»، «السنونو»، «قدرٌ من الاختلاف»، «جامع الخرز»، و«المهاجر السيء». من أعمالها القصصية: «أخبار من الوطن»، «سكان أصليون»، و«خارج القانون وقصص أخرى». لها في مجال الكتابة للأطفال والشباب: «ملكة الدراما»، و«فتاة عديمة الفائدة». لها في المسرح: «مسرحيات مختارة». وفي مجال الدراسة «التجديد.. دراسة من مجموعة عن بلدنا هذا».



فيليب لاركن

قراءة في مجلد الأعمال الكاملة للشاعر البريطاني

فيليب لاركن.. أعراس الحب والعزلة مقالات ودراسات

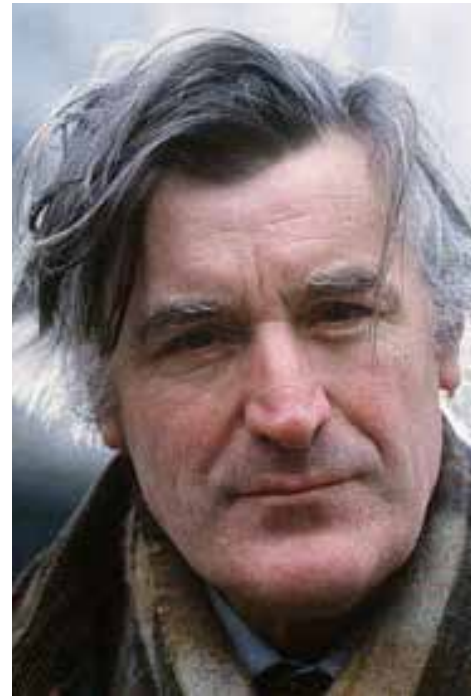
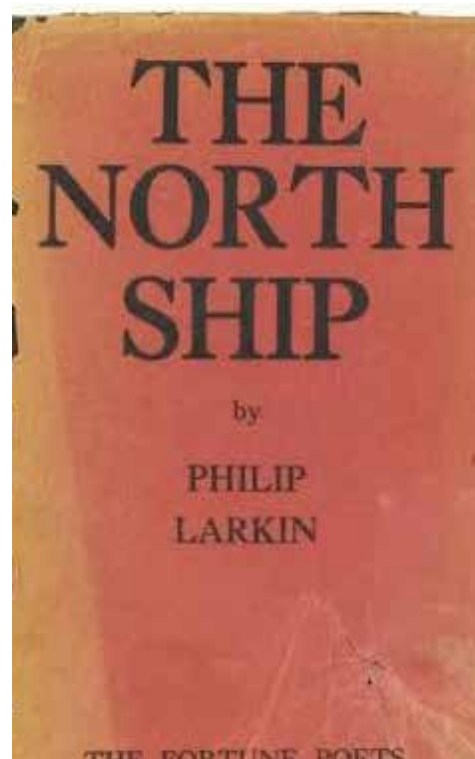
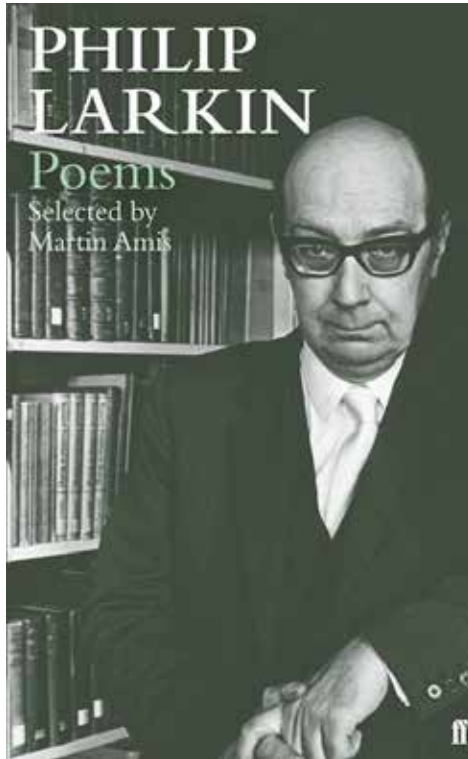
بقلم: تحسين الخطيب (عمان)

بين الأولى «سفينة الشمال» (1945) وبين الثانية «الأقلّ انخداعًا» (1955)؛ وتسع سنوات بين الثانية وبين الثالثة «أعراس الأحد الأبيض» (1964)؛ وعشر سنوات أخرى بين الثالثة وبين الأخيرة «نوافذ عالية» (1974) وهي المجموعة التي «كرسته واحدًا من أفضل الشعراء في تاريخ الأدب الإنجليزي». واللافت للنظر أنّ هذه الدواوين القصيرة تنحصر جميعها في 117 قصيدة ليس أكثر؛ ثم تتوزع حولها - كالدوحة الغناء - 39 قصيدة أخرى نشرت بين حين وآخر في الدوريات الأدبية المختلفة؛ وهو نتاج، لو قسناه بعمر الوقت الذي أحاط به، فقد يبدو أقرب إلى النذرة المقصودة منه إلى الوفرة المرجوة، وكأن الزمن نفسه قد مرّ متقطّعًا بدوره، بالرغم من الشلل الإيقاعي الهادئ أحيانًا (والمتدفق صعوًا وهبوطًا في أحيان أخرى) الذي كتبت به تلك القصائد أصلاً.

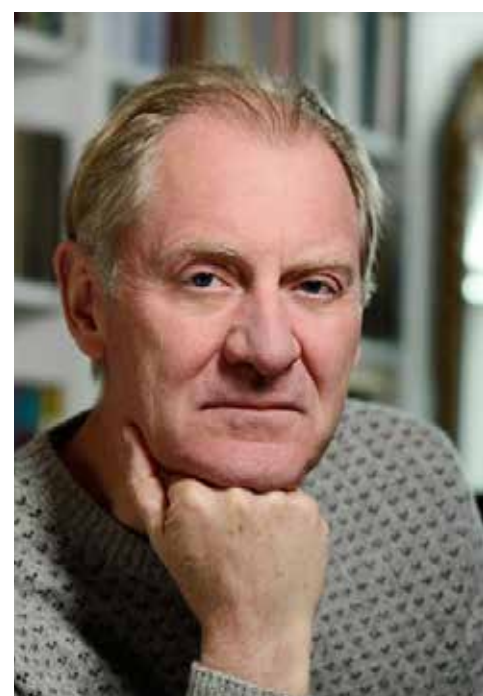
ظَلَّ الشاعر البريطاني فيليب لاركن يتحرك داخل زمن شعري يبدو، من الخارج، زمنًا ممتدًا، ولكنه من الداخل أقرب إلى اقتصاد صارم في الظهور والكتابة على حد سواء. وذلك على امتداد 45 سنة، هي عمر «حياة الكتابة»؛ أو، على وجه أدق، عمر «الحياة بالكتابة»، الذي انبسط بين لحظة نشر قصيدته الأولى «إنذار أخير»، أيام دراسته الجامعية، سنة 1940، وهو لم يجاوز الثامنة عشرة من عمره بعد؛ وبين لحظة وفاته، بعد أن دخل في غيبوبة المرض، سنة 1985، وقد رَمَى على الثلاثة والستين من عمره. ولم يترك، في هذا العمر كُله، سوى أربع مجموعات، صغيرة الحجم، تفصل بينها في دورة العمر الممتد لتلك الحياة - حياة الكتابة - «أعماز قصيرة» مقطوعة «بأنفاس شعرية» ترددت بِقَدَرٍ معلوم يكاد يكون دائريًا: عشر سنوات

هذا «المجمع» قبل نحو 616 سنة أو يزيد. وفي هذا الامتداد بين القلة والخلود، ظهر صوت النقد الرسمي ليعيد تثبيت هذه المكانة؛ فقد رأى أندرو موشن، شاعر البلاط الأسبق (1999 - 2009) وكتب سيرته في 1993، أن لاركن كان، عند وفاته، «الشاعر الألب إلى قراء بريطانيا العظمى، والأرسخ مكانة في دوائر النقد الأدبي»، وهي شهادة لا تكتفي بوصف موقعه، بل تعيد تشكيل هذا الموقع داخل خريطة الذائقة البريطانية نفسها. ولكنّ الصورة الأكثر دلالة، والأشدّ التصامًا بالذاكرة الجمعية، لم تأت من المؤسسة النقدية، بل من تحولات التلقي الشعبي؛ إذ بعد نصف قرن على صدور ديوانه المفصلي «أعراس الأحد الأبيض»، انطلقت في 2014 رحلة بالقطار تعيد رسم خط السير ذاته الذي استحضره في إحدى قصائده الشهيرة، رحلة امتدت 200 ميل، انفتحت

غير أن هذا القليل، وفي مفارقة تكاد تكون بنيوية في استقبال تجربته، لم يذهب سدى أو يضل سبيله إلى غياهب النسيان، بل شق طريقه بقوة «الأنفاس الشعرية» ذاتها، إلى قاعة المجد التليد في «ركن الشعراء» بكنيسة وستمنستر الملكية في لندن؛ حيث لا تُحتفَظُ الأسماء، هناك، بوصفها مجرد «شاهدة» محفورة على بلاطات حجرية مشغولة بقياس المسافة بين حروف الاسم المُخلَّد من جهة، وبين تاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة من جهة أخرى، بل بوصفها طبقات كثيفة سوف تنحفر ليس في تلافيف ذاكرة المكان فحسب وإنما في الذاكرة الشعبية الممتدة أيضًا. وهناك، في مجمع الخالدين ذاك، جلسْتُ ذكرى فيليب لاركن بكل عفوانها الشعري (سنة 2016) إلى شمال ضريح جفري تشوسر، «أب الأدب الإنجليزي»، وأول العظماء الذين أدخلوا، بِ «قوة الأنفاس» أيضًا، إلى



تيد هيوز



أندرو موشن

غير مطلوب. فانسايابية سمت جناح الطائر هي انسيابية خادعة لا تبصرها العين المجردة: إنها انسيابية الشيء الذي يتموج بالفطرة؛ سهم الشيء الذي يعلو بفعل تلك الحركة البسيطة في ظاهرها، العميقة في جوهرها؛ ولهذا يدع لاركن في إخراج الأشياء من «عاديته» المفطرة لتحلق في فضاءات أعمق وأرحب. إنها تلك «البساطة الخفية» التي تشبه «بعض الأعشاب التي من المفترض أنها لا تنمو» (مثل ما يقول في خاتمة القصيدة ذاتها) ولكنها «بالرغم من ذلك تُزهر/ بيد أنّ أحداً لا يراها» وهي تفعل ذلك.

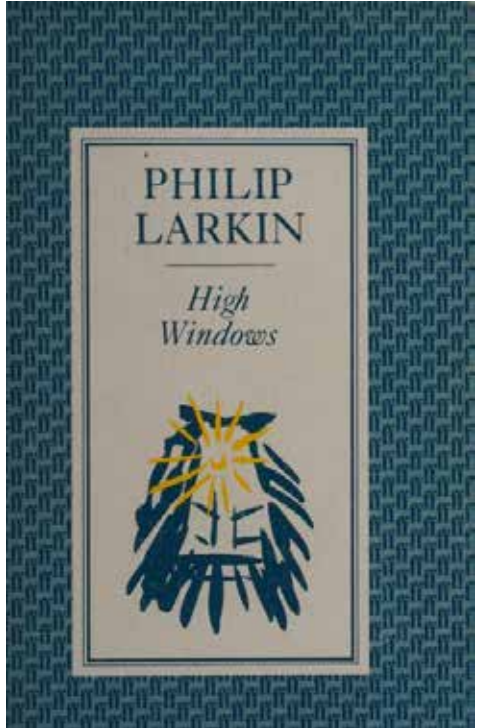
ولكن، لماذا قرر لاركن أن يضع فمه في الأصل قرب ذلك النهر الجاري؟ ثم لماذا الطير؟ ثم وفي النهاية لماذا اختار أن يوشوش الريح بأن كلماته قد ذهبت أدراج الميَاه؟ ربما نعثر على «إجابة محتملة» للسؤال الأول في قصيدة «الماء» (من مجموعته الثالثة) حين يحدثنا عن «الطقوس التي تستحضر صورَ العَمَر بالماء» وعن «كأس الماء المرفوعة/ التي يحتشدُ فيها الصَّوءُ/ مِن كُلِّ زاويةٍ إلى أبد الآبدين». كاتّي بالشاعر قد أراد أن يمارس طقس

متوالية من قصائد مرقمة بدون عناوين - ولكنها قائمة بذاتها - حملتها مجموعته الأولى) كيف أنه قد أخبر الريح بأن «كلماته قد أخذها الماء الجاري بعيداً حين وضع فمه على مقربة لصيقة». مُدّاك وهو يلتمس كلماته تلك لدى «الطيور ذوات الألسنة البراقة» (كما يقول في القصيدة ذاتها). ثم نعرف حين نقرأ مطلع قصيدته «تواضعات» (التي لم تنشر ضمن مجموعاته الأربع، وإنما في كراس صغير صدر، تحت عنوان «قصائد XX»، في طبعة شخصية من مئة نسخة فقط سنة 1949) لماذا كان يفتش في صحبة الطيور عن تلك الكلمات التي ذهبت في صحبة الماء: «فالكلمات البسيطة ببساطة أجندة إناث الطير/ لا تعرفُ الكذب،/ ولا تُفْرِطُ في تطرير الأشياء/ لأنها شديدة الحَقَر». ولكنّ البساطة التي يرمي إليها لاركن هي، في تقديره، لا تكمن في ظاهر العبارة، خاصة وأنه يربطها بجناح الطائر؛ إنها البساطة المركبة التي تعمل في داخل طبقات عميقة كي تحافظ على نقاء الأشياء كما هي في الأصل؛ تحميها من أي زخرفة باطلة؛ أو أي تزويق جمالي

كشفت رسائله المنشورة بعد وفاته - رفض ترشيحه إلى كرسي أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد، وهو المنصب الذي يمثل ثاني أرفع تكريم أدبي في بريطانيا بعد شاعر البلاط. ولهذا، نجد أن نظام القصيدة عند فيليب لاركن هو نظام حياته هي نفسها: الانضباط الصارم والابتعاد عن ضجيج العالم الخارجي واستخدام المتاح حدّ التقشف؛ ولكنه لا يستخدم المتاح وفق قوانين المتاح نفسها وإنما يدخله في منظومة قوانين مخيّلة هو: يجلس «الشيء» على ركبتيه كأنه طفل يتيم عرف تَوّاً بأنه يتيم (يجلسه بكل الحُب الذي فقده طيلة حياته) ثم ينفذ عنه غبار نفسه أوّلًا كي يشع من جديد: كأنه قد ولد ثانية أو بالأحرى كأنه قد اكتسب حياة جديدة: حياة هي دائماً في داخل دائرة العواطف والمشاعر التي لا توجد الا في اللغة! ومفهوم الشيء عند لاركن ينسحب على كل ما يحيط به: حتى جسده هو ليس إلا شيء محيط: يحيط بالروح وبكلماتها التي تخرج عبر الجسد! ولهذا، يقص علينا لاركن في قصيدة بلا عنوان ولكنها تحمل الرقم «13» (في

فيها النوافذ على المشهد، واختلط فيها الشعر بالقراءات المسرحية وحفلات الجاز، تلك الموسيقى التي شغفت لاركن حباً، فكتب عنها دراسات نقدية جمعت لاحقاً في كتاب بعنوان «كل ذلك الجاز» سنة 1970؛ وكأن النص، بعد زمن طويل، عاد ليُستعاد بوصفه تجربة معيشة لا وثيقة مكتوبة فقط.

ومع ذلك، فإن هذه المكانة التي تتراوح بين المؤسسة والذاكرة الشعبية لم تُترجم عند لاركن إلى اندماج في الحياة الثقافية الرسمية؛ فعندما عُرض عليه، سنة 1984، تولي منصب شاعر البلاط الملكي، وهو أعلى تكريم شعري في إنكلترا، خلّفاً للسير جون بتجامين، اعتذر عنه بحجة أنه لم يعد، منذ زمن، يكتب الشعر بالمعنى الإبداعي العميق، فذهب المنصب إلى تيد هيوز، خصمه الشعري اللدود، الذي قبله بدون تردّد وظل يشغله حتى وفاته سنة 1998. ولم يكن هذا الرفض حدثاً منفصلاً، بل امتداداً لموقف أوسع من جميع الأوسمة والمؤسسات؛ إذ سبق له أن رفض وسام الإمبراطورية البريطانية سنة 1968، ثم - كما



الغمر هذا (طقس الصور المغمورة) كي ينقي صوته من صور الكلام المألوفة (لا من الكلام نفسه)؛ أن يمحو ذاكرة اللغة المتراكمة المشوشة؛ أن يغدو صوته هو كأنه الماء (في تماؤ بديع مع الشاعر الأرجنتيني رامون غوميز دي لا سيرنا حين يقول في واحدة من شذراته الثرية البديعة إنَّ «الماء لا يبلغ ذلك القدر من الصفاء إلاَّ لأنَّه بلا ذاكرة»). لقد أراد لاركن أن يعيد الصوت الشعريَّ إلى بساطته الأولى؛ تلك البساطة التي ينجذب إليها الضوء من كل ركن فتشع كالجوهرة الفريدة.

وأما الطيور؛ فلأنها في عالم لاركن ليست مجرد كائنات تحلّق، بل صورٌ للحركة التي تتحرر من القوانين الظاهرة من دون أن تفقد قانونها الداخلي. فهي «مهووسةٌ بالطيران» (كما يقول في القصيدة الأولى من مجموعة «سفينة الشمال») ولا «تقودها العواصف» (كما في القصيدة العاشرة من المجموعة نفسها)، بل تمضي وفق بوصلة داخلية لا تُرى. وهي التي «تُعصرُ في حناجرها النغماتُ الدوّارة» في سماءٍ مكتوبة» (كما في القصيدة الثالثة عشرة من المجموعة ذاتها)، فتغدو الحركة صوتًا، ويغدو التحليق كتابةً في فضاء لا حدود له. ولعل الصورة

الأكثر كشفاً تتجلى في قصيدة «المتفاني» (المنشورة في كراس «قصائد XX») حين يقول إنَّ «الطائر يستخدم جناحيه/ كي يطيرَ إلى بوصلة صياد الطيور،/ ليس بدافع الرغبة،/ بل لأنه قد أدركَ ما تقتضيه الأبدية». هنا، لا يعود الطيران اندفاعًا غريزيًا، بل معرفةً بالاتجاه الصحيح؛ فالجناح لا يتحرك لأنه يريد الحركة فحسب، بل لأنه يعرف اللحظة التي يصبح فيها الوصول ضرورة. هكذا نستطيع أن نفهم حضور الطائر في شعر لاركن بوصفه صورة للصنعة الشعرية نفسها: صورة الوصول الشعري إلى القول البسيط المُعجز. فالشاعر الحقيقي لا تحركه الرغبة المجردة في قول الشعر، بل معرفة جَوّانية ليس بما يقتضيه الشعر، فحسب، بل بما تقتضيه لحظة الخلد في القصيدة. إنه يقاوم عواصف اللغة والمخيلة والذاكرة والتقاليد؛ لا بالانفصال عنها، بل بامتلاك البوصلة - بوصلة الصياد - التي تجعله يعبرها. وهو يبحث، كالطائر، عن تلك «النغمات الدائرية» التي «تُعصر» في الحنجرة حتى تتحول إلى «سماء مكتوبة». فالشاعر لا يصنع القصيدة بإرادة خارجية مفروضة، بل يقتنص اللحظة التي تصبح فيها اللغة نفسها مستعدة لأن تكشف له شكلها الأبدى.

ولهذا لم يوشوش سوى الريح (شقيقة الطائر وحافظة أغانيه وكاتمة أسرارهِ) بسرَّ الكلمات التي ذهبت في غَمْرِ الفيض الشفيف. ففي «الريح المُدوّية» (مثل ما يقول في القصيدة التاسعة من «سفينة الشمال») «ينتشرُ الدُم» (دم الشاعر) ويتجلّى للعيان/ ثم «يحملهُ البشرُ فخورينَ فوق المروج حيث تقفُ الخيول البيضاء» ثم يتردّد صدى صوته في الغابات الوعرة كالبوبق/ ثم يصعد ثانيةً إلى الأعالي الهاجعة تحت الأشجار المتلألئة» حتى يغدو هذا الدم نفسه «آلةً موسيقية حادّة الأوتار/ تعزفُ عليها الأشياءُ أَلحانَها الخاصةً كيما تشاء». ولكنه يتوقف، في القصيدة ذاتها، كي يسأل بحرقه: «كيفَ نستحضرُ تلك الموسيقى، حينَ يُعتمُّ/ الشارعُ؟» ولكنه لا يعثر «في المطرِ والأماكنِ الحجريّ/ إلّا على حزنٍ قديمٍ يَسَاقطُ،/ ووجوه قلقٍ مسرعة»؛ ولكنه في النهاية يعرف سرَّ تلك الموسيقى التي يعزفها الدم؛ إنها تنبعث من «القلب الذي يسجد في صمته الأبدى». إذّاك، يدرك لاركن أنَّ الشاعر الحقّ لن يعثر على صوته الصافي وأشياته التي تعزف أَلحانها الخاصة إلّا إذا سجد، سجدَ الواجد، في محراب صمت قلبه العميم.

ولهذا، كان يتوق دائماً (مثل ما قال في إحدى قصائده

المبكرة) إلى «كتابة أغنيةٍ واحدةٍ/ حزينَةٍ كحُزنِ الريح/ التي تتمشّى حول سريره»؛ بيدَ أنّ ذلك التشوّف لن يتحقق إلّا إذا أصبح «طائرًا وحيدًا . . . يُشكّلُ الكلامَ على الكلام». ولكنّ تلك الحركة اللاركنية، أو خبط جناح الطائر اللاركني في فضاء القصيدة، تعرف إيقاعها المحتومَ حق المعرفة (لذلك لا تخطئ المسير) لأنها مُدَوّنةٌ بميزان الصمت، الذي هو ميزان ذهب الكلام؛ ولكنه ليس أيّ صمت: إنه «صمتُ الأشجارِ الرّجيمِ والرياح التي تهزّها» (على حد قوله في قصيدة «أخت دميّة») إنه، إذن، الصمتُ المُدَوّن بأنفاس الرياح التي «تصيدُ البحرَ المهترّ» (الذي تفجر منه النهر الذي سرق كلماته) في أعالي السماء.

ولعلّ هذه هي الصنعة الشعرية عند فيليب لاركن في أنقى تجلياتها؛ ليست صنعة الزخرفة، ولا صنعة الإبهار البلاغي، وإنما صنعة إعادة الأشياء إلى أصلها حتى تبدو، للمرة الأولى، كأنها تُرى حقًا. فمن عمق الاستعارة تولد

3 قصائد للشاعر فيليب لاركن

(1)

هذا مسقط رأسك

هذا مسقطُ رأسك، قصرُك النهاريّ،

معجزة الرّجّاجِ هذه، والصّوّء كالموسيقى

يملأ كلّ قاعةٍ فيه، وعلى وجهك

يُشرِقُ ناعماً كالبَتَلاتِ؛ أشعّةُ الشّمسِ غزيرةٌ

ليتكشفَ أَيْتَكَ حينَ تتوقّفُ عندَ طَرَفِ لوحٍ

كَي تفكّ لَغزَ الاسم، أو يَتَدَرّج

تستريحُ لحظةً فوق صفحةٍ عابرةٍ:

الغيومُ تُلقِي ظلالاً تمشي على الأرض.

هل هبّأتَ نفسك لِلمَذي سوفَ يأتي به اللَّيلُ؟

الغريبُ الذي لن يكشفَ وجهَهُ أبداً،

ولكنّه سوفَ يطلبُ الدُّخولَ؛ سوفَ تستقبلُ قَدَرَكَ

المشوّومَ

يوصفه القدرَ المحتومَ؛ تُعيدُ لَهُ الخبرَ والنبيدَ؛ ثُمَّ تعرفُ

البساطة العميقة، ومن عمق الاقتصاد اللغوي تنبعث الموسيقى الشفيفة، ومن عمق الصمت يتفجر الإيقاع الصافي، ومن أكثر الكلمات شيوعًا تفتتح أكثر الرؤى فريدة. ولهذا، لم يكن لاركن شاعرًا يبحث عن الصور النادرة، بقدر ما كان يبحث عن الصور التي تستعيد ندرتها من فرط ألفتها؛ ولم يكن ينشد موسيقى الوزن لذاتها، بل يسعى إلى ذلك النظام الخفي الذي يجعل القصيدة تتحرك كما يتحرك جناح الطائر: في ظاهرٍ يكاد يكون ساكنًا، وفي باطنٍ لا يكف عن العمل. هكذا تغدو القصيدة عنده فعلَ تنقية دائمة للغة، لا بإقصاء كلمات وتقريب أخرى، بل بإعادتها إلى صفاتها الأول؛ حتى إذا انتهت من رحلتها الطويلة في صحبة الماء والريح والطيور في ملكوت الصمت، عادت إلينا لا بوصفها كلماتٍ جديدة، وإنما بوصفها الكلمات التي كان ينبغي للغة أن تقولها منذ البدء.

يَأْنُ اللَّعبةِ قدِ انتهتْ حينَ يَرمي (اللّصّ) ورقته الرّابحةَ
ثُمَّ يقبُطُ الطاولةَ ويَمضي إلى الحُجرةِ المجاورة؟

(2)

غيابات

أشكالُ المطرِ على البحرِ الذي يتمايلُ ويتنهدُ.

أراضٍ تركّضُ مسرعةً، ثُمَّ تنهاؤُ في الأعماقِ الهاوية،

ثُمَّ تصعدُ كالأبراجِ فجأةً، وقد رَدَّ شعرُها الماءَ. وفي

الجهةِ المعاكسةِ،

تسقطُ موجةٌ كالجدارِ: ثُمَّ تسقطُ أخرى

وتذوي ثُمَّ تَعترِشُ، لا تملُ من اللّعبِ

هناكَ حيثُ لا سَفنَ ولا مياةَ ضحلة.

وفوقَ البحرِ، بلا شواطئَ يرتفعُ النهارُ،

وقد نَحَبَتَه الرّياحُ، يُجرِجُ أروقةً مضاءةً:

سرعانَ ما تتحوّلُ إلى أضلاعٍ عملاقةٍ، ثُمَّ كالدرّ

اتجاهات

معنى الوطن

بقلم: زهير أبو شايب

من الغريب أن الشعر الجاهليّ كلّ لم ترد فيه لفظة «وطن» على الإطلاق، وأنّ الشعراء استخدموا بدلاً منها ألفاظاً تدلّ حصراً على المكان لا على الوطن بمعناه الواسع، مثل: الدار؛ المنزل؛ الحمى؛ الديار؛ البلاد؛ البلد. ومن الغريب أيضاً أنّ لفظة «البلاد»، التي ترتبط دلاليّاً بالبلود والبلادة، استخدمت غالباً بالمعنى السلبيّ، مثلما وردت لدى امرئ القيس:

”فقلْتُ وقد ضاقت بلادي برحبيها/ عليّ بما قد قيلَ والعينُ تهملُ
سأجتنبُ الدارَ التي أنتمُو بها/ ولكنّ طرُفي نحوها سوفَ يَعملُ“.

وفي بيت عمرو بن الأَهم، الذي يبدو كأنه ردّ على بيت امرئ القيس:

”لعمرك ما ضاقت بلادُ بأهلها/ ولكنّ أخلاقَ الرجالِ تضيقُ“.

فكانّ طبع البلاد أن تضيق وأن يضيق بها أهلها على الرغم من حنينهم إليها وتعلّقهم بها. لكنّنا لا نعثر على مفهوم «الوطن» لدى الجاهليّين، لأنّ الوطن ليس مجرد مكان للكائن، بل هو ثقافة عمرانيّة شاملة لم يعرفها العرب إلّا في صدر الإسلام حين تحوّلوا من ذات سائلة إلى ذات صلبة لها ملامح وهويّة حضاريّة وأثر عميق في المكان والزمان، ولعلّ أرجوزة رؤبة بن العجاج، التي يقول فيها: «كيما ترى أهلُ العراق أنّي/ أوطنْتُ أرضاً لم تكن من وطني/ لو لم تكن عاملها لم أسكن»، من أقدم النصوص الشعرية التي ذكرت كلمة «الوطن»، مع أنّها استخدمتها هنا بالمعنى المكانيّ المحض، ثمّ تطوّر معنى الكلمة في العصر العبّاسيّ، حيث تحوّل الوطن إلى فضاء وجوديّ عند ابن الروميّ في قصيدته الشهيرة التي يقول فيها:

”ولي وطنٌ آليْتُ ألاّ أبيعَه/ وألاّ أرى غيري له الدهرُ مالِكاً

عهدتُ به شرخَ الشبابِ ونعمة/ كنعمة قومٍ أصبحوا في ظلّالِكا

فقد ألفتَه النفسُ حتّى كأنّه/ لها جسدٌ إن بانَ غودرتُ هالِكاً

وحبّبتُ أوطانَ الرجالِ إليهمو/ مآربُ قضاها الشبابُ هنالِكا

إذا ذكروا أوطانهم ذكّرتهمو/ عهدود الصبا فيها فحّتوا لذلكا“.

إنّ الوطن هنا ليس مكاناً يضيق كما تضيق البلاد، بل هو فضاء رحب تتعيّن فيه الذات وتمارس فيه كينونتها، ولذا فهو لا يباع ولا يستبدل. وهو ليس مكاناً للماضي، أو مستودعاً للذكريات والحنين، بل مكانٌ للحياة، أي جسدٌ لا تكون الذات إلّا به ومن خلاله.

ثمّ تطوّر مفهوم الوطن تطوّراً مذهلاً على أيدي المتصوّفة المسلمين، فتحوّل من فضاء تاريخيّ إلى فضاء روحيّ. ومن أعماق الحفريّات في هذا المفهوم وأروعها وأتمّها صقلاً ما قدّمه ابن عربيّ في الفتوحات المكيّة، حيث يقول: «فأوّّل غربة اغتربناها وجوداً حسيّاً عن وطننا، غربتُنا عن وطن القبضة عند الإِشهاد بالربوبية لله علينا؛ ثمّ عمّرنا بطون الأُمّهات فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة فكانت الدنيا وطننا واتّخذنا فيها أوطاناً، فاغتربنا عنها... إلى موطن يسمّى البرزخ فعممرناه مدّة الموت فكان وطننا، ثمّ اغتربنا عنه بالبعث إلى أرض

الساخرة، فمنا من جعلها وطناً، أعني القيامة، ومنا من لم يجعلها وطناً...، والإنسان في تلك الأرض كالماشي

في سفره بين المنزلتين، ويتّخذ بعد ذلك أحد المواطنين إمّا الجَنّة وإمّا النار، فلا يخرج بعد ذلك ولا يقترب،

وهذه هي آخر الأوطان التي ينزلها الإنسان، ليس بعدها وطن مع البقاء الأبديّ». وثمة نصّ لأبي بكر الفارسيّ

- وهو أسبق من ابن عربيّ- يقول: «من لم يكن الصمت وطنه فهو في الفضول وإن كان صامتاً».

إنّ الوطن عند ابن عربيّ لا يتحقّق إلّا بالغربة، ولذا فالإنسان إنّما يغادر وطناً لينزل في آخر وتتعدّد غرباته

بتعدّد الأوطان التي ينزلها من وطن القبضة، إلى رحم الأمّ، إلى الدنيا، إلى البرزخ، إلى القيامة،

ثمّ إلى الجَنّة أو النار. إنّ الوطن الأصليّ، إذن، هو الوطن الإلهيّ الذي اغتربنا عنه منذ البداية،

وإنّ الحياة ليست سوى رحلة للعودة إليه، ووطن الرحلة ليس بموطن على حدّ تعبيره.

أما أبو بكر الفارسيّ فقد قام بتجريد الوطن وتحويله إلى فكرة ذهنيّة، حيث يكون

الصمت وطناً، والكلام شكلاً من أشكال الاغتراب.

**• شاعر وفنان تشكيلي
من الأردن وفلسطين**

يقرأ صحيفة المساء التي لم تُبْعَ بعدُ. تمرّ السّاعاتُ،

ثمّ يعودُ جميعُ الباعة أدراجهم إلى مدينة ليدز،

تاركين منافصّ طافحاً بأعقابِ السجائرِ في حجرة

المؤتمر.

وفي أروقة بلا أذنية، تحترقُ الأضواءُ.

كم هي وحيدة، مثلَ قلعةٍ حصينةٍ:

الصحيفةُ المروّسةُ، المصنوعةُ لنشرِ رسائلِ المنقّى

إلى الوطني (إنّ كانَ ثَمّةَ وطنٍ): ها هوّ اللّيلُ يهبطُ

في هذه الأثناء. والأمواجُ تنطوي خلف الدّساکِ.

• (اختيار وترجمة: تحسين الخطيب)

المُعَرَّبِلِ تبتعدُ.

يا لها من عُليّاتٍ قد حَلَّتْ مِنّي! يا لها من غياباتٍ!

(3)

ليلة الجمعة في فندق المحطة الملكية

ينتشرُ الصّوّءُ معتماً وقد تساقطَ مِن عناقيدِ

الأضواءِ العاليّةِ فوقَ المقاعدِ الخالية،

المتقابلة، بألوانها المختلفة.

وعبرَ الأبوابِ المفتوحة، تكشفُ حجرةُ الطعامِ

عن العزلةِ الكبرى: عزلةُ السكاكينِ والزجاجِ

والصمّتِ المفروّدِ مثلِ سجّادةٍ طويلة. والبوّابُ

خطوط السيرة

تحسين الخطيب، شاعر وكاتب مقالات ومترجم من الأردن، لعائلة فلسطينية مهجّرة، من مواليد

مدينة الزرقاء. عضو لجنة تحكيم جائزة الأركانة العالميّة للشعر، بيت الشعر في المغرب، عام 2019.

صدرت لها المجموعة الشعرية "حجر اللّدى" 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،

"ليليّة الجسد وقصائد أخرى" إلياس ناندينو، 2021، "عرّاف

عاطل عن العمل" تشارلز سيميك 2023، "الصوت في الثالثة

صباحاً" 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.





كوني بالمن

مرلزلًا، قالت بعد ذلك بسنوات أنها تعلمت من فوكو أن البحث عن الهوية الشخصية وهم محكوم عليه بالفشل، لأن هويتنا تُبنى من خلال علاقاتنا مع الآخرين، أو بالأحرى من خلال الحكايات التي يروونها عنا. وتعلمت من دريدا أن اللغة «في حالة حرب دائمة مع الحقيقة»؛ فالكلمات حين تحاول احتواء الواقع، ترتكب بحقه عنقًا لا يمكن إصلاحه، لأنها عاجزة عن وصفه كاملاً. ومن سارتر، رغم أن تأثيره عليها كان أقل من سابقه، استلهمت فكرة أن الوجود يسبق الماهية، وأن الإنسان «مشروع يكتب مصيره بنفسه».

بنت كوني بالمن عالمها الروائي على أسس أرسيتها هذه المذاهب الفلسفية المختلفة، لتصبح كل رواية لها محاولة عملية منها للإجابة عن أسئلة فلسفية معقدة: هل يمكن للغة أن تنقل حقيقة ما حدث كما حدث فعلاً؟ وهل نحن ما نحن عليه حقًا، أم ما يعتقدونه الآخرون عَنَّا؟ وما الفروق الحقيقية بين

من الشجاعة لمواجهة الحياة». أدركت الكاتبة مبكرًا أن البقاء في المحيط الآمن الذي نشأت فيه يعني بقاؤها كما هي، دون انكسار حقيقي، دون خدش يشوّه هيبه الأمان المرسومة حولها، لذا قررت مغادرة ليمبورخ إلى أمستردام عام 1978، لتدرس اللغة الهولندية ثم الفلسفة، وتتخرّج في الأولى بمرتبة الشرف عام 1986، عن أطروحة تناولت فيها إحدى روايات الكاتب الهولندي سيس نوتبوم. لتليها بعد عامين بأطروحة عن سقراط حملت أغرب عنوان ممكن لرسالة جامعية أكاديمية: «المصير المقرّر للفيلسوف العجوز سقراط»، وفيها ركّزت على العلاقة الإشكالية بين اللغة والواقع، وهو النهج ذاته الذي أكدته عملاً بعد آخر لاحقًا. تعرفت الكاتبة على ثلاثة من أكبر الأرواح الفلسفية التي شكلت شخصيتها الفكرية والأدبية أثناء دراستها الجامعية في أمستردام؛ ميشيل فوكو وباك دريدا وجان بول سارتر، وكان اللقاء

الكاتبة الهولندية السبعينية تفوز بجائزة كونستانتين هويخنز

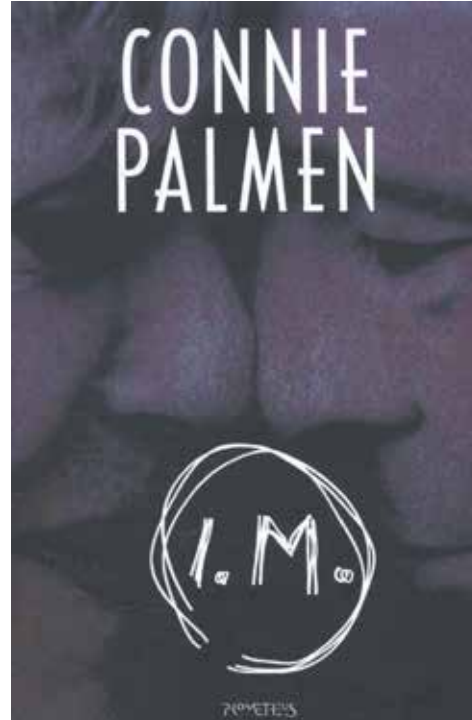
كوني بالمن.. روائية «فلسفة الحكي»

بقلم: عماد فؤاد (بروكسل)

وحادة وشغوفة. تتأمل فيها الأسئلة الوجودية حول الإنسانية بصوتها المستقل وفكرها الجريء، وتنجح مرة بعد أخرى في التأثير في القراء وإلهامهم. وتشهد أعمالها الأدبية وظهورها الإعلامي على ولائها غير المشروط للأدب، ما يجعلها حامية لآدابنا». لم تكن كوني طفلة عادية، ولدت عام 1955 في بلدة سينت أوديلينبيرخ الريفية الكاثوليكية بإقليم ليمبورخ بالجنوب الهولندي، وكبرت طفلة متدينة في أسرة كاثوليكية مع ثلاثة إخوة، إلى درجة أنها تمّت أن تصبح كاهنة، لكنها علمت أن هذا مستحيل على بنات جنسها، فعدّلت طموحها لتكون راهبة، إلى أن لاحظ مدرس اللغة الهولندية ولع الطفلة بالكلمات، كما لاحظ أيضًا عدم تأقلمها مع رفاقها، كانت انطوائية وعادة ما تكون شاردة، وكان السبب نسبة ذكائها الاستثنائية التي تتفوق فيها على أقرانها في الفصل الدراسي، ربما كانت هذه الملاحظة العابرة لمدرس الهولندية هي البداية الحقيقية لما أدركته كوني بعد سنوات؛ إذ قادها ذكاؤها الحاد دون إرادة منها إلى العزلة، التي لم تكن عابرة أو طارئة، بل أصبحت شرطًا مسبقًا للكتابة. تقول كوني بالمن في أحد مقابلاتها الصحفية مبررة عزلتها: «كي تصبح كاتبًا عليك أن تغادر جذورك، عائلتك وأسررتك وأرضك الأصلية. يجب أن تنكسر كي تتحلّى بشكل من الراديكالية، ونوع

لم يترجم من الأدب الهولندي إلى العربية إلا قلّة من الأعمال الأدبية الجيدة، ربما كان من أهمها روايتا الهولندي هاري موليش «الاعتداء» من منشورات دار الكرمة 2017، و«اكتشاف السماء» من منشورات دار سرد ودار ممدوح عدوان 2024، بترجمة أمينة عابد عن الهولندية إلى العربية. لكن رواية «أنت قلت» التي صدرت عام 2015 للكاتبة الهولندية كوني بالمن، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 2017، وترجمتها إلى العربية لمياء المقدم، استطاعت أن تتخطى شهرة الأعمال الأخرى بفضل موضوعها، إذ تتناول العلاقة الغامضة بين الشاعر تيد هيويز وزوجته الشاعرة سيلفيا بلاث.

تُعَدّ كوني بالمن من أبرز الكتّاب الهولنديين، وقد أعلن في الأول من يوليو/ تموز 2026، في العاصمة أمستردام عن فوزها بجائزة كونستانتين هويخنز، وهي واحدة من أرفع الجوائز الأدبية الهولندية، ورغم أن القيمة المادية للجائزة لا تزيد على 12 ألف يورو، إلا أن قيمتها الحقيقية في أنها تُمنح عن مجمل الأعمال الكاملة للكاتب، تقديرًا لمشواره الأدبي، وتأثيره على الأجيال الجديدة من الكتّاب. وجاء بيان لجنة تحكيم الجائزة ليصيغ المعنى ذاته: «تمتلك كوني بالمن الموهبة الاستثنائية في الكتابة عن الفلسفة والحب والصدقة بلغة مكثفة



يدّعي أنه ما بعد حدثي». لكنّ دفاع كوني بالمن كان مختصرًا وساخرًا: «هذه رواية، إنها أدب، ولا ينبغي الخلط بينها وبين الحقيقة».

التقت كوني بالمن بحبها الكبير الثاني في عام 1999، السياسي الهولندي هانز فان ميرلو، الذي توفي عام 2009. في ذلك الوقت كانت بالمن أشهر كاتبة هولندية، واسمها يزين ما يقرب من 30 كتابًا، ما بين الرواية والقصص القصيرة والمقالات الفلسفية وكتب السيرة. وكما فعلت بعد رحيل إيشا ماير، كتبت بالمن كتابًا عن علاقتها بزوجها الثاني حمل عنوان «يوميات سنة قاسية» صدر عام 2011. وقد حاولت بالمن الإجابة على صفحاته عن السؤال الأصعب الذي واجهها بعد رحيل «رجل حياتها الثاني»: كيف تستمرين في العيش عندما تفقدين حبك الكبير، ليس مرّة واحدة، بل اثنتين؟ تقول كوني بالمن في ثنايا هذه اليوميات محاولة الإجابة: «كلما كانت قصص الحب أجمل، كلما استمرت في المضي قدمًا بقوة أكبر. الحب

إيشا ماير الأدبي والإعلامي، واثمهما فريق آخر بالترجسية واستعراض سلطتها وعلاقاتها داخل الوسط الأدبي: «الذي دخلته بمساعدة ماير وليس بفضل موهبتها الأدبية» على حد قولهم. لكن الرواية باعت ما يقرب من 100 ألف نسخة في أسابيعها الأولى.

بعد ذلك، واجهت الكاتبة عاصفة جديدة ومن الانتقادات، بعد صدور روايتها «لوسيفر» عام 2007، باتهامها بـ «اغتيال الشخصية الأدبية، وتحويل الرواية إلى سلاح لتدمير سمعة أناس حقيقيين». إذ أطلق قراء ونقاد إشارات غير خفية ربطت شخصيات الرواية بوفاة الممثلة الهولندية مارينا شابيرس، وألمحت إلى أن زوجها الملحن بيتر شات ربما يكون متورطًا في موتها. كما شن التلفزيون الهولندي الرسمي حملة واسعة للسخرية من الكاتبة.

هذه المرة كان الهجوم على بالمن كاسيًا، إلى الدرجة التي دفعت الناقد البارز ستيفان ساندرز إلى وصف الرواية بأنها «فلسفة النميمة»، و«دجل

لم يكن النجاح الأدبي اللافت فقط هو ما ميّز كوني بالمن منذ بدايتها القوية؛ لكن عواقبه الوخيمة أيضًا، إذ تسبب هذا النجاح في هجوم نقدي وإعلامي شرس عليها منذ روايتها الأولى «القوانين» التي صدرت بالعربية بترجمة للتونسية لمياء المقدم عن منشورات المتوسط 2026. لكنها لم تتراجع خطوة إلى الوراء، بل عاندت منتقديها وكثفت من حضورها الإعلامي بقوة، إلى أن التقت في فبراير/ شباط 1991 بأحد أبرز الكتاب الهولنديين آنذاك، الإعلامي والمحاور والصحفي الشهير إيشا ماير، كان اللقاء في برنامجه الإذاعي بمناسبة النجاح الذي حققته «القوانين»، وسرعان ما تحول اللقاء إلى علاقة حب عاصفة جمعت بين كوني الشابة وإيشا الذي كان يكبرها بـ 12 عامًا، ويفوقها شهرة ونجاحًا. وبعد أربع سنوات فقط توفي إيشا ماير فجأة عن عمر يناهز الثانية والخمسين، الرحيل الذي حدث قبل أسبوعين من صدور رواية كوني بالمن الثانية «الصادقة» في فبراير/ شباط 1995.

هنا بدأت الفترة الأكثر تعقيدًا وصعوبة في مسيرة الكاتبة الروائية، فألغت الحملة الترويجية للرواية بعد رحيل ماير المفاجئ، لكن المبيعات لم تتأثر، بل فازت الرواية بجائزة «أكو» الأدبية المرموقة لعام 1995. ولم تكتفِ براءة حبيبها كما يفعل الآخرون، بل حولت علاقتها به إلى أشهر وأكثر أعمالها إثارة للجدل: رواية «آي أم» التي صدرت عام 1998، وجاء عنوانها اختصارًا لاسم حبيبها المتوفى إيشا ماير. وقد كتبت كوني بالمن الرواية بصوتها الحقيقي، فالرواية هي كوني بالمن نفسها، وجميع الشخصيات تحمل أسماء حقيقية لكتاب وفنانين وصحفيين هولنديين وبلجيكيين معروفين جيدًا للقراء في هولندا وبلجيكا، ما جعل تلقي النقدي للرواية يثير الكثير من الاعتراضات والاختلافات بين النقاد والكتاب، فمنهم من رأى أن بالمن تجاوزت حدود «السيرة الذاتية الخيالية» إلى منطقة غامضة وخطيرة من عدم احترام سيرة الأشخاص المروي عنهم، خاصة من رحلوا منهم. بل أن بعضهم اتهم الكاتبة بـ «استغلال فقدان حبيبها تجاريًا»، وانتحال الحق الحصري في إرث

السيرة الذاتية والرواية واليوميات إذا كانت تشترك كلها في البناء اللغوي والسردية ذاته؟

أصدرت كوني بالمن روايتها الأولى «القوانين» عام 1991، وكانت في عامها السادس والثلاثين، وقد شكلت الرواية الأولى للكاتبة الشابة انفجارًا غير مسبوق في المشهد الهولندي الأدبي الراكذ آنذاك، وحققت مبيعات «أسطورية» تجاوزت النصف مليون نسخة، وترجمت إلى أكثر من 20 لغة. وفوق ذلك فازت الرواية بجائزة «الأذن الذهبية» لأكثر رواية أولى مبيعًا، كما تم اختيارها «الرواية الأوروبية لعام 1992»، ورُشحت للقائمة النهائية لجائزة دبلن الأدبية الدولية.

لكن ما الذي جعل هذه الرواية الأولى لكاتبها بهذه القوة؟ يجيب الناقد الهولندي تون أنبيك على السؤال في دراسة موسعة عن الرواية قائلاً: «ما يميز هذه الرواية الأولى لكاتبها هو الطابع الفلسفي العميق المبنية عليه الشخصيات، إنها ليست رواية سردية تقليدية، بل رواية جدلية تمزج السرد بالمقالة الفلسفية، ما أصبح سمة بارزة في كل أعمال بالمن اللاحقة».

