كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب

• السنة الثامنة - العدد 91 - مايو 2026

كريستينا ميووبندسكا..
نحّاتة الكلمات الغامضة

ابن رشد.. فيلسوف
أندلسيّ يقاوم الظلامية

الرواية التاريخية..
الماضي يفتح عين الحاضر

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة

أول الكلام

احتفاء بولندي يليق بالشارقة

يليق بالشارقة احتفاء العالم، فهي عاصمة الثقافتين العربية والإسلامية، وهي العاصمة العالمية للكتاب، وهي صاحبة المشروع الثقافي التنويري، وهي درّة الحوار والمبادرات الثقافية المحلية والعربية والعالمية. في ربوعها يقام معرض الشارقة الدولي للكتاب، العلامة الثقافية المسجلة باسمها الشمسي، إذ يصنّف من بين أكبر معارض الكتاب في العالم. في الشارقة يضيء "بيت الحكمة" سيرة الكتاب ولغة الحكمة ويفتح بوابة المستقبل. في الشارقة مهرجانات وملتقيات ومؤتمرات كبرى في حقول الأدب والقراءة والمسرح والتراث والعمارة والفن التشكيلي. كما أن مبادراتها في ترميم المخطوطات والمباني الأثرية والتاريخية لم تقتصر على الإمارة، بل امتدت إلى كثير من البلدان.

احتفت دول كثيرة بالشارقة ومشروعها الثقافي الذي يقوده صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، منذ خمسة عقود، وفق رؤيته الحكيمة والبعيدة المدى، فهو المثقف، المؤرخ، والمؤلف الذي رأى منذ البدء أن الكتاب يضيء العقول والقلوب، وأن الكتاب جسر تعارف وتآلف ومحبة وتعاون وشراكة بين الشعوب.

في هذا الشهر، تحتفي بولندا بالشارقة "ضيف شرف" معرض وارسو الدولي للكتاب 2026. وبتوجيهات من سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، أعددنا برنامجاً لمشاركة الشارقة في التظاهرة الثقافية البولندية، يعبّر عن المكانة الثقافية العالمية لإمارة الشارقة، ويعبّر عن هوية ثقافتنا العربية، ويعبّر عن جوهر الثقافة في بناء جسور الحوار بين الشعوب.

في وارسو العاصمة، تحتفي بولندا بالشارقة بوصفها منارة ثقافية عالمية، وتقدّم الشارقة فعاليات بمشاركة نخبة من الكتّاب والأدباء الإماراتيين ونظرائهم البولنديين، تجسيداً لمعنى الحوار، حيث يلتقي رمزان في صورة واحدة، هما "نُصب المخطوطة" في بيت الحكمة بالشارقة، و"قصر الثقافة والعلوم" في وارسو الذي يقف على مدخله نُصب للعالم الفلكي كوبرنيكوس، ونُصب للشاعر الشهير آدم ميتسكيفيتش.

يليق الاحتفاء بالشارقة ومشروعها الثقافي، في بولندا التي حاز خمسة من أدبائها جائزة نوبل للأدب. فقد نالها هنريك سينكيفيتش، عام 1905، وفواديسواف ريمونت 1924، وتشيسلاف ميلوش 1980، وفيسوافا شيمبورسكا 1996، وأولغا توكارتشوك، عام 2018.

يقام معرض وارسو الدولي للكتاب في دورة العام الجاري، من 28 حتى 31 مايو/ أيار، في "استاد بي جي إي" (الملعب الوطني) في العاصمة وارسو، حيث تلتقي حكاية الحروف العربية والبولندية في صياغة ثقافية مضيئة. ويتناول البرنامج عبر محاضرات وندوات وجلسات حوارية وورش عمل موضوعات عديدة، من بينها الاتجاهات الفكرية والفنية السائدة، وتحولات الشخصيات النسائية في الأدب، والعلاقة بين الذاكرة والهوية والحداثة، وتنوع التجارب الأدبية. وتشكل لقاءات الشعر قراءات مشتركة وحواراً بين اللغتين العربية والبولندية. كما يستكشف البرنامج سرد القصص، وأدب الأطفال بين الابتكار والتجديد، وتوجهات المسرح.

ولا يقتصر برنامج "الشارقة ضيف الشرف" على موقع معرض وارسو للكتاب، إذ تصل الفعاليات إلى جامعة وارسو من خلال عقد جلسات حوارية بالتعاون مع قسم الدراسات العربية والإسلامية في الجامعة. وتتناول الحوارات موضوعات عدة، منها الترجمة الأدبية، والحوار بين الثقافات، ومكانة الأدب والمسرح في العالم المعاصر، بمشاركة كتّاب وباحثين إماراتيين وبولنديين.

إنّ هذا البرنامج يجسّد صورة الإمارة المشرقة، ويجسد عمق الثقافة العربية، كما يجسّد روح التآخي الثقافي بين الشارقة ووارسو.

أحمد بن ركاض العامري

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

رئيس التحرير

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	**مدير التحرير**
Ali Al Ameri	علي العامري
General Supervisor	**المشرف العام**
Mansour Al Hassani	منصور الحساني
General Coordinator	**المنسق العام**
Khoula Al Mujaini	خولة المجيني
Administrative Assistant	**مساعدة إدارية**
Nour Nasrah	نور نصرة
Art Director	**المدير الفني**
Mohammed Al Arqawi	محمد العرقاوي
Graphic Design	**التصميم**
Amani Al Turk	أماني الترك
Subscription & Ads.	**الاشتراكات والإعلانات**
Zaher Elsousi	زاهر السوسي

كتاب

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:	Tel.: +971 6514 0000
الموقع الإلكتروني:	Website: www.sba.gov.ae
البريد الإلكتروني:	Email: kitabmagazine@sibf.com
التوزيع:	Distribution: zelsousi@sibf.com

أبواب المجلة

• السنة الثامنة - العدد 91 - مايو / أيار 2026

• صورة الغلاف: الشاعرة البولندية كريستينا ميووبندسكا (1932 – 2025). (أرشيفية)

01
دفتر الشمس

01 أول الكلام: احتفاء بولندي يليق بالشارقة
04 الإمارات تستضيف مؤتمر المجلس الدولي لكتب اليافعين2030
07 شراكة استراتيجية بين هيئة الشارقة للكتاب ووزارة الثقافة المغربية
08 برنامج الشارقة ضيف شرف «وارسو للكتاب» يعكس المكانة العالمية للإمارة
11 ملتقى الأرياح: دليل إسباني لترجمة السرد العربي

12
حوارات

12 أمبرواز كوم: جذوري أساس رؤيتي للعالم

20
مقالات ودراسات

20 الأدب الكابوسي.. مرآة العصر الحديث
27 تخوم الكتابة: لغات الكتاب
28 تيد هيوز.. ثعلب الفكر
35 فحوصات ثقافية: أسئلة ذائقتنا وذائقتهم
36 إيفان ميتوديف.. خرج ولم يعد
43 ممرات: جلال الدين الرومي بين اللغة والسوق
44 الرواية التاريخية.. الماضي يفتح عين الحاضر
51 مشكال: حوار كاراكوتش مع الشعر العربي
52 كريستينا ميووبندسكا.. نحاتة الكلمات الغامضة
62 ابن رشد.. فيلسوف أندلسي يقاوم الظلامية
67 قفا نقرأ: «تاريخ الشرق» كتاب جديد للمؤرخ فانولي
68 سامانتا شويبلين.. الخطر يكمن في انحراف المألوف

74
مراجعات

74 «الطريق إلى البيت».. صوت الذاكرة
77 مرحبا: وسائل الاتصال والثقافتان الجماهيرية والشعبية
78 «سيرك الدار البيضاء» تكشف عن عنف مضمر
81 اتجاهات: سيرة مرضيّة
82 «غابة اللهب والظلال».. الفن في مواجهة الحرب
85 بقعة ضوء: هموم الصحافة الثقافية
86 «ملحمة الكائن الحربي».. سردية شعرية للألم
89 سطور: لئلا ننسى عبد الوهاب البياتي
90 «كنت صغيرة عندما كبرت».. سيرة لابنة الحربين
93 فسحة للتأمل: «تجوال» هيرمان هيسه
94 «اللانهائي».. من الحجر إلى المجاز
97 رقوش: الليل أفضل أنواع الإنسان!
98 «الابنة الأصلية» تسبح عكس التيار العائلي
101 جسور: فضاء لإعادة بناء المعنى
102 محمد مقدادي يرتحل إلى الفلاحة الأندلسية
105 هوى وهواء: بين محبّ وشامت ومتلوّن

106
صفحات

110 عبد الله الهدية: القصيدة تفتح مسارات للأسئلة
112 جوائز: المغرب يتوّج الشعرية الفلسطينية بجائزة الأركانة العالمية
114 من الشاطئ الآخر: جملة اعتراضية
116 رقيم: مجلة «كتاب» والأدب البولندي

تحت رعاية صاحب السمو حاكم الشارقة

الإمارات تستضيف مؤتمر المجلس الدولي لكتب اليافعين 2030

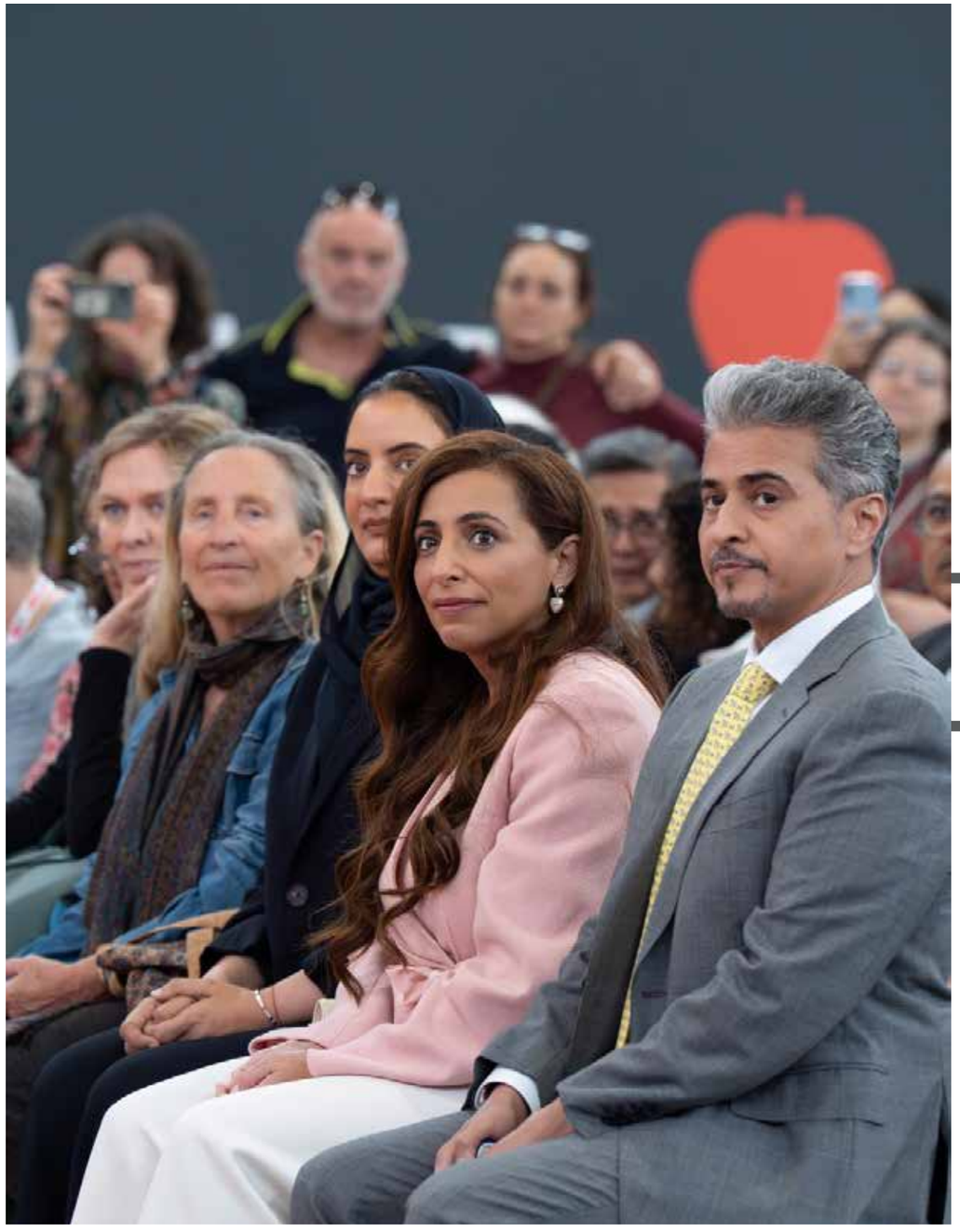
دفتر الشمس

الشارقة – «كتاب»

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، وبتوجيهات سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، المؤسسة والرئيسة الفخرية للمجلس الإماراتي لكتب اليافعين، تستضيف دولة الإمارات في العام 2030، الدورة الـ 42 للمؤتمر الدولي للمجلس الدولي لكتب اليافعين، في إمارة الشارقة، تحت شعار «حكايات تغيّر العالم»، للمرة الأولى في الوطن العربي، وبمشاركة أكثر من 1000 خبير وناشر وأكاديمي من 80 دولة.

يشكّل المؤتمر الذي يعقد كل عامين، منصة عالمية لبناء العلاقات المهنية، وتبادل الأفكار والمعارف. ويجمع مسؤولي الفروع الوطنية التابعة للمجلس الدولي لكتب اليافعين والمتخصصين بكتب الأطفال واليافعين في العالم، ويتضمن العديد من الجلسات والندوات وورش العمل التي تتناول أبرز القضايا الراهنة المرتبطة بمحور المؤتمر، إلى جانب تنظيم معارض وفعاليات احتفالية، من بينها الإعلان عن جائزة هانس كريستيان أندرسن وقائمة الشرف الخاصة بالمجلس.

جاء الإعلان عن هذه الاستضافة خلال اجتماع الجمعية العمومية للمجلس الدولي لكتب



اليافعين التي عقدت على هامش معرض بولونيا لكتاب الطفل في إيطاليا، الذي أقيم خلال الفترة من 13 إلى 16 أبريل/ نيسان الماضي.

وقالت سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي: «تجسّد استضافة دولة الإمارات لهذا المؤتمر، إيماننا العميق بقوة الكلمة في صناعة الوعي وبناء الإنسان»، مؤكدة أنّ «القصص ليست مجرد وسيلة للمعرفة، بل أداة فاعلة لإلهام الأجيال، وتعزيز قيم التعاطف والانفتاح».

وأضافت أنّ «المؤتمر يمثل منصة لتسليط الضوء على التجربة الإماراتية في دعم أدب الطفل واليافعين وتطوير النشر، وتعزيز مكانة الشارقة مركزاً عالمياً للثقافة، ونتطلّع إلى أن يسهم هذا الحدث في توحيد جهود الخبراء والمؤسسات من مختلف أنحاء العالم لتقديم مبادرات نوعية تفتح آفاقاً جديدة أمام الأطفال، وتؤكد أن الحكايات قادرة بالفعل على إحداث تغيير إيجابي ومستدام في المجتمعات».

وقال الشيخ سالم بن خالد القاسمي، وزير الثقافة: «تعكس استضافة دولة الإمارات لهذا المؤتمر التزامها بدور الثقافة كجسر للتواصل بين الشعوب، ومنصة لتعزيز الحوار والتفاهم الإنساني، حيث يجسد أدب الطفل مساحة مشتركة تلتقي فيها القيم والتجارب، بما يعزز تنشئة أجيال واعية ثقافيًا»، مضيفاً «تدعم هذه الاستضافة حضور المنطقة على الساحة الثقافية العالمية، وتمهد لمجالات التعاون مع الشركاء الدوليين في تطوير صناعة النشر، وصولاً لترسيخ مكانة الدولة كبيئة حاضنة للمبادرات الثقافية التي تفتح الآفاق أمام الأجيال القادمة».

تمثل استضافة مؤتمر المجلس الدولي لكتب اليافعين، تقديراً لبرامج ومبادرات المجلس الإماراتي لكتب اليافعين وإسهاماته في دعم الفروع الوطنية، لاسيما في عدد من الدول العربية وتقديم التسهيلات اللازمة لها للانتساب إلى المجلس الدولي.

ويأتي اختيار دولة الإمارات لاستضافة هذا الحدث الدولي تأكيداً على مكانتها الراسخة كمركز ثقافي رائد على المستويين الإقليمي والعالمي، وما تمتلكه من بنية متكاملة تدعم صناعة الكتاب وتعزز انتشار القراءة، بفضل منظومتها الثقافية المتكاملة التي تشمل المعارض، والمهرجانات، والمؤسسات المعنية بالنشر والترجمة، والمكتبات العامة، والمبادرات المعرفية التي تستهدف مختلف الفئات العمرية. كما يعكس هذا الاختيار الثقة الدولية بتجربة الإمارات في بناء بيئة ثقافية مستدامة، وقدرتها على استضافة أحداث عالمية تسهم في تطوير قطاع أدب الأطفال واليافعين، وتعزيز الحوار الثقافي وتبادل الخبرات بين المختصين من مختلف أنحاء العالم.

قائمة المدن المستضيفة

انضمت الشارقة إلى قائمة المدن الثقافية العالمية التي استضافت المؤتمر الدولي للمجلس الدولي لكتب اليافعين في الأعوام الماضية، والتي تستضيفه في الأعوام المقبلة. وكان المؤتمر أقيم في كل من تريبستي (إيطاليا) 2024، وبوتراجايا (ماليزيا) 2022، وموسكو (روسيا) 2021، وأثينا (اليونان) 2018، وأوكلاند (نيوزيلندا) 2016، ومكسيكو سيتي (المكسيك) 2014، ولندن (المملكة المتحدة) 2012. وفي العام الجاري يقام المؤتمر في مدينة أوتاوا (كندا)، ثم في مدينة برشلونة (إسبانيا) عام 2028، قبل أن تستضيفه الشارقة (الإمارات) في العام 2030.

شراكة استراتيجية بين هيئة الشارقة للكتاب ووزارة الثقافة المغربية

الرباط – «كتاب»

أبرمت هيئة الشارقة للكتاب اتفاقية شراكة استراتيجية مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل المغربية، بهدف تبادل الخبرات والتعاون في صناعة النشر، وذلك بالتزامن مع اختيار اليونسكو للرباط عاصمة عالمية للكتاب، لعام 2026. ووقّعت الاتفاقية سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة الهيئة، والوزير محمد مهدي بنسعيد.

وحول أهمية الشراكة، قالت سمو الشيخة بدور القاسمي: «يمتلك سوق صناعة الكتاب العربي فرصاً كبيرة تؤهله لتعزيز حضوره على المستوى العالمي، غير أن استثمار هذه الفرص يتطلب شراكات نوعية تقوم على تبادل الخبرات وتكامل الأدوار بين المؤسسات الثقافية في المنطقة»، مضيفة «من هذا المنطلق، يأتي هذا التعاون امتداداً لجهود متواصلة بدأتها الشارقة تحت قيادة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، منذ عقود، إيماناً بدور الكتاب في بناء الإنسان وتعزيز حضور الثقافة العربية عالمياً».

وقال الوزير المغربي بنسعيد: «تعكس الشراكة إيمان الشارقة والرباط بأهمية الاستثمار في الثقافة وصناعة المعرفة بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتنمية المستدامة»، مضيفاً «نثمّن الدور الريادي الذي تضطلع به إمارة الشارقة في دعم صناعة الكتاب على المستويين العربي والدولي، وما راكمته من خبرات نوعية في بناء منظومة متكاملة للنشر، وهو ما يشكل مرجعاً مهماً يمكن البناء عليه لتطوير السياسات الثقافية وتعزيز كفاءة هذا القطاع الحيوي».

تحت شعار «حضارتان.. لغة واحدة» وبمشاركة 50 أديباً من الإمارات وبولندا

برنامج الشارقة ضيف شرف «وارسو للكتاب» يعكس المكانة العالمية للإمارة

الشارقة – «كتاب»

أعلنت هيئة الشارقة للكتاب، خلال مؤتمر صحفي عُقد مؤخراً في وارسو، عن برنامج «الشارقة ضيف شرف معرض وارسو الدولي للكتاب» في دورته الخامسة التي تقام في العاصمة البولندية، من 28 حتى 31 مايو/ أيار 2026. وتجسّد الفعاليات مكانة الشارقة بوصفها مركزاً عالمياً للثقافة والإبداع والنشر والحوار الثقافي. ويتضمن البرنامج الذي يأتي تحت شعار «حضارتان.. لغة واحدة من الحروف» 34 فعالية ثقافية تشمل 29 ندوة وخمس أمسيات شعرية، فضلاً عن 14 عرضاً موسيقياً. ويشارك في الفعاليات 50 أديباً من بينهم 35 كاتباً إماراتياً، و15 كاتباً بولندياً، و21 مؤسسة ثقافية إماراتية. كما يتضمن البرنامج عرض ستة كتب إماراتية مترجمة إلى البولندية.

وقال الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب، أحمد بن ركاض العامري خلال المؤتمر الصحفي إنّ «صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، يؤكد في رؤيته الحكيمة أن الثقافة والكتاب يشكّلان المساحة المشتركة التي تلتقي فيها ثقافات العالم، وتتقارب من خلالها الشعوب، وتكتشف ما يجمعها من قيم إنسانية ومعرفية»، مضيفاً أنّ «الشارقة تجسّد اليوم رؤية سموه عبر مشاركتها ضيف شرف معرض وارسو الدولي للكتاب، من خلال فتح آفاق أوسع أمام المجتمع البولندي وضيوف المعرض من دول العالم، للتعرّف إلى الثقافة العربية الإماراتية، وبناء جسور مستدامة من الحوار والتبادل الثقافي».

وتابع أحمد العامري «نحن في هيئة الشارقة للكتاب، وبتوجيهات سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة الهيئة، نعمل على ترجمة تلك الرؤية إلى واقع عملي، من خلال إعداد برنامج ثقافي ومهني يوسّع فرص التعاون بين الكتّاب والأدباء والناشرين، ويعزّز الترجمة المتبادلة بين اللغتين العربية والبولندية، بما يعزز حضور الأدب العربي في أوروبا، ويفتح المجال أمام مزيد من الشراكات التي تسهم في تطوير صناعة النشر على المستوى الدولي».

من جانبه، قال مدير معرض وارسو الدولي للكتاب، ياسيك أوريل إن «الاحتفاء بالشارقة ضيف شرف دورة العام الجاري من المعرض تمثل فرصة نوعية لتعزيز الحضور الثقافي العربي في بولندا، وفتح مسارات أوسع لتواصل صُنّاع الكتاب بين الجانبين»، مؤكداً أنّ «مشاركة الشارقة تقدم نموذج متكاملاً للحوار الثقافي، يجمع بين الأدب والفنون والبرامج المهنية، ويعكس إيماننا المشترك بدور الكتاب وسيلة للتقارب والتفاهم، والأدب مساحة للقاء تتجاوز الحدود واللغات».

وأشاد بجهود هيئة الشارقة للكتاب، قائلاً إنّ «الهيئة تُعد من أبرز الجهات الرائدة في تنظيم كبرى معارض الكتب الدولية سنوياً في الشارقة، بالإضافة إلى مؤتمرات وفعاليات مثل مؤتمر الناشرين ومنحة الترجمة»، مشيراً إلى أنّ تصميم جناح «الشارقة ضيف شرف» يُعبّر بصرياً عن هوية الإمارة الثقافية.

بدورها، قالت مديرة إدارة الفعاليات والتسويق في هيئة الشارقة للكتاب، خولة المجيني إنّ «مشاركة الشارقة في معرض وارسو للكتاب تنطلق من كون معارض الكتب منصات لحركة الأفكار وتلاقي الثقافات؛ حيث تكشف الحكايات، عند انتقالها بين اللغات، عن معانٍ مشتركة تتجاوز الاختلاف الظاهري».

وأكدت أنّ «ثقافتنا العربية ومنها الإماراتية تشكلت فضاءً يقوم على الحكاية، وعلى اللغة بوصفها حافظة للذاكرة، وعلى الانفتاح على الآخر بوصفه شريكاً في بناء المعنى».

يتضمن برنامج «الشارقة ضيف شرف معرض وارسو الدولي للكتاب» مشروعاً فنياً مشتركاً بعنوان «تصوّرات»، يستلهم الشعر بصرياً، ويجمع بين 10 فنانين من الإمارات وبولندا.

ويحضر أدب الطفل ضمن البرنامج عبر جلسات تتناول قراءة القصص العابرة للحدود، ودور السرد في بناء جسور إنسانية مشتركة، إلى جانب ورش فنية تتيح للأطفال التفاعل مع الكتاب بوصفه تجربة معرفية وبصرية في آن واحد. كما تتضمن المشاركة جلسة مخصصة للمسرح تسلط الضوء على التجربة

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

أحمد بن ركاض العامري:

برنامج الشارقة ضيف شرف معرض وارسو الدولي للكتاب يسهم في توفير فرص التعاون بين الكتّاب والأدباء والناشرين، وتعزيز الترجمة المتبادلة بين اللغتين العربية والبولندية، بما يوسع حضور الأدب العربي في أوروبا.

مدير معرض وارسو الدولي للكتاب

ياسيك أوريل:

مشاركة الشارقة تقدم نموذج متكاملاً للحوار الثقافي، يجمع بين الأدب والفنون والبرامج المهنية، ويعكس إيماننا المشترك بدور الكتاب وسيلة للتقارب والتفاهم، والأدب مساحة للقاء تتجاوز الحدود واللغات.

الإماراتية وما حققته من حضور على المستويين العربي والدولي.

ويمتد برنامج الشارقة إلى خارج نطاق المعرض من خلال زيارة إلى جامعة وارسو، في خطوة تعكس حرص هيئة الشارقة للكتاب على تعزيز التواصل مع الأوساط الأكاديمية، وتوسيع دائرة الحوار الثقافي لتشمل الطلبة والباحثين، بما يعزز حضور اللغة العربية والثقافة العربية الإماراتية في المؤسسات التعليمية الأوروبية.

وتأتي مشاركة الشارقة «ضيف شرف» معرض وارسو للكتاب في سياق جهود متواصلة تقودها هيئة الشارقة للكتاب لتعزيز حضور الثقافة العربية في المنصات الدولية، وبناء شراكات فاعلة مع مختلف الفاعلين في قطاع النشر، بما يسهم في توسيع دائرة التأثير الثقافي، وترسيخ دور الكتاب في التقريب بين الشعوب وتعزيز التفاهم الإنساني.

ويضم وفد الشارقة نخبة من المبدعين الإماراتيين من شعراء وروائيين وباحثين ومسرحيين ورسامين؛ من بينهم الدكتور سلطان العميمي، الدكتورة هند المشموم، خلود المعلا، كلثم عبد الله، ظاعن شاهين النعيمي، صالحة غابش، عبد الرحمن الحميري، ناديا النجار، الدكتور حبيب غلوم، الدكتور عبد الحكيم الزبيدي، شيخة المطيري، أميرة بوكدرة، علي الشعالي، الدكتورة لطيفة الحاج، فاطمة الحمادي، سعيد محمد، دلال الجبري، فهد المعمري، مروة العقروبي، عبد القادر الريس. فيما يمثل الثقافة البولندية عدد من أعلام ورموز الأدب والفن، ما يعكس طبيعة المشاركة القائمة على الحوار والتبادل الثقافي المباشر.

مديرة إدارة الفعاليات والتسويق في هيئة الشارقة للكتاب

خولة المجيني:

معارض الكتب منصات لحركة الأفكار وتلاقي الثقافات. وثقافتنا العربية تشكلت فضاءً يقوم على الحكاية، وعلى اللغة بوصفها حافظة للذاكرة، وعلى الانفتاح على الآخر بوصفه شريكاً في بناء المعنى.

دليل إسباني لترجمة السرد العربي

بقلم: لاورا غاغو غوميث

تحتوي كلّ رواية على عالم خاص مصنوع من جديد: المكان الذي تجري فيه الأحداث كلّها مدينة، أو ربما قرية أو جبل أو صحراء، والمناظر الطبيعية، والشخصيات نفسها. كل ذلك يشكّل واقعًا يصنعه الكاتب بأداة تبدو بسيطة، لكنها قوية جداً: الكلمات. وتبدو خبرة الكاتب في قدرته على خلق واقع ثانٍ بكل تفاصيله. وهكذا، يستطيع الكاتب أن ينقل المشاعر دون أن يذكرها، من خلال اختيار الكلمات أو الأسلوب. ويمكنه أن يقدّم ملامح الشخصيات دون وصفهم بشكل مباشر، من خلال طريقة الكلام التي تميّز كل شخصية. فكيف يمكن ترجمة عوالم كاملة ومعقدة وشخصية ومحددة مثل هذه؟ وكيف يمكن نقل كل هذا الواقع من لغة إلى أخرى باستخدام الكلمات وحدها؟

الأدب، كالخيال، لا جدران ولا حدود. وربما لهذا السبب ظلّ إلى حدّ ما عدد البحوث والمناهج عن تقنيات الترجمة قليلاً، مقارنة بمجالات الترجمة الأخرى: وهذا أمر طبيعي، فكيف يمكن تعليم ما لا حدود له ولا نهايات واضحة له؟ إنها مهمة صعبة، لكنها ليست مستحيلة. وفي هذا السياق، يجب الإشادة بجهود المترجمين والباحثين الإسبانيين لويس ميغيل بيريث كانيادا، وألفارو أبيّا فيلار، في كتابهما الجديد بعنوان "دليل ترجمة السرد المعاصر (العربية – الإسبانية)"، الذي صدر هذا العام عن مدرسة المترجمين في طليطلة، وهو متوفر عبر الموقع الإلكتروني لجامعة كاستيّا لا مانشا. ويعكس هذا الكتاب الممتاز معرفة عميقة بالأبعاد النظرية والاجتماعية للترجمة الأدبية. لكنه لا يقتصر على الجانب النظري، بل هو أيضًا دليل عمليّ يوضح صعوبات وتحديات الترجمة الأدبية. فقد قسّم هذا العمل إلى اثني عشر مبدأ أساسيًا، يجد القارئ في كل مبدأ شرحاً نظرياً، وأمثلة حقيقية على الترجمة، إلى جانب قراءات إضافية وتمارين تطبيقية. ومن خلال ذلك، تُناقش مفاهيم مثل «اختفاء المترجم»، فعليه أن يبتعد أفكاره الخاصة عن العالم الذي يصفه الكاتب. كما يتناول الكتاب مسألة الوفاء لروح النص، وهذا يعني الاحترام العميق لنية المؤلف، ويستشهد أيضاً بقضايا مهمة أخرى مثل الظواهر الثقافية الخاصة، فهذه من أصعب الحالات نقلاً إلى لغة أخرى.

وفي أخر فصل كتاب "دليل ترجمة السرد المعاصر"، نجد مجموعة من النصوص الأدبية العربية لعدد من الكتّاب: زكريا تامر، محمد مستجاب، أحمد بوزفور، رجاء الصانع، وليانة بدر، مرفقة بتمارين. ولم يكن هناك ختام أجمل من هذا: نصوص أدبية عربية حقيقية. وفي الختام، يشير المؤلفان إلى أن أحد أهدافهما كان «تشجيع طلاب الترجمة الأدبية العربية وتعزيز التفاؤل في نفوسهم». ولا شكّ أن هذا الكتاب يمثل خطوة مهمة في هذا الاتجاه، وقد يشارك في زيادة عدد الترجمات من العربية إلى الإسبانية. فلذلك، أنهي هذه الزاوية بكلمة صعبة الترجمة بكل تفاصيلها إلى الإسبانية: "مبارك".

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

الكاتب الكاميروني يرى أن الأدب قادر على مقاومة كل أشكال التسلط

أمبرواز كوم: جذوري أساس رؤيتي للعالم

حـــــوارات

أمبرواز كوم

حاوره: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

يرى الكاتب والأكاديمي أمبرواز كوم أن جذوره الكاميرونية تشكّل أساس رؤيته للعالم، إذ لا ينسى أبداً من هو، ولا من أين أتي، على الرغم من مسيرته المهنية الطويلة في أوروبا والولايات المتحدة.

ويدعو أمبرواز كوم في حوار مع مجلة «كتاب»، إلى بناء موقف مستقل يعكس الهوية الإفريقية، بعيداً عن الخضوع للمعايير الغربية المركزية، منتقداً من يديرون ظهورهم للغتهم الأصلية ويتنكرون لثقافتهم لمجرّد أنهم يتحدّثون بالفرنسية، قائلاً «هناك من سيعيشون طوال حياتهم دون أن يتحرروا من الاستعمار. لا يسعني إلّا أن أشعر بالأسف عليهم لأنهم يعيشون في جلد شخص آخر».

ويشدد صاحب «لعنة الفرنكوفونية» على أنه لا يدعو إلى الانغلاق، إذ «يمكننا أن نستوعب ثقافة الآخرين مع الحفاظ على ثقافتنا الخاصة»، وعدم التخلي عن لغاتنا التي يجب أن تظل محمية، مع استثمار الفرص التي توفرها معرفة لغات أخرى.

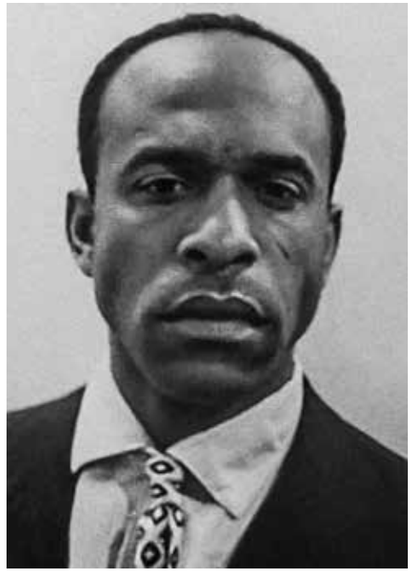
وحول علاقته بالأدب العربي، أوضح أمبرواز كوم أن تعامله معه يقتصر على النصوص المغاربية المكتوبة بالفرنسية، مع احترام الخلفية الثقافية العربية لهذه النصوص، والسعي إلى فهم الإنتاج الأدبي المغاربي ضمن سياقه الثقافي والهوياتي، من خلال مشروعه لتوثيق الأعمال المغاربية الفرنكوفونية وإنشاء معجم لها.

• إلى أي مدى أثرت جذورك الكاميرونية على خياراتك النظرية والمنهجية؟

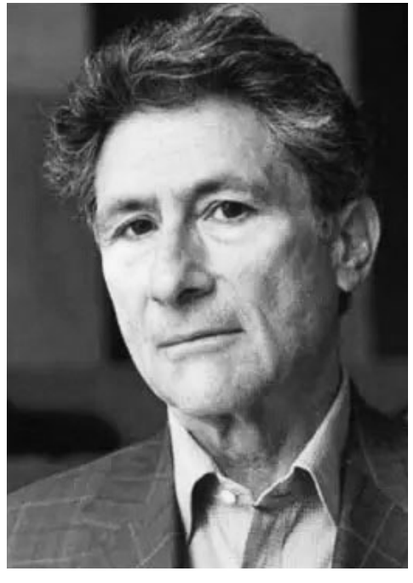
- لا يمكن إنكار أصولي. فذلك سيكون إنكاراً لهويتي. صحيح أنني قضيت جزءاً كبيراً من مسيرتي المهنية في التدريس في بلدان أجنبية، بأوروبا وأميركا الشمالية وشمال إفريقيا، لكنني أظل كاميرونياً في رؤيتي للعالم، والكاميرون، سواء كنت أعيش فيها أم لا، تساهم في تشكيل هذه الرؤية للعالم. أرفض العيش في غربة، وتقوم خياراتي النظرية والأيديولوجية وتأملاتي دائماً تقريباً على أساس الكاميرون وإفريقيا كخلفية. السؤال أو الأسئلة التي أطرحها على نفسي هي دائماً لماذا وكيف أنني ككاميروني مختلف عن الآخرين. بمعنى آخر، مهما فعلت، يجب ألا أنسى من أين أتيت، ومن أنا، ولماذا أتصرف بطريقة معينة؟

• كيف يربط كتابك «هارلم تشيستر هايمز» بين البعد البوليسي في روايات تشيستر هايمز والقراءة الاجتماعية والتاريخية لأميركا السوداء، كما تتجلى في منطقة هارلم؟

- كما أشرتَ، تشيستر هايمز هو أميركي من أصل إفريقي، وتستلهم أعماله البوليسية - إلى حد كبير - ما كان يحدث في هارلم في الوقت الذي كان هذا الحي مجرد غيتو للسود. في مشروع مبتكر تماماً، كرس هايمز 10 روايات لسرد قصة هارلم بطريقته الخاصة. كانت الحياة هناك مأساوية بالتأكيد، لكنه اختار أن يصورها بروح من الفكاهة السوداء. عبر كتاب «هارلم تشيستر هايمز»، أسعى إلى إظهار أصالة رؤية تشيستر هايمز البوليسية، التي تتسم بقدر كبير من السخرية، والتي تتيح للقارئ الوصول إلى هذا العالم بسهولة أكبر. هذا لا يقلل من المأساة الاجتماعية التي تعيشها الشخصيات، ولكن بطريقة تدعونا إلى الضحك على المأساة، بدلاً من البكاء. من الناحية الفنية البحتة، تُبعد



فرانتس فانون



إدوارد سعيد

هذه السلسلة السوداء تشيستر هايمز عن رواياته الأكثر كلاسيكية، وعن الأدب الاحتجاجي الذي كتبه هو ومن سبقه حول عالم هارلم وحياة الأميركيين السود اليومية في مختلف الأحياء الفقيرة في الولايات المتحدة. ولهذا السبب، يتناول كتابي بطبيعة الحال رواياته البوليسية، لكنني أُفرد حيّزاً كبيراً لرواياته السابقة كي يتبيّن القارئ أصالة إنتاجه.

• كيف يسلط كتابك «لعنة الفرنكوفونية.. التحديات الثقافية والوضع ما بعد الاستعمار في إفريقيا» الضوء على التناقضات بين استخدام الفرنسية كلغة للتواصل والاعتراف الدولي وديناميات تهميش اللغات والثقافات الإفريقية؟

- حجّتي في كتاب «لعنة الفرنكوفونية» بسيطة: لماذا يحتاج من يزعمون أنهم فرنكوفونيون إلى التنكّر لأنفسهم ولثقافتهم الأصلية لمجرّد أنهم يتحدّثون أو يعملون باللغة الفرنسية؟ فالعرب، على سبيل المثال، يتحدّثون الفرنسية أو يعملون بها من دون أن يتخلّوا أبداً عن لغتهم العربية. وكذلك الحال بالنسبة إلى الصينيين والهنود وغيرهم! لماذا يميل الأفارقة السود إلى التخلي بسهولة عن لغاتهم عندما «يتفرنسون»؟ السيد يحرر العبد، وبدلاً من أن يتحمل العبد مسؤوليته، يطالب بحبل من نوع جديد. هذا أمر سخيف. لكن انتبهوا، أنا لا أدعو بأي حال من الأحوال إلى الانغلاق على الذات. بل أدعو المستعمَرين السابقين إلى التمسك بهويتهم الأصلية. قد يكون ذلك صعباً، لكن يمكننا أن نستوعب ثقافة الآخرين مع الحفاظ على ثقافتنا الخاصة. إنّ الانضمام إلى الفرنكوفونية قد يعني الالتحاق بحزبٍ واحد، وهو ما يُعدّ إفقاراً لنا، مهما تكن المكاسب التي قد تجلبها هذه الفرنكوفونية، في حين أن الانضمامُ إلى الفرنكوفونية، مع الحفاظ على ثقافتنا الأصلية، يعني الحفاظَ على هويتنا، ويعني إثراء أنفسنا بثقافة الآخر مع الحفاظ على هويتنا. انطلاقاً من هذا التصوّر، لم يكن من الملائم أن يستمدّ النظام التعليمي، في البلدان التي عرفت الاستعمار، مرجعيته من نموذج المركز الاستعماري؛ بل كان الأجدر به أن

بارثا تشاتيرجي

ترينه تي منه-ها

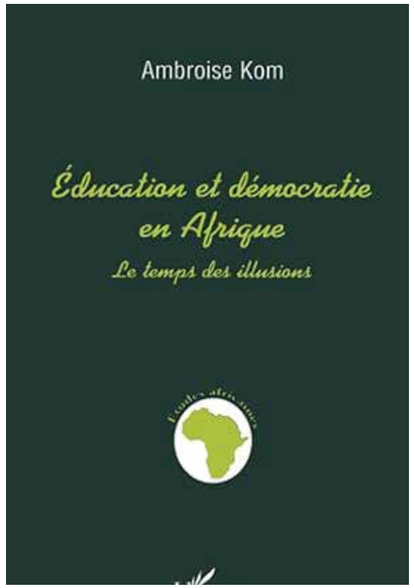
يتأسّس كنسقٍ مستقل، يبلور معاييره الذاتية ويُعيد ابتكار أدواته ورؤيته.

• كيف ترى إمكانية بناء معيارٍ أدبيٍّ إفريقيٍّ الفرنكوفوني منفتحٍ على تعدّد الثقافات والفضاءات الجغرافية، دون الخضوع لهيمنة المعيار الأدبي الغربي؟

- يجب أن يأخذ المعيار الأدبي الإفريقي الفرنكوفوني في الاعتبار تنوع هذه الثقافات. نحتاج إلى كُتّاب من إفريقيا السوداء والمغرب العربي وكندا الفرنكوفونية وبلجيكا الفرنكوفونية (والونيا) وسويسرا والأنتيل والمحيط الهندي الفرنكوفوني وبالطبع فرنسا. يجب أن تبدأ كل منطقة بقواعدها الخاصة قبل أن تضيف القواعد الأخرى تدريجياً. لست أضيف شيئاً جديداً عندما أذكر أن بعض المستعمرات القديمة فضلت، لفترة طويلة، المعايير الغربية على معاييرها. هذا أمر مثير للاستياء! صحيح أن فيكتور هوغو وبروست، وغيرهما من رموز المعيار الأدبي في المركز، يحتلّون مكانةً كبرى، غير أنّ هذه المكانة لا تبرّر تحويلهم، عبر الأطلسي، إلى نماذج مُؤلَّهة تُفرض بوصفها مرجعاً وحيداً. إن تدريس هذه المعايير للأفارقة، مع تجاهل أحمدو هامبات با، طاهر بن جلون، وولي سوينكا، وماريز كوندي وغيرهم، يُعدّ بالنسبة لنا أمراً يكاد يكون هرطقة.

• هل تعتقد، إذن، أن هذا المعيار لا يزال يعتمد بشكل كبير على معايير غربية مركزية؟

- هذا هو الاتجاه السائد إلى حد ما. كم عدد البلدان التي كانت مستعمرة في الماضي والتي لديها منهج دراسي مستقل، ولا تسعى إلى أن تكون نسخة طبق الأصل من المنهج الدراسي للمركز الغربي؟ كم عدد البلدان التي تفضل معاييرها الخاصة، مع الأخذ في الاعتبار القيمة الأدبية للكتابات فقط، وليس المواقف الأيديولوجية الشخصية للمؤلفين؟ يجب الاعتراف بأن المركز الثقافي، في كثير من النواحي، يبذل جهداً ليتفوق على نفسه من خلال التخلي عن المواقف الأيديولوجية للعديد من المؤلفين ليأخذ في الاعتبار فقط القيمة



الأدبية أو الثقافية الجوهرية لإنتاجاتهم. لنتذكّر موقف ديغول عندما اقترح بعض كبار مساعديه سجن سارتر بسبب أفكاره. فرد عليهم ديغول ببساطة: «لا يمكن إيقاف سارتر»!. في العديد من بلدان الجنوب، ما زلنا مترددين للغاية؛ ما زالت أنظمتنا ضعيفة للغاية، وغالباً ما تعاني من عدم الشرعية وانعدام الأمن.

• كيف يمكن للنقد الأدبي أن يعبّر عن هوية الكاتب الإفريقي، مع السعي للحصول على الاعتراف الدولي دون الخضوع لمعايير خارجية مفروضة؟

- كلُّ هذا يتوقّف على ما تعنيه بـ«الاعتراف الدولي». أتصوّر أنّ الأمر لا يتعلّق بخضوعٍ شبه أعمى، كما يحدث أحياناً، لمعايير قادمة من الخارج أو لقيم الآخرين. فالنقد الأدبي يجب أن يكون ابنَ بيئتِه، تماماً مثل الفنّ؛ إذ لا تكون له قيمة إلا بقدر ما يكون رمزياً ومعبّراً عن وسطٍ ثقافيّ معيّن، دون أن ينتقص ذلك شيئاً من أصالته. فإذا كان النقد الأدبي الذي تتحدّث عنه مُعبِّراً عن هوية صاحبه، فمهما تكن الاقتباسات أو التأثيرات التي تُسهم في تشكيل هذه الهوية، فإنّ جودةَ أعمالِ الكتّاب الأفارقة كفيلةٌ بأن تمنحهم تقديرَ نظرائهم واعترافَهم على المستوى الدولي. وعليه، فإن الاعتراف الدولي لا يُعدّ بأيّ حال مرادفاً للامتثال لمعايير مفروضة من الخارج، كما أنّه لا يعني، في المقابل، المطالبة بهذا الاعتراف بدعوى اختلافٍ خاصٍّ أو تفرّدٍ مزعوم.

• ما المكان الذي يجب أن يحتله الأدب الذي يسمى «هامشياً» في الأوساط الأكاديمية؟

- هل التهميش مرادف للحدود في الانتشار؟ أشك في ذلك. يمكن أن يكون العمل الأدبي هامشياً بسبب لغة التعبير أو الوصول المحدود إلى ثقافة جمهور معين. قد لا أتمكن من الوصول إلى عمل صيني عالي الجودة لمجرد أنني لا أعرف اللغة الصينية ولم يترجم هذا العمل إلى لغتي. لذلك لا ينبغي الحكم مسبقاً على جودة عمل ما إذا كنا لا نعرف تفاصيل إنتاجه. ما أعنيه هو أنه يجب الخروج من الثنائية الاستعمارية التي تعتبر أدب المتن الثقافي الغربي وحده هو الأدب المركزي، بينما يُعتبر أدب المستعمرات هامشياً. يجب أن نستعمر النقد ونبني موقفاً مستقلاً!

• إلى أيِّ حدٍّ يظل النقد ما بعد الاستعماري مُلائماً لقراءة النصوص الإفريقية المعاصرة؟

- يمكن القول إنّ ما بعدَ الاستعمار لا يَسِمُ النقدَ بوصفه منهجاً جاهزاً، بل يتعلّق أساساً بوعي الناقد بموقعه التاريخي والمعرفي. وعندما يتحقّق هذا الوعي، ويتحوّل إلى موقفٍ نقديٍّ مُتأمِّل، يصبح بالإمكان ممارسةُ النقد ممارسةً رصينةً خاليةً من الأحكام المسبقة. إنّ ما يُسمّى بالنقد ما بعد الاستعماري هو، في جانبٍ كبيرٍ منه، نتاجُ مفكّرين جاؤوا من المستعمرات أو من الفضاءات التي عاشت تجربة الاستعمار أو ما بعده، مثل المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، والكاتبة الهندية غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك، والعالم السياسي والأنثروبولوجي الهندي بارثا تشاتيرجي، وفرانتس فانون، المولود بجزر المارتنيك، والذي عرف بنضاله من أجل الحرية وضد التمييز والعنصرية، والملحنة والمخرجة السينمائية والأكاديمية الفيتنامية ترينه تي منه-ها، وغيرهم. هؤلاء هم، في العمق، أبناءُ تجربة ما بعد الاستعمار، وقد صاغوا أدواتهم النقدية الخاصة. ومع ذلك، توجد نصوص أدبية كثيرة قد تحمل، في ذاتها، طابعاً استعماريّاً؛ إذ إنّ بعض الكتّاب استبطنوا الفكرَ الاستعماري أو تبنّوا الطريقة الاستعمارية في النظر إلى المستعمَر وتمثيله. وفي مثل هذه الحالات، يصبح من الضروري التمييز بين الناقد بوصفه ذاتاً واعيةً بموقعها التاريخي، والنصّ بوصفه موضوعاً للتحليل قد يظلّ حاملاً لبنىً وخطاباتٍ استعمارية.

• هل يمكن اليوم الحديث عن تحرّر حقيقي للمعارف الأدبية في إفريقيا؟

- المعرفة هي تعبير عن الهوية. وإذا كنت تدعي أو تعتبر نفسك إفريقياً، فإن خطابك ومعرفتك إفريقيان، حتى لو كانت هذه المعرفة مستعارة، مثل اللغة التي أتحدث بها الآن، وهي الفرنسية. كان بإمكاني أن أكتب لك باللغة الإنجليزية أو الروسية دون أن ينتقص ذلك من هويتي الإفريقية. كل واحد منا يعيش استعماره بطريقته الخاصة. وهناك من سيعيشون طوال حياتهم دون أن يتحرروا من الاستعمار. لا يسعني إلا أن أشعر بالأسف عليهم لأنهم يعيشون في جلد شخص آخر. هذا يقترب من الفصام.

• ما مخاطر الإفراط في إضفاء الطابع المؤسسي على الخطاب ما بعد الاستعماري؟

- لا يمكن للخطاب ما بعد الاستعماري أن يقاوم الهيمنة المؤسسية إلّا إذا رفض المثقف الاعتراف بمسؤوليته ككائنٍ مستقل. يجب على المثقف أن يتحمل مسؤولية وعيه الذاتي، وأن يميّز بنفسه بين الخطاب الخاضع لبقايا الاستعمار والخطاب المتحرّر منها. مرة أخرى، تقع المسؤولية كاملة على عاتق الناقد ما بعد الاستعماري.