اعترفت الكاتبة بأنها تفتقر إلى الخيال المحض، وصفت الشكل الأدبي الذي تكتبه بأنه «سيرة ذاتية خيالية»، فهي لا تترع عوالمها الروائية بالكامل من مخيلتها، بل تأخذ تفاصيلها من واقعها المباشر وتُخضعها لمعالجة فنية وفلسفية، ولذلك تأتي شخصياتها لتشير إلى أناس حقيقيين في محيطها، ما جعل رواياتها تصنف ضمن ما عرف في هولندا بأدب «المفاتيح» أو «النميمة»، حيث يحاول القراء والنقاد فك شفرات الشخصيات لمعرفة الأشخاص الحقيقيين وراء أبطالها. لكن بالمن لم تقف مكتوفة الأيدي أمام هذه التأويلات التي تناولت شخصياتها، بل ردت على منتقديها ببرود أعصاب: «حتى لو تمكن القراء من التعرف على النماذج الحقيقية لشخصياتي، فهل هذا يمنهم الحقيقة؟ أم أنهم كقراء صاروا متورطين في روايتي لدرجة أنهم يريدون تأويلها وفقًا لأهوائهم الخاصة؟ أتصور أن هذا يعني بشكل ما نجاحي أيضًا ككاتبة»!

قفا نقرأ

”سونيا دراغا“ البولندية تهتم بالأدب المغاربي الفرنكوفوني

بقلم: الدكتور مارك جيكان

من المعروف أن الأدب المكتوب باللغة الفرنسية يشكل جزءًا مهمًا من أدب الدول العربية المغاربية، وخاصة الجزائر والمغرب. ومن بين كتّاب الفرنكوفونية، هناك من يعيشون في أوطانهم أو في فرنسا. يصنّف بعضهم ضمن أدب المغرب العربي، بينما يُصنّف آخرون ضمن الأدب الفرنسي. وقد انعكست هذه الحقيقة أيضًا في سوق النشر البولندي لعدة عقود. لا أريد اليوم أن أتحدث عن جميع الكتب في هذا المجال التي تُرجمت في بولندا، لكنني سأركز على أنشطة دار نشر بولندية واحدة على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية. وهي دار النشر ”سونيا دراغا“ التي أسست في سنة 2000 بمدينة كاتوفيتسه الواقعة في جنوب بولندا، وهي متخصصة بنشر الآداب الأجنبية المترجمة إلى اللغة البولندية، وتنشر الأدب البولندي أيضًا. ويلعب الأدب العربي دورًا لا بأس به في نشاط الدار.

وقد صدر الكتاب الأول في مجال يهمنّا مترجمًا من اللغة الفرنسية إلى البولندية في سنة 2012، تمثل في رواية ”هذا هو الحال في الواقع“ للكاتب ياسمينه خضرا (اسمه الحقيقي محمد مولسهول). وهو كاتب لا يحتاج إلى مزيد من التعريف؛ ولكنني أود فقط أن أذكر أنه كاتب جزائري يعيش في فرنسا، ويكتب باللغة الفرنسية، وهو معروف على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم، بما في ذلك بولندا. وبلغ مجموع روايات هذا المؤلف الصادرة عن ”سونيا دراغا“ ست روايات، وهي بالتسلسل: ”المعادلة الأفريقية“ (2014)، ”الملائكة تموت من جراحنا“ (2015)، ”ليلة الدكتاتور الأخيرة“ (2015)، ”ليس لها فنانا ربّ يحميها“ (2018). وآخرها رواية ”الهجوم“ التي نُشرت عام 2018. أما ثاني مؤلفة مرتبطة بالعالم العربي من حيث عدد الترجمات التي نشرت كتبها دار ”سونيا دراغا“، فهي ليلى سليمان، وهي كاتبة وناشطة سياسية اجتماعية فرنسية مغربية. قدمت لها الدار أول رواية مترجمة إلى القراء البولنديين، وهي ”أغنية هادئة“ (2017)، تلتها الروايتان ”راقبونا نرقص“ (2024)، و”سأخذ النار معي“ (2025).

والمؤلفة الثالثة المرتبطة بالمغرب العربي، هي الكاتبة الفرنسية من أب جزائري، أليس زينتر، وقد صدرت في سنة 2018 روايتها المشهورة ”فن الخسارة“ بالبولندية، والتي تروي المصير المأساوي للجزائريين المهاجرين الذين أطلق عليهم اسم ”الحركي“. أعتقد أن الكتب التي تنشرها دار ”سونيا دراغا“ ذات قيمة إبداعية عالية، تُقدّم جانبًا مهمًا من أعمال الكتّاب الناطقين بالفرنسية المرتبطين بالمغرب العربي. ومن الجدير بالذكر أن هذه الكتب لا تُمثل سوى جزء يسير من إنجازات دور النشر البولندية في هذا المجال، فمنها مثلًا دار ”الحوار“ ودار ”ف. أ. ب.“. ويبدو أن القراء البولنديين يحصلون على أروع الكتب لهؤلاء الكتّاب الذين يُشكّلون عنصرًا مهمًا في النسيج الثقافي العربي الفرنسي.

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



الذي كان يربطني بهذين الرجلين هو الذي شكل الشخصية التي أنا عليها الآن، الحب طاقة لا تزول بغياب الحبيب، بل ربما تتضاعف في غيابه». وجاءت رواية كوني بالمن «أنت قلت» عام 2015 لتفتح آفاقًا أوسع لعالمها الروائي المحدود، وفرصة لتبتعد قليلًا عن سيرتها الذاتية المباشرة، ولكن ليس بعيدًا عن السير الذاتية في العموم، فهذه المرة تمنح الفرصة للشاعر الإنجليزي تيد هيز ليحكي السنوات الأخيرة العاصفة التي جمعتها مع زوجته الشاعرة سيلفيا بلات، قبل انتحارها المأساوي عام 1963. وتمنح الكاتبة في روايتها صوتًا روائيًا لهيزو ليحكي قصته من منظوره. تعترف الروائية الهولندية في أكثر من مقابلة أنها تعمدت أن يبقى عنوان روايتها «أنت قلت» غامضًا، كي يتيح للقارئ حرية فهمه كما يشاء، أما

عن رؤيتها لسيلفيا بلات، فتعترف بأنها تمكنت منها في النهاية، وأنها تأثرت بعذابها وألمها، ما جعلها تكتب عنها بتعاطف أكبر مما خططت له في البداية. لكن جوهر السرد لدى الكاتبة في هذه الرواية تحديدًا يقول إنه لا يوجد راوٍ محايد، وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة، لأن طريقة السرد هي التي تحدد كل شيء، بالأحرى «فلسفة الحكى» كما تسميها كوني بالمن. وربما ساهمت الضجة الإعلامية التي أحاطت برواية «أنت قلت» في فوزها بجائزة ليبريس الأدبية عام 2016، وهي أرفع جائزة تمنح للأدب المكتوب بالهولندية على الإطلاق، لتؤكد من جديد مكانة كوني بالمن ككاتبة قادرة على التعامل بقسوة مع المادة التاريخية للآخرين بنفس الأدوات الفلسفية التي تعاملت بها مع حياتها الخاصة.

شاعر ومترجم

عماد فؤاد، شاعر ومترجم وصحفي من مصر، يقيم في بلجيكا. أسس دار «ميتافورا للترجمة والنشر» في القاهرة وبلجيكا عام 2021. صدرت له العديد من الأعمال الشعرية من بينها: «تقاعد زير نساء عجوز» (شوقيات، 2002)، «بكدمة زرقاء من عصّة الندم» (شوقيات، 2005)، «حرير»، (النهضة العربية، 2007)، «عشر طرق للتنكيل بجثة» (الآداب، 2010)، و«تلك لغة الفرائس المحظوظة» (ميريت، 2019)، فضلًا عن مجموعته الشعرية الأولى «أشباح جرحتها الإضاءة» (ديوان الكتابة الأخرى،



1998). كما أصدر روايته الوحيدة «الحالة صفر»، في القاهرة عام 2015. ونشر عددًا من الكتب في مجالات أخرى، لعل أبرزها «ذئب ونفرش طريقه بالفخاخ.. أنطولوجيا النص الشعري المصري الجديد»، وهي مختارات شعرية مرجعية لأجيال قصيدة النثر المصرية صدرت عام 2016. وفي النقد الثقافي أصدر الكتاب «على عينك يا تاجر.. سوق الأدب العربي في الخارج.. هوامش وملاحظات»، (ميتافورا، 2022). وفي اللغة الفرنسية صدرت له مختارات شعرية تحت عنوان «حفيف» عام 2018. يتابع المشهد الثقافي والأدبي في المنطقة الهولندية والفلمنكية منذ عام 2004، بالكتابة والترجمة من مكان إقامته في بلجيكا، وترجم نماذج لأبرز شعراء وكتّاب هولندا وبلجيكا المعاصرين.

كاتب ورخالة خلد اسمه ولكنه دفع ثمن السخرية مبكراً

أليكو كونستانتينوف.. مبتكر جحا البلغاري

بقلم: الدكتور خيري حمدان (صوفيا، بلغاريا)

يعدّ الكاتب والرخالة البلغاري أليكو كونستانتينوف، الذي يُلقب بالمتفائل السعيد، شخصية محورية في التراث الوطني البلغاري، وغالباً ما تُدرج أعماله في امتحانات الثانوية العامة، خاصة عمله الذي خلده «باي غانيو» الذي يماثل جحا العربي، ورواية «إلى شيكاغو وإلى الورا» وغيرهما من الأعمال الشعرية على قلائها والنصوص النثرية والمقالات، علماً بأنّ الكاتب قد قتل عام 1897 عن عمرٍ مبكرٍ ناهز 34 سنة في مملكة بلغاريا.

اتّسم أسلوبه بالأناقة والظرافة والسخرية وانتقاد الصفات السيئة لدى المواطن البلغاري الذي يدّعي الحضارة، في قالب بلقاني يبدو مستهجناً أحياناً كما هو «باي غانيو»، تلك الحكايات التي تصدر بطولتها العمّ غانيو في كتابه الشهير الذي أنجزه عام 1895، وحاول من خلاله سرد صفات الطباع والسمات الاقتصادية والاجتماعية للتاجر القروي الحذق المراوغ الباحث عن الربح السريع في غرب أوروبا، والساعي لتسويق ما لديه من ماء الزهر وغيره من سقط المتاع، بأسلوب يدعو للسخرية والضحك. وعلى الرغم من مرور عقود طويلة على صدور هذا العمل، إلا أنّه الأكثر شهرة ما بين فئات الشعب البلغاري، بل ذهب مثلاً في التعاملات اليومية، حيث يوصف المخادع

والمحتال بـ«العمّ غانيو» نسبة لهذا الكتاب. وبعد سنتين فقط من صدور «العمّ غانيو» وقع أليكو هو وأحد رفاقه خلال تنقلهم عبر البلاد في كمين محكم، أطلق عليهما الرصاص ليقتل الأديب على الفور. أفاد القتلة الذين أعدموا لاحقاً بأنّ أليكو لم يكن المستهدف، لكنّ اللسان اللاذع والسخرية المفرطة من النخب السياسية تشير إلى أنّه كان ضمن «القائمة السوداء» التي وجب التخلص منها. لذا، فإنّ العمّ غانيو الافتراضي هو الذي ساهم باغتيال مؤلّفه مبتكر «جحا البلغاري»، وبهذا خلد الاثنان معاً.

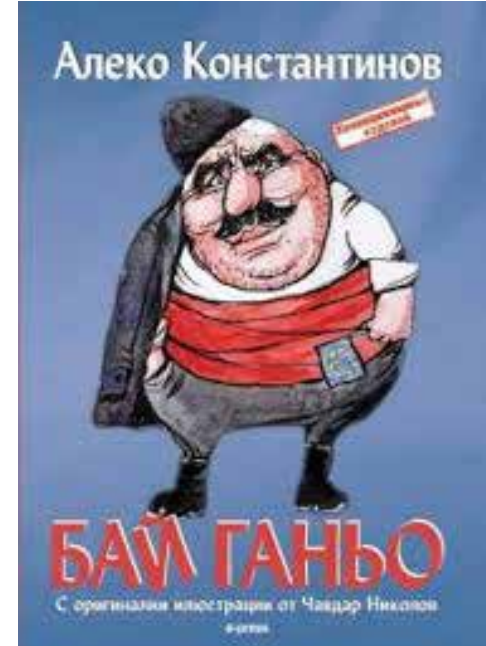
عشق أليكو كونستانتينوف المولود عام 1863 في مدينة سفيتشوف، الترحال وزار العديد من الدول حول العالم، كما شارك في معارض دولية بباريس وبراغ وشيكاغو وغيرها من كبريات المدن، رغبة منه في الاستفادة من تجارب الشعوب ونقل ثقافتها إلى الشعب البلغاري ذي الطباع البلقانية، التي غالباً ما انتقدها؛ ليس انتقاداً من وطنه وأهله، بل رغبة منه لرفع شأنهم والتغلب على العادات والقيم البالية المتوارثة، وتلك التي فُرضت بحكم خضوع البلاد للحكم العثماني طوال خمسة قرون، والعزلة الحضارية التي أجبرت فيه بلغاريا وشعبها على البقاء في ظلّها.

كما نشط الأديب على الصعيد الاجتماعي، وتأسس بمبادرة خاصة منه أوّل تجمّع سياحي

في بلغاريا، الذي وضع حجر الأساس للسياحة المنظمة بدءاً بارتقاء القمة السوداء على جبل فيتوشا عام 1894 قبالة العاصمة صوفيا، على ارتفاع 2290 متراً فوق سطح البحر. كما انخرط في الحياة السياسية، وانتظم في صفوف الحزب الديمقراطي، وساهم بوضع برنامج عمل الحزب، وأسس صحيفة «عَلَم» المتحدثة باسم الحزب. وعلى الرغم من انشغال الأديب الرخالة بتدوين أدب الرحلات والنصوص الساخرة، إلّا أنّ بداياته كانت مع الشعر؛ إذ نشر العديد من القصائد في مجلات وصحف دورية بمطلع حياته، قبل أن ينقطع للسفر وكتابة أدب الرحلات.



تمثال أليكو كونستانتينوف



والذي يعد قبلة للسياح من كل الأجناس.

يعتبر «إلى شيكاغو وإلى الوراء» عمل أليكو الأكثر نضوجاً، إذ صدر عام 1893 وهو مدرج في المناهج المدرسية والجامعية المختصة، ويّسم بالجمال والخفة والإحساس الرفيع بالفكاهة. عكف على كتابته إثر رحلته إلى خلف المحيط، وبعدّ أول الأعمال المختصة بأدب الرحلات في بلغاريا. شهد الكتاب نجاحاً باهراً شجّع الأديب على الاستمرار في الكتابة والحفاظ على أسلوبه المرح الساخر الذي لم يَزُقْ عملياً للنخب السياسية الحاكمة، وعلى الرغم من النقد اللاذع للطبائع البلقانية، إلّا أنّ أليكو حرص على ذكر جمال الطبيعة البلغارية التي تبرز في الكثير من المواضيع سحر سويسرا.

يبدأ أليكو رحلته إلى شيكاغو من باريس، ويجب في بداية هذه الحكاية عن تساؤل قد يُطرح عليه: «لماذا لم تذكر صوفيا بل بدأت مشوارك إلى ما خلف المحيط من باريس؟»: إذا كان عليّ بدء سردي من صوفيا، فيجب أن أذكر الصعوبات الجمة التي واجهتها للحصول على جواز سفر إلى الخارج، وهذا إجراء مزعج ومقبت قد يجبرني على تغيير

نمط سرديتي البهيجة. عبرت بالطبع صربيا ليلاً ولم أجهد لرؤية معالم البلد البلقاني، ثمّ قطعت الطريق إلى النمسا بالقطار ورجال الحدود والجمارك النمساويون لا يرحمون ويبدّلون أقصى جهدهم لابتزاز بعض المال من المسافرين». ثمّ يذكر بمرح ودعابة لقاءاته العابرة مع بعض الأوروبيين وغيرهم من دول البلقان، الذين يتودّدون ويتملّقون، وحين يدركون بأنّه بلغاري الجنسية، يمتدحون مواقف بلده الشجاعة ضدّ الغزاة وما إلى ذلك.

يحاول أليكو أن يختصر كلّ هذه المواقف حتى بلوغ ميناء «لو هافر» الفرنسي أخيراً بانتظار الصعود إلى أحد أكبر القوارب المتّجهة إلى أميركا. وهو بالطبع لا يخفي انبهاره بما شاهده من معالم الحضارة في أميركا مقارنة بالغرب والبلقان. فمن جانب أكّد على الحريات وجوانب الحياة الديمقراطية هناك، ومن جانب آخر لم يفته ملاحظة التقدّم الحضاري الكبير على حساب المواطن العادي، والآلة الرأسمالية التي لا ترحم أحداً، والفرص الثمينة لتحقيق الذات، والتمييز العنصري للجنسيات القادمة من آسيا وإفريقيا.

أسلوب الفكاهة طغى على هذا العمل منذ الصفحات الأولى؛ ما أوحى للقارئ بأنّه يستمتع لحكواتي مثير يبوح بمكنون قلبه، ويركّز على لحظات مشوقة ومحفزة للخيال كأنّه يسافر في الطريق معه من مكان إلى آخر ويتجول من ميناء لآخر. ولولا ذلك لبقى هذا العمل طيّ النسيان، بصفته جزءاً من أدب الرحلات لكنّه خُلّد وتُرجم لعشرات اللغات.

كما يعود الفضل لأليكو بترجمة كتّاب عالميين للغة البلغارية، ومن ضمن الأعمال التي ترجمها القصيدة المطولة: «نافورة باغجي سراي» وقصيدة «الفجري» وغيرها للأديب الروسي ألكسندر بوشكين. كما ترجم «الهارب» لميخائيل ليرمونتوف، وملهاة «طرطوف» لموليير.

الكتاب الآخر الذي رفع من شأن القاصّ وعاشق الطبيعة والموسيقى والمرتفعات، البوهيمي أليكو كونستانتينوف ليحتل مكانة رفيعة في الوعي الجمعي البلغاري هو «العَمّ غانيو»، العنوان الذي

أصبح مثلاً دارجاً على لسان أهل بلاده لكلّ ما هو ممجوج ومرفوض وقبيح حتى يومنا هذا. وكان أليكو شهد معرضاً تجارياً في شيكاغو، ولاحظ تصرّفات تاجر زيت عطور بلغاري اسمه غانيو سوموف، غير اللبقة. واستهجن الكاتب خبث التاجر، ومحاولته كسب المال بطرق غير نزيهة لا تليق بمستوى المعرض التجاري العالمي. هذا ما حتّ الكاتب على تدوين نصوص «باي غانيو – العَمّ غانيو». حزم بطل الكتاب غانيو حقائبه وانطلق بداية إلى بودابست ثمّ فيينا ودرسدن وغيرها من كبرى المدن الأوروبية؛ لجمع المال بالاحتتيال وشتّى الطرق الممكنة قبل أن يواصل السفر إلى شيكاغو. وحسب أليكو، تقمّص غانيو هذا شخصية الرجل البدائي البربري الوثني، خلافاً لما يتمنى أن يكون عليه مواطن بلده من النبل والروحانية والمثالية. أوروبا بالنسبة لغانيو ليست فقط مساحة جغرافية أجنبية، يسعى لرؤيتها والتعرّف إليها، بل يتوقّع من العالم الأجنبي أن يراه هو شخصياً! في هذا السياق نجد نصوص الرخالة مخالفة للنمط المألوف من الأدب، ويصبح هدف التاجر ليس اكتشاف العالم الآخر الخارجي والتأقلم معه ومع حضارته وثقافته بل السيطرة عليه وإخضاعه لرؤيته والتعرّف إلى سلوكه وطباعه البلقانية.

الكتاب مؤلف من مجموعة نصوص ساخرة لكنّه أقرب ما يكون من الرواية؛ لأنّ غانيو يحتل بطولة العمل في شقّيه: الأول خلال رحلة اقتحام أوروبا، والثاني بعد عودته إلى الوطن.

ما يمتاز به هذا العمل هو انشغال أليكو بشرح البون الشاسع ما بين أوروبا الحضارة التي لعبت دور المُحتل والمُستعمر في تاريخها الطويل، والبلقان الذي خضع لقرون طويلة للحكم العثماني، ثمّ عانى من حروب ومواجهات دموية على الصعيد الإقليمي. ويتناول الكاتب هذه الجزئية من وجهة نظر العارف الخبير والراغب بالتغيير والرافض لسلوك بطل حكاياته في «العَمّ غانيو»، التي تتجاوز الطابع الوطني لتعكس الواقع الإقليمي للبلقان عامّة.

تناول الكتاب الشأن الفلكلوري لإقليم البلقان، في الوقت الذي فرضت فيه الرأسمالية مبادئها

تخوم الكتابة

القراءة بقلم الرصاص

بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

ثمة كتب نقرأها يتبدى فارغة من أي شيء نستعين به على القراءة، أو يكون ما نُؤشّر به على جملة، أو صورة، أو فقرة تُثير انتباهنا، أو نرى أننا في حاجة إليها لإضاءة شيء ما مُؤجّل، ما يزال مكتوماً في رؤوسنا، لم يطف على الورق، لكنّه موجود في صمتٍ وأنطواءٍ ما قبل الكتابة. وثمة من الكتب، ما لا تُسعف قراءتها، إلّا بقلم الرصاص، كما كان أوصى الفيلسوف الهولندي، من رواد الحركة الإنسانية في عصر النهضة إراسموس، وكما كرّست ذلك تعاليم عصر النهضة، بأنّ تحديد النصّ بخطّ أحمر أو أسود غامق يُشبه رسم نموذجٍ لقصة. كما يُشير إلى ذلك أنطوان كومبانيون في كتابه «اليّد الثّانية أو عمل الاقتباس».

في الكتاب الثّاني، لا يبقى النصّ يكرّاً، بل يُفقد عُذريّته، لا تبقى يدٌ واحدة من خطّته، يدُ القارئ تتقاسم النصّ أو الكتاب مع الكاتب، تتدخل في التّأشير عليه، وفي تسطيره، وفي ملء فراغات حواشيه بالسّئلة، وبالملاحظات، أو بالنقد والاعتراض، رغم أنّ من القراء من تكون عندهم دفاتر، أو جُذابات وأصابير، فيها يُدوّنون مثل هذه الأشياء، يحتفظون بها لما يكون قديماً من قراءاتٍ، وكتاباتٍ لها علاقة بالموضوع، أو بما في الكتابات من قضايا ومشكلات وأفكار. ورغم ذلك، فللقلم الحبرُ يسخرُ خاصّ في القراءة، فهو يتحوّل، كما يقول كومبانيون إلى «إيماءة مُتكرّرة تُضفي لَمسةً شخصيّةً على النصّ»، أو الكتاب.

هذا الكتابُ «المسطور»، المليء بالتدبّ، والأقواس، والخطوط، وبالكتابات في هوامشه الفارغة، يتحوّل إلى مُدكّرة، أو إلى جذاباتٍ في قلب الكتاب نفسه، بما في ذلك ما يكون من اقتباساتٍ، إمّا نستعملها بتبنيها، وتزكية ما نكتبه، سواء من الكتب السابقة علينا، أو المُعاصرة لنا، أو لدخض تصوّر، أو مفهوم، أو رؤية ما، في الكتاب، وفي فهم صاحب الكتاب.

قلم الرصاص، إذن، يقوم، في القراءة، بدور القايّف، من يَقمّو الآثار السابقة، يتعقّبها، أو ما نعود إليه من آثار تركناها وراءنا، في صفحات كتاب، كان عبوّنا فيه، يُشبه وقّع الحافر على الحافر، أو هو أثر العابر، خصوصاً في الكتب المستعملة التي فيها الغياب يُوازي الحضور، أو يكون الحضور فيها هو نفسه الغياب، حيث يصير فيها مفهوم الأثر، شديد الغموض، ونحن نقرأ الكتاب، وما خطّ من سطور الرصاص على الكتاب، وما علينا أن نقرأه فيه، حينها تصير القراءة طبقاتٍ، بل أشدّ استيعصاءً والتواءً، كما لو أننا نُقيم في بيت مسكون، حركتنا فيه تكون مقيّدة، بحركاتٍ، وأنفاس، وظلالٍ من سكّنه قبلنا.

• شاعر وناقد من المغرب

وشروطها على مستوى عالمي وبسرعة هائلة. لذا؛ باتت العادات والقيم الرائدة في هذا الإقليم بمنزلة خطايا، خاصّة البخل والتقتير والسعي للكسب والالترزاق العاجل يشتّى الطرق البدائية. لا بأس بقيمة الحرص وعدم التبذير، لكنّ الشخص القادم من البلقان يحاذر في تعاملاته المالية وطريقة حياته ويحرم نفسه من الملذات، ويحسب حساب كلّ قرش يُصرف، حتى وإن امتلك ما يكفي من المال، وهذه صفة لا تزال متوارثة ومرتبطة بمراحل الفقر والعوز التي صاحبت الخضوع للاحتلال وضرائب الدم وغيره.

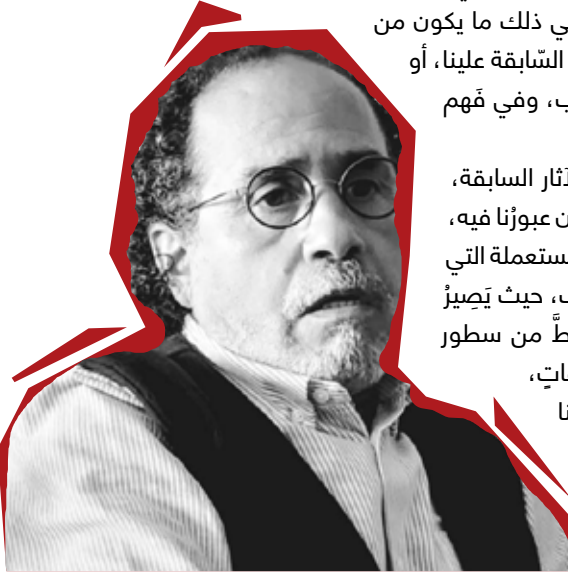
الحقيقة أنّ أليكو لا يوجّه أصابع الاتهام لبطله، مع أنّه يُظهر أوجه التخلف والبدائية والوقاحة والبخل وما شابه، بل يؤكّد أنّ هذا السلوك هو نتيجة طبيعية لقرون الاستعمار والخضوع لإرادة

خطوط السيرة

الدكتور خيرى حمدان، شاعر وروائي ومترجم وأستاذ جامعي من فلسطين، يعيش في العاصمة البلغارية صوفيا. وُلد في قرية دير شرف بمحافظة نابلس، عام 1962. يشغل منصب نائب رئيس اتحاد المترجمين في بلغاريا. درس الهندسة الإلكترونية والأتمتة، ونال درجة الدكتوراة في الأدب العربي من جامعة صوفيا «القديس كليمنت وأخريدسكي»، عن أطروحته «الهوية والاعتراب في أدب غسان كنفاني». حاز جوائز عديدة في الكتابة الإبداعية والترجمة، من بينها جائزة ميلوش زيبكوف لأفضل ديوان شعر، جائزة المسابقة الأوروبية للمسرح المتخصّص باللجوء، جائزة اتحاد المترجمين البلغاريين، جائزة الريشة العريقة، في بلغاريا، جائزة بنيو بنيوف الدولية.

من بين إصداراته باللغتين العربية والبلغارية، في الرواية: «أرواح لا تنام»، «أوروبي في الوقت الضائع»، و«حداثك البندق». وفي الشعر: «مريمين»، «زنانق الذاكرة المائتة»، «أنا البدوي»، و«رياح صحراوية». وصدرت له المجموعة القصصية «غواية منتصف العمر».

صدرت له في الترجمة المتبادلة بين العربية والبلغارية كتب عدة، منها: «كم أنت رائع يا تينو» للأديبة البلغارية نيللي بيشيروفا، «هدايا شهرزاد السبعة» للمستشرق البلغاري إميل غيورغييف. نقل للبلغارية العديد من الأعمال الشعرية لكلّ من محمود درويش، سميح القاسم، راسم المدهون، حيدر محمود وغيرهم.



كتابه الأول حين كان يبحث عن صوته يصدر بالفرنسية للمرة الأولى

«الحياة والأناشيد».. ديوان ريلكه يخرج من النسيان

بقلم: أنطوان جوكي (باريس)

ثمة كتب أولى يظل أصحابها أوفياء لها، وأخرى يقضون حياتهم في محاولة الابتعاد عنها. ينتمي «الحياة والأناشيد»، أول ديوان للشاعر النمساويّ راينر ماريا ريلكه، إلى الفئة الثانية. وحين صدر عام 1894 في ستراسبورغ لدى الناشر غيورغ لودفيغ كاتنتيدت، كان صاحبه في سنّ التاسعة عشرة، يحمل اسمه الأول رينيه، ولم يكن قد أصبح بعد الشاعر الذي سيكتب «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس»، ويغيّر بهما، وبأعمال أخرى، مجرى الشعر الأوروبي الحديث.

بعد أكثر من قرن وربع القرن، يعود هذا الديوان من غياب شبه كامل. فقد صدرت حديثاً عن دار «أرفويان» الترجمة الفرنسية الأولى له، بتوقيع جوزيف دولاج، وقدم لها الشاعر والناشر الفرنسي جيرار فيستر. والحدث يتجاوز إضافة عنوان مجهول إلى مكتبة ريلكه الفرنسية. فهذه النصوص لم تُرجم من قبل إلى الفرنسية، والكتاب نفسه تحوّل منذ زمن بعيد إلى ندرة ببليوغرافية، حتى إن ريلكه كان مسروّجاً باختفائه من المكتبات.

في مقدمته، يروي فيستر حكاية تكاد تبدو جزءاً من رواية عن الذاكرة والكتابة: في صيف 1925، قبل نحو عام ونصف العام من وفاته، زار ريلكه ستراسبورغ برفقة الكاتب الألباني كامي شنايدر، وقاده إلى شارع القصابين حيث كانت تقع مطبعة كاتنتيدت التي أصدرت كتابه الأول. وهناك اعترف بأنه لم يعد يحب تذكّر تلك القصائد، وأنه

سعيد لأن طبعتها المحدودة بات العثور عليها مستحيلاً. كان ريلكه يريد التخلص من آثار شبابه البوهيمي، بما فيها السنوات القاسية التي أمضاها في المدارس العسكرية، ومن نصوص بدت له، بعدما بلغ ذروة نضجه، بعيدة عن الشاعر الذي صار إليه. ويشير فيستر إلى علاقته المعقدة بأب صارم وأم شديدة التملك، وإلى تجربة المدارس العسكرية بين 1886 و1891، وهي ذكريات كان يريد «التخلص منها بأي ثمن». غير أن ما أراد الشاعر دفنه هو تحديداً ما يجعل «الحياة والأناشيد» مثيراً اليوم. فنحن نقرأه من موقع امتياز لم يكن متاحاً لقارئه الأول: نعرف ما سيأتي بعده. نعرف «كتاب الساعات» و«قصائد جديدة» و«دفاتر مألته لوريدس بريغه» و«مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس». لذلك تغدو قراءة هذه المحاولة الأولى نوعاً من التنقيب في طبقات صوت شعري لم يكتشف بعد كامل قدراته.

لا ينبغي، مع ذلك، أن نبحث في كل بيت عن نبوءة بريلكه الناضج. ففي الكتاب الكثير من سمات شعر شاب في التاسعة عشرة: عاطفة معلنة، رومنطيقية متأخرة، ولع بالفراق والموت والقبور، حب مثالي يصطدم بالعالم، مشاهد ميلودرامية، ومفردات مألوفة من الورد والربيع والليل والدموع والقلب والنجوم. وبعض القصائد يكاد يبني مسرحاً صغيراً للمأساة، كما في الحكاية الطويلة عن الفنان الذي يضطر إلى إضحاك الجمهور فيما زوجته تحترق، فيعزف ويرقص بينما يتخيل الموت يضمّها بين ذراعيه الباردتين. ومع ذلك، شيء ما يتحرك تحت هذه



راينر ماريا ريلكه

القشرة التقليدية.

في قصيدة «انتهى»، التي تقع في مستهل الكتاب، حب انطفأ، أزهار ذبلت، قلب تعب من الحب والحياة، وأناشيد فرحة خمدت. المشهد كله ينتمي ظاهرياً إلى قاموس الرومنطيقية المألوف. لكن النهاية تحمل بذرة أكثر خصوصية: كل شيء انتهى، ومع ذلك تظل في القلب «النغمة الرقيقة» و«النشيد القديم النبيل». هنا يظهر مبكراً مبدأ سيصبح أساسياً لدى ريلكه: التجربة لا تنجو باستمرارها الواقعي، وإنما بتحولها الداخلي. الحب يموت، لكن ما عاشه الإنسان يستطيع أن يتحول إلى نغمة، إلى ذاكرة، إلى شعر.

واللافت أن فكرة النشيد نفسها تتجاوز هنا مجرد عنوان للديوان. فالشعر عند ريلكه الشاب يقترن منذ البداية بما

يبقى بعد انطفاء التجربة. في «انتهى» يخمد الحب وتذبل الأزهار، بينما تستمر النغمة في القلب. وفي نصوص أخرى، تعود الموسيقى بعد الموت أو ترافقه، كأن الصوت يملك قدرة على البقاء حيث يعجز الجسد. صحيح أن هذه الفكرة ما زالت تُصاغ بلغة عاطفية مباشرة، لكنها تلمح مبكراً إلى مكانة الإنشاد في عالم ريلكه اللاحق، حيث تصبح القصيدة نفسها إحدى طرائق تحويل الزائل إلى حضور. هذه القدرة على تحويل الفقد ستكون من أسرار ريلكه اللاحق. ففي «مراثي دوينو»، لن يعود الموت مجرد نهاية درامية تأتي لتغلق الحكاية؛ سيغدو جزءاً من بنية الوجود نفسه. والمهمة الشعرية ستصبح إنقاذ الأشياء العابرة عبر تحويلها في الداخل. وفي «الحياة والأناشيد» ما زال الموتى يرقدون في القبور، والعشاق يكونون، والأزهار تذبل. لكن



جيرار فيستر



روبرت موزيل

أحيانًا الشكل، والرمز واضح أكثر مما ينبغي، والموت مسرحي، والحب مثالي، والطبيعة مرآة مباشرة للنفس. لكن الاتجاه الداخلي موجود. وسوف يحتاج ريلكه إلى سنوات طويلة كي يحوّل هذه المادة. سيحتاج إلى روسيا وتجربتها الروحية، إلى لو سالومي، إلى رودان وتعليمه الصارم في النظر والعمل، إلى سيزان، إلى باريس وفقرها ووحدها، إلى «دفاتر مالمته لوريديس بريغه»، وإلى الصمت الطويل الذي سبق اكتمال «مراي دوينو». عندئذ ستتغير وظيفة الشعر نفسها. لن يعود الاعتراف بالعاطفة كافيًا. سيصبح المطلوب خلق شكل قادر على حمل ما يتجاوز العاطفة الفردية.

وهذا ما يراه موزيل في ريلكه الناضج حين يتحدث عن «صمت بلوري داخل حركة لا تتوقف»، وعن توتر يكاد يكون مؤلمًا وشيء يظل مفتوحًا ومعلّمًا في الهواء. وإذ يصعب العثور على هذا الصفاء البلوري في «الحياة والأناشيد»، فإن من المدهش أن نجد في الديوان نفسه القلق الذي سيحتاج لاحقًا إلى ذلك الصفاء، فالقصائد مشغولة بالسؤال عن كيفية العيش. هل نختار الأمان أم المخاطرة؟ ماذا يبقى من الحب بعد نهايته؟ ماذا تفعل

للأبيات الأخيرة من الديوان حيث يعلن ريلكه أن الخطأ لا يجعل الإنسان ضعيفًا أو دنيئًا، وإنما أكثر إنسانية، وأن النفس تستطيع أن تتطهر عبر الخطأ والذنب، وترتفع إلى وجود «أبل وأكثر حقيقة». ومن هنا يخلص فيستر إلى حكم جري: «ريلكه حاضر هنا بالكامل».

ربما يجدر تعديل العبارة قليلًا. ريلكه ليس حاضرًا بالكامل بعد؛ لكن القوى التي ستصنعه بدأت تتحرك. هناك التوق إلى التجاوز، وتحويل التجربة إلى باطن، والبحث عن معنى روحي لا يستقر تمامًا داخل العقيدة، والنظر إلى الموت بوصفه أكثر من حادث، والإحساس بأن الألم والخطأ والفقد يمكن أن تكون جميعها مواد للتحويل.

وهنا تأتي شهادة موزيل لتمنح الديوان الأول ضوءًا استثنائيًا. ففي خطابه التأليفي لريلكه، لا يصف تطوره الشعري بوصفه سلسلة انقلابات يتخلل فيها الشاعر عن نفسه القديمة، وإنما يرى أن ما كان موجودًا منذ البداية ظلّ يتشكّل بمعنى أعمق فأعمق. ويسمّي ذلك ظاهرة نادرة: «شكل يتطور عبر إنجاز باطنه الخاص». هذه الفكرة ربما تكون المفتاح الأمثل لقراءة «الحياة والأناشيد». ففي الكتاب مادة لم تبلغ بعد صلابتها النهائية. العاطفة تسبق

شعر النضج، فسيكفّ الشيء عن أداء دور المرأة الصافية للذات. سيكتسب كثافة ووجودًا خاصين. هذه النقلة من إسقاط الشعور على العالم إلى الإصغاء إلى العالم نفسه ستبلغ إحدى ذراها في «قصائد جديدة»، حيث يصبح النظر تمرينًا شعريًا وروحيًا في آن، وتغدو الأشياء قادرة على إعادة تشكيل الذات التي تتأملها.

المسافة بين المرحلتين هائلة إذن. في «الحياة والأناشيد»، يستخدم الشاعر الشاب الشيء لكي يقول إحساسه. في شعره الناضج، سيتعلم الإنصات إلى الشيء حتى يتيح له أن يغيّر إحساسه ورؤيته. ستصبح الوردية والحجر والتمثال والحيوان كيانات لا تخدم الذات الشاعرة، وإنما تدفعها إلى تجاوز حدودها.

لكن بعض القصائد الأولى تكشف منذ ذلك الحين رغبة قوية في تجاوز المألوف. وأبرزها «السبل القديمة» التي يهاجم ريلكه فيها «الأرواح الصغيرة» التي تفضّل السير في الطرق الآمنة، ويسخر ممن يسألون عن جدوى الأهداف العالية إذا كان بلوغها غير مضمون. ثم يطلق عبارته المتمردة: «الأمان للديدان»، أما «الباحثون عن الشمس» فيحبون الخطر.

اللغة هنا شابة، حادة، متعالية بعض الشيء، وفيها شيء من إعلان التمرد أكثر مما فيها من تأمل. لكن النواة شديدة الأهمية: الحياة الجديرة بأن تعاش توجد خارج الطريق المضمون. وفيستر يلتقط هذه الإشارة، ويرى فيها نبرة تذكّر مسبقًا بنيتشه و«هكذا تكلم زرادشت»، الذي ستقوده إليه لاحقًا لو أندرياس . سالومي. هذه الرغبة في الخروج من الأمان ستتحول لدى ريلكه من موقف شباهي إلى أخلاق كاملة للوجود. ولا تنتهي قصيدة «في الأعالي» بالعودة البسيطة إلى براءة الطفولة. إنها تسير نحو تصوّر أكثر إثارة: الخطأ نفسه يمكن أن يكون طريقًا إلى الارتقاء.

غير أن هذه الروحانية المبكرة لا تستقر طويلًا في صورة إيمان مطمئن. فما سيبحث عنه ريلكه لاحقًا هو تجربة روحية تتجاوز الحدود العقائدية الضيقة، حيث يصبح الإله اسمًا لتوسع الوجود بقدر ما هو موضوع للإيمان. وهذا ما دفع موزيل، بعد عقود، إلى وصفه بأنه «أكثر الشعراء تينيًا منذ نوفاليس».

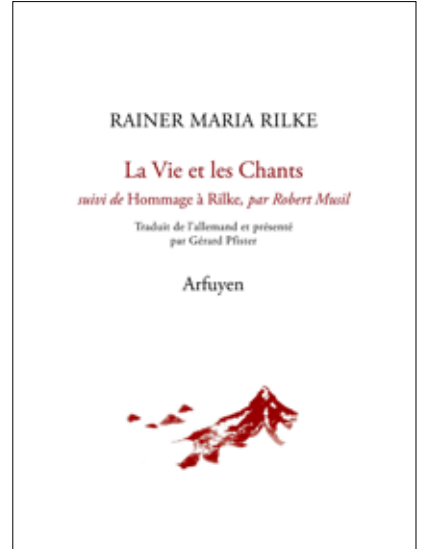
هكذا يمكن أن نقرأ بذور هذا المسار منذ «الحياة والأناشيد»: الإيمان نفسه يتحول تدريجيًا من يقين موروث إلى تجربة باطنية مفتوحة. ولهذا يولي فيستر أهمية خاصة

لاحقًا سيصبح الفناء نفسه شرطًا للتحويل.

يكاد الحب يحضر في كل مكان في هذا الديوان المهدى إلى فاليري فون دافيد - رونفيلد، أو «فالي» التي ارتبط بها ريلكه الشاب عاطفيًا، ويشير فيستر إلى الدور الذي أدته هذه المرأة في إخراجها من مرحلة نفسية شديدة القتامة وإعادته إلى الشعر والحياة. كانت تلك الفترة، بحسب الشهادة التي يستعيدها الكتاب، لحظة استردّ فيها الشاب حماسه واندفع

إلى كتابة قصائده وإرسالها إلى ناشره الستراسبورغي. لذلك تبدو قصائد الحب هنا أحيانًا أقرب إلى رسائل مشفرة إلى شخص بعينه. غير أن ريلكه يتعلم من خلالها شيئًا سيتجاوز لاحقًا السيرة العاطفية: الحب ليس امتلاكًا آمنًا للآخر. إنه شوق، مسافة، فقد، انتظار، وطاقة تستمر حتى بعد انفصال الحبيين. هذه المسافة ستصبح في أعماله الناضجة عنصرًا مركزيًا في تصويره للحب، حيث لا يكتمل العاشقان بابتلاع أحدهما الآخر، وإنما بقدرة كل منهما على حماية عزلة الآخر. حتى الطبيعة ما زالت في هذا الديوان تحمل آثار الرومنظيقية التقليدية: الربيع يوقظ الحب، الخريف يذكر بالفناء، النجوم تصغي إلى العاشق، والريح تحمل الأناشيد، بينما غالبًا ما تؤدّي الأشياء وظيفة رمزية واضحة. ومن هنا تحديدًا نستطيع قياس المسافة التي سيقطعها ريلكه.

يلحظ روبرت موزيل، في التكريم البديع الذي كتبه بعد وفاة الشاعر، أن القصيدة الريلكية الناضجة تستطيع أن تتحدث عن حجر أو نافورة أو مدينة أو أعمى أو شحاذ أو ملاك، من دون أن يكون أي من هذه الأشياء «موضوعها» بالمعنى التقليدي. ما يصنع القصيدة هو الحضور الغامض للأشياء وتجاوزها وتشابكها الخفي؛ حتى إن كل شيء يصبح، في هذا العالم، استعارة لشيء آخر. وهنا تكمن إحدى التحولات الحاسمة في مسار ريلكه. فالطبيعة في بداياته تُستدعى غالبًا كي تعكس حالة النفس، أما في



هوى وهواء

حروب

بقلم: خلود المعلا

لا أذكر كم عدد المرات التي فكرت فيها الكتابة عن الحروب وفلسفتها ووجوهها وأنواعها وذرائعها والقائمين عليها وبها، لكنني كلما قرأت وبحثت أكثر، يتراجع قلبي مبتعداً، نافراً ومنكسراً مما يدفعني لمحاولة التعافي من فكرة الكتابة عنها وما له صلة بها. أقنعت نفسي أنّ في وسط هذا العنف، الظلم، الضلال، الصراخ، اللغط، الضباب، والتشويه، استباحة الحقائق والحقوق، كتابتي عن الحروب لن تكون سوى ريشة وسط إعصار. فالمطلع على تاريخ الحروب يرى بوضوح تام أنّ قوى الشر صلبة تتناسل وتتكاثر وتتطور على مر العصور، في حين تُقوّض قوى الخير إما بفعل فاعل أو بطروف قاهرة تفككها، تباعدها وتضعف حضورها. والحقيقة الدنيوية المرعبة أنّ تبعية الشر أسهل وأكثر جاذبية من اتباع الخير، فالشر غالب ومستقر، والخير منهك ومهاجر. لم تنجح محاولتي للتعافي من هذه الفكرة الملحة رغم مقاطعتي الطويلة والمستمرة لمنصات وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي الناقلة لأخبار الحروب وأحداثها المرعبة، والنزاعات وتغطياتها، والبرامج السياسية والوجوه المستهلكة التي تديرها أو تشارك في حوارات "لا تسمن ولا تغني من جوع". ورغم هذه المقاطعة، إلا أنّ الحروب وأخبارها واقع يومي لا مفر منه، فأينما أولي وجهي تباغتني صور، أحداث، تصريحات، أو أخبار صادمة تصيب القلب، ولا يمكن تجاوزها، ويظل العقل يجترّها فتفشل محاولات وأهداف المقاطعة في لحظة، فمقاطعة أخبار الحروب هي في الحقيقة انفصال عن الواقع، لأنها للأسف الجزء المهيمن عليه وعلينا بأغلغلها الحارقة. يقول محمود درويش "تقول: متى نلتقي؟ أقول: بعد عام وحرب. تقول: متى تنتهي الحرب؟ أقول: حين نلتقي!".

وينظر الفلاسفة إلى الحرب باعتبارها امتداداً للسلطة أو انحرافاً عن العقل، وتتعدد المقاربات الفكرية لتفسير توالد الحروب المدمرة عبر التاريخ، فالمقاربة الراديكالية مثلاً ترى أن الحرب جريمة منظمة لا يمكن تبرير أخلاقياتها مهما كانت الذرائع، باعتبارها الوجه الأقسى لفشل العقل البشري. الحرب ليست حدثاً أحادي الملامح، إنها ظاهرة مركبة ومعقدة سياسياً، اقتصادياً، ثقافياً واجتماعياً، لا تنشأ من فرد بل تشترك فيها منظمات ودول وجماعات، وهي متغيرة، متكررة ومستمرة عبر الزمن. ومثل كل الكائنات والأنظمة والأشياء، تتطور الحروب وتتنوع وتتعدد استجابة لتطور الأطماع والمصالح والمنافع والصراعات الاستراتيجية العابرة للحدود الجغرافية والأخلاقية. وقد خلق هذا التطور تاريخاً ممتداً للحروب عبر العصور، فصار لها أجيال تصنف عبر مراحلها التاريخية ابتداءً من حروب الجيل الأول وحتى الجيل السادس الذي نعيشه الآن؛ كما خلق هذا التطور معجماً للحروب وأنواعها بداية من الحروب التقليدية، إلى الحروب غير التقليدية التي تشمل: الحروب الاستباقية، الوقائية، البيولوجية، الكيماوية، النووية، والنفسية، الحروب الباردة، الحروب السيبرانية والتقنية، الحصار والعقوبات، وأخيراً وليس آخراً الحروب الناعمة والتي تعتبر الأحدث، الأكفأ والأعمق تأثيراً لأنها تعمل على جذب العقول وإصابة الوعي وإعادة تشكيله. إنها تطور خارق للحروب، و"إنجاز مبهّر" وجديد لتحقيق الهيمنة والاستعمار، وهي أكثر شراسة من كل أنواع الحروب، لأنها تعتمد على إرهاق خفي للعقول، يشّت الوعي، يربك الحواس، ويستنزف الطاقات ويفتك بالقدرة على الإدراك والفهم والإحساس بالخضوع والتبعية. يقول الكاتب هنري فوسديك: "أسوأ ما في الحرب أننا نستخدم أفضل ما لدينا من أجل ممارسة أكثر الأفعال بشاعة".