• وماذا عن المسؤولية الاجتماعية والسياسية للكاتب الإفريقي؟

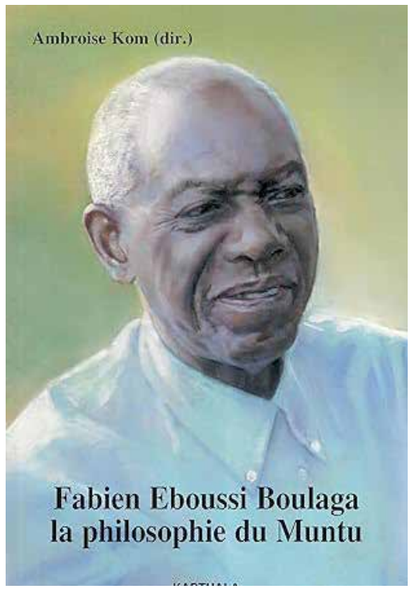
- الكاتب الإفريقي يتحمل فقط المسؤولية التي يختار أن يضعها على عاتقه. فكاتبة مثل الكاميرونية دجايلي أمادو أمال، التي تبنّت مسؤولية كتابة روايات للدفاع عن قضية المرأة المسلمة الفولانية في شمال الكاميرون اليوم، تسير على خطى الكاتب مونغو بيتي، الذي كرّس معظم حياته الأدبية للكفاح ضد الاستعمار الفرنسي الذي احتل بلاده لسنوات عديدة قبل الاستقلال وبعده، وبطرق مختلفة ومتنوعة. يجب أن يكون الكاتب حراً في اختيار مسؤولياته الخاصة، مع العلم أن السياسة يمكن أن تشمل الجانب الاجتماعي أو الثقافي والعكس صحيح. كما يقول عمال السكك الحديدية: «قطار يمكن أن يخفي قطاراً آخر».

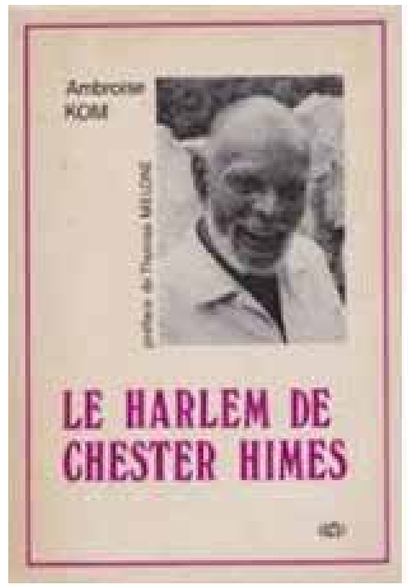
• هل ترى الأدب مجالاً للمقاومة في مواجهة أشكال التسلط والهيمنة المعاصرة؟

- أشكّ في وجود شكل من أشكال التسلط لا يستطيع الأدب مقاومته. فالإنسان مزوَّد بقدرات وموارد لا حصر لها، تمكنه دائماً من إعادة اختراع نفسه، وإيجاد أشكال التعبير المناسبة لكل موقف أو ظرف.

• كيف ترى وضعية الأدب في ظل الرقابة غياب حرية التعبير في إفريقيا؟

- في معظم البلدان، سواء كانت أكثر ليبرالية أو أكثر استبدادية، يوجد دائماً شكل من أشكال الرقابة، بدرجات متفاوتة من الخبث والتعقيد. غالباً ما يتعلق الأمر بقواعد ومحظورات اجتماعية. سواء كانت مجتمعات علمانية ليبرالية أو مجتمعات ثيوقراطية، لكل منها





قواعد لا يمكن انتهاكها. يظهر الاختلاف ببساطة في مستوى التسامح تجاه هذا الانتهاك، لأن كل نظام يمتلك مؤيديه المتشددين. في المجتمعات الإفريقية، يتم تأليه مؤسسات وهمية في بعض الأحيان، ويمكن أن يعاقب أي شخص ينتهك هذا بالإعدام. في أي مجتمع، لا يمكن للكل أن يتعايش إلا إذا تحلّت الأطراف المعنية بالتسامح تجاه عادات وتقاليد بعضها البعض. فالتنوع هو ما يمنحنا القوة ويُثري المجتمع.

• ما رأيك بالنقد الأدبي الملتزم والقدرة على الحفاظ على مسافة تحليلية؟

- ليس كلّ النقاد الأدبيين ملتزمين. أحياناً تدفعك الأدوات النظرية إلى ذلك، ولكن ليس دائماً. يمكن أن تقتصر القراءة السيميائية لعمل ما على الوصف والتفكيك الأسلوبي للنص. يبدو النقد السوسيولوجي أكثر التزاماً، والنقد ما بعد الاستعماري أكثر من ذلك. أعتقد أن كل ناقد يختار النموذج الذي يتناسب أكثر مع شخصيته ورؤيته للعالم. الأساسي في أي نقد هو الدقة في النهج. يجب أيضاً الحذر من النقد الجراحي أو الناقد الذي يتصرف كطبيب يجري عملية جراحية، فهو يفعل ذلك بمسافة ومهنية خاصة به، لكنه لا ينخرط أبداً نفسياً. لو فعل ذلك، فإن حياته ستصبح لا تطاق. النقد الأدبي ليس علماً دقيقاً، ويجب أن نشعر دائماً بنَفس المؤلف عند قراءة هذا المقال النقدي أو ذاك.

• ما رأيك في استخدام اللغات الاستعمارية في الأدب الإفريقي؟

اللغات الاستعمارية تُعدّ جزءاً من التراث، ويجب أن نعرف كيف نستخدمها بشكل حكيم. فاللغة، مثل أي إرث آخر من إرث المستعمر، يمكن أن تضيعنا أو تنقذنا، بحسب مدى العمق الذي نستثمره في فهمها واستيعابها. في معظم بلدان إفريقيا السوداء، على سبيل المثال، كان المستعمر هو الذي أدخل الكتابة إلى المشهد. كان بإمكاننا، بعد الاستقلال، تغيير مسارنا والعودة إلى جذورنا الشفوية. لم يفعل ذلك أي بلد تقريباً، ربما بسبب الكسل الفكري أو الواقعية. لذا، استوعبنا لغة السيد واعتمدنا كتابته. هذا الأمر ليس نهائياً. وأظن أن تجاوز هذا الأمر يتطلب ثقافة سياسية حقيقية وإصلاحاً جذرياً للنظام التعليمي. قلة قليلة من البلدان تجرؤ على تجربة ذلك. ومع ذلك، سيكون ذلك أمراً مثمراً. في النهاية، لا أعتقد أن تبني لغة المستعمر يصب في مصلحتنا. لذا، فإن الإصلاح أمر مرغوب فيه، لكننا ما زلنا بعيدين عنه. تجربة البلدان العربية جديرة بالتشجيع، لأن الأطفال يتعلمون اللغة العربية في سن مبكرة في المدارس القرآنية، ثم يشرعون في تعلّم اللغات الأجنبية في المدرسة. لا يرى البعض فائدة من تعلم اللغات الأجنبية، ولكن في عالمنا المعولم، قد يكون ذلك عائقاً كبيراً. بالنسبة لي، تُعدّ معرفة أكبر عدد ممكن من اللغات ميزة، سواء في الأدب أو في مجالات أخرى. لكن القدرة على الكتابة باللغة الأم، سواء كانت العربية، السواحيلية، الوولوفية، البامبارية، اللينغالا، أو الكيكويو، تظل أمراً بالغ الأهمية للجمهور المحلي وتحافظ على الثقافة الأصلية لإفريقيا.

• هل يمكننا التفكير في جمالية إفريقية متحررة من الأطر اللغوية الموروثة عن الاستعمار؟

- بالنسبة لي، أعتقد أنه يجب على المرء أن يتحمل هويته، والهوية ليست ما كنا عليه في الماضي، بل ما نحن عليه في الوقت الحاضر، لأن الهوية ليست ثابتة، بل متغيرة. الاستعمار حقيقة تاريخية مع ما صاحبها من أعباء وأهوال. نحن نعيش في عالم معولم ولا يمكننا تجنبه. قبول العولمة لا يعني أننا ننكر هويتنا، بل أننا نثري أنفسنا من خلال الاتصال بالثقافات الأخرى. ينبغي أن يُنظر إلى إتقان اللغات الأجنبية والتعرّف على ثقافات أخرى على أنّه مصدر إثراء للذات، لا عامل إفقار للهوية.

• كيف ترى علاقتك بالثقافة والأدب العربي؟

- بما أنني لا أتحدث اللغة العربية بطلاقة، فإن تعاملي مع أدبها محدود للغاية، ويقتصر عملي بشكل أساسي على النصوص المغاربية المكتوبة بالفرنسية. هذا لا يعني أنني أتجاهل الأدب العربي، لكنني لا أبحث عادة عما إذا كانت هذه النصوص قد نُشرت سابقاً بالعربية أو ما إذا كانت النسخ العربية تحمل فروقاً أو إضافات نقدية مهمة. وفي هذا السياق، أتعامل مع هذه الأعمال باعتبارها جزءاً من التراث الأدبي المغاربي الفرنكوفوني، مع التركيز على اللغة التي أستطيع فهمها وتحليلها مباشرة. ويمكن الرجوع إلى البحث الذي أنجزته لتوثيق الأعمال الأدبية المغاربية باللغة الفرنسية «معالم لوضع معجم للأعمال الأدبية باللغة الفرنسية في بلدان المغرب العربي» الصادر بباريس، ضمن منشورات لارماتان، عام 2006. هذا العمل يهدف إلى تقديم إطار شامل لفهم الإنتاج الأدبي المغاربي الفرنكوفوني، مع محاولة رصد علاقاته بالثقافة المحلية والهوية المغاربية، دون أن يغفل التراث العربي الذي يشكل الخلفية الثقافية لهذه النصوص.

محطات

أمبرواز كوم، كاتب وأكاديمي كاميروني، متخصص في الأدب الإفريقي، وبشكل خاص الأدب الفرنكوفوني. وُلد عام 1946 في بايانغام. شغل كرسي إيانور هوارد أُوليري لدراسات الفرنكوفونية في كلية هولي كروس (وورسيستر) بالولايات المتحدة. من أعماله المنشورة: « الأدب الإفريقي»، و»القانون الأسود وإفريقيا»، و»فهم تحديات الفرنكوفونية في إفريقيا»، و»التعليم والديمقراطية في إفريقيا»، و»معجم الأعمال الأدبية بالفرنسية في إفريقيا جنوب الصحراء»، و»فابيان إبوسي بولاكا، جرأة التفكير»، و»واجب الاستنكار.. أخلاقيات وجمالية المعارضة»، و»معالم لمعجم الأعمال الأدبية بالفرنسية في دول المغرب العربي»، و»لعنة الفرنكوفونية»، و»هارلم تشيستر هايمز».

قراءة في تحولات الديستوبيا عبر ترجمات جديدة لأعمالها التأسيسية

الأدب الكابوسي.. مرآة العصر الحديث

مقالات ودراسات

يفغيني زامياتين

بقلم: أنطوان جوكي (باريس)

انطلاقًا من أملهم في بلوغ «أفضل عالم ممكن»، جعل كتّاب «الأنوار» من مرحلتهم زمن اليوتوبيا بامتياز. لكن بما أن البشرية لم تجنِ ثمار السعادة والمساواة في «المدينة الفاضلة»، بعد تلك المرحلة، بل شهدت كابوسًا اجتماعيًا وسياسيًا تمثّل في شتّى أنواع الشموليات، حلّت الديستوبيا مكان اليوتوبيا في الأدب، وتحوّلت إلى منصّة لتشييد خيال يتمحوّر حول «أسوأ عالم ممكن».

منذ ذلك الحين، تكاثرت الأعمال الديستوبية انطلاقًا من قناعة بأنها الأقدر على تفكيك عالمنا واستشراف مستقبله. وقد أفضى ذلك إلى تنويع أساليب هذا النوع الأدبي وتوسيع آفاقه، بحيث أخذ يتجاوز تدريجيًا النموذج التقليدي القائم على تصوير مجتمع شمولي على طريقة جورج أورويل أو ألدوس هكسلي. بل إن الروايات الديستوبية في السنوات الأخيرة باتت تميل أكثر فأكثر إلى ما يمكن تسميته «يوتوبيات ما بعد الكارثة»، مشحونة بحركية تمكّنها من تخطّي لحظة الانهيار نفسها.

في مناسبة صدور ترجمة فرنسية جديدة لرواية «نحن» للكاتب الروسي يفغيني زامياتين، عن دار «أكت سود» الباريسية، وكتاب مختارات بعنوان «هكذا تكلّم أورويل» من نصوص مؤلِّف رواية «1984»، عن دار «أرفوين»، فضلًا عن صدور عدد مهم من الروايات الديستوبية الحديثة، يبدو من المفيد تتبّع مسار تطوّر هذا النوع الأدبي الذي لا تزال معرفة معظم القرّاء به جزئية ومشوَّهة، وغالبًا ما تقتصر على عمل أو عملَين من أشهر عناوينه.

فعليًا، يُختزَل هذا النوع غالبًا في روايات الثلاثي هكسلي وأورويل وراي برادبري، حيث تدور الأحداث في مستقبل قريب يهيّمن عليه – بحسب الاختيار – نظام فاشي أو شيوعي أو رأسمالي احتكاري تحلّ فيها شركات عملاقة مكان الدول للسيطرة على العالم. وفي الحالات الثلاث، نحن أمام منظومة يمكن وصفها بالشمولية، وتُعَدّ «أوقيانا» في عالم أورويل تجسيدًا نموذجيًا لها.

لكن الحقيقة التي يجهلها كثيرون هي أن تاريخ هذا الأدب لم يبدأ مع رواية «عالم جديد شجاع» (1932) لهكسلي، كما لا يزال الاعتقاد السائد، وأن موضوعه لا يقتصر على السيناريو الذي قدّمه هذا الثلاثي الروائي. والدليل على ذلك يكمن في عمل أسبق يمكن اعتباره مُختبَر هذا الأدب، هو «الإنسان الأخير» (1826) للكاتبة البريطانية ماري شيلي، التي تتخيّل أوروبا في أواخر القرن الحادي والعشرين وقد دمّرتها جائحة من الطاعون الدُّبَلي اجتاحت العالم بأسره سريعًا، وأدّت في النهاية إلى شبه انقراض الجنس البشري. رواية تعيد مساءلة موقع الإنسان داخل الطبيعة، وتنتقد السياسة الجمهورية السائدة في وطنها آنذاك، كما تشكّك، بجرأة لافتة، في الإيمان المطلق بفكرة التقدّم.

في السياق نفسه، يمكن أيضًا الاستشهاد بعمل آخر، هو الرواية المنسيّة «العالم كما سيكون» (1846) للكاتب الفرنسي إميل سوفيستر، وهي ديستوبيا صناعية معادية لفكر «الأنوار»، تدور أحداثها في سنة 3000، غير أن غايتها الجوهرية تتمثّل في التنديد بالآثار السلبية المحتملة للتقدّم ولتصاعد النزعة الفردانية.

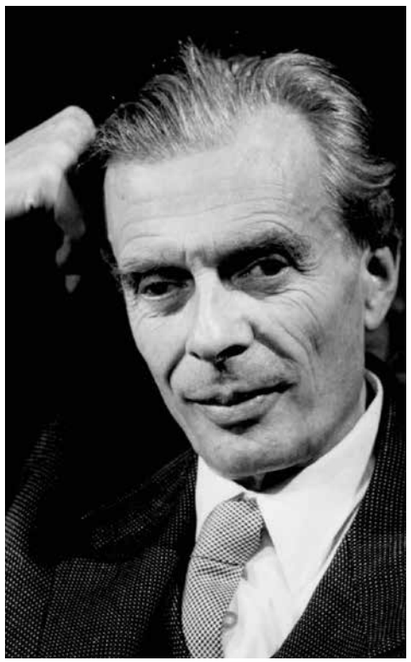
أما السيناريو الكلاسيكي للديستوبيا، الذي يفضح الشموليات القائمة أو المرتقبة، فتعود جذوره إلى «العقب الحديدي» (1907) للكاتب جاك لندن. ففي أعقاب إخفاق الثورة الروسية الأولى عام 1905، صوّر

هذا الكاتب الأميركي - باستباق لافت لزمنه – رأسمالية معولمة ذات طابع بوليسي و«بلوتوقراطي» تسحق «شعب الهاوية» أي البروليتاريا الاشتراكية، خلال ثورة تندلع في شيكاغو. رواية أُعيدت ترجمتها حديثاً إلى الفرنسية وصدرت عن دار «غاليمار»، وتتنبّأ بحال عالمنا الراهن عبر إدانتها الليبرالية الاقتصادية المتوحّشة بوصفها مولِّدة لنزعات شمولية كامنة في مشروعها الهيمني.

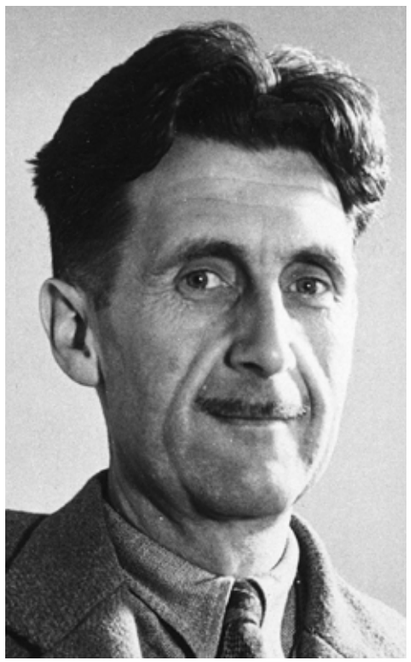
ضمن هذا المنحى التحذيري، تندرج أيضًا رواية الكاتب البريطاني هربرت جورج ويلز، «النائم يستيقظ» (1910) التي تحكي قصة رجل ينام 103 أعوام ليستيقظ في لندن وقد صار أغنى رجل في العالم، بفعل الفائدة المركبة على حساباته المصرفية، لكنه يكتشف في الوقت ذاته مستقبلاً يعجّ بالأهوال والمشكلات.

وتأتي رواية «نحن» (1920)، التي تُعدّ محطة مفصلية في تاريخ الديستوبيا. في هذا العمل، يُسقطنا الكاتب الروسي يفغيني زامياتين - وهو مهندس بحري بلشفي ذو نزعة تحرّرية تحوّل لاحقاً إلى مناهض للستالينية – في مستقبل بعيد تُحكَم فيه البشرية داخل «دولة وحدوية» يتربّع على رأسها «المُحسن». دولة يعيش الناس فيها داخل إطار هندسي زجاجي مُحكَم الإغلاق، بعدما نفيت الطبيعة خلف «السور الأخضر»، ويُفرَض عليهم نمط من «السعادة» الإلزامية، ويُستعاض عن أسمائهم بأرقام. في هذه الدولة، أي انحراف عن القواعد قد يكلّف صاحبه حياته. وبينما يعتبر الحب والأحلام أمراضاً نفسية، يخضع النشاط الجنسي لتنظيم صارم من قبل السلطة.

لكتابة هذه الرواية، شحذ زامياتين لغة متفجّرة تناقض الكمال الهندسي للعالم الذي تصوّره. لغة متشظّية، نابذة للشفافية المصطنعة ومتمرّدة عليها، تقاوم النظام عبر تصادم كلماتها وفجواتها وجُمَلها المبتورة واستعاراتها الحادّة. هكذا تصبح الكتابة نفسها أداة لاقتحام «المدينة الفاضلة» وإدخال الفوضى إليها، تمامًا كما تمثّل المرأة التي يُفتتن بها الراوي – بتمرّدها وإصغائها إلى رغباتها



ألدوس هكسلي

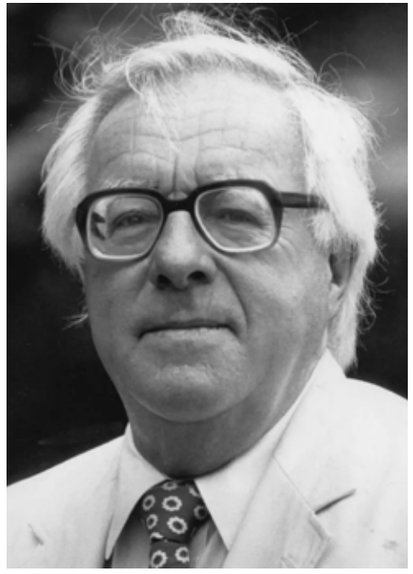


جورج اورويل

– إمكانية تغيير مسار التاريخ.

أهمية «نحن» تكمن أيضًا في كونها العمل الذي ألهم روايتيّ «عالم شجاع جديد» لهكسلي و«1984» لأورويل، إلى حد دفع بعض النقّاد إلى اتهام الكاتبين بالانتحال. وعلى رغم مبالغة هذا الاتّهام، فإنه لا يخلو من وجاهة. ففي «عالم جديد شجاع»، استثمر هكسلي إلى أقصى حد فكرة زامياتين المتعلقة بعقلنة الولادات وتصنيف البشر، بينما ذهب أورويل في «1984» إلى حد محاورة «نحن» بنيويًا، فاستعاد حبكتها وخاتمتها، لكن ضمن سياق حرب باردة عالمية. وفي الحالتين - كما في رواية زامياتين - يواجه الإنسان قدرًا ديستوبيًا قاتمًا يُحرَم فيه من آخر احتمالات الأمل.

«عالم شجاع جديد»، التي ما زالت تُعتبَر العمل الديستوبي الأول، صدرت عام 1932، بعد اثني عشر عامًا من «نحن»، لكنها تبقى ركيزة أساسية في أدب الاستشراف الديستوبي ذي النزعة السلوكية. وإذ تحيل أسماء عدد من شخصياتها إلى صفحات مجيدة أو مظلِمة من التاريخ السياسي أو العلمي (برنار ماركس، بولي تروتسكي، بينيتو هوفر، داروين، بونابرت...)، تصوّر مجتمعًا بلّوريًا، هرميّ البنية، داخل دولة عالمية، تُقسَّم فيه البشرية إلى طبقتين عُلياوين (ألفا وبيتا) وثلاث طبقات دنيا (غاما، دلتا، إبسلون)، تتمايز في ما بينها بألوان ملابسها. وإلى جانب هذا النظام التراتبي، يُفرَض التكييف بالتنويم المغناطيسي، والتنميط الجيني لاستنساخ الطبقات الدنيا، والإدمان على العقاقير النفسية (الـ «سُوما»، أو عقار السعادة القسرية)، ويمارَس الجنس بطريقة عابرة، متحرِّرة من أي عاطفة أو هدف إنجابي. وفي ظل نظام تحسين النسل هذا، تُحظَر الأسرة، وتُعدّ الأمومة عارًا، وتُمنَع العزلة الفردية، كما يُقيَّد الاهتمام بالماضي. أمّا البشر الذين لا يخضعون لهراوة الدولة العالمية الشمولية، فيُعزَلون في «محميّات للمتوحّشين»، حيث يتكاثرون كما تتكاثر الحيوانات.



راي برادبري

كارين بوي

بعد ستة عشر عامًا، نشر أورويل «1984»، بعدما سخر من الستالينية في روايته «مزرعة الحيوانات» (1945). عملٌ صاغ فيه خلاصة سوداوية مكثّفة لجميع الديستوبيات الممكنة، بتصويره عالمًا منقسمًا إلى ثلاث كُتل متحاربة (أوقيانيا، أوراسيا، إيستاسيا)، وديكتاتورية شمولية تراقب الجميع عبر «شاشات الرصد» و«وزارة الحقيقة»، وتفرض على الناس «لغة جديدة» مفرّغة من المعنى، تشكّل خير ركيزة للازدواجية الفكرية، ويمارَس فيها التكييف منذ الطفولة، والوشاية داخل الأسرة الواحدة، والتعذيب. وبذلك، عرّى أورويل «اللغة الشمولية» كما مورست في الاتحاد السوفياتي الستاليني وألمانيا النازية.

في هذه الرواية، استلهم أورويل عملاً آخر لا يقلّ أهمية عن «نحن»، هو الرواية المنسيّة والمذهلة «كالوكايين» (1938) للكاتبة السويدية كارين بوي، التي صدرت في ذروة صعود الفاشية والنازية. ويظهر هذا التأثير جليًّا في تفاصيل مثل تدهور جودة الحياة، واللجوء إلى كتابة اليوميات الشخصية، والوشاية داخل العلاقات الزوجية، والمراقبة البوليسية للحيّز الخاص، وفكرة «جريمة الفكر» المعاقَب عليها بالإعدام، فضلاً عن تجنيد المواطنين في احتفالات الدولة خلال أوقات فراغهم، والأطفال الجنود بوصفهم أدوات مرعية في خدمة النظام، ودور المرأة بوصفها محرّكًا لقوة الحياة، وأهمية الحب في إيقاد شعلة الوعي والانعتاق. عناصر تحضر كلها في رواية زامياتين أيضًا، مما يعني أن بوي استلهمت هذا العمل المرجعي بدورها.

لكنْ، ظهر تيار أحدث يعبر الكتابة الديستوبية، ويقبض على رموزها بغية تفكيكها والانحراف بها عن مسارها المألوف. رائد هذا التيار هو الأميركي فيليب ك. ديك الذي وضع قصصًا وروايات لا تحصى، نذكر منها «سيّد القصر العالي» (1962)، التي تصوّر عالمًا انتصر فيه اليابانيون والنازيون في الحرب العالمية الثانية وتقاسموا أميركا الشمالية، لكنها لا تكتفي بهذا السيناريو، بل تلعب أيضًا على فكرة «العالم المزيّف»، «الركيك» في جوهره، الذي ترسم ملامحه؛ عالم تتداخل فيه عوالم بديلة أخرى، ويتحوّل على يد إنجلترا إلى كومنولث شامل، قبل أن تنقلب الآلية السردية برمّتها رأسًا على عقب.

راي برادبري

في خضمّ المكارثية التي كُتبت فيها هذه الرواية، يلمّح ديك إلى أن العبرة ليست في الالتفات إلى الماضي، أو في الخوف من النازية والستالينية، أو حتى في الابتهاج باستسلام الـ «رايخ»، طالما أميركا نفسها باتت فاشية، وهي تحديدًا الجهة التي ربحت الحرب. ومع التطوّرات السياسية الراهنة في هذا البلد وخارجه، يغدو من العسير تجاهُل راهنية هذا الطرح وحدّته. أكثر من ذلك، يبدو هذا الكاتب في معظم أعماله، خصوصًا «الزمن المفكّك» و«يوبيك»، وكأنه يريد أن يوحي بأن الديستوبيا نفسها هي ما ينبغي صرف النظر عنه، كي نتمكّن أخيرًا من رؤية الحقيقة، أي ذلك الواقع الذي يتصدّع باستمرار.

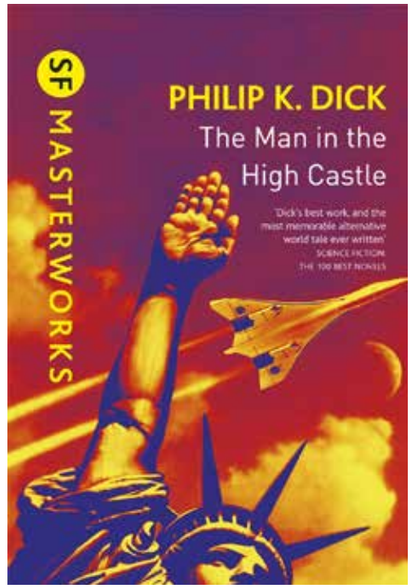
خلال العقود الخمسة الأخيرة، صدرت روايات وقصص ديستوبية بانتظام. وإذ يتعذر هنا التوقف عندها، نظرًا إلى غزارتها، نكتفي بالإشارة إلى أن أصحابها حاوروا بمعظمهم واحدة أو أكثر من الروايات المرجعية، في سيناريوهات تارةً مألوفة وطورًا مبتكَرة. لكن الخيال الديستوبي لم يبق محصورًا داخل هذا النوع الأدبي، بل امتدت عداوه إلى عالم السينما، كما تشهد على ذلك عشرات الأفلام، بدءًا بـ «ميتروبوليس» (1926) الذي تخيّل العملاق فريتز لانغ فيه مدينة عمودية تشكّل نموذجًا صارخًا للآلية الصمّاء، وتقوم على التكييف غير المتكافئ وتراتبية تفصل بين سادة مترفين وعبيد كادحين؛ مرورًا بالفيلمين المقتبسين من رواية «1984»، ثم بما يُعدّ «ذروة الفيلم الديستوبي»، أي «THX 1138» لجورج لوكاس، وبكابوس التكييف السلوكي، أي «البرتقالة الآلية» (1971) لستانلي كوبريك، وصولاً إلى فيلم «برازيل» (1985) لتيري ويليامز.

إلى هذه الأعمال، تُمكِن إضافة الفيلم الذي اقتبسه ويليام كاميرون مينزيز عام 1936 من رواية هربرت ويلز، «أشياء آتية»، التي تصوّر ديكتاتورية علمية شمولية، وأفلام كثيرة مصدرها الأوتوقراطية بوصفها منبعًا للشمولية، مثل «سيّد الذباب» لريتشارد بروكس (1963)، و«فهرنهايت 451» لفرنسوا تروفو (1966)، و«كوكب القرود» (1968) لفرانكلين شافنر، و«حديقة العقاب» (1970) لبيتر واتكينز، و«عصر الكريستال» (1976) لمايكل أندرسون، و«بليد رانر» (1982) لريدلي سكوت، و«تقرير الأقلية» (2002) لتسيفن سبيلبرغ.

مع ذلك، تعرّض الخيال الديستوبي الشمولي لنقد مؤرّخين، مثل إيان كيرشو ويوهان شابوتو، اعتبروا أنه، مثل مفهوم الشمولية الذي يغذّيه، يخلط بين أنظمة مختلفة في طبيعتها، مثل النازية والشيوعية في صيغتها الستالينية أو الماوية. وبما أن الأعمال الديستوبية تنهل غالبًا من هذا الخيال، تنتهي، برأيهم، إلى أن تكون، مثل نظيرتها، اليوتوبيا، فضاءً وهميًا يجسّد هذا النظام أو ذاك على نحو سطحي مختزل، ولا ينجح بالتالي في الإمساك بتجربة ملموسة أو إدراك فعلي للواقع، خلافًا للفكرة الشائعة التي ترى أن الخيال العلمي، والديستوبي تحديدًا، هو الأكثر قدرة على فهم الحاضر ورصد مساراته المستقبلية.

في مواجهة هذا التحليل، يكفي – بل يفرض نفسه - استحضار كتاب «أصول الشمولية» (1951) الذي لم تقارب فيه الفيلسوفة حنّة آرنت بين النازية والستالينية فحسب، بل وضعتهما تحت فئة واحدة، هي الشمولية، وحلّلتهما بوصفهما وجهين لديكتاتورية واحدة تُدمّر الفكر النقدي، وتُجرّد الفرد من إنسانيته، وتُحكِم السيطرة على المجتمع عبر الأيديولوجيا والترهيب والبيروقراطية.

من هنا تتّضح أهمية المخيال الديستوبي. فهو لا

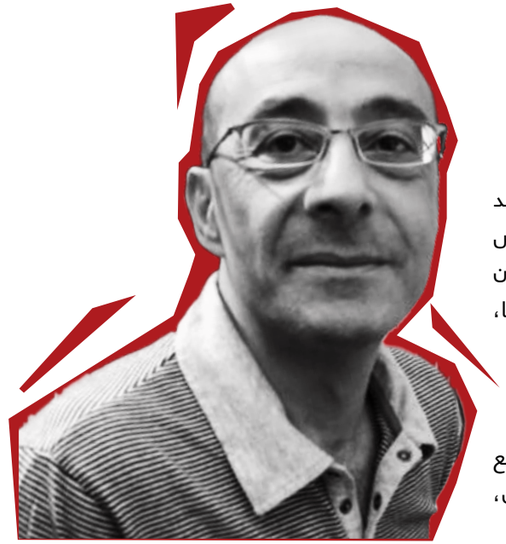


يدعونا إلى الاستسلام، بل إلى إحياء ثقافات سياسية قوامها الإنسانية النقدية وروح الليبرالية الديمقراطية.

وعلى غرار شخصية THX 1138 التراجيدية في فيلم جورج لوكاس، تحنّنا الروايات والأفلام التي توقّفنا عندها على التحرّر من الأنظمة الشمولية التي تصوّرها، أي من عالم تُسحَق فيه الإنسانية، ويُبعث فيه البؤس بفعل رأسمالية عابرة للحدود، ويُقدَّس «مجتمع الفرجة»، وتُمجَّد الرقابة البصرية، ويُشاد بالأنظمة الأمنية، فيما تتعرّض الطبيعة للدمار.

وفي أكثر تجلّياته قتامةً، يدعونا هذا المخيال إلى إعادة التفكير ديمقراطيًّا في صياغة الرابط الاجتماعي داخل عالم سلمي ونظيف بيئيًا؛ عالم يتفكّك فيه «العقب الحديدي»، و«اللغة الجديدة»، وتتراجع فيه الحرب والإرهاب، ويُصان فيه الفكر التحرّري، ويقاوَم فيه الزحف العمراني، وتُرفَض فيه «السعادة الإلزامية» لدولة الطوارئ، سلطوية كانت أم صحّية.

باختصار، إذا كانت السعادة الاجتماعية في عصر «الأنوار» قد اقترنت بحلم يوتوبي ساذج، فإن المخيال الديستوبي يبيّن أن الترياق قد يكمن، على نحو مفارِق، في داء اليوتوبيا ذاته – أي في مساءلة الوعود المطلقة التي تفضي، حين تتحوّل إلى عقيدة، إلى عوالم غير مرغوب فيها.



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 الأميركيّة. 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 الجرّاح.

تخوم الكتابة

لغات الكتاب

بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

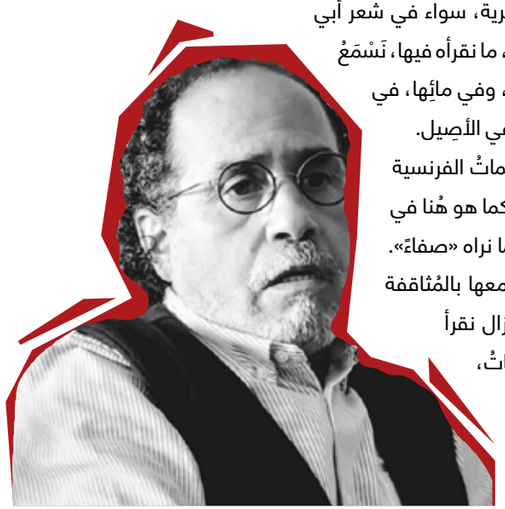
الكِتابُ لغاتٌ، وليس لُغة واحدةً. حتّى والكتاب مكتوبٌ بالعربيّة، أو بغيره من اللُّغات التي بها نقرأ، فهو كِتابٌ بأكثر من لسانٍ، والحبرُ فيه طبقاتٌ، الخفيّ فيها، أكثر من الظّاهر. الذين يقرأون الكتب، أو يكتبونها، يعرفون هذا جيّداً، ويعرفون أنّ ما قرأوه أو كتبوهُ تتصادى فيه الألْسُن، واللُّغاتُ، والثّقافاتُ، لا ترجمةً، بل تراسُلاً واستبطاناً.

اللّسانُ، أو الحِبر الواحد، لا يمكنه أن يكون مصدر ثراءٍ، مهما كانت اللُّغة التي نكتبُ بها ثَرِيَّةً وعظيمةً، وتاريخُها الفكريّ والإبداعيّ ثَرِيٌّ وعظيم، فهي حين تَستمع إلى نفسها، فقط، أو تكتب نفْسَها بنفسها، وتكون لُغة «صافيةً»، فهذا الصَّفاءُ يكون سبب ومصدر فقرها وعجزِها، بل انغلاقها، ولُغةٌ، بهذا الوصف، تكونُ فَاترةً، وكأنّها نشأَتْ في أرضٍ يَباب.

والعربيَّة، عبر هذا التَّاريخ الطويل العريقِ، صفاؤها، كان في لِقائها بغيرها من اللُغاتِ، ومن الثَّقافات، ومن الألْسُن، وهو ما كان زمنُ التَّدوين سَعى إلى رَفْضِه في اللُّغَة، و«لسان العرب» لابن منظور، مثال ذلك، لامتناعه عن تجاوز النِّصف الثاني من القرن الثاني الهجري في جمع اللغة وتدوينها، وشَرَطَ أن تكون آتية من البادية، بَعِيدةً عن العُمْران والتّمدُّن.

الكتب، والأشعار، والأمثال، والمُنتخبات الشِّعريَّة، والكتابات النثرية، سواء في شعر أبي تمام، أو المتنبي، أو في الحماسة الشَّجريَّة، أو غيرها من الحماسات، ما نقرأه فيها، نَسْمَعُ ونتقَرَّى لُغاتٍ أخرى في العربيَّة، صارت منها، دَخَلَتْ في صميمها، وفي مائِها، في شعرها ونثرها، وهي ما كان اللُّغَوِيُّون سَمَّوْهُ بـ «الدَّخِيل» لتمييزه في الأصِيل.

ولا غرابة أنْ نَجِد، في الفرنسية، مثلاً، مُعْجَماً كبيراً، بعنوان «الكلماتُ الفرنسية ذات الأصل العربيّ»، وهي في الكُتُب والمُؤَلَّفات، مكانُها هُناك، كما هو هُنا في أصلها الذي انْحَدَرَت منه. وإذن، فلا كتابَ نكتبُهُ بلغةٍ واحدة، أو بما نراه «صفاءً». صفاء اللُّغَةِ في ثَرائِها، في جِوارِها لغيرها من اللُّغات، وحوارها معها بالمُثاقفة والمُصاقَبة، وهذا سِرُّ حياة اللُّغات التّاريخِيّة العظيمة، التي ما نزال نقرأ ونكتبُ بها، وحياةُ الكتب التي فيها تتصادى وتتنادى اللُّغاتُ والثَّقافاتُ، بالحِوار والجِوار.



• شاعر وناقد من المغرب

قراءة في مجلد أعماله الشعرية الكاملة

تيد هيوز.. ثعلب الفكر

بقلم: تحسين الخطيب (عمّان)

إنَّها سنة 1957، السَّنة المفصلية والفارقة في تاريخ الشعر المكتوب بالإنجليزية. تضرب سيلفيا بلاث بنفسها على الآلة الكاتبة ديوانَ «الصقر في المطر»، الباكورة الشعرية لزوجها تيد هيوز، ثم ترسله أثناء إقامتهما في أميركا إلى مسابقة شعرية تقيمها سنويًا دار هاربرز براذرز للنشر في مدينة نيويورك، حكَّمها في ذلك الوقت ثلاثة من كبار الشعراء المتربِّعين في سُدَّة المشهد الشعري: د. هـ. أودن، وستيفن سبندر، وصاحبة مجلة «شعر» العريقة، ماريان مور، فيحصد الجائزة بكل أريحية ويكسب اعترافًا أدبيًا فوريًا وباذخًا، وهو لم يجاوز السادسة والعشرين من عمره بعد، بوصفه صوتًا شعريًا أصيلاً لا يشبه غيره أبدًا، وصاحب موهبة عريضة لا تخطئها العين، حتى من النظرة الأولى.

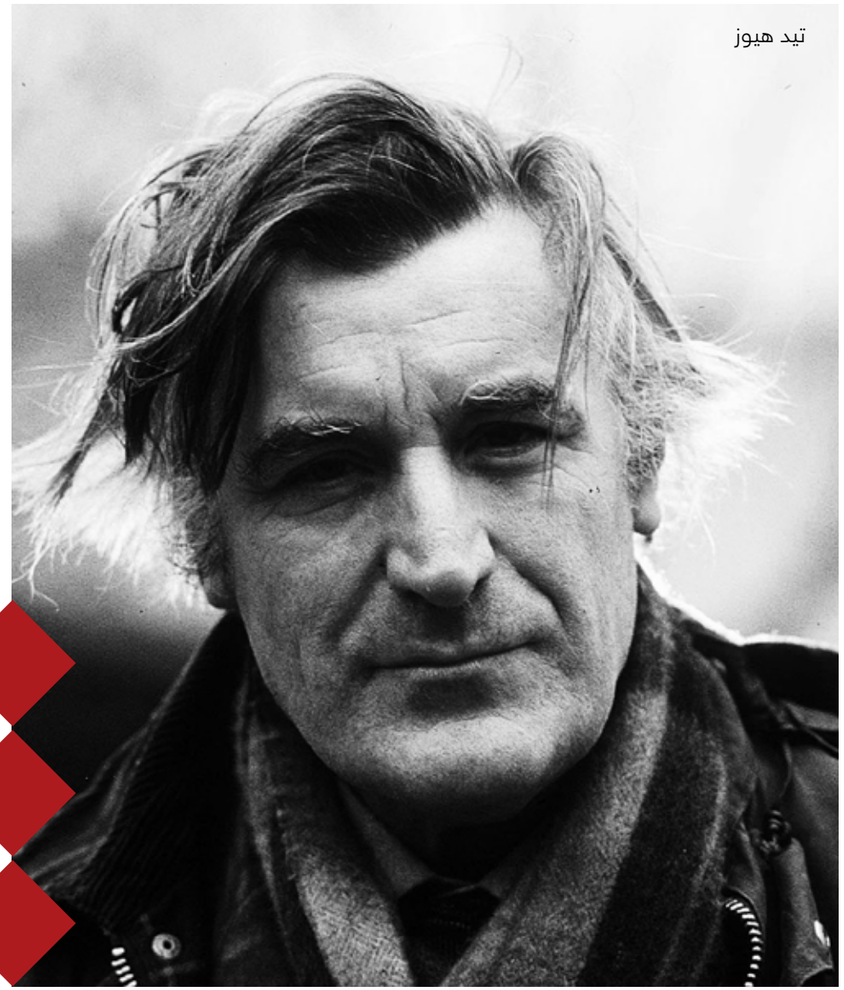
لم يضم «الصقر في المطر» سوى أربعين قصيدة فحسب، ولكنَّ أصالتها، وعنف لغتها الطاغية وعنفوانها الجارف (لغة تتحرك بروح الشعر البدائي كما في الإنجليزية الوسطى) وإيقاعاتها الهادرة، غير المنتظمة، المتكسرة والصادمة على حد سواء، التي كأنها تنبع من الأعماق ثم تصعد وتتحدر من الأعلى، كأنها ليست ساقطة من سماء الإيقاع فحسب، وإنما نابعة من أعماق صلصال جوهره الأرضي أيضًا؛ قائمة على التفعيلة، والجناس، والمحاكاة الصوتية، وليس على الوزن اليامبي السائد، ذي الأصل اللاتيني، الهادئ والرتيب المتكرر، فضلاً عن صورها المبتكرة النابعة من أغوار الطبيعة والمعجونة بمياه الأساطير والغريزة البدائية وتجليات المخيلة الجامحة.

ولعلَّ هذه العناصر، أو بعضها على الأقل، هي التي دفعت شاعرًا مبرزًا من طراز ويليام ستانلي ميروين، لأن يكتب، في مراجعته العميقة والمكثفة المنشورة في صحيفة «نيويورك تايمز»، قائلاً إن هيوز «يمتلك أذنًا مرهفة، وذكاء شعريًا واضحًا، وإحساسًا فريدًا بشكل القصيدة وتطورها»، فضلاً عن أنَّ كل قصيدة «مستقلة بذاتها، وتمتلك حياة هي لها وحدها على نحو فريد»! وربما هي، أيضًا، التي حدَت بالشاعر الأسكتلندي المعروف إدون موير إلى التصريح بأنَّ هيوز «شاعر يسبح خارج تيارات عصره»، وبأنَّ قصائده «طافحة بالطاقة والخيال، وتتسم بعنف جدير بالثناء» (وهي عبارة سوف يذيع صيتها لاحقًا، ليغدو مصطلح «العنف الشعري» من أهم السمات الجوهرية التي سوف تلاحق هيوز طيلة حياته الإبداعية).

والمفارقة الصارخة، هنا، أنَّ هيوز حاز شهرته الأدبية المبكرة في أميركا، وليس في موطنه الأصلي، إنجلترا، الذي كان لا يزال فيه شاعرًا شبه مجهول! ولكن رياح المجد سرعان ما تغير اتجاهها حين حسم المسألةَ ت. س. إليوت، «الكاهن الأكبر» (على حد وصف هيوز نفسه) في دار «فيبر آند فيبر» البريطانية، أشهر دار كانت تنشر الشعر، ولا تزال، في العالم الناطق بالإنجليزية، فأوصى بنشر «الصقر في المطر»، بعد أن أثار إعجابه الفوريَّ، رغم تردُّد تشارلز مونتيث، مدير النشر في تلك الأوقات، الذي كان قد اعترف في الرسالة الداخلية التي بعثها إلى إليوت طلبًا للمشورة، بأنَّه لم يسمع أبدًا باسم تيد هيوز من قبل!

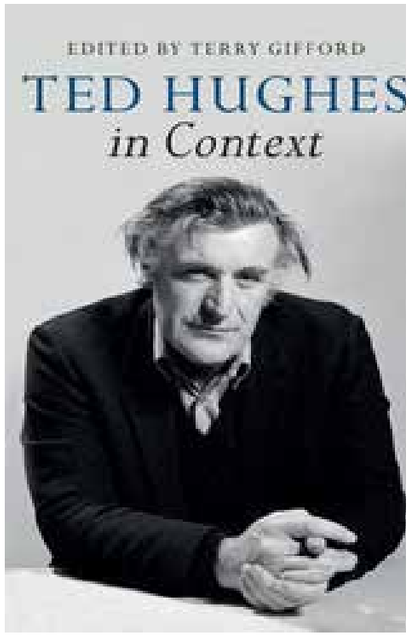
وما إن نُشر الديوان، في طبعته البريطانية، حتى سرعان ما يفوز بجائزة سَمرسِت مُوم التي تقدمها رابطة الكتاب، ثم تُمنح جائزة فردية أخرى إلى «ثعلب الفكر»، القصيدة المحورية في الكتاب، والتي تحمل في طياتها، من حيث الوصف البارع لطبيعة الصنعة الشعرية في حد ذاتها، «ختمَ الجودة الهيُوزيَّة»، حتى باتت في نظر معظم القراء والنقاد «علامةً فارقة» و«تحفةً فنيَّة»، قلَّ نظيرها، في تاريخ الشعر البريطاني الحديث.

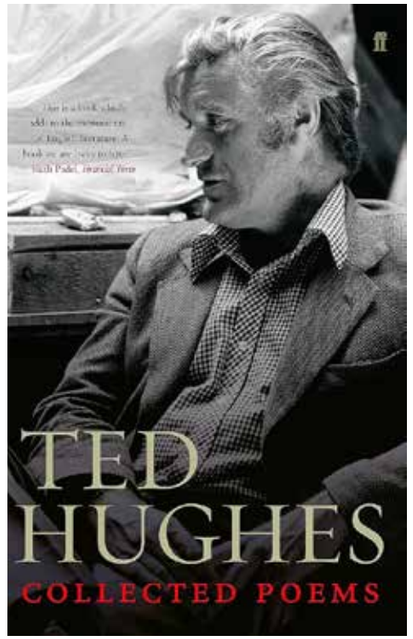
بيد أن هذا النجاح المبكر لم يكن وليد صدفة، أبدًا، ولا ضربة حظ عابرة؛ فسرعان ما يوطد تيد هيوز نفسه ويثبت جدارته بوصفه «واحدًا من أبرز شعراء جيله» بصدور ديوانه الثاني، «كهف الذئبة»، بعد ثلاث سنوات، ففاز بجائزة هوثورندن التي تعد أقدم جائزة أدبية بريطانية. وكان هيوز قد لاحظ، على حد قوله، بأنه قد بات يشار إليه على أنه شاعر الطبيعة والحيوانات البرية، فجنح في هذا الديوان الجديد إلى الابتعاد تمام البعد عن أجواء «الصقر في المطر» وموضوعاته، لصالح استلهام الأساطير والطقوس الشامانية والخيمياء و«كتاب الموتى» البوذي؛ لا سيما أسطورة الذئبة التي أرضعت في الكهف المقدس عند سفح تلة البلاتين، في روما القديمة، التوأمَ رومولوس وريموس اللذين أسَّسا المدينة فيما بعد.



تيد هيوز

ولكنَّ الميزة الطاغية لهذا الكتاب، على حد قول هيوز نفسه (في المتقطف الذي أورده إكربت فاس في كتابه «الكون بلا مأوى»، 1980) كامنة في جنوحه إلى التخلي عن الايقاعات الهادرة والأنماط الصوتية الصاخبة، التي امتاز بها ديوانه الأول، واستبدالها بمقامات نغميَّة أكثر بساطة وسلاسة، ثم سعيه الحثيث إلى «بذل جهد متعمَّد لإيجاد لغة بسيطة ومحسوسة لا توجد كلمة فيها إلاّ وهي أمر بنانه



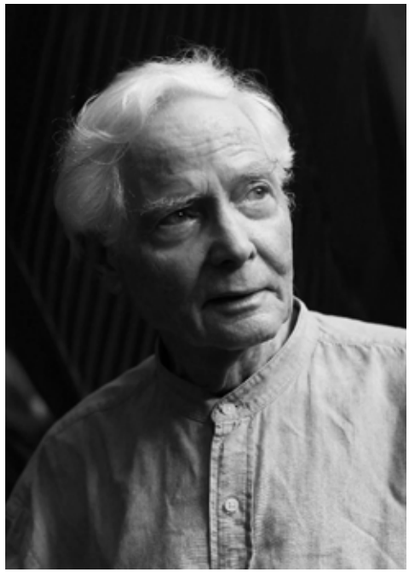


وطوع نفسه: لغة مألوفة، ولكنها أصيلة بالنسبة إليه». إنها اللُّغة الهيُوزية بامتياز: خالية من أي زوائد لفظية أو استعارات سابقة؛ كلمات يعرفها الجميع، بوصفها لغة في حد ذاتها، ولكنَّ الناظرَ، بمجرَّد أن يحدق مليًّا، فإنَّ تلك اللغة سرعان ما تخرجُ من حيز الظاهر، المتعارف عليه، لتغدو مِن صنعه، لم يُسبق إلى استعمالها من قبل. الشاعر، هنا، ليس سيِّد الكلمات وسيد حمولتها النفسية، فحسب، وإنما سيد المعنى المُبتكَر، وسيد الموسيقى النابعة من التجربة أيضًا. إنه، بكل بساطة، سيد الكون الذي تتجلى فيه القصيدة عارية من كل زخرف أو زينة. إنها القصيدة البدائية التي تصرخ من أعماق شاعرها البدائي الذي يطارد الكلمات مطاردة حيوان بري جموح في أعماق غابة مُلتفَّة وكثيفة. لا ليلتذَّ باقتناصه فحسب، وإنما كي يلتذ بسلخه أيضًا، بحثًا عن قلبه، الذي ما زال ساخنًا بين ضلوعه: الكلمة وهي ما زالت في نقائها البدئي.

غير أنَّ الصنعة الشعرية لم تبلغ أوجها، عند هيوز، إلاَّ في ديوانه الرابع، «غراب» (1970)؛ حيث اقتربت اللغة، في مفرداتها وطرائق إيقاعاتها، أكثرَ فأكثر، من لغة مسقط رأسه يوركشاير التي تمتاز بالسلاسة، والموسيقى الداخلية، والابتعاد عن المجازات الثقيلة والتعقيدات اللغوية. إنها، بكل بساطة، لغة طفولته الضاربة بجذورها العميقة في تربة التراث اللغوي الإنجليزي، والتي ما زالت حية في وليجة نفسه، فتمنحه تلك الحرية الداخلية (العفويَّة، غير المتكلفة أبدًا) فتسمح له بالتعبير الصادق (والعنيف) عن وحشية الطبيعة والوجود.

وأستطيع القول، بعد تأمُّلٍ عميق في خصائص لغة هيوز اليوركشايريَّة، هذه، التي لم تفارق لسانه الشعريَّ قطُّ: إنَّها لغةٌ برِّيةٌ، لا تزال تحتفظ بنقائها الأوَّل، بعيدةً كلَّ البعد عن الأعراف الجمالية المصطنعة. وهي، في هذه النَّزعة، تلتقي تمام الالتقاء مع مفهوم «الوحشية البريئة» الذي شدَّ هيوز، منذ طفولته، إلى عالم الحيوان؛ فالحيوان متوحِّشٌ لأنه يعيش وفق غريزته، غير أنَّ هذه الوحشية لا تنزع عنه براءته الفطرية؛ فالوحش لا يقتل أو يفترس عن نزعة شرٍّ واعية، بل عن طبيعةٍ جُبل عليها، وفطرةٍ فُطر عليها. ومِن ثَمَّ فهو لا يُموِّهُ أفعالَه، لا أخلاقيًّا ولا لغويًّا، كما يفعل الإنسان. ومن هنا، يمكن القول إنَّ لغة هيوز وحشيةٌ في طاقتها الكامنة واندفاعاتها الحادَّة، ولكنها بريئةٌ في صدقها وخلوِّها من التجمُّل اللفظي؛ فهي لا تصف التجربة من الخارج، بل

ت. س. إليوت



ويليام ستانلي ميروين

تنبثق منها مباشرةً، فتغدو الكلمةُ فيها فعلاً حيًّا، لا تمثيلاً له، على شاكلة الحيوان الذي لا يُزيِّف أفعاله، البتَّةَ، بل يترك طبيعته تعمل في صفائها الأول، مهما بدت قاسيةً أو صادمةً في نظر الإنسان.

وكان هيوز، المفتون بالإيقاع والقوافي منذ اللحظة الأولى التي اكتشف فيها أشعار كبلنغ في سن صغيرة، قد دأب على قراءة أشعاره عاليًا، بصوته الأجش، ومتأثِّرًا على نحو عميق بما قرأه، لاحقًا، عند معلمه ت. س. إليوت الذي قال: «إنَّ أفضل ما يمكن للشاعر أن يفعله هو قراءة الشعر بصوت عال قدر استطاعته». فـ «القراءة الصامتة»، مثل ما يقول هيوز في رسالة بعثها إلى سيلفيا بلاث عام 1956، «لا تستخدم سوى أجزاء الدماغ المرتبطة بالرؤية البصرية فحسب، وليس الدماغ كله». وكان تيد في ذلك اليوم قد عكف على قراءة قصائد وليام بتلر ييتس ساعتين كاملتين؛ ساعة في المساء وأخرى في الصباح، ثم في فترات متقطعة سحابة النهار، ليخلص في النهاية إلى أنَّ «الحس الأدبي للقارئ الصامت ينفصل عن الأجزاء الحركية والسمعية من الدماغ التي تستخدم في القراءة الجهرية: اللسان والأذن». وتتيح هذه القراءة الجهرية، في نظري، للشاعر القدرة على تصوِّر القصيدة انطلاقاً من الإيقاع في الأساس؛ فالإيقاع سابق على المعنى، وهو الشرارة التي تقدح كل شيء؛ تتكون الصورة من الموسيقى وليس من الصمت الذي يغلف الكلمات؛ فالموسيقى هي الروح الجوانية التي تسكن الكلمة؛ والصمت، هنا، بالنسبة الى هيوز، في نظري، هو مجرد الصمت البراني المحيط بالقشرة، قشرة اللغة الخارجية ذاتها، وليس أبدًا ذلك الصمت الجواني العميق الذي ينبثق منه الإيقاع في الأصل: فأصل كل موسيقى نابع في الأساس من أصل الكلام الذي هو ذلك الصمت المنداح إيقاعات سريَّة في أعماق الأشياء: صمت الكلام المخبوء في الروح والذي ينتظر الفرصة المثالية، فحسب، كي يخرج إلى عالم المحسوسات: الموسيقى رابضة في الصمت كحيوان جائع ينتظر الفريسة أن تخرج من الظلام. ولهذا نعثر على الشاعر يقول في مفتتح قصيدة «سلالة» من ديوان «غراب»، 1970: «في البَدء كانت الصرخة/ التي ولدت الدمَ/ الذي ولدَ العين»! فإذا كانت الكلمة، كما في إنجيل يوحنا، هي التي كانت في البدء؛ فإن الصرخة التي هي التعبير الأعلى عن الصوت الذي هو أصل الإيقاع وجوهر وجوده، هي نقطة البَدء الهيُوزيَّة:

منها ينطلق وفيها يدور وإليها لا ينفك يعود. فالصرخة التي، كما نعرف، لا بُد أن تكون ناجمة في الأصل عن رغبة الأعماق في التعبير الأعلى عن وجودها هي، لا تلد ما يفيد التعبير عن «صورة» ذلك الوجود، وإنما تلد الدم الذي يمدها بأسباب الحياة الكافية كي تلد العين التي سوف تكون قادرة على إبصار كل شيء: فالعين لا تبصر الإيقاعَ فحسب، وإنما تسمعُ انثيالاته الكونية، أيضًا، بأذن وجودها العميق نفسه: إنها في النهاية تلد الصورة التي لا تلد القصيدة فحسب، وإنما تلد كل شيء آخر يدور في فلك الشاعر أيضًا.

وبما أنَّ الصرخة هي «البدء الآخر» عند هيوز، فلا بد له، حينئذ، أن يرى القصيدة بوصفها «حيوانًا»؛ فثمة علاقة وطيدة بين صيد الحيوانات وكتابة القصائد (على حد قوله في كتابه النثري «الشعر في طور التكوين»، 1967) كأنه يرى القصيدة ماثلة أمام عينيه: تمشي وتتحرك وتمارس جميع الأفعال الحياتية الأخرى: تحكي وتصمت ثم تنام وتنهض كأنها كائن حي. ناهيك عن أنَّ الإيقاع يعبر أيضًا عن تجربة الشاعر نفسها: يخرج الايقاع عن كونه الحركة التي تدور فيها القصيدة وإنما يمتد أيضا ليشمل الحركة التي تدور فيها حياة الشاعر نفسه: تمتزج الحركتان فلا نعود نفرق بين القصيدة وصاحبها، أو بالأحرى بين إيقاع القصيدة وإيقاع صاحبها. إنَّ الطاقة الجوانية التي تكتنف الإيقاع (ولا نقول تكتنف القصيدة) هي التي تمد الشاعر بالطاقة اللازمة كي يستمر في الحياة: طاقة حركية تدب في أوصال القصيدة فتدب الحياة هي الأخرى في أوصال الشاعر. وما يقوي هذه النظرة عندي هو تصريح هيوز نفسه، حين قال ذات مرة إنَّ صيد الحيوانات وكتابة القصائد شيء واحد! ولهذا طور رمزية «الغراب» في قصائده، فبات الغراب كيانًا شعرياً مكتملاً في ذاته يعبر بكل ما يكتنف اللغة من عنف صُوري وكل ما يكتنف الصورة من عنف لغوي، عن روح الشاعر تيد هيوز نفسه، بل امتدَّ الرمز ليعبر في جوهره عن مرآة الوجود التي ينظر فيها الشاعر ليس إلى نفسه فحسب، وإنما إلى الكون الشعري الذي تتحرك فيه روحه أيضًا التي يطل منها على الكون الفسيح الذي تدور فيه الأشياء التي تدور في ملكوت القصيدة. وبهذا، لا يمكن فصل القصيدة، من حيث هي، عن الشاعر من حيث هو. بل إنهما كيان واحد لا انفصام بين عراه المختلفة.

وأمَّا الذروة الكبرى، في مسيرته الأدبية الحافلة (20 ديوانًا، وتسعة كتب نثرية، وخمس مسرحيات، بالإضافة إلى كتابين في الشعر المترجم، وعشرات الترجمات المتفرقة الأخرى) فكانت مع ديوانه «رسائل عيد الميلاد»، الذي ظهر، بقصائده الثَّمانيَ والثمانين، قبل أشهر قليلة من وفاته؛ فكان «الحدث الكبير» الذي طال انتظاره، ليس من عشاق شعره، فحسب، وإنَّما أيضًا من أولئك الذين كانوا يترقَّبون طويلاً سماعَ «كلمةٍ فصلٍ» منه حول انتحار سيلفيا بلاث! وهذا يفسر ظاهرة المبيعات الضخمة التي حظي بها الديوان الذي باع في غضون أسبوع على صدوره، أربعينَ ألف نسخة في بريطانيا (وفق التقرير الذي بثته محطة سي بي سي) ثم مئةَ ألف نسخة في أميركا بعد فترة وجيزة، ليرتفع حجم مبيعاته إلى نصف مليون نسخة على الصعيد العالمي، ليغدو بذلك واحدًا من أكثر الأعمال الشعرية مبيعًا على مر التاريخ. ثم يفوز بجائزة ت. س. إليوت وجائزة فوروارد، وجائزة وايتبريد للكتاب، دفعةً واحدة! كان هيوز قد عمل على هذا الديوان، بصمت طويل وفي غاية الألم، طيلةَ 25 عامًا، مثل ما كشف مئات المسودات واليوميات والقصائد والرسائل غير المنشورة التي استحوذت عليها المكتبة البريطانية في العام 2008. ثم حلَّ الكتاب في المرتبة الرابعة، ضمن الاستفتاء الذي أجرته صحيفة «غارديان» في أواخر العام 2017 حول أعظم مئة كتاب غير قَصصي على مرِّ العصور!

ولم يسبق لهيوز، أبدًا، أن ذكر زوجته الشاعرة سيلفيا بلاث صراحةً سوى في قصيدة يتيمة في ديوانه «بقايا إلْمِت» (1972) بعنوان «مقبرة وادي ثمار الورد القانية»، حيث يرقد قبرها! ولقد انقسم النقاد، في حقيقة الأمر، حول «القيمة الشعرية» لهذا الكتاب (الذي صمَّمت لوحة غلافه فريدا، ابنته من سيلفيا، وعلى نحو بليغ وفائق الدلالة: «ألوان حمراء صارخة وصفراء زاهية، مع مسحة زرقاء تنسل من خلفية داكنة) بين من قرأه بوصفه اعترافًا شعريًا بالغ الصدق، يُجرِّد التجربة من نزعات الدفاع وتصفية الحساب (كالشاعرة البريطانية البارزة كارول آن دافي) ومن رآه محاولة متأخرة لإعادة كتابة السرد وتخفيف وطأة الاتهام (كالناقدة الأميركية المرموقة ميشيكو كاكوتاني) غير أن قراءةً ثالثة، أكثر عمقًا، ترى أنَّ الديوان نفسه يُقوِّض هذا الانقسام، فيدخل ساحة اللوم لا ليحسمها، بل ليكشف عبثها، ويحوِّل سؤال «من المسؤول؟» إلى «كيف يحدث هذا الانهيار الإنساني الرهيب، أصلاً؟».

وأمَّا كتابه الأخير «عواءات وهمسات»، فقد صدر في السنة ذاتها أيضًا، ولكن في طبعة محدودة (110 نسخ فقط) وزعت في معظمها على الأصدقاء (ثم باتت متاحة، لاحقًا، ضمن مجلد أعماله الشعرية الكاملة، الذي صدر عام 2003، عن دار «فيبر آند فيبر»، في 1333 صفحة) رفقةَ رسومات وتخطيطات حبرية رسمها الفنان الأميركي ليونارد باسكين، الذي وضع معظم الرسوم الشهيرة التي رافقت مجموعات هيوز المختلفة. وربما سبب هذه «الطبعة الخاصة» عائد إلى أن قصائد الديوان الأحدى عشرة كانت أكثر حميميَّة، في وصف علاقته بسيلفيا، من تلك التي ظهرت في «رسائل عيد الميلاد».

ورغم هذا المجد الأدبي التليد الذي حازه تيد هيوز، حتَّى بات أمير شعراء إنجلترا المتوَّج حتى وفاته (حين شغل منصب شاعر البلاط الملكي؛ بعد أن اعتذر عن قبول المنصب الرفيع الشاعر الكبير فيليب لاركن)، إلاَّ أنني أستطيع القول، إنَّه قد عاش الشطر الأكبر من حياته مثل «ملك مكلوم»، بكل ما في الكلمة من معنى: فقد انتحرت زوجته الأولى سيلفيا بلاث، واضعةً رأسها في فرن الغاز، وهي في الثلاثين من العمر، في أقسى فصل شتاء شهدته بريطانيا منذ عقود على الإطلاق؛ فيما كان تيد (على ذمة كتاب سيرته الشخصية التي وضعها جوناثان بييت) يقضي تلك الليلة مع عشيقته سوزان ألستون. ثم، وبعد ست سنوات، قامت عشيقته آسيا ويفل بقتل طفلتها الوحيدة منه (واسمها شُورا) قبل أن تقدم هي نفسها، أيضًا، على الانتحار، ولمَّا تكمل الحادية والأربعين من عمرها بعد؛ وفي حادثة موت لا تختلف البتة عن الطريقة التي اختارت فيها سيلفيا أن تموت: تناولت آسيا كمية من الأقراص المنومة ثم فتحت فرن الغاز! وكان هيوز في الوقت الذي انتحرت فيه آسيا قد دخل في علاقة عاطفة جديدة مع بريندا هيدين، ثم مع كارول أورتشرد الذي سوف يتزوجها لاحقاً في العام 1971.

ولكن تراجيديا الموت انتحارًا، هذه، لم تنتهِ حتى بعد وفاة تيد هيوز؛ ففي العام 2009، وبعد نحو 12 عاماً من وفاته بجلطة قلبية جراء معالجته الطويلة من سرطان القولون؛ أنهى نيكولاس، ابنه الوحيد من سيلفيا، حياتَه، مشنوقًا، وفق التصريح الذي أدلت به شقيقته فريدا لصحيفة الـ«تايمز»، وهو في السابعة والأربعين، بعد معركة طويلة مع الاكتئاب، في ولاية آلاسكا المتجمدة، في طقس موت بارد يشبه الطقس الذي ماتت فيه والدته، سيلفيا، في الأصل.

قصيدتان للشاعر تيد هيوز

(1)
ثعلب الفكر

أتخيَّلُ غابةَ لحظةِ منتصفِ اللَّيلِ
هذهِ:
شيءٌ آخرُ حيٌّ
قُربَ عزلةِ ساعةِ الحائطِ
وهذي الصَّفحةِ البيضاءِ حيثُ تمضي
أصابعي.
لا أرى، عبرَ النَّافذةِ، أيَّ نجمةٍ:
شيءٌ أكثرُ قُربًا
أعمقُ في العتمةِ
يدخلُ العزلةَ:
باردٌ، رقيقٌ كثلجٍ معتمٍ،
أنفُ ثعلبٍ يلمسُ غصنًا، ورقةً؛
عينانِ تعلنانِ حركةً ما، الآنَ
والآنَ ثانيةً، الآنَ، والآنَ
يضربُ آثارًا بارعةً في الثَّلجِ
بينَ الأشجارِ، ظلٌّ أعرجُ
يتمهَّلُ باحتراسٍ قُربَ جِذْلِ شجرةٍ،
وفي غَوْرِ
جسدٍ جاءَ
عبرَ الأراضي المقطوعةِ الأشجارِ، عينٌ،
خضرةٌ واسعةٌ تعمقُ،
ببراعةٍ، محتشدةً،
تبلغُ شأنَها

حتَّى، برائحةِ ثعلبٍ كريهةٍ، حادَّةٍ،
وفجائيَّةٍ،
تدخلُ ثقبَ الرأسِ المعتم.
ما زالتِ النَّافذةُ بلا نجومٍ؛
السَّاعةُ تدقُّ،
والصَّفحةُ مطبوعة.

***

(2)
تميمة

في داخلِ نابِ الذئبِ، جبلُ الخَلَنجِ.
وفي داخلِ جبلِ الخلنجِ، فراءُ الذئبِ.
وفي داخلِ فراءِ الذئبِ، الغابةُ الوعرةُ.
وفي داخلِ الغابةِ الوعرةِ، قدمُ الذئبِ.
وفي داخلِ قدمِ الذئبِ، الأفقُ الحجريُّ.
وفي داخلِ الأفقِ الحجريِّ، لسانُ الذئبِ.
وفي داخلِ لسانِ الذئبِ، دموعُ الظبيةِ.
وفي داخلِ دموعِ الظبيةِ، المستنقعُ المتجمِّدُ.
وفي داخلِ المستنقعِ المتجمدِ، دمُ الذئبِ.
وفي داخلِ دمِ الذئبِ، ريحُ الثلجِ.
وفي داخلِ ريحِ الثلجِ، عينُ الذئبِ.
وفي داخلِ عينِ الذئبِ، النجمُ القطبيُّ.
وفي داخلِ النجمِ القطبيِّ، نابُ الذئب.

• (اختيار وترجمة: تحسين الخطيب)

خطوط السيرة

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

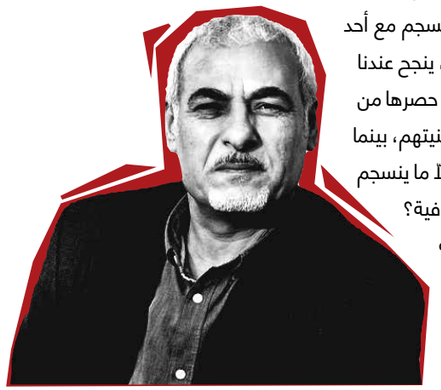
في الترجمة صدرت له كتب عدة، من بينها: "أدب أميركا اللاتينية" روبيرتو غونساليس إتشيفاريا، في العام 2019، "القهوة.. تاريخ عالمي" جوناثان موريسن 2021، "العالم لا ينتهي وقصائد نثر أخرى" تشارلز سيميك 2010، "معجزة كاستل دي سانغرو.. حكاية شغف وطيش في قلب إيطاليا" جو ماكغينيس 2021، "إيروتيكا" يانيس ريتسوس، 2017،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

أسئلة ذائقتنا وذائقتهم

بقلم: الدكتور محسن الرملي

من بين التساؤلات العديدة التي تبرز لنا، وخاصة نحن الذين نعيش في الغرب ونتداخل مع أوساطهم الثقافية ونعمل في الميادين الأكاديمية والفنية والأدبية والترجمة: لماذا لا يُعجبهم الذي يعجبنا، فيما يعجبنا الذي يعجبهم، سواء أكان كلاسيكياً أو حديثاً؟! ومن ذلك، في الأدب مثلاً: لماذا لا يحظى المتنبي بالإعجاب لديهم، بينما هو بالنسبة لنا قمة الشِعر العربي لقرون؟ فقد تُرجمت مختارات من شعره إلى معظم اللغات، ولكنها لم تحظ بأي صدى يُذكر، وسرعان ما يطويها النسيان. وفي الموسيقى؛ نجد أن كوكب شرقنا أم كلثوم، التي ما زالت تحتل المرتبة الأولى طوال عقود في وطننا العربي، لا تلقى آذاناً صاغية في الغرب. أي على عكس مقولة: مطربة الحيّ لا تُطرب، فهي التي تُطرب في حيّنا لا تُطرب في حيهم. وقد عمدت شخصياً لاختبار هذين المثالين في الأوساط التي أعرفها بين مثقفين وفنانين وشعراء وطلبتي في الجامعة، فما وجدتُ، بعد مقدمات تعريفية متحمسة وتشويقية، سوى البرود، خيبة في الوجوه المتلقية وسرعة في دبيب الملل والضجر. وهنا تتبلور (لماذا) كبيرة وجادّة، تتفرع منها أسئلة شتى، تتعدد الآراء والإجابات، التي هي ذاتها تفتح أبواب تساؤلات أخرى.

أين تكمن العلة؟ أهي في ضعف وسائلنا وأساليبنا في الترويج؟ أهي في طبيعة وخصوصية لغتنا العربية بحيث يصعب تذوق نتاجها إلاّ بها؟ هل يتعلق الأمر بالشكل أم بالمضمون؟ ولكن جل شعر المتنبي يمجد الذات الفردانية وعلو الطموح الشخصي وهو من أبرز سمات الثقافة الغربية! هل ثمة افتقار معين في الحس الإنساني المشترك والعام في نتاجنا؟ هل أن اهتماماتنا وهمومنا تختلف، وذهنيتنا وذائقتنا تختلف عن اهتماماتهم وهمومهم وذهنيتهم وذائقتهم إلى هذا الحد، أم أنها لا تهمهم؟ لماذا يعرفون الرومي أكثر من المتنبي؟ أهو بسبب كثرة وتعدد التجمعات الباحثة عن الروحانيات والتصوف مثلاً؟ فلماذا يعرفونه أكثر من الحلاج وحتى ابن عربي الذي ولد في أرضهم؟ هل لا يعرفون أم كلثوم بسبب إيقاع العصر وتقلبات الذائقة مثلاً؟ إذاً لماذا لم تحظ ولو لفترة ما، رغم سرعة تقلب الموضات منذ عقود؟ ألم يصدف أبداً أنها تطابقت مع موضة لديهم في فترة ما، فيما لا تؤثر تقلبات الموضة على تصدرها طربنا نحن؟ وكذا الحال مع المتنبي، ألم يصدف أن انسجم مع أحد التيارات الأدبية التي تنوعت وتقلبت كثيراً؟ وبالمقابل، لماذا نجد أن ما ينجح في ذائقتهم، ينجح عندنا أيضاً؟ لماذا تأثر شِعرنا بأغلب شعرائهم ولم يتأثر شعرهم بأي من شعرائنا؟ والأمثلة يصعب حصرها من رموز الذين ترجمنا أعمالهم. فهل هذا ذائقتنا وذهنيتنا أكثر اتساعاً وتقبلاً من ذائقتهم وذهنيتهم، بينما يتهموننا ونتهم أنفسنا؛ بأننا لا نتقبل الآخر؟ أم أن الأمر معكوس، وهم الذين لا يتقبلون إلاّ ما ينسجم مع ذائقتهم وحسب؟ تمركُز على الذات، وليس أمام الآخر سوى الاستجابة لسياقاتهم الثقافية؟ ولكنهم أخذوا وتأثروا بأعلام ثقافات أخرى كطاغور الهندي مثلاً! هذه نماذج من أسئلة تستحق التوقف عندها وتأملها ودرسها، وهذه دعوة لتوسِعة وتعميق النقاش حولها.



• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني يقيم في مدريد

قصائد الشاعر البلغاري مستمدة من الأصوات المكبوتة

إيفان ميتوديف.. خرج ولم يعد

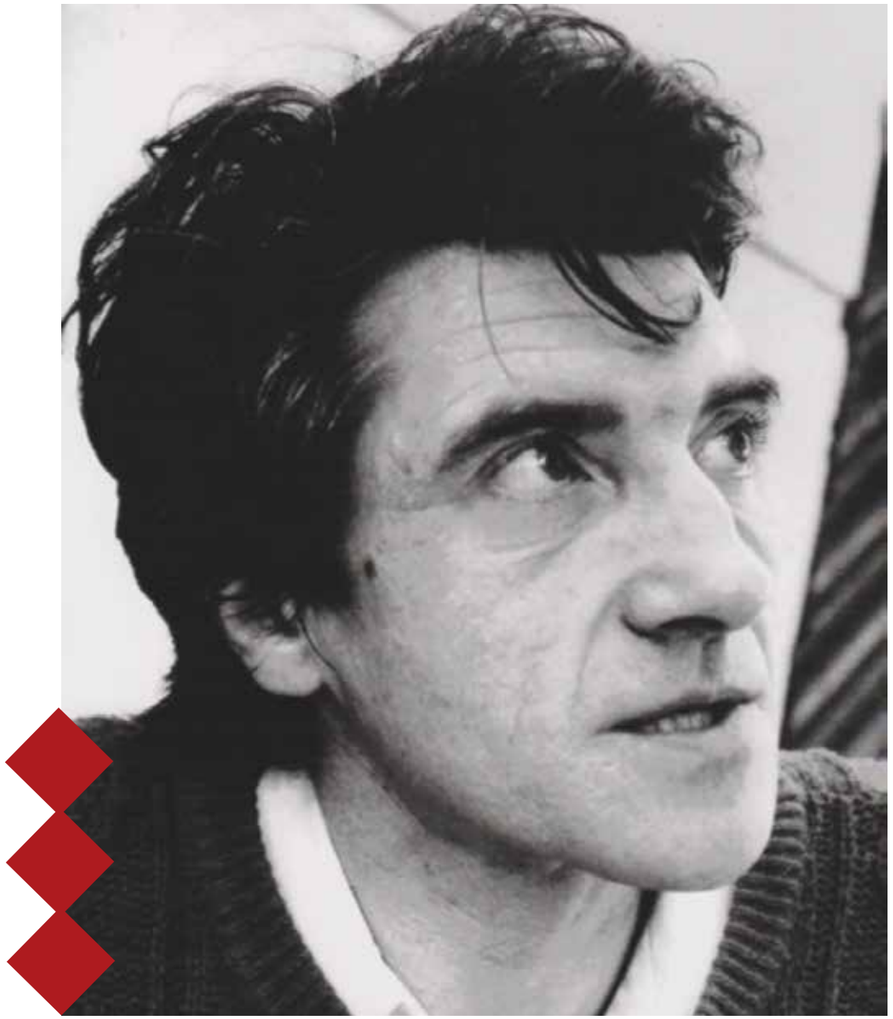
بقلم: الدكتور خيري حمدان (صوفيا)

على الرغم من أنّ الشاعر البلغاري إيفان ميتوديف قد ولد في أربعينات القرن الماضي، إلّا أنّ نجمه سطع في الثمانينات. وعلى الرغم من أنّه قد غادر الحياة قبل أن يكمل الستين عامًا، إلا أنّه خلّف إرثًا أدبيًا ثريًا ما يزال محلّ دراسة ونقاش حتى يومنا هذا. يرى الشاعر بأنّ التجديد في التدوين الشعري يكمن تحديدًا في الأبعاد والنظم الأخلاقية، لكن من الصعب اعتبار الشاعر أخلاقي المنحى بصورة متكاملة. وفي المستوى التقني لجأ الجيل الذي ينتمي إليه ميتوديف للتحرّر من أساليب ومناهج نظم الشعر المألوفة، وبادروا في البحث عن مدارات حداثية تشمل المواضيع الجدلية التي تهمّ المجتمع والحراك الثقافي العالمي والطبيعة بصورة خاصّة.

ميتوديف ركّز على العوامل الطبيعية بصفته خريج كلية الكيمياء وعلى دراية بكثير من أسرار البيئة، التي تركت أثرًا في إرثه الشعري، وهو صاحب التيار الشعري الشهير «نافا»، الذي ميّزه عن باقي شعراء عصره. وهو يرى أنّ عمر الشاعر منفتح على الزمن وليس بالضرورة تحديده بحقبة ما، وأنّ الشعر متحرّر من عامل الزمن. كما يرى الشعر ضرورياً حين يتعلق الأمر بمعنى الوجود الإنساني. وسواءً كان الشعر متخيّلا أو من الواقع المعيشي للإنسان، فإنه يمتلك القدرة على الانعتاق والتحليق وتقديم قراءة فلسفية للقضايا الجدلية تتجاوز حدود الإدراك. يقول في إحدى قصائده: «الساعة تعدّ شيئًا ما/ ليس الوقت/ أنا أعدّ اللاشيء/ إنّه الوقت».

تطرّق الشاعر إيفان ميتوديف إلى العلاقة ما بين الشعر والفلسفة، مؤكداً هيمنة الشعر في هذه العلاقة نظرًا لتطوره المتواصل عبر الزمن. ويرى أنّ الشعر الفلسفي ينقسم إلى محورين أحدهما معني بتطوير منظومة قيم جديدة تتماهى مع متطلبات العصر، أمّا الجانب الثاني فيتعلق بسدّ الفراغ المعرفي. ويتسم هذا النمط من الشعر بالعمق ويتعذّر على المدارس الشعرية التقليدية الأخرى. يقول: «ارتطمت فراشة بجرس/ لم يُسمع شيء في الأنحاء».

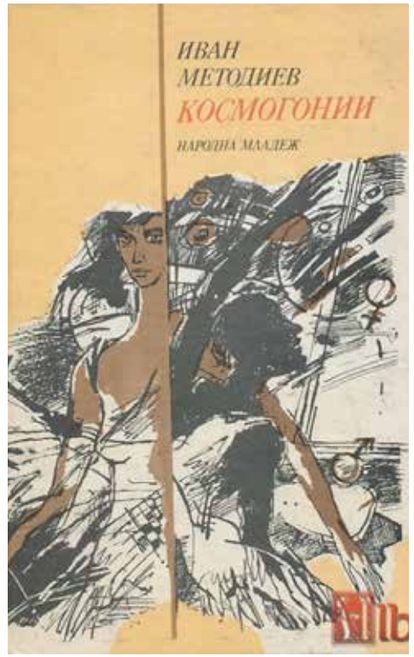
ابتدع الأديب ميتوديف أسلوبًا حداثيًا في تدوين الشعر أطلق عليه مسمّى «نافا»، وجمع من حواليه ثلّة من الشعراء والمبدعين الذين تبنّوا هذا الأسلوب، الذي يمتاز بأقصر صيغة شعرية، وأملوا بالتوصل إلى الاختلافات الكامنة في عمليات البحث. أسلوب «نافا» يضع في الحسبان قبول المواضيع العابرة والمشبوهة في ذات الوقت. هذا الأسلوب يختلف عن شعر الهايكو الياباني، وإن بدا مشابهًا له من الوهلة الأولى. وقد حكم المحررون بقسوة على هذا النمط الشعري لسنوات طويلة، باعتباره منقوصاً وغارقاً في التأمّل، كما اعتبروه منفصلاً عن الزمن واعتباطياً ومتعدّد المعاني يشوبه الغموض. لكن أسلوب «نافا» فرض حضوره القوي بين ثلّة من



إيفان ميتوديف

الشعراء الذين ثابروا على كتابة الشعر المختزل المكثّف المدوّي، وسرعان ما أسّسوا مجلة شعرية دورية تحمل اسم «نافا»، تنشر أعمالهم الرافضة للثرثرة الشعرية المفرطة وتستقبل أعمال الراغبين بالانضمام لهذه المدرسة الحداثية المستجدّة.

ميتوديف أوضح الفارق ما بين «نافا» وشعر الهايكو المستمدّ بالكامل من الشرق، إذ يرى أن شعر «نافا» يدمج ما بين معالم الفكر والرؤية المشرقية والتفاعل النشط المتبادل مع الغرب، من حيث الرؤية والطبيعة والهمّ والبحث الوجودي. وهو لا يعني بذلك التأثير السطحي والمزيج الانتقائي ولكن الطبيعة التركيبية للفكر الشعري في الأقاليم التي



تشهد تقاطع الحضارات ما بين آسيا وأوروبا كما هو الحال في بلغاريا وإقليم البلقان عامّة.

يبقى الجدل مفتوحًا في هذا السياق من خلال المقارنة الناقدة لبعض العوامل الواردة في قصيدة «نافا» باعتبارها شرقية أو غربية، وهي توليف أو إبداع طبيعي مستقل.

أوجز الشاعر إيفان ميتوداييف خصائص أسلوبه على النحو التالي:

- أسلوب «نافا» يسعى للتوصّل إلى الهدف بأقصر الطرق الممكنة. تحديد الهدف والتعرّف إليه هو بمنزلة تنوير. الهدف عصيّ على التعريف به، لذا يلجأ شاعر إلى التلميح إليه بصورة غير مباشرة.

- أسلوب «نافا» جزيء لكنّ أكبر من الكلّ. لذا فإنّ هذا الأسلوب يعكس المبدأ التركيبي للعالم.

- «نافا» لا يعترف بالأشكال الشعرية المتعارف عليها كتعداد الأسطر، تعداد الفقرات خلافًا لشعر الهايكو، وكذا الإيقاع واختيار الوسائل التعبيرية.

- لا توجد قواعد لنظم شعر «نافا»، فكلّ قصيدة مستقلة بحدّ ذاتها، وهي المبدأ بحدّ عينه.

- أسلوب «نافا» غير معني إذا كان قصيدة أو لا، لذا تظهر القصائد غالبًا على هيئة جزيء أو حكمة فلسفية.

- أسلوب «نافا» يميّز بذاته.

ويرى ميتوداييف أن «نافا» هو ذاك الذي لا يمكن اقتناصه في شباك الشرق أو الغرب. هو الفهم المنزلق ومن خلاله يمكن للمتواجد عند مفترق طرق الحضارات القول: قد أجهل من أنا، لكنّي أستبصر بأنّي أنا. كما يراه الشكل اللحظي الذي يغيّر العالم.

أشار الشاعر إلى ضرورة البحث عن مفردة بلغارية الجذر والمنشأ غير مألوفة لتنال طاقة مجرّدة وحيّزاً باطنياً قادراً على استيعاب فهرس شاعري متنوع وجديد، كلمة تعكس من خلال إيقاعها الشرقي الغربي مبدأ «التخليق الطبيعي» المتماهي مع طبيعة البحث في هذا الأسلوب. هكذا تمّ التوصّل إلى مفردة «نافا» التي تستمدّ معانيها من الأسطورة السلافية

(يرى البعض أنّ جذور هذه المفردة مرتبط باللغات الهندية الأوروبية). يحاول السلافيون من خلال هذه المفردة إلقاء نظرة على ما بعد الموت. هذه المفردة في اللغة الروسية تماثل «ناف» وفي اللغة الأوكرانية «نافكي»، والصربية «نافّي» وهكذا فهي باختصار تجذب بوقع صوتها وعراقتها طاقة هرطقية كامنة، لكنّ الأهم أنّ (النافات – صيغة الجمع) مقترنة بالأرواح الشريرة المتمثلة غالبًا في هيئة الطيور التي تستحوذ على إرادة الإنسان وتقوده إلى الآلام والموت. وهي كذلك تتماهى إلى حدّ بعيد مع القوى التي تسيطر على مصير المبدع في العوالم المادية التي لا ترحم. وكلّ من يتبنّى أسلوب «نافا» يدرك بأنّ الخوف والرعب هما درجات في طريق طويل يؤدي في نهاية المطاف إلى التنوير. يمكن القول في هذا السياق، إنّ التنوير يكمن بالقرب من قاع الاغتراب حيث الخوف والرعب، لكن يجب عبور طريق الوحدة الروحانية كاملة حتى النهاية. وبكلمات أخرى تمثّل الحركة إلى عمق الذات ولا تعترف بالمظاهر والزهو ولا تحتاج لهيئات وأشكال زاهية.

تناول كبار الأدباء في بلغاريا الأثر العميق الذي خلّفه الشاعر إيفان ميتوداييف في الأدب البلغاري المعاصر. فقد أشار الأديب غيورغي غوسبودينوف إلى أنّ مؤلّفات ميتوداييف وسّعت إطار وأفق المدوّنة الأدبية الوطنية. ووصفه بأنه مجدّ بتوثيق أسطورة الشاعر كسلوك وموقف رافض للانصياع والتأقلم.

وتبيّن قراءة كتب إيفان ميتوداييف نجاحه بتوسيع ساحة الشعر إلى فضاءات لم تقتحمها المدوّنات الشعرية سابقًا. فقد نجح بدمج المشرق بقوة في كتاباته، إضافة لدمج أثر الفيزياء والعلوم والمعرفة بأسلوب أنيق لم يخدش الذائقة الشعرية.

وأكد الشاعر بويكو لامبوفسكي أنّ الشعر في رؤية وطريقة حياة ميتوداييف أهمّ من كلّ الاعتبارات الأخرى. فهو يعدّ ظاهرة شعرية فريدة أكثر ممّا يعتقده كثيرون، فقد آمن بأنّ الشعر يمتلك قوّة بنّاءة وخلاقة ذاتية، أهمّ من العلوم والسياسة والديانة. وأبقى ميتوداييف على حسّه وموقفه المسؤول تجاه الشعر، ويعدّ آخر المحرّرين القديرين بجدارة في هذا السياق. كما أمضى ميتوداييف حياته ناسكًا، مؤكّدًا بهذا على أحقّية الشاعر بممارسة الحياة بصورة موازية وحرّة غير خاضعة للسلطة. وعن وفاته المفاجئة قال لامبوفسكي: «أؤمن بأنّها ليست مصادفة، فقد غادر الحياة وسط الصخور والينابيع والأعشاب والحشرات التي طالما تغنّى بها في قصائده، كأنّ هذه العوامل قد أصبحت جزءًا من سيرة حياته حتى اللحظات الأخيرة».

كتب الأديب ألكسندر سوكولوف في ذكرى وفاة إيفان ميتوداييف قائلاً إنّ «الشعر والشاعر قد التقيا في المياه القاتمة كما التقت سفينة تايتانيك بجبل الجليد. ميتوداييف في قمّة عطائه، كوّن شخصيته وذاته للتوّ، متسلّحًا بنور ساطع، مثير للصخب، وقح برغبته العارمة لترويض الخرائط الجغرافية ونساء المسافرين وبزّة القبطان الأنيقة، يمسح باستهتار وثقة بالغة نثرات الغبار عن قبعته»، مضيفاً «لم يلق بالاً حتى عندما شاهد الجبل القاتم قبالته، فقد كان ممسكًا بقوة وحزم بدفّة سفينته تجاه الثور الهائج

غيورغي غوسبودينوف

بويكو لامبوفسكي

أمامه، ليستمع مبتهجًا بعد لحظات لدبيب التصفيق ما أن يتجاوز المصارع قرني الثور بشجاعة ومهارة، لكن ومن أسفل الموج بعجت حافّة حادّة أسفل سفينته المعدنية وأحدثت شقًّا كمبضع جرّاح ودلفت المياه لتملأ دواخله. الشاعر هو قارب امتلأ بالوقت وغرق. والشعرُ بدوره جمّد الوقت فجأة وبدأ يذوب تدريجيًا ليتحوّل مجدّدًا إلى أبدية».

وكتب ديان إينيف أحد المقرّبين من الشاعر ميتوديف والعارفين بدواخله، في صحيفة «ثقافة»: «يتميّز كبار الشعراء على المستوى العالمي بعدم قدرتهم على التكيّف والتأقلم مع العالم، وميتوديف من دون أدنى شكّ ينتمي لهذه الفئة. طرد من

سيرة الشاعر

ولد الشاعر البلغاري إيفان ميتوديف عام 1946 في العاصمة صوفيا. درس الكيمياء في جامعة صوفيا عام 1970، وعمل في معهد دراسات التربة (1973 - 1982)، ثمّ محرّرًا في دار نشر «الفنان التشكيلي البلغاري» حتى العام التالي 1983، ومحرّرًا في قسم «شعر» لدى مجلة «سبتمبر» حتى العام 1991. حرّر وأصدر مجلة «نافا» لسنتين. أهمّ أعماله الشعرية: «حواس بسيطة» 1980، «مناظر الروح» 1983»، «بنيويات» 1989، «أمّ الكون» 1990، «أرداف وسحب» 1994، «منزل لذرّات الغبار» 1995، «المزيد من الصمت» 2003، «مختارات» صدرت عام 2004، بعد وفاته.

عمله في شركة خاصّة لأنّه انتقد القصف الممنهج ضدّ كوسوفو، ولم يمضِ وقت طويل حتى وضع حدًا لحياته».

ميتوديف الذي عايش المرحلة الاشتراكية والمرحلة الانتقالية صرّح بشجاعة بأنّ الأوضاع لم تتغيّر في بلغاريا منذ مئة عام، وهذا دليل على عدم احترام حرية الكلمة والرأي. جاءت هذه التصريحات بعد طرده من وظيفته، إثر تعبيره عن رأيه واتخاذه لموقف سياسي حاسم.

الشاعر بحكم دراسته العلمية يفهم الطبيعة وتقلّباتها ويقرأ لهاثها وغضبها وتجلياتها ويعكس كلّ ذلك بصورة شعرية فريدة، لكنّ الفقر والعوز أدّيا لعزله بين جدران المدينة الكئيبة، وعبّر عن نفسه في هذا السياق: «أعيش في الطابق الأرضي، أعمل في المطبخ، توجد شجرة خوخ تنمو بالقرب من نافذتي ولا حاجة لي لأيّة ستائر. يبدو المطبخ واسعًا في ظلّ هذه الشجرة. تتقافز العصافير لالتقاط الفتات ما أن تغفو القطة، أشعر بأنّها تلاعبها وتتنافس معها. أطلق على هذه اللوحة ملجأ روحياً، يتمتّع بتناغم بديع دائم لونا العدم الذي نطلق عليه مسمّى الروح. ومن خلف الشجرة ساحة أطفال يلعبون هناك ويتصايحون، أشعر بارتياح ما داموا متفقين وأقفز تجاه النافذة إذا صاح أحدهم أو طفق بالبكاء».

ميتوديف كان راعياً للطبيعة والطيور، يتحدث بلسانها وروحها وسمائها، ويسطر قصائده نتيجة لهذا التفاعل المستمد من الأصوات المكبوتة. عاش الشاعر في سنواته الأخيرة وقد طغت عليه مشاعر الذنب تجاه عائلته، حين وجد نفسه عاجزًا عن إعالتها خاصّة ابنته الصغيرة التي لم تتجاوز آنذاك الرابعة من العمر.

لقد عانى الشاعر إيفان ميتوديف في مراحل حياته الأخيرة من ظروف معيشية صعبة للغاية، وذلك بعد انتهاء المرحلة الاشتراكية وبدء مرحلة اقتصاد السوق، ما أجبره على التقشّف والبحث عن مصادر رزق بصمت لسدّ حاجة عائلته. وحسب ما توفّر من معلومات فقد كابد مشقّة الجوع والحرمان هو وعائلته لسنوات طويلة، ثمّ صعد في العام 2003 إلى متن قطار، وهبط في منطقة نائية بالقرب من مجرى نهر، واختفت آثاره هناك نهائيًا. تلك كانت صرخة مدوّية ضدّ التيار والدولة وحكم الحزب الواحد، وكان قد كتب قبل اختفائه وإثر طرده من عمله في شركة خاصّة: «أرغب بمغادرة بلغاريا، لا حياة بيولوجية لي في هذا البلد. أكثر ما لفت انتباهي هو عدم اكتراثي لطردي من عملي، كأنّه أمرٌ طبيعي للغاية، وهذا دليل على أنّنا نمارس الحياة في دولة بوليسية».

قصائد للشاعر إيفان ميتوديف

(1)
حرم

هنا كان يومًا ما حرمٌ
ثم تحوّل إلى خانٍ على قارعة طريق.
ثمّ تصحّرت الطريق
لتصبح مجرّد دخان.
هاتِ أيّها النادل كأسًا من المطر
وقطعة من القمر..
أنا اليوم ثريّ، سأدفع لك
بقبضة من ريح الخريف.

*****

(2)
عوامل

الشجرةُ، الأعشابُ، الحجرُ، الترابُ
التنهيدةُ الممنوحةُ لك،
ليست سوى عواملُ تكوين العالم.
آه، الموت، هل بِكَ وحدكَ نعبّر عن
وحدة الطبيعة.. تأتي الساعة
ويغطّي النسيانُ كلّ شيء.
لا شيء يبقى من أثرنا لوهلة
ومن خلالنا نحن يخلد العالم.

*****

(3)
غبار

بحثتُ في الكثير من الكتب الأثرية الضخمة
لم أجد في متنها سوى غبار
أردت أن أصبح حكيمًا محض افتراض
ومع هذا لم أفهم شيئًا.
فكرت بكتابة قصيدة مطولة
لكنّ الريح العابثة هبّت،
بعثرت كلّ كلماتي
وفقدتُ كلّ ما أملك.

*****

(4)
ظلّ

عقدة الريح الرفيعة مربوطة
كما الروح مع الجسد،
غدير تموزيّ وعصفور دوريّ
يتهادى فوق الماء.
الغروب مجرّد خدش،
دخان خشن من فوق مرتفع «شيبكا».
ظلّي مَرَّ ومضى،
تحيطه هالةُ جمعٍ غفيرٍ من الأسماك.

• (ترجمة: خيري حمدان)

خطوط السيرة

الدكتور خيري 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 أوخريدسكي»، عن أطروحته «الهوية والاغتراب في أدب غسان كنفاني». حاز جوائز عديدة في الكتابة الإبداعية والترجمة، من بينها جائزة ميلوش زيابكوف 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«حدائق البندق». وفي الشعر: «مريمين»، «زنابق الذاكرة المائية»، «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.

جلال الدين الرومي بين اللغة والسوق

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

عند قراءتي لجلال الدين الرومي، لاحظتُ كيف يتغير الشاعر نفسه باختلاف اللغة التي نقرأ بها. فالرومي الذي قرأته باللغة البوسنية، والذي اكتشفته لاحقًا بالإنجليزية، يكاد يكون مختلفاً تمامًا في اللغتين. في البوسنة، حيث لا تزال طرق الدراويش الصوفية قائمة، وحيث يُقرأ "المثنوي" تقليديًا، وقد تُرجم الرومي مباشرةً من الفارسية. هذه الترجمات، رغم صعوبتها، تسعى للحفاظ على عمق تعبيره، وقبل كل شيء، على انغماسه في التصوف والتجربة الروحية. هذا الرومي صعب الفهم، ولكنه أصيل. من جهة أخرى، في العديد من الطبعات في المنطقة، تصل أشعاره في عملية متعددة المراحل للترجمة، يُفقد خلالها جزء من المعنى حتمًا. إذا كان هناك ما يُفقد بالفعل في عملية نقل واحدة من لغة إلى أخرى، فماذا يحدث عندما تتم الترجمة على مرحلتين أو ثلاث، من الفارسية إلى الإنجليزية، ثم من الإنجليزية إلى البوسنية أو لغة أخرى؟ كانت لحظة محورية في هذا التحول مع عمل كولمان باركس، الذي نشر أعمال جلال الدين الرومي في العالم الناطق بالإنجليزية عام 1995. قام باركس بتكييف الترجمات، مُختصرًا ومُبسطًا ومُعدِّلاً إياها للقارئ المعاصر، بل وأضاف إليها عناوين. في مشروع ترجمته، ذكر ثلاثة متعاونين إضافيين، بينما في المقدمة، يُصلي على النبي محمد والمسيح. والنتيجة هي نوع من الرومي "المُأمْرَك"، إذ يُشبه شعره المترجم إلى الإنجليزية الشعر الأميركي المعاصر أكثر مما يعبّر عن صوت الشاعر الصوفي الأصلي، بل ويقترب أحيانًا من كتّاب مثل الشاعر تيد كوزر. والأهم من ذلك، أن الإشارات إلى الإسلام والقرآن والسياق اللديني، التي بدونها يصبح الرومي غير قابل للقراءة، تختفي تقريبًا من هذه النسخ المترجمة. وبهذا، يتوقف الرومي عن كونه مسلماً متصوفًا ويصبح مؤلفًا لتأملات قصيرة مُلهمة. غالبًا ما يُشبه شعره، بهذا الشكل، أدب ما يُسمّى "التنمية الذاتية" الحديث، وهو عبارة عن مجموعات من الاقتباسات حول الحب والروح والسلام الداخلي. لذلك، ليس من قبيل المصادفة أن يُعتبر جلال الدين الرومي اليوم من أكثر الشعراء مبيعًا في الولايات المتحدة، بعد والت ويتمان مباشرةً. فالسوق يتطلب رسائل قصيرة وإنسانية وسهلة الفهم في شكل "كتب حكمة صغيرة" يمكن قراءتها دون سياق.

لكن السؤال هو: ما الذي فُقد في هذه العملية؟ الرومي بدون الإسلام، وبدون التصوف، وبدون عمقه اللغوي، لم يعد الشاعر نفسه. لقد أصبح انعكاسًا لاحتياجات القارئ المعاصر. أشك في إمكانية تغيير هذا الوضع بسهولة. فما كان يدخل دور النشر والمجلات والجامعات وممارسات القراءة اليومية في جميع أنحاء العالم الناطق بالإنجليزية، لا يزال يعيش حياته الخاصة. الرومي الذي نصادفه اليوم في أميركا أو أستراليا أو أي مكان تهيمن عليه اللغة الإنجليزية، ليس سوى شاعر يتحدث لغة السوق!

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك

الأدب يتكفل بإعادة توزيع العلاقة بين السلطة والمقاومة واللغة والذاكرة

الرواية التاريخية.. الماضـــــــي يفتح عين الحاضر

بقلم: حسين جلعاد (الدوحة)

تتشكّل ظاهرة أدبية لافتة تتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، فالأدب العالمي في هذه اللحظة يعود إلى التاريخ بكثافة وإلحاح غير مسبوقَين. لكنه لا يعود إليه حنيناً ولا بحثاً أكاديمياً، بل يعود إليه كما يعود المرء إلى جرح مفتوح، ليفهم لماذا لا يزال ينزف. وفي الأدب العربي يعود الكاتب إلى التاريخ أيضاً، كما لو يعود إلى جرح لم يندمل أيضاً.

ومع أن التاريخ كان حاضراً في السرد العربي والعالمي، إلّا أن اللجوء إلى التاريخ حالياً يأتي بأشكال متنوعة، ولأسباب ودلالات متعددة. وما يميز التوظيف الروائي للتاريخ في أحسن صوره عن التوظيف السطحي الذي يكتفي بالزينة والأزياء والأجواء، أنّ الرواية التاريخية الحقيقية ليست تلك التي تنقل القارئ إلى الماضي، بل تلك التي تستخدم الماضي ليفتح عين الحاضر، ويوقظ القارئ في واقعه الحالي. والفارق بين الاثنتين هو الفارق بين الفن والترفيه.