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com



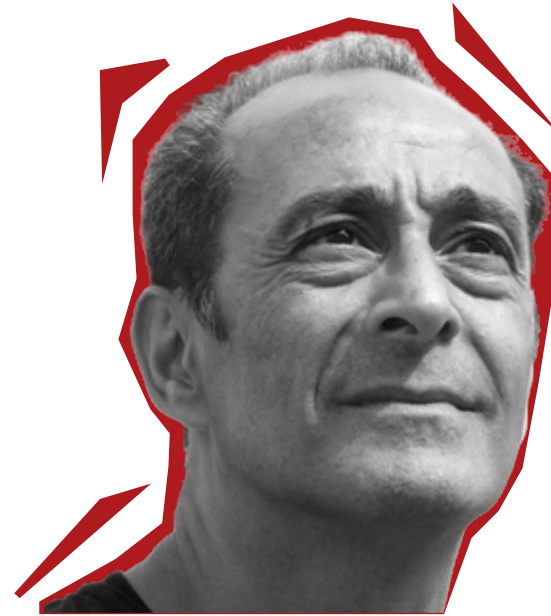
النفس بخطئها؟ هل الألم سقوط أم إمكان للتحوّل؟ كيف نستعيد البراءة بعدما فقدناها؟ ما الذي يستطيع الشعر إنقاذه من الموت؟ هذه الأسئلة ستظل مع ريلكه حتى النهاية، وإن تغيّرت اللغة التي يطرحها بها جذرياً. ومن هنا تكتسب الترجمة الفرنسية الأولى أهمية تتجاوز الفضول الأدبي. إنها تعيد إلى القارئ المرحلة التي حاول ريلكه نفسه محوها من صورته. وفي هذا شيء من المفارقة، وربما شيء من العدالة أيضاً. فالأعمال الكبرى تجعلنا أحياناً نتصوّر أصحابها كما لو أنهم وُلدوا مكتملين. ثم يأتي الكتاب الأول ليعيد إليهم زمن التردد والتجريب والسذاجة والبحث.

يكتسب الأمر دلالة إضافية حين نقرأ، في نهاية هذه الطبعة، تكريم موزيل لريلكه. فالكاتب النمساوي يضع أمامنا الشاعر بعد اكتمال الرحلة، ويصفه بأنه «أعظم شاعر غنائي حملته ألمانيا منذ العصور الوسطى». وفي الوقت نفسه، يسجّل مفارقة قاسية: موته لم يُثر في ألمانيا، بحسب عبارته، أكثر مما تثيره تقريباً أول ليلة لعرض سينمائي.

بين الفتى ذي التسعة عشر عامًا الذي يرسل قصائده إلى ناشر صغير في ستراسبورغ، والشاعر الذي يرفعه موزيل إلى تلك المنزل، تمتد واحدة من أكثر المغامرات

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.



ممرات

الأوديسة بعد هوميروس

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

منذ صدور فيلم كريستوفر نولان "الأوديسة"، وهو يظهر في كل منصة إنترنت أستخدمها، من إعلانات ومقاطع دعائية ومقابلات وتعليقات. بدا لي أن أوديسيوس، بعد كل رحلاته، قرر أن يستقر في هاتفي. لم أكن أنوي الذهاب إلى السينما، على أي حال، حتى قرأت النقاشات الكثيرة التي دارت حول الفيلم. هناك أعمال أدبية يصعب اقتباسها، والأوديسة بالتأكيد واحدة منها. لكن أي شخص يهتم بالفن بجدية يعلم أن الفيلم ليس كتاباً. فالأقتباس السينمائي لعمل أدبي هو دائماً رؤية المخرج. السؤال ليس ما إذا كان الكتاب أفضل من الفيلم، أو العكس، بل ما الذي يحققه كل منهما ضمن وسيلته الفنية، ونوع التفسير الذي يقدمه. من المثير للاهتمام أن الجدل الأكبر الذي دار حول فيلم نولان "الأوديسة" سرعان ما انحصر في مسألة مدى التزام المخرج بتجسيد ملحمة هوميروس. ولكن ما معنى "الالتزام" بهوميروس أصلاً؟ تحمل الأوديسة في طياتها إشكالية حول أصلها ومؤلفها، وهي إشكالية أعقد بكثير من مجرد تصور مؤلف واحد يجلس ويكتب كتاباً. لطالما ناقش الباحثون في أدب هوميروس ما إذا كانت الأوديسة، بالشكل الذي نعرفه اليوم، نتاج عمل مؤلف واحد، أم أنها عمل نشأ عبر تراث شفوي طويل، من خلال طبقات من القصائد والرموز والأنماط السردية التي جُمعت في النهاية لتشكّل ملحمة عظيمة واحدة. بعبارة أخرى، قبل أن نطالب نولان بأن يكون "مخلصاً" لهوميروس، ربما يجدر بنا أن نسأل: "أي هوميروس؟".

لذلك، من غير المجدي البحث عن "أخطاء" في فيلم "الأوديسة" لمجرد أن زياً أو اختيلاً للممثلين لا يتوافق مع الطريقة التي تخيلناها، أو لأن شخصية ما وُضعت بشكل مختلف عما فهمناه في قراءتنا الخاصة. لهوليوود متطلباتها الخاصة، ولذا حوّل المخرج أوديسيوس إلى بطل يقضي جزءاً كبيراً من الفيلم ممسكاً سيفه، كأنه خرج من ملحمة هوميروس إلى مشهد حركي معاصر. ومع ذلك، فإن أوديسيوس ليس معصوماً من الخطأ. فعندما حان وقت الذهاب إلى حرب طروادة، تظاهر بالجنون في محاولة للتهرب. في عالم هوميروس، تتدخل الآلهة مباشرة في حياة البشر. زيوس، وأثينا، وأفروديت، وبوسيدون، وغيرهم من الآلهة، قوى فاعلة في العالم الذي تتكشف فيه مصائر البشر. يُغيّر نولان هذا الترتيب، فيُهْمَس الجانب الأسطوري. تظهر أثينا أشبه بشبح، حضور على الحد الفاصل بين الواقعي والنفسي. وبهذه الطريقة، يُترجم الكون القديم إلى عالم الإنسان المعاصر. كما أن طريقة تناول الفيلم للحرب مثيرة للاهتمام. في هذا الجزء، يمكن للمرء أن يلمس صلةً بفيلم نولان السابق "دونكيرك"، حيث تُصوّر الحرب كمساحة للأجساد والخوف والانتظار والإرهاق. مشهد حصان طروادة مثيرٌ للاهتمام بشكل خاص. فالجنود داخل الحصان لا يُصوّرون كأبطال أسطوريين ينتظرون بشجاعة لحظة النصر، بل هم محاصرون في مكان ضيق. وهكذا، يبدأ رعب الحرب قبل خروجهم من الحصان، وكل ما يحدث داخله ليس سوى مقدمة لما سيحدث لطروادة. وبهذه الطريقة، تُترجم الأسطورة البطولية إلى تجربة معاناة جسدية. في نهاية المطاف، إنّ الأدب لا يبقى حيّاً من دون تغيير، بل يحيا لأن كل عصر يُعيد قراءته، ويُفسّره، ويُشكّك فيه، بل وقد يُسيء فهمه أحياناً. كل تفسير جديد يُخبرنا شيئاً عن العمل، وعن الزمن الذي جرى فيه هذا التفسير. وربما، في النهاية، الأهم ليس فهم ما نقوله عن أوديسة اليوم، بل فهم ما نقوله أوديسة اليوم عنّا.

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك

نايدا مويكيتش تكتب روايتها الأولى
عن تراث نسائي على حافة الزوال

«سترافاروشا».. معالجات

الخوف المنسيّات

سراييفو - «كتاب»

ومن خلال سرد نسائي متعدد الطبقات، يجمع بين النثر الغنائي، والمذكرات، والتأملات الإثنوغرافية، والخيال، تعيد نايدا مويكيتش، بناء حياة نساء صمدت معارفهن لقرون على هامش التاريخ الرسمي.

وكتبت الدكتورة إديسا غازيتيتش مقالاً عن الرواية نشره موقع «باي بوك»، موضحة أن نايدا مويكيتش تقدّم سرداً مبنياً على تراث نسائي في البوسنة والهرسك يتعلق بالشفاء والإنصات والصمت وتحمل مخاوف الذات والآخرين، مضيقة أنّ «هذا الكتاب يُعدّ من الفرص الأخيرة لتوثيق قصص منسية عن نساء كافحن بقوة من أجل البقاء،

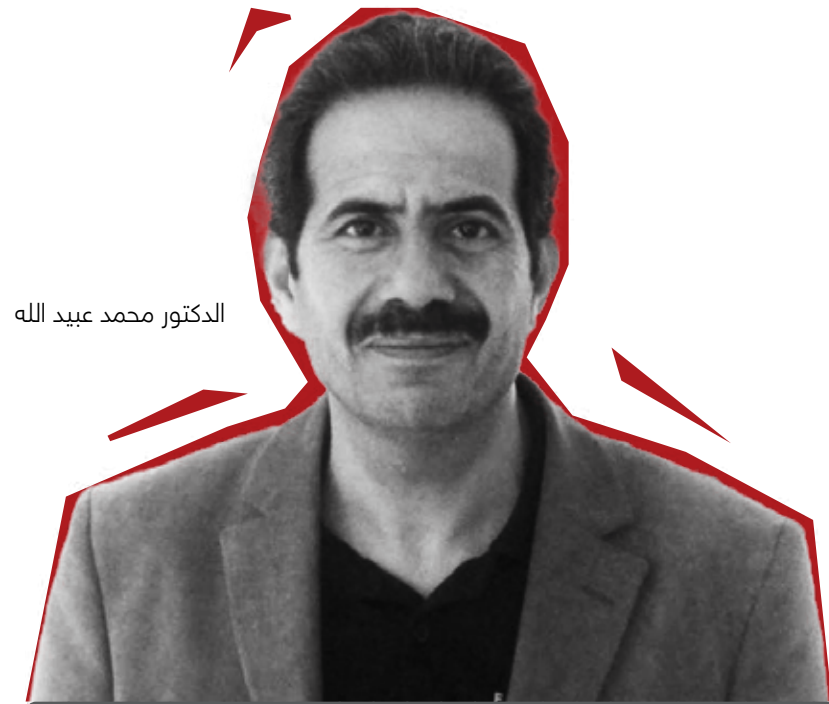
وعملن طوال حياتهن على إزالة الخوف والسحر، ومع ذلك لم يُقدّر المجتمع، أو بالأحرى الرجال فيه، قيمة مهارتهن في العلاج أو قدرتهن على تحمل أعباء الآخرين».

تتناول الكاتبة والشاعرة والأكاديمية البوسنية، نايدا مويكيتش، في روايتها الأولى «سترافاروشا» عن تراث نسائي في البوسنة والهرسك، على حافة الزوال، راصدة حياة معالجات الخوف اللواتي يستخدمن الرصاص المصهور في «طرد» الخوف من نفوس المصابين. لكن الكاتبة لجأت إلى توظيف هذه الطقوس بطريقتها الخاصة، من خلال شخصية الشاعرة الرواية التي تعالج بالكلمات. تدور أحداث الرواية الصادرة حديثاً عن منشورات باي بوك في سراييفو وزغرب، حول خديجة، آخر مُعالجة للخوف، وهي امرأة تؤدي الطقوس التقليدية لسكب الرصاص المنصهر لتخفيف الخوف والقلق، وإلى جانبها، شاعرة، هي راوية معاصرة تؤدي الدور نفسه من خلال قوة الكلمات الشافية. وذكر الناشر أنّ الرواية «تمثل ظهور صوت أدبي مميز يجمع بين الأدب والذاكرة الثقافية وتاريخ المرأة بطريقة قوية وأصلية».

سيرة الكاتبة

نايدا مويكيتش، شاعرة وكاتبة وأستاذة جامعية بوسنيّة. تكتب زاوية بعنوان «ممرات» في مجلة «كتاب». حاصلة على درجة الدكتوراة في الأدب. نشرت سبع مجموعات شعرية، وكتاباً واحداً من النثر، و«سترافاروشا» هي روايتها الأولى. تُرجمت لها قصائد إلى تسع لغات، ونُشرت في مجلات ومختارات أدبية عالمية.





الدكتور محمد عبيد الله

تناول في كتابه «جدل الغنائية والدرامية» تعددية الأصوات
والبُعد الملحمي

محمد عبيد الله يرصد تحولات

الشعر الفلسطيني

مراجعات

كتب: عمر أبو الهيجاء (إربد)

يفتح المؤلف كتابه الصادر حديثاً عن منشورات الآن ناشرون وموزعون في عمّان، بتحليل علامات التحول «من الغنائية إلى الدرامية»، مركزاً على عناصر مثل «التوتر الدرامي» و«تعدد الأصوات». ويستعرض تجربة الشاعر معين بسيسو الذي وظف خبرته المسرحية في قصائد مثل «يوميات ملقن المسرح». وينتقل المؤلف لتحليل تجربة الشاعر محمود درويش في قصائد مثل «سرحان يشرب القهوة» و«أحمد الزعتر»، واصفاً إياها بأنها أدت إلى إطالة القصيدة وتكثيف الدراما فيها. كما يتوقف عند تجربة الشاعر عز الدين المناصرة الذي زاوج بين الغنائية الرعوية والنزعة الملحمية، خاصة في قصيدة «كيف رقصت أم علي النصراوية»، التي وصفها المؤلف بأنها «سيناريو المشهد» القائم على حركة التوتر والاحتفالية الشفوية. ويسبر تجربة الشاعر وليد سيف في ديوانه «تغريبة بني فلسطين»، حيث يرى المؤلف أنه قدم قصيدة درامية بمواصفات فنية متقدمة، مستخدماً «الثنائية الأسطورية» (زيد الياسين وخضرة) لتمثيل تجربة الجماعة الثورية، حيث يتحول البطل إلى رمز يتجدد رغم الموت تحت سياط الجلادين.

يتتبع الباحث عبيد الله «الصنعة» وتثبيت المكان في

يواصل الناقد والشاعر والباحث الدكتور محمد عبيد الله مشروعه النقدي بدأب واجتهاد، ويتناول في كتابه الجديد «جدل الغنائية والدرامية.. دراسات وقراءات في الشعر الفلسطيني الحديث» تحولات القصيدة الفلسطينية، مركزاً على عناصر عدة، منها «التوتر الدرامي» و«تعدد الأصوات». ويعدّ الكتاب مساهمة نقدية في تحليل الخطاب الشعري؛ إذ يرى المؤلف أن الشعر الفلسطيني الحديث عبر مخاضاً أسلوبياً عسيراً للانتقال من «غنائية الذات» إلى «درامية الموقف»، ما أسهم في تطوير الشعر باستنهاض طاقات القصيدة ودفعها إلى مناطق تعبيرية قصوى، منذ احتلال فلسطين وتهجير أبنائها قسراً أثناء النكبة والنكسة وما بعدهما، وما صاحب الثورة الفلسطينية المعاصرة من صعود وهبوط، وآمال وآلام، فذلك كله تطلب الخروج من أسر القصيدة الغنائية للوصول إلى صيغ شعرية جديدة تستجيب لاتساع المعاناة ولما هو أوسع مما يقع ضمن إمكانات الصوت الغنائي وحدوده، على نحو يجدد صلة المضمون بالشكل والأثر المضيء الذي يتطلبه تفاعل الشاعر الموهوب مع موضوعه.

رافداً يغني الإيقاع ويخفف من رتابة النبذة الخطابية؛ مما حول القصيدة إلى «سيرة شعرية» عميقة تفتت هيمنة الصوت الواحد، وتفتح المجال للتأمل الفلسفي والحوار الداخلي الذي يعاين تفاصيل الموت والغياب والحياة بأسلوب ثري مشبع بالشعرية. يستعيد المؤلف تجربة «شاعر الرصيف» علي فودة الذي التصق بالواقع والميدان ملتحمًا بتجربة الثورة في بيروت. ويتوقف مع أعماله، مثل «عواء الذئب» و«منشورات سرية للعشب»، بوصفها تجسيدا للصوت المتمرد أو الصعلوك الشاعر الذي يرفض «المؤسسة» حتى لو كانت مؤسسة الثورة. وهكذا انطلقت شعرية علي فودة من تمرده ومن الارتباط العضوي بحياة الناس العاديين، ومن بلاغة الهامشي، ليشكل حالة خاصة في الشعر الفلسطيني بجمعه بين الحدة والشفافية الرعوية، إذ إن تجربته تمثل نموذجاً للشعر الذي يصدر عن معاناة حقيقية لا عن ترف ذهني؛ مما جعل من صوته علامة فارقة في شعرية المقاومة التي لا تتنازل عن شرطها الجمالي. ويقدم المؤلف مسحاً نقدياً يشمل تحولات الشاعرة فدوى طوقان من «الرومانسية» إلى «اللاشعبيك» بعد

اللغة لدى درويش، وكيف طور نبرته الخاصة التي تميز بين الغنائي والملحمي والسردية بعيداً عن المباشرة الخطابية. كما يعقد الناقد مقارنة جوهرية بين درويش والمتنبي، موضحاً أن كليهما استند إلى «قوة الكلمة وكبرائها» في مواجهة انكسار الواقع، وكيف شكل «النفي والاعترا ب» محفزاً إبداعياً لصياغة هوية شعرية ترفض التلغيم. ويشير المؤلف إلى أن درويش نجح في تكريس صورة اقتران «المرأة بالأرض واللغة» كالثوث مركزي يفسر تاريخه الشعري.

ويدرس الدكتور محمد عبيد الله جانباً بليغاً من تفاعل الشعر مع النثر في تجربة درويش، محللاً نظام التفجير ووجوهاً من النظام السردية، حيث تُبنى القصيدة في كتل ثرية تحافظ على توحيد الوزن وتنوع الإيقاع. فالناقد يرى أن درويش استخدم النثر داخل الشعر ليمنح القصيدة مرونة في التعبير عن تفاصيل الحياة اليومية والمواقف الدرامية التي تضيق عنها الغنائية التقليدية، كما في قصيدة «مطار أثينا»، التي تعكس قدرة الشاعر على استيعاب الحوار وتعدد اللغات داخل النص. ويوضح المؤلف أن هذا التوحد يمثل ذروة نضج درويش في التعامل مع النثر لا بوصفه نقيضاً للشعر، بل بوصفه

سطور

عودة إلى عبد الوهاب البياتي

بقلم: عبده وازن

تحلّ الذكرى المئة لولادة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي (1926 - 1999) فتستعيد أقلام بعض النقاد والشعراء، صورة أحد رواد الشعر الحديث وقصيدة التفعيلة، معيدة إليه حضوره الذي طالما كان لامعاً في العقود الأخيرة. كان بعض أصدقاء البياتي يكتبون حيناً تلو آخر، مدافعين عن مرتبته الريادية، مستنكرين حال النسيان أو التناسي الذي حل به، بعد رحيله، هو الذي كان حاضراً حتى الرمق الأخير. كان البياتي شاعراً على صورة برومثيوس الإغريقي ذلك الذي سرق النار وأراد أن يضيء بها العتمة التي تحيط به. وكان بحق ذلك السارق النبيل الذي أضاء بناره ليل الشعر والعالم. ظل البياتي شاعراً حتى اللحظة الأخيرة من حياته، فهو لم يستطع أن يتخيل نفسه يوماً يحيا خارج الساحة الشعرية، وبعيداً عن معاركها شبه اليومية. وفي تلك المعارك التي خاضها شاعر "أباريق مهشمة" كان ينتصر في أحيان ويتراجع في أحيان ولكن طبعاً من دون أن يعترف بأي تراجع.

كان البياتي لا يزال عشية رحيله، مالئاً المفتركات الشعرية، حتى بدا أن الزمن لا يزال زمنه والمنابر منابه وجواراته تحتل الصفحات الثقافية وفيها دأب على التحدث عن ثورته الشعرية وعن قصيدة التفعيلة وعن العراق والمنفى والمرأة. ودأب كذلك على رمي سهامه الحارقة والمؤلمة أحياناً على بعض رفاقه من شعراء وكتاب. وكم عُرف البياتي بلسانه اللاذع وسخريته الحادة وهو لم يدع خصماً من شره ولا سياسياً مرأياً، ولم يتوان عن هجاء صدام في الآونة الأخيرة في قصيدة شهيرة سماها "التنين".

شاعر رائد عاش مجد الريادة وتنعم به على خلاف رفيق دربه بدر شاكر السياب الذي قصفه الموت باكراً. لكن ريادته لم تدفعه إلى الاستسلام والرفاهة والطمأنينة، بل ظل ذلك الشاعر القلق المجدول بالأسئلة العميقة وبالشك والحيرة. وكيف لا وهو الذي استهل حياته الشعرية شاعر اللامكان بل "مسافراً بلا حقائب"، كما تقول إحدى قصائده الأولى. ومنذ ذلك التاريخ، أي منذ الخمسينات غدا البياتي شاعر المنفى بامتياز. وكان لقصيدته الشهيرة تلك وقع كبير في تاريخ الشعر العربي الحديث وتاريخ المنفى العربي الذي راح يتسع عقداً تلو عقد. وفي كلامه عن المنفى استطاع أن يجسد صورة وجودية للشاعر المنفي خارج الجغرافية والتاريخ معاً، خارج المتن والهامش. كان البياتي في طبيعة الشعراء المحدثين الذين جددوا القصيدة العربية وأمدها بما أوجدوا من إيقاعات جديدة وبنى ومفردات ومعان لم تكن مألوقة. لكنه ظل على قدر من المحافظة أو الأصالة أو الرصانة في معنى ما، فلم يتطرف في ثورته الشكلية ولا في تجديده، ولم يُعرب في حديثه مثلما أعرب بعض الذين جايلوه وأعقبوه، بل أثر أن يظل وفياً للينابيع التي طالما غرف منها، وفياً للتراث ولكن باسم المعاصرة وللقصيدة القديمة باسم القصيدة الحرة وللنصوص الصوفية باسم النثر الشعري الذي كتبه حيناً تلو حين، من دون أن يركن إلى قصيدة النثر. كان شاعراً حديثاً بحق ولكن من غير تطرف أو مغالاة أو تهور. فوراء ثورته كمنت حالة من الاتزان، وخلف غلوائه رسخت حالة من الهدوء، على رغم أنه الشاعر الذي جاب الحضارات قارئاً نهماً، وطاف المدن والعواصم مهاجراً ومنفياً، ورافق الثورات السياسية والأدبية في الوطن العربي والعالم أجمع. شاعر حديث لكن جذوره مغروزة في تربة الحلاج وابن عربي والسهوردي وسواهم من شعراء الصوفية الذين قرأهم باكراً في بغداد. شاعر معاصر ولكن على طريقة المخضرمين الذين لم يتخلوا عن قديمهم أياً كان. ولعل صفة الخضرمية مثل شاعر "النار والكلمات" خير تمثيل. وهو ظل يحن إلى أوزان الخليل طوال أيامه الأخيرة ولم يكن يتوانى عن القريض في بعض المناسبات.

عبد الوهاب البياتي شاعر ذو تاريخ بل تاريخ في شاعر. هو سليل المراحل والمحطات الرئيسية، سليل الرومانطيقية والواقعية، سليل الرمزية والصوفية، سليل الأصالة والحداثة معاً. شاعر سياسي أيضاً نجح في ترسيخ معادلة جديدة للشعر السياسي قائمة على الوعي الثوري وليس على الهجاء والسخرية فقط.

إننا نحتاج الآن إلى إعادة قراءة البياتي، شاعراً حاضراً وليس شاعراً غائباً، ترك وراءه الكثير الكثير من القصائد الفريدة والمواقف الجريئة والآراء الصائبة.

• شاعر وروائيّ وناقد أدبيّ من لبنان

جديدة تفيد من تحولات الشعر العربي، خصوصاً في قصيدة النثر، وتكيفها مع التجربة الفلسطينية المختلفة. كما يتناول عبيد الله دور الشعر الشعبي في المقاومة وحماية الذاكرة، ملتفتاً إلى منطقة نقدية حيوية تتعلق بالموروث الشفاهي كآلية للدفاع الثقافي، محلاً الأنماط الغنائية مثل الميجنا والعتابا والزجل وارتباطها بالهوية والذاكرة. فالناقد يرى أن الشعر الشعبي قام بدور حيوي في مواجهة محاولات المحو، حيث تتحول القوالب اللحية إلى سبل شعبية لحماية الثقافة والوجود الفلسطيني، وتظهر الدرامية هنا في «الروح الاحتفالية» والأداء الجماعي الذي يحول المناسبات إلى تظاهرات وأحداث وطنية. ويؤكد المؤلف أن الشعراء الشعبين استطاعوا حفظ الذاكرة الجمعية وتأطير الهوية الوطنية داخل ألحان موروثية استجابت بمرونة لأحداث النكبة والثورة؛ مما يجعل هذا الشعر جزءاً لا يتجزأ من جدلية «الغنائية والدرامية» التي درسها الكتاب.

ويختتم بالتشديد على أن قوة الشعر الفلسطيني تكمن في قدرته على دمج «غناء الروح» بـ«دراما الواقع»؛ ما جعله ديواناً حياً للثقافة الفلسطينية وصمودها أمام كل محاولات التغييب والمحو، ولقد أسهم الشعر الفلسطيني بهذه السمات وغيرها في تطوير القصيدة العربية الحديثة عبر «مزج الغنائية بالدرامية» واستلهاه «الروح الملحمية». إن هذا «الجدل» لم يكن غاية في حد ذاته، بل كان وسيلة فنية لرسم المستقبل والتمسك بحلم التحرير والعودة؛ مما جعل من القصيدة المعاصرة بنية جمالية «تتسع لمعاناة الإنسان»، وتتجاوز مجرد التعبير العاطفي العابر.



نكسة العام 1967، وتجسيد الشاعر هارون هاشم رشيد صوت العودة بنبرة غنائية وفيّة، وصولاً إلى تجربة الشاعر عز الدين المناصرة وتحليلات «القناع» والسيناريو الشعري وسمات أخرى أصيلة في قصيدته. كما يتوقف عند تجربة الشاعر محمد لافي، محلاً تميزه في جيل السبعينات عبر «اقتصاد اللغة» وشنن القصيدة بالتوتر الذي يعبر عن المعاناة اليومية بنبرة خافتة لكنها عميقة التأثير. ويتناول تجربة الشاعر نجوان درويش في تقديم قصيدة

شاعر وناقد وباحث

الدكتور محمد عبيد الله، ناقد وشاعر وباحث وأستاذ جامعي، من مواليد عام 1969، ويعمل أستاذاً للأدب والنقد. نال جائزة كتارا في حقل النقد الروائي. له مؤلفات في الشعر والدراسات النقدية والمعجميات والتراث العربي، من بينها: «أساطير الأولين.. الجنس الأدبي الضائع في السرد العربي القديم»، «الصناعة المعجمية والمعجم التاريخي عند العرب»، «مفاتيح التراث.. معجم الأديان والمعتقدات والمعارف قبل الإسلام»، «الوعي بالشفاهية والكتابية عند العرب».



كتاب محمد العامري الشعريّ قصيدة تقاوم اليباس والنسيان

«سيما الوردة.. علامة العطر»..

حديقة المعنى

كتب: عبد الله أبو بكر (لندن)

يتتبع الشاعر والفنان التشكيلي محمد العامري في كتابه الشعري الجديد «سيما الوردة.. علامة العطر» علامات الطبيعة والذاكرة والفقدان والمكان، لكنه يرفع وردة المعنى عالياً في حديقة المعنى، مقاوماً كل يباس وكل نسيان. وبشكل في كتابه الصادر حديثاً عن دار خطوط وظلال للنشر في العاصمة الأردنية عمّان، مساحات شعرية واسعة وصافية، تعكس خطوط الوردة في أكثر من لون وصورة، متجاوزاً بذلك صورتها المباشرة، أو لونها الواحد، نحو دلالات يلتقي فيها الاحتفال والمآتم معاً.

ولا يكتفي بذلك، فيعيد تشكيل الوردة على صفحة الشعر، لا من خلال ألوانها، بل من خلال أصواتها، إذ تتحول إلى علامات صوتية تنبت في ساحة الإيقاع، وتطير في فضاءات الحياة وتفاصيلها؛ في الحب والحرب والموت. يشير في مقدمة كتابه الشعري: «في ظل الوردة صورة الدم والحب والحرب والموت والحياة».

تحضر الوردة في هذا السياق عبر أكثر من اتجاه، فهي عنوان العطر عندما تقف بين عاشقين، وهي أيضاً عنوان الدم والحرب والموت، عندما تستلقي على شاهدة قبر أو تسير في جنازة؛ وهي عنوان للحياة إذ تقف في ساحة الماء وترفع قامتها فوق الحقول المضيئة.

عبر 64 مقطعاً شعرياً تتشكل هذه القصيدة الممتدة في سيمياء الورد والعطر، وفيها يضيف محمد العامري إلى تلك العناوين ملامح جديدة للورد، التي يحاول سقايتها بالعطر والشعر معاً: «هنا نرسم الأرض مقطوعة الرأس/ نرسمها وهي دائخة في الخطى/ في المدى المرتجى وردة فترّطت عقدها للغياب/ على مهل نرحل الآن نمشي على شوكه

سقطت في طريق، على يدنا ما يدل علينا».

ترفع القصيدة منذ مطلعها صورة الأرض التي قطعت رأسها، وداخت في خطاها وهي تحمل في يد البلاد الباكية وردة الغياب. وردة تشير إلى الرجل، وتدل على المأساة التي تتسع وتقفز هنا وهناك. كل ذلك ضمن نسق شعري يحاول التقاط الصورة من الأعلى: «جئت أجرج ثوب الهزائم وحدي/ ووحدني بكيت بلادي/ ولم يبق مني سوى منجل تركته العجائز في الصّهد/ وحدي هنا/ ليس لي صورة في المياه/ ولا وردة في يدي».

تسقط الوردة من يد الشاعر، عندما تفرط عقدها في المدى للغياب، كأنها فائض من الحزن والأسى، وإشارة إلى بلاد تتحرك من مكانها، وتسكن بعيداً هناك في أفاصي الغياب. يحاول الشاعر استعادة تلك الوردة ليضعها من جديد في مزهية القصيدة، لا يهجوها كما اتهم ابن الرومي بذلك، بل يبللها بالشعر، وتقف من جديد في بقعة ناهضة هناك على أكتاف الأرض التي تفقد رأسها.

مشهداً مشهداً، تتحول القصيدة إلى لقطات حيّة، تستلقي على بساط الطبيعة ومفرداتها المتحركة، تروي حكايات البلاد، الأب، الحقل، النهر، الحديقة، الحجر، الرمال، البيوت، الينابيع، المرأة، والهواء، وتشكلها في خطوط الصورة الشعرية: «وكنْتُ على حامّة النّهر أرسم أغنية للهواء/ أعود على عجل في يدي وردةً وبقايا أصابع خائفٍ/ ثم أنسى لتغفو المقاهي في رغبة البرّ/ أتركها حافياً باتجاه السؤال، وأضحك ثانية كصفاء الينابيع/ لكن قلبي الصغير بدا كومة من تراب البيوت».

يرسم أغنية للهواء، ببقايا الأصابع الخائفة، ويترك المقاهي تغفو في رغبة البرّ. يمضي حافياً باتجاه السؤال، يضحك

كصفاء الينابيع وإن كان قلبه كومة من تراب البيوت. تلك صورٌ شعرية واسعة ليست بحاجة إلى مفردات كثيرة حتى تدخل مكتملة في قلب المشهد أو الإطار الشعري. تتوالى في مساحة محدودة من الكلمات التي تحرسها وردة الشعر، وهي تنبت في نقطة ضيقة جداً من حصة التراب، لكنها عندما تبدأ بالصعود، تأخذ مساحة الأرض وما عليها، وتصبح الوردة هي رأس الأرض.

إلى جانب تلك الصورة الشعرية، تبرز صورة البيت، عبر ممرات الذاكرة، وهي صورة حية تتذكر وتمتد في سطر العبارة الشعرية لتعيد نحت البيت في تراب البلاد، التي

كادت تفرق في الحرب، وقد جاءت هذه القصيدة لتحملها على وردة الحياة والحب، ملوّحة للنار: «في الحياة/ علينا إذاً أن نلوّح للنار/ نغزو مرابعنا بيد أنختتها الحروب/ ولا نرتجي غير حب يؤججنا بالغناء/ وحب مضى هارباً في سرير الهوى والشكوك».

هي مواجهة بين لون ولون، بين رائحة وأخرى، بين وردة الحرب، ووردة الحب والحياة، تلك علامات تصعد بالشعر أعلى وأعلى، لتلامس سقف الحكاية.

وحين تحضر الحرب، تحضر الحديقة أيضاً، لتقف في مواجهتها، عبر أشجارها وأسئلتها أيضاً، فالحدايق تتحدث،



محمد العامري

ملتقى الأرياح

الأحمر لون البحر الأبيض

بقلم: لورا غاغو غوميث

عزيزي القارئ، أعتمد منك. فمن المستحيل، بالنسبة إليّ، أن أتحدث عن الأدب الجميل الذي يحيط بي عادةً، بينما يحصد الموت الأرواح على سواحل البحر الأبيض المتوسط، مرة أخرى. لقد ركزت أول خطواتي البحثية على شمال المغرب ولهجته الجميلة، وعشت بسبب ذلك هناك، واعتبرت هذه المنطقة بيتي الثاني. كما عبرت تلك الحدود بين المغرب وإسبانيا سيراً على الأقدام. لذلك فأنا أعرف المنطقة معرفة جيدة إلى حد ما. إن مشاهدة الصور، وأنا بعيدة عن الموقع، أتعرف إلى أرض عشت فيها وأحببتها وأحبها. غير أن حادثة سبتة ليست جديدة في بحرننا المشترك، ولعل الجديد فيها هو حجمها، وفوق ذلك قسوتها. وبينما أكتب هذه السطور، فقد 72 شخصاً حياتهم على الجانب الإسباني من شاطئ تاراخال؛ و17 آخرون، حتى الآن، على الجانب المغربي. ومع ذلك، يبدو أن الاهتمام يتجه إلى مكان آخر: فنحن الآن غارقون في مناقشات سياسية وتاريخية، وننسى ربما الجانب الإنساني من هذا الحدث: فقدان أرواح بشرية. لا نعرف شيئاً عن قصص الضحايا، ولا أسماءهم، ولا أعمارهم، إنهم الآن مجرد أجساد هامة تنتشلها قوات الأمن من المياه.

هناك أسئلة كثيرة نطرحها على أنفسنا، وربما لن تصلنا إجاباتها أبداً. وهل يهم ذلك حقاً؟ بعد أسابيع قليلة، سيكون موضوع نقاش شيء آخر. ومع ذلك، كيف يمكن محو هذه الصور من الذاكرة؟ لقد رأيت شباباً يرتدون قمصان وسراويل ومنادل فقط؛ رأيت أفراد عائلات بأكملها، يحملون أطفالاً ورضعاً في أحضانهم، مستندين

إلى طوافات للسباحة. ولا أعرف ما الأسباب التي دفعتهم إلى العبور جميعاً في نفس الوقت. فلا بد أن تكون هناك من الأسباب والدوافع المختلفة لكل واحد من الأشخاص الذين حاولوا العبور. لكن أسئلتي مختلفة: من زَيْن لهم طريقاً مليئاً بالمخاطر، وقدمه لهم على أنه درب مفروش بالورود؟ من لعب بآمال وطموحات هؤلاء الأشخاص المستضعفين؟ وفي النهاية، من كذب وخدع، وبذلك أنهى حياة هؤلاء الأشخاص؟ ذلك المجهول هو المسؤول عن كل هذا. ذلك المجهول المختبئ في الظل، الذي يتلاعب بحياة الآخرين وكأنها عملة قرش.

شاءت المصادفة أن تقع هذه الحادثة المؤلمة في الوقت الذي كانت بين يديّ قصة عن أسر ثريانتيس في الجزائر. إن تاريخ البحر الأبيض المتوسط الذي صار الأحمر لوناً له، وتاريخ جميع الشعوب التي تسكن على ضفافه، لا يقبل التحليل التبسيطية الذي يُروّج له عبر وسائل التواصل الاجتماعي؛ فهو لا يقبل التصنيفات الأحادية، ولا الحكايات الخطيئة. واليوم كما قبل سنوات لن ننسى غرّة تحت الإبداء الجماعية. ومع أنّ الأدب يشكّل ملجأ من قسوة العالم، إلا أنه لا يدعو للهروب مما يحدث.

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



وتطرح الأسئلة في صفحات ملوّنة: «ما الذي سوف يحدث خلف السياج/ سوى أن أحرق في شجر العمر/ أمشي ويلحقني العمر ثانية/ فرحاً كالندى وهو يهمني على وردة في الحديقة/ يهمني ويتركنا في مهيب السؤال».

تتعدد أصوات القصيدة، بين الذات والجماعة، تارة يتحدث فيها الشاعر عن نفسه واحداً متعدداً: أحرق في شجر العمر/ أمشي ويلحقني العمر ثانية/ فرحاً كالندى»، وتارة أخرى ينتقل للحديث عن الآخرين، وهم هنا الأهل والأحبة الذين أثّروا ذاكرته بالمفردات، التي يمكن من خلالها كتابة البيت، لا مجرد العيش فيه.

كذلك الأمر عندما يتمكن من استعادة بلاده عبر المقاومة بالشعر، لينجح أخيراً في العبور إليها؛ وإن عبر جسر واحد ووحيد، في الجغرافيا الشعرية.

يبتعد الشاعر محمد العامري في هذا العمل الشعري عن أي إشارة مباشرة لما يريد الحديث عنه، وهو في هذا السياق، يمنح القصيدة نفساً أعمق، يؤهلها للسير نحو مسافات شعرية طويلة، ليست كل القصائد قادرة على تجاوزها أو الوصول نحو خطوط النهاية فيها. حتى في حديثه عن بلاده، لا يحاولُ تتبّع الأسماء، إنما يقفز بعيداً نحو التفاصيل التي تسبق الأسماء المباشرة أو العناوين الكبرى، وتلك في قصيدته، مفاتيح شعرية تطرق باب المعنى باقتدار، لتحافظ على خطوطها الهادئة، والهادرة في الوقت ذاته.

إنها محاولة لتشكيل الوطن عبر المخيلة، لا لأنه يبحث هنا عن وطن آخر، إنما لأنه يريد استعادة وطنه واسعاً ومتسعاً على صفحة القصيدة: «يريدُ بلاداً بحجم يديو/ وأغنية لظلام الحياة/ وقبرين لم يهبطا مرة في مداه/ سيأتيه ورد من

سيرة الشاعر والرسام

محمد العامري، شاعر ورسام وناقد في الفنون البصرية، من الأردن لعائلة تهجّرت قسراً من بيسان في فلسطين أثناء النكبة. عضو الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين، وعضو في رابطة التشكيليين في الأردن، ورئيس جمعية عززال للثقافة والفنون. صدرت له كتب عديدة في الشعر والرواية والنقد. نال جوائز أدبية وفنية عدة، منها: جائزة لوركا من معهد ثريانتيس في عمّان، وجائزة عبد الرحيم عمر لأفضل ديوان شعر، وجائزة بينالي الخرافي من جمعية التشكيليين الكويتيين. عمل في وزارة الثقافة الأردنية مديراً لمديرية المسرح والفنون، ومديراً لمركز تدريب الفنون.

الكاتبة الفرنسية إيف غِزّا في روايتها الأولى تستكشف الذات عبر الموت

«إعادة الجثمان».. تجربة اغتراب جذري

كتب: محمد حمودان (باريس)

لفتت رواية «إعادة الجثمان» للكاتبة الفرنسية إيف غِزّا الأنظار، منذ صدورها سنة 2024 عن منشورات غراسي في باريس، بوصفها عملاً أوّل يجمع بين قوة التجربة الإنسانية وجرأة التجريب اللغوي، وهو ما أهّلها للفوز بجائزة غونكور للرواية الأولى. فهذه الرواية لا تستمد تميزها من موضوعها وحده، بل من الطريقة التي تحوّل بها مأساة شخصية إلى تأمل في الذاكرة والهوية واللغة، وفي قدرة الأدب على إعادة بناء الإنسان بعد انهياره.

تنتمي الرواية، في بنيتها العميقة، إلى تقليد رواية التكوين، غير أنها لا تظل حبيسة هذا التقليد، بحيث تعيد صياغة معاييرها بصورة قلقة. فالتجربة المؤسسة في حياة الساردة أنابيللا موريلي ليست الحبّ ولا السفر ولا النجاح، بل مواجهة الموت وما تفرضه، عبر السرد، من مراجعة جذرية للذات، والوقوف على حقيقتها العارية. فقد كانت أنابيللا، قبل الصدمة، متعلقةً بالهالة التي قد تضيفها الكتابة أكثر من تعلقها بمغامرة الكتابة ذاتها. ومن ثم، فإن موت الأب لا يفرض عليها استعادة جثمانه فحسب، بل يدفعها أيضاً إلى الاحتراق بنار الكتابة، واستكشاف ذاتها فوق أكوام الرماد، بعيداً عن الزيف والادعاء.

تنطلق الرواية من حدث بسيط في ظاهره، لكنه بالغ الأثر. فبعد عامين من القطيعة التامة مع والدها، تتلقّى أنابيللا، الطالبة في مدينة ليون، بريداً إلكترونياً يخبرها بوفاته في الكامبرون. يرد الخبر في المطلع ممزجاً بحركاتها اليومية

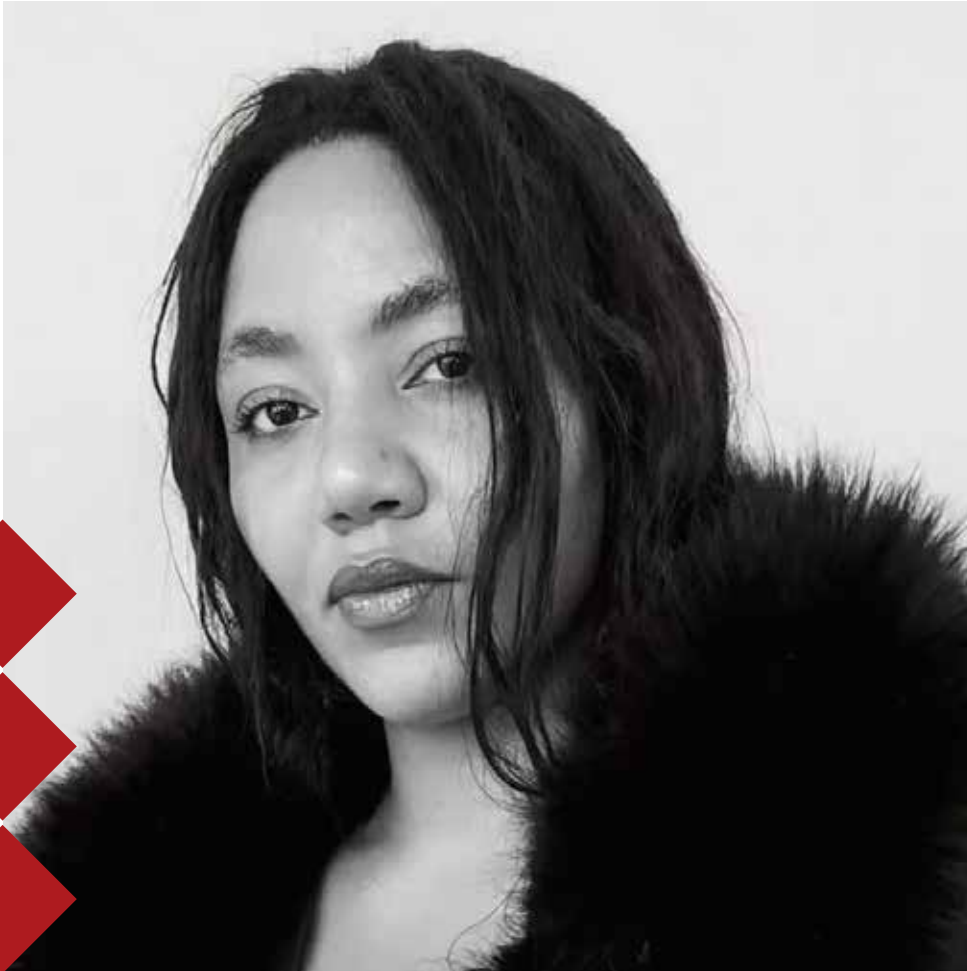
داخل المكتبة وبضجيج المدينة: «مات في ذلك اليوم، حين كان الضوء في الحديقة يعبر الواجهة الزجاجية». وما إن تقرأه حتى ينهار السد الذي أقامته بينها وبين ماضيها، فتجتأحها الذكريات كما لو كانت طوفاناً لا سبيل إلى مقاومته.

يتحاور هذا المطلع بوضوح مع مطلع رواية «الغريب» للبير كامو. فكلتا الروائيتين تنطلقان من خبر وفاة أحد الوالدين: الأم عند كامو، والأب عند إيف غِزّا. غير أن أنابيللا تبدو نقيض ميرسو. فإذا كان بطل كامو يستقبل الخبر ببرود لافِت، فإن خبر الموت يفجّر عند أنابيللا اللغة والذاكرة معاً. إنها، بتعبير غالروائية نفسها، نسخة شديدة الحساسية من ميرسو، غائبة عن نفسها، لكن العالم يخترقها من كل جانب. غير أن الرواية لا تكتفي بحبكة واحدة. فالقارئ يكتشف أن أنابيللا سجينّة أكاذيبها أيضاً، إذ سبق لها أن أخبرت رفيقها وأصدقاءها في ليون بأن والدها قد مات. فكيف تعلن موت أب كانت قد قتلت رمزيّاً؟ لا يتعلق الأمر إذن بمواجهة الموت وحده، بل بمواجهة الكذبة التي بنت عليها حياتها وهويتها الجديدة، وبالاعتراف بأن القطيعة مع الماضي لم تكن سوى بناء هش سرعان ما انهار عند أول صدمة.

كان الأب، جيوفاني موريلي، عاملاً ميكانيكياً فرنسياً من أصل إيطالي، قضى سنوات طويلة مغترباً بين الكونغو والغابون والكامبرون، قبل أن ينتهي به المطاف فقيراً ومعزولاً وعاجزاً حتى عن العودة إلى وطنه. وتستحضر شخصيته شخصية كورتر في رواية «في قلب الظلمات» لجوزيف كونراد، وشخصية أندريه دوفورنو في «حيوات

صغيرة» لبير ميشون. هؤلاء رجال غادروا أوروبا بحثاً عن الثروة أو الخلاص، فانغمسوا في الغابات الإفريقية، حيث فقدوا تدريجياً يقينهم الأخلاقي وصورتهم عن أنفسهم. ويتجسد هذا العالم في وصف أصدقاء الأب: «مغتربون ذوو كروش، تفوح منهم رائحة الجعة الدافئة والنيبذ المستورد، حثالة أمم شتى: إيطاليون وإسبان وفرنسيون ويوغوسلافيون وروس، هاربون من حكم قضائي أو من خيبة حب، منفيون عن أسرهم كما عن أوطانهم، جاؤوا إلى إفريقيا يلتمسون خلاصاً آخر، أو منصباً في شركة، أو حرية ممارسة انحرافاتهم، وعلى أذرعهم نساء أصغر فأصغر سنّاً». ومن خلالهم ترسم إيف غِزّا صورة لعالم ما بعد الاستعمار،

حيث يعيش بعض الأوروبيين في عزلة أخلاقية، يمارسون «افتراسهم» محتمين بصورة المغترب الغربي المهيمن الذي يمتلك السلطة الرمزية والمالية. ويبرز أيضاً أثر صمويل بيكيت، عبر التناص مع «مولوي»، أول رواية يكتبها مباشرة بالفرنسية. ففي رواية بيكيت يبحث مولوي عن أمه، ثم يبحث موران عن مولوي، أما في «إعادة الجثمان» فتتحد الشخصيتان في أنابيللا. فهي موران حين تشرّح طفولتها بحثاً عن حقيقة أبيها، وهي مولوي في طفولتها الإفريقية وفي عجزها عن التكيف مع العالم. تحقق في حياة أبيها، لكنها، من دون أن تدري، أنها تحقق أيضاً في حياتها وفي الأكاذيب التي بنت عليها هويتها الجديدة.



إيف غِزّا

فحوصات ثقافية

عائد إلى يومياتي

بقلم: الدكتور محسن الرملي

إذا كانت كُتُب السيرة الذاتية قليلة عندنا، فُكُتُب اليوميات أقلّ. وإذا كنا نخشى كشف السيرة للمستور الخاص، فإن اليوميات هي كشف لمستور المستور؛ لأنها تُمثل ما وراء السيرة: تفاصيلها الخفيّة وصيروتها وما لا تقوله السيرة عن نفسها.