ليست المصادفة وحدها هي التي تجمع روايات صدرت في غضون سنوات قليلة، تحت سقف واحد، فرواية «قناع بلون السماء» للروائي الفلسطيني، الأسير المحرّر، باسم خندقجي، تجعل من الآثار المسروقة ساحة هوية، وتستعيد رواية «الديوان الإسبرطي» للروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي ماضي الاستعمار لتقرأ جروح الحاضر، في حين تبحث رواية «تغريبة القافر» للروائي العُماني زهران القاسمي في باطن الأرض عن ماء يشبه الذاكرة، بينما رواية «المخرج» للروائي الألماني النمساوي دانيال كيلمان تعيد رسم مأساة الفنان أمام الطغيان.

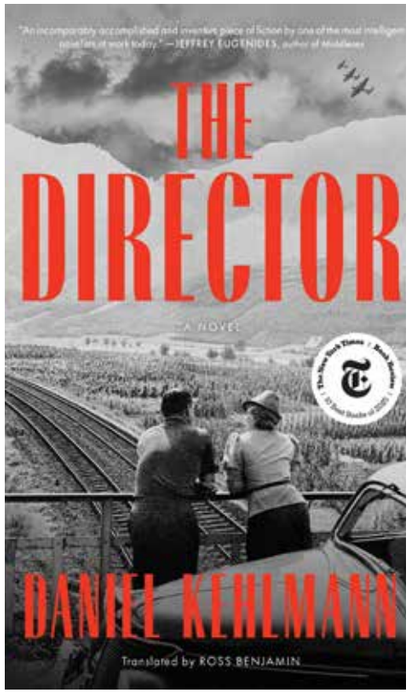
حين يحدث كلّ هذا في آنٍ واحد، فإن الناقد مدعو إلى أن يسأل: ما الذي يجعل للتاريخ هذه الجاذبيةَ الهائلة على الكتّاب في هذه اللحظة بالذات؟

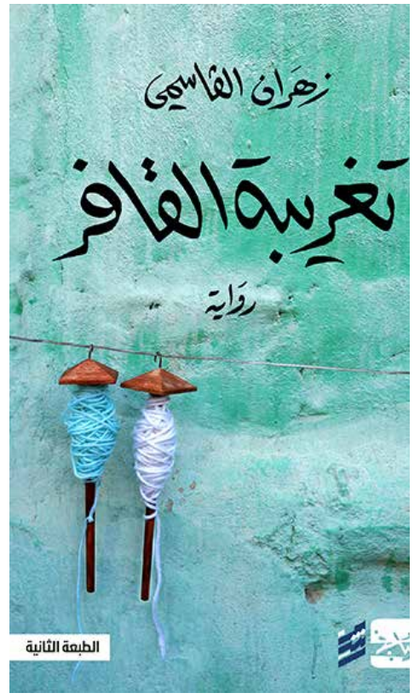
الجواب لا يكمن في التاريخ نفسه، بل في طبيعة الحاضر. نحن نعيش لحظة يبدو فيها الحاضر أكثر مما تستطيع اللغة المباشرة استيعابه، فثمة إبادة جماعية تجري على الهواء مباشرة، وصعود للاستبداد يرتدي أثواب الديمقراطية، وتفكك لمنظومات القيم التي اعتقد العالم أنها باتت راسخة. أمام هذا الثقل الهائل، تعجز الكتابة المباشرة وتلجأ إلى الاستعارة التاريخية لا هروباً، بل لأنها تمنح الكاتب ما لا تمنحه الصحافة، أي المسافة التي يرى بها ما يعجز عن رؤيته حين يكون قريباً جداً.

مدينة سبسطية الفلسطينية تضم مواقع تاريخية وأثرية عديدة.

قلب الزلزال

في مخيم للاجئين بضواحي رام الله، يعثر نور بطل



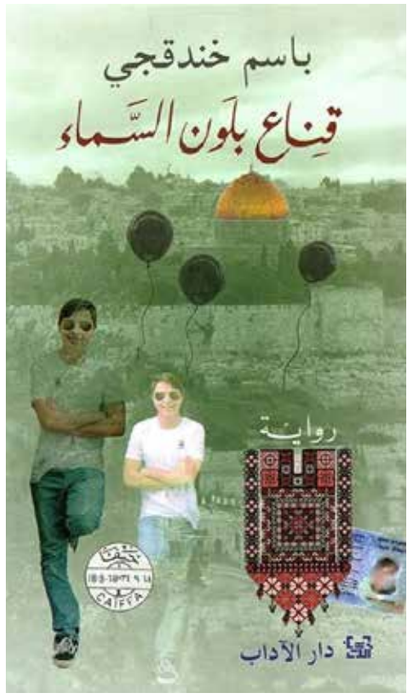


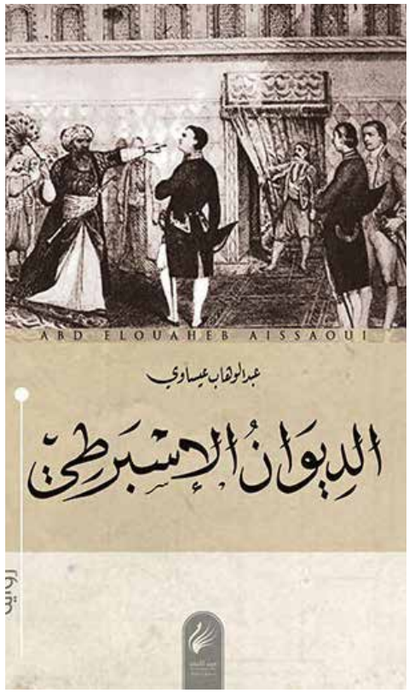
رواية «قناع بلون السماء» للكاتب باسم خندقجي، على بطاقة هوية تابعة للاحتلال الصهيوني في جيب معطف قديم. لا يتردد في أن يرتدي هذه «الهوية» كما يرتدي الممثل قناعه، ويمشي بها في الشوارع التي سُرقت منه، ويغوص بها في طبقات التاريخ الأثرية التي تحاول سلطة الاحتلال أن تعيد كتابتها. ليس هذا هروباً إلى الماضي، بل هو العكس تماماً إنه استدعاء للتاريخ سلاحاً في حرب الحاضر.

وعلى الطرف الآخر من العالم، في رواية «المخرج» للكاتب دانيال كيلمان التي تشغل النقاد الغربيين هذه الأيام، يجد المخرج النمساوي الشهير ج. و. بابست نفسه في مفترق طرق مصيري، فثمة هوليوود من جهة، وفيينا التي ابتلعتها النازية من جهة أخرى. حين يعود إلى وطنه بسبب مرض أمه، تُغلق الحرب خلفه الأبواب، ويجد الفنان الذي هرب من الظلام يقف وجهاً لوجه أمام آلته الطاحنة. ليس هذا أيضاً توثيقاً للماضي، بل سؤال حارق عن المثقف حين تضغط عليه السلطة: يتعاون أم يقاوم أم يصمت؟

يستدعي الروائي الغربي التاريخ - سواء في رواية عن النازية أو عن الاستعمار أو عن صعود الفاشية - من موقع التحذير، كمن يرفع إصبعه ويقول: «انتبهوا، هذا حدث من قبل وقد يحدث مجدداً». أما الروائي العربي، فإنه لا يحتاج إلى هذا التحذير لأن الكارثة لم تنته أصلاً. هو لا يكتب عن تاريخ يخشى أن يتكرر، بل يكتب من داخل التكرار نفسه، من قلب الزلزال وهو ما زال يهز الأرض تحت قدميه.

في «الديوان الإسبرطي» لعبد الوهاب عيساوي، تعود بنا الرواية إلى الجزائر في بداية الاستعمار الفرنسي، لكن القارئ المتأمل يدرك أن عيساوي لا يكتب عن القرن التاسع عشر بقدر ما يكتب عن سؤال لم يجد جوابه حتى اليوم وهو «كيف تصمد الذاكرة الجماعية حين تحاول سلطة غاشمة اقتلاعها؟».





وفي «دمعة غرناطة» للروائي السعودي أحمد السبيت، يستحضر الكاتب لسان الدين بن الخطيب في أفول الأندلس، لكنه في الحقيقة يرسم صورة المثقف العربي في كل زمان ومكان، ذلك الإنسان الذي يجد نفسه بين مطرقة الحاكم وسندان ضميره، يختار بين الصمت والتواطؤ والمنفى.

في هذه الروايات جميعًا، لا يعمل التاريخ بوصفه خلفية للأحداث، بل بوصفه بنية خفية تتحكم في السرد من الداخل. في «قناع بلون السماء» تتحول الهوية إلى أرشيف مسروق يُستعاد عبر التمثيل، وفي «الديوان الإسبرطي» تصبح الذاكرة ساحة مواجهة مع سلطة تريد محوها، بينما تهبط «تغريبة القافر» باللغة إلى طبقات الجذر بحثاً عن ماء المعنى حين يجف سطح الكلام. أما رواية «المخرج»، فتكشف كيف تُخضع السلطة اللغة ذاتها، فتجعل الفن أداة تزيين للقبح. هكذا لا تتجاور هذه الروايات، بل تتقاطع عند نقطة واحدة: حين يختنق الحاضر، يتكفل الأدب بإعادة توزيع العلاقة بين السلطة واللغة والذاكرة، ليصنع أرشيفه البديل، لا بوصفه حنينًا إلى ما مضى، بل كفعل مقاومة لما يحدث الآن.

المثقف والسلطة

لعل أكثر الأسئلة التي يطرحها الأدب الراهن إلحاحاً وإيلاماً هو السؤال الأقدم في تاريخ العلاقة بين الإبداع والسلطة: ماذا يفعل المثقف حين تضغط عليه آلة القمع بكل ثقلها؟ هل يتعاون فيضمن بقاءه ويخسر روحه؟ هل يقاوم فيدفع ثمناً قد يكون حياته؟ أم يصمت فيظن أن الصمت ملاذ، فإذا به قبر؟

ليس هذا سؤالاً فلسفياً مجرداً. إنه سؤال يتجسد في لحم الروايات التي نقرأها اليوم بحيوية مذهلة. في رواية «المخرج»، يقف ج. و. بابست أمام هذا

الاختيار بكل تفاصيله القاسية، حيث فنان عالمي الشهرة، أثبت موهبته في عواصم الفن الكبرى، يجد نفسه فجأة سجينَ وطنٍ تحوّل إلى سجن. النظام لا يريد رأسه، بل يريد موهبته. يريده أن يصنع جمالاً في خدمة القبح، أن يُضفي على الطغيان بريق الفن. وهذا بالضبط ما يجعل وضعه أشد مأساوية من وضع من يُزجّ بهم في السجون، لأنه مدعو إلى أن يكون سجّان نفسه.

وعلى الضفة الأخرى، يجلس باسم خندقجي خلف قضبان أحد معتقلات الاحتلال الصهيوني، حين يكتب «قناع بلون السماء». هنا لا مجاز ولا استعارة، فالمثقف أمام السلطة ليس موضوع الرواية فحسب، بل هو واقع كاتبها الذي يكتب بيده المقيدة عن بطل يبحث بيديه الحرّتين عن هوية مسروقة. وحين تفوز الرواية بالجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر العربية)، وصاحبها لا يزال خلف القضبان، يصبح الحدث الأدبي في حد ذاته موقفاً سياسياً وإنسانياً لا يحتاج إلى تعليق.

لكن السلطة التي يواجهها المثقف العربي لا تأتي دائماً في زي عسكري أو بقضبان حديدية. ففي «دمعة غرناطة»، تتجلى السلطة في أبهى صورها وأشد صورها غدراً، أي سلطة البلاط والقصيدة المادحة والتقرب من الحاكم. لسان الدين بن الخطيب لم يكن مقيداً، بل كان وزيراً ومقرباً ومكرّماً، وهذا بالضبط ما جعل سقوطه أشد إيلاماً وأكثر إضاءة. السلطة حين تُغري أخطر منها حين تُكره، لأن الإغراء يجعل المثقف شريكاً في بناء قفصه بيده.

في هذا السياق، تأتي رواية «خبز على طاولة الخال ميلاد» للروائي الليبي محمد النعّاس ليوسّع مفهوم السلطة توسيعاً جذرياً ومزعزعاً. فالسلطة هنا ليست دولة ولا احتلالاً ولا نظاماً سياسياً، بل هي منظومة القيم الذكورية الموروثة التي تسكن في اللغة وفي الجسد وفي المطبخ، نعم، في المطبخ. حين يكتشف خالد أن الطبخ يمنحه هوية أعمق مما وعده به كلّ ما تعلّمه عن الرجولة، فإنه لا يواجه سلطة الدولة، بل يواجه سلطة أكثر رسوخاً وأعصى على الاقتلاع، إنها سلطة التاريخ الاجتماعي المتجذر في الوعي الجمعي. وهذه الرواية ليست تاريخية بالمعنى الكلاسيكي أي أنها لا تستعيد وقائع سياسية أو حروباً قديمة، ولكنها رواية تاريخ اجتماعي ونفسي بامتياز. إنها تعالج تاريخ المفاهيم مثل أفكار الرجل والرجولة في المجتمع الليبي خصوصاً والعربي عموماً، وهي تعود إلى الجذور التاريخية للقيم التي تشكلت عبر أجيال، لتفهم لماذا يُحاصر البطل ميلاد في حاضره لمجرد أنه اختار دوراً (الطبخ) يراه المجتمع «أنثوياً».

هكذا يتشعب سؤال المثقف أمام السلطة في الأدب العربي الراهن ليشمل أشكال القهر كلها- القهر السياسي والاحتلالي والاجتماعي والثقافي- مُثبتاً أن الرواية حين تكون في أحسن أحوالها لا تكتفي بتصوير الواقع، بل تفضح الطبقات الخفية التي يقوم عليها. غير أن ثمة وجهاً آخر لهذه المعادلة لا يقل أهمية، وهو وجه لا يُصرَّح به عادة، لكنه يسكن في باطن كثير من النصوص العربية الراهنة. حين يلجأ الروائي العربي إلى التاريخ فهو لا يفعل ذلك دائماً من موقع الاختيار الحر، بل أحياناً من موقع الاضطرار. فالكتابة المباشرة عن الحاضر السياسي والاجتماعي في كثير من البيئات العربية محفوفة بمخاطر حقيقية مثل الرقابة الرسمية أو غير الرسمية، وكذلك مناخ من الخوف يجعل الاستعارة التاريخية ملاذاً لا مجرد أداة جمالية. إن التاريخ في هذه الحالة ليس فقط مرآة يرى فيها الكاتب الحاضر، بل هو درع يختبئ خلفه ليقول ما لا يقال. وحين يكتب عيساوي عن الجزائر في بداية الاستعمار، أو حين يستحضر السبيت ابن الخطيب في أفول الأندلس، فثمة سؤال يظل معلقاً في الهواء: هل كان بمقدورهما قول الشيء ذاته بلغة اليوم المباشرة؟ وهل كان القارئ سيصل إليهما لو فعلا؟ وهنا تبلغ حالة خندقجي ذروتها الرمزية، فهو لا يستعير التاريخ ملاذاً من الرقابة، بل يكتب من داخل الرقابة نفسها، من داخل السجن الجسدي الفعلي. الخوف والقيد عنده ليسا استعارة أدبية بل واقع يومي يسكن في كل جملة كتبها. ولعل هذا ما يجعل روايته الأكثر صدقاً في هذا السياق كله، لأنها لا تتحدث عن ضيق الحاضر بل تُكتب من قلبه.

بهذا المعنى، لا يكون اللجوء إلى التاريخ مجرد

اختيار جمالي، بل استراتيجية كتابة. فحين تُراقَب اللغة، فإنها تتخفى في الاستعارة، وحين يُضيّق على الحكاية، فإنها تبحث عن زمن آخر لتقول نفسها فيه. الرواية هنا لا تهرب ولا تتراجع، ولكنها تناور وتغيّر موقعها. إنها تكتب من الهامش كي تصيب المركز، وتستعير الماضي لتكسر به صمت الحاضر.

إن هذا الالتفاف نحو التاريخ، سببه ضيق الحاضر نفسه. فحين تتسع الرقابة وتضيق مساحة القول، لا يعود الكلام المباشر ممكناً. وهنا يتحول التاريخ إلى منطقة آمنة نسبياً، فحين يكتب الروائي عن محاكم التفتيش أو عن الاستعمار أو عن النازية، يدرك القارئ أن النص يتحدث عن زمنه هو، وعن سلطته الحاضرة، وعن الخوف الذي يتقاسمه مع الكاتب.

التفاف طويل

ثمة سؤال يطاردنا كلما تأملنا هذه الروايات: لماذا لا تكفي اللغة المباشرة؟ لماذا لا يكتب الروائي عن الحاضر بأدوات الحاضر، أي بالتقرير والتوثيق والمواجهة الصريحة، بدلاً من هذا الالتفاف الطويل عبر التاريخ والاستعارة والرمز؟ الجواب أن اللغة المباشرة حين تواجه كارثة بحجم ما يجري اليوم تنكسر. ليس لأنها ضعيفة، بل لأن ما تواجهه أكبر منها. الصحافة توثّق، والإحصاء يعدّ، والتقرير يصف، لكن لا شيء من هذا يستطيع أن يحمل الثقل الوجودي الكامل لطفل يُخرَج من تحت الركام، أو لشعب يُمحى اسمه من الخرائط، أو لمثقف يختار بين روحه وحريته. هذا الثقل لا تحمله إلّا الاستعارة لأنها لا تصف الألم بل تجعلك تسكنه.

هنا تكمن عبقرية «تغريبة القافر» للروائي زهران القاسمي. فالقافر الذي يبحث عن الماء في باطن الأرض الجافة ليس مجرد شخصية روائية، إنه صورة لما يفعله الأدب نفسه في لحظات الأزمة. حين تجف لغة الحاضر وتعجز عن الوصف، ينزل الكاتب إلى باطن التاريخ يقتفي أثر ماء قديم، ماء الذاكرة والموروث والجذر، لأن هذا الماء وحده هو الذي يجعل الحياة ممكنة فوق سطح الأرض المحروقة. الرواية في جوهرها فلسفة في الكتابة ذاتها، أي كيف تكتب حين لا تجد كلمات؟ إنها تكتب بالجذور.

وبهذا المعنى فالرواية لا توثق أحداثاً سياسية كبرى أو معارك، بل تستدعي تاريخ العيش في البيئة العُمانية القديمة (نظام الأفلاج وحفر الآبار)، أي أنها تعيد الاعتبار للتاريخ الشفاهي والأسطوري للمجتمعات.

لكن الأمر لا يقتصر على الاستعارة الجميلة. ثمة بُعد أعمق يتعلق بما يسميه المنظّر الفلسطيني إدوارد سعيد «الرؤية المضاعفة»، وهي تلك القدرة التي يمتلكها من عاش على الهامش وفي المنفى على أن يرى العالم بعينين اثنتين، أي عين من ينتمي وعين من أُقصي. وهذه الرؤية المضاعفة هي بالضبط ما يمنح نور في «قناع بلون السماء» قدرته الاستثنائية حين يرتدي هوية محتله لا يفقد هويته بل يكتسب رؤية إضافية، يرى نفسه من الخارج ويرى عدوه من الداخل، ويكتشف أن التاريخ المسروق ليس ملكاً لمن سرقه، بل يظل ينادي أصحابه الحقيقيين من تحت الأنقاض.

هذه اللغة المزدوجة - لغة من يحمل تاريخين ويعيش في حاضرين - هي السمة الأكثر تميزاً في الأدب العربي الراهن مقارنة بنظيره الغربي. الروائي الغربي يستخدم التاريخ استعارةً يختارها بحرية ويضعها في موضعها ثم يتركها. أما الروائي العربي فالتاريخ لا يغادره، إنه يسكن في لغته وفي اسمه وفي الأرض التي يقف عليها أو التي اقتُلعت من تحت قدميه. لذلك حين يكتب عن الماضي فهو في الحقيقة يكتب عن الحاضر، وحين يكتب عن الحاضر فالماضي يتكلم من داخل كل جملة. وهذا ما يجعل الأدب العربي في لحظته الراهنة ليس مجرد مشارك في ظاهرة أدبية عالمية، بل هو في قلبها، لأنه لا يكتب عن الجرح المفتوح بل يكتب منه.

مرآة مكسورة

في نهاية المطاف، ما تقوله لنا هذه الروايات مجتمعةً - من فلسطين إلى الجزائر إلى عُمان إلى ليبيا إلى الأندلس، ومن فيينا النازية إلى هوليوود وما بينهما - هو أن الأدب لم يكن يوماً ترفاً ثقافياً ولا زينة للعقل، بل كان دائماً الطريقة التي تحاول بها الإنسانية أن تفهم نفسها في لحظات لا تفهمها. ونحن نعيش اليوم إحدى تلك اللحظات.

العالم يشهد صعود الاستبداد من جديد، وتآكل الحريات، وإبادات تجري أمام أعين البشرية المتفرجة، وتفككاً للقيم التي ظنّ الجيل الماضي أنها باتت راسخة إلى الأبد. وأمام هذا كله، لجأ الكتّاب - شرقاً وغرباً - إلى التاريخ لا لأنهم يائسون من الحاضر، بل لأنهم يعرفون ما لا تعرفه الصحافة ولا السياسة، ذلك أن الإنسان لا يفهم ما يعيشه إلّا حين يرى صورته في مرآة ما عاشه. غير أن المرآة التي يحملها الأديب العربي مختلفة. إنها ليست مرآة معلّقة على جدار بعيد يتأملها من يشاء ثم يمضي. إنها مرآة مكسورة، شظاياها في يده وفي وجهه وفي أرضه. والكتابة من داخل هذا الكسر ليست اختياراً جمالياً، بل هي فعل بقاء، ومنها بقاء اللغة حين تُصادَر الأرض، وبقاء الذاكرة حين يُراد لها أن تموت، وبقاء الإنسان حين يقرر أن يقول «أنا هنا» في وجه كل من يريده أن يختفي.

لهذا السبب تحديداً لا يمكن قراءة هذه الروايات بوصفها مجرد أعمال سردية رفيعة تستحق الإشادة النقدية. إنها في الوقت ذاته وثائق إنسانية وشهادات أخلاقية وأفعال مقاومة. وحين يكتب باسم خندقجي روايته من خلف القضبان، وحين يغوص زهران القاسمي في باطن الأرض بحثاً عن ماء قديم، وحين يقف عبد الوهاب عيساوي على أعتاب الاستعمار ليقرأ جروح اليوم، فإن كلّ واحد منهم يقول بطريقته الخاصة ما قالته الرواية الإنسانية منذ فجرها: التاريخ لم يمضِ، والجرح لم يُغلق، والكلمة لم تمت.

وربما هذا هو المعنى الأعمق لهذه الظاهرة الأدبية التي تشغل العالم اليوم، ليس أن الكتّاب يهربون إلى التاريخ، بل أن التاريخ يأبى أن يتركهم. يطاردهم في نومهم وفي يقظتهم وفي لغتهم، حتى لا يجدوا مفراً من أن يكتبوه، لعل في الكتابة ما يوقف النزيف.

خطوط السيرة

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

حوار كاراكوتش مع الشعر العربي

بقلم: الدكتور محمد حقي سوتشين

في تاريخ الشعر التركي الحديث يظهر شعراء لا يكتفون بكتابة القصيدة فحسب، بل يسعون إلى إعادة بناء الذاكرة الحضارية المشتركة. ومن أبرز هؤلاء الشاعر التركي الكبير سيزائي كاراكوتش، الذي لم يكن مجرد شاعر، بل كان مفكرًا شعريًا عبر اللغة الشعرية حاول أن يقيم جسوراً بين التاريخ والثقافة والإيمان. وعند تأمل عالمه الشعري يتضح سريعاً أن قصيدته لا يمكن تفسيرها فقط من خلال تطور الشعر التركي الحديث، بل إنها تتشكل أيضاً من خلال حوار عميق مع التراث الأدبي والفكري للحضارة العربية الإسلامية.

صحيح أن العلاقة بين الأدب التركي والشعر العربي ليست جديدة، فمنذ العصور الكلاسيكية كان الشعر العثماني يتطور في تفاعل وثيق مع الأدبين العربي والفارسي، غير أن الشعر التركي في العصر الجمهوري اتجه في معظمه نحو الآداب الغربية، بينما تراجعت علاقته بالتراث العربي الإسلامي إلى الخلفية. وهنا يبرز كاراكوتش بوصفه استثناءً لافتاً، إذ حاول أن يعيد هذا التراث إلى قلب التجربة الشعرية الحديثة، لا بوصفه ماضياً منتهياً، بل باعتباره مصدراً حياً للإلهام.

أحد أبرز وجوه هذا الحوار يتمثل في نشاط كاراكوتش في مجال الترجمة. فقد أصدر الشاعر في الستينات مختارات بعنوان "من معالم الشعر الإسلامي" قدّم فيها نماذج من الشعر العربي الكلاسيكي إلى القارئ التركي الحديث. ولم تكن هذه المختارات مجرد نقل أدبي، بل يمكن النظر إليها بوصفها محاولة لإحياء الذاكرة الحضارية للشعر الإسلامي. فقد أراد كاراكوتش من خلال هذه الترجمات أن يعيد إدخال الشعر العربي القديم إلى الأفق الجمالي للشعر التركي الحديث، وأن يوقظ فيه إمكانات جديدة للخيال الشعري. لكن علاقة كاراكوتش بالشعر العربي الإسلامي لم تتوقف عند حدود الترجمة، ففي قصائده الأصلية أيضاً نجد حضوراً واضحاً للأشكال السردية والرمزية القادمة من التراث الشرقي. ومن الأمثلة اللافتة على ذلك قصيدته "شهرزاد"، حيث تتحول شخصية شهرزاد المعروفة من حكايات "ألف ليلة وليلة" من مجرد راو للحكايات إلى رمز ميتافيزيقي يتجاوز حدود الزمن. وهكذا يغدو عنصر من عناصر التراث السردي القديم أداة للتعبير عن الأسئلة الوجودية التي يطرحها الشعر الحديث. ويظهر هذا التحول أيضاً في معالجة كاراكوتش لقصة "ليلى والمجنون" (مجنون ليلى)، فهذه الحكاية التي تعد من أشهر قصص الحب في الأدب العربي تتحول في نصه إلى مأساة إنسانية تعكس عزلة الإنسان المعاصر وبحثه عن المطلق. لقد تخلى الشاعر عن كثير من التفاصيل التقليدية في القصة، مركّزاً بدلاً من ذلك على جوهر التجربة العاطفية والروحية، بحيث تصبح الحكاية الكلاسيكية تعبيراً عن القلق الوجودي للإنسان في العصر الحديث. ومن الجوانب المهمة الأخرى في تجربة سيزائي كاراكوتش الشعرية محاولته إعادة إحياء بعض الأشكال الشعرية الكلاسيكية، مثل الغَزَل، ففي عدد من القصائد التي نشرها في ديوان "رقصة النار" حاول أن يعيد بناء منطق الغزَل التقليدي داخل اللغة الشعرية الحديثة. لم يلتزم الشاعر بالأوزان أو القوافي الكلاسيكية، لكنه حافظ على كثافة الصورة الشعرية وعلى منطق الثنائية الذي يميز بيت الغزل. وهكذا أصبح الشكل التقليدي وسيلة للتعبير عن هموم العصر الحديث. كما أن حضور العالم العربي الإسلامي في شعر كاراكوتش لا يقتصر على البعد الأدبي فحسب، بل يمتد أيضاً إلى الجغرافيا التاريخية للحضارة الإسلامية. ففي كثير من قصائده تظهر مدن مثل القدس وبغداد ودمشق وإسطنبول بوصفها رموزاً لذاكرة حضارية مشتركة. فهذه المدن تبدو كأنها أجزاء من جسد حضاري واحد جُرح بفعل التحولات العنيفة في التاريخ الحديث.

ولا تخلو قصائد كاراكوتش أيضاً من حس سياسي وإنساني واضح تجاه ما شهدته المنطقة العربية من صراعات. ففي قصيدة "الحصان المقدّس" يصور مقاومة الشعب الجزائري للاستعمار رمزاً للحرية والكرامة، بينما تعكس قصيدة "السّلّة" المأساة الإنسانية في فلسطين والجزائر من خلال صورة بسيطة هي "سلة الخبز"، لكن الشاعر لا يلجأ إلى الشعارات المباشرة، بل يفضل لغة رمزية كثيفة تترك المجال للتأمل.

أما لفهم رؤية كاراكوتش للشعر نفسه، فلا بد من التوقف عند نصه الشهير "رباعيات عن الشعراء والشعر"، إذ يقدم تأملاً عميقاً في معنى الشعر ودور الشاعر في العالم. فهو يرى الشعر رحلة بحث عن المعنى العميق للوجود. ومن هنا يرتبط مفهوم الشعر عنده بفكرة "البعث" أو "الانبعاث"، التي يسمّيها "ديريليش" بالتركية. فالشعر، في نظره، لا ينبغي أن يكون مجرد رثاء للخسارة والموت، بل يجب أن يكون صوتاً للأمل والبداية الجديدة. ومن خلال هذه الرؤية يصبح الشعر فعلاً من أفعال النهضة الروحية، إذ يحاول الشاعر أن يحرر الإنسان من اليأس وأن يذكّره بإمكان التجدد. ولهذا يؤكد كاراكوتش في إحدى رباعياته: "لا أحبُّ كتابةَ المراثي/ أنا مع البعث، لا مع الموت/ مع ما بعد الموت، لا مع الموت/ أنا مع كتابة المولد، لا مع كتابة المرثيّة".

• مستعرب ومترجم من تركيا

الشاعرة البولندية تعدّ صوتاً متفرداً في ساحة أدبية مزدحمة

كريستينا ميووبندسكا.. نحاتة الكلمات الغامضة

كريستينا ميووبندسكا

بقلم: الدكتور هاتف جنابي (بيرمنغهام)

تُعدّ الشاعرة البولندية كريستينا ميووبندسكا، صوتاً متفرداً في ساحة مزدحمة بالأصوات، على الرغم من زهدها بالشهرة. ومن حيث السنّ والخصوصية والتجربة العالية، تعتبر الشاعرة ذات اللغة المتقشفة، من أكبر الشاعرات البولنديات اللواتي برحيلهن أسدلن الستار على مرحلة الأسماء الكبيرة الوازنة.

بمناسبة عيد ميلادها الثمانين كتب عنها الشاعر والكاتب والموسيقي إدفارد باسيفيتش، على موقع الثقافة البولندية: «تعتبر كريستينا ميووبندسكا منذ سنوات عديدة واحدة من أهم الشاعرات البولنديات المعاصرات»، مشيراً إلى وجوب التعامل مع قصائدها «بعقل منفتح».

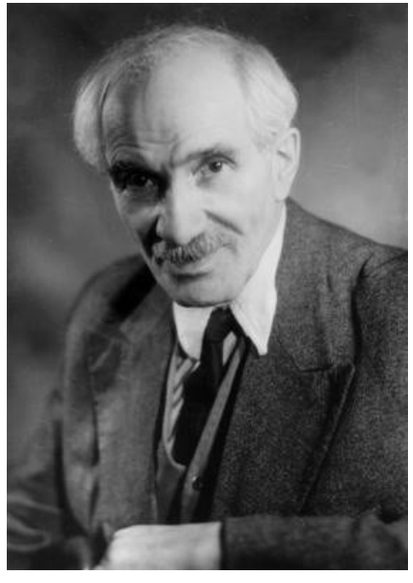
ولدت الشاعرة كريستينا في مدينة مارغونين الصغيرة الواقعة في وسط غرب بولندا، في الثامن من يونيو/ حزيران 1932، وتوفيت في 17 أبريل/ نيسان 2025، عن عمر ناهز الـ 92 عاماً. وقد كتب موقع «أونيت» في يوم رحيلها: «توفيت اليوم كريستينا ميووبندسكا، سيدة الكلمة والكتابة الشعرية، والشخصية البارزة في الأدب ومسرح الأطفال». ونعتها مؤسسة ودار نشر المكتب الأدبي التي نشرت معظم أعمالها، بالكلمات التالية: «توفيت كريستينا ميووبندسكا. خلال كل سنوات تعاوننا، نشرنا ثلاثة عشر كتاباً للملكة كريستينا»، مضيفة «ستترك فراغًا في الشعر البولندي لا يمكن سدّه بعد الآن».

الأمر الذي ينبغي علينا الإشارة إليه يتعلق بتلقي شعر كريستينا ميووبندسكا، فهو ليس جماهيرياً، وهي لم تسع إلى تحقيق ذلك أبداً. ونتيجة لذلك، فهي لم تكن معروفة خارج نطاق الأوساط الشعرية والأكاديمية قبل هذا القرن مقارنة بشعراء أقل تجربة وأهمية منها، على الرغم من طول تجربتها الشعرية التي قاربت 40 عاماً حتى منتصف تسعينات القرن العشرين، وأكثر من 60 عاماً في المجمل، آخذين بعين الاعتبار أن أولى قصائدها نشرت في 1960، في مجلة «بروليون». كان على شعرها الانتظار طويلاً ليأخذ موقعه الذي يستحقه. وقد يكون من بين الأسباب الفعلية وراء محدودية انتشارها آنذاك، هو وقوع شعرها ضمن نطاق الشعر التجريبي الجديد من جهة، وابتعاد الشاعرة إلى حد ما عن الأضواء من جهة ثانية. لكن عدم انتماء الشاعرة إلى حركة بعينها وأيديولوجية بحد ذاتها قرّبها في نهاية المطاف إلى من يبحثون عن شعر غير مستهلك. ومن أجل فهم طبيعة شعرها، ينبغي فهم جوهر الطليعة البولندية الشعرية التي تحسب عليها، وموقعها فيها.

الطليعة والتجريب

يمكنني التحدث عن الطليعة الأدبية والفنية البولندية بدون العودة إلى المصادر، نظراً لمعرفتي الطويلة بها، لكن بودي أن أترك التعريف بها إلى أحد أعضائها في الطليعة الثانية، وأعني هنا الشاعر تشيسواف ميووش (1911 - 2004). لكن قبل ذلك دعونا نتعرف على جوهر حركة الطليعة التي نشأت في أوروبا (فرنسا، بريطانيا، ألمانيا وروسيا وسواها) حوالي عام 1900، لتشمل تيارات أدبية وفنية، خصوصاً في الربع الأول من ذلك القرن. وكانت برامجها وإنجازاتها تستند أساساً على رفض «الفن القائم» آنذاك، لتشقّ بأعمالها الطريق أمام الحلول الأيديولوجية والفنية الناشئة القائمة على معايير جديدة لتقييم الأعمال الفنية. رافق ظهور تلك الظاهرة بروز تيارات وحركات مثل المستقبلية، والتعبيرية، والتكعيبية، والدادائية والسريالية. اجتمعت جميعها على «مناهضة التقاليد، والقطيعة مع تقاليد الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر، وركزت على البحث عن وسائل فنية مرتبطة بدوافع الحداثة، والنهج التجريبي، والسعي إلى إيجاد مبررات برنامجية ونظرية للنشاط الإبداعي». (قارن، قاموس المصطلحات الأدبية، تحت إشراف يانوش سوافينسكي، وارسو، كراكوف، 1989). أما الطليعة البولندية، فنشطت في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية وقد جرى تصنيفها على مرحلتين. أطلق على الأولى اسم «الطليعة الأولى» وقد نشأت في مدينة كراكوف، وأطلق على الثانية «الطليعة الثانية» ونشأت في مدينة لبلين القريبة من الحدود الروسية. كان مؤسسو الأولى مزيجاً من شعراء وفنانين تشكيليين، تصدرهم الشاعر والناقد النشط تادؤوش بايير(1891 - 1969)، في حين قاد الثانية شعراء فقط، تصدرهم الشاعر الرمزي يوزف تشيخوفيتش (1903 - 1939)، وكان من بينهم تشيسواف ميووش. تجمع أتباع الأولى حول مجلة «زفروتنيتسا» التي أسسها بايير. وعنوان المجلة يدل بوضوح على الإيمان بالتحول إذ تعني الكلمة (مفتاح التحويل)، وهو جهاز تقني يُستخدم لتغيير اتجاه السير (في السكك الحديدية والترام)، أو لتغيير اتجاه العجلات (في السيارات)، أو لتقسيم طيف الصوت (في الصوت). وهو يُشير إلى آلية تُتيح اختيار المسار، أو عنصر تعليق يربط نظام التوجيه بالعجلات. مجازيًا، هو نقطة تحول في الموقف. وهذا بحد ذاته دالة عليهم. صدرت المجلة في السنوات 1922 - 1927 وبعدها واصلت مجلة «الخط» (1931 - 1933) نهجهم إلى حد ما. وفي فترة الثلاثينات تأسست الطليعة الشعرية الثانية وأطلق عليها «طليعة لبلين» نسبة إلى المدينة وهي أقل شأناً من كراكوف، تجمع أتباعها حول مجلتين هما «العاكس»، الصادرة في لبلين، و«زاغاري» (1931 - 1934) في مدينة فيلنيوس الليتوانية، وتعني بلهجة أهل فيلنيوس عاصمة ليتوانيا (الحطب والوقود، والشعلة)، وكان من بين أعضائها النشطين الشاعر ميووش. توقفت الحركة الطليعية في لبلين، لكنها تواصلت روحًا في فترة الاحتلال الألماني (1939 - 1945) عبر جيل شعري أطلق عليه «جيل كولومبس». كتب الشاعر ميووش عن أتباع الطليعة البولندية الأولى، قائلاً: لقد «استهزأوا بالإلهام وأشادوا بالعقل المسيطر الذي ينقل المشاعر، مترجمًا إياها إلى صور مكافئة... لقد عارضوا الافتتان الساحر للإيقاعات المتكررة. وانفصلوا عن الشعر المقطعي. وبدلاً من ذلك، قاموا بتأليف عباراتهم دون أي اهتمام بالوزن أو عدد المقاطع. واختاروا الاستعارة كأداة رئيسية، ساعين إلى قصيدة مكثفة قدر الإمكان. فبحسب رأيهم،

بيوتر شلينفينسكي



تادؤوش بايبر

تشيسواف ميووش

تيموتؤوش كاربوفيتش

القصيدة التي يسهل فهمها من القراءة الأولى مبتذلة ولا تكاد تُفرَّق عن أغنية تُذاع في ملهى ليلي». (انظر، تشيسواف ميووش، تاريخ الأدب البولندي، ترجمة ماريا تارنوفسكا، دار زناك للنشر، كراكوف 1993). بقي أمامنا معرفة صورة الطليعة الثانية على لسان الشاعر ميووش، كي نفهم طبيعة شعر كريستينا ميووبندسكا بشكل أفضل. كتب ميووش: «كانت الموجة الطليعية الثانية، بعيدًا عن كونها راقية فكريًا أو منظمة شعريًا، فصيحة ومعقدة وفوضوية، وواعية بالفجوة بين مصير الإنسان المعاصر والوسائل الفنية المتاحة له. وارتبط التجريب بنوع من الشك في القيم الجمالية... لا يمكن إسناد أي شعرية محددة إلى الموجة الطليعية الثانية. فقد استخدم شعراؤها تقنيات متنوعة. استخدم بعضهم الوزن الشعري التقليدي، بينما رفض آخرون التفعيلة المقطعية تمامًا. تكمن مزاياهم في فتح آفاق جديدة، وإن كانت قاتمة؛ ويمكن القول إن شعر ما بعد الحرب، بمحتواه الفلسفي، نشأ هنا. وقد أصبح بعض هؤلاء الشعراء شخصيات بارزة بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتالي ينتمون إلى فترتين».

وكان ميووش نفسه من بينهم.

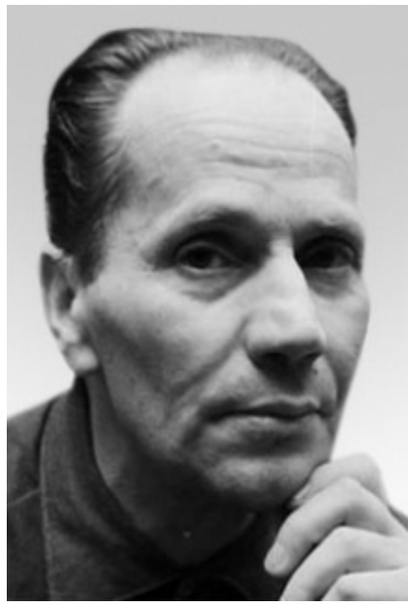
البدايات

إذا كانت سنوات العشرينات من القرن العشرين في بولندا تتسم ببصيص من الأمل والفرح حتى ولو لسببين هما: نهاية الحرب العالمية الأولى، واستقلال بولندا سنة 1918 من جهة، وانتصارها لأول مرة في معركتها مع روسيا البلشفية في 1919 - 1920 من جهة أخرى، فإن الثلاثينات اتسمت بالقلق والتشاؤم والخوف من مستقبل قاتم، خصوصاً بعد وصول هتلر إلى السلطة وبداية زحفه على كثير من دول أوروبا وفي مقدمتها بولندا في خريف 1939. ومن هنا فإن من ولد في تلك الفترة لم يكن من المحظوظين أبداً، حتى لو سلم من الحرب، كالشاعرة كريستينا ميووبندسكا التي ولدت عام 1932 وترعرعت في مدينة صغيرة تقع في وسط غرب بولندا، وعاشت مع أبيها في بيت كبير تابع لمدرسة ضمن قطاع الغابات حيث كان أبوها مديراً لها. لقد وقع الجزء الغربي من بولندا برمته فريسة أولى للاحتلال الألماني. وواجهت «سيدة الكلمة» – فيما بعد- صعوبات جمة في الكلام أثناء طفولتها، قالت: «واجهت صعوبة كبيرة في الكلام. كنت طفلة قليلة الكلام. فقط عندما كنت وحدي كنت أصعد إلى الطاولة وأتحدث بطلاقة بلغة مجهولة». (انظر، قاموس كاتبات مقاطعة فيلكوبولسكا، على الإنترنت). كانت والدتها بارعة في الغناء والعزف على البيانو، وإدارة شؤون البيت واستقبال ضيوف زوجها الكثيرين. كان والد كريستينا، فيتولد ووتشكيفيتش، مربيًا بارزًا ومتخصصاً مرموقاً في علوم الطبيعة، ومؤلفًا لعدة كتب في هذا المجال، وكان كثيرًا ما يسافر إلى الخارج في رحلات عمل، إلى إنجلترا والسويد. وفي أغسطس/ آب 1949 شهدت موت أبيها وهو يسقط من سلسلة جبال تاتري الجنوبية. بعدها انتقلت عائلتها إلى ناحية بوشتشيكوفو التابعة لمحافظة بوزنان. أرادت أن تدرس الطب لكنها واجهت صعوبة في ذلك فاختارت قسم اللغة والأدب البولندي بجامعة آدم ميتسكيفيتش، لكنها أكملت دراستها في مدينة فروتسواف. وبعد تخرجها عملت في سلك التعليم لمدة تسع سنوات في مدرسة قروية. في تلك الفترة تزوجت من يزي ميووبندسكي الذي تحمل لقبه، دام زواجهما ثلاث سنوات. في 1964 تزوجت أندجي فالكيفيتش (1929 - 2010) صديق زوجها، وهو خريج قسم الفلسفة، وكان كاتب مقالات وناقداً مسرحياً وشاعراً يكبرها بحوالي أربع سنوات، وقد أثر على ما يبدو على توجهها نحو المسرح. في 1969 ولد ابنها الوحيد فويتشيخ الذي ألهمها عدداً من الأعمال المسرحية للأطفال. في 1983 نالت درجة الدكتوراه في العلوم الإنسانية في مجال المسرح. أتذكر ذلك جيداً، لأنني دافعت عن أطروحتي في المسرح بالسنة ذاتها. عرفت لأول مرة من خلال نشر أولى قصائدها سنة 1960 في مجلة «إبداع» الشهرية المرموقة، وهي من سلسلة قصائد ناضجة كتبتها بعنوان «صور مجسمة»، وهذا يعني أنها بدأت ممارسة الشعر في الخمسينات على أقل تقدير.

قرابات جيلية

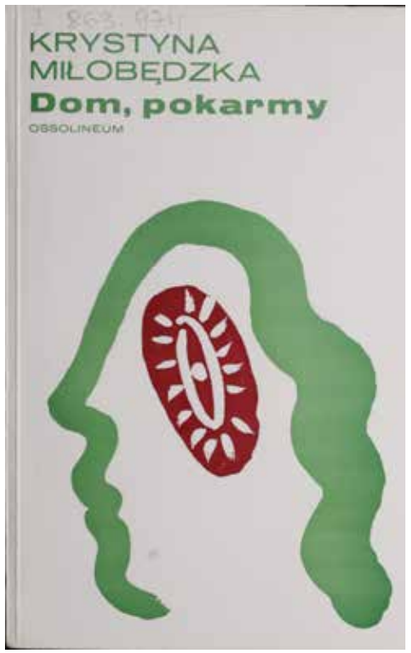
تنتمي كريستينا ميووبندسكا من حيث العمر إلى

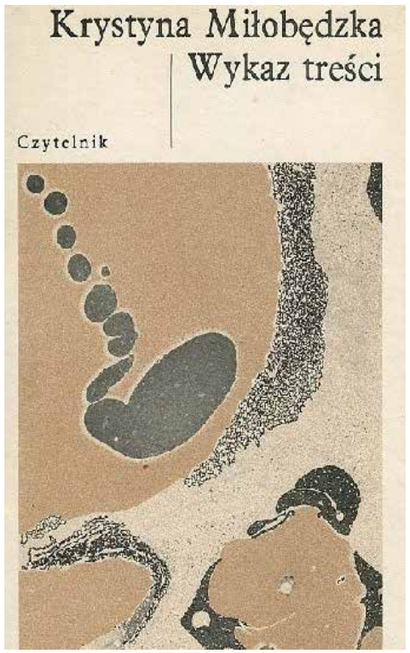
زوج الشاعرة الكاتب أندجي فالكيفيتش



ميرون بياووشفسكي

جيل شعري بولندي معروف ومتميز يطلق عليه «جيل المعاصرة» ممثلاً بأسماء معروفة مثل، ستانيسواف غروخوفياك (1934 - 1976)، هالينا بوشفياتوفسكا (1935 - 1967)، إدفارد ستاخورا (1937 - 1979)، أندجي بورسا (1932 - 1957)، ويزي هاراسيموفيتش (1933 - 1999). لكنها اختلفت عنهم أسلوباً ولغة وبالتالي فهي- حسب اعتقادنا- لا تنتمي لهم شعرياً، لأن شعريتها بعيدة عن الغنائية والسردية ولغة التحريض، مع التركيز على الاقتصاد اللغوي، ونحت الكلمات والجمل، وتوظيف الاستعارة إلى حد كبير. عملياً، انكبّت الشاعرة داخل القصيدة ولم تكترث إلى ما هو خارجها، تاركة مثل هذا الدور للشعر ذاته عبر اللغة وما يكتنزه من اجتهاد وفن وفكر وصمت. ولهذا فليس غريباً في أن يعود إليها أكثر الشعراء من مواليد الستينات والسبعينات. يذكر لنا الباحث مارتشين مالتشفسكي في أطروحته (جامعة آدم ميتسكيفيتش 2015) لنيل الدكتوراه عن شعر كريستينا ميووبندسكا، ما يلي: «يعتبر بيوتر شليفينسكي الشاعرة إحدى أهم الشخصيات في الشعر البولندي». ويشير الباحث إلى أنه في النصف الثاني من العقد الأخير من القرن العشرين، بدلاً من ثورة «البروليون» المُبشَّر بها، شهد «عودةً إلى ذروة شعبية كُتّاب الجيل الأكبر سنًا». ومع ذلك، لم يكن أدباء مشهورون مثل فيسواف ميشليفسكي، تشيسواف ميووش، ستانيسواف بارانتشاك، تادوش روزيفيتش رعاة للأجيال الشابة. بل إن «بلاغة» كريستينا و«جهوزيتها» الشعرية الفورية جعلاها، في تسعينات القرن العشرين، «راعيةً تدريجيةً للعروض الشعرية التي يقدمها أبناء جيل الستينات والسبعينيات. وتتجلى مكانة الشاعرة في المكانة التي تشغلها في مؤسسة المكتب الأدبي لمدينة فروتسواف». (انظر، مارتشين مالتشفسكي، بين اللغة والعالم. عن شعر كريستينا ميووبندسكا، 2015، نسخة منشورة على الانترنت). ويخلص الباحث إلى القول «لقد أصبحت قراءة كريستينا ميووبندسكا ظاهرة اجتماعية وبيئية». وهكذا تشكلت سمعة الشاعرة متسمة بالاحترام رغم صعوبة شعرها.





قرابات شعرية ومنهجية

بعد التوقف عند مفهوم وبرامج الحركة الطليعية الأدبية البولندية، نقدم تفسيراً لذلك، فقد استلفت كريستينا من الحركة الطليعية الشعرية تبجيل اللغة باعتبارها العنصر الأهم في العملية الشعرية، وسارت في كدحها اللغوي على نهج هذه الحركة وأكثر، في التكثيف اللغوي وتوليف الكلمات والجمل. كما استعانت بالتجريب والاستعارة وابتعدت عن التقاليد الشعرية القديمة، وعن المبالغة في الغنائية والإيقاع والسرد في الشعر، ولذلك لم تعر أهمية إلى الوزن والشعر المقطعي، بيد أنها منحت الحرية للتولد اللغوي والعقل مجالاً أرحب في مسيرة النص، مبتعدة عن المباشرة قدر المستطاع. لقد مارست الشعر وقصيدة النثر وتأليف المسرحيات، خصوصاً للأطفال.