عندما عُدتُ إلى بلدي الأم، العراق، بعد عقود من الاغتراب، وجدتُ بين أوراقي ورسومي ودفاتري، التي تركتها محفوظة في صندوق ثياب أمي الراحلة، دفترين فقط من يومياتي، فجلبتهما معي إلى مدريد، ولم أفتحهما، إلا مؤخراً، فوجدتُ فيهما مادة وشهادة تستحقان أن تريا النور، وعلى الرغم من أن أكثر ما نخشاه، حين ندوّن يومياتنا، هو أن يُطلّع عليها أحد، ها أنا أفكر في أن يقرأها الجميع! فقد وجدتها وثيقة تشهد على تفاصيل مرحلة شكّلت أبناء جيلي؛ تحطمت فيها آمال بعضهم، وتغيّرت حياة بعضهم كلياً، ومات آخرون وطواهم النسيان.

عندما قرأت الأوراق المصفّرة، تذكرتُ تلك الأجواء: المُعاناة، الأحلام، الأوهام، المَسرّات، الجمال، الفُبح، وكيف كنا نعيش في دوامة من القلق والشائعات والمخاوف. ومع ذلك ثمة روح نابضة، مُقاومة وحتى مُتمرّدة، في حدود الممكن، وكيف كان الأدب – قراءة وكتابة ونقاشاً – بالنسبة لي؛ مُنقذاً لذاتي، حافظاً على تماسكها، وعلى ما أمكن من آمالها. كُنا نكتبُ اليوميات لأنفسنا، وربما أن لها أن تكون للآخرين، ولو عبر دسّها في رواية.

منذ يسّ مبكرة، اعتدّت كتابة يومياتي، لأنني رأيتُ أخي حسن مطلق يفعل ذلك، وشجعني عليها أيضاً، بهدف: التدريب اليومي على الكتابة، استنطاق أيامنا العادية بحثاً عن معنى ما، تأمل الذات والتعرّف عليها، توظيف المناسبات منها في نصوصنا، وللتذكّر، فمهما فُلنا عن حدث ”يستحيل أن ننساه“، سنجد أننا، بعد فترة، قد نسيناه. طالما نصحن كبار الكُتّاب بتدوين الأفكار والمشاعر واليوميات، وحذّرونا من الاعتماد على الذاكرة والثقة بها، وها أنا اليوم، إذ أقرأ تفاصيل تلك الأيام، أدركُ كم كانوا على حق. فقد هزّست الأحداث الجسام الكثير من ذكرياتنا حد المَحو، وعطّأها غبار الزمن، ولولا اليوميات لاندثرت تماماً، بينما حفظها التدوين، أعادها نابضة، كأنها تحدث أُمامي.

ولهذا أشعر بالأسف على ضياع دفاتري الأخرى، وعلى توقفي عن كتابة اليوميات، لا سيما بعد ظهور وسائل التواصل الاجتماعي، طناً مني – كما ظنّ كثيرون – أنها يمكن أن تكون بديلاً عنها. غير أنني أدركُ الآن أنها لا تُعوّضها؛ فما ننشره في حساباتنا على شبكات التواصل، وإن كان مُرفقاً بالصّور، لا يعدو أن يكون عرضاً للمظاهر والوقائع الخارجية، أما التأمّلات والرؤى والمشاعر العميقة والآراء الحرة، فهي مما لا تحفظه إلا اليوميات، والتي يصفها حسن مطلق بأنها ”العين إلى الداخل“، ويقول: ”عندما تكون العين إلى الداخل؛ فهي تعكس صورة العالم دائماً“، أما ما نفعله في وسائل التواصل، فهو العين إلى الخارج، وتزييف ومُجارة لهذا الخارج.

قد يكون أي التزام مُتعيّبا، لكن ثماره جديرة بالعناء. سقطتُ كل ذلك لأقول: ليتنا نحثّ أنفسنا وغيرنا على ممارسة هذا الفن السردي العريق، وخاصة في مآهة وتشويش وزحام عصرنا. سيغدو التدوين مرآةً وعلاجاً وفناً ووثيقة؛ تنظيماً وتأملاً وتقييماً، ثم مشاركةً بالنشر والقراءة والدراسة، أو توظيفاً له في نصوص أخرى.

• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني
يقيم في مدريد



ولا تستعيد الذاكرة الوقائع في ترتيب خطي مطمئن، بل تعيد بناء المشاهد وفق منطق سينمائي قائم على الاسترجاع المتكرر. لا تعود الرواية إلى الماضي لتقديم معلومات جديدة فحسب، بل تعيد المشهد نفسه بصور مختلفة، بحيث تكسر خطية الزمن وتخلق تراكباً بصرياً. ففي ذكرى زيارة الأم، تمر أنابيلا أولاً بأيام انتظار لم تكن تعيها، ثم ترى أمها تترجل من السيارة وتضع حول عنقها قلادة تحمل اسمها، «كأنها ستفتدي الزمن وسنوات الغياب». وبعد ذلك يعود السرد إلى بداية عطلة الفصح، حين ارتدت الطفلة أجمل ما لديها واندفعت إلى الشارع صارخة: «أمي آتية لرؤيتي! أمي آتية لرؤيتي! اليوم!» وبهذه العودة الدائرية لا تعرض الرواية الذكرى بوصفها ماضياً ثابتاً، بل جرحاً يعيد الوعي تمثيله كل مرة بصورة مختلفة.

أما أكثر ما يميز رواية «إعادة الجثمان» فهو أسلوبها. فالروائية لا تكتب وفق قواعد السرد التقليدي، بل تجعل اللغة نفسها تعكس التشظي الداخلي للشخصية. تتداخل الأفكار مع الحوار والوصف، وتتجاوز الأزمنة، وتتقطع الجمل ثم تستأنف إيقاعها، حتى تبدو الصفحة أشبه بمقطوعة موسيقية منها بنص روائي. ولا يأتي هذا التفكك من باب الاستعراض الشكلي، بل لأنه التعبير الأكثر صدقاً عن الاضطراب النفسي الذي تعيشه البطلة. وقد تبلغ الجملة حدّاً يجعلها على تخوم القصيدة، كما في صورة الأم التي تنبثق من طفولة الكونغو: «كانت رائحة الخبز في الممر كله تنفذ عبر الجدران، وفستانها الأبيض ثم الأزرق، وضيافئ طويلة والشراشف مثل بشرتها، تغطي الجباه كلها، تصرخ، كعباها من العلو كأنهما عكازان، أظافرها حمراء مديبة كالإبر، تجر الشمس، وترمي ذراعيها». يتعذر هنا تعيين فاعل الفعل تعييناً نهائياً، إذ يتناوب بين الرائحة والبشرة والفستان، وهي جميعاً امتدادات للأم، الفاعل الرمزي الحقيقي. وتستمد إيف غِزا

هذه الحرية التركيبية من ملازمتها النصوص اللاتينية، حيث تتيح مرونة الجملة للفعل أن ينتقل بين فواعل متعددة، مضاعفاً إمكانات المعنى. وبهذا لا تنتمي الجملة عند الكاتبة إلى النثر الخالص ولا إلى الشعر الخالص، بل تصبح وحدة تفسّ وإيقاع. فالكلمات والجمال في نظرها صوت قبل أن تكون معنى، ولا ينبغي للجملة أن تعبّر عن الفكرة فحسب، بل أن تجعلها محسوسة. وتتحوّل الصفحة بذلك إلى فضاء لتصميم حركة الكلمات، فتستعير الرواية من الشعر إيقاعه، ومن المسرح بناءه المأساوي، ومن السينما تكسيرها للزمن، من دون أن تفقد صوتهما الخاص.

وتعيد إيف غِزا أيضاً النظر في العلاقة بين الكلمة ومعناها. ويتضح ذلك في لفظة «راستاكوير» التي كان الأب يطلقها على كل من لا يمشط شعره، أو يبدو قذراً، بل حتى على سبى الأدب. فقدت الكلمة في فمه معناها المعجمي الأصلي، وصارت موضوعاً للعب والحلم. ولم تكتشف أنابيلا معناها الحقيقي إلا لاحقاً، حين شرعت في الكتابة وراحت تنقب «في المعاجم وفي العالم عن المعنى الحقيقي للكلمات والأشياء».

وفي نهاية المطاف، لا تروي «إعادة الجثمان» قصة مصالحة مطمئنة مع الماضي، بل تحكي تجربة اغتراب جذري، فأنابيلا تجسّد عبارة رامبو: «أنا هو الآخر». إنها غريبة عن الأمكنة التي تعبّرها، عvisة على الإمساك، في حركة دائمة. لا يعيدها الأدب إلى ذات ثابتة، بل يمنحها القدرة على أن تصبح غريبة عن نفسها وأن تجد في هذا التحول شكلاً من أشكال الحرية. فالكتابة ليست عودة بسيطة إلى الذات، وإنما مغادرة لها، أكثر وعياً وقلقاً وإنسانية.

سيرة الروائية

إيف غِزا، روائية فرنسية من أصول كونغولية وإيطالية، نشأت في الكونغو قبل أن تضطر إلى مغادرتها إبان الحرب الأهلية. تعمل أستاذة للغة اللاتينية واليونانية القديمة واللغة الفرنسية. وتكتب مقالات نقدية في مجلة «لير»، وسبق لها أن أصدرت ديواناً شعرياً.

كتاب للباحث الدنماركي جانيك زاتكوفسكي

الدramاتورجيا بوصفها نظرية انعكاسية



جانيك زاتكوفسكي

كتب: عواد علي

وأسس التسلسل الهرمي المتمثلة في عمليات التكوين والإحساس، وتقديم العمل الفني وتلقيه. وعلى هذا النحو فإن الدراماتورجيا نظرية انعكاسية، ومن خلال ارتكازها على مختلف أنواع الدراماتورجيا العاملة في نسق الفن، من الممكن الوصول إلى نظرية للدramاتورجيا. يقدم المؤلف لمحة للعديد من التحديات الآتية، التي تحاول الدراماتورجيا أن تتعامل معها، من خلال جولة حول العالم، مؤكداً أن الدراماتورج يحتاج إلى أن يفهم العملية الفنية في إبداع المسرح من الداخل، ويجب أن يعرف متى يطبق أي نوع من المهارات التحليلية، سواء كانت إجرائية، أو فكرية، أو أموراً دلالية تتعلق بالمثل أو النص أو الجمهور. وهذا يتطلب فهماً للكيفية التي نولد بها المعنى، ومن ثم معرفة الاتصال والتطور والإجراءات الواقعية.

تقترن الدراماتورجيا أصلاً بالمسرح وتاريخه الأوروبي الذي لا يقل عن ثلاثة آلاف سنة. وما نسميه الفن له تاريخ أقصر لا يزيد على 300 سنة، وأن أول نظريات الدراماتورجيا يرجع تاريخها تبعاً لذلك إلى القرن الثامن عشر. وقد كان المؤلفون الأوائل للنظرية الدراماتورجية فنانين، وغالباً كتاب مسرح، وفلاسفة. ورغم ذلك، فإن النظام الجديد للمجتمع الحديث استتبع تمييز العلم كنسق متمايز وظيفياً، فهو يلاحظ في شكل نظريات، ويناقش أسئلة الحقيقة.

ولكي يفعل العلم ذلك، تطورت مختلف البرامج العلمية من العلوم الطبيعية التي تركز على السببية والتكهن، إلى العلوم الإنسانية، حيث ظهرت التجارب مع النقاط المحورية الأخرى بسرعة في منتصف القرن العشرين. وتدرس تجاربنا النظرية التي تحل فيها مفاهيم الاتصال والمراقبة محل السببية والقدرة على التنبؤ. والعلم الذي يراقب الفن، يسأل السؤال الآتي: كيف يراقب الفن المجتمع، وكيف يوفر الفن اتصالاً ذا معنى عن المجتمع للمجتمع؟ وبالطبع يستلزم الحاجة إلى التساؤل عن كيف يتم التعرف إلى عمل فني معين على هذا

للدramاتورجيا مجال دلالي واسع، فهي تدل على وظائف عديدة ظهرت تبعاً مع تطور المسرح، ومأخوذة من الفعل اليوناني الذي يعني «يؤلف»، أو «يشكل الدراما»، وتستخدم بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم، وكذلك في اللغة العربية. يعرّف الباحث الدنماركي جانيك زاتكوفسكي، في كتابه «نظرية الدراماتورجيا»، الصادر ضمن منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثلاثين (2023)، بترجمة أحمد عبد الفتاح، المفاهيم المتعلقة بالدramاتورجيا، ويجمع الحجج في نظرية درامية متماسكة بأنساق فعالة، وهي نظرية واسعة النطاق ذات وجهات نظر تاريخية ومعاصرة حول الدراماتورجيا.

بدأت الدراماتورجيا، حسب زاتكوفسكي، في اليونان القديمة، وولدت من التجريب مع الديمقراطية، والتعليق في المسرح على حالة الإنسان، واختلطت منذ بداياتها بالسياسة والدين والتعليم، ولا تزال كذلك إلى الآن أكثر من أي وقت مضى. وقد شهد المصطلح نفسه تطوراً مستمراً، لكنه اكتسب، بفضل إدخاله في الاستخدام الشائع للغة الإنجليزية خلال العقود الثلاثة الماضية، أهمية جديدة.

وتسترعي الدراماتورجيا التركيز على تواصل الاتصال، وتدرس في المسرح كيف يمكن أن تروي الأجسام المتحركة والأصوات والأضواء قصة تؤثر في القيم. وفي الحياة اليومية، خارج المسرح، تصبح الدراماتورجيا مسألة أدائية، حيث يتعين علينا باستمرار أن نؤدي الأدوار التي نشغلها. ولهذا السبب، فإن الطريقة التي يصف بها المجتمع نفسه ليست مجرد مسألة للعلماء والمنظرين، ولكنها مسألة كل أولئك الذين يلتقون على أساس يومي مع صيغ مبتكرة للقيم والأحداث المهمة التي أخرجناها، وعرضناها على خشبة المسرح في حياتنا المعاصرة.

ويقترح زاتكوفسكي أن توظف الدراماتورجيا في نسق الفن كنظرية ممارسة موائمة بشكل متكرر لقيم التسلسل الشعري غير القابلة للانتهاك،

اقتصاد الانتباه والإعلام الرقمي

بقلم: الدكتور صالح أبو أصعب

يتعدى الإعلام الرقمي كونه وسيلة نقل معلومات، إذ أصبح جزءًا من النظام الاقتصادي العالمي يقوم على جذب الانتباه وتحويله إلى أرباح. واقتصاد الانتباه هو مفهوم في علم الاقتصاد يشير إلى أن انتباه الإنسان أصبح موردًا نادرًا، وبالتالي تتنافس الشركات والمنصات على جذبه والحفاظ عليه واستثماره. كل دقيقة يقضيها المتلقي أو المتصفح على هاتفه تساوي قيمة اقتصادية لتلك الشركات، إذ إن المنصات الرقمية تعتمد على جذب انتباهك لأطول وقت ممكن، وذلك عبر: - خوارزميات مخصصة تعرض للمتلقي محتوى يناسب اهتماماته. - الإشعارات المستمرة. - الصور والتسجيلات المصوّرة "فيديوهات قصيرة وسريعة". - التمرير اللانهائي، غير المحدود.

إنّ "اقتصاد الانتباه" يحوّل المستخدم من صفة "المتلقي" إلى صفة "المنتج"، إذ يتم استغلال أي استثمار بياناته ووقته الذي يستخدمه في تكنولوجيا الاتصال. ويتم ذلك عبر تحويل "الانتباه" إلى "سلعة"، إذ إن المنصات الرقمية تقيس الثواني والدقائق لمشاهدات المستخدمين وتحويلها إلى مؤشرات قابلة للبيع للمُعلنين، مثل تكلفة كل ألف ظهور في التسويق والإعلان والترويج. فالانتباه يُعدّ "مصدرًا" مهمًا اقتصاديًا، لأنّ الإعلانات تعتمد على عدد المشاهدات، فزيادة وقت الاستخدام تعني زيادة الأرباح، لذا فإن البيانات التي يتم جمعها تُستخدم للاستهداف الإعلاني. وتستخدم خوارزميات معقدة لتحليل سلوك المستخدم وتفضيلاته واحتياجاته واهتماماته، لتقديم محتوى يضمن بقاء المتلقي أطول فترة ممكنة، مما يزيد من فرص عرض الإعلان. لقد أصبح المحتوى الرقمي من فيديوهات، ومقالات، وصور، أداة لجذب الانتباه، حيث يتسابق الجميع، أفرادًا، ومؤسسات، وعلامات تجارية، لجمع أكبر عدد من رصيد "علامات الإعجاب" والمشاهدات. لذا فالإعلام الرقمي واقتصاد الانتباه مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، حيث تحوّل الانتباه البشري إلى سلعة ثمينة في العصر الرقمي، خصوصًا مع الانتشار الشعبي لمنصات مثل (يوتيوب وفيسبوك وتيك توك وإنستغرام) التي تسعى لتحويل محتواها إلى قيمة تجارية، عبر جمع البيانات وتحليلها، لتقديم محتوى إعلاني مُستهدف. وهذا يخلق نموذج عمل يعتمد على جذب انتباه المتلقي لأطول مدة ممكنة، وهو ما يتطلب من الإعلاميين ابتكار محتوى جذاب وعميق في الوقت نفسه، لمواجهة تحديات "الضجيج المعلوماتي" وتعزيز "الاستهلاك" الإعلامي الواعي.

لقد أصبحت الآثار السلبية لاقتصاد الانتباه واضحة مع الاستخدام اليومي للمنصات الرقمية، حيث يتم تصميم هذه المنصات لجذب المستخدم لأطول وقت ممكن، مما يؤدي إلى: • الإدمان الرقمي، الذي يجعل المستخدم يعود بشكل متكرر ومن دون وعي. • القلق والاكتئاب والضغط النفسي بسبب المقارنة الاجتماعية مع حياة الآخرين التي تُصوّر كنموذج "مثالي"، ما يؤدي إلى العزلة وضعف العلاقات الواقعية وقلة المهارات الاجتماعية. • تشتت الانتباه وضعف التركيز، نتيجة للتعرّض المستمر لمحتوى متجدد وسريع. • انتشار الأخبار والمعلومات المضللة والملققة والزائفة وعدم التحقق منها، مما يؤثر على الوعي العام واتخاذ القرارات. • استغلال البيانات الشخصية التي تجمعها المنصات وتستخدمها في الإعلانات الموجهة، مما يثير قضايا تتعلق بانتهاك الخصوصية. • التأثير على النمو الذهني والسلوك والقدرة على التعلم لدى الأطفال والمراهقين. لذلك كله، فإنّ المصلحة العامة تتطلب من الإعلاميين بناء علاقة مستدامة مع الجمهور، من خلال التركيز على الصدقيّة والجودة والموضوعية والتوازن في تناول، وتعزيز "الوعي الإعلامي" و"التفكير النقدي" لدى الجمهور لفهم الخوارزميات وتقييم مصداقية المصادر، والتحول من "استهلاك سلبي" إلى "استهلاك واع".

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



النحو. ولمزيد من التساؤل، كيف ينجح الفن باستمرار في توفير شكل جديد في الوسائط المتعددة، وكيف نلاحظ تطور المعنى في الفن ونصفه، فضلًا عن الأسئلة عن الجوهر، مثل: ما هو الفن؟ من أجل المزيد من الأسئلة البنائية والعملية، مثل: كيف تتم ملاحظة الفن؟، ومن ثم، عندما نسأل كيف تشارك الدراماتورجيا في إبداع فن له معنى، فقد يبدو للوهلة الأولى أنه سؤال متسام ومجرد، أو سؤال حصري ومحدد وضيق للغاية، ولكن عند صياغته من جديد كسؤال لكيفية توصيل الاتصال ومراقبته كفن، يفتح أفق أوسع بكثير.

ويؤكد زاتكوفسكي أن فرضيته ترتبط بحقيقة أن الأنساق المتميزة وظيفيًا في المجتمع الحديث تطبق المعرفة الدراماتورية، سواء كان ذلك في وسائل الاتصال الجماهيرية مثل السينما أو التلفزيون أو الإذاعة، أو في أنظمة الإنترنت الناشئة، أو في المؤسسات عبر أنظمة أخرى. ويستوجب المؤلف رؤية تجربته في بناء نظرية الدراماتورجيا بمنظور أوسع، فهو يهتم ببناء نظرية تسمح للملاحظات التحليلية الصغرى للأعمال الفنية والعمليات الفنية أن تقترن بالملاحظات التحليلية الكبرى للتغيرات الاجتماعية. فالنظرية يجب أن تسمح بمراقبة الأشكال التاريخية والممارسات المعاصرة، ويجب أن تكون مفيدة على أرضية غرف التدريب في العملية الفنية الإبداعية، وبالمقارنة مع مختلف الأشكال الفنية والوسائط أيضاً.

وبالنظر إلى الشروط المسبقة، يقدم الكاتب



سيرة

جانيك زاتكوفسكي، باحث دنماركي، وأستاذ مشارك في قسم الدراماتورجيا بجامعة آرهوس الدنماركية. شغل سابقًا منصب رئيس المدرسة الوطنية الدنماركية لكتاب المسرح، وعمل مؤلفًا مسرحيًا في مسارح الأطفال والمسارح الإقليمية والوطنية. وتشمل مجالات بحثه تحليل النصوص الدرامية، والعروض المسرحية، والعمليات الفنية.



سيرج تيسرون

الكاتب الفرنسي سيرج تيسرون يقدم تأملات في العزلة المعاصرة

«الآلات الأمومية».. رفيق رقمي يحاكي الحضور العاطفي للأم

كتب: الدكتور رشيد برهون (تطوان)

الاصطناعي الاعتناء بنا؟»، الصادر بالفرنسية، في أبريل/ نيسان 2026، عن منشورات «بريس أونفرستير دو فرانس» في باريس. فالسؤال الذي يشغل المؤلف لا يتعلق بقدرات الآلة الحسابية ولا بمستقبل المهن التي قد تُستبدل بالخوارزميات، وإنما يتصل بشيء أكثر قربًا من التجربة الإنسانية المباشرة: ما الذي يدفع الأفراد إلى البحث عن الإصغاء لدى كيان يعرفون سلفًا أنه لا يسمع، وعن التفهم لدى منظومة لا تشعر، وعن الصلابة لدى برنامج لا يملك وجودًا سوى في حدود الشاشات؟

يندرج هذا العمل ضمن مسار فكري طويل كرسه صاحبه لدراسة أثر الوسائط التقنية في الحياة النفسية. فمن يتتبع مؤلفات تيسرون حول التلفزيون والصور الرقمية والعوالم الافتراضية يلاحظ أن اهتمامه لم ينصب يومًا على التكنولوجيا في ذاتها، بل على التحولات التي تحدثها في إدراك الإنسان لذاته وللآخرين. ويواصل الكتاب الحالي هذا المشروع، غير أن موضوعه هذه المرة يتمثل في العلاقة الناشئة بين البشر والذكاءات الاصطناعية التوليدية التي تحاكي المحادثة وتستثمر الحاجة الإنسانية إلى التواصل.

يستوقف المؤلف تحوُّل عميق في المتخيُّل المرتبط بالآلة. فالصورة التي رافقت الحاسوب خلال القرن العشرين كانت تدور حول السرعة والدقة والقوة التنظيمية. أما التطبيقات

لعلّ قليلًا من الكتاب والمفكرين تنبؤوا بما نعيشه اليوم مع الذكاء الاصطناعي، ومن هذه القلة المتبصرة الشاعر والكاتب الفرنسي بول فاليري الذي كتب سنة 1925، أي قبل أكثر من قرن: «كلما بدت لنا الآلة أكثر فائدة، ازدادت فائدة؛ وكلما ازدادت فائدة، ازدادنا نحن نقصًا وعجزًا عن الاستغناء عنها»، كما ورد في كتابه «التنوع الأول»، 1934. لم يكن فاليري طبقًا يتحدث عن الذكاء الاصطناعي، ولا عن التطبيقات الرقمية التي ترافقنا اليوم في جيوبنا وشاشاتنا، لكنه كان يلتقط مبكرًا إحدى الحركات العميقة التي تحكم علاقتنا بالتقنية، فما نبتهر لخدمتنا ينتهي، شيئًا فشيئًا، إلى إعادة تشكيلنا. وإذا كان فاليري قد تأمل مصير الإنسان في عصر المكننة، فإن سيرج تيسرون يوجّه اهتمامه نحو مستوى آخر، متسائلًا عما يحدث عندما لا تكتفي الآلة بمساعدتنا على العمل، بل تُعرض علينا الإصغاء والمواساة والرعاية. وما كان آنذاك تأملًا في مصير الآلة الصناعية أصبح اليوم سؤالًا ملغًا بشأن الذكاءات الاصطناعية التوليدية التي تتسلل شيئًا فشيئًا إلى مجالات كانت حكرًا على العلاقات الإنسانية. بعدما غدا استخدام الذكاء الاصطناعي جزءًا من حياتنا اليومية، تستوقف تيسرون الهجرة من المجال التقني إلى الوجداني، في كتابه الجديد «الآلات الأمومية».. هل يستطيع الذكاء

ما يجذب المستخدم، بحسب تيسرون، ليس المعرفة التي تنتجها النماذج اللغوية بقدر ما يجذبه استمرارُ التفاعل. إن قوة هذه الأنظمة تكمن في قدرتها على إبقاء الحوار مفتوحًا، وعلى منح الانطباع بأن هناك دائمًا مخاطب ينتظر السؤال التالي، دون تأفّف بل باستزادة وتأدب ولباقة في الخطاب وامتداح وعزف على الوتر الحساس. لهذا يذهب المؤلف إلى حد التشكيك في ملاءمة عبارة «الذكاء الاصطناعي»، مقترحًا الحديث عن منظومات لصناعة التفاعل وإدامته. إذ يتجلى هذا المنظور بوضوح في الصفحات التي يخصصها لتحليل ظاهرة «الرفيق الرقمي».

المعاصرة فتقدّم للمستخدم في هيئة مختلفة تمامًا، في صورة رفيق حاضر باستمرار، ومستمع لا يضجر، ومساعد لا يتبرم من الطلبات المتكررة، وصوت لا يكل ولا يمل من الإجابة. من هنا يستعير تيسرون مفهوم «الأمومة» ليصف هذا النمط الجديد من التمثلّات. فالآلة لم تعد تُسوَّق باعتبارها أداة للإنجاز فحسب، بل بوصفها حضورًا مطمئنًا يعيد بالرعاية والمواكبة والاهتمام. ولا يقود هذا التحول إلى تغيير صورة التقنية فقط، بل يطال معنى العلاقة نفسها. فالكتاب يقترح النظر إلى الذكاء الاصطناعي من زاوية مختلفة عن تلك السائدة في النقاشات العامة.

مواضع عديدة إلى التركيز على ما تُحدثه هذه التقنيات من أشكال جديدة من التعلق والارتهاق النفسي، غير أن القارئ قد يتساءل عمّا إذا كانت جاذبية هذه الأنظمة تعود حقًا إلى خصائصها الذاتية بقدر ما تعود إلى التحولات العميقة التي عرفت الروابط الاجتماعية خلال العقود الأخيرة. فربما لم تخلق هذه الأدوات الحاجة إلى الإصغاء والاعتراف والطمأنينة، وإنما وجدت أمامها حاجات قائمة أصلًا في مجتمعات تتراجع فيها أشكال القرب التقليدية وتتقلص فيها فضاءات التفاعل المباشر. ومن هذا المنظور، قد لا يكون الذكاء الاصطناعي منتجًا للوحدة بقدر ما هو مستفيد منها، ولا صانعًا للفراغ العاطفي بقدر ما هو أحد الأجوبة التقنية المقترحة لسدّه. ولعل إدراج هذا البعد السوسيولوجي في التحليل كان سيمنح أطروحة الكتاب أفقًا أوسع، ويتيح فهمًا أدق للعلاقة المركبة بين التحولات التقنية والتحوللات الاجتماعية التي تواكبها.

ومع ذلك يبقى الكتاب مساهمةً لافتةً في حقل الدراسات المعاصرة حول الذكاء الاصطناعي. وتكمن قيمته الأساس في نقل النقاش من سؤال الأداء إلى سؤال المعنى، ومن حدود الخوارزمية إلى حدود الإنسان ذاته. فالمسألة التي يضعها تيسرون أمام القارئ لا تتعلق بقدرة الآلة على التفكير مثل الإنسان، وإنما بسؤال أعمق يخص إعادة توزيع وظائف كانت تاريخيًا من اختصاص الأقارب والأحباب حول الصداقة والحب والأسرة على كيانات رقمية صُممت أساسًا لإطالة أمد التفاعل. ومن هذه الزاوية يغدو الكتاب تأملًا في الوحدة أو العزلة المعاصرة بقدر ما هو دراسة في التكنولوجيا. من الأفكار التي راودتني أثناء القراءة أن «أطياف الأم الرؤوم» تتجلى في طبيعة الخطاب الذي تنتجه تطبيقات الذكاء الاصطناعي، وتمتد أيضًا أحيانًا إلى أبسط تفاصيل تصميمها. فليس من قبيل المصادفة أن تكون غالبية المساءات الصوتية التي رافقت بدايات الذكاء الاصطناعي الجماهيري، من قبيل «سيري» و«أليكسا»، قد

الاصطناعي التي يتناولها سيرج تيسرون. فهي لا تعرض على مستخدميها أمًا بديلة، ولا تدّعي ذلك صراحةً، لكنها تستدعي شيئًا من المخزون العاطفي المرتبط بالأمومة في الذاكرة الإنسانية، وتعيد تركيبه داخل تجربة رقمية قوامها الكلمات والردود الفورية ووعد الحضور الدائم. من هنا يكتسب الكتاب، في نظري، أهمية تتجاوز النقاش التقني حول الخوارزميات والنماذج اللغوية، لأنه يضع إصبعه على تحوّل أعمق يتعلق بأشكال الولوج والتعلق الجديدة التي أخذت تتشكل في زمن تراجعت فيه مساحات القرب الإنساني المباشر، واتسعت فيه الحاجة إلى من يُصغي ويُطمئن ويُشعر الفردَ بأنه مرئيٌّ ومسموع، بل وموجود.

ومع ذلك، فإن قارئ الكتاب قد يطرح بعض التحفظات، فالمؤلف ينطلق غالبًا من حالات قصوى تنتمي إلى مجال الممارسة العلاجية، الأمر الذي يضيف على التحليل أحيانًا نبرةً إنذارية تتجاوز حجم الظاهرة الفعلي. كما أن التجارب التي يستند إليها مستمدة أساسًا من مجتمعات تشهد تراجعًا مطردًا في شبكات التكافل والتضامن التقليدية، وهو سياق لا يمكن تعميمه بسهولة على مجتمعات أخرى ما تزال الأسرة فيها تؤدي وظائف مركزية في الدعم النفسي والاجتماعي. ثم إن استعارة «الأمومة» نفسها، على ما تمنحه للنص من قوة حجاجية، تظل بحاجة إلى تدقيق مفهومي أكبر. فالرعاية لا تُختزل في صورة الأم، بل تمثل منظومة أخلاقية واجتماعية أكثر اتساعًا. وكان من الممكن أن يكتسب النقاش أبعادًا إضافية لو انفتح المؤلف على الأدبيات الفلسفية المعاصرة التي جعلت من مفهوم الرعاية محورًا لتحليل العلاقات الاجتماعية وممارسات المسؤولية المشتركة.

وبجوز، من زاوية أخرى، التساؤل عمّا إذا كانت العلاقة المتنامية مع تطبيقات الذكاء الاصطناعي تمثل سببًا في تفاقم العزلة المعاصرة أم أنها مجرد عرض من أعراضها. فالكتاب يميل في

مورد اقتصادي تُبنى عليه نماذج أعمال كاملة. ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في كتاب «الآلات الأمومية» وصفه الدقيق للآليات التي تجعل هذه العلاقة مُغرّية. فالمستخدم يجد نفسه أمام مخاطب لا يقاطعه، ولا يدرجه، ولا يواجهه باعتراضات حادة، ولا يحمله أعباء التفاوض التي تقتضيها العلاقات الإنسانية العادية. ومن شأن هذا النوع من التفاعل أن يعيد تشكيل توقعات الفرد من محيطه الاجتماعي. فحين يصبح الثناء متاحًا باستمرار، والتوافق مضمونًا، والإصغاء غير مشروط، يغدو الاحتكاك بالآخر الواقعي أكثر صعوبة مما كان عليه من قبل. لا يعود الأمر متعلقًا بوجود آلة منافسة للبشر، بل بظهور معيار جديد تُقاس على أساسه العلاقات الإنسانية نفسها.

لربما تكشف لنا الأفق الفكري الذي يصدر عنه الكتاب، ومن هنا أيضًا اقتراح عنوان مواز له من وحي القراءة نفسها: الذكاء الاصطناعي وأطياف الأم الرؤوم. وقد بدا لي أن هذا العنوان قد يصلح مفتاحًا شخصيًا لارتياح عوالمه. لم يستوقفني وأنا منكبٌ على القراءة الذكاء الاصطناعي في حد ذاته، ولا الجدال الدائر حول قدراته وحدوده، بقدر ما تنبعت لذلك الحضور المستتر الخافت لاستعارة الأم متسرّبةً بين السطور. ليست أمًا من لحم ودم، ولا شخصيةً محددة المعالم، وإنما صورة موزعة على وظائف ومشاعر وانتظارات، في شكل إصغاء لا يضيق، وحضور لا يعرف الانقطاع، وتقبل وتفهم لا ينضب، وعطاء مدارر لا يطالب بالاعتراف وامتنان، وهي أطياف بدا لي أنها تلقي ضوءًا إضافيًا على أحد الخيوط النازمة للكتاب، ذلك الذي يصل بين صورة الأم بوصفها رمزًا للرعاية وبين الآلة التي أخذت تُقدّم تدريجيًا بوصفها وسيطًا جديدًا للعناية والإنصات. وقد بدا لي أن لفظ «الأطياف» أقدر من غيره على ملامسة هذه المنطقة المُراوغة. فالطيف لا يحضر حضور الأشياء المكتملة، ولا يغيب غيابًا تامًا. وضمن هذا المنطق تشتغل كثير من تطبيقات الذكاء

SERGE TISSERON Machines maternelles



L'IA peut-elle prendre
soin de nous ?

puf

فالإنسان، ولا سيما في فترات القلق والبحث عن الذات، يميل إلى ابتكار مخاطب متخيّل يفضي إليه بلواعج نفسه ومخاوفه وأسئلته الممّصة، يبد أن الجديد أن هذا المخاطب لم يعد حبيب الخيال الفردي؛ لقد اكتسب هيئة رقمية وصوتًا وأصبح مرادفًا للاستجابة الفورية. هنا يلتقي النفسي بالاقتصادي، فكلما تعمق الشعور بالألفة ازداد زمن الاستخدام، وكلما طال زمن الاستخدام ازدادت القيمة التجارية للمنصة، بسبب الكم الهائل المخزن من المعطيات، ضمن اقتصاد الانتباه وتسويقه. وهكذا تتحول الحاجة إلى الاعتراف والإنصات إلى

بقعة ضوء

كاتب الظل

بقلم علاء عبد الهادي

من المسرحيات التي علفت بذاكرتي مذ كنت صغيرًا، مسرحية "جولفدان هانم" للكاتب الكبير الراحل علي أحمد باكثير، التي قام ببطولتها الفنان الكوميدي الراحل محمد عوض، وتتحدث عن الأديب المغمور "عاطف الأشموني" الذي كتب رواية "الجنة البائسة" ولكنها تخرج للنور باسم شخص آخر، ليصبح بعدها أديبًا مشهورًا، بعد أن تنازل له الأشموني، تحت وطأة الحاجة المادية، عن روايته مقابل مبلغ معين. هذه المسرحية التي خرجت للنور قبل 64 عامًا لم تكن عملًا في الفراغ، ولكنها بالتأكيد جاءت انعكاسًا لواقع لم يغب يومًا عن دنيا الإبداع سواء في مصر أو خارجها. وتظل قضية الروائي الفرنسي الكبير ألكسندر دوما؛ صاحب "الفرسان الثلاثة"، و"كونت دي مون كريستو" وكاتب ظله العبقري؛ أوغست ماكيه، أقدم وأشهر تلك النوعية من القضايا. كان ماكيه يصوغ المسودات، وينقب في كتب التاريخ، ويلعب الدور الأساسي في بناء الحكمة الدرامية، ثم يأتي دوما ليصوغ كل ذلك بأسلوبه الأدبي المميز، ويحول مخطوطات ماكيه الأولية إلى أعمال أدبية بديعة، تضج بالحياة والحركة والصراع. وإذا كان القضاء قد أنصف ماكيه ماديًا، فقد خذله أدبيًا، وبقي اسمه في كتب التاريخ الأدبي مجرد "كاتب ظل".

ظاهرة "كاتب الظل" أو "فنان الظل"، أو "السيناريست الشبح"، متجددة تدور وقائعها في كل البلدان، بعضها موثق، وأغلبها مجرد نميمة، فهذا الكاتب الكبير المشهور يكتب له أدباء شبان، تمامًا كما يفعل بعض أستاذة الجامعة الكبار، عندما يكلف أحدهم مجموعة من الباحثين بإجراء أبحاث، ثم يجمعها وينقحها ويضع عليها اسمه في صورة كتاب جديد، ولا يملك أحد من الطلبة أن يفتح فمه، وإلا فمستقبله العلمي يكون على المحك!

شيء من هذا القبيل حدث في مصر مؤخرًا ووصل لذروته الدرامية باستقالة الدكتورة جيهان زكي وزيرة الثقافة بعدما أدانتها محكمة النقض بالاعتداء على حقوق الملكية الفكرية لكتاب يتناول قصة حياة شخصية تاريخية تدعى "قوت القلوب الدمرداشية". بعض الأقلام، في محاولة منها لتبرئة ساحة الوزيرة، ألقت اللوم على "كاتب ظل" ورط الدكتورة جيهان، بعد أن عهدت إليه بكتابة الكتاب، وضبطه، مقابل مبلغ معين (أقل من ألف دولار) ولكنه ومن قبيل "الاستسهال" أو عدم الدراية بحدود الاقتباس، تورط بنقل قرابة ثلثه من كتاب سابق لكاتبة مصرية، تناول نفس الشخصية، فيما اعتبرته المحكمة اعتداء صريحًا وواضحًا على حقوق الملكية الفكرية. وقد لاكت بعض الألسنة اسم كاتب معروف بنزاهته، ما اضطره لأن يكتب مقالًا، يدحض فيه التهمة جملة وتفصيلًا، ويؤكد أن دوره اقتصر على كتابة مقدمة كتاب الوزيرة التي يحتفظ معها بعلاقة صداقة قديمة، سابقة علي توليها المنصب.

بعد هذه الحادثة، أعيد فتح ملف آفة قديمة ومتجددة تعاني منها الحياة الإبداعية، فهناك كُتّاب ورسامون في الظل، بينما آخرون يحصدون الشهرة، ويلقون بالفتات للذين اختاروا أن يبقوا في الظل، تحت وطأة الحاجة. ولم تكن الصورة الساخرة التي قدمها الفنان الكبير عادل إمام، بشخصية رجل الأعمال الكبير في فيلم "مرجان أحمد مرجان" الذي يشتري كل شيء، حتى ديوان لشاعر تنازل عنه مقابل مبلغ زهيد، ليشترى بعد ذلك ذمم أعضاء لجنة تحكيم، ويتحول إلى "شاعر مبدع"! هذه الصورة الساخرة ليست مجرد خيال فني، بل ظاهرة موجودة ومتفشية في دنيا الإبداع. فالأمر يمثل اتفاقًا بين طرفين: أحدهما يملك المال ويطمح إلى شهوة الشهرة والمظاهر، وآخر يملك الإبداع ويفتقر إلى المال. وبالطبع، هذا يفرق تمامًا عن كاتب السير الذاتية الذي يمتلك مهارات الكتابة، ويدون سيرة ذاتية لصاحب تاريخ طويل في أحد المجالات، وهو يحتاج أن يخرج تجربته إلى الرأي العام، ولكنه لا يمتلك مهارة الكتابة. كما يفرق الموضوع تمامًا عن وظيفة المحرر الأدبي، الذي يطلق عليه البعض بلغة الناشرين "ميكانيكى النص" الذي ينصرف دوره الأساسي إلى تزيين النص، وحذف التكرار والحشو إذا وجد، مع تقوية الروابط بين الفصول، والأهم ضبط الإيقاع اللغوي والدرامي ليبود النص في أفضل صورة ممكنة.

• كاتب صحفي من مصر



اختارت لنفسها أصواتًا نسائية. وكأن التقنية، وهي تعد المستخدم بالإصغاء والتوجيه والمواكبة، تستدعي، من دون تصريح، واحدًا من أقدم الرموز الراسخة في المتخيل الإنساني، حيث تتراءى صورة المرأة الحنون والراعية، أو بالأحرى صورة الأم التي لا تملّ من الإجابة عن النداء. وهكذا لا تكتفي الآلة بمحاكاة الذكاء، بل تسعى إلى استعارة بعض السمات العاطفية التي ارتبطت تاريخيًا بالرعاية والاحتضان.

وقد يكون من المشروع النظر إلى هذه الظاهرة باعتبارها امتدادًا آخر لما أسميته «أطياف الأم الرؤوم»، فالأمر لا يتعلق فقط بمحتوى الإجابات التي تقدمها الآلة، وإنما أيضًا بالطريقة التي تصل بها إلى المتلقي. فالصوت نفسه يحمل ذاكرة عاطفية وثقافية طويلة. ولعل نجاح هذه التطبيقات لا يعود إلى قدرتها على الإجابة وحدها، بل إلى قدرتها على استحضار أجواء مألوفة تسكن اللاوعي الجمعي، من نبرة هادئة، وإيقاع مُطمئن، واستعداد دائم للإنصات، وغياب كامل للضجر أو التبرم. كأن التكنولوجيا الحديثة لم تكتف بمحاكاة الذكاء، بل شرعت في محاكاة الحضور العاطفي الذي ارتبط تاريخيًا بصورة الأم. بل إن الأمر يصبح أكثر إثارة حين نلاحظ أن الذكاء الاصطناعي التوليدي الذي يدرسه تيسرون لا يعيد المستخدم بالمعرفة بقدر ما يعده بالإنصات. فالسؤال الذي يطرحه الفرد على الآلة لا يختلف كثيرًا في بعض الأحيان عن ذلك السؤال الطفولي القديم الموجّه إلى شخص يثق بأنه سيجيبه دائمًا، فأنظمة

الذكاء الاصطناعي، بقدر ما هي «ثرثرة»، بقدر ما توهم أنها تمتلك الإجابة على كل الأسئلة، من هنا خطر «الهلوسة» التي تتهدد ممارستها، كي أي اختلاق أجوبة وشواهد ومعلومات، كي لا تعترف بقصورها. مهما يكن، من المنظور الذي يهمننا في علاقة بالكتاب موضوع المقال، لا تبدو أصوات سيرري وأليكسا وغيرها مجرد خيارات صوتية، بل علامات صغيرة تكشف عن طبقة أعمق من العلاقة التي تبنيها التكنولوجيا مع مستخدميها؛ كأن هذه التطبيقات تراهن، من حيث لا نشعر، على ذكرى بعيدة تسكن كل إنسان، ذكرى ذلك الكائن الحاضر دومًا، كلما أطلق الطفل نداءه الأول، قبل أن يتعلم الكلام وقبل أن يتعرف إلى العالم من حوله.

يخرج القارئ وهو يطالع الصفحة الأخيرة بانطباع مفارق، متسائلًا عن أسباب الصدى والترحيب الذي تصادفه هذه «الكائنات الرقمية» لدى ملايين البشر من مختلف الأجيال. وقد يساهم هذا الكتاب في تفسير هذه الظاهرة، إذ يجعل من مسألة الذكاء الاصطناعي مدخلًا إلى تشخيص وضع إنساني أرحب، محوره أسئلة مؤرقة حول ازدياد الحاجة إلى الإصغاء في عالم تتناقص فيه فرص اللقاء الحقيقي، وحول حجم الفراغ الاجتماعي والعاطفي الذي أصبحنا نعيشه، إلى حد أننا لا نتردد في الاحتماء بهذه «الكائنات الافتراضية» التي تجعلنا نعتقد أنها تطرد شبح الوحدة بعيدًا عنا، وتُسبِغ علينا الرّعاية وتعيّدنا بالتكفّل بكل حاجياتنا.

سيرة الكاتب

سيرج تيسرون، كاتب وباحث وعالم نفسي من فرنسا، من مواليد العام 1948. عضو في مركز أبحاث التحليل النفسي والطب والمجتمع في جامعة باريس السابعة. متخصص في تأثير وسائل الاتصال والصورة والتقنيات الجديدة على البشر، وخصوصاً فئة الشباب. أصدر أكثر من 34 كتابًا، وُترجمت أعماله إلى عشر لغات. نال جوائز عدة، من بينها جائزة «ستاسار»، وجائزة «نفسانيون» التي يقدمها المركز اللبناني للعلوم النفسية والاجتماعية.

الكاتبة المغربية الفرنسية على ضفاف هويتين وثقافتين مختلفتين

ليلي سليمان تلتقط الأصوات الهاربة في «اقتحام الحدود»



ليلي سليمان

كتب: الدكتور محمد الداهي (الرباط)

تثير الكاتبة المغربية الفرنسية ليلي سليمان في كتابها الجديد «اقتحام الحدود» وضعها على ضفاف هويتين وثقافتين متنازعتين، وتفكر بصوت مرتفع لإبراز المشاكل التي يعاني منها أمثالها من المهاجرين أو المُجنّسين بسبب الابتعاد شيئاً فشيئاً عن الثقافة واللغة الأصليتين. حفزها هذا التجاذب البيئي على معاودة النظر في أصولها باستخدام «النقد المزدوج» لنقد الانغلاق الهوياتي والغلو الوطني من جهة، وفهم الأسباب التي جعلت جزءاً من هويتها يضيع، ويعيق أي تواصل مع بني جلدتها من جهة ثانية. إن العيش على الحدود أو الاصطدام بها من المواضيع التي تستأثر باهتمام الكاتبة في مشروعها الروائي المتمثل في ثلاثية «بلد الآخرين» سعياً إلى إبراز قلق الإنسان الحدودي وتوتره، وتمزقه الهوياتي، وهجانه لغته وفكره، وتعرضه إلى التقريع واللوم لتعلقه بأهداب هويته الأصلية، واختلاف سحنته وهيئته عن الآخر.

تتخيل ليلي سليمان في كتابها الصادر عن منشورات غاليمار 2026، الكابوس نفسه بتواجدها في مكان، محاطة بالرجال فقط، ويطلب منها القاضي بالرد بلسان بني جنسها، وليس بلسان غيرها، «لسنا في فرنسا، تحدثي باللغة العربية». كانت في ميعة الطفولة تعيش في وسط لغوي متعدد يسعها على التواصل مع الآخرين؛ ومن جملة العامية التي كانت تتواصل بها مع أهلها، وخاصة مع جدتها المنحدرة من الألّزاس الألماني، والتي اعتادت أن تسرد على مسامعها الخرافات لاستطابة الكرى. لكن سرعان ما تصدع هذا الفردوس المفقود بعد أن ولوجت مدرسة ديكارت الفرنسية، التي حبيت لها اللغة الفرنسية وثقافتها، في حين كانت تتطير من اللغة العربية بسبب تصرفات الأساتذة الذين كانوا يصفون هالة من التقديس والتهيب عليها.