هناك أسماء فارقة في الشعرية البولندية في القرن العشرين منحت اللغة الأولوية في انبثاق النص الشعري، وقد أثرت فيها. وأفصحت الشاعرة عن ذلك الأثر، وقد استشهد به بعض النقاد أيضاً. في حوار معها نُشر في مجلة «زمن الثقافة» الصادرة في بوزنان، ذكرت ثلاثة شعراء مهمين في مسيرتها هم: بوليسواف لشميان (1877 - 1937)، وميرون بياووشيفسكي (1922 - 1983)، وتيموتؤوش كاربوفيتش (1921 - 2005)، الذين أثرت أعمالهم في مخيلتها وفهمها للشعر وفنه». (انظر، كريستينا ميووبندسكا، لشميان-بياووشفسكي- كاربوفيتش، مجلة: زمن الثقافة، 1997). تشترك كريستينا ميووبندسكا ولشميان «في التعبير عما لا يُمكن التعبير عنه، بتجنب الابتذال، وفك رموز الكلمات والنحو. فكلاهما يجد أقرب ما يجمعهما في منبع الشعر. ومع ذلك، فأن أسلوبي الشعر الغنائي ليسا متقاربين، فبينما تندفع كلمات بياووشفسكي إلى العالم، تتجنب كلمات ميووبندسكا التفاعل مع الأشياء، إذ تهتم الشاعرة بما يحدث بينها» (قارن، مارتشين مالتشفسكي). وكان الشاعر، المؤلف المسرحي، والمترجم تيموتؤوش كاربوفيتش صديقا للشاعرة وزوجها، وقد أشاد بشعرها في أكثر من مناسبة،

وما زال قوله بمناسبة صدور مجموعتها الشعرية «أتذكر» (1992) شاخصاً في موقع مؤسسة «المكتب الأدبي» حيث قال: «مقابل بضعة أبيات شعرية، من مجموعة 'أتذكر' للسيدة كريستينا، سألقي بنصف إنتاج الشعر الراهن في أرض باكي... [الإهمال]».

وكتب بعد موتها الشاعر والناقد فويتشيخ بونوفيتش: «رفضت أن تُرهق نفسها في هذا العالم، وأن تشغل حيزاً ليس فقط للبشر، بل وللكائنات الأخرى أيضاً. وجاء وقت شعرها المُقتضب والمُكثّف في تسعينات القرن الماضي، لتصبح شاعرةً واسعة الانتشار ومُقدّرة». وعما تعنيها الكتابة بالنسبة لها، استحضر ما قالته له: «الكتابة بالنسبة لي وخزة ضمير، اعتراف، رغبة في التواصل مع الآخرين، حاجة لاكتشاف الذات». واعترفت بأنها حريصة جدًا على ألّا يكون لديها الكثير من القصائد وألّا تكون طويلة جدًا. لم تكن تريد أن تُثقل كاهلها في هذا العالم، أو أن تشغل حيزًا - ليس فقط للبشر، بل وللكائنات الأخرى أيضًا». (انظر، فويتشيخ بونوفيتش، الأسبوع العام، كراكوف، 17 أبريل/ نيسان 2025). وطالما أن لغتها الشعرية مكثفة ومقطّرة جداً فهذا يدل على أنها حتى بعد نشرها 15 كتاباً شعرياً بين مجموعات ومختارات شعرية، فإنها مقلة، نظراً لكثافة لغتها وابتعاد نصوصها عن الإفراط اللغوي.

صور مجسمة

صدرت أول مجموعة شعرية لكريستينا في 1970 بعنوان «وشائج» ويمكن ترجمتها بـ «قرابات». اتسمت قصائدها الأولى، وأعني سلسلة صورها المجسمة، بأنها مقسمة إلى مقاطع وجمل قصيرة وبأسلوب قريب من الجمع بين الشعري والنثري، واتسمت بتأملية وبقدر من الغنائية التي ابتعدت عنها فيما بعد. ثمة تركيز في مجموعتها الشعرية الأولى «وشائج» أو «قرابات»، على سبيل المثال، على مواضيع مثل الفناء والموت والحياة، والذات والآخر، والتأمل والترحال، والخوف من المجهول، وتقول في قصيدة لها: «أخشى ألّا يكون هناك شيء من التوق في العيون/ ألّا يكون ما ينبض في الأصابع عندما نريد الإفلات من المطاردة». فهل كل شيء يحمل في ثناياه وجوده وعدمه؟ قالت: «أحبك مع موتك». في مجموعتها الشعرية الثانية «البيت.. الطعام» (1975) تتوقف الشاعرة عند مواضيع متعددة كالتناسب بين الخصوصية ونقيضها، بين ما ينتمي إلى الفرد وما لا ينتمي إليه، وكيف تتغير الحياة الأسرية بعد ولادة الطفل، وتصبح ذريعةً للتأمل العميق في العلاقة بين الفرد والعالم. كما لعبت مراقبة نضوج اللغة جنبًا إلى جنب مع نمو الطفل دورًا مهمًا في تأمل الشاعرة في الكلمات. تلعب لغة المجاز والإشارة دوراً مهماً في بنية نصوص المجموعة.

إن «محاولة مواكبة العالم، ومحاولة تحويل اللغة إلى أداة حركية قادرة على مواكبة هذا العالم، تنطوي على مخاطرة ما. فإذا اندمجت اللغة مع العالم، الذي هو في حد ذاته اندفاع، فإنها ستصبح هي الأخرى اندفاعًا. يكمن شك الشاعرة فيما إذا كانت اللغة، باندفاعها، ستحتفظ بقدرتها على التعبير عن شيء أعمق من مجرد اندفاع. وتتجلى أهمية هذا السؤال في ظهوره لأول مرة في مجموعة 'البيت.. الطعام'، في عمل يبدأ بعبارة 'التساؤل عن اليوم'، ثم معجزة المساء». (انظر، مارتشين مالتشفسكي).

بعد قراءة مجموعتها الشعرية الثالثة «عرض المحتويات» (دار القارئ، وارسو 1984)، يحس القارئ بأن الشاعرة تواصل المواضيع العائلية المطروحة في مجموعتها السابقة، بالتلميح مرة والجمل القصيرة والكلمات المنتقاة مرة أخرى، فها هو العالم يعاش من خلال هذا الطفل الوافد الجديد الذي يمثل عالم عائلة مصغر بمشاكلها الملتبسة، المتقاطعة والمتداخلة، فلا يمكن استخلاص الشخصي من النسيج العام في خضم تدفق الأحداث. نقرأ: «هذا لي/ وهو لا يُغتفر/ وهو يراد أن يؤخذ/ وهو يموت/ ولكنه يبقى حيّاً».

من الملاحظ أن المسافة الزمنية بين صدور مجموعة شعرية وأخرى للشاعرة استغرق من خمس إلى ثماني سنوات على العموم. ووفقاً لهذا الإيقاع الزمني صدرت مجموعتها الرابعة «أتذكر» (1992)، ولأول مرة تناولت الشاعرة فيها أحداثاً جساماً عاشتها بولندا، أثناء فترة الاحتجاجات والكفاح من أجل التغيير. قيل عنها إنها «وثيقة مؤثرة عن الحياة في بولندا في نضالها من أجل الحرية، وشهادة يمتزج فيها شعور بالذنب»، نقتبس منها: «أشعر وكأنني مليئة بالزواحف»! مع «إحساس غامض بانعدام نهاية يمكن أن تكون بمثابة مرجع، حتى لو كانت مجرد احتمال غير مُحقق، للاختيارات الأخلاقية للفرد». ومن

مارتشين مالتشفسكي

يوزف تشيخوفيتش

أجوائها أيضاً: «وجه ذلك اليوم الذي يكاد يضحك فوق رؤوسنا، شفاه جميلة تنطق بكلمات شريرة».

بعد هذه المجموعة صدرت لها مجموعة أخرى مثيرة ومهمة بعنوان مكون من كلمتين موصولتين معاً (كل) و(قصائد)، نقرأ منها: «هَيْ هوب، هَيْ هَيْ، إنه أنا». والمجموعة حافلة بالتشفير والإشارات والمفاجآت التي تكمل بعضها الصور والعلامات المعكوسة على الصفحة المقابلة! إنها مجموعة تجريبية في مجال اللغة والإيماءة والإشارة جهد الناشر في إخراجها، فهي عبارة عن توليفة من الكلمات، والجمل المكثفة، والإشارات، والاستعارات. في العام 2000 صدرت مجموعتها الشعرية التالية بعنوان تكون ترجمته الحرفية هي «بعد الصرخة»، لكن المقصود هنا هو «بعد ما انتهى الأمر» أو «ما بعد الكلام». تقول: «أسرعْ/ تكلّمْ/ لم يتبق لك سوى هذه اللحظة/ورغم هذا الإلحاح/ يتدفق الكلام ببطء/ من وراء شفتين مضمومتين/ لن أغادرهما».

ثمة تأمل في الموت والأبدية غير الواضحين مادياً بما يكفي، لكنه من خلال الكلمات يمكن المرء أن يستخرج العدم الذي يبتلعه والذي يؤرق الشاعرة منذ بداية حياتها الشعرية: «أنا للاختفاء». قبل رحيلها بست سنوات صدرت لها «جرد فعلي» (2019). قدمنا نماذج من أعمالها الشعرية التي قد تتراءى في نظر قسم من القراء على أنها شفرات وطلاسم وعلامات كما هو حال علامات الطرق، أو أنها عبارة عن خطوط تسك مسارات مجهولة. ولربما أنها نوع من النقش بالكلمات. ولهذا فليس من الغريب إذا تطلبت قراءتها جهداً رغم كثافتها، جهداً تقتضيه مجازاتها وكلماتها المشفرة، هذه حدود التعبير اللغوي غير المباشر، والبحث عن المعاني في الصمت عندما تعجز الكلمات.

للجسد في شعرها حضور، لهذا الجسد الذي يتضاءل، دلالة على الزوال المادي، حتى أنها تصف عيد الميلاد بأنه «قطرة دم بيننا، ستختفي» (من قصيدة «هو ذا اليوم»). ثمة موضوعات عديدة مهمة أخرى في شعرها كالروح، والله، والموت، وحضور العائلة، كما في مجموعة «وشائج»، واللغة بين الناس، والإنسان واللغة، واللغة والعالم، ثم تفكيك اللغة وتشكيلها من جديد. هذا المسعى ذو البعد الوجودي يتم عبر اللغة والاستعارة. فمن خلال تأكيدها

على الطبيعة اللغوية للحياة، ودور اللغة وهي بهذا الفهم تتماشى وجوهر الحداثة الشعرية التي تعتبر اللغة أساسها. وهكذا فالشاعرة تعتقد بأن الإنسان لا يعيش من خلال اللغة بقدر ما يعيش فيها. وبأن «البحث عن لغة المرء الخاصة هو بحث عن أشكال حياته الخاصة» (للمزيد، قارن، مالتشفسكي).

علق الكاتب والصحفي ماريوش شتشيغيو على شعر ميووبندسكا بقول يشكل خلاصة يمكن أن يتفق معها كثير من متلقي شعرها، قال: «عندما أقرأه، أشعر أحيانًا وكأنني أحلّ لغزًا، معضلة رياضية. وبمجرد أن أحلّها، أجد نفسي فجأةً غارقًا في المشاعر. إنه شعر قد يكون مخيفًا في البداية، لكنه يستحق التفاعل معه حقّاً». (نقلاً عن موقع اتحاد الفنانين ومؤلفي خشبات المسرح، 21 أبريل/ نيسان 2025). هكذا هو شعر كريستينا ميووبندسكا، عميق، جميل، غامض لكنه ساحر، يستوقفنا ويدفعنا للتأني والتعمق فيه، لأنه عصيّ عند القراءة الأولى. لقد كتبت عنها دراسات أكاديمية وأدبية وحوارات صحفية وعلى اليوتيوب، كما منحت جوائز تقديرية عديدة. أتذكر ما قالته وفعلته الشاعرة على زجاج النافذة، في حوار معها على اليوتيوب: «على لوح زجاجي مغطى بالبخار، نرسم دائرتين، ونضيف أذنين وشاربين وذيلاً. هذا يُشكل قطة. يمكنك أيضًا رسم شجرة تنوب، أو زهرة، أو إنسان».

قصائد للشاعرة كريستينا ميووبندسكا

(1)
أنا للاختفاء
أريد ألاّ أشهد على شيء.
ألاّ آخذ شيئًا، ولا أمتلك شيئًا.
ألاّ أستوقف أحدًا.
وألاّ أندم يا ربّي على هذه الرحلات
ليتني كنتُ أكثر
حتى أستطيع أن أرى أكثر.
أنا كل ما ينقصني،
بوابة بلا حديقة.

***

(2)
قابلتُ نفسي في بولونيا، مدينة الفلاسفة وعلماء الطبيعة،
كنت بلا رجلين، وجهي خشن ورمادي كصحيفة يومية،
ومن ثديّ الحجريين تدفق الماء

كانت هذه فكرة عظيمة لي، نُفّذت بدقة متناهية
حتى أن القطرات تناثرت وتدفقت عائدة إلى الماء.

***

(3)
السكن
اللا سكن
النسمة
الهواء الذي يتنفسني
الريح التي لمستها بإصبع مُبلل.

***

(4)
اخلعْ عن نفسك كريستينا
الطفلة، الأم، المرأة،
النزيلة، العاشقة، السائحة، الزوجة
سيبقى التعرّي
آثار الثياب الملقاة
حركات خفيفة، لا أكثر.

***

(5)
ليس هذا
بل لكان كذلك
لو كان لديه الوقت ليكون كل شخص
في كل لحظة (هذه، وتلك هناك).

***

(6)
أنا موجودة بأنني أرى أنني أمرّ
لقد تأخر الوقت عليّ، وما زال عليه أن يكفينا معًا
صوت وحركة، أرى وأشفّ، تنظر من خلالي
وعَبْري،
هناك، أيضاً ليس مزدحمًا جدًا، لكنه مكتظّ بالبشر،
كل مرة أصبح أقل فأقل، مختبئة بهذا القدر عنك بين الحيوانات،
كل ثاني حيوان أو ثالث يهرع نحوي، حينها أكون حيّة،
لا أملك طريقة أخرى سوى أن آخذ لأعطي.

• **(ترجمة: هاتف جنابي)**

متخصص بحوار الثقافات

الدكتور هاتف جنابي شاعر وكاتب ومترجم وباحث متخصص بالحوار بين الثقافات، يعمل أستاذاً في قسم الدراسات العربية والإسلامية في جامعة وارسو، منذ ثمانينات القرن الماضي. عضو في اتحاد الأدباء العراقيين، ونادي القلم البولندي، وجمعية المستشرقين البولنديين وعضو جائزة هوميروس الدولية للشعر.

نشرت أشعاره وأبحاثه وترجماته في عدد من أبرز المجلات والصحف العربية والبولندية والأميركية. كما ورد ذكره في أكثر من 20 موسوعة عالمية فكرية وشعرية، خصوصاً باللغتين الإنجليزية والبولندية. وكتبت أكثر من 30 دراسة عن الشاعر باللغات العربية والبولندية والإنجليزية والتشيكية والفرنسية.

صدر له أكثر من 15 مجموعة شعرية، وثمانية كتب مترجمة. كما تُرجم جزء من شعره إلى لغات عدة، وشارك في مؤتمرات ومهرجات عربية ودولية عدة. وترجم نحو 50 مؤلفاً بولندياً في الشعر والقصة والنقد والفكر، فضلاً عن ترجماته من اللغة العربية إلى البولندية.

حاز جوائز أدبية وتقديرية عديدة ذات طابع دولي، على أشعاره وترجماته، من بينها الجائزة الأولى للشعر العربي لسنة 1995 التي تمنحها جامعة أركنساس الأميركية، وجائزة أفضل ديوان شعري عن ديوانه "القارات المتوحشة" في مهرجان الشعر العالمي، بوزنان في بولندا في 1991. كما نال جائزة الشعر للعام 1997 التي تمنحها مجلة "ميتافورا" الفصلية البولندية، وجائزة جمعية الكتاب والنقاد والفنانين البولنديين في مجال الترجمة للعام 2003، وجائزة "فيتولد هوليفيتش" البولندية للعام 2003، على أعماله الأدبية، وجائزة "يوم الشعر العالمي" بالتعاون مع اليونسكو، للعام 2005 على أعماله الإبداعية، وجائزة الإبداع لسنة 2011 الصادرة عن مؤسسة المثقف العربي في سيدني، استراليا.

مدينة قرطبة الإسبانية تحيي الذكرى الـ 900 لميلاد المفكر

ابن رشد.. فيلسوف أندلسي يقاوم الظلامية

بقلم: الدكتور وليد صالح (مدريد)

تُحيي مدينة قرطبة الإسبانية هذا العام الذكرى الـ 900 لميلاد الفيلسوف والطبيب الأندلسي البارز ابن رشد (قرطبة 14 أبريل/ نيسان 1126 - مراكش 10 ديسمبر/ كانون الأول 1198)، الذي اشتهر أيضًا بكونه فقيهًا ومفكرًا حرًا كبيرًا ومتضلّعاً في علم الكلام.

ومن بين الأنشطة التي تقام بهذه المناسبة عدد من المشاغل الإبداعية حول فكر ابن رشد ومؤتمر علمي ومعرض يقام في البرلمان المحلي لقرطبة يشتمل على بعض مخطوطاته وآثار تعود للفترة التي عاشها هذا الفيلسوف.

وللحديث عن فكر ابن رشد، ينبغي أن نستحضر تلك التيارات والجماعات التي تندرج ضمن نفس الفئة الفكرية الحرة التي ينتمي إليها الفيلسوف القرطبي، مثل المدرسة المعتزلية التي نشأت في مدينة البصرة في القرن الثامن، وكان مؤسسها واصل بن عطاء، ومن أبرز أتباعها إبراهيم النظام والكاتب الموسوعي الجاحظ، مؤلف العديد من الكتب منها «البخلاء» و«كتاب الحيوان». وقدمت المدرسة المعتزلية العقل على النقل، ودافعت عن حرية الإرادة في مواجهة الجبر. أما المدرسة الثانية فهي «إخوان الصفاء» التي ظهرت في المدينة نفسها في القرن العاشر، ويبدو أنها ذهبت أبعد في تفكيرها الحر، فقد دعت إلى عالمية الإسلام التي تشمل جميع العقائد. وقد ناهض أتباعها كل أشكال التعصب.

أما ابن رشد، بروحه الإنسانية ومعرفته بالفلسفة اليونانية، وبصفته شارحًا لأعمال أرسطو، فقد عرف كبار الفلاسفة العرب والمسلمين مثل الكندي (801 - 873)، والفارابي (874 - 950)، وابن سينا (980 - 1037)، والغزالي (1058 - 1111)، وابن طفيل (1110 - 1185) وابن عربي (1165 - 1240) .

وُلد ابن رشد سنة 1126، في مرحلة انتقالية بين العهدين المرابطي والموحدي، في سياق شديد الاضطراب. كان فيلسوفًا ذا شهرة واسعة وملمّاً بأرسطو، لكن إنتاجه تجاوز هذا الإطار، إذ برز أيضًا كطبيب وفقيه، وتولى منصب قاضٍ في إشبيلية وقرطبة، إضافة إلى كونه متبحرًا في علم الكلام. ويُعد المعلم الأكبر للفلسفة في الأندلس. ويجدر بالذكر، حسب ميغيل كروث إيرنانديث، أن ابن رشد كان أندلسيًا، محبًا لبلاده ومناخها وسكانها وحتى ألوان الطعام فيها.

ويرى بعض الباحثين أن انتشار فلسفة ابن رشد يعود إلى معاصره موسى بن ميمون (1138 - 1204)، إذ دافع كلاهما عن التوفيق بين الإيمان والعقل. وبعد وفاة ابن رشد، بدأ ابن ميمون بدراسة فلسفته ومقارنتها بفلسفة أرسطو، ثم تُرجمت عدة أعمال للفيلسوف القرطبي.

تمثال تكريم لابن رشد

ومما يثير الانتباه، قلة الكتابات العربية القديمة التي تحدثت عن ابن رشد، وغالبًا ما ركزت على دوره بصفة شارح للفلاسفة اليونانيين دون التطرق إلى أعماله الخاصة. ولم يتمّ اكتشاف هذا الفيلسوف العظيم في الوطن العربي في كلّ نتاجه الفكري، إلّا في أواخر القرن التاسع عشر. ويرجع هذا النسيان الطويل، في رأينا، إلى حدث تاريخي مفصلي وهو الغزو المغولي للمشرق العربي وتدمير بغداد عام 1258، حيث كانت المدينة آنذاك تمثل مركز الاشعاع الثقافي والعلمي في العالم العربي الإسلامي. بعد ذلك دخل الشرق العربي في مرحلة من الانحطاط والتدهور، ولم يستيقظ إلّا مع الحملة النابليونية على مصر عام 1798، التي شكلت بداية نهضته الثقافية. وكان الوطن العربي قد عرف انقطاعًا شبه تام عن الغرب منذ الحروب الصليبية في القرن الثاني عشر حتى وصول قوات نابليون إلى مصر.

أما في الغرب، فقد تم التركيز أساسًا على قيمة ابن رشد بوصفه فيلسوفاً، رغم أن الفلسفة لم تكن تحظى آنذاك بسمعة حسنة في أوروبا. ففي عام 1215، حظرت الكنيسة تدريس فكر ابن رشد، وفي عام 1231 أصدر البابا غريغوريوس التاسع مرسومًا بابويًا يمنع تدريس الفلسفة العربية. وكان هذا أيضًا موقف الراهب الدومينيكي والأسقف الألماني ألبرت الكبير (1193 - 1280)، أستاذ توما الأكويني (1224 - 1274) .

ومن الجدير بالذكر أن المدرسية الدومينيكية قبلت إلى حد كبير الفلسفة العربية، لكنها تعاملت معها بشكل نقدي وانتقائي. وبعد وفاة توما الأكويني، صوّره أتباعه كمنتصر وضع جميع الفلسفات السابقة في مكانها الصحيح. كما كان موقف الفيلسوف الميورقي رامون لول (1232 - 1315) عدائيًا تجاه ابن رشد، إذ هاجم فكره في مؤلفه «كتاب النفس

العقلانية»، مشيراً إلى أنّ ميداني الفلسفة والفقه مستقلان ويجب التنسيق بينهما لبلوغ الحقيقة العليا. وركّز انتقاده على الفكرة الجوهرية لابن رشد القائمة على وحدة العقل والتي كان لول يعتبرها خاطئة. لكن ابن رشد، كما نعلم، قدم جوابًا إيجابيًا عن مدى توافق الفلسفة العربية ذات الأصل اليوناني مع عقائد الإسلام. وكان مشروعه، في جوهره، فصل الفلسفة عن الدين للحفاظ على هوية كل منهما، وبيان حدودهما ووظائفهما، مع إثبات أنهما يسعيان في النهاية إلى الهدف نفسه.

ولحسن الحظ، لم تتبع أوروبا هذا المسار العدائي، إذ غيرت المدارس الفكرية موقفها من الفلسفة. فقد قبل الرهبان الفرنسيسكان، مثل أنطونيو دي بادوا (1195 - 1231) وجون دونس سكوت (1266 - 1308)، الفلسفة العربية وساهموا في نشرها. وربما كان ألكسندر الهاليسي (1185 - 1245) أول لاهوتي لم يُبدِ رفضًا للفكر الإسلامي، وتبعه جون دو لاروشيل (1200 - 1245) الذي حاول التوفيق بين فلسفة أرسطو واللاهوت المسيحي، والذي درس أموراً مثل طبيعة النفس والمعرفة والنعمة الإلهية. وهكذا، كانت الكنيسة منقسمة تجاه الفكر العربي الإسلامي؛ قسم رحب به، وآخر رفضه.

ومع وصول الترجمات اللاتينية لأعمال ابن رشد إلى جامعة باريس في القرن الثاني عشر، بلغت الثقافة الأندلسية ذروتها في أوروبا، بفضل المترجم ميغيل سكوتو (1175 - 1235)، الذي درس في طليطلة واستقر في صقلية تحت رعاية الإمبراطور فريدريك الثاني (1194 - 1250)، الذي دعم الفلسفة العربية الإسلامية وعارض رجال الدين المسيحيين. كما برز مترجمون آخرون مثل هيرمان الألماني، وأسهمت عائلة طيبون اليهودية بشكل كبير في نقل الفلسفة العربية إلى العبرية واللاتينية. وكان أكبر ممثلي الرشدية السياسية مارسيلو دي بادوا (1278 - 1343)، الذي شغل منصب رئاسة جامعة باريس، ولكنه أُدين بالهرطقة عام 1327 بمرسوم بابوي بسبب كتابه «المدافع عن السلام».

وأبدى الشاعر الإيطالي دانتي (1265 - 1321) إعجابًا كبيرًا بابن رشد في «الكوميديا الإلهية»، حيث وضعه ضمن دائرة كبار علماء العالم القديم بصفته أفضل مَن قام بشرح أعمال أرسطو. وخلال عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، استمر تأثير الرشدية القوي في جامعات بادوا وبولونيا. لكن مع تراجع الأرسطية في الثورة العلمية والفلسفية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، تراجع أيضًا تأثير ابن رشد بوضوح إلى أن عاد منذ منتصف القرن التاسع عشر، إلى الساحة الفكرية الأوروبية بوصفه فيلسوفًا عقلانيًا يرمز إلى مقاومة الظلامية في العصور الوسطى.

كانت مؤلفات ابن رشد كثيرة، من بينها: «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال»، و«تهافت التهافت»، و«الكليات في الطب»، و«كتاب المسائل في الحكمة»، و«شرح أرجوزة ابن سينا في الطب».

وقد يكون من المفيد توضيح أسباب ضعف حضور ابن رشد في المصادر العربية القديمة، حيث لا نجد بها غير إشارات عابرة تتحدث عادة عن انتمائه العائلي وظروف حياته مع ذكر بعض أعماله. وترد تلك الأخبار على العموم في موسوعات وقواميس مخصصة للمؤلفين تقتصر على التعريف بكل مؤلف دون الغوص في تحليل ودراسة أعماله. ومن تلك الإشارات يمكننا أن نورد ما قاله عنه ابن الأبّار في كتابه «التكملة لكتاب الصلة»، إذ يذكر أنّ ابن رشد ولي القضاء بقرطبة فحمدت سيرته، ويقول: «وتأثّلت له عند الملوك وجاهة عظيمة لم يصرفها في ترفيع حال ولا جمع مال، إنما قصرها على مصالح أهل بلده ومنافع الأندلس عامّة». وقال عنه ابن فرجون في «الديباج المذهّب»: «كانت الدراية أغلب عليه من الرواية (...) كان على شرفه أشدّ الناس تواضعاً، وأخفضهم جناحاً». ويتحدث ابن عربي في كتابه «الفتوحات المكية» عن لقاء له بابن رشد. ويروي عبد الواحد المراكشي صاحب «المعجب في تلخيص أهل المغرب» عن محنة ابن رشد في أواخر حياته، جين غضب منه الخليفة الموحدي يعقوب المنصور لأمر يختلف فيه الرواة. كما أثنى ابن أبي أصيبعة في كتابه «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» على ابن رشد، متحدثاً عن صلته بالطبيب ابن زهر (1091 - 1162) ومُثنياً على كتابه «الكليات في الطب».

وهناك من خالف فكر ابن رشد ولم ترقه أعماله مثل الفيلسوف ابن سبعين الذي وصفه في كتابه «بدّ العارف» بأنه «مفتون بأرسطو ومعظّم له ويكاد أن يقلّده في الحسّ والمعقولات الأولى». ومن الذين ردّوا على فلسفة ابن رشد شيخ الاسلام ابن تيمية (1263 - 1328) في كتابه «الجمع بين العقل والنقل». ووقف الرّحالة ابن جبير (1145 - 1217) منه موقف المعارض والناقد وقال فيه وفي نكبته: «الآن أيقن ابن رشد/ أنّ تواليفه توالف * يا ظالماً نفسه تأمل/ هل تجد اليوم مَن تُوالف».

وقد يكون كتاب فرح أنطون (1874 - 1922) المعنون بـ «فلسفة ابن رشد» والمنشور سنة 1903 من أكثر الأعمال شمولاً لفكر هذا الفيلسوف في عصرنا الحديث. يستعرض فيه مصادر فلسفة ابن رشد وتأثيرها في الشرق والغرب وكونها سبباً في النهضة الأوروبية الحديثة. ويبيّن أيضاً كيف استفاد القديس توما الأكويني من أفكار معلمه ألبيرت الكبير المتأثر بالفلسفة الرشدية. وكيف استطاع هذا القديس أن يتجاوز فكرة التعارض بين الحقيقة الإلهية والحقيقة العقلية التي كانت تتحكم في العقل الجمعي الأوروبي المسيحي. لذا كانت الفلسفة والكثير من العلوم تعدّ كفراً، فجاءت فلسفة ابن رشد لتؤكد أنّ ذلك التعارض إنما هو ظاهري يعود لقصور في فهم الواقع أو فهم النصّ.

واليوم، ونحن نعيش في عالم يعجّ بالحروب والصراعات لأسباب استراتيجية واقتصادية وثقافية، حيث تتعرض الحريات والحقوق للتهديد، يبرز سؤال مهم: إلى أي مدى يمكننا الاستفادة من فكر ابن رشد؟ لقد كان ناقدًا للأنظمة الاستبدادية، ووصف الطغيان بدقة، إذ قال إن «الطاغية يتحكم في الناس كما يشاء، ويهددهم بالحروب، ويقضي على الأفضل، ويعتمد على المرتزقة، ويعيش في خوف دائم». أما آراؤه حول المرأة فهي معاصرة للغاية، إذ دعا إلى مساواتها بالرجل في الحقوق والواجبات، وانتقد تهميشها، مؤكدًا أن حصرها

عام ابن رشد

تحتفل مدينة قرطبة بعام ابن رشد 2026، بمناسبة مرور 900 عام على ميلاد الفيلسوف الأندلسي، بتنظيم معارض وأمسيات شعرية وموسيقية وعروض لفيلم وثائقي وندوات، فضلاً عن مؤتمر دولي بعنوان «عالم ابن رشد.. المفكر وعصره» يشارك فيه 20 متخصصًا من مختلف دول العالم. وتتناول الفعاليات سيرة الفيلسوف الأندلسي وفكره وتأثيره في الفكر الإنساني والنهضة والتنوير. وتشارك في تنظيم الفعاليات مؤسسات عدة، من بينها حكومة الأندلس الإقليمية، مجلس محافظة قرطبة، جامعة قرطبة، البيت العربي، معهد ثربانتيس، إدارة الثقافة والتراث والتاريخ، وشبكة مكتبات بلدية قرطبة.

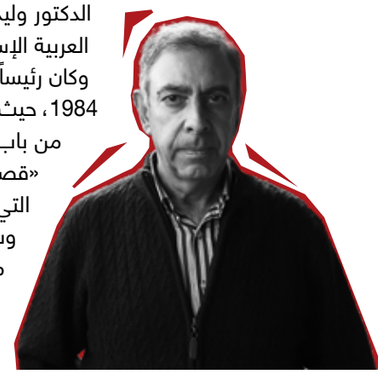
في شؤون الإنجاب وتدبير أمور التربية والرضاعة يضيع قدراتها ويُسهم في فقر المجتمع. فللمرأة مثل الرجل قدرات وكفاءات لكنها لا تُستغلّ بسبب التمييز والقيود الاجتماعية التي تحدّ من مشاركتها في مجالات الحياة الكثيرة.

تعرض ابن رشد للاضطهاد والنفي بسبب أفكاره، وهو ما يذكرنا بكثير من المفكرين القدماء والمحدثين الذين تعرضوا للقمع مثل الحلاج والمعري، ومثل نجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، وفرج فودة. كما أنّ الاضطهاد لم يقتصر على شخص الفيلسوف الأندلسي، بل طال مؤلفاته التي أُحرقت، وهي خسارة لا تُقدر بثمن. وكما قال الكاتب الأرجنتيني بورخيس: «كنت أتخيل الجنة دائمًا على هيئة مكتبة». هذا القول الذي يؤكد على أنّ من أكبر متع محبي القراءة أن يجدوا أنفسهم في مكان مليء بالكتب لأن المكتبات هي عوالم لا حدود لها، إذ إنّ كل واحد من رفوفها يفتح أبوابا على أزمنة وأمكنة أخرى وعلى فكر مختلف. ومع ذلك، لا يبدو أن الإنسان يتعلم من الماضي، إذ شهدنا حرق مكتبات مرة أخرى، من بغداد خلال احتلال المغول لها في القرن الثالث عشر، وبغداد عام 2003 بعد الاحتلال الأميركي للعراق، إلى سراييفو في البوسنة في تسعينات القرن الماضي، وغزة وعموم فلسطين في وقتنا الحال، إذ ارتكب الاحتلال الصهيوني إبادة ثقافية مع الإبادة الجماعية.

ومن الدروس الأخرى التي يمكن لنا أن نتعلّمها من فكر ابن رشد وفي مجال التعليم، رأيه الصائب في أن العقاب يجب أن يُستبدل بالتربية، خاصة في مرحلة الشباب.

خلاصة القول، إن عظمة قرطبة لا تكمن فقط في آثارها المعمارية مثل مسجدها الكبير ومدينة الزهراء، بل أيضًا في كونها مهدًا لعلماء كبار مثل الفيلسوف والسياسي الروماني سينيكا، والأندلسيين ابن حزم، وابن رشد، وابن ميمون، الذين أسسوا فيها فكرًا عقلانيًا نقديًا وبروح علمية معاصرة لما يمثله من تراث علمي خالد نأمل أن نُحييه من جديد بالدراسة والبحث وإعادة الاعتبار لهذا الإرث العربي الأندلسي العظيم.

خطوط السيرة



الدكتور وليد صالح الخليفة، كاتب ومترجم وباحث من العراق وإسبانيا. أستاذ للدراسات العربية الإسلامية بقسم الدراسات العربية والإسلامية في جامعة أوتونوما في مدريد، وكان رئيساً لهذا القسم في السنوات من 2002 حتى 2005. يقيم في إسبانيا منذ سنة 1984، حيث أنجز دراسته العليا ونال شهادة الدكتوراه. من مؤلفاته: «عبد الوهاب البياتي.. من باب الشيخ إلى قرطبة»، «قرن ونصف من المسرح العربي» (باللغة الإسبانية)، «قصص من التراث العربي.. مختارات لتعليم العربية للإسبان». ومن الأعمال الأدبية التي ترجمها من الإسبانية إلى العربية: «اثنتا عشرة قصة نـادرة»، و»عـن الحب وشياطين أخرى» لغارثيا ماركيز، «رجل وحيد.. قصص إسبانية قصيرة» لمجموعة من الكتّاب الإسبان. وترجم أعمالاً من العربية إلى الإسبانية، منها: مسرحية «رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس، مسرحية «المهرج» لمحمد الماغوط، «موشحات الأعمى التطيلي»، ديوان «البحر بعيد أسمعه يتنهد» لعبد الوهاب البياتي، «ثورة في الجحيم» لجميل صدقي الزهاوي.

«تاريخ الشرق» كتاب جديد للمؤرخ فانولي

بقلم: الدكتور مارك جيكان

أليساندرو فانولي (من مواليد بولونيا 1969) مؤرخ ومستشرق إيطالي، ومؤلف لأكثر من 20 كتاباً، معظمها عن تاريخ منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، بما في ذلك العالم العربي الإسلامي. وهناك كتابان له على الأقل قد ترجما إلى اللغة العربية، هما "التجوال في إيطاليا العربية" بترجمة رشا مهدي حسين (دار المأمون، بغداد 2021)، و"صقلية المُسلمة" بترجمة بهاء نجم محمود (دار المأمون، بغداد 2022). ومن مرتكزات بحوثه العلاقات الثقافية بين أوروبا والعالم العربي. أما كتابه الأخير الصادر في سنة 2025 عن دار النشر إديتوري لاترزا (باري وروما) فعنوانه "تاريخ الشرق". ويقدّم المؤلف الشرق كما نفهمه نحن المستشرقين، بشكل واسع جغرافياً، وبشكل عميق تاريخياً وموضوعياً، ويعرضه شرقاً حقيقياً وليس أيديولوجياً كما عرضه إدوار سعيد في كتابه الشهير "الاستشراق". إذ إنّ الاستشراق علم يشمل الشرق كله، وليس العالم العربي الإسلامي فقط.

يبدأ المؤلف فنولي كتابه بتعريف الشرق ويصفه كمنطقة للتبادل والروابط في كافة مجالات النشاط الإنساني. وهذه هي نقطة الانطلاق لتأملاته التاريخية والثقافية والسياسية. يبدأ الشرق في جنة عدن، ولكنه يشمل ثقافات الهند والصين واليابان أيضاً. وهذا الشرق بهذا المعنى هو موضوع البحوث الاستشراقية التي أهملها إدوار سعيد في كتابه. ويذكر المؤرخ الإيطالي علاقات الشرق بالغرب، الحربية منها والسلمية، التي يعود تاريخها إلى العصور القديمة، قبل المسيحية وقبل الإسلام بكثير. لا مكان هنا لأعرض متن الكتاب بإسهاب، لذلك أود أن أشير إلى نقاط فقط، عبر عناوين بعض فصول الكتاب التالية: فكرة الشرق عند الشعوب القديمة، الشرق وروما، الشرق والأديان، ولادة الإسلام، إمبراطوريات الشرق الكبيرة، التوجه نحو الشرق الأقصى، الشرق في وقت النهضة الأوروبية، ولادة الاستشراق، روسيا والشرق، ما تبقى للحاضر. أعتقد أن هذه النظرة العامة الموجزة للفصول تُظهر نطاق القضايا المطروحة في الكتاب. لا يقدم أليساندرو فانولي الشرق كضحية للغرب فحسب، وهو ما كان عليه بلا شك في فترات معينة من التاريخ، بل يقدمه بانياً نشطاً للحضارة الإنسانية أيضاً. إن تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب ليس مجرد صراع، بل هو أيضاً قرون طويلة من التعاون والتفاهم المتبادل. لقد تعلم الغربيون كثيراً من الشرقيين والعكس صحيح. من جانبي، أود أن أضيف أنه في الواقع، في كثير من الحالات يصعب تحديد أين ينتهي الغرب، وأين يبدأ الشرق، بوضوح. يعتمد كثيرون على طبيعة العصر وعقلية الناس، فالمناطق التي كانت جزءًا مهمًا من الحضارة الغربية في العصور القديمة تُعتبر الآن جزءًا من الشرق، مثل أناضول. وفي العصر الحديث، تعتبر الدول الواقعة جغرافيًا في الشرق نفسها جزءًا من الغرب، مثل اليابان.

كما ذكرتُ، يبدأ الكتاب بجنة عدن، ولكن ينتهي في دبي المعاصرة. وبهذا الشكل، يرسم المؤلف دائرة جغرافية وثقافية واسعة، تشمل فسيفساء غنية من الحقائق والقضايا. يقدم منظورًا معاصرًا لثقافة الشرق البعيدة عن الأوروبيين والتي تقترب منهم يومًا بعد يوم. ويرسم الشرق الحقيقي، لا الصور النمطية من "ألف ليلة وليلة".

يُعدّ كتاب المؤرخ أليساندرو فانولي "تاريخ الشرق" مثالاً على مؤلّف يُقرّب بين الثقافات والحضارات، ويكشف عن الوجه الحقيقي للدراسات الشرقية. ففي الواقع، هذا هو دور الباحثين في آسيا وإفريقيا: بناء جسور حقيقية للتفاهم. وأنا على يقين بأن معظمنا، نحن المستشرقين، نفعل ذلك تحديداً.

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

الكاتبة القصصية الأرجنتينية تفوز بجائزة آينا للسرد الأميركي اللاتيني

سامانتا شويبلين.. الخطر يكمن في انحراف المألوف

سامانتا شويبلين

بقلم: الدكتور عبد الهادي سعدون (مدريد)

تُعدّ الكاتبة الأرجنتينية سامانتا شويبلين (بوينس آيرس، 1978) واحدة من أبرز الأصوات الأدبية في السرد المعاصر باللغة الإسبانية، وقد استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن ترسّخ مكانتها عالمياً بفضل أسلوبها الدقيق والمكثّف الذي يستكشف الحدود الملتبسة بين اليومي والمُقلق. حققت أعمالها انتشاراً واسعاً من خلال الاهتمام النقدي الكبير الذي حظيت به في مختلف أنحاء العالم، والتي تشمل أعمالها القصصية الأساسية مثل «طيور في الفم»، و«سبعة بيوت فارغة». وقد تُرجمت كتبها إلى أكثر من 40 لغة، ما منحها حضوراً واسعاً، ورسّخ موقعها كإحدى أهم كاتبات جيلها، لا سيما في مجال القصة القصيرة التي تُعد المجال الأبرز لتجلي صوتها الأدبي.

تتكرر في هذه الأعمال مجموعة من الموضوعات المركزية مثل هشاشة الروابط العائلية، والشعور بالذنب، والخوف غير المحدد، واضطراب الإدراك. ومن دون الاعتماد على الغرائبية التقليدية بشكل مباشر، تبني الكاتبة نوعاً من القلق الأدبي الذي ينشأ من الواقع نفسه، من التفاصيل اليومية حين تنحرف قليلاً عن مسارها الطبيعي. هذا الرعب اليومي يُعد من أبرز سمات كتابتها، حيث لا يأتي التوتر من أحداث خارقة، بل من الغموض العاطفي والفجوات في التواصل الإنساني.

حصدت سامانتا شويبلين خلال مسيرتها عدداً من الجوائز المرموقة التي عززت انتشارها الدولي، من بينها جائزة ريبيرا ديل دويرو للقصة القصيرة، وهي من أهم الجوائز المخصصة لهذا الجنس الأدبي باللغة الإسبانية، كما وصلت روايتها «مسافة الإنقاذ» إلى القائمة القصيرة لإحدى أبرز الجوائز العالمية، ما فتح أمامها باب القراء خارج العالم الناطق بالإسبانية، فيما نالت مجموعتها «سبعة بيوت فارغة» جائزة الكتاب الوطني الأميركي للأدب المترجم، وهو إنجاز لافت يعكس قدرة نصوصها على العبور الثقافي واللغوي. وفي شهر أبريل/ مايو الماضي، جاءت مجموعتها «الشر الطيب» لتؤكد هذا المسار التصاعدي، بعد فوزها بجائزة آينا للسرد الأميركي اللاتيني، والتي تبلغ قيمتها المادية مليون يورو، بدورتها الأولى. وفازت القاصة الأرجنتينية بهذه الجائزة متفوقة على أسماء مهمة مثل الإسباني بلا ماتاس، وذلك بتقديمها للجائزة عملاً يُعد من أكثر نصوصها نضجاً وتعقيداً، سواء على المستوى الفني أو المفاهيمي.

تنتمي كتاباتها إلى ذلك النوع من الأدب الذي لا يعتمد على الحدث بقدر ما يعتمد على الإحساس، حيث تنشأ التوترات النفسية من تفاصيل عادية تنحرف تدريجياً عن مسارها الطبيعي، لتكشف عن خلل خفي في الواقع نفسه. بهذا المعنى، لا تكتب عن الغريب بوصفه نقيضاً للمألوف، بل عن المألوف حين يفقد استقراره ويصبح مصدراً للقلق. تعيش الكاتبة حالياً في برلين، وقد ساهمت إقامتها خارج الأرجنتين في تعميق هذا الإحساس بالمسافة، وهو عنصر يتردد صداه في أعمالها التي كثيراً ما تتناول الغربة بوصفها حالة إدراكية ونفسية قبل أن تكون جغرافية.

تعتمد سامانتا في كتابتها على اقتصاد لغوي شديد، حيث تُبنى النصوص بجمل واضحة في ظاهرها، لكنها مشحونة بدلالات كامنة، وتُدار فيها التوترات عبر ما لا يُقال بقدر ما يُقال. هذا الاقتصاد لا يعني البساطة، بل على العكس، هو شكل من أشكال التكثيف الذي يسمح للنص بأن يعمل على مستويات متعددة في آن واحد. فالقارئ لا يواجه حدثاً صريحاً بقدر ما يواجه إحساساً يتشكل تدريجياً، يبدأ خافتاً ثم يتضخم دون أن يصل إلى ذروة تقليدية. ولهذا السبب، نادراً ما تقدم قصصها نهايات حاسمة؛ إذ تفضّل ترك النص مفتوحاً على احتمالات متعددة، ما يمنح التجربة القرائية امتداداً يتجاوز حدود الصفحة. إن هذا الاشتغال على الفراغات، وعلى ما يُشار إليه دون أن يُقال، يجعل القارئ شريكاً في إنتاج المعنى، ويحوّل القراءة إلى تجربة قلق مستمر.

في قلب هذا المشروع السردي، تتكرر مجموعة من الموضوعات التي تشكل العمود الفقري لأعمالها، من بينها هشاشة العلاقات العائلية، وسوء التواصل، والشعور بالذنب، واضطراب الإدراك. وتظهر العائلة في نصوصها بوصفها فضاءً مركزياً، لكنها ليست ذلك الملاذ الآمن الذي تقدمه السرديات التقليدية، بل هي مساحة معقدة تتداخل فيها مشاعر الحب والرعاية مع السيطرة والاختناق. لا يتعلق الأمر بانهيار العلاقات بقدر ما يتعلق بتشوّهها من الداخل، حيث يتحول ما يفترض أن يكون مصدراً للحماية إلى مصدر للقلق. في هذا السياق، تكتسب التفاصيل اليومية أهمية خاصة، إذ تصبح الإيماءات الصغيرة، أو القرارات العابرة، قادرة على إحداث أثر عاطفي عميق وغير متوقع.

تصل هذه الرؤية إلى أحد أكثر تجلياتها وضوحاً في مجموعة قصص «الشر الطيب»، التي يمكن قراءتها بوصفها استكشافاً معمّقاً لفكرة الالتباس الأخلاقي. في هذه النصوص، لا يظهر الشر بوصفه قوة خارجية واضحة، بل يتولد داخل أفعال تبدو في ظاهرها خيّرة، مثل الحب أو الرعاية أو الرغبة في الحماية. وهنا تكمن المفارقة الأساسية التي يقوم عليها الكتاب: فالأذى لا يأتي من نية سيئة بالضرورة، بل من انحراف داخلي في هذه النوايا نفسها. تتحول الرعاية إلى سيطرة، ويصبح الحب مفرطاً إلى حد الاختناق، وتؤدي القرارات التي تبدو صحيحة إلى نتائج مدمّرة. بهذا المعنى، لا تسعى سامانتا شويبلين إلى تقويض الأخلاق، بل إلى كشف تعقيدها، وإلى إظهار أن الحدود بين الخير والشر ليست واضحة كما نتصور.

تبدأ قصص «الشر الطيب» غالباً من مواقف عادية للغاية، مشاهد يمكن أن تنتمي إلى الحياة اليومية

لأي شخص، لكن سرعان ما تظهر شقوق صغيرة في هذا الواقع، إشارات خفيفة إلى أن هناك شيئاً غير مستقر. هذه الشقوق لا تتسع بالضرورة إلى حدث كبير، بل تبقى في مستوى الإحساس، حيث يتصاعد التوتر تدريجياً دون أن يبلغ انفجاراً واضحاً. ومن خلال هذا البناء، تخلق الكاتبة نوعاً خاصاً من القلق، لا يعتمد على المفاجأة، بل على التراكم. فالقارئ يدرك منذ لحظة معينة أن هناك خللاً ما، لكنه لا يستطيع تحديده بدقة، وهذا ما يجعل التجربة أكثر إرباكاً.

تلعب العلاقات العائلية دوراً محورياً في هذه القصص، خاصة تلك التي تربط الآباء بالأبناء، حيث يظهر الحب كقوة مزدوجة المعنى، قادرة على الحماية وعلى الإيذاء في الوقت نفسه. لا يُقدَّم هذا التناقض بوصفه استثناءً، بل بوصفه جزءاً من طبيعة هذه العلاقات، وهو ما يخلق حالة من الذنب العاطفي الضبابي، حيث لا يكون أحد بريئاً تماماً ولا مذنباً تماماً. ومن خلال هذا التصوير، تطرح القاصة أسئلة عميقة حول معنى الرعاية وحدودها، وحول الكلفة العاطفية التي قد تنطوي عليها أكثر الأفعال إنسانية.

إلى جانب ذلك، يحتل الزمن موقعاً خاصاً في بناء هذه النصوص، إذ لا يتحرك وفق تسلسل خطي واضح، بل يتشكل بوصفه زمناً نفسياً متداخلاً ومتشابكاً. فالماضي لا يظل في مكانه، بل يقتحم الحاضر ويعيد تشكيله، والذكريات لا تظهر بوصفها استعادة محايدة، بل كقوة تشويه تؤثر في إدراك الشخصيات لما يحدث حولها. وقد تتحول لحظة صغيرة، أو قرار عابر، إلى نقطة ارتكاز تستمر في التأثير عبر الزمن، كأنها جرح مفتوح لا يلتئم. هذا التلاعب بالزمن يعمّق الإحساس بالقلق، لأن الشخصيات، مثل القارئ، تجد نفسها عالقة في شبكة من الأسباب والنتائج التي لا يمكن فصلها بسهولة.

أما الجسد، فيظهر في هذه الأعمال بوصفه مساحة أخرى للالتباس، حيث يتداخل ما هو جسدي

بما هو نفسي، ويصبح من الصعب التمييز بين الألم الحقيقي والإحساس المتخيَّل. تتكرر صور الأجساد الهشة، أو المريضة، أو التي تعاني من شعور غامض بعدم الراحة، وكأن الجسد نفسه يتحول إلى وسيلة للتعبير عن اضطراب داخلي أعمق. في هذا السياق، لا يعود الواقع ثابتاً أو موثوقاً، بل يصبح قابلاً للتأويل، خاضعاً لتجربة كل شخصية وإدراكها الخاص. رغم هذا التعقيد، تظل لغة سامانتا شويبلين بسيطة في ظاهرها، خالية من الزخرفة، تعتمد على جمل قصيرة أو متوسطة، وعلى حوارات تبدو طبيعية لكنها تحمل في طياتها معاني ضمنية كثيفة. هذه البساطة خادعة، لأنها تخفي وراءها بنية دقيقة تتحكم في إيقاع النص وفي توزيع المعلومات. لا تقدّم الكاتبة كل شيء دفعة واحدة، بل تكتفي بإشارات صغيرة، تاركة للقارئ مهمة الربط بينها. ومن خلال هذا الأسلوب، يتولد شعور دائم بأن هناك شيئاً غير مكتمل، أو غير مفهوم بالكامل، وهو ما يشكل أحد مصادر القوة في كتابتها.