تأثرت - في الوسط العائلي - أساساً بالدها الذي كان يحسن التحدث باللغة الفرنسية بحكم تكوينه الثقافي ومستواه التعليمي. عندما كبرت ليلي، واندمجت في المجتمع الفرنسي أصبحت تشعر بأن جزءاً من كيانه وهويتها ضاع منها في مُنبَتِ النَّبْعة

وعقر الدار. وعندما توفي والدها، عادت إلى المغرب لتشيعه إلى مثواه الأخير، شعرت بالاغتراب لأنها لم تكن تفهم ما يردده المعزّون من عبارات العزاء والمواساة، ولم تستطع أن تتجاوب معهم رغم أنها كانوا يقاسمونهم المشاعر نفسها، «ألسْتُ مغربية بالتمام مع العلم أنني لا أتحدث باللغة العربية؟ أيمكن لي أن أنتمي إلى بلدي الأصلي وأن أجد مكاني فيه». كانت تبحث عن اللغة العربية في أي مكان لتحتمي بها. كانت تتبع المارة في الأزقة حرصاً على التقاط النبرات الصوتية الأليفة والهارية منها باستمرار. وجدت نفسها - بحسب تعبير الشاعرة والرسامة إثيل عدنان - على عتبة هذه اللغة تطلعاً إلى اقتحام فضائها، والاطلاع على أسرارها، «وإعادة بنائها على شاكلة الأساطير، وعلى هيئة الفردوس المفقود». وإن كانت عصية عليها فهي تعد بالنسبة لها ملاذاً تحتمي به، وذاكرة تعبر الأزمنة، ومؤشراً على الرسو بحر لجي أو في متاهة رهيبة.

حقّلت المسؤولية لوالدها الذي لم يحسن نقل ثقافة الأجداد ولغتهم إليها، ولم يسعفها على تنمية قدراتها التواصلية مع مواطنيها، «تفكك الرباط باللغة العربية بسبب والدي. انقطع خيط الذاكرة. أعتقد أنه يشعر بالخل من عدم درايته بالطريقة المثلى لنقل لغته. يخل أيضاً من انتزاعنا من التقليد، ومن التراث، ومن تناقل تاريخ عائلي».

تربت في حضن اللغة العربية، في حين وجدت نفسها في قلب الثقافة الفرنسية ولغتها؛ وهو ما جعلها تتفاعل إيجاباً مع أغاني جاك برييل، وسلفي فارتان، ومارسيل بروس، في وقت كان الرأي السائد في المغرب هو أنّ كل ما يرد من الغرب يعد ثقافة إمبريالية. بالمقابل كان والدها يحترس من الغلو الوطني الذي يكرس الانغلاق على الذات، ويحول دون التفاعل إيجاباً مع العالم، ومع التعدد اللغوي. جاءت ليلي سليمان إلى فرنسا وهي تناهز الثمانية عشر من عمرها. شعرت أن الآخر يمتعض من سحنتها وجسدها الغربيين، ويعدها في عداد «الأقلية المرئية». كل ما كانت تقرأه من كتب أو ما تشاهده من أفلام يزكي اختلافها عن الفرنسيين، ويشعرها بغربتها عن هويتها العميقة. كلما عادت إلى بلدها



الأصلي يزداد إحساسها بالغربة، وتشعر بأنها مقصاة من ثقافتها الأصلية، ومبتورة عنها، وتمتعض من قلب برج بابل (الانتقال من تعدد اللغات إلى اللغة الوحيدة). بالمقابل، غالباً ما يؤاخذ عليها الفرنسيون استخدام نبرة مخالفة في كتاباتها، والاسترسال في الجمل المعقدة والمتفحصة، إن علاقتها باللغة الفرنسية مشيَّدة على التناقض بدعوى أن اللغة التي تُعدّ جزءاً من المشروع الجمهوريّ والإنسانيّ، هي - أيضاً - وسيلة لإقصاء الآخرين الذين يتحدثون بطريقة مخالفة. إن هذا الوضع - بمعانية ما يحدث والانغماس فيه - جعلها تعي المخاطر الهوياتية على الحدود، وحفزها على مقاومة الأصل والجذر، وعلى مساءلة السرديات الوطنية الملحمية. ما وعت به عندما عُيِّنَتْ سفيرةً للفرنكوفونية عام 2017، وما حتّها أيضاً على التمرد على الدور المناط بها، حتى لا ينعتها أبناء بلدها بالتخلّي عن الجذور. وكانت قد تعرضت بعد أحداث 11 سبتمبر/ أيلول 2001 - أسوة بأمثالها - إلى حملات كراهية بدعوى أنها تحمل من خلال ملامحها تاريخاً آخر، وتنتمي إلى حضارة مغايرة. أصبحت كثير من الصحف الغربية تخصص جزءاً من

مقالاتها لمهاجمة الإسلام. وكرست أيضاً النظرة الدونيّة للغة بذريعة بساطتها وضعفها واقترانها بطبقة الفقراء. إذ استغل الإعلام الغربي تلك الواقعة وغيرها من الأحداث المماثلة لتشويه صورة العرب، ونعت المسلمين المهاجرين باللصوص والمجرمين لتأليب الرأي العام ضدهم. وإن كانت اللغة العربية ثاني لغة متداولة في فرنسا، فهي لا تحظى بالمنزلة المستحقة في التعليم الفرنسي. ولكن، عندما تحملت المغربية الفرنسية نجاة فالو بلقاسم وزارة التعليم، بادرت باقتراح تعليم فعّال للغة العربية في المدارس الفرنسية؛ ولم تسلم من أساليب التقريع والتعنيف بدعوى أنها تزكي «التطرف الديني» في التعليم الفرنسي.

بفضل الأدب تصالحت ليلى سليمانني مع نفسها، لأنه أسعفها على فهم هويتها المضطربة ومداراتها، وجعلها تتعامل مع «البين بين» ليس بصفته فضاء عقيماً، بل باعتباره طاقة خلاقة تتفاعل وتلعب معها دون مركّب نقص، أو دون الاعتذار، ودون الوقوع في فخ من يدافع عن نقاوة اللغة وصفائها. وقد أهلها الفضاء الثالث إلى أداء دور ناقلة الثقافة بين الضفتين المتجاورتين، وإن كانت تخجل من كونها «مغربية سيئة» تمتعض من استفزاز بني جلدتها لها ومعاتبتها لأنها اختارت لغة أخرى غير لغتها الأصلية. تجد الأعداء بالكتابة بلغة لسرد لغة أخرى مشبهة وضعها بوضع اللاعبات المغربيات اللواتي لا يحسنّ التحدث بالعامية المغربية لكنهن يسجلن أهدافاً تترك صدًى طيباً في وجدان المغاربة قاطبة. تشمئز الكاتبة من السؤال الذي يتردد غالباً على مسامعها لمعرفة ما إن كانت - في انتمائها - أكثر فرنسية أم مغربية. يشعرها هذا السؤال وغيره بتجزئ، هويتها، والتعامل معها مثل حلوي تستدعي - بعد نضجها - تجزيها من المقادير. علاوة على ذلك يجرّجها الفرنسيون بالنبيش في هويتها وأصولها، واستفزازها بمخاطر المهاجرين في أوروبا. وهكذا تجد نفسها منتمية إلى فئة من الكتاب الذين كانوا يعيشون على حدود الثقافة الأخرى، وفي خضم التعدد اللغوي، مثل مارغريت دوراس، إدوارد سعيد، فرانز كافكا، وجيمس بالدوين، ويدافعون عن الأدب

الإنساني، وعن تخيل عالمي يعبر الحدود اللغوية والثقافية. فهؤلاء الكتاب الذين وُلدوا بلغة ويكتبون بلغة أخرى يقتحمون الحدود، وهم يرفضون فكرة الآداب الوطنية المتصاقبة فيما بينها.

إن الحدود التي تجعلنا ندخل في صدام مع الآخر قد تؤدي بنا إلى الانغلاق على أنفسنا، ومع ذلك فهي تسعفنا أيضاً على الانفتاح على الآخر، والتعاطف معه، ومعرفة سريرته. الأدب وحده يتيح لنا هذه الإمكانية لمعرفة الإنسان من الداخل، ومن اكتشاف الناس على غير ما نظنه عنهم، «الأدب - في هذا الصدد - هو موضع الحميمي، والهويّات الذاتية والعصيّة، والمشيّدة بتجارب وأحاسيس لا منتهية». علاوة على ذلك يسعفنا على العيش، ويصاحب شكوكنا ويغذيها للحذر من اليقينيّات، ولتفادي الانغلاق والأفكار المتحجرة. يفتح لنا الأدب آفاقاً للتفاعل مع وجهات النظر المختلفة. وفي رواية ليلى سليمانني «أحمل النار في أحشائي»، تؤكد الشخصية «أحببت الناس من خلال الكتب أساساً». كما يجعلنا الأدب نعيش تجربة إنسانية بفضل أعمال رائدة «في غرفتي بالرباط، عبرت الحدود، تعرفت وقتئذ بأنني روسية وصينية وأميركية. تقاسمت أحاسيس مثل أشخاص يحملون هويات غريبة عني».

يقتضي الأدب منا تعلم اللغات لاستكشاف العوالم الأخرى. وهو ما حتم على ليلى سليمانني تعلم اللغة البرتغالية، مستعيدة دور الطفلة بتقبل نصائح المدرّس وتصويباته لنطق الألفاظ بسلاسة،



سيرة الروائية

ليلى سليمانني، روائية مغربية فرنسية، وُلدت في الرباط، عام 1981. انتقلت إلى باريس في العام 1999. نالت جوائز عدة، من بينها جائزة المأمونية عن روايتها الأولى «في حديقة الغول»، للعام 2015، وجائزة غونكور عن روايتها الثانية «الأغنية الهادئة» للعام 2016، وتوّجت في سنة 2017 بالوسام الفرنسي للفنون والآداب، وعُيِّنَتْ في سنة 2018 رئيسةً لجائزة كتاب إنتر الأدبية، وعضوًا في لجنة تحكيم مهرجان دوفيل للسينما الأميركية، ورئيسةً لجنة تحكيم جائزة بوكرو الدولية لسنة 2023.

وحسن استخدامها في مواقعها المناسبة. إن تعلم لغة الآخر هو فضيلة من فضائل «بابل» التي أنقذت البشرية من الشمولية والانغلاق والتحجر، وحفزتها - بالمقابل - على التمازج والتفاعل الإيجابيين، وتبادل وجهات النظر المختلفة. في المقابل، يسعى اليمين الفرنسي المتطرف - أسوة بموسليني - إلى تطهير اللغة وتنقيتها من الألفاظ الأجنبية التي «تفسد» الروح الوطنية.

ورغم أهمية الأدب في الحياة لغويًا وسياسيًا وأثنربولوجيًا، يعيش - في نظر الكاتب فليب روث - نهايته بسبب تراجع نسبة القراءة، والإهمال الذي يطال الكتاب من الجوانب جميعها، وخاصة من أصحاب القرار السياسي الذين لن يبادروا بتنظيم حداد وطني في حال تحطم طائرة تحمل على متنها الكتاب. ووفق كتاب ليلى سليمانني «اقتحام الحدود»، يقتضي الأمر دفاع الكتاب عن عالم جديد، وتوسيع نطاق الأدب، والإصغاء إلى قصص جديدة تثير فضول الناس، وتتقحم الحدود التي تأسرهم، وتحد من حرياتهم. ومن القصص الأثيرة لدى الكاتبة هو الاهتمام ببلدها في رواياتها التي تشبه كرة من زجاج، «أستطيع تحريكها، فتهبّ الرياح، ويتساقط الثلج، وتأتي أيام الصيف الحارة إلى درجة لا أستطيع معها فعل أي شيء». إن الكتابة وفق ذلك ليست شيئاً آخر غير محاولة لولوج الوطن الأصلي سعيًا إلى تعلم اللغة والتحكم في ناصيتها، وتطلعاً إلى العيش في «بابل السعيدة».



خالد جمعة

الطريق، ما يعني أن الإبادة في هذا المقطع، تبدو اقتلاعاً للمكان من الذاكرة، واقتلاعاً للإنسان من يقينه في آنٍ واحد. غير أن الشاعر يوزع هذه الفكرة على امتداد المجموعة كلها؛ ففي «عشرة أغراض للنسيان» على سبيل المثال، لا يعود المكان مجرد عنوان جغرافي، عندما يتحول إلى مجموعة من التفاصيل غير القابلة للنسيان؛ شكل البيت، وصوت أطفال الحارة، ورائحة الطعام، ولوح المدرسة، ووجه النادل، ورسائل الحب، والنخلة التي كانت علامة الطريق. تفاصيل تبدو متفرقة، لكنها، مجتمعة، تؤلف البنية اليومية التي تمنح الإنسان شعوره الطبيعي بالحياة. ما يشير إلى أن معنى الدمار أعمق من سقوط الحجر، لأنه وصل إلى شكل الحياة التي كانت تتشكل داخلها الذاكرة ذاتها.

ولكن هذا الخراب، ليس حديث العهد، فهو وفق استدعاء الشاعر في قصيدته «ممحاة» تقليداً أعمى وجب إعادة تقييمه، فهو يقيمه قائلاً: «لم أفهم يوماً

التي كانت تربط الإنسان بالمكان؛ فالبيت، في التجربة الإنسانية، أكثر من مأوى، فهو فضاء تتشكل داخله العلاقات الأولى، لتكتسب الأشياء ألفتها، ويكتشف الإنسان صورته الأولى عن العالم والأشياء. وعندما يفقد البيت هذه الوظيفة، لا يتغير المكان وحده، وإنما تتغير الطريقة التي يرى بها الإنسان نفسه داخله. يكتب خالد جمعة في هذا الاتجاه قصيدة «سبعة بيوت في الذاكرة» فيقول: «صار البيت شارعاً/ وخطواتي ضباب». هذه الصورة لا تكتفي باستبدال البيت بالشارع، وإنما تنقل المكان كله من حالة الاستقرار إلى حالة العبور، فالبيت يحتفظ بأثر أصحابه، ويمنحهم خصوصيتهم، بينما يظل الشارع فضاءً مفتوحاً للكشف الجمعي، لتتحول العلاقة بينهما من إقامة إلى مرور، ومن انتماء إلى انكشاف، فيما الخطوات، بمعناها الإنساني، تعبير عن يقين داخلي بمعرفة الاتجاه، عندما تصبح ضباباً، يفقد الإنسان أحد أهم شروط وجوده؛ ألا وهي القدرة على معرفة

الشاعر الفلسطيني خالد جمعة يختبر قدرة اللغة لتكون بيتاً

«واختلطت عليك الخيل»..

قصائد تدافع عن المعنى

كتب: أحمد زكارنة (رام الله)

يُعدّ الوقوف على العلاقة بين أسلوب الكتابة الأدبية ووظيفتها، حاجة نقدية، تشبه الوقوف أمام علاقة الإنسان بمكانه بكونها مُنتِجةً للمعنى، فلا يمكن للأسلوب أن يكتسب قيمته خارج الوظيفة التي ينهض بها، ولا يمكن للمكان أن يحافظ على معناه بعيداً عن الإنسان الذي ملأه حياةً وذاكرةً وتجربةً. وكما لا يصبح الأسلوب مجرد زينة لغوية، ولا يبقى المكان مجرد إطار جغرافي، يُنتظر من الكاتب المبدع تحويل كلاهما إلى شرط من شروط تشكيل المعنى، حيث تصعب الاستجابة لطاقة الأسئلة الخلّقة لجسور الوصل بين الخطاب السياسي واللغة الشعرية، لا سيما وأن القارئ لا يمكنه التكهّن متى يبلغ الأسلوب تلك اللحظة التي يصبح فيها جزءاً من وظيفة النص؟ وأين يلتقي الإنسان بمكانه كي يغدو كليهما مرآةً للآخر؟

من هذه الزاوية يمكن الاقتراب من مجموعة الشاعر الفلسطيني خالد جمعة «واختلطت عليك الخيل» الصادرة عن دار طباق للنشر والتوزيع، في فلسطين 2025. فمنذ عنوانها، ينتبه القارئ المُتأنّي إلى أنها لا تقدم قصائد عن الإبادة الجماعية التي يواصل الاحتلال الصهيوني ارتكابها ضد الشعب الفلسطيني في غزة تحديداً وفي عموم فلسطين منذ النكبة، بوصفها حدثاً تاريخياً يصعب القفز عنه، بقدر ما تنشغل بما أحدثته في العلاقة بين الإنسان ومعنى المكان من جهة، والإنسان والعالم من جهة أخرى؛ فالعنوان نفسه يمثل عتبة الاشتغال الأولى، إذ لا يقول الشاعر

ولأن المكان هو الوعاء الأول لذاكرة الإنسان، فإن حاله لدى الشاعر مَجَسّ حياة، إن اختلفت وظيفته اختلف حضوره، والاختلاف ليس خياراً، ولكنه كارثة الكوارث، إذ لا تبدو الإبادة بهذا المعنى مجرد فعل يستهدف الجسد أو الحيز المكاني، وإنما قوة تعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والعالم؛ ولذلك، فإن الخراب الذي تكتبه قصائد خالد جمعة لا يقاس بعدد الأبنية المهدمة، بقدر ما يُحَسّ باضطراب العلاقة



معجباً بسيرة الحرب/ ليس لأنها تأكل أصدقاء على العشاء/ ولا لأنها تقرش البيوت والطرق/ ماسحةً بممحاةٍ ضخمةٍ قصصاً وذكرياتٍ/ بل لأنها كان يمكن ألا تولد أصلاً/ لو لم يقتل قابيل أخاه/ ولو لم يُقْلده الآخرون». من هنا تحديداً، تبدأ القصيدة لدى الشاعر بالبحث عن الحياة في أكثر أشكالها بدهةً، لينفتح السؤال على الخبز الذي كان يخرج من أفران المدينة، وعلى وقت لعب الأطفال في أزقتها، وعلى تفاصيل يومية تجعل المكان قابلاً للحياة؛ وكأن الشاعر يريد القول إن الإبادة تبدأ من إعادة تعريف الشروط التي تجعل العالم ممكناً، وليس

من فعل الهدم، فحسب.

ولعل خالد جمعة الذي بلغ ذروة هذه الرؤية في قصيدته «عن الخبز» يعي أنه حين يصل الإنسان إلى حافة المجاعة، يفقد المجاز امتيازهِ الحصري، ليعود المعنى إلى أصله الأول، تماماً كما يعود الرغبة إلى وظيفته الأساس التي عبّر عنها في سؤال الإدانة بقوله: «الخبز ابن الحنطة/ والحنطة كلام الله للأرض/ فمن بدّل كلام الله؟». إن دققنا النظر في هذه الصورة الشعرية، سنلاحظ أنه وظف سؤاله هنا، ليفتح أفقاً أخلاقياً واسعاً؛ فالحنطة، في هذا السياق، تؤكد دورة الحياة نفسها، قبل أن تشير إلى كونها مجرد محصول زراعي؛ وهي الدورة التي تمنح الأرض وما عليها القدرة على الاستمرار. ومن ثم، فإن السؤال بهذا المعنى بات يتعلق بمن عطّل القانون الطبيعي للحياة الذي ظل يربط الإنسان بالأرض منذ آلاف السنين، لا بمن صادر رغيف الخبز. ويزداد هذا المعنى وضوحاً حين يكتب في القصيدة نفسها: «الخبز خلُق لكي يؤكل/ وليس مفردةً شعريةً مرادفةً للجوع».

وكما أن العلة لا تكمن في وظيفة المكان، فهي أيضاً لا علاقة لها بوظيفة الزمن، فعقارب الساعة

عادةً ما تعلن مرور الدقائق بدقة عالية، إلّا أن الزمن الإنساني لا يمكنه أن يتشكل إلّا عندما تدور الحياة دورتها الطبيعية؛ غير أنها لا تفعل، ليس لعب فيها، وإنما بفعل فاعل حال دون السماح للطفل أن يأخذ وقته ليكبر، والحنطة كي تنضج، والرغيف كي يختم، والإنسان كي يبني ذاكرته، وهو ما أنتجته ولا تزال تنتج طبيعة الاستعمار عبر التاريخ، فكلما تعرضت هذه الدورات للانقطاع، فقد الزمن معناه، حتى وإن استمرت عقارب الساعة في الدوران. ولهذا نجد الشاعر يكتبها صراحةً في نصه «برعم»: «أما الوقت بين الاختفاء والظهور/ فما هو إلّا انتظار لهذا الرغبة/ كي يختم». هنا، أراد الشاعر بربطه فكريتي الانتظار بالاختمار، الإشارة إلى أن استمرار الحياة لا يمكن أن يتحقق من دون أساسياتها، فلا الانتظار يقاس بالساعات، ولا الاختمار يرتبط حصراً برغيف الخبز، وإنما بوظيفة الحياة المستهدفة «حيث يموت الوقت» لتتوارى الجريمة في مساحات رثائها، وهذا ما ينقلنا للحديث عن لغة المجموعة، فإن كان الخراب قد أصاب المكان والزمان، فمن الطبيعي أن يصل إلى اللغة نفسها.

وإذا ما تحدثنا عن اللغة في مجموعة «واختلطت عليك الخيل»، فنحن تطبيقياً نرصد الأسلوب المستخدم من حيث تطويعه رؤيةً تشي وإن لم تقل؛ فالكلمات، شأنها شأن الأشياء، لا تكتسب معانيها من المعاجم وحدها، وإنما من التجارب التي أنتجتها، ومن العالم الذي استقرت داخله؛ فمن اللافت في هذه المجموعة، أن الشاعر اعتمد أسلوب البنية العديدة الرمزية وتكرارها؛ عشرة أفكار، عشرة أغراض، سبعة بيوت، ثلاثة أيام، ثلاثة أطفال، وغيرها.

هذا الأسلوب من الكتابة لم يأت مصادفة، ولكنّ الشاعر استدعاه ليؤدي وظيفةً تنظيميةً دلاليةً، في محاولة جادة لمنح النص إيقاعاً وتدرجاً من جهة، ولترتيب صور الخراب من جهة أخرى؛ وهنا تحديداً، تبرز إحدى أهم سمات مشروع خالد جمعة الشعري، فهو لا يتعامل مع اللغة بوصفها أداةً محايدةً لنقل الوقائع، بقدر ما يقدمها للقارئ بوصفها كائناً عاش المحنة ذاتها التي يعيشها الإنسان، ولهذا تتكرر في المجموعة أيضاً مفردات من قبيل: الحقيقة، الصورة،

الاسم، الأسئلة، والذاكرة. وكأن الشاعر يعيد اختبار قدرة اللغة على أن تكون بيتاً للمعنى بعد أن فقد الإنسان بيته الأول. ولعل البنية الأسلوبية هنا، هي ما وفرت للنص القدرة على النظر إلى الفاجعة من زاوية تفصح ادعاء الشعارات للجنرالات والساسنة، لتكسر البلاغة الرسمية؛ ولذا تبدو المجموعة، في كثير من مواضعها، أقرب إلى قصيدة تبحث عن كيفية النجاة من اللغة المعلبة، وعن كيفية إعادة فتح المعنى بعد أن ابتلعت المقولات الجاهزة.

المجموعة بهذا النهج من الأسلوب، تناقش المسافة الفاصلة بين ما تلتقطه عدسة الشاعر، وما تعيشه الروح المستهدفة؛ وكذا تتعامل مع الأسطورة بوصفها مورداً قابلاً للفحص وإعادة الفهم؛ ففي شذرة «في الأساطير» يتذكر الشاعر الحصان لا البطل: «في الأساطير/ كلما مات بطلٌ فكرتُ:/ ماذا فعلوا بحصانه؟».

وإن أردنا الصعود درجة أخرى، سنجد في نص «يا يسوع» يُحول النداء الديني إلى مسألة عن العدالة والاسم والقيامة: «يا يسوع/ أنت الوحيد الذي رأى القيامة/ فلماذا استأثرت بها وحدك؟». هذه الرؤية المتفردة ليسوع تتجاوز مع مقاربتة للحقيقة في قصيدة «هي كذبة أخرى»، حيث لا يكتفي الشاعر بالإشارة إلى الكذب بوصفه فعلاً بشرياً، وإنما يضعه في مواجهة الحقيقة باعتبارها معركة وعي على المعنى نفسه؛ فحين تصبح الحقيقة موضع نزاع، لا يعود السؤال متعلقاً بما جرى فقط، وإنما بالطريقة التي سيروى بها ما جرى، وباللغة التي ستنتصر في

النهاية لتفسير الأحداث.

بمثل هذه المعالجة لا تهدم هذه المجموعة فكرة الأسطورة، وإنما تدفع بها للتماس مع الواقع، في اختبار فعال لقدرتها على الصمود أمام حقيقة الموت الفاجع، وكأننا بصوت الأديب البرتغالي جوزيه ساراماغو وهو يسأل: «متى سيتوقف الموت عن قتلنا»، والأخير هنا لم يرفض حقيقة الموت، ولكنه يكرر من حيث لا يدري مقولة صديقه محمود درويش: «الموت لا يوجع الموتى، الموت يوجع الأحياء».

ختاماً، لعل هذه الرؤية التي توقفنا أمامها، هي التي تمنح هذه مجموعة «واختلطت عليك الخيل» خصوصيتها، فهي لم تحاول أن تبتكر مجازات مذهشة في السياق الوظيفي، بقدر ما حاولت أن تستعيد قدرتها على تسمية عالم تبدلت قوانينه على مستوى المعنى؛ لذلك، فإن قوة الصورة الشعرية هنا لا تنبع من بعدها البلاغي وحده، وإنما من قدرتها على كشف التحول الذي أصاب العلاقة بين الإنسان ومعانيه الأولى، فالقصيدة لا تضيف معنىً جديداً إلى الأشياء بقدر ما تكشف أن الأشياء نفسها لم تعد هي التي عرفناها. وهذا، في نهاية المطاف، هو الإنجاز الأعظم الذي حققته هذه المجموعة؛ أنها لم تجعل الشعر شاهداً على الإبادة فحسب، وإنما جعلته شريكاً في معركة المعنى، في زمن أصبح فيه الدفاع عن المعنى أحد أصدق أشكال الدفاع عن الإنسان، فإذا كانت الإبادة تحاول إعادة تعريف العالم بالقوة، فإن الشعر في «واختلطت عليك الخيل» حاول إعادة تعريفه بالمعنى.



سيرة الشاعر

خالد جمعة، شاعر وصحفي فلسطيني من مواليد رفح، عام 1965. عمل محرراً للشأن الثقافي في وكالة «وفا» للأنباء، ومدير تحرير لمجلة «رؤية» البحثية المتخصصة، وسكرتير تحرير مجلة «عشتار» الأدبية، وهو عضو مؤسس في هيئة تحرير مجلة «الغربال». أصدر العديد حاز جائزة فلسطين للآداب في الشعر عن مجموعته «قمر غريب فوق صانع النايات». أصدر العديد من المجموعات الشعرية، وكتب أدب الأطفال، والمسرحيات والدراسات، وكتب أكثر من 100 أغنية.

رواية الكاتبة الفلسطينية رجا بكريّة تحوّل الحكاية إلى عنصر مقاومة

«عين خفشة»..

الجسد ذاكرة للنكبة

**كتبت: الدكتورة فهيمة غنايم
(بأقة الغربية، فلسطين)**

بين واقع محاصر، وماضي مهذور، ومستقبل مؤجل، تأتي رواية «عين خفشة» للروائية الفلسطينية رجا بكريّة، بوصفها حقلاً سردياً تتقاطع فيه الذاكرة مع الجرح، ويغدو فيه النصّ منثناً لغوياً ينفش ذاكرة الأجساد المنفّية على جدران التسيان، ويتحوّل فيه الزمن إلى عدوّ معلن؛ فمنذ الصفحات الأولى، تلقي الكاتبة، ابنة مدينة عزّابة البطوف في الجليل، بقارئها في مياه الذاكرة الثّقيلة، متعمّدة إغراقه في «عين خفشة»، تلك العين التي نكّثت، لتبصر بالموت ما يمكن أن تنهّج به الحياة من خرائبها، من صوت بكاء لم يتوقّف منذ النّكبة 1948؛ فيبدو السرد أشبه بتناسل يتدفق من كتل الحنين، وينزف من ثقل الفقد. إذ تتجاوز الرواية مطلب الاعتراف، فتفضح هندسة التسيان، حين تتحوّل الحقيقة إلى جملة ناقصة في فم طفلة تسأل: لماذا لا نعود؟، «اعتقدت أن استعادة الأرض وعودة البشر مسألة بسيطة يحلها الأطفال أمثالي، لم أفكر أبداً أن حرباً إقليمية ضارية لن تعيد رجلاً واحداً إلى موقد بيته البارد». أمّا المكان فلم يكن مجرد خلفيّة للأحداث، بقدر اعتباره نصّاً داخلياً يحكي عن المخيم، والبيت، والجغرافيا الممرّقة، كلّها تتحوّل إلى ذاكرة بديلة؛ «ففي أطراف تلك الضاحية، تحت أقدام عين خفشة نائية، نامت مقابر موتى بأرقام غريبة، تودّعها الشمس وحدها لحظة يذهب الناس إلى خرايف العجائز»، وكذلك الجسد الأنثويّ، خصوصاً جسدي الجدة والحفيدة، اللذين تجاوزا المفهوم البيولوجي للجسد ليجسداً أرشيف النّكبة، كذاكرة حسّية، تستنطق الرواية منها لغة الوجد، وتقدّم الحكّي التّسائيّ بوصفه مقاومة

ذات مخزون رمزيّ للّجاة.

ورواية «عين خفشة» الصادرة عن دار الأهلّة للنشر والتوزيع، هي رفض لأن يكون ذلك الماضي محكوماً بمنطق التّاريخ، أو الرّواية الوطنيّة النمطيّة؛ إنّها كتابة مضادّة للزّمن الاستعماري (الكولونيالي)، وسردية تقترح أنّ «النّكبة» زمنًا مستمرًا يعاد إنتاجها عبر تجليات الواقع، كما ورد على لسان لبيبة: «لغزوات اليهود حكايا دامية في رأسي، كلما لمعت في عينيّ، لمحتُ سنًا جديدة تتساقط من أسنان جدتي صبيحة». ومن هذا المنظور، تستدعي الرواية قراءة تتجاوز بنيتها الحكائيّة، إلى مساءلة الخطاب الاستعماري الإحلالي، وإعادة الاعتبار للهامش، للمرأة، للوجد، للطفولة، وللغة المكسورة.

لقد أبدعت الكاتبة رجا بكريّة في «عين خفشة» في إظهار الزّمن عنصراً من عناصر المقاومة، ورسمه ضمن مسار غير تقليديّ، يقصي التسلسل السّرديّ لصالح ما يمكن تسميته بـ«الزّمن المفتوح»، زمن يتحرّك استناداً إلى إيقاع الحزن، والتّدكر، والانكسار، لا وفق تراتبيّة الأحداث؛ إذ تتّبع تقنية الاسترجاع بوصفها آليّة ترميم لوعي منقوص، وكأنّها تستدعي الماضي من تحت الأنقاض، كأن «تجلس صبيحة بين نسوة الحارة لتحكي أيامها... أرادت أن تنقل النسوة حكايتها لأحفادهن، كأنهنّ سيعشن دهرها»، لتؤكد أنّ الحكايا لن تضيع، وتُعيد إحياء الماضي ككائن يتنقّس؛ فمنذ الصفحات الأولى يلاحظ كيف أنّ صوت الجدة يتقدّم على الحدث، وكيف أنّ الحفيدة لبيبة تتحرّك داخل الزمن عبر غرق متواصل في طبقات الذاكرة. ينبع هذا التّشظّي الزمنيّ من وعي بنائي يعبر عن تجربة فلسطينية تتحرك داخل نكبات مترابكة، متداخلة، لا تقبل أن تُختزل في تاريخ



رجاء بكريّة

في روايتها، تستخدم رجا بكريّة تقنيات الاستباق أداة لبناء الحزن، فهي تجعل القارئ أسيرًا للحكاية وما بعدها، وتتركه معلقاً بين معرفة ناقصة وتوقّع مشؤوم، فتقول على لسان لبيبة: «لا يثقون بالزمن مثل جدتي صبيحة... تظلّ الجمل بلاذاً بلا آثر، تفلّت كلّما استقامت تحت سؤالاتي، تكسر السطر وتهوي إلى قاع الصحراء المبحلة فيّ وفيهم، من أين تخرج النوايا؟».

وتشكّل الذاكرة في الرواية بنية سردية كاملة لا تقلّ أهميّة عن الزّمن. فالذاكرة تسترجع لتكثيف المعنى، وللتأكيد أنّ ما ضاع، ما يزال يسكن في اللغة، في الطفولة، في نبرة صوت الجدة، في أغنية العشاء، وفي ملمس التراب.

أرشيفيّ، يشكّل الزّمن بذلك بنية النّكبة المستمّرة، ويُعبّر عن فكر فلسطينيّ مضادّ لتأريخ الغالب/ المستعمر، بحيث يتقاطع مع ما ذكره المؤرخ الفلسطيني إلياس صنبر، حين اعتبر أنّ الفلسطينيّ «ضحيّة محرومة من التّوثيق»، وأنّ النّكبة حدث «لا يتوقّف، إنما يعاد إنتاجه عبر الزّمن». ولعلّ إحدى أبرز آليّات اللّعب بالزّمن في الرواية تتمثّل في غياب المؤشّرات الزّمنيّة الدقيقة: لا تواريخ، لا سنوات، لا تقاويم؛ حكايات متشظيّة، تقفز من الطفولة إلى ما قبل النّكبة، ومن لحظة بكاءٍ إلى لحظة دفن، ومن حلم إلى قبر. هذا التّقطيع ليس عبثيّاً، ولكنّه ينمّ عن وعي فتّي برفض الزّمن الذي يُطالبُ الفلسطينيّ فيه بالتّوقيع على موته.



وبهذا المعنى، تبدو «عين خفشة» سردية منحاورة للزمن الحيّ، زمن الشّعور والجرح، وزمن الحكاية التي تُروى كلّما نضح الجرح.

تتخذ العلاقة بين الجدة صبيحة والحفيدة لبيبة مكانة محورية في الرواية، ليس بوصفها خيطاً سردياً يربط الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية، والجسد الطفولي بالجسد النكبيّ، والمقاومة الناعمة بالمعنى الكامن في تفاصيل الحياة اليومية؛ إنّها علاقة معقودة على جرح، ومبنية على الهامش، وتقدم نموذجاً بديلاً للسلطة التربوية، وللرواية الوطنية، وللوطن نفسه؛ فهي لا تعلّم حفيدتها اللغة بوصفها أداة للتواصل، بل كمساحة للمقاومة: لغة تحمل

لهجة، ورائحة، وألماً، وأمثالا شعبيّة، وأدعية، وأغانيّ ممنوعة في المدارس. أما الطفلة لبيبة: فهي صوت الهامش الذي يُقوّض المركز، في مفارقة سردية تُقوّض السلطة السردية التقليدية (الراوي العليم، الذكر، المعلم، السلطة)، وهي تمارس دوراً تفكيكياً لخطاب المدرسة، والإعلام، والأسرة، والسلطة، والوطن؛ فهي ترى ما لا يقال، وتشكّ فيما يكرّر. وبهذا المعنى، تتحوّل الطفولة إلى سلطة رمزيّة فريقيّة تفتح الرواية على الحيرة بدلاً من اليقين، وتسير كمن يبحث عن ملامح وجهه في مرآة مكسورة. إذ يتحول المطبخ في الرواية إلى محراب سرديّ. تقف فيه صبيحة، وتحمل العجين، وتقصّ على لبيبة قصص الفقد والمنفى والنساء اللواتي مسّين حافيات؛ فيتحوّل المكان إلى ما وصفه الناقد والمنظر الأدبي الفرنسي جيرارد جينيت في دراساته عن «الفضاءات الأنثوية» بـ«المكان الذي تصنع فيه الذاكرة المضادة». وفي الرواية، يتحوّل هذا المكان من حيّز منزليّ إلى منصّة سردية كبرى، ويبلغ هذا التّواشج الذّورة حين ماتت الجدة صبيحة، فشعرت لبيبة أنّ شيئاً بداخلها قد إنكسر؛ فمضت تعيد صياغة الحكايات، وتجرب نبرتها الخاصة، وتبحث عن لغة جديدة، وتحاول أن تكتب، وهنا تتشكّل حلقة سردية نسوية: تبدأ

من الجدة الشّفوية، إلى الحفيدة التي تكتب، كما لو أنّ الرواية نفسها ثمرة هذا الامتداد الجيليّ. فتصبح الكتابة امتداداً للحكي، لكن بلغة جديدة.

تتجلّى في رواية رجاء بكرية بنية سردية معقدة ومقصودة، تتكئ على تفتيت الزمن، وتشظّي الخطاب، وإعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والهوية، في محاولة واعية لكسر منطق السرد التقليديّ الذي يقنّن المعنى ويؤطره في قوالب واضحة؛ ففي قلب البنية السردية، نجد تفكيكاً جذرياً للزمن. يعيد ترتيب الأحداث وفقاً لمنطق الذاكرة، لا لمنطق التاريخ. فالتاريخ – في الرواية – مُفحّخ ومُؤدّلج ومُضادّز، بينما الذاكرة هشة، حارّة، وغير مرتبة، لكنّها أكثر صدقاً.

وتظهر اللغة في الرواية حقلاً ملتبساً، تسكنه الأصوات المخنوقة والمعاني المقموعة؛ إنّها لغة نفكّا ما يستقرّ، وتؤسّس لسردٍ يقاوم بالهمس بدلاً من التصريح. فحين تفقد البطلة كلمتها، تعوّضها بنظرة أو رائحة أو أغنية تتسلّل في الهواء. وقد اعتمدت الكاتبة في روايتها على لغة مغمورة بكثافة شعريّة واضحة، مشبعة بالرموز التي تتشكّل من استعارات، وصور حسّية، ذات إيقاع داخليّ، وتكراراتٍ توكيديّة؛ وكأنّ النّصّ كتب وهو يتأرجح بين القصيدة والنثر.

كلّ هذه العناصر تُحوّل النّصّ إلى بنية مفتوحة على التّأويل، وتساهم في تكريس البعد الفلسفيّ والوجوديّ في السرد.

يظهر الجسد في الرواية، بوصفه أرسيفاً حياً لذاكرة القهر، وفضاءً للتشكيل الجماليّ والسياسيّ في آنٍ معاً. إذ تكتب الروائية الجسد من الهامش، وتحيله إلى نقطة تقاطع بين اللغة، والمكان، والهوية، والخسارة، والرغبة. فيصبح الجسد وثيقة سردية من لحم ودمّ وندوب، إذ يحمل الجسد الأنثويّ آثار الزمن والصّدمة، ويشكّل لوحة حيّة تدوّن ما لا تستطيع الكلمات أن تقوله؛ كخريطة مهذّمة تنفّس عليها الحياة الفلسطينية أثر العبور القسريّ في المخيم، وأثر الحرمان العاطفيّ، وأثر التهجير القسريّ، والتشريد، والانتظار. لكنّ الرواية ترفض تقديم الجسد النّسويّ كضحية خاملة، وتمنحه صوتاً، ورغبةً، وتمزّداً، حتّى في لحظات الانكسار، فلا ينفصل عن الوعي؛ إنّهُ جسد يقاوم في صمته، ويصرخ عبر التشكيل، واللغة والكتابة، وحتّى الطهي، هذا الامتزاج بين الجسد والممارسة

اليوميّة، يشتغل على العلاقة المركّبة بين الجسد واللغة، فحين تعجز اللغة، يتكلّم الجسد. وحين يقمع الصوت، يدوّن الجسد، ممّا يجعل الرواية بمثابة نصّ حسّي يتحرّك في الجلد، ويترجم بالوجع.

تمضي الكاتبة في تفكيك مفهوم الهوية بوصفها مشروعاً هسّاً في زمن التّشظّي، لا حقيقة ناجزة. فالهوية في الرواية تظهر كسؤالٍ مؤرّق، وجرح يبحث عن اسم، وصوتٍ يفتّش عن صда؛ ويتجلّى هذا الهاجس في علاقته العضوية بالاعتراب واللغة، كأنّ كلّ فقدٍ للغة هو اقتلاع من الذات، وكلّ انتماء بلا اعتراف هو نفي مستمرّ؛ وطبقاتٍ متراكبة من الانفصال، خاصّة لدى جيل ما بعد النّكبة، جيل لبيبة. وهنا تتكشف الهوية كمجالٍ للانسطار، لا للانتماء؛ كأنّما الذات مجرّد نتيجة لمعادلةٍ استعماريّة قسريّة: وطن مفقود مع مؤسسات قهرية ولغة دخيلة تنتج هوية مأرومة. وبهذا يتحوّل سؤال «من أنا؟» إلى جرح مفتوح، لا جواب له.

كما تؤدي اللغة دوراً مركزيّاً في صناعة هذا الاعتراب، إذ تُصوّر هذا التّشظّي اللغويّ كمن يعكس اغتراباً واستعماراً للوعي نفسه، حيث يفقد الفلسطينيّ لغته الرّسميّة، ويجبر على أن يفكر بلغة لا تشبهه، وكأنّما اللسان ذاته يصبح حقلاً احتلالياً يجب استعادته، فالاعتراب في الرواية يتخطى حيزه المكانيّ (مخيم، منفى، بيت مستعار، نحو ما هو وجوديّ؛ ويجسّد ما سمّاه المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد بـ«تشظّي الكينونة الفلسطينية»، حين تتحوّل الهوية من مشروع جمعيّ إلى أشلاء فرديّة مهذّدة بالمحو.

رغم كلّ هذا التهديد، تلعب اللغة في الرواية دوراً مُقاوماً؛ فهي الملجأ الحميم، ومكان النّجاة الأخير، وصوت الجدة،

ونداء الذاكرة، «كانت جدّي تحكي وكأنّها تُعيد رسم الخريطة من جديد. لم تكن تعرف القراءة، لكنّها تعرف متى ضاع البيت ومتى بكت الأرض».

هكذا، تنسف الرواية الهرميّة السردية التقليدية، وتؤسّس لسردٍ مضادّ، أنثويّ، عفويّ، لكن شديد البلاغة، وواسع التأثير.

تشكّل الصفحات الأخيرة من «عين خفشة» نقطة انعطاف أساسية، حيث ينتقل النّصّ من دائرة الحكاية العائلية الأنثوية إلى فضاءٍ أوسع يلامس الجماعة الفلسطينية برمّتها؛ ففي هذه المقاطع، يتكثّف حضور رموز الموت والدمار (حقول الموت، الغريان، الطيور النّاعقة، المذبحة، الأسر، المقابر)، ويتحول السرد إلى ما يشبه «الجوقة التراجيدية» التي تنشد الفقد الجماعيّ؛ هنا، لم تعد الرواية حكاية لبيبة أو صبيحة فقط، بل أصبحت تشكّل شهادة رمزيّة للمجازر، وصرخة ضدّ طمس التاريخ، إذ تنتقل الرواية إلى مستوى الملحمة التراجيدية الفلسطينية، التي لم تعد تكتفي بالحكاية عن بيتٍ مهذومٍ أو جدّة منفيّة فقط، وإنما تحكي عن وطنٍ يُذبح كلّ يوم، ويعود للحياة كلّ يوم بالحكاية. وبهذا تشكّل رواية «عين خفشة» صرخة وجودية فلسطينيّة مكتوبة بالحبر والتّدبة والحنين، تختصر الوجدع الجمعيّ في قصّة الطفلة لبيبة، وتحمل الهوية الفلسطينية من حدود المأساة إلى أفق التّخيل؛ فعلى امتداد صفحاتها، تنهض كفعل مقاومة ضدّ محو الذاكرة، عبر تفكيك الزمن، والانتصار للحكاية الصّغيرة، والاحتفاء بما تبقى من الإنسان في عالمٍ مخربٍ؛ فليس بالضرورة أن نحمل البندقيّة، أحياناً يكفي أن نروي الحكاية لننجو.



سيرة الروائية

رجاء بكرية، روائية وفنانة فلسطينية، من مواليد مدينة عزّابة البطوف في فلسطين. أستاذة محاضرة في الفنّ التشكيلي، والكتابة الإبداعية. تكتب في القصّة القصيرة، والرواية، ونقد الفنون البصريّة. تُرجمت لها أعمال إلى عدة لغات. حاصلة على بكالوريوس في الأدب العربي وفي الفن التشكيلي، وماجستير في الأدب العربي من جامعة حيفا في فلسطين. تخصصت بالبحث في حقل مسرح الممثل الواحد (المونودراما) في فلسطين. شاركت في معارض فنيّة محلية وعربية وعالمية.

رواية الكاتب موسى برهومة عن العزلة وأسئلة الإنسان في عالم مضطرب

«أحزان وحيد القرن».. مواجهة رمزية بين الفرد والقطيع



موسى برهومة

كتب: الدكتور زياد أبو لبن (عمّان)

لا تأتي الرواية العميقة من رغبة في سرد الحكاية وحدها، وإنما من الحاجة إلى مساءلة ما وراء الحكاية؛ ذلك الجانب الخفي من التجربة الإنسانية الذي لا يظهر في تفاصيل الأحداث بقدر ما يتشكل في الصمت، وفي القلق، وفي الأسئلة التي تظل معلقة بعد انتهاء القراءة. ومن هذا المنظور يمكن قراءة رواية «أحزان وحيد القرن» للروائي موسى برهومة، بوصفها نصًا سرديًا ينحاز إلى الإنسان في لحظات ضعفه وانكساره، ويبحث في المسافة الفاصلة بين ما يحلم به الفرد وما يفرضه عليه العالم من شروط قاسية. إذ تتخذ الرواية من الحزن مدخلًا إلى معرفة الإنسان، بوصفه تجربة وجودية تكشف هشاشة العلاقة بين الفرد ومحيطه. فالحزن في الرواية إحساس عميق بالانفصال عن عالم فقد كثيرًا من معانيه، وأصبح فيه الإنسان محاصرًا بين حاجته إلى الآخرين ورغبته في الانفلات من هيمنتهم.

يحمل عنوان الرواية، الصادرة حديثًا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، طاقة رمزية واسعة؛ فاختيار «وحيد القرن» ليس عشوائيًا، إذ ينقل القارئ إلى فضاء من الإيحاءات المرتبطة بالندرة والاختلاف والقوة والوحدة. فهذا الكائن الذي يحتل موقعًا خاصًا في المذيلة الإنسانية يجمع بين صفات متناقضة؛ فهو قوي لكنه وحيد، مهيب لكنه مهدد، مختلف لكنه غير قادر على الانتماء الكامل إلى عالم الآخرين. ومن هنا يتحول وحيد القرن إلى قناع سردي للإنسان الذي يعيش اغترابه الخاص؛ إذ يشعر بأن اختلافه ليس مصدر تميز فقط، بل مصدر ألم أيضًا. فالمأساة ليست في أن يكون الإنسان مختلفًا، وإنما في أن يعيش في عالم لا يحتمل الاختلاف. ويتأكد البعد الرمزي للعنوان من خلال بناء الشخصية الرئيسة التي تبدو كأنها تعيش خارج إيقاع المجتمع. فهي لا تنجح في إقامة مصالحة كاملة مع العالم، وتظل أسئلتها الوجودية أكبر من الأجوبة الجاهزة التي يقدمها

الآخرون. ومن هنا يغدو وحيد القرن معادلًا موضوعيًا لهذه الشخصية؛ فكلهما يحمل قوة داخلية لا تعفيه من الشعور بالعزلة، وكلهما يبدو غريبًا في بيئة لا تتقبل المختلف. كما أن تنقل البطل بين الأمكنة والعلاقات لا يقوده إلى إحساس حقيقي بالانتماء، بل يكشف له اتساع الفجوة بينه وبين محيطه. فهو حاضر جسديًا بين الآخرين، لكنه يظل منفردًا في رؤيته للعالم، الأمر الذي يجعل العنوان يكتسب دلالة تتجاوز الحيوان نفسه، ليصبح استعارة للإنسان الذي يحمل عبء وعيه، ويكتشف أن المعرفة كثيرًا ما تزيد الإحساس بالغربة بدل أن تبده. كما يمتد حضور وحيد القرن ليصبح رمزًا للمقاومة أيضًا. فالشخصية لا تسعى إلى محو اختلافها، بل تصونه رغم ما يجزّهُ ذلك من ألم. وهنا تتحول الأحزان الواردة في العنوان إلى ثمن أخلاقي يدفعه الإنسان لقاء حفاظه على استقلاله الفكري والوجداني، وكأن الرواية تقول إن أكثر الناس إحساسًا بالحزن هم أولئك الذين يرفضون التخلي عن إنسانيتهم في سبيل الانسجام مع القطيع.