ترى الكاتبة أن النصوص الأكثر إثارة للاهتمام هي تلك التي تقاوم التصنيف، وتتحرك بحرية بين الأنواع، دون أن تفقد خصوصيتها. وهي، في هذا السياق، تضع نفسها ضمن تقليد أدبي يمتد إلى كتّاب مثل خوليو كورتاثار وبورخيس، لكنها في الوقت نفسه تعمل على تطوير صوت خاص يعكس تحولات العالم المعاصر. كما تؤكد أن الكتابة تنبع من موقع «الآخر»، وأن الكاتب لا يكتب من موقع ثابت أو نهائي، بل من حالة دائمة من التوتر بين الانتماء والمسافة. وربما لهذا السبب، تحتفظ أعمالها بجذور أرجنتينية واضحة، رغم كتابتها من خارج هذا السياق الجغرافي، إذ تستعيد في نصوصها تفاصيل الطفولة، والتباينات الاجتماعية، والمشاهد اليومية التي شكلت وعيها الأول.

ترتبط تجربة الكتابة لدى سامانتا شويبلين أيضاً بالإحساس بالغربة، الذي لا تراه حالة سلبية بالضرورة، بل مصدراً غنياً للتأمل والإبداع. فالوحدة، والخوف، والشعور بالاختلال، كلها عناصر تتحول في نصوصها إلى مادة سردية، تُستخدم للكشف عن جوانب خفية من التجربة الإنسانية.

في المحصلة، يقدّم المشروع الأدبي للكاتبة الأرجنتينية قراءة عميقة لهشاشة الواقع ولتعقيد العلاقات الإنسانية، حيث لا يكمن الخطر في المجهول، بل في انحراف المألوف حين يفقد الاستقرار والوضوح. ومن خلال تكثيف لغوي صارم، وبناء نفسي دقيق، تعيد الكاتبة تعريف القصة القصيرة بوصفها مساحة لا يحدث فيها الرعب في الخارج، بل داخل الإدراك الإنساني نفسه. وهكذا، لا تترك نصوصها أثراً مؤقتاً، بل تستمر في مرافقة القارئ بعد انتهائها، كأنها تفتح فجوة صغيرة في الواقع، يصعب إغلاقها بالكامل. وهي بهذا تنصح في كل مرة بقراءة الأدباء الكلاسيكيين والتوجه مباشرة إلى كتاب «الألف» لبورخيس، مؤكدة أن كل شيء موجود في تلك الصفحات، وهي لا تقوم سوى بعمل مراجعة مستمرة عبر نصوصها. أما العبارة التي اقتبستها من مواطنتها سيلفينا أوكامبو في افتتاح «الشر الطيب» فتقول: «الغريب هو دائماً الأكثر صدقاً».

«غضب الأوبئة».. قصة للكاتبة سامانتا شويبلين

استغرب جيسموندي أن الأطفال والكلاب لم يركضوا نحوه لاستقباله. بقلق، نظر نحو السهل حيث كانت السيارة، التي ستعود لأخذه في اليوم التالي، تبتعد وقد صارت صغيرة. كان قد أمضى سنوات يزور مناطق حدودية، مجتمعات فقيرة يضيفها إلى السجل السكاني ويعوضها بالطعام. لكن للمرة الأولى، أمام تلك القرية الصغيرة الغارقة في الوادي، شعر جيسموندي بسكون مطلق. رأى البيوت، قليلة العدد. ثلاث أو أربع شخصيات جامدة وبعض الكلاب المنطرحة على الأرض. تقدم تحت شمس الظهيرة. كان يحمل على كتفيه حقيبتين كبيرتين، تنزلقان فتؤلمان ذراعيه وتجبرانه على التوقف. رفع كلب رأسه ليراه يقترب، دون أن ينهض من مكانه. كانت البيوت مزيجاً غريباً من الطين والآجر وصفائح المعدن، تتعاقب بلا نظام، تاركة في الوسط شارعاً خالياً. بدت مهجورة، لكنه كان يستطيع أن يخمّن وجود السكان خلف النوافذ والأبواب. لم يتحركوا، لم يتجسسوا عليه، كانوا فقط هناك. ورأى جيسموندي، بجانب أحد الأبواب، رجلاً جالساً وظهر طفل مستنداً على عمود، بينما ذيل أحد الكلاب يبرز من داخل أحد البيوت. ألقى الحقيبتين وهو يشعر بدوار من الحرارة، ومسح العرق عن جبينه. تأمل البيوت. لم يكن هناك من يتحدث إليه، فاختار بيتاً بلا باب واستأذن قبل أن يطل. في الداخل، كان هناك رجل عجوز ينظر إلى السماء عبر فتحة في سقف من الصفيح.

ـ عذراً، قال جيسموندي.

في الجهة الأخرى من الغرفة، كانت امرأتان تقفان متقابلتين أمام طاولة، وخلفهما، على سرير قديم، طفلان وكلب يغفون متكئين بعضهم على بعض.

ـ عذراً.. كرر.

لم يتحرك الرجل. وحين اعتادت عينا جيسموندي على الظلام، اكتشف أن إحدى المرأتين، الأصغر سناً، كانت تنظر إليه.

ـ صباح الخير، قال مستعيداً شيئاً من معنوياته، أنا أعمل لدى الحكومة، ومع مَنْ يمكنني أن أتحدث؟ وانحنى قليلاً إلى الأمام.

لم تجب المرأة، كان تعبيرها خالياً من الاهتمام. استند جيسموندي على الحائط الذي يؤطر الباب، فقد شعر بالدوار.

ـ لا بد أنك تعرفين أحداً، شخصاً مسؤولاً. هل تعرفين مع من يجب أن أتحدث؟

ـ أتحدث؟ قالت المرأة بصوت جاف متعب.

لم يرد جيسموندي، إذ خشي أن يكتشف أنها لم تنطق بكلمة من قبل وأن حرارة الظهيرة تؤثر فيها. بدت المرأة وكأنها فقدت الاهتمام وتوقفت عن النظر إليه. فكّر جيسموندي أنه يستطيع تقدير عدد السكان وإكمال السجل حسب رأيه، فلن يتكلف أي موظف عناء التحقق من بيانات هذا المكان؛ لكن على أي حال، فإن السيارة التي ستمر لأخذه لن تعود قبل اليوم التالي. اقترب من الطفلين، فربما يستطيع جعلهما يتكلمان. لم يتحرك الكلب، الذي كان يسند خطمه على ساق أحدهما. حيّاهما جيسموندي. طفل منهما فحسب، ببطء، أشار له بحركة صغيرة بشفتيه، كأنها ابتسامة خفيفة. كانت قدماه تتدليان من السرير، حافيتين لكن نظيفتين، كأنهما لم تطآ الأرض قط. انحنى جيسموندي ولمس بيده إحدى القدمين. لم يعرف ما الذي دفعه إلى ذلك، ربما كان يحتاج فقط أن يعرف أن الطفل قادر على الحركة، أنه حيّ. نظر إليه الطفل بخوف. وقف جيسموندي من جديد. هو أيضاً، واقفاً في وسط الغرفة، نظر إلى الطفل بخوف. لم يكن ذلك الوجه ما يخيفه، ولا الصمت، ولا السكون. ثم رأى الغبار، على الرفوف وعلى الأسطح الخالية. اقترب من الوعاء الوحيد الظاهر، رفعه وسكب محتواه على الطاولة. ظل مشدوهاً لبضع ثوانٍ. ثم راح يلمس الغبار المتناثر دون أن يفهم ما يراه. فتش الأدراج والرفوف. فتح علباً وصناديق وزجاجات. لم يكن هناك شيء. لا شيء للأكل أو للشرب. فقط بعض الأدوات عديمة الفائدة. بقايا أقداح كانت تحتوي يوماً ما على شيء. دون أن ينظر إلى الطفلين، وكأنه يتحدث إلى نفسه، سأل إن كانوا جائعين. لم يجب أحد.

ـ هل أنت عطش؟ ارتجف صوته مع قشعريرة.

كانوا يسمعونه، لكنهم لم يبدوا أنهم يفهمون. غادر جيسموندي الغرفة، خرج إلى الشارع، ركض نحو الحقيبتين وعاد بهما. توقف أمام الطفلين، لاهثاً. أفرغ ما فيهما على الطاولة. أخذ كيساً عشوائياً، فتحه بأسنانه وترك حفنة من السكر تسقط في راحة يده. راقب الطفلان كيف انحنى بجانبهما وعرض عليهما شيئاً من يده. لكن لم يتحرك أي منهما من مكانه. عندها شعر جيسموندي بحضور ما، أدرك، ربما للمرة الأولى في الوادي، نسيم حركة. وقف ونظر حوله. سقط بعض السكر على الأرض. كانت المرأة واقفة تراقبه من عتبة الباب. لم تكن النظرة نفسها التي كانت تحملها من قبل، لم تعد تنظر إلى مشهد أو إلى منظر، بل كانت تنظر إليه هو.

ـ ماذا تريد؟ قالت.

كان صوتاً، كغيره من الأصوات، نعساً، لكنه كان مشحوناً بسلطة أدهشته. كان أحد الطفلين قد غادر السرير، وصار الآن يتأمل اليد المليئة بالسكر. نظرت المرأة إلى الأكياس المبعثرة ثم التفتت نحوه بغضب. نهض الكلب ودار حول الطاولة بقلق. من الأبواب والنوافذ بدأ رجال ونساء يطلّون، رؤوس تتكدس فوق رؤوس، حشد يتزايد. اقتربت كلاب أخرى. نظر جيسموندي إلى السكر في يده. هذه المرة، أخيراً، كان الجميع يركز انتباهه عليه. بالكاد رأى الطفل، يده الصغيرة، أصابعه الرطبة تلامس السكر، عينيه المبهورتين، حركة خفيفة في الشفتين كأنهما تتذكران الطعم الحلو. وحين وضع الطفل أصابعه في فمه، تجمّد الجميع. سحب جيسموندي يده. رأى في عيونهم تعبيراً لم يفهمه في البداية. ثم شعر، عميقاً في معدته، بجرح قاطع. سقط على ركبتيه. لقد سمح للسكر أن يتناثر، وذكرى الجوع كانت تنمو فوق الوادي على هدير أوبئة غاضبة.

• **(ترجمة: عبد الهادي سعدون)**

سيرة

الدكتور عبد الهادي سعدون، روائي وشاعر ومترجم عراقي إسباني، مقيم في إسبانيا منذ عام 1993. يحمل درجة الدكتوراه في الآداب والفلسفة من جامعة مدريد. حاز عام 2009 جائزة الإبداع الأدبي (أنطونيو ماتشادو العالمية في إسبانيا) عن كتابه الشعري «دائماً»، وجائزة مدينة سلمنكا عام 2016 عن مجمل أعماله الأدبية، وجائزة صندوق الشعر العالمي في مدريد 2016. كما سبق وحاز جائزتين عربيتين في قصة الأطفال ورواية الخيال العلمي. نقل من الإسبانية إلى العربية أكثر من عشرين كتاباً لأهم أدباء إسبانيا وأميركا اللاتينية مثل بورخيس، أنطونيو ماتشادو، رامون خمينث، لوركا. من بين كتبه الأدبية: «اليوم يرتدي بدلة ملطخة بالأحمر» 1996، «تأطير الضحك» 1998، «انتحالات عائلة» 2002، «عصفور الفم» 2006، «حقول الغريب» 2010، «مذكرات كلب عراقي» 2012، «توستالا» 2014، «تقرير عن السرقة» 2020، و«متنزه الحريم» 2022.

الشاعر السوري الكردي المقيم في ألمانيا مروان علي يسائل المسير

«الطريق إلى البيت».. صوت الذاكرة

مراجعات

كتب: عمر العسري (الرباط)

إذا كانت الرواية تستدرك الزمن الهارب بالحكي، فإن الشعر يروم إلى توطين الذاكرة التخييلية الوجدانية الخاطفة والموحية، وهنا نكون أمام بنية متماسكة لا تتقدم بقدر ما تفتح إمكانية وجود مفقود أو كان متحققاً في زمن ما. وتنضاف إلى هذه الملاحظات ابتكارية اللغة التي تقيم العلاقة بين الكلمات والأشياء، حيث تسعى الذاكرة إلى استعادة الرابط الخالد، الروحي والغيبي، الذي يربط الكلمة بمرجعها الوجودي.

تحتفظ هذه الإشكالية بما يعلنه ديوان الشاعر السوري الكردي مروان علي «الطريق إلى البيت» الصادر عن منشورات المتوسط في ميلانو عام 2018. ومن خلال عنوانه، نتبين نقطة انطلاق تزامنية ووجهة محددة، قوامها مساءلة المسير وتمثله، وربما يستجيب في ذلك للضرورة التي سعت إلى موعد الرحيل، وهو تأشير افتراضي على الزمن، إذ تقود كلمة الطريق إلى تحريك الفعل الكياني، وربما تغيير المكان بمكان، وبيت ببيت، ولكن الإحساس بالبيتين والمكانين مختلف. فالديوان مشدود بوشيجتي الذاكرة والمتخيل، دون أن يكون هذا المدخل من صلب الشعر، لكنه من كنه الكتابة التي تسمح بالتوقف عندها والإنصات إليها.

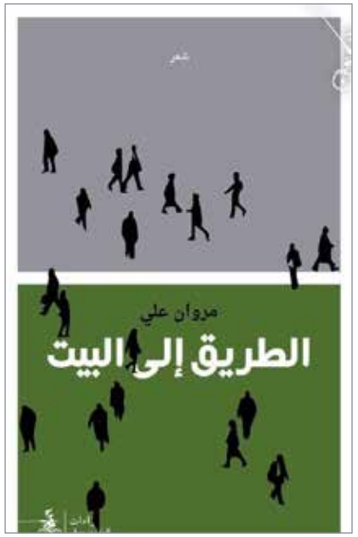
إن كل تذكر واستدعاء في الشعر هو من صميم الأنا المتكلمة، وكأن الشاعر المعاصر يحارب نسيانه بالتذكر، وكل ما يفكر فيه شعرياً هو أشبه بإنسان الحكاية الرمزية، وجوهر الفكر الذي يتمسك بقوة بين صدام الماضي والمستقبل. يقول الشاعر مروان علي في قصيدة «سوريا»: «لا أريد/ من هذه البلاد شيئاً/ سوى أن تعود بلاداً/ أمشي في الشوارع/ دون خوف/ وحين أتعب/ أسند ظهري إلى جذع شجرة/ تعرفني/ لا أريد شيئاً من هذه البلاد/ سوى أن تعود بلاداً/ وتعود بشراً/ نحب ونغني/ وننسى أن نموت».

يحرص عنوان القصيدة على قراءة علاقة الشاعر بالمكان، بل إن قراءته لا تستقيم بمعزل عن هذه العلاقة. غير أن الوضع المعيش بعيد تماماً عن الحدثية الطافحة على القصيدة، وهي حدثية استذكارية وحنينية وشوقية. فالشاعر احتكم إلى فعل التحول، بإعادة تسمية البلاد ببلاد يراها في ذاكرته، ويحيا بها في مخيلته، وهنا الدلالة لا تتأسس بمعزل عن إرادة الشاعر التي تلبسها الكلمات. وبذلك فإن الأماني المستقاة من هذا المقطع مرتبطة ببنية تفصيلية.

ولما كانت الذاكرة تقدم لنا بوصفها أشياء انتمت إلى الماضي، وهي مصدر معرفة وخبرة بتلك الأشياء، فإن نصوص ديوان «الطريق إلى البيت» كانت تحقق كفايتها بالتأشير على ما وقع أحياناً، واستعادة هذا ما يسمى بالتذكر الذي من دونه تبقى الذاكرة شبة معطلة أو ميتة. بل قد تغدو خرساء، ومن هنا مثلت في الديوان بحثاً شعرياً في تحليل النشاط التخييلي. يقول الشاعر في قصيدة «يلتمع الألم كلما ابتعدت»: «حين تسطع الشمس/ على المدينة/ على الذكريات والظلال/ على الأشجار والجبال/ يلتمع الألم كلما ابتعدت».

تنبني دلالة المقطع على الذاكرة والمرجعية الحسية بلغة المدرسة الفلسفية الإنجليزية التجريبية، فالتعلق بهذه المعطيات مرتبط بالآخر والمكان والزمان. وهذا لا يُفسَّر إلّا من صميم الذاكرة المتقدة التي تعمل على ترتيب الصور في الأماكن، وتستعيد ما يسند معرفتها، لذلك قد «ميز أرسطو بين الذاكرة والتذكر. فالتذكر هو استعادة معرفة أو إحساس كان موجوداً لدينا من قبل. إنه جهد متعمد للتنقل بين محتويات الذاكرة، والبحث فيها لاسترجاع ما تحاول استحضاره»، وفق ما ورد في كتاب «فن الذاكرة» للكاتبة الإنجليزية فرانسيس ييتس. إنّ أهمية هذه الإشارة تدعم الفكرة القائلة بأن مهمة الشاعر هي إنتاج الصور لما يتيح ممارسة أسمى لعمليات التفكير؛ فالشاعر مروان علي عندما استدعى سوريا وبعض المناطق والشخصيات فيها، مثل تدمر وحلب والقامشلي وكرصور والجدة كوجري وغيرها من الأماكن والأقارب والأصدقاء، كان يدرك حضورهم في قوالب ذهنية، ويفكر فيهم تفكيراً تأملياً تمثيلياً، حسب فرانسيس

مروان علي



ييتس، قد لا يخلو من ثغرات لأنه كان ينحاز إلى تكثيف الصور وتبسيطها.

لقد حقق الشاعر وجوده عبر الذاكرة، وقدم تجربته الحياتية الفائتة متخيلة في وعي القراء، حتى يشاركهم تلك الكينونة القبْلية، عبر الأصل المشترك «الطفولة الإنسانية» المحمولة بالذاكرة، فالديوان يحفل بتفاصيل مهولة تفتح النص على عوالمه العميقة. يقول في قصيدة «ويركض»، إذ يتجلى صوت الذاكرة: «وفي هذا الصباح/ أتذكر تلميذاً/ في الصف الأول سنة 1978/ يحمل كتاب القراءة/ ويركض نحو المدرسة/ لكنه لم يصل حتى الآن».

يترجم المقطع العلاقة الجدلية الظاهراتية التي تربط بين الذات الراصدة، وبين المشخّص الخارجي (تلميذ الصف الأول)، وهكذا من الذات إلى الخارج، ومن الخارج إلى الذات، تتقد الذاكرة وتولّد صورة فجائعية من خلال تصوير الحركة ونفي الوصول. وهذا التشظي كان من ورائه التكثيف والانفتاح على بلوّرة صورة إيحائية تبني دلالتها في رؤية الشاعر.

يمكن مواصلة رحلة قراءة ديوان «الطريق إلى البيت» بانفتاح على هامش التداخل بين الذاكرة والشاهد الخارجي عبر أسماء تتسايل في وشيجة عضوية بالكتابة، ويجد هذا التنصيص صداه عبر التماهي مع حجم التوصيف والاشتغال على ما فات فيما يحقق حدود التعارض مع ما هو كائن وما كان. وقد شبهت فرانسيس ييتس فن الذاكرة بالكتابة الداخلية التي تكشف على الرهان الموجه لها، والمتعارض مع نرجسية الذاكرة.

إذا كانت الصور الشعرية التي قدمها مروان علي من خلال ديوانه تسهم في خلق عالم وجودي يبدأ من ذاته هو وصولاً إلى ذات القارئ، فإن اللغة قد اضطلعت بقدرة على اختزال الوقائع والأحداث، وبلوّرة حقائق من صميم السند الذاكراتي. وهو سند أسعف الشاعر في تحويل الحقائق إلى رموز لغوية، وعلامات يفرغ فيها العالم وصوره التي استدعاها وتخيلها.

تفصح إذن، النواة الشعرية الكتابية المتمثلة في الذاكرة عن امتدادها الجدلي في صون التشظي الذي ارتبط ببعد الشاعر عن منابته، وهي قرينة تأرجحت بين الخفاء والتجلي، وبين الحضور والغياب، وطبيعتها أنها متحكمة في تثبيت الوظيفة المرجعية؛ إذ تعيد الكتابة على نحو وظيفي يكشف واقعيته دون تأثير على الدلالة، ودون تشويش على الوظيفة الشعرية نفسها.

سيرة الشاعر

مروان علي، شاعر سوريّ كردي، وُلد عام 1968 في قرية كرصور على أطراف مدينة القامشلي. حاز جائزة مهرجان دنيا الهولندي للشعر، عام 1997. تُرجمت له أعمال إلى الكردية والتركية والألمانية والإيطالية والإنجليزية والهولندية والفرنسية. هاجر إلى هولندا عام 1996، وانتقل عام 2003 إلى ألمانيا التي يقيم فيها حالياً. من إصداراته الشعرية: «ماء البارحة»، و«غريب.. لا شيء عنك في ويكيليكس».

مرحبا

وسائل الاتصال والثقافتان الجماهيرية والشعبية

بقلم: الدكتور صالح أبو أصبع

المسؤولية الملقاة على عاتق وسائل الإعلام الجماهيرية والوسائط الاجتماعية هائلة، فهي لا تقوم بنقل الثقافة ونشرها فحسب، بل بابتداع محتواها وانتقائه مما يقود إلى التأثير على الثقافة السائدة في المجتمع وتشكيلها وخلق أنماط جديدة منها. ويفرق الباحثون في مجال الثقافة بين ثلاثة أنواع من الثقافة: الثقافة الراقية المرتبطة بالصفوة أو النخبة، والثقافة الشعبية، والثقافة الجماهيرية.

الثقافة الراقية هي التي سُجِّلت في الكتب الدراسية والأدبية والفنية، وفي الأعمال الفنية الراقية التي أنتجت للنخبة المتعلمة. أما الثقافة الشعبية الفولكلورية فهي تتسم بالتلقائية التي يصنعها الشعب وتنمو نمواً من أسفل، تصنعها الجماهير لتعبر بها عن نفسها من خلال مواهب طبيعية لدى الفنان الشعبي. بينما تستمد الثقافة الجماهيرية مضمونها من الثقافة الراقية ومن الثقافة الشعبية، وهي منتج من منتجات وسائل الاتصال الجماهيري: الراديو والأفلام وكتب التسلية والمسلسلات التلفزيونية والسينما والوسائط الاجتماعية، وهي معدة للاستهلاك الجماهيري.

مضمون الثقافة الجماهيرية يعتمد بشكل أساسي على الأغاني والمسلسلات والأفلام وبرامج المسابقات والرياضة. إنه مضمون ترفيهي مسيطر يخضع لقانون السوق التجاري والإعلانات. ويستدعي تبسيطاً وتسطيحاً للثقافة بهدف اقتناص أكبر عدد ممكن من الجمهور عن طريق هذا المضمون الترفيهي. وهنا يتسم الاتصال الجماهيري بالتماثل والسطحية ويعمل على إرضاء أذواق الجماهير وتنميطها، ما ينتج ثقافة مُصطنعة مفروضة على الجماهير من أعلى، من قبل وسائل الاتصال الجماهيري، غير موجهة إلى طبقة محددة ولا إلى مستوى ثقافي أو تعليمي محدد.

إنّ العلاقة بين الاتصال الجماهيري والثقافة الجماهيرية علاقة تفاعلية، حيث يقوم بضخ مضامينه كمنتجات موجهة إلى الاستهلاك الجماهيري. وباتت هذه الثقافة تشكل قيماً تفرض نفسها على جمهور المتلقين، وتشكّل قيماً أخرى تؤثر على المتصلين. لقد أصبحت المسلسلات تكرس شخصية الجاهل الذي يمتلك الثروة بوصفه شخصاً مقبولاً للزواج من طبيبة أو مهندسة. وقد أصبحت الرياضة، على سبيل المثال، سوقاً رائجاً لدى الإعلاميين، لأن لها شعبيتها، وهكذا نجد الفضائيات تغطي أيّ حدث رياضي بتفاصيله، بينما لا تلقى الأنشطة الثقافية التغطية المناسبة.

وهكذا تقوم وسائل الاتصال بترتيب الأولويات وبناء المسرح وتحديد الممثلين عليه وتطالب الجمهور بالمشاهدة، بأسلوب يمتاز بالمحاصرة والتكرار، مما يجعل الجمهور يُقبل على هذه البضاعة الجماهيرية التي تعرض أمامه. وحتى مع وجود اختيارات كبيرة، فإنها تكاد تكون متشابهة، فهي ترفيه والمزيد من الترفيه.

ولا نغالي إذا قلنا إنّ أهم المشكلات التي تواجه الثقافة الجماهيرية الآن تتمثل في سيطرة الترفيه على مضمون الاتصال الجماهيري، فضلاً عن سطحيّة المواد الثقافية التي تقدمها. هذا الترفيه، كما ذكر تقرير لليونسكو "مبتذل ونمطيّ بدرجة تجعله يحد من الخيال بدلاً من أن يثيره. وتحمل تأثيرات المصالح التجارية والإعلانية وكذلك ما يقره البيروقراطيون من كل نوع من التزام ثقافي عقيم، مخاطر تسطيح وإفقار وتجويف الحياة الثقافية".

كما أدت وسائط الاتصال الاجتماعية إلى تآكل الحدود الفاصلة بين الثقافة الجماهيرية والشعبية، التي يتم إعادة صياغتها بأسلوب محلي وشعبي. إذ تتحول بعض الممارسات الشعبية إلى ظواهر جماهيرية عالمية. ويعكس هذا علاقات ثقافية متداخلة بين المحلي والعالمي، حيث أدت الفرص والمؤثرات الخارجية الجديدة المتاحة لوسائل الاتصال إلى إثارة الإبداع الخلاق لدى الأفراد، وأدت في أحيان أخرى إلى تشجيع التقليد والسلبية لدى الجمهور. وقد قادت في بعض الأحيان إلى تعزيز الذاتية الثقافية للأقليات باستغلال السبل الجديدة للتعبير.

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

الروائية المغربية ياسمين شامي تصوّر المدينة مسرحاً للتناقضات الصامتة

«سيرك الدار البيضاء» تكشف عن عنف مضمر

كتب: محمد حمودان (باريس)

تعود رواية «كازابلانكا سيركوس» (سيرك الدار البيضاء) للكاتبة المغربية بالفرنسية ياسمين شامي إلى الواجهة مع صدورها في طبعة جيب ضمن سلسلة «بابل»، بعد نشرها للمرة الأولى عن دار أكت سود الفرنسية، عام 2023. هذه الإعادة إلى التداول لا تندرج فقط في منطق الانتشار، بل تتيح قراءة متجددة لنص يشتغل على تحولات اجتماعية وسياسية لا تزال راهنة، وعلى أسئلة العودة، والمدينة، وإعادة توزيع المجال داخل الدار البيضاء التي تشكّل مسرحاً للتناقضات الصامتة. وتكشف الرواية من خلال مشروع لنقل أهالي حيّ صفيحيّ عن عنف مضمر، وعن اقتلاع جبريّ لذاكرة المكان والعلاقات الإنسانية.

تفتتح الرواية عالمها من نقطة تبدو مألوفة: عودة زوجين، ميّ وشريف، من باريس إلى الدار البيضاء. غير أن هذا المعطى الأولي لا يُستثمر بوصفه لحظة حنين أو استعادة، بل يتحول تدريجيًا إلى اختبار قاسٍ لمجمل التصورات التي يحملها الاثنان عن العالم، عن العدالة، وعن نفسيهما. وقد كان هذا القرار، في بدايته، مشروطًا بسياق يبدو عقلانيًا ومشتركًا: «لقد قرّرا معًا – هكذا ذكّر شريف ميّ حين تحدّث عن فكرة العودة – أن مجيء طفل ثانٍ هو الذي سيحدّد موعد استقرارهما في الدار البيضاء، كما لو أنّ هذا الطفل يربطهما بعمر المسؤوليات». غير أن ما يبدو اختيارًا محسوبًا ينقلب، مع توالي الصفحات، إلى مسار من التفكك البطيء، حيث تتعرّى القناعات، وتتصدع العلاقات، وتفقد اللغة قدرتها على التفسير.

شريف، المهندس المنخرط في مشاريع التهيئة الحضرية، يصل إلى الدار البيضاء مسلحًا برؤية واضحة: تحديث، تنظيم، عقلنة المجال. يحمل معه خطابًا مألوفًا عن التنمية، وعن ضرورة إدماج الفئات المهمشة داخل نسيج حضري حديث. غير أن هذا الخطاب يصطدم بواقع أكثر تعقيدًا. مشروع نقل سكان حيّ صفيحيّ لا يظهر كحلّ تقنيّ بقدر ما يكشف عن عنف مضمر، عن اقتلاع قسري لعلاقات إنسانية، وعن تفكيك لشبكات عيش تشكلت عبر الزمن. ويظهر هذا التوتر بوضوح في التساؤل الذي تطرحه الرواية: «هل يرغب سكان الكاريان فعلاً في إعادة إسكانهم كما تقول؟ لماذا لا يُعاد تأهيل هذا الحيّ، ويُسمح لهم بالعيش حيث عاشوا دائمًا؟ أتتخيلهم محبوسين في الداخل، بعيدًا عن المحيط؟».

في المقابل، تسلك المؤرخة ميّ مسارًا مختلفًا. لا تنخرط في المشروع من موقع القرار، بل تقترب من سكان الحي، تستمع، تلاحظ، وتكتب. حضورها داخل الفضاء الهامشي لا يُبنى على وهم الاندماج، بل على إصغاء متردد يقرّ بحدوده. النصوص التي تكتبها تفتح في الرواية طبقة سردية ثانية، أقل يقينًا وأكثر هشاشة، لكنها أيضًا أكثر قدرة على التقاط التفاصيل الدقيقة.

هذا التوازي بين مساري مي وشريف لا يُقدَّم بوصفه صراعًا مباشرًا، بل كتباعد تدريجي في الرؤية. شريف يتشبث بخطاب الفعالية والضرورة، بينما تنزلق مي نحو منطقة الشك، حيث لا تعود مفاهيم مثل «التنمية» و«التقدم» قادرة على احتواء ما تراه وتسمعه. العلاقة بينهما لا تنهار

فجأة، بل تتآكل عبر احتكاكات صغيرة وصمت متزايد، وعجز كل طرف عن إقناع الآخر دون أن يشعر بأنه يخون شيئًا في داخله. وقد يتجلى هذا التباعد حتى في النقاشات النظرية التي تبدو في ظاهرها متوازنة، كما في قول شريف: «ولماذا لا تتصورين أن الدور المقدّس للأب قد يحدّد الحياة الاجتماعية للرجال، وأنهم، كي يؤدّوه على أكمل وجه، قد يتخلّون جزئيًا عن نشاطهم؟ عمل بدوام جزئي للآباء والأمهات معًا، يتقاسمون فيه سعادة تربية الأبناء وواجب إعالة الأسرة؟ ألن يكون في ذلك إعادة نظر مثيرة في فكرة الإنجاز الذكوري، ووضع حد نهائي لعدم المساواة؟».

الدار البيضاء التي تظهر هنا ليست مجرد خلفية للأحداث، بل فضاء متشظٍ، تتجاور فيه عوالم متباعدة دون أن تلتقي فعليًا. أحياء راقية وفضاءات مغلقة، مقابل مناطق هامشية تعيش على إيقاع مختلف. الحركة بين هذه الفضاءات لا تُنتج تواصلاً حقيقيًا، بل تكشف عن حدود غير مرئية يصعب تجاوزها.

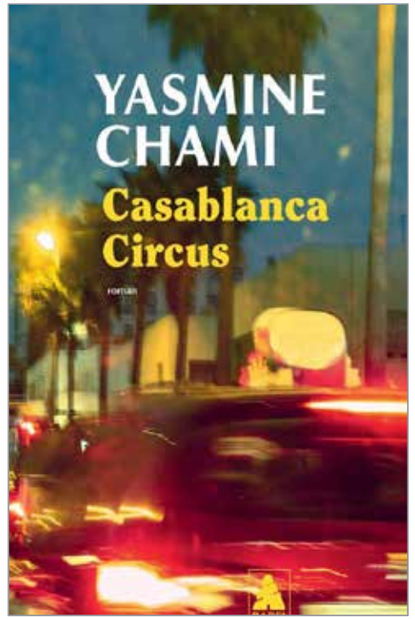
اللافت أن الروائية ياسمين شامي لا تلجأ إلى خطاب تفسيري مباشر. لا توجد خطب مطوّلة عن الظلم أو الفوارق الطبقية، ولا محاولة لفرض رؤية واحدة على القارئ. بدل ذلك، تعتمد الرواية على تراكم المشاهد: لقاء بين مي وإحدى النساء في الحي، زيارة ميدانية يقوم بها شريف، نقاش عابر بين شخصيات تنتمي إلى خلفيات مختلفة. داخل هذه اللحظات، يتكثف التوتر، دون حاجة إلى إعلان صريح. وتواكب لغة الرواية هذا الاختيار. جمل قصيرة نسبيًا، تميل إلى التوصيف الدقيق بدل الانفعال. لا أثر لبلاغة متضخمة أو لاستعارات ثقيلة. هذا الاقتصاد اللغوي لا يعكس فقرًا، بل رغبة في إبقاء مسافة بين النص وموضوعه، وترك الشخصيات تظهر من خلال أفعالها وترددها.

في المقاطع التي تكتبها مي، يتغير الإيقاع قليلاً. تظهر نبرة أكثر ذاتية، لكن دون أن تتحول إلى بوح كامل. الرسائل الموجهة إلى الابنة تظل معلّقة بين الرغبة في الشرح والعجز عن الإحاطة. ومن داخل هذا المسار، تصل مي إلى لحظة وعي حاسمة تعبّر عنها بوضوح: «تلك النسوة، قوتهن وصبرهن، والاحتفال الذي يصنعنه من لا شيء... ضحكنا ورقصنا حتى نهاية فترة بعد الظهر، أصبحن أخواتي في القلب، ومرشداتي أيضًا. لن أستطيع بعد اليوم أن أفكّر في إعادة الإسكان بلغة الأرقام؛ أمامي الآن حياتهن، آلامهن وأفراحهن التي يتقاسمنها».

واحدة من نقاط قوة الرواية تكمن في الطريقة التي تتعامل بها مع فكرة «المساعدة». مي، رغم اقترابها من سكان الحي، تظل واعية بموقعها. لا تتحول إلى منقذة، ولا إلى صوت باسم الآخرين. هذا الوعي بالمسافة يمنع النص من السقوط في الشفقة أو في إعادة إنتاج علاقة غير متكافئة. في الوقت نفسه، لا تُقدَّم الشخصيات الهامشية كضحايا صامتين، بل كفاعلين داخل عالمهم.

شريف، من جهته، لا يُختزل في دور تقني بارد. الرواية تمنحه تعقيدًا كافيًا ليظهر كمن يؤمن فعلاً بما

ياسمين شامي



يفعل. مشكلته لا تكمن في غياب النية، بل في الإطار الذي يتحرك داخله. اللغة التي يستخدمها – لغة الأرقام والمخططات – تمنحه شعورًا بالوضوح، لكنها تعزله عن تجارب لا يمكن قياسها.

العنوان «سيرك الدار البيضاء» يكتسب مع تقدم القراءة دلالة أوسع. لا يحيل فقط إلى فوضى المدينة، بل إلى نوع من العرض المستمر، حيث تتجاور أدوار مختلفة دون أن تندمج. كل شخصية تؤدي دورها، دون أن تمتلك السيطرة الكاملة عليه، كما في عروض السيرك التي تقوم على توازن هشّ.

لا تسعى الرواية إلى حبكة مشدودة بالمعنى التقليدي. بدل ذلك، يتقدم النص عبر تراكم تدريجي للتوترات، حيث يغيّر كل مشهد زاوية النظر دون قطيعة حاسمة. هذا الاختيار قد يربك قارئًا يبحث عن سرد خطيّ، لكنه يمنح الرواية قدرة على التقاط التحولات الدقيقة.

تطرح الرواية أيضًا سؤال العلاقة بين الخطاب والممارسة. الشخصيات القادمة من باريس تحمل معها لغة معينة: حقوق، مساواة، تحرر. هذه اللغة، التي تبدو بديهية في سياقها الأصلي، تواجه في الدار البيضاء مقاومة صامتة أو تتحول إلى شيء آخر. ليس لأن هذه القيم خاطئة، بل لأن ترجمتها داخل سياق مختلف تكشف عن حدودها.

في أكثر من موضع، يظهر أن ما يُفترض أنه «حل» قد ينتج مشكلة جديدة. نقل السكان قد يحسن شروط العيش من ناحية، لكنه يقطع روابط اجتماعية من ناحية أخرى. التنظيم العمراني، الذي يبدو تقدمًا، يحمل في داخله عنفًا غير معلن. هذا التعقيد يجعل الرواية أقرب إلى مساحة للتفكير منها إلى موقف جاهز.

في النهاية، لا تقدم رواية ياسمين شامي إجابات جاهزة، بل تترك شخصياتها في حالة حركة غير مكتملة. مي تواصل الكتابة دون يقين، وشريف يستمر في عمله دون أن يتمكن من تجاهل الشكوك التي بدأت تتسلل إليه.

بهذا الشكل، تكتب ياسمين شامي رواية تشتغل على مناطق التوتر بدل الحسم، وتقدم صورة للدار البيضاء أقرب إلى واقع متحرك، تتقاطع فيه الرغبات والمصالح والتصورات دون أن تستقر في صيغة نهائية.

سيرة الروائية

ياسمين شامي، روائية مغربية، وُلدت في الدار البيضاء، عام 1966. بعد التحاقها بالمدرسة العليا للأساتذة في أولم، بباريس، لدراسة الفلسفة، حصلت على التبريز في العلوم الاجتماعية، كما نالت شهادة في الأنثروبولوجيا. تعيش وتعمل في الدار البيضاء. صدرت له الروايات الصادرة كلها عن دار «أكت سود» الفرنسية: «حفل» (2002)، «الموت افتتان» (جائزة معهد العالم العربي 2017)، «ميديا الحبيبة» (2018)، «في جسدها» (2022)، و«سيرك الدار البيضاء» (2023).

سيرة مرضيّة

بقلم: زهير أبو شايب

يصف الشاعر والناقد حكمت النوايسة كتابه "السجون" بأنّه "سيرة مرضيّة"، وذلك ما دفعني للتساؤل عن الفرق بين السيرة المرضيّة والسيرة غير المرضيّة! لقد بدا لي أنّ ثمّة جانبًا مرضيًّا في كلّ سيرة ذاتيّة، لأنّ هذا الجنس الأدبيّ معنيّ أساسًا بالدفاع عن الذات ضدّ النسيان، والدفاع في جوهره تعبير مرضيّ عن ذات مهدّدة. لكنّ ما ميّز سيرة حكمت النوايسة المرضيّة هو أنّها لم تُكتب قبل النسيان كما يحدث في العادة، بل كتبت أثناء النسيان وبعده، وبنيت بالاتّكاء على ذاكرات الآخرين، ولملمة الأحداث والشخصيّات والتواريخ والأسماء بمهارة عالية من أجل رتق الثقوب والتهرّؤات، الّتي هدمت ذاكرته بسبب التهاب السحايا.

والحقيقة أنّ من يقرأ الكتاب لا يشعر قطّ بأنّ الكاتب كان غائبًا جزئيًّا أو كليًّا عن أحداث هذه السيرة أثناء وقوعها، وهذا يشير إلى قوّة الدفاعات الّتي امتلكها الكاتب في مواجهة المرض، وقوّة الإسناد الّذي قدّمه له الأشخاص المحيطون به. لكنّ الحيل الدفاعيّة، الّتي لجأ إليها هذا الكتاب، لم تقف عند لملمة الذكريات وتشييد ذاكرة بديلة، بل أعادت تعريف (الحرّيّة) الّتي تتأسّس عليها ذات الكاتب، وذلك بتسليط الضوء على (السجون) الكثيرة الّتي تحاصر الذات فيما هي تتوهّم أنّها حرّة. إنّ المرض هو الّذي أتاح لتلك الذات المحبوسة في سجون متراكب بعضها فوق بعض أن تستفيق من وهم الحرّيّة، وأن تنتبه إلى سجونها اللامرئيّة الّتي كانت العافية تحجبها.

لقد تحوّلت الذاكرة هنا إلى سجن، وتحوّل المرض إلى انتباه كالّذي قال عنه عليّ بن أبي طالب، "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا". إنّ الناس إذا مرضوا انتبهوا، ولعلّ هذا هو ما يجعل المرض مرآةً خاصّةً تختلف فيها الذات عن ذاتها، وتنتج سيرةً لها مذاق مختلف يتّسم بالحدّة والانتباه إلى الحياة وحوافّها الهارية الخطيرة الّتي تطلّ على الموت.

إنّ كلّ المفردات، الّتي تتشكّل منها العافية، هي سجون في حقيقة الأمر: فالجمال سجن، والحبّ سجن، والمبادئ سجن، والأخلاق سجن، واللغة سجن، والأنا سجن، والصورة سجن، والمجتمع سجن، والأحلام سجن، والذاكرة ذاتها سجن؛ وإذن فليس على المريض أن يشعر بالخسارة لمجرّد أنّه مرِضَ، بل عليه أن ينتبه إلى (السجون) الّتي حرّره المرض بالذات منها. هذه المفارقة المركزيّة، الّتي ينبني عليها الكتاب كلّه، والّتي تقلب الذاكرة إلى سجن والنسيان إلى حرّيّة، تتيح لنا أن ندرك تلك المساحة الرحبة الّتي تستطيع الذات (الحرّة) أن تتحرّك فيها لتكون ذاتًا كونيّة محصّنةً ضدّ الوهم والهمّ والعتمة وانعدام الرؤية، فالكائن ليس قائمًا في ما يعرف وما يرى وما يذكر وما يحبّ، بل هو قائم أيضًا في ما وراء ذلك: في ما لا يعرف وما لا يرى وما لا يذكر وما لا يحبّ. هو المحدود قائم في المطلق، في الشيء وضدّه، في المتعيّن واللامتعيّن.

ولعلّ الفصل الموسوم بـ "الشعر وسجن التذكّر"، الّذي يتأمّل فيه الكاتب طفولته، ويربط بينها وبين الشعر وبينها وبين المقاومة، هو خير تمثيل على الحيل الدفاعيّة المدهشة الّتي لجأت إليها الذات لتقاوم السقوط في هاوية النسيان، فالعودة إلى الطفولة هي عودة إلى ما قبل الذاكرة، والذهاب إلى الشعر هو ذهاب إلى ما وراء الذاكرة، وتلك مناورات لاجتياز الذاكرة المهترئة أو المفقودة وملء الفراغ الناجم عن فقدانها.

لقد كان المرض هنا شكلاً من أشكال الغياب والمحو. لكنّه كان نقطة تحوّل في الوقت نفسه، حيث لجأت الذات إلى إعادة تشكيل ذاتها ووعيها عن طريق المخيّلة. إنّ تساؤل الكاتب: "من أنا إذا فقدت ذاكرتي؟" هو دليل على أنّ المخيّلة هي المكان الأوّل الّذي تنشأ فيه الذات، والمكان الأخير الّذي تلوذ به حين تتعرّض لأيّ تهديد.

"السجون.. سيرة ذاتيّة بين المرض والمخيّلة"، كتاب عميق سلس ممتع وجديد في رؤيته ولغته وطريقة معاينته للذات وهويّتها، وهو كتاب تأسيسيّ يستحقّ القراءة.

• شاعر وفنان تشكيلي من الأردن وفلسطين

رواية الكاتب الياباني الناطق بالفرنسية أكيرا ميزوباياشي تقدم درساً في الإنسانية

«غابة اللهب والظلال».. الفن في مواجهة الحرب

كتبت: سلمى الغزاوي

يواصل الكاتب الياباني الناطق بالفرنسية أكيرا ميزوباياشي مشروعه الأدبي الذي يروم استكشاف الفنون بصفتها وسيلة لمقاومة العنف والمآسي، ليبدع لوحة سردية وملحمة آسرة يقف فيها الفن في وجه ويلات الحرب، ونصاً بالغ التأثير، يمزج فيه ببراعة بين الأسلوبية اليابانية التي تركز على وصف الطبيعة والمشاعر الإنسانية بعمق واحتشام، واللغة الفرنسية التي تضفي عذوبتها وشعريتها المكثفة وموسيقاها الداخلية مزيداً من السحر على إبداعاته السردية. هكذا، في روايته الأخيرة «غابة اللهب والظلال» الصادرة عن دار غاليمار الفرنسية خريف 2025، يسافر بنا الروائي في الزمن، وبالضبط قبل أزيد من ثمانين عاماً، إلى زمن الحرب والجنون والعبث والموت بشتى أشكاله، لنجد أنفسنا في العاصمة اليابانية طوكيو، نهاية شهر ديسمبر/ كانون الأول 1944، ونشهد قصة تعارف ثلاثة طلبة في بداية عقدهم الثاني، يجمعهم الشغف بالفنون الغربية، تتقاطع مصائر الأبطال الثلاثة إثر شروعهم في العمل بدوام جزئي داخل مركز لفرز البريد. نتعرف على رين، طالب الفن التشكيلي الموهوب، ويوكي، الطالبة الشابة التي تتقاسم مع رين الولع بالرسم، وبن العازف الموهوب والواعد، والذي يعاني من العرج الشيء الذي كان سبباً في نجاته من التجنيد الإجباري واللالتحاق بالجبهة ليخوض باسم الإمبراطور حرباً يراها قمة في الوحشية والعبث. نقرأ: «لا ريب في أن الانسان هو أشد المخلوقات كرهاً، كونه المخلوق الوحيد الذي اخترع الحرب. لم يسبق أن قتل أي مخلوق آخر هذا العدد الهائل من بني جنسه، لكن وحده الانسان يحمل رقماً قياسياً تاريخياً في قتل ملايين البشر على يد أبناء جنسهم».

يستخدم الكاتب أسلوباً بطيئاً، رقيقاً وشاعرياً في بنية سردية متقنة ليروي قصة هؤلاء الأصدقاء الثلاثة، معتمداً على حبكة تتصاعد تدريجياً تماماً كمقطوعة «كافاتينا» لبيتهوفن من رباعيته الوترية الثالثة عشرة، المفضلة لهؤلاء الأصدقاء والتي نجدها حاضرة على مدى الرواية. كما تحضر في الرواية عدة مقتطفات ومقاطع من مذكرات، ودفاتر ملاحظات الأبطال الثلاثة، ليقدم لنا أكيرا ميزوباياشي من خلال هذه المقاطع التي نجح إلى حد ما في كتابتها بأصوات مختلفة، تحليلاً دقيقاً لرغبات ووجهات نظر شخصياته الرئيسية ولمحة عما يدور في عقولها الحائرة وأرواحها المعذبة.

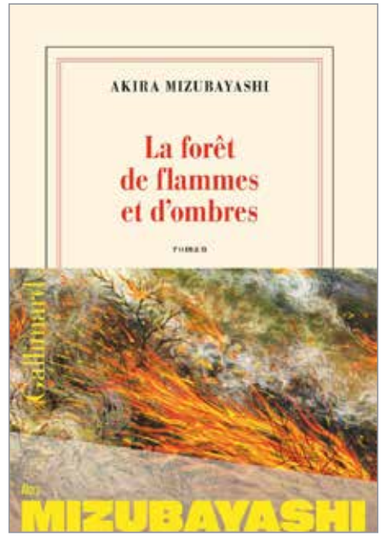
يومًا بعد يوم، نشهد ميلاد صداقة عظيمة بين يوكي ورين وبن، إذ وقع الشابان معاً في حب زميلتهما الفاتنة، غير أن بن قرر ألّا يصارحها بمشاعره تجاهها خوفاً من أن ترفضه بسبب إعاقته، في حين ارتأى رين أن يتقرب منها، مستغلاً شغفهما المشترك بالفنون الغربية وبالأدب واللغة الفرنسية، وبدأ يدعوها للخروج رفقته لارتياد المقاهي والمطاعم، ومناقشتها حول اللوحات العالمية لمونيه، رينوار، فيرمير، سيزان، كوربيه وفان غوغ وغيرهم، وكذا التنزه رفقة كلبة رين «هانا» التي أحبت يوكي على الفور ونسجت معها رابطة قوية، هذه الكائنة الأليفة والوفية التي سيكون لها حضور مميز بل وشبه أسطوري في الرواية.

يخطط رين للاعتراف بحبه ليوكي، أملاً في أن توافق على الارتباط به، ولكنّ للقدر رأياً آخر، ففي زمن الحرب والموت، لا مكان للحب والحلم، وهكذا، يجد رين نفسه مضطراً لتلبية نداء الواجب، بعدما تم استدعاؤه من طرف الجيش كي يتوجه إلى منشوريا ويضطلع بمهمة رسام حرب، يتغنى ببطولات وهمية في نظره، للجنود في جبهة القتال، ويرسم لوحات من شأنها أن ترفع معنوياتهم، يتساءل رين: «كيف لنا أن نشجع هؤلاء الجنود المنهكين واليائسين، بل والمصابين بصدمات نفسية، على الانبعاث من جديد؟ وكيف لنا أن نخبرهم بأن أمامهم مستقبلاً مشرقاً ما عادوا يتخيلون إمكانية وجوده؟ لم يَلُحْ أمامه أي بصيص أمل، ترى هل سيسلك قريباً ذات الطريق الذي سلكه آخرون قبله، طريق الموت العبثي، الذي تجبرهم على السير فيه قوة الجيش التي تستند بدورها على السلطة المطلقة للإمبراطور؟».

يودع رين محبوبته يوكي وهما على أعتاب بداية قصة حب واعدة، يطلب منها أن تنتظره، ويترك أليفته «هانا» في عهدتها، موصياً صديقه بن بأن يعتني بهما، قبل أن يقصد منشوريا، وهناك، يكتشف أنه ليس بمستطاعه أن يرسم لوحات مزيفة تحيي الأمل في نفوس الجنود المعطوبين، لذا، يشرع في رسم الأهوال التي عاينها، مما يثير حفيظة رئيسه الذي يهدده بالعقاب في حالة ما إذا أصر على مواصلة رسم لوحاته المأساوية، الغارقة في الدماء والرماد، غير أن رين المؤمن بأنه على الفن أن يكون مرآة للواقع يواصل رسم لوحاته النازفة بجنون، إلى أن يجد نفسه معاقباً بالانخراط في الصفوف الأمامية للجيش، دون أدنى خبرة في القتال ودون أية فرصة للنجاة، ببساطة، لقد تم الحكم عليه بالإعدام مسبقاً. وهكذا، ذات ليلة مظلمة، يسقط رين رفقة جنود آخرين ضحايا لكمين: «شعر رين بوجهه يحترق، وشعر وكأن جسده يذوب داخل فرن، لقد كان محاصراً في عالم أحمر ساطع، متوهج، متأجج، خلفيته الوحيدة الدمار، حيث ينفجر ويتفحم كل شيء ليستحيل رماداً، أما هو، فقد استحال سجيناً في غابة من اللهب والظلال».

في المستشفى، كان رين يصارع الموت، بعدما فقد إحدى عينيه، تشوه الجانب الأيسر من وجهه، وبترت ذراعاه. بالنسبة لرين، الذي يعتبر الرسم مرادفاً للحياة، كانت خسارته لذراعيه بمثابة الحكم عليه بألّا يتمكن أبداً من الرسم، ولهذا، أمضى أياماً وهو على حافة الجنون، يهذي ويستعيد بلا هوادة مشهد التفجير والحريق الهائل الذي حاصره، ويشعر بأنه ما عاد هناك أي أمل ليعانق ريشته وألوانه من جديد، غير أن زيارة صديقيه بن ويوكي له في المستشفى هونت عليه قليلاً وأعادته لأرض الواقع، سيما بعدما لم تُبْدِ يوكي أي خوف من مظهره الجديد، بل أكدت له بأنه محظوظ مقارنة ببعض رفاقه في الجيش الذين لقوا حتفهم، إذ رغم فقدانه لذراعيه، فإنه لا يزال بمستطاعه أن يرسم بقدميه وفمه، وموهبته الفذة وقوة التحدي التي يتسم بها دوماً، كما تفاجأ بقرارها الزواج منه، لترافقه في رحلة العودة إلى الرسم، كي

أكيرا ميزوباياشي



يصور لوحات شاهدة على جنون الآلة الدموية للحرب.

تزوج رين بيوكي، التي قررت أن تكرس حياتها له ولحلمه الفني، مضحية بحلمها وموهبتها، لتتوقف عن الرسم وكأنها تود أن تختبر بطريقة رمزية معنى أن يفقد الرسام ذراعيه، فيما انكب رين الذي فقد أسرته في كارثة هيروشيما على الرسم بقدميه وفمه بلا توقف وكأنه مصاب بحمى إبداعية، لينجز سلسلة من خمس عشرة لوحة ضخمة أسماها «غابة اللهب والظلال»، صَوَّرَ فيها جحيم الغارات الجوية، الحرائق الهائلة، أنهار الدماء، وشتى الفظاعات والمناظر المروعة التي عاينها في الحرب، مطلقاً العنان لسيل ألوانه القاتمة المتوهجة عساه يفرغ فيها أحزانه وآلامه، وحاملاً على عاتقه رسالة إظهار الدمار الشامل الذي يمكن أن يلحقه الجنون البشري بهذا العالم، عسى أن يحل يوم تتوقف فيه الحروب، وينتصر الفن والجمال والحب والتعايش: «وحده الفن يقاوم الموت عبر الأعمال الفنية، إن الموسيقى والرسم على حد سواء يوقظان ويعيدان إحياء القوة الإنسانية الفريدة من نوعها»، هنا يطرح الكاتب سؤاله الجوهري: هل بمستطاع الفن أن ينقذنا من الجنون والموت، وهل الشغف وسيلة للصمود والبقاء؟

رزق رين ويوكي بابنة أطلقا عليها اسم «آيا»، وفي نفس الوقت، اختار صديقهما بن منفاه الاختياري في أوروبا ليطور موهبته الموسيقية، ويصير قائد أوركسترا بجنيف ويعمل على الرباعيات الوترية، ليستكشف عالماً آخر، مكاناً حيث لا تزال الحرية والعدل ممكنين، مثلما أخبره رين ذات محادثة بعيدة في مركز البريد. أخيراً، لقد حقق بن حلم صديقيه بالحياة في مكان آخر، لذا، كان في كل مرة يعزف فيها «كافاتينا» بيتهوفن يهديها إليهما.

بعد مرور سبعة عشر عاماً على الحرب، توفي رين، لنتابع رحلة يوكي التي حملت إرثه الفني، وابنتهما آيا التي تصبح بدورها موسيقية موهوبة في باريس، ثم حفيدة يوكي، والكلبة «هانا» ذات الحيوات المتعددة، والتي ترمز إلى رابطة الصداقة التي لا تنفصم أبداً. تنتقل رواية أكيرا ميزوباياشي «غابة اللهب والظلال» بين العصور والأجيال على مدى ثمانين عاماً، بخفة سردية تتماهى مع مدونات موسيقية بطيئة، متسارعة، هادئة وحادة في آن واحد، في محاولة من الكاتب إظهار كيف تتوارث الأجيال الموهبة الفنية والوفاء، وكيف يبقى الفن خالداً على مر الزمن بعد رحيل مبدعيه، كذاكرة حية تنقل لنا صوراً وآثاراً ودروساً من التاريخ المظلم، في رواية، شأنها شأن كل أعمال أكيرا ميزوباياتشي، هي إهداء للفن والصمود، وقصيدة يابانية انبثقت من رماد الحرب لتتغنى بقوة الصداقة والحب. إنها رواية مميزة رغم سردها مأساة من مآسي القرن الماضي، لتظل أشبه بدرس عميق في الإنسانية، مؤكدة على أن الفن ينتصر دوماً على أهوال الحرب.

سيرة

أكيرا ميزوباياشي، كاتب ياباني من مواليد عام 1951، تخصص في اللغة الفرنسية بجامعة مونبولييه ليصير عام 1989 أستاذاً للأدب الكلاسيكي الفرنسي بجامعة صوفيا بطوكيو. له عدة روايات مكتوبة باللغة الفرنسية، منها: «حب ألف عام» و«روح الموسيقى». نال في عام 2025 الجائزة الكبرى للفرنكوفونية.

بقعة ضوء

هموم الصحافة الثقافية

بقلم: علاء عبد الهادي

الحديث عن المجلات الثقافية العربية، ذو شجون، يتجاوز حدود الحيز الضيق الخاص بالعاملين في هذا الحقل، إلى ما هو أشمل ويتعلق بحيوية الحياة الثقافية والفكرية برمتها. فلا يكاد يمر عام من دون أن نسمع عن توقف مجلة ثقافية هنا أو هناك، ولا أريد أن أعدد هنا أسماء مجلات ثقافية عريقة كانت إلى وقت قريب ملء السمع والبصر، وفجأة تتوقف عن الصدور أو تموت إكلينيكيًا. وبعدما كانت تلك المجلات جزءاً لا تتجزأ من القوة الثقافية الناعمة لتلك الدول التي تصدرها، صار اختفاؤها يعني ببساطة تآكل هذه القوة أو تراجعها.

شهد العالم إصدار مجلات أدبية بعد اختراع المطبعة، حيث صدرت في فرنسا "صحيفة العلماء" عام 1665، وكانت "جنتلمان " البريطانية أول مطبوعة تحمل اسم مجلة عام 1731. وكانت مصر أولى الدول العربية التى عرفت المجلات الأدبية نتيجة احتكاكها بالغرب فى أعقاب الحملة الفرنسية، وفي عام 1870 صدرت "روضة المدارس" كأول مجلة عربية تلتها "المقتطف" ثم "الهلال" عام 1892. وشهدت فترة الثلاثينات من القرن الماضي العصر الذهبي للمجلات الثقافية فى مصر، فتألقت "الرسالة" لأحمد حسن الزيات، و"الثقافة"، و"الكاتب" على المستوى العربي، كما برزت "الآداب" اللبنانية، و"العربي" الكويتية، و"نزوى" العُمانية و"أفكار" الأردنية، وغيرها الكثير. وكانت المجلات الثقافية العربية تمثل بوابة للمعرفة والإبداع. ولك أن تعرف مثلاً أن كتابات طه حسين في "حديث الأربعاء" نشرت للمرة الأولى في مجلة "الرسالة" التي لعبت دورًا مهمًا في تشكيل وعي أجيال، كما نشر أديب نوبل، نجيب محفوظ، عبر تلك المجلات، أولى رواياته وقصصه. نفس الأمر في مجلة " الآداب" التي أصبحت دُرّة المنابر الثقافية العربية، وحافظت مجلة "العربي" على ريادتها.

وما يقال عن هذه النماذج ليس استثناءً بل يقال على مجلات عربية أخرى كثيرة على امتداد الوطن العربى، ولكنها مع الأيام تراجعت وتآكل دورها، وبعضها طواها النسيان ولم تستطع مجاراة التحديات التي فرضتها التكنولوجيا، وتغيّر عادات القراءة لدى الأجيال الجديدة.

اليوم تعاني المجلات في مصر، مثلاً، من ارتفاع غير مسبوق في مستلزمات الصناعة، التي يتم استيرادها بالكامل من الخارج. وأنا أدرك جيدًا، وقد توليت لسنوات رئاسة تحرير مجلة "أخبار الأدب" في مصر، حجم الأعباء المالية المتزايدة التي تتحملها المؤسسات الصحفية لاستمرار أداء الرسالة الثقافية، فالأزمة تتعلق بالصحافة التقليدية برمتها، ولكنها في المجلات الثقافية مضاعفة لأنها ليست شعبية، بل نخبوية بالدرجة الأولى. ولكن يبقى أن ندرك أن غياب المجلات الثقافية، هو شهادة وفاة لروح الإبداع، لاختفاء البيئة الحاضة، والراعية للإبداع والمبدعين.

وفي سياق المجلات، يُحسب لإمارة الشارقة حرصها على إصدار المجلات الثقافية ومواصلة دعمها لتستمر في أداء رسالتها التنويرية على مستوى الوطن العربي. والمتابع للشأن الثقافي العربي سوف يلحظ بكل سهولة، أن دور تلك المجلات، بتنوع طبيعتها وثرائها، يتكامل مع المهرجانات والملتقيات والأنشطة الثقافية التي تنظمها الإمارة في الداخل والخارج على مدار العام. وعلى سبيل المثال، إنّ مجلة "كتاب" التي تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب، تحوّلت إلى قِبلة للكتّاب والمبدعين والنقاد العرب، ونافذة للمستعربين والمهتمين بالأدب العربي، وهو اهتمام لم يأتِ من فراغ، بل جاء ترجمة لرؤية مشروع الشارقة الثقافي، لذلك تصدر المجلة تحت شعار "جسر ثقافيّ من الشّارقة إلى القارّات".

إنّ الصحافة الثقافية والأدبية تحتاج إلى من يؤمن برسالتها التنويرية في التثقيف وتعزيز الوعي، ورسالتها في مد الجسور بين الثقافات.

• كاتب صحفي من مصر

جميل أبو صبيح يطلق صرخته في وجه الظلم

«ملحمة الكائن الحربي».. سردية شعرية للألم

كتب: عمر أبو الهيجاء (إربد)

تشكلت علاقة الشعر العربي قديماً وحديثاً بالسرد في كافة العصور، وهي علاقة لها تأثيراتها وخصوصيتها من نواح عدة، من حيث التقارب أو التباعد أو الانفصال فيما بينهما، لنجد أن السرد الشعري أخذ حيزاً كبيراً منذ العصر الجاهلي، وبات أكثر حضوراً في العصر الحديث، كأن الشعر بذلك فتح بوابة تتسع لعبوره إلى الأجناس الأدبية الإبداعية من قصة ورواية ومسرح وفن تشكيلي وسينما وموسيقى.

نستطيع القول حين نقرأ رواية بأنّ فيها لغة شعرية أو نفس شعري، وكذلك على القصة القصيرة والأعمال البصرية، وهنا يبرز الدور الجمالي السردي للشعر. والمتأمل في تجربة الشاعر الأردني الفلسطيني جميل أبو صبيح، يرى أنه شاعر مجرّب وعميق في رؤاه، خاض في سرديات شعرية منذ بداية تجربته الشعرية التي تصل إلى نصف قرن، إذ بدأ بالقصيدة العمودية ثم انتقل إلى قصيدة التفعيلة، فقصيدة النثر. ليمضي بنا عبر تشكيلاته وفتوحاته اللغوية إلى مسار سردياته. فمن خلال أعماله الشعرية التي أنجزها انحاز إلى السرد، فجاءت مجموعته الأكثر تميزاً ودهشة الموسومة بـ«ملحمة الكائن الحربي» التي أخذ فيها نهجاً مختلفاً في السرد الشعري يكاد يكون نافذة وبوابة من بوابات الدخول إلى عوالم أخرى للقصيدة، لنرى عبر محتوى ومضمون هذا العمل شاعراً يعود بنا إلى بواكير طفولة هذا الكائن وتفاصيله، سارداً حيوات كثيرة من غربة الروح وشتاتها وتشظياتها في معترك الحياة.

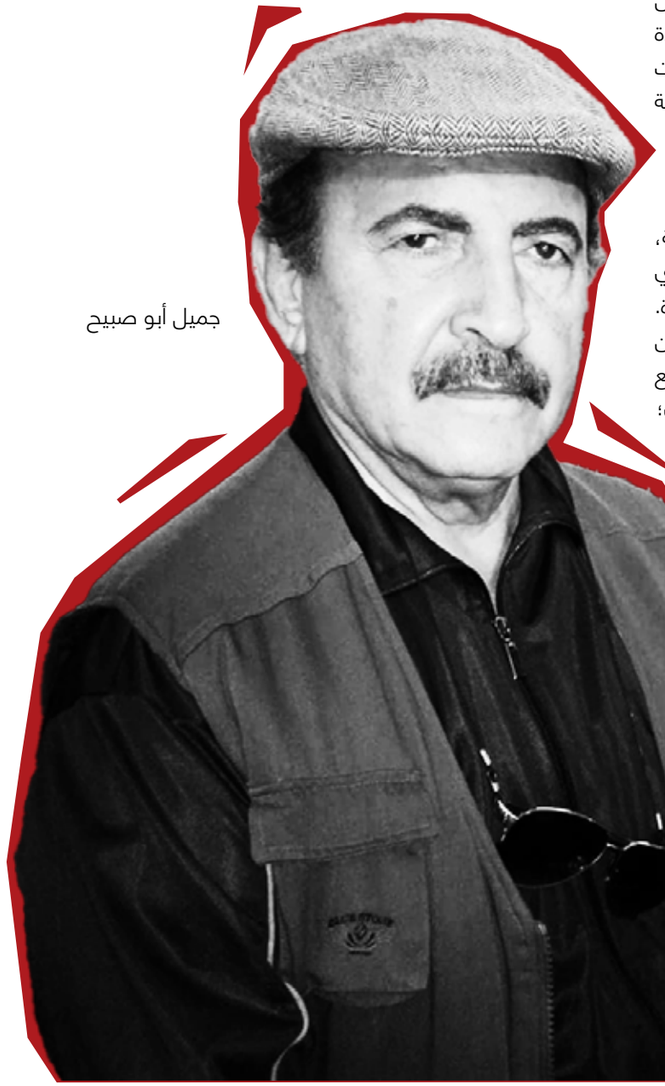
في نصوص أبو صبيح الشعرية المسرودة يشدنا الإيقاع، وتتوالد الموسيقى من تقارب المفردات وجرسها، لتمتزج مع إيقاع الكلمة بروح مفعمة بكلاسيكية عالية تنفذ إلى الروح المسكونة بنبض الحرف وإيقاع الحياة. هذه الكلاسيكية السردية المعجونة بماء الشعر والمطعمة بمخيال خصب ولغة بصرية تضعنا أمام مشهديات بصرية ورؤية درامية إنسانية بتشيكلاتها اللغوية، كأنها مشاهد سينمائية تتخللها محاورات لروح قلقة على عتبة الحياة وجدلية الموت ضمن رؤية فلسفية، مشتبكاً مع واقع مؤلم وأكثر وحشة واغتراباً.

جميل أبو صبيح شاعر يدهشك في تراكيبه وفتوحاته اللغوية والتفاصيل الدقيقة لمعنى الحياة وكائنها الطفولي والحربي، طفولة مسروقة وغربة ناشفة لا يبللها مطر ولا تأخذها ريح إلى شجرة العشق الأولى. وأكاد أجزم بأنه من الشعراء القلائل الذين اشتغلوا على منجزهم الشعري بروية ليأخذوا مكانتهم التي يستحقونها على خريطة الإبداع العربي.

أبو صبيح متفرد بصوته الخاص، وبصوره المتدفقة، وإيقاعه المناسب والمختلف، ويتأتى ذلك عبر محطات كثيرة تتسم بمعنى الدلالة، وتفجير اللغة، والكشف عن الشعر بسرد موسيقي، معبراً بذلك عن النثر في الشعر والشعر في النثر. وهذا أيضاً لا يتأتى إلا لشاعر مموسق له تجربة ومراس في كتابة القصيدة تميزه عن غيره من مجايليه. وحين نرصد بالمعاينة تجربة أبو صبيح نلاحظ أن الشاعر يستفزك كثيراً لجماليات تراكيبه اللغوية، وعناوينه، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: «أشجار النار»، و«قصيدة الجمر»، وأعمال أخرى لم يتخل فيها عن السرد المتقن للقصيدة في مجمل منجزه، ليسافر بالنثر إلى مساحات كثيرة، إلى عمق الدلالة والفكرة والمعنى والطاقة التعبيرية، مبتعداً عن اللغة التقريرية المجانية السهلة أو السطحية. لغته تستوقفك كثيراً لسبر أغوارها ومعانيها والبناء المتقن ضمن رؤية مختلفة وبوعي فني مدهش للقصيدة الحديثة، فالقصيدة عنده ذات معنى ومبنى وسرد بصري درامي حكائي، وفتح آفاق لغوية معرفية جديدة.

في السردية الشعرية للألم «ملحمة الكائن الحربي» الصادرة عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمّان، 2021، يصيبنا بدهشة وصدمة العنوان؛ بحيث لا يستطيع القارئ أن يترك العمل الشعري جانباً ليصل إلى المغزى من العنوان اللافت، أو ما «غناه نسر الياسمين في طريقه إلى المعركة» ملحمة شعرية سردية تتمثل روح الإنسان المنتفض ضمن رؤية فلسفية لغوية وبناء درامي يحمل دلالات عدة مرموزة إلى نسر له صفاته المتعارف عليها، من عنصر القوة والتصدي ومعاركه الكثيرة التي عُرف بها، هذا النسر الذي وسمه الشاعر بالياسمين؛ صفة تأخذ معنى آخر من الرقة والدفء وعنصر الرهافة والجمال.

يستهل أبو صبيح «ملحمة الكائن الحربي» بالقول: «للحرب ذاكرة/ ليس كما أهوى/ وأنا أريد الماء بين يديّ خمراً من جليد/ وأريد أجساد الصبايا الفارعات/ تلك الرياحين الأثيلة/ أريد أن أهوى/ والحرب دائرة/ كرمٌ من الأجساد ينضج/ والمناجل تشتهي رأس الوليد».



جميل أبو صبيح

نلاحظ هنا، بعض الصور الشعرية التجريدية والوحشية كيف رسمها أبو صبيح ليعبر عن الحالة التي تعايش معها الشاعر. ويذهب بنا إلى سيرة هذا الكائن الحربي الذي تمثّله الشاعر السارد، مستحضراً جلال الوالد في شتات المخيم، وعذابات الروح في صباحات محشوة بالبارود والقتل المبرمج على صفحة التراب، لنرى هذا المشهد التصويري البصري، حين يقول:

«وأرى أبي في الأرض يطوي/ سُنبل الأيام في غبش المخيم والدماء/ وأرى صباح القتل يغتال الصباح الورد/ ثم ينام ملتفاً بسوسنة الفناء/ وأرى أخي.. وأرى صديق العمر يخطف قاتلي/ ويغيب في شجر الفضاء/ وأنا المتوج فوق عرش الكستناء».

في هذه الملحمة الشعرية السردية نجد أنها تميزت بالبعد الفني والفلسفي والمعرفي في سرد حيوات كثيرة للإنسان الأكثر معاناة، الإنسان المسكون بالرحيل والقهر والشتات. تضعنا الملحمة أمام أسئلة مشروعة في اكتشاف عنصر الألم والتشظي الذي نحته أبو صبيح في الجسد الممزق من حيث الجراح والنفي على مصطبة الحياة وقسوة الواقع المأزوم. ورغم هذا الوجع والحزن في مشهديات هذه الملحمة، نجد هناك أملاً في كفة الحياة الأخرى التي ينشدها المتعبون على أطرافها، وفق قول الشاعر:

«أواه يا موسيقى/ يا كرمة في الحلق تحرقني/ كم أنت في روحي طليقة/ كم يحتفي بي الموت حين أفكُّ أزرار القميص/ وحين تنطلقين بين مفاصلي/ أواه يا موسيقى/ يا حربي الأولى».

هذا هو جميل أبو صبيح حين يطلق صرخته في وجه الظلم، وهذه سيرة النسر.

ابن المخيم

جميل أبو صبيح، شاعر أردني فلسطيني، من مواليد 1953 في مخيم عين السلطان بمدينة أريحا في فلسطين. درس اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق، عام 1975، ونال شهادة الدبلوم في اللغة العربية من جامعة القديس يوسف في لبنان 1979، ثم شهادة الدبلوم في الفلسفة من الجامعة الأردنية 1986. عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، واتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا. رئيس لجنة مهرجان الزرقاء الدولي للشعر. من دواوينه: «الخيل»، «البحر»، «تَماثلات»، «الهجرات»، «الجسد»، «البراري»، «الأمطار»، «أشجار النّار»، «قصيدة الجمر»، «سرديات مضيئة»، و«ملحمة الكائن الحربي».

لئلا ننسى عبد الوهاب البياتي

بقلم: عبده وازن

تحلّ هذا العام الذكرى المئوية لولادة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي (1926 – 1999)، ويجب ألّا تمرّ مثلما مرّت مناسبات اخرى لم يتم فيها تذكر الشاعر، بل تمّ حتى نسيانه، علماً بأنه واحد من الرواد الأوائل الذين أحدثوا ثورة الشعر التفعيلي أو الحر، ومنهم بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وبلند الحيدري.

رحل البياتي عن ثلاثة وسبعين عاماً، لكنه ظلّ شاعراً حتى اللحظة الاخيرة من حياته، فهو لم يستطع أن يتخيّل نفسه يوماً يحيا خارج الساحة الشعرية وبعيداً عن معاركها شبه اليومية. وفي تلك المعارك التي خاضها شاعر "أباريق مهشمة" كان ينتصر في أحيان ويتعادل في أحيان، ولكن طبعاً من دون أن يعترف بأي تعادل. كان البياتي شاعراً على صورة بروميثيوس الإغريقي ذاك الذي سرق النار وأراد أن يضيء بها العتمة التي تحيط به. وكان بحق ذاك السارق النبيل الذي أضاء بناره ليل الشعر والعالم.

عندما رحل البياتي في الثالث من أغسطس/ آب عام 1999، في دمشق، كان الزمن لا يزال زمنه والمنابر منابره وحواراته تحتل الصفحات الثقافية، وفيها دأب على التحدث من دون ملل عن ثورته الشعرية وعن قصيدة التفعيلة وعن العراق والمنفى والمرأة. ودأب كذلك على رمي سهامه الحارقة والمؤلمة أحياناً على بعض رفاقه من شعراء وكتّاب. وكم عرف البياتي بلسانه اللاذع وسخريته الحادة وهو لم يدع خصماً ينجو من نقده الجارح. ولم يسلم من هذا النقد الشاعرين نزار قباني وأدونيس.

عاش البياتي مجد الريادة وتنعّم به على خلاف رفيق دربه بدر شاكر السيّاب الذي قصفه الموت باكراً. لكن ريادته لم تدفعه إلى الاستسلام والرفاهة والطمأنينة، بل ظل ذلك الشاعر القلق المجبول بالأسئلة العميقة وبالشك والحيرة. وكيف لا وهو الذي استهل حياته الشعرية شاعر "اللامكان" بل "مسافراً بلا حقائب" كما تقول إحدى قصائده الأولى. ومنذ ذاك 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 البياتي أن يجسد صورة وجودية للشاعر المنفيّ خارج الجغرافيا والتاريخ معاً، خارج المتن والهامش.

يحلّ عبد الوهاب البياتي في طليعة الشعراء المحدثين الذين جددوا القصيدة العربية وأمدوها بما أوجدوا من ايقاعات جديدة وبنى ومفردات ومعانٍ لم تكن مألوفة. لكنه ظل على قدر من المحافظة أو الأصالة أو الرصانة في معنى ما، فلم يتطرف في ثورته الشكلية ولا في تجديده، ولم يُغرب في حداثته مثلما أغرب بعض الذين جايلوه وأعقبوه، بل آثر 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 ان يركن إلى قصيدة النثر.

كان البياتي شاعراً حديثاً بحقّ، ولكن من غير تطرف أو مغالاة أو تهور. فوراء ثورته كمنت حالة من الاتزان، وخلف غلوائه رسخت حالة من الهدوء، وهما اتزان الشاعر المثقف وهدوؤه، 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 وسواهما من شعراء الصوفية الذين قرأهم باكراً في بغداد. شاعر معاصر، ولكن على طريقة المخضرمين الذين لم يتخلوا عن قديمهم أيّاً كان. ولعل صفة الخضرمة تمثل شاعر "النار والكلمات" خير تمثيل. وهو ظل يحنّ إلى أوزان الخليل طوال أيامه الأخيرة، ولم يكن يتوانى عن القريض في بعض المناسبات. ولعل يميز البياتي كونه سليل المراحل والمحطات الرئيسة، سليل الرومانطيقية والواقعية، سليل الرمزية والصوفية، سليل الأصالة والحداثة. شاعر سياسي أيضاً نجح في ترسيخ معادلة جديدة للشعر السياسي قائمة على الوعي الثوري وليس على الهجاء والسخرية فقط.

• شاعر وروائيّ وناقد أدبيّ من لبنان

كتاب للسورية الأوكرانية كاترين يحيى يرصد قسوة الواقع

«كنت صغيرة عندما كبرت».. سيرة لابنة الحربين

كتب: عبد الله أبو بكر (لندن)

عادة ما تستند كتب السيرة الذاتية إلى تجارب شهدت تحولات كبيرة، ومرت في محطات كثيرة، يحاول من خلالها الكاتب سرد تلك التفاصيل التي عايشها - وربما عايشته - عبر مسيرة تمتد في أكثر من زمان ومكان، محاولاً اختصار المسافة بين الماضي والحاضر، ومحاصرتها أو حصرها بينّ دفّتي كتاب لئلا تنفلت منه في جهات واتجاهات بعيدة.

فن كتابة السيرة قديم في الأدب العربي، لكنه مرّ بتحولات كثيرة عبر الزمن، جعلته اليوم أكثر رواجاً وانتشاراً من أي وقت مضى. ومن المفاجئ في هذا الخصوص أن نجد كتابَ سيرة ذاتية للكاتبة السورية الأوكرانية كاترين يحيى، التي سبق لها نشر كتاب واحد فقط، هو عبارة عن مجموعة قصصية بعنوان «فزّاعة». وعلى ما يبدو، أن تلك المجموعة، لم تكن كافية لسرد الكثير من القصص التي تريد المؤلفة الكشف عنها وكتابتها، لتخرج لاحقاً من مساحة القصة، وتدخل إلى مساحة السيرة الذاتية الكاشفة، التي وجدت فيها يداً يمكن أن تحمل معها الكثير من الحقائب التي ظلت تدور بيدها في المطارات من بلد إلى آخر، هروباً من تلك الحروب التي عايشتها الكاتبة على الرغم من صغر سنّها، ومن هنا تحديداً جاء عنوان كتابها «كنتُ صغيرةً.. عندما كبُرت» الصادر عن دار رامينا للنشر في لندن، عام 2025.

يشير الناشر إلى المؤلفة بلقب «ابنة الحربين» على الغلاف الخلفي للكتاب: «في هذه السيرة لا تحمل ابنة الحربين سلاحاً، ولا تملك خريطة خلاص، تسير بين حطام البلدين، سوريا وأوكرانيا، وتجمع شتاتها، حيث ذاكرة غريبة وأم تنتمي للمكان الآخر، تعرف كيف تنظر بوجهين، تسمي الأشياء بلغتين.. لا تخبرنا من انتصر، لأن الحرب لا تنتهي في الذاكرة، ولا تبدأ من الجبهة. الحرب تبدأ في التفاصيل، في نظرة المعلمة، في لون البشرة، وفي الكلمات التي لا تترجم!».

تنتمي الكاتبة إذن لبلدين: سوريا من جهة الأب، وأوكرانيا من جهة الأم، وقد خاضا حربين قاسيتين ومتزامنتين أيضاً، فلم تعرف لاحقاً لأي الجهتين تميل، أو تلجأ. ما دفعها للبحث عن بلاد أخرى ترأف بمأساتها، وتستوعب فيها مفارقات الحرب التي ضربت بلديها معاً. وقد وصلت أخيراً إلى الإمارات لتصبح لاحقاً عنوان الإقامة الوحيد والآمن لفتاة تنتظر أن تحقق الكثير من الأحلام المؤجلة. هناك ظلت تقترب من فرصة وراء أخرى، وبأصدقاء أصبحوا في ما بعد شركاء في كثير من مشاريع العمل والكتابة. كما أصبحوا بطبيعة الأحوال أبطالاً أيضاً في قصصها ومحطات سيرتها.

أربعة فصول، بل أربعة بلاد، شكلت حدود هذه السيرة، (سوريا، أوكرانيا، مصر، والإمارات)، ما يضعنا أمام خريطة أحداث وتفاصيل واسعة في جغرافيتها، ولافتة في تفاصيلها. تلك التفاصيل التي لا ترتكز إلى وقائع كبرى أو فارقة، بل إلى يوميات بسيطة تركت في ذات الكاتبة أثراً لا يزول. وتبحث كاترين في سيرتها عن لحظات توقفت معها طويلاً في مسار الذاكرة، ظل الحنين عنواناً عالياً لها، يترك الأثر في كل مكان انبثق منه، يطرح الأسئلة ولا يتردد في الإجابة عنها. ولعل دراستها في تخصص الفنون والتلفزيون، وانخراطها في أعمال تلفزيونية ومسرحية مكّنها من بناء الأحداث في سيرتها بصورة لافتة، وهي تنصُب في كل جهة عبَرتها عدسة تلتقط اللحظة لتحتفظ بها وتعود إليها عندما يدفعها حنينها نحو الوراء، بينما هي تراقب «دربها الشاق» الذي شكل عتبة للإهداء: «إلى الخير الذي ما زال ينتصر بهدوء.. وإلى رفاق دربه الشاق».

تكتب الكاتبة عن «فرق ألوان» مشيرة إلى لون بشرتها الحنطي، وهي ابنة لامرأة أوكرانية. وتقول: «طوال سنين، أحاول أن أحارب الفكرة المتأصلة لدى العرب أن الأوكرانيين شقر، وبعيون خضراء وزرقاء، في الواقع الأوكرانيون كثر وشديدو الاختلاف فيما بينهم».

تبدو تلك تفاصيل هامشية للوهلة الأولى، لكن القارئ سرعان ما يصل معها إلى نقاط أكثر عمقاً تضع الكثير من المسلمات والأفكار الجامدة على مسرح الشك والكشف.

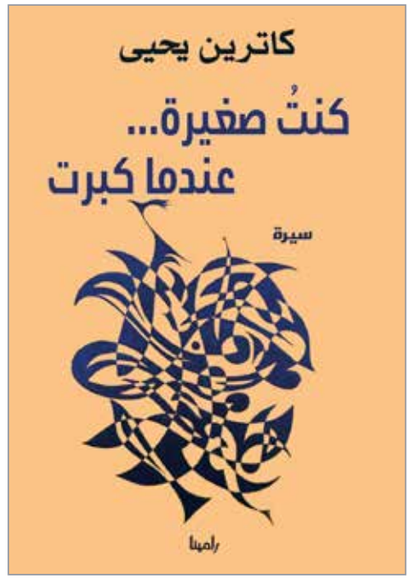
وتناولت تلك المرحلة التي قضتها في بلدها سوريا، واستخلصت منها تجارب ومواقف كثيرة، وكشفت فيها عن قراءاتها الذاتية، ولحظة انطلاقها في عالم الكتابة، وإقامتها في مدينة حلب وصديقتها ندى التي رافقتها في لحظات الحرب السورية، وتجاوزت معها لحظات النار والقصف.

وتكتب عن مساراتها التعليمية في أوكرانيا، بدءاً من المدرسة الإسكندفانية، ومدرسة اللغات الشرقية التي استطاعات فيها أن تقترب أكثر من اللغة العربية، عبر حصص كانت «بمثابة الهواء النظيف» حسب تعبيرها، ذلك الهواء الذي كان يمنحها الصبر والقدرة على تحمل مجموعة من الظروف القاسية التي واجهتها في تلك المدرسة.

وفي حديثها عن الحرب والموت، تكتب تحت عنوان «نبوءة» عن منام أمها الذي رأت فيه أن ابنتها الوحيدة ستعيش حتى الخامسة عشر من عمرها، فـ»ظلت في حالة من القلق الشديد عندما أكملتُ الخامسة عشر وطوال تلك السنة، فعلياً كما ترون لم أمت حينها وإلى الآن! وكان لأمي أن تتنفس الصعداء، لمَ فكّرت في ذكر تلك المعلومة؟ لأنني وعندما أخبرتني أمي ذلك، كنت قد تجاوزت عامي العشرين، وقد أيقنت عندها أن المنام لم يخلف نبوءته، لقد متّ بالفعل، كل ما في الأمر أنه لم يلحظ موتي أحدٌ غيري!».

ترصد كاترين يحيى في كتاب سيرتها واقعاً قاسياً لفتاة في مقتبل العمر، صحيح أنها لم تمت في أي من الحربين في بلديها، لكنها كانت قريبة من ذلك الموت الذي ظل يظهر في حياتها كزائر ثقيل

كاترين يحيى



الظل، يقفز من بلد إلى آخر، ومن قارة إلى أخرى، إلى أن تمكنت من الفرار منه أخيراً، إذ نجحت في الاستقرار بعيداً عنه هناك في «أمّ الدنيا» مصر، التي ذهبت إليها برفقة والدها لتكمل دراستها في المعهد العالي للسينما، كي يساعدها ذلك في البحث عن فرصة للعمل والاستقرار هناك، لكنها وجدت نفسها بما لديها من شهاداتها التي نالتها في أوكرانيا أمام فرصة جاهزة للعمل من دون الحاجة إلى قضاء المزيد من الوقت والسنوات في الدراسة. وقد دعمها عدد من المخرجين والعاملين في هذا المجال هناك. ومن مصر إلى الإمارات، إذ عاشت «الدهشة الأولى» التي تملكتها منذ اللحظة الأولى لوصولها إلى الإمارات، سواء على صعيد ما شهدته من عمران وبنية تحتية متكاملة، أو على صعيد الحياة الآمنة التي شكلت لها دافعاً أكبر للبقاء والعيش في الإمارات.

كبرت كاترين يحيى سريعاً، على الرغم من صغر سنّها، وفي هذا الكتاب ما يشير إلى سنوات متسارعة ظلت تسابق عقارب الزمن، وعقارب الموت والنار والقصف والشتات أيضاً. تلك عقارب لا تدق، بل تضرب وتقسو وتحطم الحجر والبشر والأحلام، إلا أن كاترين ظلت تحاول وتسافر وتكتب وتحمل عدساتها كي ترى طريقها بوضوح وتبصّر يعينها دائماً على الوصول.

تصلح أن تكون «الحرب» عنواناً رئيساً لهذا الكتاب الذي تقفز عباراته من معركة إلى أخرى، شخصية ووطنية واجتماعية وثقافية، لم تستطع الكاتبة الخلاص منها، وقد شكل كل ذلك مبرّراً لكتابة سيرة ظلت تحفل بكثير من المحطات والمفارقات، الحيرة والمعاناة، الأحزان ثم الأفراح التي ظلت تولد في داخلها لمواجهة كل ما سبق.

كاتبة ومخرجة

كاترين يحيى، كاتبة ومُخرجة سورية أوكرانية مقيمة في الإمارات. تحمل شهادة البكالوريوس في فنون السينما والتلفزيون، قسم الإخراج في جامعة كييف الدولية للثقافة والفنون، بأوكرانيا. نشرت مجموعتها القصصية «فزّاعة» سنة 2018. شاركت في العديد من الأعمال التلفزيونية والسينمائية والمسرحية والمهرجانات الدولية في الإمارات وأوكرانيا ومصر وتونس، ككاتبة ومترجمة ومخرجة وممثّلة.

«تجوال» هيرمان هيسه

بقلم: الدكتور حسن مدن

منذ الصفحات الأولى لكتاب هيرمان هيسه "تجوال"، الصادر في ترجمةٍ عربية عن دار أزمنة للنشر في عمّان، وضعها الشاعر طاهر رياض، يُشعرنا الروائيّ الألمانيّ بأنّه يكتب كما يمشي: ببطء، بانتباه، وبانفتاح على ما يطرأ. في أحد مقاطع الكتاب يُلمّح إلى العلاقة العضوية بين المشي والكتابة حين يقول ما معناه: "كلّ خطوةٍ في الطريق هي أيضاً خطوة نحو الداخل"، حتى في وصفه للطبيعة التي يعشق التجوال فيها مبهوراً بتفاصيلها يجعل منها مرآة دقيقة لحالاته النفسية. الجبال اختبار للعلو الداخلي؛ والغابات عمقٌ يُستعاد لا مجرد أشجار.

يقول هيرمان هيسه في أحد المقاطع ذات النبرة التأملية: "أشعر أحياناً أنّ الأشجار تفهمني أكثر مما يفعل البشر". وعن الصلة الغامضة بين السماء الغائمة والحزن، يقول: "لسوف يكون من المستحيل أن أحدد ما إذا كانت السماء الغائمة المزعجة بسكونها هي التي انعكست في روحي، أم أنني كنت أقرأ صورة حياتي الداخلية منعكسةً على صفحة السماء". ويقول عن بيت المزرعة: "هذا هو المنزل الذي سأقول عنه وداعاً. ها أني أرسم تخطيطاً له في دفتري، فيما عيناي تفارقان بأسى كلّ ما أحببت، وأحسّ مجدداً بالحبّ العميق لكل ما في وطني، لأنّي مضطر إلى هجره".

نجد أنفسنا بصدد علاقة حميمة يقيمها الكاتب مع الأمكنة، فيحكي برهافة عن مشاعر من فقدوا أوطانهم مكرهين، وهو واحد منهم، اضطر لمغادرة بلاده، ألمانيا، نظراً لانخراطه في نشاط احتجاجي على سياسة التسلّط العسكري الألماني فترة الحرب العالمية الأولى، فهاجر إلى سويسرا واختار الإقامة الدائمة فيها، فأمضى بقيّة حياته في شبه عزلةٍ هناك حتى وفاته عام 1962. طبع هذا البعد عن الوطن والحرمان منه علاقة الكاتب بمرابع ذكرياته بطابع الحنين الجارف الذي يتجلى في نصوص هذا الكتاب، الذي لا يصف فيه مدناً أو قرى، بقدر ما يصف بيوتاً وشوارع وجسوراً وأشجاراً وسماءً غائمة وأخرى صافية زرقاء. إنّه الوصف الذي يُشعل الروح ويستنفر الحواس.

تأتي أحيان تلتبس فيها الأمور على المرء، ولأنّ الحياة "يوم لك ويوم عليك"، فإنّ الكاتب حريص على أن يستمتع بكلّ لحظة هناء تهبها هذه الحياة له: "أعلم كم هو جميل هذا العالم، وكم يتبدى لعيني في هذه اللحظة أكثر جمالاً مما لعيون الآخرين. الألوان تمتزج بنعومة أكثر، النسائم تهب بغبطةٍ أشد، والنور يرفرف برقّةٍ أشهى، وأعلم في الوقت ذاته أنني سأدفع ثمن هذه الهناءة بأيامٍ قادمة من عمري تغدو فيها الحياة لا تطاق".

"تجوال" كتاب لا يُقرأ مرة واحدة، بل نصّ يُصاحب قارئه في أزمنة مختلفة، تتجاور الحياة في الكتاب مع الموت، فهو لا يعدّه عدّواً، وإنّما أخاً أو صديقاً، يخاطبه بالقول: "سوف تبلغني ذات يوم/ لن تنساني/ وسينتهي العذاب/ وينكسر القيد/ يا أخي الموت العزيز/ ها أنت تقف كنجمةٍ باردة/ مُطلاً على عنائي/ غير أنك ستدنو يوماً/ مُفعماً باللهب/ أقدِم أيّها الحبيب، فأنا هنا/ خذني، إنّي لك"، فيما يرتقي حبّ الحياة عند الكاتب إلى مقام الفلسفة التي تعي النقائض: "ما من مركز لحياتي، إنّ حياتي لتتأرجح بين أقطاب عديدة، متعاكسة؛ توقٌ إلى الإقامة من جهة، وتوق إلى التجوال من جهة أخرى، رغبة في الوحدة والانعزال هنا، ونزعة إلى الحبّ والمخالطة هناك، إنّ مطمحي هو أن أبقى بغير ما رضا، وأن أملك القدرة على تحمّل كل هذا القلق".

• كاتب من البحرين

كتاب لؤي حمزة عباس تشاركه رسوم صدام الجميلي في توليد المعنى

«اللانهائي».. من الحجر إلى المجاز

كتبت: الدكتورة مليحة مسلماني (القدس)

تتجلى الكتابة في كتاب «اللانهائي.. السلالم التي تبتكرنا» للكاتب العراقي لؤي حمزة عباس، بوصفها فعلاً عرفانيّاً، تُنقّب في الحجر والذاكرة واللغة عن شرفةٍ تُطلّ منها الروح على المعنى. ويشكل الكتاب تجربةً معرفية وجمالية تستقصي سلّم العبور بين المستويات؛ بين المادي والروحي، المحسوس والمتخيل، الممكن والمستحيل. إنه عمل نصّيّ فريد، يمزج بين النثر الشعري، والتأمّل الفلسفي، والذاكرة السردية، في لغة مشبّعة بالتوتر الجمالي تجمع بين الرواية والقصة والشعر، لتتدفق سرداً تأملياً في رواية فكرية تحكي سيرة العالم من خلال رمزٍ واحد هو السلّم، الصاعد النازل الذي يسكن البيوت، والأحلام، وذاكرة المكان، وأعماق الذات الإنسانية. ويجمع الكتاب بين السرد الأدبي، والتأمل الفلسفي، والرمزية الصوفية، والمعلومة الهندسية المعمارية.

تتمثل الموضوعة الرئيسية في السّلّم الذي يحضر بوصفه رمزاً كونياً للوجود الإنساني، يلتقي عبره الزمان بالمكان، والطفولة بالشيخوخة، والوعي بالهاوية. وتنبثق من السلّم موضوعات فرعية تتمثل في اللانهائي، المتاهة، الزمن والذاكرة، العزلة والاغتراب، العلاقة بين المادة والروح، الهندسة والشعر، الحلم والواقع، الموت والخلود، والبحث الدؤوب عن المعنى في المشاهد العابرة. ولعل قوة الكتاب تنبع من هذا التعدد المتناغم، حيث يتجاور السلّم المعماري مع السلّم النفسي، والسلّم الأسطوري مع السلّم الروحي، في نصّ لا يتوقف عن الحركة، مثل السلّم نفسه.

الأسلوب الأدبي في «اللانهائي» يشبه سلّم الكاتب نفسه؛ متصاعدٌ في تأمّله، ملتَفٌّ في منطقه، ينحت المعنى كما تُنحت الحجارة في عمارةٍ روحية. لغة الكتاب مشدودة إلى تخوم الشعر، لكنها لا تغادر صرامة الفكر؛ فهي لغةٌ تنوس بين الشفافية والتكثيف، بين البساطة المضيئة والتعقيد الماورائي، كأنها تبني نصّاً من الضوء والظلال معاً. الأسلوب في «اللانهائي» فِعلُ هندسةٍ لغويةٍ محمولة على حسٍّ صوفيّ، يستدرج القارئ إلى تأمّل اللغة ذاتها، لا بوصفها وسيلةً للبوح، بل ككائنٍ متحوّلٍ يخلق المعنى في لحظة تشكّله.

يضم كتاب لؤي حمزة عباس الصادر عن دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع» في عمّان، 2024، رسوماً أنجزها الفنان العراقي صدام الجميلي لترافق النصوص. وتأتي الرسوم امتداداً عضوياً للغة، وفضاء بصرياً للكتابة يتجسّد فيه ما لم تبح به الكلمات. هذه الرسوم لا تشرح النص بل تشاركه في توليد المعنى؛ فهي تجسّد الحركة، التدرّج، العتمة، الانفتاح، وتُحوّل فكرة «السُلّم» من بنية معمارية إلى تجربة بصرية وجودية.

يفتتح عباس كتابه بمقدمة بعنوان «تدوين السلّم»، تتخذ من السلّم رمزاً لفعل الكتابة ذاتها؛ صعوداً نحو المعنى، وهبوطاً إلى أغوار النفس واللاوعي. فالكاتب يحوّل السلّم استعارة للوعي الإنساني، وللتجربة الإبداعية، في لحظة التقاء الخيال بالتجربة، والمعنى بالحركة.

يلي المقدمة مدخل هندسي حول السلّم يبدو كأنه مقتبس من دليل بناء. لكنّ هذا الانزياح المقصود من اللغة الشعرية إلى لغة التقنية والهندسة يُعدّ امتحاناً للرمز في مادّته. في هذا المدخل الهندسي المدهش، يفتح الكاتب نافذةً من الحَجَر إلى المجاز، ومن الملموس إلى الغيبي، ومن الظاهر إلى الباطن. ليبدو وكأنه يقرأ جسد السلّم كما يقرأ شاعرٌ جسد اللغة، مفكّكاً تراكيبه وهندسته، مُحدّداً لكل درجة وظيفتها ومقامها، لا بوصفها قياسات معمارية، بل إيقاعات صعود وهبوط تحفظ للوجود توازنه. وكل مصطلح هندسيّ هنا ليس مجرد تعريف تقني بل استعارة للوجود نفسه. كأن الكاتب يريد أن يقول إنّ السلم في جوهره نظام كونيّ، تشيّده اليد الهندسية ويُؤنسنه الخيال، وإن كل درجة فيه تذكّرنا بأننا، في صعودنا ونزولنا، نبني أنفسنا كما تُبنى الأبنية: توازناً بين المادّي والروحي.

يتجلى جوهر هذه التجربة الأدبية المعرفية في نصّ بعنوان «اللانهائي»، إذ تبلغ فكرة السلّم ذروتها الميتافيزيقية، حيث يتحول إلى صورة اللانهائي في هيئة ملموسة، إلى حركة أبدية بين الأعلى والأسفل، بين الممكن والمستحيل. كل صعود يجد مرآته في النزول، وكل نزول يعكس شوق الصعود، في دورة فكرية وروحية لا قرار لها. يلتقي الكاتب هنا مع ابن عربي في تصوّره للحركة الوجودية الدائمة، كما يتقاطع مع غاستون باشلار في فكرة البيت كفضاء عمودي، ترتقي فيه الروح كما تهبط إلى أعماق اللاوعي. ويلتقي كذلك مع خورخي لويس بورخيس في المرايا التي تتكاثر إلى ما لا نهاية.

في نصوص «متاهية السلم» تتخذ الفكرة بعداً كونياً، حيث يغدو السلم كياناً رمزياً يتجاوز المعمار ليصبح محوراً للعالم، مركزاً تتقاطع فيه الأضداد وتدور حوله الأزمنة. وينتقل الكاتب من المجاز الفلسفي إلى المجاز الزمني، مستعيناً بإشارة عبد الكبير الخطيبي إلى «متاهة الزمن». فالسلّم لا يختصر المسافة بين نقطتين فحسب، بل يُعمِّق الزمن ذاته: كل خطوة عليه هي اختراق لطبقة زمنية جديدة، حركة عمودية داخل الذاكرة، حيث يتحد المكان بالزمن في تجربة واحدة. كما يربط الكاتب الشكل السُّلّمي بفكرة مقاومة الفناء، فيضعه في مواجهة الزمن عبر ثباته الهندسي وانفتاحه الحركي في آن، ثم يُحيله إلى خيال بورخيس في «الملكان والمتاهتان»، حيث يصير السلم أداة سردية للقدر، طريقاً يتبدد في الرمل أو النحاس، رمزاً للرحلة التي تبدأ ولا تنتهي.

في نص «لعبيّة السلّم» يعود الكاتب إلى الطفولة بوصفها أول درجات الوعي. يصبح السلّم ملعباً للزمن، فالطفل يصعد، والشيخ ينتظر في الأعلى، ونحن في الوسط ننظر إليهما كصورة ثلاثية للزمن نفسه. أما في «سلّم الجنة» فيحوّل الكاتب لؤي حمزة عباس السلم من أداة وصول إلى غاية بذاته، فيصير تجربة وجودية خالصة للّذة والإثارة، حيث يكون التناقض بين الهشاشة والإحكام هو سرّ ديمومة الحلم الإنساني في اختراق المألوف. بينما يجسّد نص «سلّم الصعود الإلهي» رؤية ميتافيزيقية للوجود

لؤي حمزة عباس

البشري بوصفه سلّماً كونياً. وفي «شعرية السلّم» يعمل السلّم كمحفّز شعريّ للخيال.

ينسب عباس السلّمَ في بعض عناوين نصوصه إلى شخوص من مجالات مختلفة فكرية وفنية، كما في نصوص: «سلّم رينيه ماغريت» و«سلّم غاستون باشلار» و«سلّم يعقوب» وغيرها. في هذه النصوص، تتحول سلالم الشخوص إلى استعارات إنسانية؛ فكل سلّم يُنسب إلى شخصية يصير عالَماً قائماً بذاته، يحمل فلسفة ذلك الشخص ورؤيته للوجود. وفي «السلّم الأخير» يتحول الفعل البسيط للصعود إلى طقس موتٍ كونيّ، حيث تتخذ السلالم شكلاً جنائزيّاً، من درج المقصلة إلى سلّم المشنقة، فإلى سلّم سنمار، مهندس قصر الخورنق العظيم، الذي صعد ابتكاره الأخير ليلقى منه نهايته.

ينتهي «اللانهائي» كما بدأ، بسُلّم يصعد ولا يصل، وينزل ولا ينتهي. لكنّ النهاية هنا لا تُغلق النص بل تفتحه على المطلق، إذ يتحول السلّم الأخير إلى استعارة كبرى للوجود الذي يصنع معناه بالصعود نفسه، لا بالوصول.