إن العنوان يفتح منذ البداية أفق القراءة؛ فالأحزان ليست أحزان كائن أسطوري، وإنما أحزان الذات الإنسانية التي تبحث عن مكان لها وسط عالم يتغير بسرعة، ويعيد تشكيل علاقات البشر وفق منطق المنفعة والقوة والسرعة. ونعلم أن وحيد القرن ليس حيوانًا أسطوريًا، بل حيوان حقيقي، وإن كان قد اكتسب في الثقافات والأساطير القديمة هالة رمزية جعلته يبدو قريبًا من الكائنات الأسطورية.

تتحرك رواية «أحزان وحيد القرن» في منطقة فكرية تتصل بالإنسان المعاصر الذي فقد كثيرًا من يقينه. فالتحولات الكبرى التي أصابت العالم لم تمنح الإنسان دائمًا مزيدًا من الطمأنينة، بل ربما جعلته أكثر شعورًا بالوحدة رغم كثرة وسائل الاتصال. ومثاله حينما يتجلى ذلك في شخصية البطل الذي يعيش اغترابًا داخليًا عميقًا؛ فهو، على الرغم من انخراطه في عالم مكتظ بالناس



والعلاقات، يعجز عن إقامة صلة إنسانية تمنحه السكينة أو اليقين. تبدو الحوارات التي يخوضها، والتنقلات التي يعيشها، أشبه بمحاولات متكررة للعثور على معنى مفقود، غير أنها تنتهي دائماً إلى شعور أشد بالعزلة، وكأن كثافة الاتصال بالعالم لا تفضي إلّا إلى اتساع المسافة بين الإنسان وذاته. ومن هنا يغدو وحيد القرن رمزاً للكائن المنفرد الذي يزداد وحدة كلما اتسع العالم من حوله.

وكذلك المشاهد التي يظهر فيها البطل محاطاً بالآخرين، لا يشعر بالانتماء إليهم، بل يظل أسير حوارهِ الداخلي، الأمر الذي يجعل التواصل الخارجي عاجزاً عن تبديد وحدته الوجودية. وهنا تنجح الكاتب موسى برهومة في تجسيد مفارقة الإنسان المعاصر: عالمٌ أكثر اتصالاً من أي وقت مضى، لكنه أقل قدرة على إنتاج الطمأنينة. وهنا تكمن إحدى دلالات الرواية؛ فهي لا تقدم العزلة باعتبارها غياب الآخرين، وإنما باعتبارها غياب المعنى في العلاقة معهم.

إن شخصية وحيد القرن بوصفها مركزاً دلاليًا

للنص، تكشف مأزق الذات التي تريد أن تكون حرة، لكنها تصطدم بشبكة من القيود الاجتماعية والثقافية والنفسية. إنها ذات تبحث عن صوتها الخاص في عالم يفرض عليها أصواتاً جاهزة.

لا تقوم الرواية على السرد التقليدي الذي يجعل تطور الأحداث محور البناء، وإنما تميل إلى السرد التأملي الذي تتحول فيه التجربة الداخلية إلى مادة أساسية للكتابة. فالمهم ليس فقط ما يحدث للشخصية، بل كيف تنظر الشخصية إلى ما يحدث، وكيف تعيد تفسير العالم من خلال وعيها الخاص. ويتضح هذا المنحى في عدد من المقاطع التي يتوقف فيها السرد عند تأملات البطل أكثر مما يتوقف عند الحدث نفسه. فحين يمرّ بتجربة عاطفية أو يواجه موقفًا يوميًا عابرًا، لا ينصرف السرد إلى متابعة تفاصيل الواقعة بقدر ما ينصرف إلى رصد ما تثيره في داخله من أسئلة عن الزمن والهوية والمعنى. وهكذا يصبح الحدث الخارجي مجرد محفّز لاستدعاء رحلة طويلة في أعماق الذات، فتغدو حركة الوعي أهم من حركة الوقائع، ويتحول التأمل إلى القوة المحركة للسرد. وهذا النمط من السرد يمنح الرواية بعداً فلسفيًا؛ إذ تصبح الأسئلة جزءًا من بنية النص، لا مجرد أفكار خارجية يمكن فصلها عنه. إذ إنّ الرواية تدفع القارئ إلى مواجهة أسئلته الخاصة حول الحرية، والوحدة، والاختلاف، ومعنى الوجود.

من السمات اللافتة في تجربة موسى برهومة السردية حضور الحس الساخر الذي يهدف إلى كشف المفارقات التي تحكم حياة الإنسان. فالسخرية هنا وجه آخر للحزن؛ إنها الطريقة التي يحاول بها الإنسان أن يحتفظ بمسافة بينه وبين واقع يؤلمه. وتكشف السخرية التناقضات بين بين صورة الإنسان عن نفسه وبين حقيقته الداخلية، وبين الشعارات والممارسات. ولذلك تصبح السخرية أداة نقدية تكشف الخلل، ولا تتوقف عن الوصف. ويتجلى هذا الحس الساخر في المواقف التي يصوّر فيها الروائي موسى برهومة الشخصيات وهي تتشبث بصور مثالية

عن ذواتها، بينما تكشف تصرفاتها اليومية هشاشتها وتناقضاتها. فالبطل يراقب كثيرًا من السلوكيات الاجتماعية بعين ساخرة، لا تنبع من الرغبة في التهكم، وإنما من إدراك الفجوة بين القول والفعل، وبين القناع والوجه. ولهذا تبدو السخرية في الرواية ابتسامة مُرّة تخفي شعورًا عميقًا بالخذلان. وتغدو السخرية وسيلة فنية لكشف زيف الخطاب الاجتماعي، وإدانة الواقع من غير خطابية أو وعظ مباشر.

تقوم لغة الرواية على التكتيف والإيحاء، حيث لا تسعى الجمل إلى نقل المعلومات فقط، بل إلى خلق حالة شعورية وفكرية. فاللغة تتحول إلى فضاء يعكس اضطراب الذات، وتصبح الصورة والاستعارة وسيلتين للكشف عن المعنى العميق للتجربة. ويبرز هذا البعد اللغوي في المقاطع التي يصف فيها السارد الحالات النفسية للشخصية الرئيسة؛ فاللغة لا تكتفي بتسمية المشاعر، وإنما تعيد تشكيلها عبر صور واستعارات تمنحها بعدًا وجوديًا. فعندما يشعر البطل باللاغتراب أو الانكسار، لا يعبر السرد عن ذلك بلغة تقريرية، بل يستعين بصور توحى بالتشظي والفراغ وثقل الزمن، فيغدو العالم الخارجي امتدادًا لاضطراب الذات، وتتحول الأشياء المحيطة إلى علامات رمزية تعكس ما يعتل في الداخل. ويبرز التكتيف اللغوي أيضًا في توظيف صورة وحيد القرن بوصفها رمزًا يتجاوز معناها المباشر؛ لتغدو استعارة للإنسان الذي يحمل ثقل وحدته واختلافه في عالم مضطرب.

يمكن قراءة الرواية بوصفها مواجهة رمزية



سيرة الروائي

الدكتور موسى برهومة، روائي وإعلامي وأستاذ جامعيّ من الأردن، يحمل درجة الدكتوراة في الفلسفة من الجامعة الأردنية. من إصداراته: «هذا كتابي.. نصوص نثرية»، «التراث العربي والعقل المادي». وفي الرواية أصدر «حتى مطلع الشغف»، «ضحكت ثاني»، و«أحزان وحيد القرن».

بين الفرد والقطيع؛ لكنها لا تقدم الاختلاف بوصفه مأساة خالصة؛ فالفرد الذي يحافظ على فرادته يمتلك إمكانية المقاومة. وربما تكمن قيمة الحزن في الرواية في أنه دليل على بقاء الحس الإنساني حيًا؛ فالإنسان يحزن لأنه ما يزال يبحث عن عالم أكثر عدلاً وجمالاً. كما تكشف الرواية أن الحزن الذي يرافق البطل ليس استسلامًا لليأس، وإنما تعبير عن حساسية أخلاقية ترفض التكيف مع القبح أو الزيف أو القهر. ولهذا لا يتحول الحزن إلى نهاية مغلقة، بل إلى صورة من صور المقاومة الصامتة، لأن الشخصية تظل وفية لأسئلتها وقيمها، رافضة أن تذوب في السائد.

إنّ «أحزان وحيد القرن» لا تمجّد العزلة لذاتها، ولا تجعل التمرد غاية مستقلة، بل تؤكد أن صون الذات من الذوبان في القطيع هو الشرط الأول للحفاظ على الحرية والكرامة، وأن الألم الناتج عن هذا الخيار ليس علامة هزيمة، بل دليل على يقظة الضمير واستمرار البحث عن عالم أكثر إنسانية. إنها رواية عن الحاجة إلى المعنى في زمن تتراجع فيه المعاني، وعن البحث عن الذات في عالم يدفع الفرد باستمرار إلى التماهي في كتلة القطيع. وتقدّم الرواية هذا الحزن بوصفه لحظة وعي؛ فحين يدرك الإنسان غربته يبدأ البحث عن ذاته، وحين يواجه هشاشته يبدأ اكتشاف قوته. ومن بين أحزان وحيد القرن تولد، في النهاية، قيمة الإنسان الذي يصبر على أن يبقى متفرداً في عالم يحاول دائماً أن يجعله منسوخاً.



مشاركة الشارقة «ضيف شرف» معرض وارسو للكتاب
أثمرت مردوداً إيجابياً

مؤتمر مترجمي الأدب البولندي يترجم الاهتمام بالحوار

جهات

كتب: الدكتور هاتف جنابي (كراكوف)

يدرك البولنديون أن «البطاقة الراحبة» لديهم تتمثل في ثقافتهم وأدبهم وفنونهم، وهي نقاط قوة لهم، لذلك تولي بولندا اهتماماً كبيراً بهذه الحقول. ويأتي المؤتمر العالمي السادس لمترجمي الأدب البولندي ليترجم الاهتمام بالحوار الثقافي. فالعبرة تكمن في تشخيص نقاط قوة وخصوصية أي شعب أو أمة، للعمل على كسب رهان الديمومة والتأثير والحضور. وأرى هنا أهمية أن نتذكر ما قاله المتصوف محمد بن عبد الجبار النفري قبل ألف عام: «إذا لم يعمل الخاص على أنه خاص، هلك».

بمشاركة أكثر من 250 مترجماً من كافة أنحاء العالم تم اختيارهم من بين أكثر من ألف مترجم، يزج المؤتمر العالمي لمترجمي الأدب البولندي المراكز الثقافية التقليدية، ليجعل من بولندا مركزاً جديداً. فالمؤتمر الذي نظمه معهد الكتاب بدعم من وزارة الثقافة والتراث الوطني، في الفترة من الثاني حتى الرابع من يوليو/ تموز الماضي، في مدينة كراكوف، يعدّ حدثاً كبيراً للاهتمام بالأدب البولندي وبكل من يسهم في

ترويجه عالمياً، إذ تصبح اللغة البولندية في المؤتمر اللغة العالمية الأولى. خلال المؤتمر، لاحظتُ اهتماماً متزايداً بترجمة الأدب البولندي إلى اللغة العربية، رغم قلة عدد المترجمين، وكنت والصديق الأديب والمترجم القدير الدكتور يوسف شحادة من بين المشاركين. وقد أحسستُ بأن مشاركة الشارقة ضيف شرف معرض وارسو الدولي للكتاب في مايو/ أيار الماضي، قد أثمرت مردوداً إيجابياً، تمثل باهتمام دور النشر البولندية والكتاب أنفسهم في نقل أعمالهم إلى العربية، وفي تزايد اهتمام دور النشر العربية بالأدب البولندي، بل حتى أن بعض الأدباء البولنديين عبروا عن دهشتهم لزخم هذا الحضور المفاجئ، بالنسبة لهم.

لقد تعرف المشاركون في المؤتمر على أحدث الإصدارات والاتجاهات في الأدب البولندي، بما في ذلك الشعر، والرواية، والرواية البوليسية، والمسرحية، وأدب التقرير الصحفي، وأدب الأطفال واليافعين، وأدب الخيال، وأدب المقالة، مع عرض خاص ومفصل عن برامج معهد الكتاب ونشاطاته متمثلة بإقامات عمل

للمترجمين لمدة شهر، وبرامج دعم المترجمين والناشرين وعملية الترويج الأدبي. ويعتبر المؤتمر أداة تشجيع وترويج لا تضاهي لبولندا وأدبها. وقد حضر المؤتمر عدد كبير من الشعراء والكتاب والنقاد البولنديين، وتراوحت أعمارهم في المجلد بين 30 و55 عاماً. ومما لفت انتباهي هو هوس الكتاب الجدد، خصوصاً الكتابات، في البحث عن ترويج مؤلفاتهم في الخارج. إضافة إلى الجمع بين ممارسة الشعر والتأليف القصصي والروائي والنقدي، وحضور النقاد ذوي الخلفيات الأكاديمية، ووسائل الإعلام، وحضور واضح للمرأة في مجالي الإبداع والإدارة والتنظيم، واهتمام لافت بالمبدعين والمترجمين. إن ضخامة وغنى المؤتمر تدلان على تراجع مركز الغرب وانتقال مركز الثقل الثقافي وسواه إلى مواقع جديدة.

كانت ذروة فعاليات المؤتمر في الحفل الرسمي لتسليم جائزة «ترانس أتلانتيك» التي منحت هذا العام للمترجم الفنلندي تاباني كاركينن، إذ أشاد به الدكتور غجيغوز يانكوفيتش، مدير معهد الكتاب، قائلاً: «هو أهم مترجم فنلندي من اللغة البولندية. إن إنجازاته

في مجال الترجمة تثير إعجاباً كبيراً – فقد ترجم أعمال عمالقة الأدب البولندي المعاصر وكلاسيكياته. وبفضله، أصبح الأدب البولندي حاضراً اليوم في فنلندا، ليس فقط في المكتبات، بل وعلى خشبة المسرح أيضاً». وتحدث رئيس البعثة الدبلوماسية البولندية في فنلندا، توماش خوون في كلمة قال فيها إن الإنجاز المذهل للمترجم تاباني كاركينن «يشهد ليس فقط على غزارة إنتاجه، بل قبل كل شيء على مستواه الرفيع. كتبت ذات مرة أن يوم تاباني يمتد إلى 72 ساعة، ولم يعترض على ذلك، فاعتبرت أنني قدّرت الأمر بدقة. أما أفضل شهادة على جودة عمله فهي ما يكتبه النقاد الفنلنديون، الذين يشيدون بدقته الاستثنائية، وحسه اللغوي المرهف، ويرون أنه أصبح المترجم الذي لا غنى عنه للأدب البولندي المعاصر في فنلندا».

لا بد من التوقف عند البرنامج حتى نعرف حجم المؤتمر وطبيعته وكونه قدوة للآخرين، آخذين الاعتبار إمكانيات بولندا ومحدودية انتشار لغتها التي لا تقارن، مثلاً، بحجم ومكانة اللغتين العربية والإنجليزية، وكيف أن بلداً بهذه الإمكانيات المحدودة، تمكن من جمع كل

شولتز المعروف وغير المعروف» ساهم فيها حسب التسلسل: هاتف جنابي (العربية)، يزي سوافوميرسكي (الإسبانية)، ويانا أونوك (السلوفينية)، أدارت الجلسة: زوفيا زيمان.

وفي ختام المؤتمر، نظمت جولة في مدينة كراكوف، عنوانها «في أثر الكاتبات والكتّاب وأبطال أحدث الكتب البولندية»، وكانت مرشدة الجولة زوفيا أرائيست - زغوينسكا، وهي مؤرخة فنية وباحثة في الأدب، تعنى بالتعليم المتحفي ونشر العلوم، وتدرس كيف تؤثر طريقة نقل المعلومات على متلقي الثقافة في المتاحف، وفي الأدب، وفي الذاكرة الجماعية.

أي رسم بياني مبسط في كتاب علم الأحياء». وتناولت جلسات المؤتمر خلال أيامه الثلاثة، قضايا وموضوعات عدة تتعلق باللغة والأدب والنشر والترجمة والجوائز والسينما، من بينها: «ما الجديد في الرواية؟»، «عبارة شعبية - البولنديات يقرآن عن جذورهن الريفية»، «الذكاء الاصطناعي والأدب»، «البساطة الخادعة.. حول ترجمة أدب الأطفال»، «الكلاسيكيات الحديثة»، «ما الجديد في أدب الجريمة؟»، «خراطيل الأمل، خراطيل الكوارث»، «الجوائز الشعرية البولندية والفائزون بها»، «ما الجديد في اللغة البولندية؟»، «لغة الروابط»، «كتب بولندية على الشاشة»، «كيف نروج للشعر البولندي؟»، «برونو



جائزة «ترانس أتلانتيك» للترجمة



منحت جائزة «ترانس أتلانتيك» هذا العام للمترجم الفنلندي تاباني كاراينن، بناء على قرار لجنة تحكيم الجائزة برئاسة مدير معهد الكتاب البولندي، غجيغوز يانكوفيتش، والمؤلفة من: تشافير فازي (إسبانيا - كاتالونيا)، هاتف جنابي (العراق) الذي نال الجائزة قبل ثلاث سنوات، ممثلًا للثقافة العربية، آييل مورثيا (إسبانيا)، توماش بينديل، آنا فاشيليفسكا، وآغا زانو (بولندا).

تتضمن الجائزة منح الفائز مبلغًا مقداره 50 ألف زلوتي بولندي (حوالي 12 ألف يورو)، مع دبلوم تذكاري، وتمثال من تصميم الفنانة يوستينا زاك. وتحمل الجائزة اسم «ترانس أتلانتيك» (عبارة المحيط الأطلسي)، نسبة إلى رواية الكاتب البولندي الطليعي فيتولد غومبروفيتش (1904 - 1969) التي صدرت عن معهد الثقافة البولندية في باريس عام 1953.

تاريخيًا هامشية، وتعرضت للتدمير المنهجي على يد إمبرياليّتين ونظامين شموليين»، مضيفاً أن التهميش «تجربة مشتركة، على أي حال، للعديد من الشعوب واللغات في أوروبا الوسطى أو الشرقية»، مردفًا «للعثور على أمثلة مماثلة، سيتعين علينا الرجوع إلى أفريقيا المستعمرة، أو الأميركتين، أو آسيا... وأنا لا أتحدث هنا فقط عن الأمور الأكثر وضوحًا: حظر استخدام اللغات في المدارس والجامعات، وتدمير مجموعات المكتبات، واغتيال النخبة، أي كل ما نراه اليوم في فلسطين أو أوكرانيا، بل أتحدث أيضًا عن الآثار طويلة المدى».

وركز ياتسيك دهنيل على ترجمة الأعمال المترجمة سابقاً، باعتبار ذلك تحدياً للمترجم، وحياة أخرى للعمل المنقول، فضلاً عن تجديد اللغة والأسلوب. وقال «فكرت في موضوع إعادة الترجمة، أي الترجمات التي تنشأ عندما يكون هناك ترجمة واحدة أو أكثر أحياناً موجودة بالفعل لعمل ما إلى اللغة المستهدفة». وتابع «كان دافعي آنذاك هو عدم الرضا عن الترجمات الموجودة، التي غالبًا ما كان معترفاً بها، بل وحتى الوحيدة: كنت أتعقب الأخطاء والتحريفات والانحرافات. واليوم، بعد مرور السنوات، حيث تشكل إعادة الترجمة حوالي نصف ترجماتي، أصبحت عمومًا أكثر تواضعًا تجاه الأساتذة القدامى»، مؤكدًا أنّ «النصوص الأدبية، ولا سيما النصوص البارزة، التي لا تقتصر أهميتها على الأدب واللغة التي كُتبت بها فحسب، بل تمتد لتشمل البشرية جمعاء، يجب أن تُترجم من جديد بين الحين والآخر، ويجب أن تنعكس من جديد في مرآة اللغة الأجنبية». وقال إنّ «الأدب البولندي لا يحتاج إلى الترجمة فحسب، بل إلى إعادة الترجمة أيضاً»، موضحاً الفرق بين الترجمات القديمة والجديدة بقوله «في كل شيء ولا شيء. ففي الظاهر، إنها نفس الشخصيات، ونفس الأحداث، ونفس الجمل تقريبًا، لكن هناك الكثير من الاختلافات الدقيقة التي تجعل تجربة القراءة مختلفة تمامًا. وبالطبع، غالبًا ما يكون للذوق والرؤية الخاصة بكل مترجم دور حاسم في هذا الصدد، لكنّ هناك أيضًا أنماطًا ناشئة عن العصر المعني، وما يتسم به من إمكانيات وقيود وعادات». وختم محاضرته قائلاً: «لا يمكن فهم ما نكتبه اليوم دون (الحمض النووي) الأدبي الخاص بنا، الذي لا بد أن يكون أكثر واقعية من

هذا العدد من مترجمي الأدب البولندي، الذين يفوق عددهم ونشاطهم مترجمي الأدب العربي في العالم. وكان تحدث في افتتاح المؤتمر مدير معهد الكتاب، يانكوفيتش، تلتته وزيرة الثقافة والتراث الوطني، مارتا تشينكوفسكا، وأقيمت محاضرة رئيسية عن الترجمة قدمها الشاعر والكاتب البولندي المعروف ياتسك دهنيل. وخلال الحفل، سلمت وزيرة الثقافة الوسام الذهبي «غلوريا آرئيس - الاستحقاق للثقافة»، إلى أنتونيا لويد جونز، إحدى أبرز مترجمي الأدب البولندي إلى اللغة الإنجليزية، واستلم الكاتب ياتسيك دهنيل من الوزيرة الوسام الفضي «غلوريا آرئيس» الذي تم منحه إياه قبل ست سنوات، لكنه رفض استلامه!

قال يانكوفيتش في كلمة الافتتاح: «نحن، كمؤسسة، مكلفون بالترويج للأدب البولندي في الخارج. بعبارة أخرى، المترجمون والمترجمات هم سبب وجودنا، وامتناننا لهم، على التزامهم ومثابرتهم، لا حدود له. ونحن نبذل قصارى جهدنا لمساعدتهم في تحقيق هذه المهمة».

وأضاف: «يُعَدّ المترجمات والمترجمون أهم سفراء الأدب البولندي في الخارج. فالأدب المكتوب باللغات ذات الانتشار المحدود - ومنها اللغة البولندية - ما كان ليصل إلى القراء حول العالم لولا جهودهم. وبفضل محبتهم لهذا الأدب، وعملهم الدؤوب على ترجمته ونشره والترويج له في بلدانهم، يحقق البولنديون كُتّابًا وكاتباتٍ نجاحات عالمية».

وتابع «من هنا، يشكّل المؤتمر العالمي لمترجمي الأدب البولندي تكريمًا لجهودهم، كما يوفّر فرصة لإقامة علاقات مهنية والتعرّف إلى أصوات جديدة في الأدب البولندي. وسيتيح المؤتمر للمشاركات والمشاركين لقاء الروائيّات والروائيين، والنقاد والناقدات الأدبيين، والناشرين والناشرات، إلى جانب تبادل الخبرات فيما بين المترجمين أنفسهم من مختلف أنحاء العالم».

أما الروائي ياتسيك دهنيل فقدم محاضرة لاقت استحساناً، لثرائها وجمعها بين النظرية والتطبيق، إذ غطت أكثر من قرن. وقال المحاضر: « صحيح أن اللغة البولندية لا تنتمي إلى اللغات الصغيرة - على الرغم من أنني، بصفتي كاتبًا بولنديًا، صُنِفْتُ ذات مرة ضمن هذه الفئة - إلا أنّ أدبنا نشأ بلغة كانت



أنطونيو مونيوث
مولينا

3 كتب جديدة تعيد قراءة صاحب «دون كيخوت»

ثربانتيس.. خلود الكلمة

وغموض السيرة

رفوف

كتب: الدكتور عبد الهادي سعدون (مدير)

و«ثربانتيس الحميم.. بين الأسطورة والجسد» لخوسيه مانويل لوثيا ميخياس؛ و«حيوات ثربانتيس المستحيلة» لباسيليو رودريغث كانيادا، وهي أعمال تستكشف التعدد بحيوات الكاتب وإحالاتها المتنوعة حسب العصر والنظرة التي نراه فيها. بدلاً من تقديم إجابات نهائية، تتحاور هذه الكتب فيما بينها حول سؤال واحد: ماذا يعني اليوم أن نقرأ ثربانتيس أو نرويه أو نعيد بناء سيرته؟

«صيف ثربانتيس»

أنطونيو مونيوث مولينا (مدينة جيان 1956) أحد أعمدة الرواية الإسبانية المعاصرة، يقترح في عمله الصادر حديثاً بعنوان «صيف ثربانتيس» مقارنة شخصية للغاية للكتابة الثربانتية، وبخاصة لرواية «دون كيخوت دي لا مانتشا». بعيداً عن السيرة التقليدية أو الدراسة الأكاديمية الصارمة، يُبنى الكتاب كنأمل في فعل القراءة نفسه، بوصفه تجربة حياتية وتكوينية. نقطة الانطلاق سيرة ذاتية: علاقة المؤلف بـ«دون كيخوت» عبر

لا تزال شخصية ميغيل دي ثربانتيس تحتل مكانة فريدة في الثقافة الأدبية الغربية؛ فهو ليس مجرد مؤلف «دون كيخوت دي لا مانتشا»، بل فضاء رمزي تتقاطع فيه طرائق مختلفة لفهم الأدب والتاريخ والهوية الثقافية. وعلى عكس بعض الكلاسيكيات الأخرى التي يبدو تلقيها قد استقر، لا يزال ثربانتيس موضوعاً لتأويلات متجددة باستمرار، إذ تنقله بين الأسطورة والسطوة الأدبية والسيرة الذاتية والخيال النقدي. هذا الاستمرار ليس مصادفة؛ فثربانتيس يجسّد توتراً أساسياً: كاتبٌ ألف أحد الأعمال التأسيسية للرواية الحديثة، بينما تبقى حياته الشخصية مجزأة، غير مكتملة، وجزئياً عصية على الوصول ويشوبها الغموض. وقد وُلد هذا التباعد بين عظمة عمله وغموض سيرته أرضاً خصبة لقراءات جديدة. وفي هذا السياق، تتيح ثلاثة كتب حديثة صدرت هذا العام ملاحظة كيف يُعاد تشكيل صورته اليوم من منظور متجدد، وهي: «صيف ثربانتيس» لأنطونيو مونيوث مولينا؛



حياته. لكن هذا البعد الشخصي لا يقتصر على الذكرى أو الحنين الأول للقراءة، بل يتحول إلى تفكير في كيفية مرافقة بعض الكتب لنا وتغييرنا وإعادة تشكيل حساسيتنا. يظهر ثربانتيس هنا ليس كموضوع دراسة بعيد، بل كحضور مستمر في التكوين الفكري والعاطفي للشارد. أحد المحاور الأساسية في الكتاب هو فكرة الرواية بوصفها أعلى أشكال المعرفة الإنسانية. يضع مؤلف الكتاب ثربانتيس في أصل تقليد روائي يشمل كتاباً مثل ملفيل وبلزاك وجويس وتوماس مان. وفيهم جميعاً يرى إرثاً ثربانتياً: قدرة الرواية على تمثيل تعقيد التجربة الإنسانية دون اختزالها في قوالب جامدة.

لكن الكتاب لا يقتصر على النسب الأدبي، بل يطرح أيضاً تأملاً معاصراً حول قوة السرديات. ففي عالم مشبع بالإعلام والصور والمحاكاة، يصبح سؤال الحدود بين الواقع والخيال أكثر إلحاحاً. وهنا يبدو «دون كيخوت» نصاً شديد المعاصرة: ليس فقط لأنه يتناول شخصية تخط بين الخيال والواقع، بل لأنه يطرح سؤالاً

لا يجد الوقت للراحة، وكاتب مذهب الآمال دون أي نجاح، ثم كاتب معترف به ولكن بعد وفاته، وهو ما لن يعيشها إطلاقاً بعد حيلة فقيرة في سنيه الأخيرة. لكن أياً من هذه الهويات ليس ثابتاً أو نهائياً. جميعها مشروطة بعدم الاستقرار الاقتصادي، وعدم اليقين المهني، وغياب الإقرار بذلك خلال حياته.

تكسر هذه الرؤية صورة العبقري الأدبي المتماسك، وتقدم بدلاً منها شخصية تعيش عدم استقرار وجودي في زمنها، وصعوبة تثبيت مسار أدبي في العصر الذهبي الإسباني. نجاح دون كихوته لا يمحو هذا المسار، بل يعيد تشكيله لاحقاً. من أبرز ما يقدمه الكتاب تأمل في طبيعة السيرة ذاتها: فكل سيرة هي اختيار وبناء سردي. وفي حالة ثرانتيس، حيث الوثائق ناقصة، تتضاعف هذه المشكلة. والنتيجة صورة لا يمكن فهمها إلا احتمالياً، لا نهائياً.

كما يبرز الكتاب العلاقة بين التجربة والكتابة، خصوصاً في «دون كихوت». دون اختزال السيرة في الأدب، يشير إلى أن تجربة الفشل والتهميش والتقلُّب أثرت في الحساسية السردية للكاتب، لكنها تحولت في الأدب إلى معنى أوسع وأكثر شمولاً.

ثلاث مقاربات.. سؤال واحد

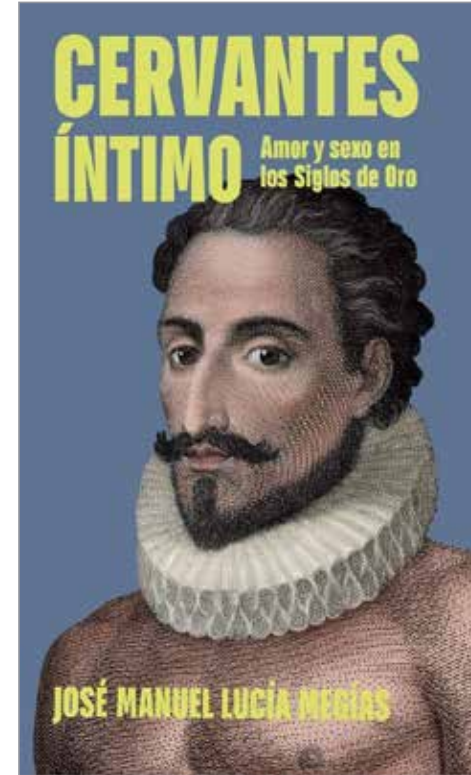
عند قراءة الكتب الثلاثة الصادرة حديثاً والتي تتناول ثرانتيس، يتضح أنها لا تقدم لنا صورة موحدة لثرانتيس، بل حقلاً من التوترات التفسيرية. يركز مونيوت مولينا على القراءة كتجربة تكوينية، ويعيد لوثيا ميخياس تفكيك بناء الأسطورة، بينما يشكك باسيلييو رودريغيث كانيادا في إمكانية التفنن على السيرة غير المكتملة. المهم ليس توافقها، بل اختلافها في المنهج والنتائج حول سؤال واحد: كيف يمكن فهم ثرانتيس اليوم؟ في طرف منها، تجعل القراءة منه كاتباً حياً لا تزال أعماله تشكل تفكيرنا في الخيال. وفي طرف آخر، تكشفه الكتابة التاريخية كإنتاج ثقافي مشبع بالصمت والإسقاط. وفي طرف ثالث، تتفتت السيرة إلى احتمالات متعددة. هذا التعدد ليس

التاريخ والأسطورة والسياسة الثقافية. ويؤكد في مقدمة الكتاب، المخرج أليخاندرو آمينابار، على هذه الفكرة، مشيراً إلى البديهة المنسية: أن ثرانتيس كان إنساناً له احتياجات ومشاعر ورغبات. غير أن هذه «البديهة» تصبح إشكالية في مواجهة قرون من المثالية التي أسقطت على حياة الرمز الأدبي الأعلى بالآداب الإسبانية والعالمية، دون التوقف ولو للحظة التفكير في كونه بشراً مليئاً بالتناقضات والرغبات والأمزجة التي تتغير وتتجدد مع سني عمره الطويل. هنا ثرانتيس العاشق والمرفوض والكاره والخانع والفقير والراغب والخابئ، كلها معاً في كيان وجسد إنسان.

أحد أهم إسهامات الكتاب هو نقده لتطبيق تصنيفات الهوية المعاصرة على شخصيات الماضي. يحذر لوثيا ميخياس من تبسيط التاريخ عبر مفاهيم حديثة، وفي الوقت نفسه يدافع عن ضرورة عدم إلغاء البعد الجسدي والعاطفي للذوات التاريخية. والنتيجة هي تأمل أوسع في بناء الأساطير الثقافية: فثرانتيس ليس فقط ما كان عليه، بل أيضاً ما أرادته الأجيال أن يكونه. في هذا الكتاب نكتشف ثرانتيس الآخر، البشري وليس الأدبي من خلال تبيان بسيط لعلاقاته مع ناسه المقربين والذين عاش بينهم، من خلال منظور آخر ووثائق مكتشفة جديدة.

«حيوات ثرانتيس المستحيلة»

يقدم العمل الثالث مقارنة مختلفة: تفكيك السيرة إلى إمكانات متعددة. ينطلق «حيوات ثرانتيس المستحيلة» للشاعر والقاص الإسباني باسيلييو رودريغيث كانيادا (باداخوث 1961) من فكرة مركزية: لا توجد حياة واحدة لثرانتيس، بل حيوات متعددة ممكنة، تُبنى من شذرات وثنائية وتأويلات وصمت. يعيد الكتاب عبر السرد القصصي بناء مسار الكاتب بطريقة غير خطية. يظهر ثرانتيس في هذه القصص القصيرة المتنوعة مرة كجندي معركة على وشك الموت، وأسير في أيدي الأعداء القراصنة، وموظف محبط



خوسيه مانويل لوثيا ميخياس

لا يهدف الكتاب إلى نزع القداسة عن الكاتب، بل إلى مساءلة الآليات التي بُنيت بها صورته. يظهر ثرانتيس تقليدياً كجندي بطولي، وأسير مقاوم، وعبقري أدبي، لكن نادراً ما يُرى كفرد له رغبات وتناقضات ومساحات غامضة. يطرح الباحث هنا سؤالاً حساساً: العلاقة بين السيرة والرغبة والتأويل التاريخي. بدل تقديم إجابات نهائية، يستكشف حدود الوثائق التاريخية والإسقاطات اللاحقة التي شكّلت صورة الكاتب. إن صمت المصادر لا يُفهم كغياب للحياة، بل كنتيجة لسياق تاريخي لم يكن يسمح بتدوين بعض أبعاد التجربة الإنسانية.

في هذا المعنى، لا يسعى الكتاب إلى حل سؤال الحياة الحميمة لثرانتيس، بل إلى تحليل لماذا تم إقصاء هذا السؤال أو تجنبه. وهكذا تتحول شخصية الكاتب إلى ساحة صراع بين

حول كيفية تشكيل الخيال للعقل البشري. يقترح الكتاب أن قراءة ثرانتيس ليست تمريناً معرفياً فحسب، بل طريقة لفهم كيف نفكر ونتخيل ونبني علاقتنا بالعالم. إن سيرة الكاتب أقل أهمية من استمرار عمله بوصفه جهازاً فكرياً وعاطفياً.

«ثرانتيس الحميم»

يقدم كتاب «ثرانتيس الحميم».. بين الأسطورة والجسد» للشاعر والمختص الأهم اليوم بعوالم ثرانتيس خوسيه مانويل لوثيا ميخياس (إبيثا 1967) منظوراً مختلفاً تماماً. فالمحور هنا ليس قراءة العمل، بل بناء صورة الكاتب كشخصية ثقافية. ينطلق الكتاب من ملاحظة أساسية: لقد تم تحويل ثرانتيس إلى أسطورة وطنية، رمز للهوية الأدبية الإسبانية، لكن هذه العملية أدت إلى حذف تدريجي لبعده الإنساني الأكثر تعقيداً.

مشكال

من قرية خِصْرَليك تبة إلى شعرية الأطلال

بقلم: الدكتور محمد حقي سوتشين

ثمة أماكن نعيش فيها بخيالنا قبل أن نراها. كانت تلة خِصْرَليك تبة في أنقرة واحدًا من هذه الأماكن بالنسبة إليّ. كنت أعرف اسمها وأسمع حكاياتها، لكنني لم أرها. ربما بسبب الحكايات المتداولة التي تراكمت في ذهني منذ سنوات الدراسة، أو بسبب ما كان يرويه الناس عن كلابها الشرسة وشوارعها غير الآمنة. وحين صعدت إليها أخيرًا مع الناقد عبد الله إبراهيم والروائية أسماء معيكل، كانت مشاريع التحول العمراني قد فككت الحي وحولته إلى مشهد نصف مهدم. نظرت إلى أنقرة من الأعلى، فلم أشعر بأنني أشاهد مدينة، بل بأنني أقف أمام حالة انتقال. مكان لا يزال حيًا، لكنه لم ينخ تماّمًا من الموت. عتية بين المدينة والخراب. عندها خطر لي امرؤ القيس. ما الذي يمكن أن يجمع شاعرًا عربيًا جاهليًا بأنقرة؟ لا نملك جوابًا تاريخيًا قاطعًا. تروي الأخبار أن امرؤ القيس خرج إلى القسطنطينية طالبًا عون الإمبراطور البيزنطي للأخذ بثأر أبيه، وأن المرض أدركه في طريق العودة فمات في أنقرة. بل إن بعض الروايات تذهب إلى أنه دُفن في خِصْرَليك تبة. وتنسب إليه أبيات يذكر فيها «أنقرة» بوصفها محطته الأخيرة.

وتروي حكاية أخرى أنه وقف عند قبر امرأة غريبة، قيل إنها ابنة أحد ملوك الروم، فرأى في غربتها صورة لغربته وقال: «أجارتنا إنّ المزار قريب/ وإنّي مقيم ما أقام غريب/ أجارتنا إنّ غريبان ههنا/ وكل غريب للغريب نسيب». ليست صحة هذه الروايات هي الأهم هنا، فالشعر لا يتغذى دائمًا من يقين التاريخ، بل من العلاقة التي يقيمها الخيال بالمكان. لذلك لم يكن سؤال، وأنا واقف على التل، سؤال مؤرخ: هل صعد امرؤ القيس إلى هذا الموضع حقًا، أم أن جسده وحده هو الذي وصل إليه؟

للأطلال صلة بالخيال أكثر مما لها صلة بالتاريخ، فالطلال هو المكان حين يعجز عن تفسير نفسه. حياة كانت هنا ثم انحسرت، ولم تترك سوى صمتها مرثيًا. لذلك ربما تجذب الخرائب الشعراء والرسامين: في التحلل بقايا عظمة، وفي جروح الزمن حزن، وفي صمت الحجارة مقاومة غامضة. إن الطلل يجعل غياب الماضي قابلاً للرؤية. وقد حول الشعر العربي قبل الإسلام هذا الشعور مبكرًا إلى بناء جمالي. لا يبدأ امرؤ القيس معلقته بالفروسية، بل بالوقوف: «قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل/ بسقط اللوى بين الدّخول فحّومل». هذا الوقوف أمام الديار المهجورة اعتراض شعري على جريان الزمن. فالشاعر يحاول أن يقرأ المكان الذي غادرته الحبيبة. ولا يعود الطلل بقايا مادية فحسب، بل يصبح لغةً للفقد، والسطح الأخير للذاكرة. أما التذكر فليس استدعاءً للماضي بقدر ما هو محاولة لمقاومة الغياب.

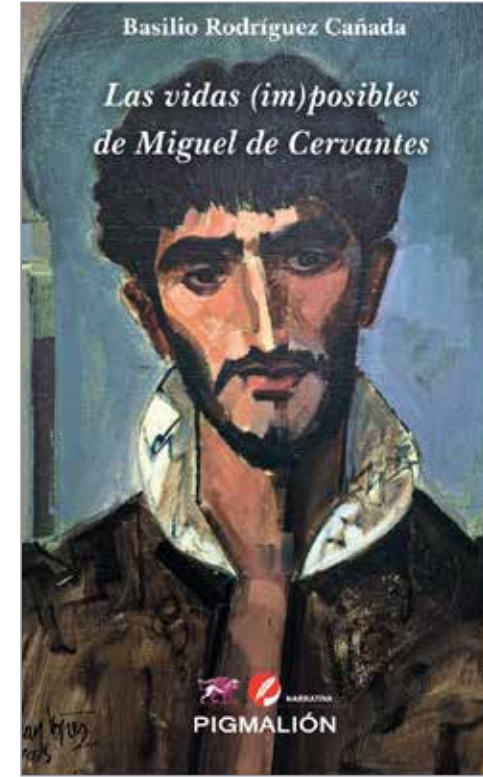
لم تبق شعرية الخراب حكرًا على القصيدة العربية. عرفت الحضارات القديمة مراثي المدن، وبحث الشعر الأنجلوسكسوني في الانقراض عن آثار عوالم زائلة، ثم جعل شعراء أوروبا من الخرائب مرآة لفناء الإنسان والسلطة. لكنّ معني الخراب تغير في العصر الحديث. لم نعد أمام بقايا رومانية يكسوها العشب، بل أمام مدن خلفتها الحروب الحديثة أنقاضًا: دريسدن وهيروشينا في الحرب العالمية الثانية، ثم سراييفو و حلب وماريوبول وغزة في حروب العقود الأخيرة. وهكذا انتقل الخراب من موضوع جمالي إلى سؤال أخلاقي: كيف يمكن للشعر أن يتأمل الانقراض من غير أن يحول آلام أصحابها إلى منظر؟

لهذا لم تعد خِصْرَليك تبة بالنسبة إليّ مجرد مرتفع يطل على أنقرة. إنها موضع تتقاطع فيه سيرة شاعر عربي، وذاكرة مدينة، وخرائب حي حديث. المدن تنهار، والحجارة تفقد لغتها، لكن النصوص تواصل السير. وما قيل يومًا أمام ديار مهجورة يجد صوتًا جديدًا في جغرافيا أخرى ولغة أخرى. ولعل الإلهام ليس إلا أن نصعد إلى تل، وننظر إلى الأسفل، ثم نعيد للكلام بدايته حيث تصمت الحجارة.

• مستعرب ومترجم من تركيا



باسيليو رودريغث كانيادا



نجت أعماله لا لأنها تقدم إجابات نهائية، بل لأنها تطرح أسئلة لا تزال ملحة: حول العلاقة بين الواقع والخيال، وبناء الذات، وقوة السرد، وحدود المعرفة التاريخية.

مشكلة، بل ثراء. فثربانتيس يظهر كشخصية عصية على الاختزال، يتطلب فهمها الجمع بين الأدب والتاريخ والنقد الثقافي. ثربانتيس ليس مجرد كلاسيكي، بل فضاء دائم للسؤال. لقد

سر الاستمرارية

تُظهر الكتب الثلاثة «صيف ثربانتيس»، «ثربانتيس الحميم.. بين الأسطورة والجسد»، و«حيوات ثربانتيس المستحيلة»، أن ثربانتيس لا يزال موضع نزاع. فكل عصر يعيد تفسيره وفق اهتماماته الخاصة: تجربة القراءة، أو مراجعة الأسطورة، أو أزمة السيرة كمعرفة؛ ولعل هذه هي سر استمراريته: فهو لا يستقر في صورة واحدة، لأن عمله نفسه يقوم منذ البداية على فكرة أن الهوية غير مستقرة، والتاريخ غير مكتمل، والحقيقة السردية دائماً مفتوحة. قراءته اليوم تعني قبول حالة عدم الاستقرار كنقطة انطلاق، لا كمشكلة. وبهذا المعنى، لا ينتمي ثربانتيس إلى الماضي فقط، بل أيضاً إلى الأسئلة التي لا نزال نطرحها حول كيفية سرد الحياة، وتفسير التاريخ، والعيش داخل الخيالات التي تكوّننا كقراء ومتابعين وباحثين في شأن يعيننا في كل العصور.



حسن النجار

الشاعر الإماراتي يرصد تحولات الحياة والقلق الوجودي

حسن النجار: المكان مسرح القصيدة

صفحات

حاورته في الشارقة: شروق البس

يجمع الشاعر الإماراتي حسن النجار في تجربته الكتابية بين الشعر والنقد، حيث تتداخل الحساسية الإبداعية مع الوعي البحثي في مقارنة تستكشف طبقات النص. ويرى أن التوازن بين الشعر والبحث يقوم على وعي بالانتقال بين لحظتين متباينتين هما لحظة الإبداع القائمة على الالتقاط والحدس، ولحظة البحث التي تتطلب الانضباط، معتبراً أن المعرفة النقدية تسهم في إنضاج التجربة الشعرية عبر قراءة متأنية للنصوص والتعمق في بنياتها، مشيراً إلى اشتغاله في مشروعه النقدي على ثنائية المكان والجسد، حيث يظهر المكان بوصفه عنصراً فاعلاً ومنتجاً للمعنى، تتجلى فيه تحولات الذات وفضاءات التجربة، في تنوّع يمتد من الطبيعي إلى الاجتماعي والنفسي. ويقول حسن النجار، في حوار مع مجلة «كتاب» عن اشتغاله على فاعليّة المكان في النص، إنّ «المكان هو مسرح النص الشعري، وهو انعكاس للذات والبوح والفكرة التي يجعلها الشاعر قناعاً لمدلولاته في النص». ويضيف أن «الاشتغال على أطروحة 'الجسد في الشعر الإماراتي' أتاح له الاطلاع على مدونة الشعر في الإمارات بصورة واسعة كشفت عن ثراء التجربة وقدرتها على ملازمة اللحظة الشعرية العربية، بل والانفتاح على أفق العالمية».

• تنقّلت في تجربتك بين الشعر العمودي والتفعيلة. هل كان هذا التحول نتيجة وعي جمالي أم تفاعل طبيعي مع تطور تجربتك؟
- لا أعتقد بأن التنقّل بين أشكال القصيدة له علاقة بتطور التجربة، فالأشكال تتجاوز ولا تتضارب، والانتقال من شكل إلى آخر كالدخول إلى البيت الواحد ولكن من أبواب متفرقة، في هذا الحيز الإشكالي بين أشكال القصيدة لن يقدم شيئاً ولن يؤخّر في وعينا

الجمالي. كنت في مرحلة سابقة أكثر قريباً لقصيدة التفعيلة، أما حالياً فأنحاز إلى القصيدة العمودية، وهو انحياز ذوقي، كما ينظر الشاعر إلى أن هذا النوع من القصيدة هو ما يمثل تجربته في لحظة ما، وأن هذا الشكل، في هذه اللحظة، هو الأقدر على استيعاب الرؤية.

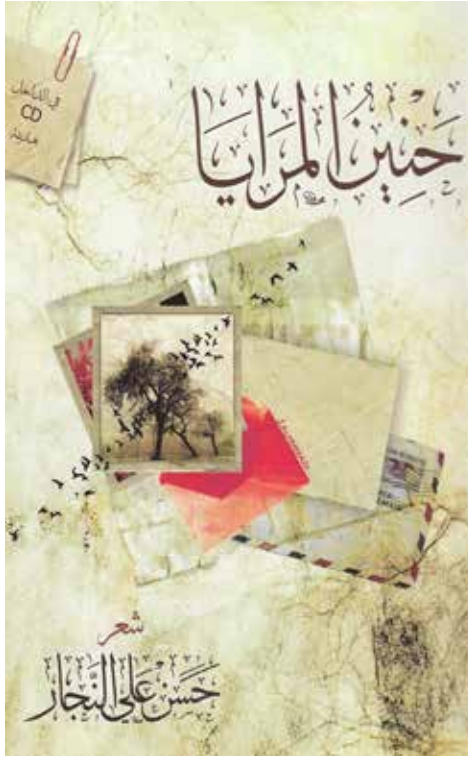
• حصلت على الدكتوراه من جامعة الشارقة حول «الجسد في الشعر الإماراتي المعاصر.. دراسة سيميائية». كيف أسهم هذا البحث في تجربتك الإبداعية؟

- عند كتابة هذه الأطروحة، كانت اللحظة مواتية للاطلاع على مدونة الشعر الإماراتي بشكل موسّع وأشمل لمراحل وشعرائه كافة، مما أسهم هذا البحث في أن أخرج ببعض الملاحظات والأفكار، من أهمها أن الشعر الإماراتي لا يقل أهمية عما سواه في الأقطار العربية الأخرى، وأن هناك تجارب عديدة تستحق النظر

والتأمل والبحث. كما أن الشعر الإماراتي كان مواكباً للحظات الشعرية الكبرى في الوطن العربي، وهناك عدد من التجارب التي أراهن على مشروعها الشعري، وأذكر منهم، على سبيل المثال: عارف الخاجة، حبيب الصايغ، ظبية خميس، أحمد راشد ثاني، عبد العزيز جاسم، إبراهيم محمد إبراهيم، خالد الراشد، وغيرهم بالطبع، وهي تجارب مضيئة نستطيع من خلالها النفاذ بشعرنا إلى العالمية.

في الأطروحة، كان الموضوع هو بوصلة البحث، ما جعلني أتأمل الشعر الإماراتي الفصيح بصورة شاملة، حيث كانت رغبة المحب لقراءة الشعر تأخذني لذلك، وفضول الباحث يشدني إلى تفحص ما يمر عليّ من اختيارات تصب في خدمة الموضوع.

إن الدخول للبحث في القصيدة من خلال الجسد هو إعلان يشي بأن الجسد حاضر في ثنايا القصيدة، إن لم تكن ضابّة به وبكلامه الذي يعبر عن ثقافة الناس، فالجسد ليس مجرد شكل هنا، إنما إشارات يتتبعها



دوري، مما ينظر إلى التجربة بوصفها مشروعاً نقدياً، وأما البحث الأكاديمي فهو متطلب لاستكمال درجة جامعية، وقد يكون خطوة أولى لمشروع نقدي. الباحث أكاديمي، وليس ناقداً في هذه اللحظة، وحين يبسط مشروعه النقدي، عندها بالإمكان أن ينعت بالناقد، وهذه إشارة أجدها ذات أهمية لنضع كل شيء في مكانه الأصوب، وللإيضاح أكثر، فإني هنا كنت باحثاً أكاديمياً. أما ما دفعني للتركيز على المكان، فذلك لإلقاء الضوء على المكان بتنوعياته وتفاصيله، فالمكان هو مسرح النص الشعري، وهو انعكاس للذات والبوح والفكرة التي يجعلها الشاعر قناعاً لمداولاته في النص. المكان حيناً يكون سيد النص، وحيناً يكون كالناظر من بعيد، إذ يلقي بظلاله على النص، والشاعر يشكّل المكان بين يديه كما يشكّل الكلمات، وبالطبع، حينها يكون المكان منتجاً، كما يكون متكاملاً ومرآةً للأثر النفسي والروحي، وللتنويه إلى أهمية المكان في العمل الأدبي، فقد أشار إلى ذلك

والفكرة، وأنت هنا، في الأغلب، تنتظر تلك الشرارات للبدء في كتابة نص جديد، وهو نقيض الرتبة والضبط، أما في لحظة البحث الأكاديمي، فأنت على موعد مع الصرامة، والكتابة اليومية، والانهماك في العمل حتى إنجازه في الوقت المحدد. وأظن أن المعرفة النقدية قد تفيد التجربة الشعرية في حالات معينة، تتمثل في انفتاح الباحث على قدر من النصوص، يتفحصها ويتأملها، وهذا ما يصب في صالح الشعر وإنصاج التجربة.

• يشكّل المكان محوراً أساسياً في مشروعك النقدي، خاصة في كتابك عن تجربة إبراهيم محمد إبراهيم. ما الذي دفعك للتركيز على هذا المفهوم تحديداً؟

- هناك فاصل بين المشروع النقدي والبحث الأكاديمي، أما المشروع النقدي فهو اشتغال مستمر وانهماك في طرق أبواب نقدية وطرح دراسات بشكل

الإماراتي كان متعدّداً وغنياً، ويضج بعوالم شتى. كما قدمت دراسات في المشهد الشعري الإماراتي، انشغلت فيها بسؤال المكان والجسد، لكنني لا أنظر إلى النقد كإنجاز منفصل، بل كجزء من وعيي بالقصيدة، وهذه التجربة جعلتني أقرأ النصوص من داخلها، وأتعامل مع اللغة بانتباه أكبر لتفاصيلها، لذلك أعتقد أن اشتغالي النقدي لم يمنحني قراءة مختلفة فقط، إنما جعلني أكثر حذراً في كتابة الشعر، وأبعد ما يكون عن المكرر والمألوف، إذ أتعامل مع القصيدة بوصفها سؤالاً مفتوحاً لا إجابة نهائية.

• كيف توازن بين كونك شاعراً وباحثاً أكاديمياً؟ وهل ترى أن المعرفة النقدية تعمّق التجربة الشعرية أم تقيدها؟

- التوازن بين القصيدة والبحث يحتاج إلى مهارة الانتقال الواعي بينهما، ففي اللحظة الشعرية تكون على قدر ما من المزاج الذي يصطاد لك المعنى

القارئ ويدرك من خلالها المعنى. نتيجةً لذلك، فإنه لا بد أن الجسد يختزن خصوصية المكان والإنسان وطموحاته وانكساراته، وكما يقول الأنثروبولوجي وعالم الاجتماع الفرنسي دافيد لوبروتون، فإن الجسد «هو التوتر الهوياتي للإنسان، للمكان والزمن». وعليه، فإن حضور الجسد في الشعر الإماراتي طرق أبواباً عدة، وتنوع في تناوله من حيث المراد منه، فعلى سبيل المثال، كان الجسد الصوفي حاضراً بوضوح عند الشعراء خالد الراشد، وخلود المعل، وأحمد راشد ثاني، كما يلاحظ أن الشعراء الإماراتيين تعاملوا مع فكرة الجسد الشائخ برؤى مختلفة، فمنهم من كان مستسلماً ويصرّح بقلق الموت، ومنهم من قابل الشيخوخة بنوع من التحدي، مستمسكاً بفكرة الحياة، وآخرون كانوا ينظرون إلى الجسد في شيخوخته وكأنه كائن منفصل عنهم. كما حضرت المعاناة الوجودية متمثلةً في الجسد، عبر مشاعر الوحدة والعزلة والافتراق والمرض أيضاً. وعليه، فإن حضور الجسد في شعرنا

رقوش

زوزانا جازاكوفا

بقلم: نبيل سليمان

عقب أيام لا تُنسى في براغ، مايو/ أيار 2025، وبصحبة الصديق المستشرق فرانتشيك أولدراش، طار بي القطار من العاصمة التشيكية إلى العاصمة السلوفاكية براتيسلافا.

ظهرأ، في محطة القطار، استقبلتني المستشرقة – الآن أكتب: الصديقة – زوزانا جازاكوفا بصحبة زوجها الذي خاضت سيارته وأقدامنا مغامرة الوصول إلى الفندق الموزع بين كتلتين وشارعين. والأهم هو ما تلا عصراً من زيارة قسم الدراسات العربية في كلية الآداب في جامعة كومينيوس، حيث تعرفت على زملاء زوزانا، وعلى مكتبة القسم، وحيث تدفق حديث المستشرقة، من تأسيس القسم قبل قرن، وابتدائه بتدريس اللغات العربية والفارسية والعبرية، إلى المؤسس يان باكوش الذي كان أول أستاذ سلوفاكي في فقه اللغات ”السامية“، فألى خليفته وتلميذه لاديسلاف دروزديك الذي عمل في الكلية قرابة 40 سنة منذ 1953. واليوم، بعد هذا العمر الطويل، هي ذي الدكتورة زوزانا جازاكوفا رئيسة قسم الدراسات العربية والكلاسيكية، والأستاذة المشاركة، وهي الموظفة الأكاديمية الوحيدة المتفرغة للدراسات العربية في الجامعات السلوفاكية. وقد تمكنت مع زملائها الأربعة من إعادة الاستقرار للقسم بعدما كان (مقلقاً).

تقوم زوزانا جازاكوفا بتدريس العربية الفصحى، وكذلك العامية المصرية. كما تدرّس الأدب العربي الحديث، والأدب العربي الشعبي. ولها اهتمام خاص بالسير والحكايات الشعبية، ومنها سيرة سيف بن ذي يزن، والطبعة المحققة التي أصدرتها عن مخطوطة (قصة الحجاج بن يوسف الثقفي 661 – 714 م)، مع ترجمة هذه القصة إلى السلوفاكية والإنجليزية. وقد اعتمدت المستشرقة مخطوطة القصة المحفوظة في المكتبة الجامعية، والمستندة إلى مجموعة من المخطوطات التي جمعها العالم البوسني صفوت بك باشاغيتش. وتشدد زوزانا جازاكوفا على أن نسخة مختلفة من هذه القصة موجودة في (الف ليلة وليلة). وكانت قد فضّلت في ذلك أثناء محاضرتها في المؤتمر الدولي الثالث للدراسات العربية في أوروبا والمنعقد في الشارقة، عام 2025.

في الطريق إلى الكلية صادفنا مظاهرة ضد وزيرة الثقافة، والموسيقى ترافق المظاهرة، وليس الحجارة ولا الزعيق ولا العصي. ومن الكلية بدأ سحر براتيسلافا بصحبة زوزانا، وبدأ توهاني في المدينة القديمة قلب براتيسلافا، بوابة مايكل والسقف النحاسي الذي توجّه أشعة الشمس، الساحة الرئيسة، وهذا التمثال لشون ناسي على زاوية الساحة، هذا التمثال للجندي الذي يذكّر بحصار نابليون لبراتيسلافا، هذه الكنيسة الزرقاء، كنيسة سانت أليزابيث، هذه نافورة رولاند الأسطورية، وتلك هي القلعة، وهذا هو نهر الدانوب والاستراحة على الضفة الحجرية، والعيون التي تسابق القارب الذي يتهاذى إلى قلعة ديفن.

Moja (يا حبي)، لم أحفظ إلا هذه العبارة وأنا أذرع وحيداً أو بصحبة زوزانا الشوارع المصفوفة بالحصى والمقاهي والمتاجر. ولعل تمام القول هو فيما كتبت زوزانا نفسها عن ذينك اليومين اللذين أنعما عليّ بوشم براتيسلافا: ”كنت أشعر بإرهاق شديد وأعاني من ضغط العمل عندما طلب مني زميلي العزيز في جامعة كارل، فرانتشيك أولدراش، أن أرافق الكاتب السوري الشهير نبيل سليمان في جولة تستمر يومين في براتيسلافا. راودتني بعض المخاوف بشأن كيفية سير الأمور. لكن هذا اللقاء الودي فاق في النهاية كل توقعاتي. كان من الطبيعي أننا زرنا أيضاً قسم اللغة العربية لدينا، وقد لفت انتباهه على وجه الخصوص الإصدار الضخم والمزدان بالرسوم لكتاب (ألف ليلة وليلة) في ثمانية مجلدات، والذي ترجمه إلى اللغة السلوفاكية زميلنا العزيز البروفسور بان باوليني. بعد ذلك استمتعنا بنزهة على ضفاف نهر الدانوب الساحرة، حيث تناولنا عشاء خفيفاً في أجواء ودّية. وفي اليوم التالي واصلنا التجول في أزقة المدينة القديمة، قبل ان نستريح في مقهى (كافيه ماير) الأنيق“.

• روائي وناقد أدبي من سوريا

مرايا لما يود الإفصاح عنه. كما يبرز أيضاً في تجربته المكان الاجتماعي، كالبیت، والشارع، والمقهى. كذلك سنجد في تجربته حضور المكان النفسي، بحالاته الأليفة والمعادية والمتحولة من أحدهما إلى الآخر، وعند النظر في النصوص، نجد أن المكان كان، في الحقيقة، منتجاً وفاعلاً فيها.

• عبر ديوانك «نخل الظل على عتبة الباب»، تبدو العتبة والعنوان محمّلين بدلالات رمزية، كيف تتعامل مع العنوان بوصفه مفتاحاً أولياً لقراءة النص؟

- العنوان، بوجهة نظري، هو نص قائم بحد ذاته، وهو مفتاح مهم للرسالة التي يريد الشاعر إيصالها، لذلك علينا ألاّ نعبر العناوين إلى النص مباشرة، إنما نتأمل، نقف عنده، نحذّق فيه، نساّله، وبعدها سيفتح النص بواباته لتدخله بسلام، فالوعي يبدأ من هذه اللحظة الأولى في القراءة.

• ديوانك «على وسادته مسّ من القلق» يوحى بحالة وجودية. هل هذا القلق ذاتي أم يعكس توتراً أوسع في الواقع؟

- هما معاً، فهذه الحالة الوجودية تكشف قلقاً ما ينبع في الذات، ويقدح شرارته ما يدور حوله بين الواقع وعلاقاته، والمفارقة أن يظهر شبح القلق في أكثر الأماكن بغيةً للراحة والسكينة، ما ينشئ علاقةً تضادية تجعل من الشاعر أكثر شفافية، وأكثر التحاماً بالحالة الشعرية، وأقرب إلى البوح.



غالب هلسا في تقديمه لكتاب «جماليات المكان» للفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، حين قال إن «العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته».

وفي تجربة إبراهيم محمد إبراهيم، برز المكان الطبيعي من صحراء وبحر وجبل، وهذا انعكاس للبيئات في الإمارات، والشاعر يجد في هذه الأماكن

سيرة الشاعر

حسن النجار، شاعر إماراتي، أصدر أربعة دواوين، هي: «نخل الظل على عتبة الباب» الذي وصل إلى القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب، «على وسادته مسّ من القلق»، «حمام الروح»، و«حنين المراهب». يحمل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة الشارقة.

نال الريشة الذهبية في ملتقى الشعراء الطلبة العرب في تونس، 2020. شارك في مهرجانات شعرية داخل الإمارات وخارجها، وأسهم في معارض وورش فنية، إلى جانب مشاركته في عدد من الكتب المشتركة.





الدكتورة صفاء جبران

ترجمت إلى البرتغالية كتاب الشیخة بدور القاسمي «أخبروهم أنها هنا»

صفاء جبران: البرازيل قادرة على احتواء الهويّات المركّبة

ضفاف

حوار: علي العامري

تجمع المترجمة والأكاديمية الدكتورة صفاء جبران في هويتها بين الثقافتين العربية والبرازيلية. وبقيت اللغة العربية رفيقتها التي عَبرت معها إلى جغرافيا جديدة، كما ظلّ مكان طفولتها ينبض في ذاكرتها. كانت نهاية العام 1982، نقطة تحوّل في خطوط سيرتها، فقد عبّرت حوالي 11 ألف كيلومتر، من بلدتها مرجعيون في الجنوب اللبناني، إلى مدينة ساو باولو في البرازيل، أثناء رحلة برفقة والدتها لزيارة مؤقتة لأختها. لكنّ هذه الزيارة سرعان ما بدأت تتحوّل إلى إقامة دائمة لصيرورة سيرتها، من تعلّم اللغة الجديدة إلى الدراسة، ثم العمل في التدريس الجامعي، ودخول حقل الترجمة المتبادلة بين اللغتين العربية والبرتغالية البرازيلية. وبين البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي تشكّلت مسيرة أستاذة اللغة العربية وأدبها الحديث في جامعة ساو باولو، كما تشكّلت هويتها اللغوية من تعايش اللغتين، اللغة الأم واللغة اليومية. تقول صفاء جبران في حوار لمجلة «كتاب» إنها، منذ البدء، اكتشفت الوشائج المشتركة بين الثقافتين العربية والبرازيلية، «كنت أكتشف بينهما وجوهاً خفيّة من التشابه، أكثر ممّا كنت أتوقّف عند اختلافاتهما. لذلك كنت أركّز على القواسم المشتركة، فالثقافتان العربية والبرازيلية تقومان، كلّ بطريقتها، على دفع العلاقات الإنسانية»، موضحة أنّ في البرازيل فسيفساء ثقافية، هي «نسيج واسع تشكّل من شعوب أصلية وأفريقية وأوروبية وآسيوية وعربية»، مؤكدة أنّ هذا التنوع الثقافي والاجتماعي والعرقّي منح البرازيل «قدرة على احتواء الهويّات المركّبة».

وعن رؤيتها لمفهوم الوطن، ترى أنّ «الوطن يقيم أولاً في لغتي، فهي الوحيدة التي عبرتُ معي البحر، وحملتُ ذاكرتي وأحلامي، وبقيت ثابتةً وسط كلّ ما تغيّر. وربما لهذا السبب أصبحت اللغة، مع مرور الزمن، أقرب ما أمّلكه إلى معنى الوطن»، لكنها تضيف «ما زلت أشعر أحياناً أنني أقف على حدود

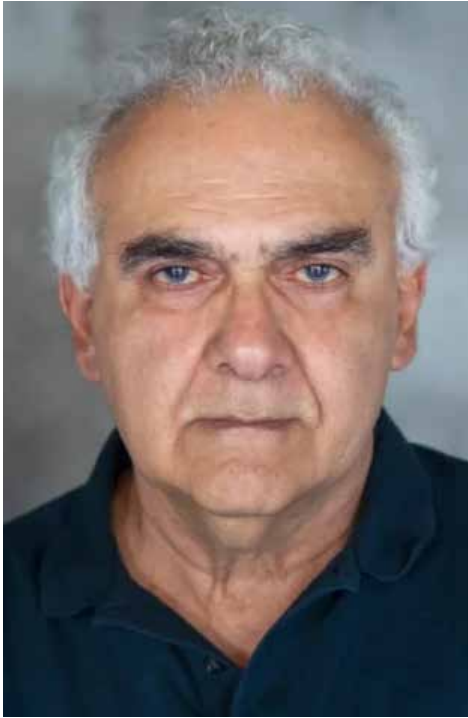
ثقافتين، ولا سيّما عندما أترجم. عندها أنظر مرة إلى الشرق، ومرة إلى الغرب، وأحاول أن أصغي إلى اللغتين بالقدر نفسه من المحبة».

وتتابع مُترجمة مخطوطة «ذخيرة الإسكندر» عن نشأتها الأولى، بقولها إنّ «جُديدة مرجعيون، تلك البلدة الجنوبية، هي الذاكرة الأولى التي تشكّلت فيها لغتي، وحساسيتي تجاه العالم، وطريقتي في الإصغاء إلى الناس»، مضيفة «تُفضّل عينُ ذاكرتي أن تركّز على مرجعيون الحياة، لا مرجعيون الحرب. أراها المكان الذي منحني لغتي الأولى، وحب المعرفة، والإحساس بجمال الطبيعة».

وفي سياق التحوّلات والفقدان، تقول إنّ «الترجمة، في جانب منها، محاولة دائمة لإنقاذ ما نخشى أن يضيع. وكلّ كتاب أترجمه يحمل شيئاً مني، وخصوصاً من شغف تلك الطفلة المرجعيونيّة».

وبعد أكثر من 24 كتاباً، تواصل صفاء جبران المهمّة التي أوكلتها لنفسها بترجمة الأدب العربي إلى البرتغالية، وكذلك تعريف القارئ العربي بأبرز الأعمال الأدبية في بلاد السامبا. وتشير إلى أهمية بناء جسور ثقافية دائمة ومتجددة بين الأدبين والثقافتين، قائلة «لم يأتِ الأدب العربي في البرازيل من المعجم، بل من الهجرة، من صحافة المهجر، من الجمعيات الثقافية، من الجامعات وحركة الترجمة». وفي المقابل ترى أنّ حركة ترجمة الأدب البرازيلي إلى لغة الضاد، لا تزال بطيئة، مؤكدة ضرورة تأسيس أقسام للدراسات العربية في الجامعات البرازيلية، مما يسهم في تأهيل مترجمين جدد، ويعزز تطوّر الترجمة المتبادلة بين العربية والبرتغالية.

وعن مفهوم الترجمة، تقول مترجمة «ماء حيّ» إنّ «أكثر ما يشغلني هو أن ألتمس كيف يتنفس النصّ، فلكلّ كاتب نبرة، ولكلّ نصّ موسيقاه الخاصة، وأحياناً يكون الصمت الذي يتركه الكاتب بين جملتين أبلغ من الجملة نفسها. هذا الصمت أيضًا ينبغي أن يُترجم»، مؤكدة أنّ «الترجمة الناجحة هي تلك التي تتيح



ميلتون حاطوم



ماشادو دي أسيس

رغبةً في الهجرة. كل ما كان أنني رافقت والدتي لزيارة أختي الكبرى، التي كانت قد استقرت مع عائلتها في البرازيل. جئت لزيارة لا تتجاوز ثلاثة أشهر، حاملةً حقيبة صغيرة تؤكد لي أنني عائدة، وذاكرة مثقلة بالحرب، لكنها تأمل بالسلم. أما البرازيل فاستقبلتني برفق ومنحتني فرصة لأفكر في مستقبل، وهو أمر كانت الحرب قد حرمتنا منه. كنتُ قادمة من عالم إلى عالم آخر، ومن أبجدية إلى أبجدية، ومن ثقافة إلى ثقافة. كانت اللغة البرتغالية أكبر تحدٍّ واجهني لكنّه لم يهزمي؛ فدرّستها بإصرار، ثم التحقت بجامعة ساو باولو، وهناك أدركت أن مساري سيكون في الحياة الأكاديمية. تأقلمت مع الغربة، وزيّنتها، حتى صارت تشبه الوطن. وهنا أعود إلى سؤال لطالما شغل الشعراء والكتاب: ما الوطن؟ لم أشعر يومًا أنني أستطيع الإجابة عنه بتعريف واحد. بالنسبة إليّ، لم يكن الوطن يومًا مجرد حدود جغرافية أو مكان ولادة أو اسم دولة في بطاقة هويّة. كان الوطن يقيم أولًا في لغتي، فهي الوحيدة التي عبرتُ معي البحر،

ورغم ذلك، تُفضّل عينُ ذاكرتي أن تركز على مرجعيون الحياة، لا مرجعيون الحرب. أراها المكان الذي منحني لغتي الأولى، وحب المعرفة، والإحساس بجمال الطبيعة. لذلك أقول دائمًا إن مرجعيون هي لبنان بالنسبة إليّ؛ لبنان الذي رسمته في مخيلتي وعلّقته لوحةً على جدار ذاكرتي، ألجأ إليها كلما هزّني الحنين. وربما لهذا السبب أيضًا أصبحت مترجمة. فالترجمة، في جانب منها، محاولة دائمة لإنقاذ ما نخشى أن يضيع. وكلّ كتاب أترجمه يحمل شيئًا منّي، وخصوصًا من شغف تلك الطفلة المرجعيونيّة.

• **يشكل شهر ديسمبر/ كانون الأول عام 1982، عتبةً فارقةً في حياتك، وأنت في العشرين من عمرك، ما دوافع الهجرة إلى البرازيل وظروفها؟**
- غادرتُ لبنان في ذلك التاريخ وكنت في العشرين من عمري، بعدما كانت الحرب الأهلية قد اتهمت سنوات مراهقتي. لم أغادر هربًا من الحرب أو بحثًا عن مغامرة أو

للقارئ أن يسمع صوتين متحاورين: صوت الكاتب الذي أنشأ النصّ، وصوت المترجم الذي يعيد كتابته في لغة أخرى».

وتؤكد أنّ «من أهم ما يستطيع الأدب أن يفعله هو أن ينكز وعي القارئ، أن يزعزع الصور الجاهزة، أن يجعله يفكر ويشعر في آن واحد، وأن يعيد الإنسان إلى مركز الحكاية»، مشيرة إلى تزايد الاهتمام بترجمة الأدب الفلسطيني، لكنها تعبّر عن خشيتها من بقاء هذا الاهتمام مرتبطًا بالمأساة وحدها، قائلة «من المهم أن يبقى الكاتب الفلسطيني حاضرًا في مكتبة القارئ، لا لأنه يأتي من مكان يشتعل بالحرب، بل لأنه يكتب أدبًا يستحق أن يُقرأ».

وعن أعمالها الترجمة الجديدة، تقول إنها ترجمت كتاب الشبيخة بدور القاسمي «أخبروهم أنّها هنا.. بحثًا عن ملكة مليحة»، ليصدر قبل افتتاح معرض ساو باولو الدولي للكتاب الذي يقام في سبتمبر/ أيلول 2026. كما أنجزت ترجمة روايات لكلّ من إلياس خوري وإبراهيم الكوني وباسم خندقي وعدنيّة شبلي وكلاريس ليسبكتور. وتنوّه باهتمام دار طلبة البرازيلية للنشر في نقل الأدب العربي لقارئ البرتغالية، قائلة إنّ «ما نشرته الدار في ست سنوات يفوق ما تُرجم من الأدب العربي في البرازيل خلال أربعين عامًا». وتتحدّث صفاء جبران عن لغات الشعوب والجماعات الأصلية في البرازيل، مشيرة إلى تراجعها منذ الحقبة الاستعمارية، إذ «انطفأت مئات اللغات» عبر القرون. ولكنّها، تنظر من زاوية أخرى لهذه الظاهرة، مؤكدة أنّ «هناك حكايات مقاومة وصمود، فعندما يتحدث طفل بلغة أجداده، فإنما يفتح نافذةً على زمنٍ آخر، ويعيد وصل ما انقطع». وتشير إلى أن إحصائيات العام 2022 تبيّن أنّ البرازيل تضم 391 جماعة أصلية تتحدث 295 لغة، مؤكدة أنّ «اللغة تظل حيّة حين تتحوّل إلى ممارسة يومية، وحين تُنقل كأغنية أو حكاية أو صلاةٍ من جيلٍ إلى جيل. فاللغات، في النهاية، أكثر من كلمات وقواعد ونحو وصرف، هي ذاكرةٌ وبيوتٌ للأرواح».

وروائح المواسم. ذكرياتي منسوجة من تفاصيل صغيرة تبدو اليوم أكبر من العمر نفسه: الطريق إلى المدرسة، وأشجار الزيتون والصنوبر والتين، والبيت الحجري الكبير البارد، والقرميد المائل، وأعشاش العصافير على أكتاف شجرة الأرز، وأصوات الجيران، والكتب المحفوظة في الخزائن كأنها كنوز؛ تلك الكتب التي فتحت أمامي باب القراءة. وأذكر أيضًا ذلك الإحساس بالأمان الذي لا يدرك الطفل قيمته إلّا حين يفقده. لكن طفولتي لم تبق كما بدأت. جاء الموت مبكرًا حين فقدت والدي وأنا ما زلت طفلة، وصارت والدتي بوصلتي الوحيدة. ثم جاءت الحرب الأهلية لتسرق من جبلي عفوية المرافقة، ثم العدوان الصهيونيّ خلال الاجتياح. صرنا نستيقظ صباحًا ونحمد الله لأننا ما زلنا أحياء، وكان همّنا الأول أن نعبر اليوم أحياء. فالحرب تهدم البيوت والمعنويات وتشوّه أيضًا معنى الزمن في حياة الإنسان؛ تجعل الطفل يكبر قبل أوانه، وتسرق ابتساماته، وتعلّمه الخوف من الآتي.

• **تبدو الطفولة علامة رئيسية في سيرة الكتاب وعموم المبدعين، ماذا تقولين عن مرجعيون، البلدة اللبنانية الجنوبية في محافظة النبطية، وما أبرز ذكريات طفولتك وأماكنها التي لا تنسى؟**
- كتبتُ مرّةً حنيني إلى مرجعيون في نصّ مطلع: «أنا ابنة مرجعيون/ وجديّ شيخ اسمه حرمون/ أُمي علّمتني المحبة/ وجديّ علّمني الصبر». وكان هذا أيضًا جوابي كلما سُئلت: من أين أنت؟ لكنني ما زلت أستطيع القول إنني، بطريقة ما، لم أغادر تلك البلدة الصغيرة، ولم تغادرني هي أيضًا. جديّة مرجعيون، تلك البلدة الجنوبية، هي الذاكرة الأولى التي تشكّلت فيها لغتي، وحساسيتي تجاه العالم، وطريقتي في الإصغاء إلى الناس. هي بلدة صغيرة تتكئ على التلال وتطلّ على سهول واسعة تسلّم على الجليل الفلسطينيّ في كلّ صباح. وكانت قبل الحرب فضاءً للحياة الهادئة، حيث كانت الفصول تُقاس برائحة التراب، وأجراس الكنائس، وأصوات المآذن الآتية من القرى المجاورة،

• لقد تركت اللغة العربية أثراً واضحاً في المعجم اللغوي البرتغالي البرازيلي، ما مرجعيات ذلك؟ وهل أسهم هذا التأثير في تعزيز حضور الأدب العربي في البرازيل؟

- حين نتأمل أثر العربية في البرتغالية، ثم في البرتغالية البرازيلية، يلوح أمامنا حضور مزدوج: حضور لغوي قديم، وحضور إنساني حديث. الأول وُلد من قرون من الوجود العربي في شبه الجزيرة الإيبيرية، حيث تسَلَّلت العربية إلى المعجم البرتغالي حاملة معها كلمات مثل السكر والزيت والأرز والقطن والزعفران، ويُقال إن نحو ألف كلمة عربية ما تزال تسكن البرتغالية، شاهدةً على عبور المعارف والعلوم، كجسورٍ عبرت بها الحضارة إلى أوروبا. أما الحضور الثاني فجاء مع الهجرة اللبنانية والسورية إلى البرازيل منذ أواخر القرن التاسع عشر، حضوراً من لحم ودم، من لهجات، وصحافة، وجمعيات، ومدارس. كان حضوراً ينبض داخل المجتمع البرازيلي، حياةً صنعت فضاءً ثقافياً عربياً في قلب البرازيل، وما تزال تترك بصماتها مع كلِّ جيل جديد من المهاجرين. لكن الكلمات الموروثة لا تكفي لتشهد على الأدب، فمعظم الناطقين بالبرتغالية لا يعرفون أنَّ السكر والزيت والأرز والقطن عريبات الأصل. لم يأتِ الأدب العربي في البرازيل من المعجم، بل من الهجرة، من صحافة المهجر، من الجمعيات الثقافية، من الجامعات وحركة الترجمة. هنا، في البرازيل، وُلد أدب المهجر، وازدهرت جمعيات مثل «الرابطة الأندلسية للآداب العربية»، التي حفظت اللغة وأبقت الحوار حيّاً، فضلاً عن عشرات المجلات الأدبية والصحف الثقافية التي كانت منابر لهذا الحضور الثقافي. حتى الأدب البرازيلي نفسه لم يبق بعيداً؛ فقد كتب جورجي أمادو عن شخصيات عربية، وحملت روايات رضوان نصار وميلتون حاطوم ذاكرة الهجرة، وإن كُتبت بالبرتغالية. كأن الهوية الأدبية تصوغها اللغة والثقافة والذاكرة والتجربة الإنسانية في آنٍ واحد. ورغم أن العقود الأخيرة شهدت تقدّماً، فإن حضور الأدب العربي مترجماً إلى البرتغالية ما يزال محدوداً، وكثير من الترجمات القديمة جاءت عبر لغات وسيطة، ففقد النص بعضاً من صوته. لذلك تظلّ الترجمة المباشرة ضرورة، فهي التي تنقل النصّ، بإخلاص أكثر، وتعيد للأدب العربي نبرته الأصلية، وتكسر الصور النمطية

وإنسانيّاً، عشت فيه وما زلت حياتي الأكاديمية. ولكن، كلّما كانت البرتغالية تتسع في داخلي صرت أتشبّث بالعربية أكثر وأكثر. أما عن الفوارق بين الثقافتين، فأول ما لفتني أن المجتمع البرازيلي أكثر تلقائية في التعبير عن العاطفة، وأكثر سهولة في التواصل مع الغريب. يتسم لك البرازيلي، ويبادر بالتحدّث إليك، فيمنحك شعوراً سريعاً بالألفة، حتى قبل أن يعرف قصتك. وفي المقابل، فإن الثقافة العربية تحمل، كما عرفتها، دفئاً عميقاً أيضاً، لكنه يرتبط غالباً بالعائلة والجيرة والروابط القديمة. ولعل هذا ما جعلني أشعر، منذ سنواتي الأولى في البرازيل بأنني كنت أكتشف بينهما وجوهاً خفيّةً من التشابه، أكثر ممّا كنت أتوقّف عند اختلافاتهما. لذلك كنت أركز على القواسم المشتركة، فالثقافتان العربية والبرازيلية تقومان، كلّ بطريقتها، على دفء العلاقات الإنسانية. في كليهما تحتل العائلة مكاناً أساسيّاً، فيُستقبل الضيف بالطعام قبل الكلام، وتُنسج المودّة حول المائدة. إنهما ثقافتان تعشقان الحكاية والموسيقى، وتؤمنان بأن أجمل الأحاديث تبدأ حول فنجان قهوة. لكنّ البرازيل نفسها ليست ثقافةً متجانسة، وإنما نسيج واسع تتشكّل من شعوب أصلية وأفريقية وأوروبية وآسيوية وعربية. وقد أتاح لها هذا التنوع، على الرغم من تناقضاته التاريخية والاجتماعية، قدرةً على احتواء الهويّات المركبة. وأصبح الحضور العربي، ولا سيما اللبناني والسوري، جزءاً من تاريخ المجتمع البرازيلي ونسيجه الثقافي. لذلك شعرت أنني أسير فوق آثار مهاجرين سبقوني، حملوا معهم أسماءهم وطعامهم وحنينهم، وأسهموا في بناء هذا البلد. ومع مرور الزمن، صارت علاقتي بالثقافتين قائمة على حوار متواصل بينهما، ومن هذا الحوار تشكّلت هويتي. وإذا كانت الترجمة قد علمتني شيئاً، فهو أن اللغات تعرف كيف تتحاور، وأن الإنسان يستطيع أن ينتمي إلى أكثر من ثقافة دون أن يفقد صلته بأيّ منها. وما زلت، بعد كلّ هذه السنوات، أحاول أن أجعل العربية والبرتغالية تُصغيان إحداهما إلى الأخرى، لأنني ما زلت أؤمن، رغم قسوة هذا الزمن، بأنّ ما يجمع البشر أعمق بكثير مما تفرّقه اللغات، وأنّ لقاء الإنسان بالإنسان ما يزال ممكناً، ولعلّ الترجمة من أجمل تجلّيات هذا اللقاء.



رضوان نصار



جورجي أمادو

والفقد، ووجدت نفسي في مجتمع جديد يكلّمني بلغة لم أكن أعرفها، وعادات لم أتعلّم بعد كيف أقرأ إشاراتها. في البداية، كان كلّ شيء يحتاج إلى ترجمة: الكلمات، والإيماءات، والصمت، وحتى طريقة الناس في الاقتراب من بعضهم بعضاً. وربما هناك، قبل أن أصبح مترجمةً للأدب، بدأت أتعلّم الترجمة كطريقة للعيش، ومحاولة لفهم الآخر من دون أحكام مسبقة. ومذ قرّرت الإقامة في البرازيل أخذتُ أرّوض روجي وذهني على ذلك.

كانت اللغة البرتغالية أول إمتحان حقيقي. وصلت إلى بلد جديد غير قادرة على التعبير عن أبسط أفكارِي، شعرت كما لو أنّ جزءاً من شخصيّتي قد أُسكت. كنت أعرف من وكيف أكون بالعربية، لكن، كان عليّ أن أكوّن ذاتاً أخرى بالبرتغالية؛ أن أكتشف كيف أضحك وأعترض وأفكر وأحلم بلغة جديدة. درستُ اللغة بجدّ شخصيّ، ثم التحقت بجامعة ساو باولو، التي أصبحت، مع مرور السنوات، أكثر من مكان للدراسة ومن ثمّ للتدريس؛ أصبحت الجامعة فضاءً فكريّاً، ثم بيتاً مهنيّاً

وحملت ذاكرتي وأحلامي، وبقيت ثابتةً وسط كلّ ما تغيّر. وربما لهذا السبب أصبحت اللغة، مع مرور الزمن، أقرب ما أملكه إلى معنى الوطن. لقد منحني البرازيل حياة جديدة، نَمَتْ وأورقت من جذوري اللبنانية. وما بين الجذور والأغصان وُلدت هويتي. صرت أشعر بأنني أطوف في فضاءٍ يتكاملان: لبنان الذاكرة والحنين، وبرازيل المستقبل والآمال. مع ذلك، ما زلت أشعر أحياناً أنني أقف على حدود ثقافتين، ولا سيّما عندما أترجم. عندها أنظر مرة إلى الشرق، ومرة إلى الغرب، وأحاول أن أصغي إلى اللغتين بالقدر نفسه من المحبة.

• كيف وجدت الحياة إثر ارتحالك من سياق الثقافة العربية إلى مجتمع جديد وثقافة جديدة، وما الفوارق والقواسم المشتركة الرئيسية بين الثقافتين العربية والبرازيلية؟

- كان انتقالي من لبنان إلى البرازيل عبوراً بين عالمين، وبين إيقاعين مختلفين للحياة. جئت شابّةً تحمل في داخلها ثقافة عربية عميقة الجذور، وذاكرةً مثقلة بالحرب



كلاريس ليسبكتور

القراء، وأن يكتب أدبًا بسيطًا ومباشرًا يلامس أسئلتهم الروحية والوجودية، فهنئيًا له ولهم. لكن المشكلة تبدأ حين يُقدّم هذا النجاح على أنه يمثل الأدب البرازيلي تمثيلًا كافيًا، أو حين يحجب تنوّع هذا الأدب وثرائه. فالبرازيل بلد بحجم قارة، أسست من ثقافات مختلفة تداخلت، فهي تمتلك تقليدًا أدبيًا شديد العمق والتعدّد، يبدأ من ماشادو دي أسيس، ويمرّ بغراسيليانو راموس وغيمارايس روزا وكلاريس ليسبكتور، والكثير غيرهم، ويصل إلى أسماء معاصرة متعدّدة لم يصل حضورها بعد إلى القارئ العربي. يبدو لي أن ما يتناوله القارئ العربي من الآداب الأجنبية ليس دائمًا ثمرة اختياره أو مطلبه، بل نتيجة ما تحدّده دور النشر والوكلاء الأدبيون، والمترجمون، والمهرجانات، والجوائز. وعندما تفضّل السوق الكتاب المعروف سلفًا، لأنه أقل مخاطرة من الناحية التجارية، تتكرّر الأسماء نفسها، بينما تبقى أعمال أكثر عمقًا وتجديدًا خارج دائرة الترجمة. وهكذا لا يكون الغياب حكمًا على القيمة، بل نتيجة شبكة من القرارات الاقتصادية والثقافية. ويجب ألا ننسى أن ترجمة بعض الكتاب البرازيليين الكبار ليست مهمة سهلة. فأدب



غراسيليانو راموس

الآداب العربية. تخلّيت جزئيًا عن الكتابة الخاصة، وصرت أفصّل أن أكون عبر الترجمة جسّرًا بين ثقافتين. وهذا لا يعني أنني لن أجرؤ يومًا على نشر نصوصي، إن شعرت أن ما أكتبه يستحق أن يُقرأ. فالكتابة ستظل بالنسبة لي احتمالًا مفتوحًا، لا غاية.

• قد تظلم صناعة النجومية الأدبية كُتّابًا أكثر عمقًا وأهمية من الرائجين، وهذا يتبدى في وصول بعض الأسماء البرازيلية إلى القارئ العربي، و«تغييب» أسماء أكثر أهمية. ما رأيك بهذا، خصوصًا أن باولو كويلو أصبح «ظاهرة أدبية» على حساب آخرين؟

- إنها ظاهرة عالمية، لا تقتصر على أدب معيّن؛ فالسوق الثقافية كثيرًا ما تختزل أدب بلد كامل في اسم واحد يحقق نجاحًا عالميًا. وحين يتحوّل الكاتب إلى ظاهرة تجارية، تصبح شهرته قوةً مستقلة عن القيمة الأدبية وحدها، إذ تدخل فيها صناعة النشر والتسويق والترجمة والتوزيع، فضلًا عن قدرته على مخاطبة قراء يتممون إلى ثقافات مختلفة. ولا أرى أن نجاح باولو كويلو ينبغي أن يُحسب عليه؛ فقد استطاع أن يصل إلى آلاف

الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «يونسكو» دعمًا لهذه المساعي. ومع ذلك، يبقى التحدي قائمًا. فما زالت هناك لغات لا يتحدّث بها سوى عشرات الأشخاص، وأحيانًا أقل، فيما تضغط هيمنة البرتغالية وإيقاع الحياة الحديثة على فرص استمرارها. وينبغي ألا ننسى أن اللغة تظل حيّة حين تتحول إلى ممارسة يومية، وحين تُنقل كأغنية أو حكاية أو صلاية من جيل إلى جيل. فاللغات، في النهاية، أكثر من كلمات وقواعد ونحو وصرف، هي ذاكرة وبيوت للأرواح.

• ربما، «تخطف» الترجمة صاحبها من مشروعه الإبداعي الخاص، وهذا قد يكون «خطفًا حميدًا» بالنسبة للقارئ الذي تمكنه الترجمة من الاطلاع على أدب شعوب أخرى، كيف تنظرين إلى الظاهرة، وماذا عن طموحاتك الكتابية؟

- ربما؛ لكنه ليس خطفًا بالمعنى السلبي. أراه فرصة لكتابة نصّ جديد بلغة أخرى. الترجمة، كما أعتبرها وأعيشها، هي إعادة خلق للنص، وإعادة ولادة لمعناه في سياق مختلف. إنها كتابة في لغة أخرى لا تقل إبداعًا عن الأولى، لأنها تتطلب أن يعيش المترجم داخل النص، أن يتنفسه، أن يتقمّص شخصياته، أن يتعدّب ويفرح معهم، لكي يتمكن من تأليفهم في لغة أخرى وغالبًا ما أنشاج مع الكاتب ثم أتصالح معه في النصّ الجديد. من هذا المنظور، أرى أن الترجمة لا تهدّد الإبداع الشخصي، ولعلّها تغدّيه وتُحييه، لأنها تمنح المترجم أدوات جديدة، وتفتح أمامه أبوابًا لم يكن ليطرقها لو بقي في حدود لغته وحدها، وتحدّاه لولوجها. وأنا أؤمن بأن المترجم القدير هو القارئ الأفضل لذلك النصّ، وبالتالي سيكون كاتبه المبدع في اللغة الثانية. وإذا كان القارئ يستفيد من الاطلاع على أدب شعوب أخرى، فإن المترجم نفسه يكتشف في كلّ نصّ عوالم جديدة، ويضيف إلى تجربته الإبداعية طبقات من الثراء. أما عن طموحاتي الكتابية، فأنا أتنقل بين الترجمة والكتابة الخاصة. وأكتب بالعربية، وهناك من يُشجّعني على نشر ما أكتبه. لكن، بصراحة، لم يكن النشر يعنيني يومًا، وخصوصًا منذ أن جعلتُ من الترجمة مهمّتي ورسالةً أكّرس لها جهدي، وقررت أن أوفّر للقارئ البرازيلي أكبر عدد ممكن من كتب الأدب العربي، أو

التي صنعتها وسائل الإعلام أو القراءات الاستشرافية. وعليه، يمكن القول إن أثر العربية في البرتغالية بدأ لغويًا وحضاريًا، ثم اتسع ليصبح أثرًا ثقافيًا وأدبيًا مع الهجرة والترجمة والجامعات، ساعيًا إلى حوار حيّ ومتواصل.

• بعد سيادة اللغة البرتغالية، ما مصير لغات القبائل الأصلية في البرازيل، بين «الانقراض القسري» و«الصمود الحيّ»؟ وهل هناك حماية لإرث هذه اللغات، المعرفي والجمالي والفكري؟

- منذ الحقبة الاستعمارية، حين فرضت البرتغالية نفسها لغةً رسمية ومهيمنة في البرازيل، بدأت لغات الشعوب الأصلية رحلةً طويلة من التراجع. كان انتشار البرتغالية مرتبطًا بسياسات الإدماج القسري والتنصير، وبإقصاء اللغات المحلية من التعليم والإدارة، فيما فقدت مجتمعات كثيرة أراضيها وتفككت بنيتها الاجتماعية. وهكذا، عبر القرون، انطُفت مئات اللغات. ولكن، لا ينبغي أن نرى هذه القصة من زاوية الخسارة وحدها. فإلى جانب الانقراض، هناك حكايات مقاومة وصمود، فعندما يتحدث طفل بلغة أجداده، فإنما يفتح نافذةً على زمنٍ آخر، ويعيد وصل ما انقطع. ويكشف التعداد السكاني لعام 2022 أنّ البرازيل ما زالت تحتضن 391 جماعة أصلية تتحدث 295 لغة، ويستعمل نحو 475 ألف شخص واحدة من هذه اللغات في حياتهم اليومية. من بين هذه اللغات، التيكونا والغواراني كايووا والغواجاجارا، ما زالت تنبض بالحياة داخل مجتمعاتها، فيما بدأت لغات أخرى كانت على حافة الزوال تستعيد أنفاسها بفضل مبادرات يقودها أبناء تلك المجتمعات أنفسهم. وكان دستور عام 1988 بمثابة منعطف حاسم، إذ اعترف بحق الشعوب الأصلية في الحفاظ على لغاتها وثقافتها وتقاليدها. ومنذ ذلك الحين صار التنوع اللغوي جزءًا حيًّا من التراث الوطني. وفي هذا السياق أنشئ عام 2010 «ال سجل الوطني للتنوع اللغوي» ليكون ذاكرةً تحفظ هذه اللغات وتدوّنها كتراث ثقافيّ غير مادي، من خلال مشاريع لتوثيق الروايات الشفوية، وإعداد المعاجم، وإنتاج مواد تعليمية ثنائية اللغة، إلى جانب مبادرات محلية تسعى إلى نقل اللغات إلى الأجيال الجديدة. كما تشارك البرازيل في العقد الدولي للغات الشعوب الأصلية (2022 – 2032) الذي أطلقته منظمة

• **تعملين بالترجمة المتبادلة بين اللغتين العربية والبرتغالية، فأَيّ التحديات التي تجدينها في الاتجاهين، بين لغتك اليومية ولغتك الأم؟**

- قبل أن أُنحَدِّث عن التحديات، وهي كثيرة، وتختلف باختلاف اتجاه الترجمة، أَيْضًا من كاتب إلى آخر، ومن كتاب إلى آخر، دعني أَعترف بشيء شخصي، هو إن الترجمة إلى البرتغالية كانت اختيارًا، وأعتبرها مهمتي ورسالة منحتها لنفسي. أما الترجمة إلى العربية فقد جاءتني بطريقة مختلفة تمامًا. جاءت كهبة من السماء، وأضاءت في داخلي مكانًا ظلّ معتمًا سنوات طويلة. عندما أُتيحت لي الفرصة الأولى شعرت بالخوف، وترددت كثيرًا، لكنني قبلت التحدي. لم أكن أريد أن أثبت شيئًا لأحد، بل لنفسي. أردت أن أتأكد من أنني في الغربة، ما زلت أستطيع أن أكتب بلغتي الأم. ومنذ عام 2018 أترجم إلى العربية كتابًا كلّ عام تقريبًا. ومع كل إصدار، ينتابني فرح طفوليّ، وأشعر بأن شيئًا قديمًا في داخلي عاد إلى مكانه، وأسمع صوتًا يهمس لي: «لا تقلقي، لغتك ما زالت تحبك». وهذا شعور لا أستطيع أن أضفه بسهولة. فالعربية هي لغة الطفولة والذاكرة والعاطفة والكتابة الخاصة، أما البرتغالية فقد أصبحت لغة حياتي اليومية، ولغة الجامعة والعمل والناس الذين أعيش بينهم. لهذا أشعر أحيانًا بأني أُنقل بين لغتين، وأعيش داخلهما بسلام، ولكلّ واحدة منهما مكانها الخاص في وجداني.

عندما أترجم من العربية إلى البرتغالية، فإنّ أولّ ما يشغلني هو كيف أنقل كثافة العربية وإيقاعها وطاقاتها المجازية إلى لغة تميل بطبيعتها إلى الوضوح والمباشرة أكثر. العربية تستطيع أن تحتل التكرار، وأن تترك بعض العلاقات بين الجمل مضمرة، وأن تقول الشيء وتترك صداه يعمل في ذهن القارئ، بينما تطلب البرتغالية في كثير من الأحيان مزيدًا من التحديد.

أنا حريصة على احترام النص، لكنّ احترامه لا يعني أن أجمد أمامه، فأنا أتحرك فيه وأحرّكه معي. وإذا اضطررتُ، بحكم اختلاف اللغتين، إلى أن «أفقد» أثرًا بلاغيًا في موضع ما، أحاول أن أستعيده في موضع آخر. المهم بالنسبة إليّ أن يبقى النصّ محتفظًا بآثره، لا أن تتطابق الكلمات حرفيًا. لكن، في الواقع إنّ أكثر ما يشغلني هو أن ألتمس كيف يتنفس النصّ، فكلّ

عربي قديم في الخيمياء، يتطلب قراءة لغوية وتاريخية وعلمية دقيقة وفكّ شيفرات معقدة. كانت تلك التجربة مدرسة حقيقية؛ علّمتني أنّ الترجمة تتطلب أكثر من إتقان لغتين، وأنها صبر وبحث وتمحيص في المصطلحات ضمن سياقها التاريخي، ثم إيجاد صيغة برتغالية تحافظ على خصوصيتها. وقد غصتُ في هذا العالم إلى حدّ أن هذه التجربة قادتني، فيما بعد، إلى إعداد أطروحة دكتوراه ثانية عن كتاب «طبقات الأمم» لصاعد الأندلسي، حققت فيها النصّ، وترجمته إلى البرتغالية، وأُيعتَها بدراسة نُشرت لاحقًا في كتاب مستقل. ثم واصلت الاشتغال بهذا الموضوع، فكتبت عددًا من المقالات عن انتقال المعارف بين الثقافات والشعوب وعبر الأزمنة. أما دخولي إلى الترجمة الأدبية فجاء لاحقًا، بدافع تدريسيّ في البداية، إذ كنت بحاجة إلى نصوص عربية مترجمة أضعها بين أيدي طلابي في وقت كانت فيه الأعمال العربية المتاحة بالبرتغالية نادرة. ثم جاءت ترجمة «ميرامار» لنجيب محفوظ، وتوالت بعدها اقتراحات دور النشر، إلى أن أصبحت الترجمة الأدبية مسارًا موازيًا لعملي الجامعي. كنت أعرّفُ بالأستاذة التي تترجم، وظلّت الحال كذلك حتى عام 2020 حين غدت هويتي مزدوجة: أستاذة ومترجمة.

بصراحة وصدق، لا أسعى من خلال الترجمة إلى زيادة الكتب. لكن، كلّ ما أرغب به هو تقديم صورة واسعة ومتنوّعة عن الأدب العربي إلى القارئ البرازيلي، صورة لا تقتصر على بلد واحد أو موضوع واحد، ولا تحصره في الحرب أو الدين أو الصور النمطية. أسعى دومًا إلى نقل أصوات من فلسطين ولبنان ومصر وسوريا وليبيا والسودان والإمارات وعمّان وغيرها من الدول العربية، وإلى اختيار أعمال تمثّل تنوع التجارب والأساليب والحساسيات داخل الثقافة العربية. كما أعتبر أنّ مهمتي كمترجمة تشمل المساهمة في تكوين جيل جديد من المترجمين القادرين على العمل مباشرة من العربية. فمنذ عام 2013 أشرفُ على مجموعة جامعية تدُرّس الترجمة وتناقشها كصناعة واحتراف وخيارات، أركّز فيها على أنّ كلّ كتاب يترجم هو جزء من مشروع أوسع: فتح نافذة جديدة، تصحيح نظرة ناقصة، ومنح النصّ العربي حياة أخرى في البرتغالية من دون أن يفقد صوته ونبرته وذاكرته وميزاته.



بعد. ورغم تزايد الاهتمام بالأدب البرازيلي في السنوات الأخيرة، ما تزال المبادرات محدودة، وتميل إلى تداول ما «تصادق» عليه أو «توثّقه» دور نشر أوروبية أو أميركية، بدل أن تفتح الطريق أمام الأصوات الجديدة والمتنوعة.

• **هل يمكن القول إن اقتراح الباحثة آنا أفونسو غولدفارب بترجمة مخطوطة «ذخيرة الإسكندر» من العربية إلى البرتغالية، كان مفتاحًا لدخولك عالم الترجمة؟ وبعد ترجمتك أكثر من 24 كتابًا، ما المهمة التي أوكلتها لنفسك؟**

- هذا صحيح، فعملي مع آنا أفونسو غولدفارب على ترجمة مخطوطة «كتاب ذخيرة الإسكندر» كان البوابة الأولى إلى عالم الترجمة، وإنّ لم أكن أدرك حينها أن الترجمة ستغدو جزءًا أساسيًا من حياتي. بدأت التجربة بمساعدة باحثة تشتغل على نصوص علمية عربية من العصور الوسطى، ثم تحوّل التعاون إلى مشروع طويل امتد قرابة عشر سنوات حتى صدور الكتاب. وكان ذلك، على نحو مفارق، من أصعب أبواب الترجمة: مخطوط



غيماريس روزا، مثلًا، يقوم على ابتكار لغوي هائل، وعلى مزج الفصحى بالمحلية وتوليد كلمات جديدة، وهذا يضع المترجم أمام مغامرة لغوية وفنية كبيرة. أما ماشادو دي أسيس، فتحتاج سخريته الدقيقة وإشارات الثقافية إلى مترجم يمتلك معرفة عميقة بالسياق البرازيلي، وكلاريس ليسبكتور تحثّك أولًا إلى الغوص بما غاصت فيه، لكي تشعر بما شعرت به، لا لتفهمه، فكيف تتعامل كمترجم مع نص ينطلق من هذه التجربة؟ يعني ما أرغب بقوله إن بعض دور النشر تميل إلى النصوص التي تبدو أكثر سهولة في الانتقال بين اللغات، ليتداولها القارئ.

في رأيي، إن المطلوب هو توسيع المشهد. ينبغي أن تصل إلى العربية صورة أكثر تنوعًا عن البرازيل: أدبها الكلاسيكي والمعاصر، أصوات النساء والكتّاب السود وكتّاب الشعوب الأصلية، وأدب المناطق البعيدة عن المراكز الثقافية الكبرى. فالأدب البرازيلي يتكلّم بأصوات كثيرة، وربما تكون مهمة الترجمة الأساسية هي مقاومة هذا التبسيط والتسطيح، وفتح النوافذ أمام ما لم يصل



كاتب نبرة، ولكلّ نصّ موسيقاه الخاصة، وأحيانًا يكون الصمت الذي يتركه الكاتب بين جملتين أبلغ من الجملة نفسها. هذا الصمت أيضًا ينبغي أن يُترجم.

هناك تحديات أخرى لا تبدو واضحة للقارئ، لكنها ترافق المترجم في كلّ صفحة، من بينها الأزمنة الفعلية، مثلًا، فالعربية تعتمد، في الأساس، على نظام زمني أبسط يقوم على الماضي والمضارع، بينما تمتلك البرتغالية منظومة زمنية واسعة تتيح درجات دقيقة جدًا من التعبير عن الزمن. ومن هنا يتمثل التحدي في ضبط الأفعال بما ينسجم مع الإحساس بالزمن الذي أراده الكاتب. كما تزداد الصعوبة مع اللهجات والأمثال والإشارات الدينية والتاريخية، ومع كل ما يرتبط ببيئة محلية محددة؛ إذ يضطر المترجم إلى أن يضع نفسه مكان القارئ، وأن ينتقي من بين الخيارات ما يراه الأنسب. وهنا، تبدأ الأسئلة الأخلاقية في الترجمة. فأنا لا أريد أن أخضع النصّ العربي لما يتوقعه القارئ البرازيلي، وإنما أريد أن أوسع أفق هذا القارئ، وأن أدعوه إلى لقاء ثقافة أخرى كما هي. ولهذا أبقى أحيانًا بعض الكلمات العربية داخل النصّ البرتغالي، لا لأنّ البرتغالية تعجز عن ترجمتها، وإنما لأنّ هذه الكلمات تحمل ذاكرة لا ينبغي أن تضيع. ففي الأدب الفلسطيني، مثلًا، تبقى النكبة نكبة، ولا تتحول إلى مجرد «كارثة»، وتبقى أسماء المدن والقرى الفلسطينية بصوتها العربي، لأن الاسم هنا

صمود أمام المحو المُمنهج .

أما الترجمة من البرتغالية إلى العربية، فلها صعوبتها الخاصة. فالبرتغالية البرازيلية لغة حيّة جدًا، قريبة من الكلام اليومي، وغنيّة بالإيقاعات الشفوية والتنوع الاجتماعي والإقليمي. غير أن نقل هذه الحيوية إلى العربية يضع المترجم أمام سؤال دائم يتعلق بمستويات اللغة. فيصير التحدي الأكبر، بالنسبة إليّ، ألاّ أجعل النصّ البرازيلي أكثر فصاحة مما هو عليه، وألاّ تتحول شخصياته، حين تتكلم بالعربية، إلى شخصيات عربية فقدت بيئتها الأصلية. لهذا لا أحنّ كثيرًا المقولة التي ترى أن الترجمة الجيدة هي التي لا تبدو ترجمة. فالنصّ مترجم، ولا أرى في ذلك عيبًا. المهم أن يظلّ حيًّا، وأن يقرأه القارئ بسلاسة، من دون أن يفقد الإحساس بأنه آتٍ من ثقافة أخرى. في النهاية، إن الترجمة الناجحة هي تلك التي تتيح للقارئ أن يسمع صوتين متحاورين: صوت الكاتب الذي أنشأ النصّ، وصوت المترجم الذي يعيد كتابته في لغة أخرى.

• يحظى الأدب المكتوب بالإسبانية بفرص أكثر بكثير للترجمة إلى العربية، مقارنة بالأدب المكتوب بالبرتغالية، ما الأسباب؟

- أظن أن ذلك يعود إلى عوامل عدة تراكمت عبر عقود. أولها الحضور العربي الطويل في الأندلس، وما خلّفه من اهتمام مبكر باللغة الإسبانية وثقافتها في الأوساط العربية، فضلاً عن أن الإسبانية لغة رسمية في أكثر من 20 بلدًا، مما أوجد لها، منذ وقت مبكر، سوقًا أدبية واسعة وحركة ترجمة نشطة. أما البرتغالية، فعلى الرغم من كثرة الناطقين بها، ظلّ الأدب المكتوب بها مرتبطًا، في المقام الأول، بالبرازيل والبرتغال، بينما لم تنل آداب البلدان الأفريقية الناطقة بالبرتغالية ما تستحقه من انتشار. ولكن، في رأيي، العامل الأهم يتصل بتلك اللحظة المفصلية في تاريخ الأدب الإسباني، والتي عُرفت بـ «طفرة الرواية الأميركية اللاتينية». خلال سنوات قليلة، أصبح غابرييل غارسيا ماركيز، وخوليو كورتاثار، وماريو بارغاس يوسا، وكارلوس فوينتس أسماء يقرأها العالم كله تقريبًا. ودفعت شهرتهم الرواية ووسّعوا حضورها العالمي. ودفعت شهرتهم الناشرين للبحث باستمرار عن أدب جديد مكتوب

بالإسبانية، وشكّلت في الوطن العربي جمهورًا من القراء المخلصين لهذا الأدب. وعدا عن ذلك فإنّ حضور الإسبانية في الجامعات والمؤسسات الثقافية أقدم وأوسع. هناك أقسام جامعية أكثر، ومترجمون أكثر، وبرامج دعم نشطة، سواء من إسبانيا أو من عدد من بلدان أميركا اللاتينية. وهذه أمور قد تبدو خارج النصّ الأدبي، لكنها تؤثر فيه مباشرة، لأنّ الكتاب لا يعبر من لغة إلى أخرى بقيمته وحدها؛ إنه يحتاج إلى مترجم، وناشر، ووكيل أدبي، ومؤسسة تؤمن بالمشروع. أما الأدب المكتوب بالبرتغالية، وخصوصًا الأدب البرازيلي، فقد وصل إلى العربية على فترات متباعدة، وغالبًا ما تكون خلال أسماء نالت جوائز كبرى أو حققت حضورًا عالميًا. ويضاف إلى ذلك أن عدد المترجمين الذين يعملون مباشرة بين البرتغالية والعربية لا يزال قليلًا جدًا. ولهذا تلجأ بعض دور النشر إلى لغة وسيطة، وغالبًا ما تكون الإنجليزية أو الفرنسية، فيصبح اختيار الأعمال مرتبطًا بما تُرجم إلى تلك اللغات أولًا، لا بما هو الأهم داخل الأدب البرازيلي نفسه.

وأعتقد أنّ هناك سببًا آخر، ربما لا نلتفت إليه كثيرًا، يتعلّق بالصورة التي ما يزال يحملها القارئ العربي عن البرازيل. فكثيرون يعرفونها من خلال كرة القدم، أو الموسيقى، أو المهرجان «الكرنفال»، أو الطبيعة، أما أديبها وفكرها وفنونها وتعميق مجتمعتها، فما زالت أقلّ حضورًا. في المقابل، ارتبطت أميركا الناطقة بالإسبانية، في المخيلة العربية، بالواقعية السحرية، والثورات، والديكتاتوريات، وأسئلة الاستعمار، والهويّة. وربما وجد القارئ العربي في هذه الموضوعات شيئًا يلامس تجربته، فكان دخوله إلى ذلك الأدب أسهل.

والخلاصة أن الأدب المكتوب بالبرتغالية يحتاج، في الوطن العربي، إلى مشروع ثقافي مستمر، لا إلى مبادرات فردية، مهما كانت مهمة. نحتاج إلى مزيد من الترجمة المباشرة، وإلى إعداد مترجمين جدد، وإلى تعاون أوثق بين الجامعات والناشرين والمؤسسات الثقافية. فالأدب البرازيلي، مثلًا، لا يعاني نقصًا في الأعمال الجديرة بالترجمة، بل يعاني نقصًا في الجسور التي تقود القارئ العربي إليها.

• كيف تجدین استقبال القراء البرازيليين لترجماتك؟

- أود أن أوضّح من البداية، أن استقبال القارئ البرازيلي للأدب العربي تغيّر كثيرًا خلال السنوات الأخيرة، حتى لو ظلّ حضوره في سوق النشر أقلّ مما يستحق، وأقلّ من حضور آداب أخرى. وعندما بدأت الترجمة، كانت معرفة القارئ البرازيلي بالأدب العربي محدودة جدًا وتدور حول أسماء قليلة، وكانت الترجمات المباشرة من العربية نادرة. أما اليوم، فأشعر بأنّ الفضول تطوّر وبات اهتمامًا. هناك قراء ينتظرون الإصدارات الجديدة، ويسألون عن كتّاب من بلدان عربية مختلفة، ولم يعد الأدب العربي بالنسبة إليهم كتلة واحدة. ربما يعود ذلك أيضًا إلى أن القارئ البرازيلي صار يجد نفسه أقرب إلى آداب المجتمعات التي تشترك معه في بعض التجارب التاريخية والإنسانية. ألمس هذا التغيير في اللقاءات الأدبية، وفي نوادي القراءة، وفي الجامعات، وحتى في الرسائل التي تصلني من القراء. وأكثر ما يسعدني أن كثيرين يأتون إلى الكتاب بدافع التعرّف إلى ثقافة بعيدة، ثم يكتشفون أنهم يقرأون عن أنفسهم أيضًا. فالحب، والفقد، والعائلة، والمنفى، والذاكرة، والخوف، والرغبة في العثور على مكان في العالم، هي موضوعات إنسانية قبل أيّ شيء. وعندما يصل القارئ إلى هذه اللحظة، يتوقف عن قراءة الرواية كصورة عن «العالم العربي»، ويبدأ بقراءتها كأدب. وهذا، بالنسبة إليّ، هو أجمل ما يمكن أن تحققه الترجمة. ومع ذلك، لا أستطيع أن أتجاهل أثر السياسة في استقبال الأدب العربي. فكلما شهدت المنطقة حربًا أو أزمة، ازداد الاهتمام بها، وهذا مفهوم. لكنني أخشى أحيانًا أن يصبح الأدب مطالبة بشرح الواقع، وأن تُقرأ الرواية أحيانًا بحثًا عن تفسير لفلسطين، أو للبنان، أو للعراق، بينما تضيع لغتها، وبنائها، وخيالها. أنا لا أفصل الأدب عن الواقع، لكنه يصبح أفقر حين يُختصر في وثيقة سياسية أو اجتماعية. ولهذا أحرص، في اختياري، على ألاّ أقدم للقارئ صورة واحدة عن الأدب العربي. أحاول أن أترجم أصواتًا مختلفة، تنتمي إلى بلدان وأجيال وتجارب متباينة.

ومن تجربتي، أرى أنّ لكلّ كتابٍ طريقته في الوصول إلى القارئ. بعض الكتب يجد قراءه بسرعة، وبعضها يحتاج إلى وقت أطول. أحيانًا تكون الترجمة جيدة جدًا، لكنّ الكتاب لا يصل إلى الناس، لأنّ التوزيع ضعيف،



غيما رايس روزا

أو لأنّ الترويج لم يمنحه ما يستحق. فالترجمة وحدها لا تكفي؛ فهي جزء من رحلة طويلة يشارك فيها الناشر، والصحافة، والنقاد، والمكتبات، والجامعات. وأعتقد أن الجامعات ونوادي القراءة لعبت دورًا مهمًا في تكوين هذا القارئ الجديد. فالكِتَاب الذي يُناقش في قاعة الدرس أو في نادٍ للقراءة يعيش أطول بكثير من دورة بيعه في المكتبات. وأسعد كثيرًا عندما أرى طالبًا أو قارئًا يبدأ برواية واحدة، ثم يعود ليسأل عن أعمال أخرى، أو عن كاتب آخر، أو عن أدب بلد عربي مختلف. عندها أشعر أن الترجمة بدأت تؤتي ثمارها. لذلك أقول إن استقبال الأدب العربي في البرازيل ما زال في بدايته، لكنها بداية تبعث على التفاؤل. ما يحتاجه اليوم ليس حدثًا استثنائيًا، ولا اهتمامًا مؤقتًا تفرضه الازِمات، بل الاستمرارية. فالترجمة، مثل القراءة، تبني نفسها بالتراكم. وكلّ كتاب جيد يصل إلى القارئ، يمهّد الطريق للكتاب الذي يأتي بعده.

• **ازداد الاهتمام العالمي بترجمة الأدب الفلسطيني، خلال الإبادة الجماعية التي ارتكبتها الاحتلال الصهيوني،**

في غزة، وفي عموم فلسطين. ما رأيك بهذا الحضور وتأثيره في دعم القضية الفلسطينية؟

- إنّ الأدب الفلسطيني يحظى اليوم باهتمام عالمي أكبر، وأصبح الناشرون والقراء والمؤسسات الثقافية يتتبعون الأصوات الفلسطينية. لكن هذا الاهتمام يترك في نفسي شعورًا مزدوجًا. فمن جهة، يسعدني أن يصل الأدب الفلسطيني إلى قراء جدد، ومن جهة أخرى يؤلمني أن العالم احتاج إلى كلّ هذا الدمار والموت حتى يكتشف أن للشعب الفلسطيني أدبًا، وذاكرة، وحياة. وأعتقد أن الإقبال على ترجمة الأدب الفلسطيني لا يعود إلى الرغبة في الأدب وحده، بل هو أيضًا نتيجة وعيٍ بأن اللغة الإعلامية لم تعد كافية، أو حتى موثوقة، لفهم ما يجري. الخبر ينقل وجهًا من الحدث، أما الرواية والقصيدة واليوميات فتُعيد إلى الإنسان اسمه ووجهه وصوته. إنها تذكّرنا بأنّ وراء كلّ رقم حياة كاملة، وعائلة، وذاكرة، ومستقبلًا كان ينتظر أن يُعاش. لهذا أظن أنّ الترجمة تمنح الفلسطيني فرصة أن يتكلّم بصوته، لا أن يبقى موضوعًا يتكلم عنه الآخرون. وهذا مهم، لأنّ الأدب يعيد لفلسطين بُعدها الإنساني. وفي الوقت نفسه، يعيد وصل الحاضر بالماضي. فما يجري اليوم لا يمكن قراءته بمعزل عن تاريخ طويل بدأ قبل غزة بسنوات طويلة، منذ النكبة وما قبلها. والروايات والقصائد تحفظ ما تعجز الأخبار عن الاحتفاظ به: أسماء القرى، والبيوت، والعلاقات، وتفاصيل الحياة اليومية. ولهذا أشعر أن ترجمة الأدب الفلسطيني هي أيضًا شكل من أشكال حماية الذاكرة. أعود وأكرّر أنني أخشى أن يبقى هذا الاهتمام مرتبطًا بالمأساة وحدها، لذلك من المهم جدًا أن نُظهر أنّ الأدب الفلسطيني أدب غنيّ ومتعدد، فيه الحب، والسخرية، والأسئلة الوجودية، والتجريب، والحياة اليومية، مثلما فيه المنفى والاحتلال، لذا من المهم أن يبقى الكاتب الفلسطيني حاضرًا في مكتبة القارئ، لا لأنّه يأتي من مكان يشتعل بالحرب، بل لأنّه يكتب أدبًا يستحق أن يُقرأ، وأنّ يُطلب من الكاتب الفلسطيني دائمًا أن يؤدي دور الشاهد أو المفسّر السياسي، فهذا عبء لا ينبغي أن يُفرض على أيّ كاتب. ففي نهاية المطاف، من أهم ما يستطيع الأدب أن يفعله هو أن يُنكر وعي القارئ، أن يزعزع الصور الجاهزة، أن يجعله يفكر ويشعر في آن

واحد، وأن يعيد الإنسان إلى مركز الحكاية. وهذا، في نظري، ليس أمرًا قليلًا.

• **تقوم دار طيلة البرازيلية للنشر بدور كبير في مشروعها لترجمة الأدب العربي، ومنه الفلسطيني خصوصاً. ماذا تقولين عن رؤية الدار ودورها الفاعل في تقديم الوطن العربي إبداعياً للقارئ البرازيلي؟**

- علاقتي بدار طيلة للنشر تمتد لسنوات، وعملي معها منذ عام 2020 مكّني من المضي في مهمني المتمثلة في تعريف القارئ البرازيلي بالأدب العربية الثرية، ولذلك يصعب عليّ أن أتحدث عنها ببرود. قد يبدو في كلامي شيء من الانحياز، لكنه انحياز نابع من تجربة عمل صادقة، لا من مجاملة. فما رأيته خلال هذه السنوات يجعلني أعتقد أن دار طيلة للنشر تؤدي اليوم دورًا مهمًا ومفصليًا، لذلك اعتدنا القول: مرحلة ما قبل دار طيلة ومرحلة ما بعدها. ويكفي أنّ ما نشرته الدار في ست سنوات يفوق ما تُرجم من الأدب العربي في البرازيل خلال أربعين عامًا. وأكثر ما يلفتني فيها أنها تنظر إلى الترجمة بوصفها فعلًا ثقافيًا؛ فمنذ تأسيسها، وهي تراهن على الترجمة المباشرة من العربية كلما أمكن، وعلى حسن اختيار النصوص، وعلى تقديم الكتاب بعناية واحترام. وهو رهان لا ينجح إلا بالصبر والشغف والإيمان بالأدب والقارئ معًا. ومن الأمور التي أقدّرُها أيضًا أنها تفتح للقارئ نافذة على تنوع الأدب العربي. فهي تقدم أعمالًا لكُتّاب من بلدان وتجارب مختلفة، ويحضر الأدب الفلسطيني في هذا المشروع حضورًا طبيعيًا، لأنّه جزء أساسي من الأدب العربي الحديث. وهذا، في رأيي، مهم جدًا، عندما يقترب القارئ من هذه النصوص كأعمال أدبية، ثم يكتشف من خلالها فلسطين بتاريخها ونكبتها وأسئلتها وحياتها اليومية، بكلّ ما فيها من تعقيد وثراء. كما أقدّر اهتمام دار طيلة للنشر بما يحدث للكتاب بعد صدوره. فهي تنظم لقاءات مع الكُتّاب والمترجمين، وتشارك في نوادي القراءة، وتحرص على التعريف بالأعمال الجديدة.

أما بالنسبة إليّ، فأشعر دائمًا بأن المترجم في هذه الدار شريك في المشروع الثقافي. هناك حوار حقيقيّ حول النصوص، واهتمام بالتفاصيل، واحترام واضح

لدور الترجمة. وهذه أمور تنعكس، في النهاية، على جودة الكتاب وعلى علاقة القارئ به. وأعتقد أنّ أثر دار طيلة يتجاوز عدد الكتب التي تنشرها. فهي تسهم، عامًا بعد عام، في تكوين جمهور يقرأ الأدب العربي، لأنّه أدب، ولأنّه يجد فيه أسئلة وتجارب إنسانية قريبة منه. وهذا، في رأيي، هو الأثر الذي يبقى، وهو ما يمنح أيّ مشروع ثقافي قيمته الحقيقية.

• **بترجماتك، بين البرتغالية والعربية، تعمّقين جسراً في اتجاهين. ما أهمية ذلك في الحوار بين الثقافتين؟ وما المطلوب لتعزيز حركة الترجمة؟**

- أعتقد أن الترجمة في الاتجاهين هي التي تجعل الحوار بين الثقافتين حقيقيًا. يهمني أن يصل الأدب العربي إلى القارئ البرازيلي، وأن يقرأ العرب الأدب المكتوب بالبرتغالية، وأن يتعرف إلى البرازيل من داخل لغتها وأدبها، بعيدًا عن الصور الجاهزة والنمطية. يفتح الأدب البرازيلي أمام القارئ العربي عالمًا شديد الغنى والتعقيد، تشكّل من الاستعمار والعبودية والهجرات وتداخل ثقافات كثيرة. وفيه أسئلة قريبة من أسئلتنا أيضًا: الذاكرة، والعنف، والتفاوت الاجتماعي، والهجرة، والهوية، والعلاقة بالأرض. لذلك أشعر أن ترجمة هذا الأدب إلى العربية تساعدنا أحيانًا على أن نرى أنفسنا من زاوية جديدة ونحن نتعرف على الآخر. ولهذه الحركة أهمية خاصة بسبب الحضور العربي الكبير في البرازيل. فالعلاقة بين الوطن العربي والبرازيل قديمة وعميقة، لكن المعرفة الأدبية المتبادلة ما زالت محدودة. والترجمة قادرة على أن تمنح هذه العلاقة بُعدًا يتجاوز الذاكرة العائلية أو الصورة الفولكلورية للهجرة. ولكي تتسع هذه الحركة، نحن بحاجة إلى مزيد من المترجمين، وإلى تعاون مستمر بين المؤسسات الثقافية والجامعات ودور النشر في الجانبين.

أما أنا، فلا أستطيع أن أفصل بين الاتجاهين. فكل ترجمة تغيّر علاقتي باللغتين معًا. حين أعمل على نصّ عربيّ أجد البرتغالية حاضرة في أسئلتني، وحين أترجم عن البرتغالية أعود إلى العربية وكأنني أكتشف فيها إمكانات جديدة. وما زلت أشعر بالرعشة كلما بدأت ترجمة كتاب جديد، كأنه الكتاب الأول. وهو توتّر يشبه توتر البدايات في الحب.

جذور

لسان العالمين

بقلم: يوسف المحمود

يقدم الباحث واللغوي الجزائري عبد الرحمن بن عطية في مشروعه البحثي، وخصوصاً كتابه (تاريخ العربية لسان العالمين) الصادر بالفرنسية والمترجم إلى العربية، أطروحة لغوية وتاريخية تعيد النظر في نشأة اللغات، وتعيد تشكيل فهم خريطة اللغات العالمية. ويستند في ذلك إلى منهج علمي صارم يطبقه على النقوش والمراجع والمعاجم الأوروبية القديمة، من دون اللجوء إلى المعاجم العربية ليثبت أن الجذور العربية شكلت الهيكل الأساسي للغات العالم القديم قبل صعود اللغات الهندو-أوروبية. إذ يرى أن الكنعانية الفينيقية والأكدية والآرامية والمصرية القديمة والسبئية، هي لهجات تفرّعت عن أصل لغوي واحد أطلق عليه مصطلح "العروبية الأم"، معتبراً إياه اللغة البشرية الأولى والأساس الذي نهلت منه معظم اللغات العالمية. وبذلك يرفض مصطلح (اللغات السامية) ويعتبره مصطلحاً يفتقر إلى السند العلمي والتاريخي الدقيق. ويوضح أن الفيلسوف الألماني لايبنتيز، والمستشرق الفرنسي آرنست رينان، كانا اقترحا تسميات بديلة أكثر دقة وأصاله مثل "العروبية".

ويثبت عبد الرحمن بن عطية بالدليل التاريخي والآثاري الوجود المبكر للكنعانيين الفينيقيين في أوروبا، خصوصاً في إيطاليا واليونان قبل زحف القبائل الهندو-أوروبية. ويسوق أيضاً من الأدلة التاريخية واللغوية على أن اليونانية القديمة اشتقت من تلك اللهجات العروبية. ومن اليونانية ولدت اللاتينية الكلاسيكية في القرن الثالث قبل الميلاد، مما جعل اللاتينية لغة لاحقة ومتأثرة بالعروبية السابقة لها.

ويتضح ذلك من نتائج تفكيكه للمعاجم الأوروبية، خصوصاً المعجم اللاتيني الفرنسي الصادر سنة 1892، الذي أظهر أن ما يقارب 67 بالمئة من جذور اللاتينية تعود إلى أصول عربية، وذلك استناداً إلى كثير من الدلائل، مثل تتبع التطورات الصوتية كإبدال الحروف الحلقية، وإثبات أن البنية الجذرية العربية – الاشتقاق من جذر ثلاثي أو رباعي - هي البنية البدائية والأكثر كمالاً بين لغات البشر، إذ تفتقد إليها اللغات الهندو-أوروبية التي تعتمد على الإلحاق والتركيب.

أما بالنسبة لمصطلحي اللغات العروبية واللغة العربية، فيرى الباحث الجزائري ابن عطية أن فرقاً بينهما يكمن في أن اللغات العروبية ترمز إلى الأم الكبرى والقديمة جداً التي ولدت في جزيرة العرب - والتي ثبت أنها لم تكن معزولة، بل كانت مركز الإشعاع اللغوي وحلقة الوصل الجغرافي بين القارات الثلاث - وانتشرت منذ أقدم الأزمنة وتفرعت إلى لهجات متعددة في أنحاء العالم القديم، لذلك فهي تشترك في نظام الجذور الثلاثية وطرق الاشتقاق والضمائر وبنية الجملة، لكنها تميزت عن بعضها لاحقاً بسبب العزلة الجغرافية والزمن.

أما مفهوم مصطلح اللغة العربية فهو تطور ونضوج عبقري لفرع من فروع اللغات العروبية المتمثل بالعدنانية الفصحى التي ورثت أرفع وأجمل صفات اللغة العروبية الأم الأولى، واحتفظت بأكبر قدر من الخصائص البنيوية والنحوية والصوتية، ووصلت إلى قمة نضجها الإعجازي بنزول القرآن الكريم. لذلك فإن الفتوحات الإسلامية للشام ومصر وشمال أفريقيا لم تكن فرضاً للغة العربية على شعوب تلك المناطق، بل كانت عملية استرداد لغوي، حيث التقت اللغة العربية الناضجة باللغات العروبية القديمة، فتقاربت وتآلفت بسهولة فائقة ومدهشة بسبب الأصول المشتركة، وهو ما يفسر "التعريب السريع" مقارنة ببلدان مجاورة مثل إيران وتركيا.

• شاعر وإعلامي وباحث من فلسطين



• بصفتك أستاذة جامعية، ما أهمية إنشاء أقسام للدراسات العربية في الجامعات البرازيلية؟

- أعتقد أن إنشاء أقسام للدراسات العربية في الجامعات البرازيلية ضرورة تأخرت كثيراً. فمع الحضور العربي الكبير في تاريخ البرازيل ومجتمعها، لا توجد اليوم سوى جامعتين تضمّان قسماً للدراسات العربية، وهذا لا يتناسب مع حجم هذا الحضور، ولا مع اهتمام الطلاب المتزايد باللغة العربية وثقافتها. ومن خلال تجربتي، أرى أن المشكلة ليست في غياب الرغبة، بل في غياب المسار الأكاديمي المتكامل. قد يبدأ الطالب بدراسة اللغة العربية، لكنه لا يجد دائماً ما يكمل به طريقه في الأدب أو الترجمة أو التاريخ، ولا يجد الإشراف المتخصص لمتابعة البحث. لذلك، فإن وجود قسم للدراسات العربية يعني تكوين باحثين ومدرّسين ومترجمين جدد، كما يتيح لنا أن ندرّس الثقافة العربية من خلال مصادرها ولغتها، بعيداً عن الصور النمطية. وهو مهم أيضاً لفهم تاريخ البرازيل نفسها، لأن الهجرة العربية جزء من تكوينها الاجتماعي والثقافي. أما الجهود الفردية، مهما كانت مخلصه، فتبقى هشة، وقد تنتهي بتقاعد أستاذ أو انتقاله. بينما تأسيس أقسام الدراسات

العربية في الجامعات البرتغالية يحوّل هذه الجهود إلى مشروع دائم، وهذا هو الأهم.

• ما المشروعات الترجمة التي تعملين عليها أو تخططين لها؟

- أعمل حالياً على ترجمة الجزء الثالث من «أولاد الغيتو» لإيلياس خوري، وبه تكتمل ترجمة الثلاثية. وقد أنهيت قبل أسابيع ترجمة «تمويه» لعندية شبلي، ولديّ كتابان تحت الطبع: «التبر» لإبراهيم الكوني، و«قناع بلون السماء» لباسم خندقجي. وخلال شهر ونصف الشهر عملت بهوس على ترجمة «أخبروهم أنها هنا.. بحثاً عن ملكة مليحة» للشixe بدور القاسمي، لكي يصدر قبل افتتاح معرض ساو باولو الدولي للكتاب الذي يقام في سبتمبر/أيلول 2026. كما أنتظر صدور ترجمتي العربية لرواية كلاريس ليسبكتور «الشغف كما روته ج. هـ» عن دار الآداب للدراسات والنشر في بيروت. وما دمت أملك الطاقة والشغف، فسأظل أترجم. لا أفكر كثيراً فيما أنجزته، بل فيما ينتظرني من كتب. فما زلت أشعر، بعد كلّ هذه السنوات، أن أجمل ترجمة ربما تكون تلك التي لم أبدأها بعد.

خطوط السيرة

الدكتورة صفاء جبران، أستاذة جامعية ومترجمة لبنانية برازيلية، من مواليد بلدة الجديدة الجنوبية في محافظة مرجعيون، تقيم في مدينة ساو باولو. تعمل أستاذة للغة العربية وأديها الحديث في جامعة ساو باولو، وكانت رئيسة لقسم اللغات الشرقية في الجامعة ذاتها. تعمل بالترجمة المتبادلة بين اللغتين العربية والبرتغالية. نالت جائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي في الدوحة. صدر لها أكثر من 24 كتاباً في الترجمة، ومن بين ترجماتها من العربية إلى البرتغالية: «ميرامار» نجيب محفوظ، «موسم الهجرة إلى الشمال»، الطيب صالح، «باب الشمس»، و«يالو» و«اسمي آدم»، إيلياس خوري، «سيدات القمر»، جوخة الحارثي، و«ذاكرة للنسيان»، محمود درويش. ومن ترجماتها من البرتغالية إلى العربية «شقيقان»، ميلتون حاطوم، «ماء حي» و«قريباً من القلب المتوحش»، كلاريس ليسبكتور، «لعنة نساء فلوريس»، أنجيليكا لوبيس، «من المهجر إلى الوطن.. مختارات من الأدب البرازيلي»، «الحياة الخفية لإيوريديس غوزماو»، مارتا باتاليا، وكتاب «العاصمة العالمية للكتاب»، الشixe بدور القاسمي.

من الشاطيء الآخر

وجوه ابن رشد

بقلم: الدكتور وائل فاروق

منذ عشرين عامًا شاركت في مؤتمر نظمته مؤسسة "بيت الحكمة" الثقافية العريقة بمدينة تورينو الإيطالية عن ابن رشد، وكانت مداخلتني بعنوان "وجوه ابن رشد" تساءلت فيها عن العلاقة التي يمكن أن تجمع بين ابن رشد المقيم في المصادر العربية القديمة، وابن رشد المقيم في المصادر اللاتينية، وأخيرًا ابن رشد ابن القرن العشرين الذي بلغ أوج شهرته وحضوره في تسعينات القرن الماضي. أثارت مداخلتني عاصفة من ردود الفعل، فقد كان هناك ابن رشد آخر استدعاه اليسار الإيطالي لمجابهة مزاعم اليمين المتطرف عن "النقاء" الثقافي الأوروبي الذي تهدده موجات الهجرة الإسلامية.

هذا العام تكتمل فيه قرون تسعة على ميلاد ابن رشد، وما زال الالتباس بين وجوه المختلفة لم يفض.

سجل ابن عربي في "الفتوحات المكية" لقاءه - وهو بصحبة الفقيه الأندلسي ابن جبير - بابن رشد. لقاء اجتمعت فيه عناصر الثقافة الإسلامية الثلاثة - العرفان/ التصوف والفقه/ الشريعة والبرهان/ الفلسفة - على مستوى القمة، لكن هذا اللقاء كان ذا طبيعة خاصة لأنه كان لقاء مع جثة ابن رشد. كان صاحب "فصل المقال" قد دفن قبل هذا اللقاء بشهور في مراكش ثم تقرر دفنه في المدينة التي ولد بها - قرطبة - على سبيل التكريم، وربما أيضًا الاعتذار، فقرطبة التي تستعيد الآن قاضي قضائتها هي نفس المدينة التي طردته وأحرقت كتبه، لذلك قررت استرداده هو وكتبه، فوضعت جثته في جانب، وعلى الجانب الآخر من - الدابة - توازنها كتبه. ولنستمع لابن عربي - شاهد العيان - يروي قصته "لما جعل التابوت الذي فيه جسده على الدابة،

جعلت تواليه تعادله من الجانب الآخر. وأنا واقف ومعني الفقيه الأديب أبو الحسن محمد بن جبير، كاتب السيد أبي سعيد، وصاحب أبو الحكم عمرو بن السراج، الناسخ، فالتفت أبو الحكم إلينا وقال: ألا تنظرون إلى ما يعادل الإمام ابن رشد في مركوبه؟ هذا الإمام وهذه أعماله، فقال ابن جبير يا ولدي نعم ما نظرت! لا فُض فوك! فقيدتها عندي موعظة وتذكرة".

أمام الموكب الجنائزي - لابن رشد وكتبه - يقف الجميع صامتين ولا يتكلم إلا الناسخ - الذي ليس من طبيعته الكلام، فهو ناسخ عمله النقل والتقليد - فيقول: "هذا الإمام، وهذه أعماله"، ربما لأنه كناسخ لا يعيش إلا مع الكتب أو في الكتب، تمامًا كابن رشد الذي "لم يدع النظر والقراءة منذ عقل إلا ليلة وفاة أبيه وليلة زواجه". لم ير الناسخ في خروج ابن رشد من "قبر" وتوجهه إلى "قبر" إلا "أعماله/ كتبه"، والفقيه الذي شارك قبلها بسنوات قليلة في اضطهاده يعلق على كلام "الناسخ" ويقول: "نعم ما نظرت" ولا يقول: نعم ما قلت. فما الذي رآه الناسخ ولم يروه؟! لقد كان خروج الفيلسوف من القبر "قيامة" مبكرة وها هو يحاسب الآن، ها هو ذا في الميزان جسده في كفة، وأعماله في الكفة الأخرى. ابن رشد إذن كان حيث وضعه دانتني في الكوميديا الإلهية في الأعراف، ينتقل من قبر إلى قبر، ويبقى جسده عالقًا بكتبه في ميزان لا ترجح إحدى كفتيه.

اليوم ونحن محملون بما يزيد على ثمانية قرون على خروج القاضي الفيلسوف من قبره، كيف نرى هذا الخروج؟! يقول عبد الفتاح كليطو: إن "ترجيل جثمان ابن رشد، سيكون له، بالنسبة لنا، مدلول دقيق هو رفض أرسطو وترجيل الفلسفة إلى اللاتينيين". ويقول الجابري: إن ابن رشد ما زال حيًا، إنه تراثنا،

"والتراث هو الموتى الأحياء فينا لينتقل ابن رشد إلى قبر جديد، لكنه هذه المرة قبر من لحم ودم، فهذه الجملة تجعل منا قبورًا وتحفظ لابن رشد كونه جثة؛ جثة حية فينا".

لقد طُمست طرقات ابن رشد تحت ركام الالتباس وطبقات التاريخ السفلية ولم يُقرأ من قبل العقل الإسلامي إلا مع بداية القرن العشرين وبالتحديد عام 1903 عندما أصدر فرح أنطون كتابه "ابن رشد وفلسفته". كان فرح أنطون يبحث عن "أصل" في التراث الإسلامي للحدث، يبحث عن فقيه يصدر فتواه بشرعية الحدث، وكان هذا الفقيه هو ابن رشد الذي أصدر فتواه بشرعية النظر العقلي، وما النظر العقلي إلا جوهر الحدث المرجوة. هكذا بدأت سلسلة من الاستعدادات لابن رشد، كان آخرها في تسعينات القرن الماضي، فقد ألقت عنه الكتب، عقدت عنه المؤتمرات، وكتبت المقالات في الصحف، بل أخرج وأنتج يوسف شاهين فيلمًا سينمائيًا ضخمًا يحمل عنوانًا بالغ الدلالة "المصير". كانت النخب الثقافية والأنظمة الحاكمة في عدد من الدول العربية تخوض معركة التنوير ضد التطرف الديني والإرهاب، كان على ابن رشد مرة أخرى أن يدافع عن التلاؤم بين التقليد الإسلامي والعقلانية أو الحدث، وليرفع التناقض الموهوم بين العقل والنقل، بين الفلسفة والشريعة، بين التراث والحدث، بين الأصالة والمعاصرة.

لكن "ابن رشد الماضي" يزيد الأمور تعقيدًا لـ "ابن رشد الحاضر"، فهل هو ابن رشد العربي المهمش في التراث الذي احتل مركزه الغزالي في اللاهوت والفلسفة والفقه والتصوف، أم هو "أفَرُّويز" اللاتيني أحد ملهمي التنوير الأوروبي، ولا يتوقف الأمر عند ثنائيي الزمان (الماضي/ الحاضر) والمكان (العرب/ الغرب) فهناك ثنائية معرفية أخرى أكثر

أهمية هي ثنائية (الفلسفة/ الشريعة) فهل كان ابن رشد فيلسوفًا يخادع الفقهاء بمؤلفاته الدينية لأن أفكاره الحقيقية نجدها في شروحه لأرسطو، أم كان فقيهاً استفاد من الفلسفة في تجديد الفكر الديني؟ أم هو كما يرى نصر أبو زيد "امتداد للتراث المهمش للعقلانية، فرض عليه سعيه للخروج من الهامش تقديم تنازلات زادت من هامشيته؟".

ابن رشد "سيستمر في الشمال، في أوروبا حيث ستفرض الرشدية نفسها.. وستكون فلسفته أحد المصادر الأشد قوة للصدمة التي ستمنح الفاعلية، في باريس، وبادوفا، وأكسفورد، وإلى وسيط الحضارة الأوروبية هذا: الجامعة"، ولكن تجربة ابن رشد هناك في الشمال كانت مجرد هامش لتجربة

المعلم الأول أرسطو لم يكن الاهتمام به

مقصودًا لذاته، كان مجرد وسيط صّمين استمرارية تجربة إنسانية وحقق ثمارها الفكرية، وليس أدل على ذلك من أن أغلب الباحثين الأوروبيين الذين درسوا ابن رشد لم يلتفتوا هم أيضًا إلى حياته كقاضٍ وفقيه وإنسان إلا بما يؤكد ويشرح دوره كوسيط. من إذن المسؤول عن هذا؟

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



ترجمة الأدب العربي.. غياب المشروع المتكامل

أسئلة كثيرة تتعلق بترجمة الأدب العربي إلى لغات العالم، منها: ما حجم هذه الترجمة؟ من يتولى فعل الترجمة؟ ما دور الوزارات والمؤسسات الثقافية العربية في ذلك؟ هل يوجد مشروع عربي متكامل وبعيد المدى للترجمة؟ ما حجم الميزانية المرسودة للترجمة؟ ما دور الجوائز في تنشيط الترجمة وتشجيع المترجمين؟ هل تطورت حركة الترجمة، وما أهدافها وآفاقها؟

في النظر إلى واقع الحال، يتضح أنّ الإنتاج الحالي لترجمة الأدب العربي، لا يزال دون المطلوب، على الرغم من غزارة الإنتاج الأدبي، والأسماء الكبيرة من الأدباء العرب الذين يستحق نتائجهم الإبداعي أن يرتحل إلى لغات متعددة. ومع ذلك، لا تزال حركة الترجمة "تحبو" أو تمشي الهوينى، في عالم يركّز بوتيرة متصاعدة. ولا تزال حصتنا الترجميّة على هامش الهامش مقارنة مع معظم دول العالم.

لا يخلو الوطن العربي من مبادرات وجوائز مخصصة للترجمة، لكن، على الرغم من ذلك، يبدو لي أن مسار الترجمة من لغات العالم إلى اللغة العربية هو الغالب نسبياً، على الرغم من ضعفه أيضاً. ومن الواضح أن الترجمة المتبادلة لا تزال تميل إلى كمّة ترجمة الآخر.

صحيح، أنّ الجوائز أسهمت في نقل الأعمال الفائزة إلى بعض اللغات، وهي تحفّز الآخر على الالتفات إلى الكتب الفائزة، فحسب. في حين أنّ استحقاق الأدب العربي للترجمة يفترض أن يكون هو المقياس الأساس، بغض النظر عن الفوز بالجوائز.

إذن، ما العمل؟ الإجابة على ذلك، تستدعي المطالبة بمشروع عربي متكامل للترجمة المتبادلة بين العربية واللغات الأخرى. كما تتطلب تخصيص ميزانيات لائقة في كل بلد للنهوض بالترجمة، وفق رؤية بعيدة المدى. فالترجمة فعل حيوي لكل نهضة، والأدلة على هذا تأتي من تاريخنا ومن تاريخ الآخرين أيضاً. فالترجمة ماعون جديد للمعرفة والفكر والجمال والعلم، تعزز حيوية المجتمعات وتمدّها بطاقة متجددة، وتفتح الباب لها على معارف جديدة، فضلاً عن كون الترجمة ممهدة للطرق بين الشعوب.

عبرها يتم التعارف ويتحقق التفاهم وينبني التعاون. في الترجمة ثراء للعقل والقلب والحلم أيضاً، فهي زوادة جديدة للمعارف والجماليات والتأخي الإنساني.

ولكن، على الرغم من أننا نعي أهمية الترجمة، إلّا أننا لم نولها حقّها. ولم نشجع الترجمان على الاستمرار في شغله الحيويّ. ولم تدخل الترجمة ضمن أولويات بلداننا، بالشكل الذي يجعلها تتنامى عبر السنوات، ولا تصاب بالنكوص. ثمة مبادرات ترجميّة عربية لنقل أعمال من أدبنا إلى لغات عدة، لكنّ معظمها فرديّ، سواء عبر مترجم مهتم، أو عبر ناشر مهتم، أو عبر مؤسسة مهتمة. وفي الجانب الآخر، ثمة مبادرات من الآخر لترجمة أعمال أدبية عربية، فهناك دور نشر تقوم رؤيتها على استحقاق نقل الأدب العربي ونشره، بينما هناك جهات أخرى يزداد اهتمامها بترجمة أدبنا، فقط كلما عصفت بنا عاصفة أو مأساة أو كارثة، وكأنّ ذلك أصبح "شرطاً" غير معلن للترجمة. بينما من المفترض أن تتم الترجمة لأن أدباءنا يدعون أدباً يستحق أن تستضيفه مختلف اللغات.

نُعَد الترجمة، في أحد جوانبها، تكريماً للنصّ الإبداعي، لكن، هل يبقى الأديب العربي ينتظر أن ينال جائزة، أو أن تنال من بلده مأساة، حتى ينتقل كتابه إلى لغة أخرى؟!



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