لقد بنى لؤي حمزة عباس عمله كما يُبنى السلّم: درجة بعد درجة، من الماديّ إلى المجازيّ، من الطفولة إلى الفناء، من الرؤية الحسّية إلى التأمّل الفلسفي. كل نصّ فيه يفتح درباً نحو الوعي، وكل درب يعيد القارئ إلى جوهر السؤال الأول: ماذا يعني أن نصعد؟ وماذا يعني أن نسقط؟ وهكذا يتحول «اللانهائي» إلى تجربة فكرية وجمالية في آن، إلى نصّ يعيد تعريف العلاقة بين الشكل والمعنى، بين العمارة والكتابة، بين الإنسان وظله، في نظام رمزيّ متماسك، لكنه يزاوج بين وضوح الرمز وغموض التجربة.

سيرة الكاتب

لؤي حمزة عباس، كاتب وأستاذ جامعي من العراق، ولد البصرة عام 1965. يحمل درجة الدكتوراة في النقد الأدبي الحديث. له سبع مجموعات قصصية، وثلاث روايات، وأربعة كتب نقدية، وثلاثة كتب في أدب الطفل. وفي جماليات الكتابة أصدر «الكتابة، إنقاذ اللغة من الغرق». وله في الكتابة التأملية ثلاثة كتب: «المراحيض»، «اللانهائي.. السلالم التي تبتكرنا»، و«مهمات نهاية الأسبوع». أشرف على مشروع «مختارات القصة العراقية القصيرة»، وصدر في عشرة كتب عام 2022. يشرف حالياً على مشروع «منتخبات التراث العربي».

الليل أفضل أنواع الإنسان!

بقلم: نبيل سليمان

اختيار العنوان الآسر هو موهبة ومهارة ونعمة، لا فرق بين ديوان شعر أو رواية أو فيلم سينمائي. لنقرأ مثلاً العنوان الذي أبدعه الشاعر الصديق عادل محمود (1946 - 2022) لواحد من أعماله الشعرية: "الليل أفضل أنواع الإنسان". هل السر في الغرابة أم الإلغاز أم الإثارة أم الجذب أم جُماع بعض ذلك، وربما كله؟

ثنّى عادل محمود هذا العنوان بآخر هو "كل شوكة في التراب وردة في الخيال". وعندما باغتني بالتثنية قبل طباعة الديوان رأيتني أنقذف من علياء. ولم ينفع في ثني الشاعر عن عزمه ما حاولت، وربما ما حاول غيري. قلت: العنوان الثاني من عاديّ النثر وأهونه، ولا ينفعه أن يتشبه بالحكمة، ولا يستقيم أن يجتمع مع نقيضه: "الليل أفضل أنواع الإنسان".

ربض كل ذلك على صدري فازددت اندغاماً بمن أسرع مثلي إلى وداع عادل بجانب الغرفة اليتيمة التي استطاع أخيراً أن يبنيها في قريته الجبلية عين البوم الواقعة بين جبال صلنفة السورية لتكون ملجأه من حين إلى حين، بعيداً عن دمشق التي سكنته كما سكنها أكثر من نصف قرن – ما عدا السنوات التي تنقل فيها بين قبرص ويوغسلافيا وتونس – وسمّاها عام 2013 في "القصيدة الناقصة" بأنثى العصور.

فجأة شقّ الوداع نحيبٌ مدوّ: إنه حيدر حيدر الذي لا يصدق أن عادل محمود حبيس هذا النعش، وسيثوي بعد ثانية في هذه الحفرة. ولما عدت إلى صومعتي في قرية البودي الجبلية أيضاً، والتي طالما استهوته، أشرعت ما هو أقرب إلى روحه من أعماله، باكورته الشعرية "قمصان زرقاء للجثث الفاخرة" – كان لقاؤنا الأول عام 1974 قبلها بأربع سنوات – وهذا الديوان "الموت أقدم عاصمة في التاريخ"، وهذه الرواية "إلى الأبد..ويوم". أرأيتم صياغة ذهب العنوان كيف تكون؟

لو لم يكن في حياة عادل محمود من التراجيدية إلّا (هذا) لكفى. وفي شرح (هذا) أن فدوى شقيقة عادل، زوجة الشهيد عبد العزيز الخير ووالدة الشهيد ماهر، وهي التي ناحت عند رحيله "كسرت ظهري يا عادل". وفدوى هي التي اعتقلها شقيقها الآخر، عدنان الضابط الذي قُتل في ظروف غامضة. وقد كتب عادل محمود يومئذٍ: "تفوح رائحة الموت.. أرجو عدم الاقتراب من جثتي.. مات أخي عدنان". ومن هذه التراجيدية ما يتلامح في الرواية السيرية "إلى الأبد.. ويوم".

عندما كانت الزلزلة التي عصفت بسورية أيّما عصف في عامها الأول، كتب عادل محمود: "السوري.. لا يرسم رغيفاً على جدار،/ السوري.. صبور لأنه معماري/ اليوم أصبح نزقاً قليلاً لأنه يتفرج على ما تهدم./ السوري.. لا أحد يعرف حزنه،/ لأنه يسقي أزهاره، بدموعه، سراً./ السوري نعاس.. لا غفلة".

تعنون أيامٌ عديدة قصفتها الحرب قصائدَ عديدة من القسم الثالث من ديوان "الليل أفضل أنواع الإنسان"، ومنها قصيدة (21 أيار 2012) حيث نقرأ: "إن كان لي حصة من المتفجرات./ أرجو ألّا تضعوها تحت مقعدنا،/ في حديقة المهاجرين../ لئلا ينقص الحب في هذا العالم/ إن كان لي حصة من الزهور../ فلتكن بنفسجية خائفة، كسوري،/ تحت حجر".

في هذه اللجة السورية يتقد الحب ويتسيد، فيكتب الشاعر في (6 تشرين الأول 2012): "لا تسأليني كيف أغزل، في قلب الظلام،/ كنزتك الصوفية للشتاء القادم./ فأنا أعرف، قطبةً قطبة، أماكن البرد في وحدتك".

عادل محمود، شاعراً وروائياً وصديقاً.. إلى اللقاء.

• روائي وناقد أدبي من سوريا

الرواية الأولى للكاتبة السنغافورية جمايما واي

«الابنة الأصلية» تسبح عكس التيار العائلي

كتبت: بشرى الموعلي (طنجة)

في مشهد أدبي عالمي يزداد انفتاحاً على الأصوات الآسيوية، تأتي الرواية الأولى للكاتبة السنغافورية جمايما واي «الابنة الأصلية» إضافة لافتة إلى الأدب السنغافوري المكتوب بالإنجليزية، إذ تنخرط في تقليد السرد العائلي، لكنها تتجاوزه لتقدّم مقترحاً نقدياً حول علاقة الفرد بالطبقة والهوية في مجتمع شديد التنافسية.

تتأسس الرواية على بنية دائرية تنعكس فيها التصدعات العائلية على مستوى الزمن السردي، ما يجعلها نصاً يشتغل على تفكيك الروابط الأسرية لا بوصفها مسألة شخصية محضة، بل باعتبارها مجالاً لإنتاج الضغوط الاجتماعية والنفسية. ومن خلال صوت نسوي آسيوي متوتر ونافذ، تبرز الرواية كيف يتقاطع الطموح الأكاديمي مع الانهيار النفسي، وكيف يُعاد تعريف النجاح والفشل ضمن شروط الحداثة السنغافورية، وهو ما يضع النص في حوار مباشر مع أسئلة الأدب العابر للحدود والهوية الثقافية المعاصرة.

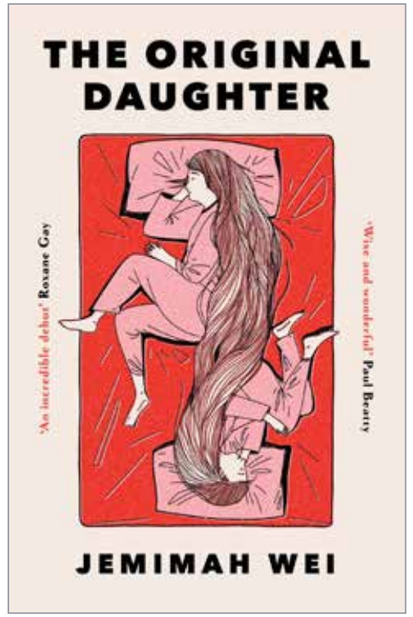
تقوم الرواية على حبكة دائرية تبدأ من النهاية وتنتهي عندها، في انعكاس زمني يوازي تكرار التصدع داخل العائلة نفسها. فالفصل الأول يضع القارئ أمام الأم التي شُخّصت بمرض قاتل، وقد أوصت ابنتها جينيفيف بالاتصال بأختها آرين التي انقطعت عنها لسنوات. ثم يعود السرد إلى الماضي عبر صوت جينيفيف نفسها، حيث نكتشف مسار طفولتها في سنغافورة، وكيف فرض عليها استقبال أخت غير متوقعة من أسرة أخرى؛ لكن سرعان ما تنشأ بين الأختين علاقة ملتبسة تتقاطع فيها المودة مع الغيرة، والدعم مع الخذلان، قبل أن تتعمّق القطيعة بفعل الطموح الأكاديمي المتعثر لجينيفيف مقابل صعود آرين إلى فضاء الشهرة والنجاح. وفي الفصل الأخير، تعيد الرواية جمع شتات هذه العلاقات في مشهد وداع الأم المحتضرة، حيث يلتقي الأب مع ابنتيه من جديد، في لحظة مكثفة تكشف هشاشة الروابط العائلية وإصرارها في آن واحد.

هذا البناء السردي لا يكتفي بإعادة إنتاج حكاية الانقسام الأسري، بل يكشف عن آليات أوسع تتعلق بتجربة الفرد داخل مجتمع متوتر بين الطموح والضغط. ففي حوار صحافي، تقول جمايما واي عن مجتمعها: «الضغط النفسي متأصل في المجتمع السنغافوري»، وهو توصيف يضيء الخلفية التي تتحرك داخلها شخصيات الرواية. فالحياة اليومية تُفرض فيها ضرورة النجاح، ليس فقط كتحقيق عملي،

جمايما واي

بل أيضاً كتمثيل لواجهة متوازنة نفسياً، الأمر الذي يثقل الشخصيات بصراعات مضاعفة. ولعل ما تقوله بطلة الرواية في النص يوجز هذا المأزق بوضوح: «العمل بشهادة الثانوية العامة المتقدّمة فقط؟ هذا مستحيل. فالمرحلة التحضيرية للجامعة لم تكن سوى معبر قصير؛ وإن لم أبلغ الجامعة، فستغدو شهادتي بلا قيمة، كقصاصة ورق في المرحاض. كان عليَّ أن أكتشف على الفور ما يميزني، وأن أصقله حتى يصبح نصلاً حاداً يمنح مستقبلي فرصة حقيقية للبقاء». هنا يبدو انهيار جينيفيف أوضح كعرض لآثار هذا النظام الاجتماعي، في حين يشكل صعود آرين الوجه الآخر للعملة نفسها عبر نجاح لا يخلو من ثمن عاطفي.

إلى جانب هذه الرؤية الاجتماعية، ومن خلال تصوير الروابط الأسرية والصراع بين الشخصيات، لا يغفل النص عن بيئته المحلية، مبرزاً تفاصيل الحياة اليومية في سنغافورة، إذ توظف جمايما واي كلمات من اللهجة المحلية؛ مثل جيه جيه (الأخت الكبرى) ومي



(الأخت الصغرى) لتمنح نصها لمسة دافئة تعكس العلاقات الأسرية وروابط الأخوة بين الشخصيات، هذه الكلمات تجعل الحوار أكثر واقعية وقرباً من تجربة الحياة اليومية في سنغافورة. كما أنّ الإشارات إلى أماكن محددة مثل (هاوكر سنتر)، وهو سوق يضم العديد من الأكشاك الصغيرة التي تبيع الطعام المحلي، و(كارانغ غوني) لإعادة تدوير الأشياء المستعملة، تضيف بعداً ثقافياً وجغرافياً للرواية، حيث لا تقتصر على وصف المكان فقط، بل تكشف عن أنماط الحياة والطبقات في مجتمعها. من خلال هذا المزج بين اللهجة المحلية والمشاهد اليومية الدقيقة، تنجح رواية «الابنة الأصلية» في نقل إحساس أصيل بالبيئة السنغافورية، ما يجعل القارئ يتعايش مع التفاصيل الثقافية كما لو كان جزءاً منها.

تقدّم الكاتبة جمايما واي في روايتها الأولى صورة نقدية عن نظام التميز الأكاديمي وتأثيره النفسي، وهو موضوع نادراً ما يُعالج أدبياً بعمق. كما تسهم في توسيع تمثيل الأصوات النسائية داخل مشهد أدبي يهيمن عليه الذكور أو السرديات الوطنية الكبرى؛ إذ تعيد تفكيك الأسرة بوصفها مرآة للمجتمع، فتكشف عن التوترات الطبقية والنفسية، من الطموح والفشل إلى الغيرة والمرض، بعيداً عن الصورة التقليدية للأسرة في كثير من الروايات الآسيوية. ولذا، تكشف «الابنة الأصلية» عن تحوّل لافت في اهتمامات الأدب السنغافوري، من بناء صورة الأمة إلى الاهتمام بالعائلة والانتماء في عالم معولم، بما يعكس المسافة التي قطعها الأدب والآفاق الرحبة التي يفتحها أمامه.

صوت جديد

جمايما واي، كاتبة سنغافورية درست الأدب في جامعة نانيانغ التكنولوجية وجامعة كولومبيا. اختيرت زميلة في برنامج زمالة «ستجنر» بجامعة ستانفورد. تكتب مقالات وقصصاً قصيرة تنشر في مجلات أدبية مرموقة. صدرت لها روايتها الأولى «الابنة الأصلية» عام 2025، لتصبح واحدة من أبرز الأصوات الأدبية الصاعدة في سنغافورة.

فضاء لإعادة بناء المعنى

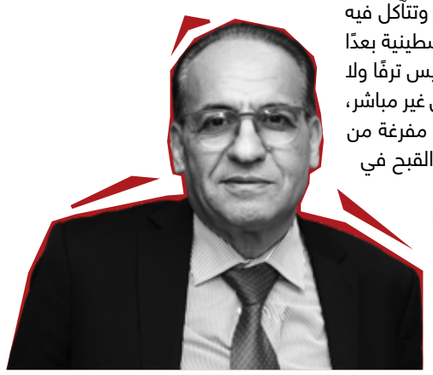
بقلم: عبد الصمد بن شريف

في مسار الأغنية العربية الحديثة، قلّما نعثر على تجربة فنية استطاعت أن تؤسس لنفسها موقعًا مفصليًا، وأن تتحول من مجرد صوت غنائي إلى مشروع فني ثقافي متكامل. هكذا يمكن قراءة تجربة مارسيل خليفة، الذي لم يكتفِ بإعادة تعريف الأغنية الملتزمة، بل ارتقى بها إلى مستوى المعلمة الفنية، التي أعادت صياغة العلاقة بين الفن والإنسان والتاريخ.

منذ بداياته، بدا واضحًا أن مارسيل خليفة لا يتحرك داخل القوالب الجاهزة التي كرّستها الذائقة السائدة، بل كان يسعى إلى خلخلة تلك البنية عبر تأسيس لغة موسيقية جديدة تمتح من التراث دون أن تستنسخه، وتنفتح على الحداثة دون أن تذوب فيها. لقد شكّل العود في تجربته أكثر من آلة موسيقية؛ كان أداة تفكير جمالي، ووسيلة مقاومة، وجسرًا يعبر من خلاله الصوت العربي نحو أفق إنساني أرحب.

في هذا السياق، لا يمكن فصل تطور تجربة مارسيل عن التحولات العاصفة التي عرفها الوطن العربي. فمن قلب التراجيديا اللبنانية، ومن رماد الحروب الأهلية وتشظي الهوية، انبثق صوته محمّلاً بوعي مأساوي عميق، لكنه مشبع في الآن ذاته بإرادة الحياة. لقد استطاع أن يلتقط نبض الألم الجماعي، ويعيد صياغته في شكل جمالي يزاوج بين النص واللحن والأداء، حيث تتكامل العناصر الثلاثة لتنتج خطابًا فنيًا مركبًا، لا يخاطب الأذن فقط، بل يستنفر الوعي والذاكرة. ومع توالي التجارب، أخذ مشروعه الفني يتطور بشكل لافت، سواء على مستوى اختيار النصوص أو بناء الجملة اللحنية أو تقنيات الأداء. لم يعد الأمر يتعلق بأغانٍ ذات حمولة سياسية مباشرة، بل بتحويل الأغنية إلى فضاء تأملي مفتوح، تتقاطع فيه الأسئلة الوجودية مع القضايا المصيرية. وهنا تحديدًا تتجلى عبقرية مارسيل خليفة، إذ نجح في نقل الأغنية الملتزمة من خطابها الشعاراتي إلى أفق إنساني، يجعلها قابلة للتداول خارج حدود اللغة والجغرافيا. وقد لعبت تجربته مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش دورًا حاسمًا في هذا التحول. فالعلاقة بينهما لم تكن مجرد تعاون عابر بين شاعر وموسيقي، بل كانت جسرًا جماليًا وإنسانياً، أنتج نصوصًا مغناة ذات كثافة رمزية عالية، حيث تتماهى القصيدة مع اللحن في بنية واحدة. من خلال هذا التلاقي، تحولت قصائد درويش التي لحنها وغناها مارسيل إلى قطع فنية مترعة بالجمال ومحرضة على التأمل، وتحول اللحن إلى امتداد دلالي للنص، فانبثقت أعمال خالدة ظلت صامدة ومتجذرة في الذاكرة العربية. ولعل أحد أبرز ملامح هذه التجربة، قدرتها على الاستمرار والتجدد. ففي زمن انحسرت فيه القيم الكبرى تحت ضغط العولمة المتوحشة، وصعدت فيه نزعات الاستهلاك والتفاهة والتسطيح، ظل مارسيل وفيًا لرهانه الجمالي والأخلاقي والفكري. لم ينجرّ إلى الموجة، ولم يساوم على جوهر مشروعه، بل واصل تطوير أدواته، منفتحًا على تجارب موسيقية عالمية، ومسافرًا بفنه عبر القارات، مخاطبًا جمهورًا متعدد الثقافات، دون أن يفقد صلته بجذوره.

هكذا، انتقلت أغنيته من المحلي إلى العالمي، ليس عبر التنازل عن خصوصيتها، بل عبر تعميقها. فكلما ازداد التصاقه بقضاياه، وعلى رأسها القضية الفلسطينية، كلما اتسع أفق التلقي، لأن ما يطرحه لم يعد شأنًا عربيًا صرفًا، بل سؤالاً إنسانيًا يتعلق بالعدالة والحرية والكرامة. لقد جعل من الأغنية منصة للتنبيه إلى خطر انهيار القيم السامية، وتغوّل قوى الهيمنة والاحتلال، في عالم تتكاثر فيه الانتهاكات وتتآكل فيه سيادة الأوطان. وفي هذا السياق، يكتسب دفاعه المستميت عن عدالة القضية الفلسطينية بعدًا يتجاوز الموقف السياسي، ليغدو موقفًا أخلاقيًا وجماليًا في آن. فالفن، كما يقدمه، ليس ترفًا ولا زينة، بل فعل مقاومة، وذاكرة حية، وصرخة في وجه النسيان. وهو بذلك يواجه، بشكل غير مباشر، موجة الارتهان للآخر النقيض، التي تحاول إعادة صياغة الوعي العربي وفق سرديات مفرغة من مضمونها القيمي، حيث يُقدَّم الاستسلام باعتباره "واقعية سياسية"، ويُعاد تأهيل القبح في هيئة ضرورة تاريخية.



أمام هذا الانزياح الخطير، تكتسب تجربة مارسيل خليفة راهنيتها المتجددة، لأنها تذكّرنا بوظيفة الفن كقوة مضادة للانحطاط، وكفضاء لإعادة بناء المعنى. إنها تجربة تؤكد أن الأغنية يمكن أن تكون فعلاً ثقافيا وفنياً مقاوماً، وأن الصوت يمكن أن يتحول إلى ضمير، وأن اللحن قادر على حماية ذاكرة الشعوب والتعبير عن آلامها وآمالها.

• كاتب صحفي من المغرب

كتابه «بصمة المسلمين» يربط بين العمارة والخضرة والشعر

محمد مقدادي يرتحل إلى الفلاحة الأندلسية

كتبت: إنتصار عباس

تمثّل الأندلس التي تشمل شبه جزيرة إيبيريا، حضارة لا تنضب دروسها، في كل المجالات، ومن بينها الفلاحة. ويأتي كتاب الدكتور محمد مقدادي «بصمة المسلمين على الزراعة في الأندلس»، ليلقي الضوء على ملامح الزراعة الأندلسية التي ازدهرت بعقول وخبرات عربية.

يبحر الباحث الدكتور محمد مقدادي في رحلة أندلسية إلى «موسيقى الماء»؛ موضحاً إسهامات علماء الفلاحة الأندلسيين، أمثال ابن العوام، في وضع الأسس والأساليب للمدرسة الزراعية الأندلسية، فتحولت الفلاحة وارتقت من مجرد مهنة معاشية لتأمين القوت إلى علم قائم بذاته وفلسفة متكاملة تجمع بين نفع الأرض وجمال المشهد.

وقال مقدادي إنّ طموح الأندلسيين لم يتوقف عند حدود الزراعة التقليدية، بل أسسوا «علم التربة» التي صنفوها بين قوية وضعيفة، وباردة وحارة، ووضعوا لكل منها سمادها الخاص، مبتكرين نظام «الدورة الزراعية» التي منعت إنهاك الأرض، وجعلتها سخية بمحاصيل متعددة في العام الواحد. فاستخدامهم المبتكر لتقنيات الري المتطورة، والمحاريث الحديدية المتينة، وطواحين الهواء التي تروض الريح، حوّلت الأندلس إلى حقيقة مادية ملموسة لا تزال شواهدها وقنواتها تنبض في الجغرافيا الإسبانية المعاصرة حتى يومنا هذا. كذلك اعتمدوا أنظمة ريّ بالغة التعقيد، مثل «المدرجات الجبلية» التي روّضت وعورة الجبال، وحولتها إلى بساتين معلقة، مما يدل على أن النشاط الزراعي كان يمثل الركن الأساسي والأهم من أركان الاقتصاد التقليدي للدولة. وحتى في الجانب التشريعي، كانت الضرائب (مثل الخراج والعشور) تُجبى بطريقة ذكية تشجع الإنتاج؛ فمن استصلح أرضاً بائرة أُعفي من الضريبة لفترة تحفيزية، مما خلق طفرة مالية كبرى كانت هي الوقود الذي موّل النهضة المعمارية المذهلة في حواضر كبرى مثل قرطبة وغرناطة وإشبيلية.

وتوقف الدكتور مقدادي في مقدمة كتابه الصادر عن دار المحيط للنشر في الفجيرة، 2025، عند مقولة الوزير والأديب الغرناطي الشهير لسان الدين بن الخطيب، الذي وصف الأندلس وصفاً بليغاً يختزل المشهد بقوله: «خص الله تعالى بلاد الأندلس من الربع وغدق السقيا ولذاذة الأقوات وفراهة الحيوان ودور الفواكه وكثرة المياه وتبحر العمران وجودة اللباس وشرف الآنية وكثرة السلاح وصحة الهواء وإحكام التمدن والاعتمار». هذا الوصف الشامل يشير بوضوح إلى أن الإنجازات الإسبانية في العصور اللاحقة تشكلت في الأصل على يد العرب والمسلمين الذين وضعوا القواعد الأولى لهذا التمدن؛ فقد كانت شبه الجزيرة الإيبيرية أرضاً قاسية ذات طبيعة صعبة، فحوّل المسلمون جبالها الوعرة ومناطقها الجافة القاحلة إلى جنات وارفة الظلال عبر ابتكارات هندسية مذهلة سبقت عصرها بقرون طويلة.

وكان الدكتور محمد مقدادي شارك في الندوة الدولية لمجلة «كتاب» عام 2023، «بصمة الأندلس.. أثر الثقافة العربية في شبه جزيرة إيبيريا»، بورقته البحثية «الأثر العربي في الزراعة الأندلسية» ليتوسع بها لاحقاً، في كتاب «بصمة

المسلمين على الزراعة في الأندلس». ويوضح الكتاب أن العرب المسلمين استطاعوا تحقيق بعد جمالي غير مسبوق في هندسة الحدائق، فلم يكن تنسيق النباتات المثمرة وشجيرات الزينة والحوليات المزهرة أمراً عفوياً، بل كان يخضع لمخططات تدرس الألوان والروائح وظلال الأشجار، إضافة إلى الاهتمام بالبعد المعماري الفريد الذي يربط القصر بالبستان والميدان العام. وبناءً على ذلك، شكلت الأندلس بهذه الرؤى المستحدثة عتبة معرفية حقيقية انتقل عبرها العلم إلى الغرب بأسره، بفضل القواعد العلمية المتينة التي شيدها العلماء والباحثون في شتى الميادين.

وركز الباحث مقدادي بشكل خاص على التمازج بين الجانب الجمالي والهندسي، مسلطاً الضوء على هندسة النوافير والقنوات التي لم تكن مجرد أدوات تقنية لنقل المياه، بل كانت عنصراً بصرياً وسمعياً يهدف إلى بث السكينة والطمأنينة في نفس الإنسان، كما يتجلى ذلك بوضوح في «جنة العريف». ولفت المؤلف إلى رؤية الأندلسيين الفلسفية للماء؛ إذ لم يكن مجرد سائل للسقي، بل تعامل معه المهندس كـ«نص مكتوب»، أو كأبيات شعرية مائية تتدفق بوزن وقافية. فكان توزيع الجداول في باحات المساجد والقصور، مثل «قصر الحمراء» الذي يتبع إيقاعاً هندسياً دقيقاً يقوم على فلسفة ذكية تربط الفضاء الداخلي المغلق بالفضاء الخارجي المفتوح، ليصبح الماء مرآةً صافية تعكس تفاصيل العمارة، وتمنح المكان بعداً بصرياً لانهائياً.

وتجلت العبقرية الفائقة في استغلال علم الصوتيات (الأكوستيك)؛ فكان المهندسون يحسبون بدقة متناهية ارتفاع سقوط الماء وزاوية انحدار المجرى لتوليد نغمات مائية تختلف حسب طبيعة المكان؛ فعلى سبيل المثال، يختلف «الخرير الهادئ» المصمم لغرف النوم والمطالعة عن «الفوران الحيوي» القوي في الساحات العامة والميادين، لتتشكل في النهاية «سيمفونية الماء» التي تملك القدرة على طرد ضجيج الحياة الخارجي. وعلاوة على هذا البعد الجمالي، استخدموا وسائل تقنية جبارة في وقتها، مثل الناعورة التي رفعت المياه للمرتفعات بقوة الدفع الذاتي، و«الكهاريز» وهي القنوات المبتكرة تحت الأرضية التي تُحفر بمهارة فائقة لنقل الماء لمسافات طويلة مع ضمان عدم تبخره، إضافة إلى أدوات مثل الشادوف والزرنوق لرفع مياه الآبار الارتوازية بكفاءة عالية.

محمد مقدادي

كما شيد العرب السدود المنظمة والقناطر العملاقة التي تشبه الجسور، مثل سدود نهر «الوادي الكبير»، لتنظيم جريان المياه وتوليد الطاقة اللازمة للمطاحن المائية، واضعين بذلك أول نظام قانوني متكامل في التاريخ يحمي الموارد المائية وينظم توزيعها، وهو النظام الذي يُعد الأرقى والأكثر عدالة في العصور الوسطى.

وتناول الدكتور مقدادي بإسهاب المحاصيل المتنوعة التي أدخلوها؛ من القمح والشعير والبقوليات التي تُثبت النيتروجين في التربة، إلى قصب السكر الذي انتقل بفضلهم لاحقاً إلى العالم الجديد، والقطن والكتان. ومن المثير للاهتمام تركيزه على صناعة الورق في مدينة شاطبة، حيث مكنت وفرة المياه وزراعة القنب من إطلاق شرارة ثورة التدوين العلمي الكبرى التي حفظت تراث البشرية.

ونوه بحرص الفلاحين على زراعة الأشجار المثمرة بأسلوب علمي، وفي مقدمتها النخيل الذي أدخله الأمير الأموي عبد الرحمن الداخل، مستشهداً بأبياته الحزينة والمؤثرة عن نخلة الرصافة التي شابهته في الاغتراب عن موطن الأهل. كذلك زرع الأندلسيون بكثافة أشجار الزيتون والتفاح والموز والتوت واللوز والتين والرمان والكرمة، والأشجار الحرجية مثل البلوط والصنوبر، إضافة إلى الحمضيات بمختلف أنواعها. وقد تغنى الشاعر الحكم بن أبي الصلت بجمال ثمرة النارنج في بيته الشهير: «وحبذا قُضُبُ النارنجِ مثمرةً.. بين الزبرجدِ من أوراقها ذهبا».

وأفرد الكاتب مساحة واسعة وخاصة لقصر الحمراء، ذاك الصرح الذي أطلقوا عليه قديماً اسم الحصن المنيع، وهو بحق من أعظم الشواهد المعمارية في التاريخ الإنساني، معتبراً أن العبقرية هناك تكمن في أن الحديقة ليست مجرد مرفق ملحق بالقصر، بل إن القصر هو الذي بُني في الأصل ليكون جزءاً من الحديقة، لتصبح الطبيعة هي المركز والبناء هو الإطار.

وتتجلى جمالية كتاب الدكتور مقدادي في نجاحه في الربط المحكم بين علوم العمارة وفنون الزراعة والشعر؛ فهو لا ينظر إلى البستان الأندلسي كمجرد مساحة لإنتاج الغذاء، بل كأفق ثقافي رحب أنتج ما يُعرف بـ«شعر الروضيات». ويعكس هذا التوجه العلمي والأدبي الرقي الحضاري للإنسان العربي في تعامله مع البيئة المحيطة به، ليخرج الكتاب عن إطاره التاريخي التقليدي، ويصبح دراسة أنثروبولوجية وفلسفية تدمج بين جماليات المكان وعبقرية الهندسة.

سيرة الكاتب

الدكتور محمد مقدادي، شاعر وباحث وأستاذ جامعي من الأردن. وُلد في قرية بيت إيدس بمحافظة إربد. حاصل على درجة الدكتوراة في الاقتصاد الدولي عام 1993. كان رئيساً لفرع رابطة الكتّاب الأردنيين في إربد. له 19 عملاً شعرياً، من بينها: «ذاكرة النهر»، «أحد.. أحد»، «طواف الجهات»، «على أي حال أحبك». وله مسرحية شعرية بعنوان «الانفجار». ومن مؤلفاته الفكرية:» العولمة... رقاب كثيرة وسيف واحد»، «أميركا وهيكلة الموت»، و«الولايات المتحدة والحكمة الغائبة».

هوى وهواء

بين محبّ وشامت ومتلوّن

بقلم: خلود المعلا

بعيداً عن الأيدولوجيات السياسية والدينية، انتبهت لكثرة مدّعي الفكر والثقافة من كتّاب وصحفيين ومذيعين ونشطاء وسائل التواصل الاجتماعي وتغلغلهم بيننا. هؤلاء الذين تمنحهم أو تستخدمهم المنصات على اختلاف أهدافها وأنواعها وتوجهاتها فرصاً لإشاعة ونشر ما يخدم مصالحها أو غاياتهم هم ضد الآخر شخصاً كان، نظاماً، حكومة، شعباً أو بلاداً. والأكيد أن كل واحد منهم وفي أي حال، حتى وسط الفوضى، له أهدافه التي تخدم مصالحه الشخصية البحتة، ولا أقول الفكرية لأن لا وجود للفكر إذا انطلق من هشاشة المنطق والبيان. يسعى الكثير منهم إلى الترقية من نكرة إلى معرفة تحقيقاً للشهرة أو أعلى نسب مشاهدة دون اعتبار لفعل التضليل الهدام فيما يقدمه من أخبار عديمة المصداقية، ولا تردد في إشعال الفتن بدلاً من إخمادها. هؤلاء وبأداء بائس يتعمدون فعل "الخلخلة" وكأنهم على يقين من غياب المتلقي العاقل المتزن والمحايد. ولا مانع لديهم من تبني أفكار أو توجهات ليست لهم أو فرض آرائهم الشخصية أو المؤدلجة والعصية على التصديق بسبب افتقاد شخصياتهم المتطلبات الأساسية للظهور، والإقناع، وانعدام البراهين فيما يقدمون، واستنادهم إلى الأهواء والظنون والرؤية المضطربة. بعضهم يكشف تحيزه المبني على التعصب والتضليل، والبعض الآخر ملون يلمح ولا يصرح ليترك لنفسه خط رجعة قد يحتاج له في مقام آخر. هؤلاء ينحصرون في نوعين شامت ومتلون، المتلون مبدع في كذبه وهو أخطر لأن دورة حياته أطول من الشامت الذي سرعان ما يحترق في حسده وغلّه.

لم أفكر قطّ أو أحاول فهم سيكولوجية الشّرّ عند هؤلاء، الشامت الحاسد أو المتلون، فسهولة التعرف عليهما من خلال عبارة، نظرة، حوار أو سلوك ما تغني عن ذلك. فالتلون يعني النفاق وصاحبه جاهل ضعيف، مهزوز وانتهازي. أما الشماتة فلا تأتي إلّا من عدو حاسد أو ناقص. وكلاهما المتلون والشامت مصاب بنقص في العقل والدين ولا علاج لهما إلّا بمعجزة من الله تعالى الذي قال فيهم: "إِنْ تَمْسَسْكُمْ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ وَإِنْ تُصِبْكُمْ سَيِّئَةٌ يَفْرَحُوا بِهَا وَإِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا لا يَضُرُّكُمْ كَيْدُهُمْ شَيْئًا إِنَّ اللَّهَ بِمَا يَعْمَلُونَ مُحِيطٌ" (-120 آل عمران).

"تَسُؤْهُمْ": هذا من الحسد، و"يَفْرَحُوا بِهَا": هذا من الشماتة، وهما خصلتان متلازمتان. فالحاسد وحتى المنافق إذا رأى نعمة بُهت، وإذا رأى مصيبة شمت. وكلاهما يتمنى زوال النعمة عن غيره بأيّ شكل، ويفرح ويشمت بوقوع ضرر أصاب صاحب النعمة متمنياً زوالها حتى ولو كان لصاحب النعمة فضل عليه. وهذا يثبت خباثة نفسه، وأنه يضيق حتى بفضل الله على غيره، ويفرح بمصابه. يقول الحسين بن الفضل في تفسير "ومِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ" (-5 الفلق): "إنَّ الله جمع الشرور في هذه الآية وختمها بالحسد ليعلم أنه أخسُّ الطبائع" (الكشف والبيان، للثعلبي). وبين هذا وذاك، يقف الأصيل الممتن لنعم الله محباً، ثابتاً، واثقاً، وسنداً يُسخِّر محبته في السراء والضراء التزاماً وعرفاناً وامتناناً، لا يخدعه أو يغيّره التضليل، ولا الألسنة المصابة. إنها تلك المحبة النابعة من الثبات، والوعي وأصالة النفس المتزنة السويّة التي لا تؤثر فيها "خلخلة" أو سلوكيات فضفاضة مصدرها الحسد وغذاؤها الشماتة، فالمحبة فعل أصيل نبيل لا يتحقق إلّا بوجود العطاء والأمان والصدق واحترام الكرامة. ومن فيض المحبة، وصدق دعوة المحب وثباته، يرتد حقد الشامت "خاسئاً وهو حسير"(-4 الملك).

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com

الشاعر الإماراتي يصف مشروع الشارقة الثقافي بـ«عالم متكامل»

عبد الله الهدية: القصيدة تفتح مسارات للأسئلة

عبد الله الهدية

صفحات

حاورته في الشارقة: شروق البس

منذ بداياته، انحاز الشاعر الإماراتي عبد الله الهدية إلى الكلمة بوصفها حاملة للمعنى لا أداة للزينة أو الخطابة، لتغدو القصيدة لديه امتداداً للتجربة الإنسانية، حيث تتقاطع اللغة مع التاريخ، والذات مع الذاكرة، والحاضر مع أسئلته الكبرى، إذ لا يتعامل مع القصيدة بوصفها نصاً يكتب على عجل، بل فعل وعي يتشكّل عبر الزمن، ومساحة مفتوحة للتأمّل والمساءلة ومسارات علامات الاستفهام التي لا تنتظر الإجابات. يحضر التاريخ في نصوص صاحب «الباحث عن إرم» مجال مساءلة لا سرداً مكتملاً، وفضاءً لاختبار صلته بالحاضر، بعيداً عن الحنين السطحي أو القراءة التقريرية، فيما يراهن، في زمن السرعة والاختزال، على القصيدة بوصفها فعل صبر وتراكم، لا ومضة عابرة.

ويقول الشاعر عبد الله الهديةّ في حوار مع مجلة «كتاب» إنّ «الشعر لا يقدّم حلولاً جاهزة، لكنه يفتح مسارات للأسئلة»، مشيراً إلى الشكل الكلاسيكي لا يأتي باعتباره زمناً منقضياً، بل خياراً واعياً يعاد إنتاجه بأدوات معاصرة، حيث لا تقاس راهنية الشعر بزمن شكله، بل بقدرته على خلق الدهشة المتصاعدة وبناء المعنى. ومن هذا العمق، تتسلّل الفلسفة إلى نصوصه بوصفها قلقاً إنسانياً وسؤالاً مفتوحاً، لا خطاباً ذهنياً مباشراً. كما تحضر الهوية تجربةً حيّة تبنى ولا تستعاد، وتختبر عبر الإيحاء والصورة لا عبر الشعار. وفي أحدث اشتغالاته، تأتي قصيدته «إذا تعبت الروح»، وقد بلغت نحو 200 بيت، نموذجاً للقصيدة ذات النفس الطويل، حيث ينتقل التعب من حيّز الروح إلى الجسد، في إحالة رمزية إلى هشاشة الكائن المعاصر، مع استدعاء البعد الأخلاقي والروحي بوصفه أفقاً للمعنى.

وفي الحوار، يصف الهدية مشروع الشارقة الثقافي بأنه مشروع عربي بامتداد عالمي، قائم على رؤية بعيدة المدى. فقد أسهم هذا المشروع، بما وفّره من بيئة ثقافية مستقرة، في إعادة الاعتبار للثقافة المكتوبة، وفي ترسيخ حضور الكتاب والشعر والفنون ضمن نسيج اجتماعي حيّ، يقوم على توازن واعٍ بين المعاصرة والتراث، ويمنح الكاتب شعور الطمأنينة والانتماء الثقافي.

• تميل نصوصك إلى بناء السؤال أكثر من تقديم الإجابة، هل ترى الشعر فعل مساءلة للعالم أم محاولة لإعادة صياغته؟

- في الغالب لا يقدّم الشعر إجابة مباشرة، بل يجيب عن السؤال بسؤال، لأن الإجابة حين تأتي بصيغة السؤال تفتح أفقاً أوسع للتأمّل، وتجعل الشعر فعل مساءلة للعالم أكثر من كونه تقديماً لإجابات جاهزة، أحياناً يكون الاستفزاز مقصوداً في القصيدة، وهذا الاستفزاز مطلوب، لأنه يدفع القارئ إلى التفاعل والبحث عن معنى أبعد مما هو مكتوب، ومع هذا الغموض، الذي قد يفهم أحياناً بوصفه برودا، تأتي ردة الفعل لتمنح النص حياة أخرى، وربما تفضي إلى معنى لم يكن متوقّعاً منذ البداية.

• تبدو قصيدتك نتاج تأمّل طويل أكثر من كونها استجابة آنية، كيف تبدأ، ومتى تشعر أن النص بلغ لحظة اكتماله؟

- القصيدة تقع في منطقة ملتبسة بين العبقرية والجنون، بين الوحي والهواجس، لذلك تبقى العلاقة بيني وبينها علاقة سؤال دائم، أشبه بحوار مستمر لا ينتهي. ما يهمّني هو الصدق، لأن ما يخرج من القلب يصل إلى القلب، فالقصيدة لا تبدأ عندي من الصياغة، بل من الإحساس، ولا تكتمل بالشكل، بل حين أشعر أن التجربة نضجت، وأن النص لم يعد بحاجة إلى إضافة أو تبرير.

• شكّل انتقالك من القصيدة النبطية إلى الفصحى، بعد قراءة ديوان عنترة بن شداد، منعطفاً حاسماً في تجربتك، كيف أعاد هذا التحوّل تشكيل وعيك بوظيفة الشعر وجمالياته؟

- في الحقيقة، كان الميل إلى اللغة يسكنني مبكّراً، غير أنّ ملامحه الأولى بدأت تتشكّل بوضوح في الصف الخامس الابتدائي، إذ كنت مولعاً بالاستماع إلى إذاعة الإمارات المتصالحة من الشارقة، إحدى أوائل الإذاعات آنذاك، أتابع الأخبار العربية بشغف، ومع هذه المتابعة اليومية كانت اللغة تختلط في الوعي، لغة إذاعية راقية، فصيحة، إذ لم يكن في ذلك الزمن يعتلي الأثير مذيع إلا

مشاركة في معرض غوادالاهارا الدولي للكتاب

إذا كان متمكّناً من العربية الفصحى، وقد تربّيت لغوياً على هذا النسق من خلال الإذاعة.

أنتمي إلى جيل تشكّل وعيه الثقافي في سبعينات القرن الماضي وبدايات الثمانينات، في زمن كانت فيه القومية العربية وحسّ الانتماء الجمعي حاضرين بقوة، وأستحضر عام 1973، مع حرب السادس من أكتوبر، حين كان الخطاب الوطني العربي متجذّراً في الوجدان، ومغروساً فينا على نحو جميل وعميق. وفي إحدى الحصص طلب المدرّس منا أن نتحدّث عن الحرب، فطلبت الكلمة وقدّمت تعبيراً شفهياً لاقى تفاعلاً كبيراً، حتى إنّ المدرّس حملني ووضعني على الطاولة وسط تصفيق الطلبة، وربما كانت تلك اللحظة واحدة من الركائز المبكرة التي دفعتني، لا شعورياً، نحو اللغة العربية الفصحى، بفعل كثرة ما كنت أسمعه آنذاك من تعبيرات قوية ومصطلحات فصيحة.

لاحقاً، عندما انتقلت إلى الصف السادس، كان ديوان عنترة بن شداد حاضراً في البيت قبل أن تلتهمه النار مع احتراق العريش في منطقتنا آنذاك، ومع احتراق الكتاب، لم يحترق أثره، إذ ظلّ عنترة مقيماً في الذاكرة بوصفه رمزاً للقوة واللغة. وفي محيطي، كانت القصيدة النبطية هي السائدة، وكنت أقترب منها بمحاولات أولى مترددة لم تكن قد تبلورت شعرياً بعد، فيما كان انجذابي للأناشيد أوضح وأكثر رسوخاً، وكانت الأناشيد في ذلك الزمن مشبعة بالفصحى والروح القومية، وهو أثر ما زال حاضراً في ذائقتي حتى اليوم.

كل ما درسته في الصفوف الأولى أسّس داخلي هذا الهاجس المبكر، وبحكم انتمائي العروبي وإيماني بفكرة الامتداد من الماء إلى الماء، شعرت أن دوري لا ينبغي أن يتوقف عند اللهجة المحلية التي قد تحصر الشاعر في جغرافيا ضيقة. كنت أطمح إلى الذهاب أبعد، إلى قصيدة قادرة على حمل الفكرة في فضاء عربي أوسع. وكانت الرؤية حاضرة منذ ذلك الزمن، غير أن الأدوات نضجت لاحقاً مع اتساع القراءات وتعدّد المشاركات، ومع تطوّر الوعي بالتجربة الشعرية نفسها.

• هل كان انتقالك إلى الكتابة بالفصحى خياراً جمالياً فحسب، أم وعياً مبكراً برغبتك في الوصول إلى القارئ العربي وبناء خطاب شعري قادر على العبور بين اللهجات والثقافات؟

- في مراحلها الأولى، بدت التجربة بالنسبة لي أشبه باكتشاف غير مألوف، إذ كان الحصول على مجلة ثقافية أو المشاركة في برنامج ثقافي يفتح أفقاً مختلفاً، ويدفع إلى الكتابة في مساحات متداخلة بين الفصيح والنبطي، أو ما كنت أسميه آنذاك منطقةً وسطى بين الاثنين، ولم تكن تلك الكتابة خياراً محسوماً بقدر ما كانت استجابة لمرحلة آخذة في التشكّل، تبحث عن صوتها وسط تعدّد التأثيرات والذائقة السائدة. وفي إحدى المرات، خلال وجودي في إذاعة رأس الخيمة، طرح أحد الزملاء سؤالاً مفصلياً حول سبب عدم توجّهي إلى الفصحى كاملة، وكان لهذا السؤال أثر بالغ، إذ دفعني إلى إعادة التفكير في موازنة القصيدة، وفي جدوى الاكتفاء بالانتشار المحلي مقابل فتح أفق أوسع للنص والوصول إلى قارئ أبعد، وقد انعكس هذا الوعي على تجربتي لاحقاً، لاسيما خلال عملي في تقديم برامج ثقافية على مدى 11 عاماً في الجهة نفسها. في البداية، وبحكم هيمنة الثقافة المحلية والقصيدة النبطية، كنت أخصّص معظم محتوى البرنامج للقصيدة المحلية، وجزءاً للفصحى، ومع مرور الوقت، بدأت النسبة تتوازن لكل منهما، ثم انقلبت المعادلة تدريجياً، حتى احتلت الفصحى معظم المحتوى. ومع هذا التحوّل، جاء الجمهور معي، وتلمّس قيمة اللغة الأم وقدرتها على التعبير والتأثير.

وعند ختام تجربتي الإعلامية، كنت قد وصلت إلى مرحلة باتت فيها القصيدة الفصحى هي الحاضرة الأولى، سواء في ما أقدّمه شخصياً، أو في ما يكتبه الآخرون، أو في تفاعل المجتمع الثقافي من حولي، بما يؤكّد أن هذا التحوّل لم يكن قراراً فردياً فحسب، بل مساراً تشارك فيه الصوت والجمهور معاً.

• انحيازك إلى القصيدة العمودية لم يمنع انفتاحك على العصر وأسئلته، ما الذي يمنحه هذا الشكل للقصيدة الحديثة؟

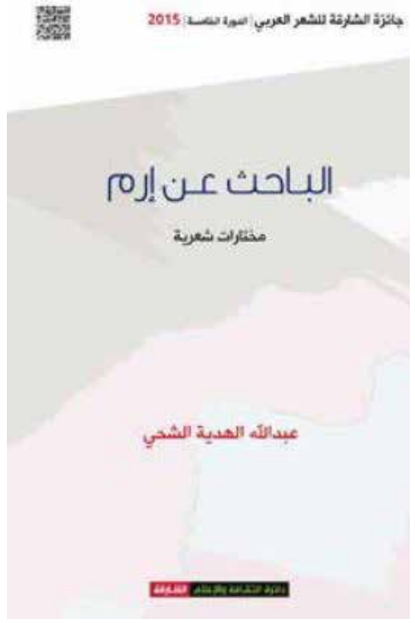
- القصيدة في جوهرها ليست شكلاً فقط، وميلي إلى الكلاسيكي لا يأتي بوصفه قالباً موروثاً أو زمناً منقضياً، بل خياراً واعياً يعاد إنتاجه بأدوات معاصرة، ومنفتحاً على أسئلة الحاضر وتحولاته، إذ لا أتعامل مع الشكل بوصفه معياراً لراهنيّة القصيدة، بل أراه أداة تتبدّل بقدر ما تتبدّل الأسئلة التي تنهض بها التجربة، وفي زمن السرعة، أؤمن بأن كتابة بيت جميل أو لقطة لغوية لافتة لا تصنع قصيدة، فالقصيدة فعل تراكم وصبر وزمن، وجماليتها لا تكمن في الإطناب، بل في الدهشة المتصاعدة، وقدرتها على مساءلة الزمن لا الارتهان له.

• يظهر في نصوصك أثر واضح للفلسفة والتأمّل الوجودي، كيف تسكن المفاهيم الفلسفية القصيدة دون أن تفقد شعريتها، أو تتحوّل إلى خطاب ذهني مباشر؟

- لديّ، في الحقيقة، إشكالية أخرى ترافق هذا المسار، فرغم انفتاحي على أفق جديد، ومحاولتي معاصرة الزمن وتحولاته، يسكنني حنين دائم، حنين قد يقود أحياناً إلى الأنين، وهذا الإحساس أحد مفاتيح الكتابة لديّ، ومنه انطلقت حين كتبت وسمّيت ديوان «الباحث عن إرم»، باحثاً عن تلك الحضارة العربية الخالدة التي لم تنشأ من فراغ، ولم تكن أقل شأناً من حضارات أخرى، لكنها تراجعت لأسباب كثيرة، نرى بعضها اليوم، فيما لم ننتبه إلى بعضها الآخر في حينه. كنت أبحث عن حضارة أسّست على معنى، لا على وهم، حضارة لم تكن اندفاعاً عابراً أو بريقاً مؤقتاً، بل كانت مشروعاً إنسانياً وثقافياً عميقاً، غير أننا – للأسف - لم نر «البجعة السوداء» في لحظتها، ولم ننتبه إلى التحذيرات الكامنة في مسار التاريخ، فانهارت أشياء كثيرة قبل أن نعي أسباب انهيارها. من هنا، سواء صرّحت بذلك أم لا، ما زلت أبحث عن ذلك الامتداد الذي يمكن للقصيدة أن تستند إليه في مواجهة الفراغ، فالشاعر العربي حين يقف على الأطلال اليوم، لا يبكي أثراً مهجوراً فحسب، بل يرثي حضارة كاملة، والقيمة الكبرى التي كانت تمنحها معناها وقدرتها على الاستمرار، لكنها انقطعت أو تآكلت، وبهذا الفهم، تدخل الفلسفة إلى القصيدة لا بوصفها تنظيراً ذهنياً، بل بوصفها حنيناً وقلقاً وسؤالاً إنسانياً مفتوحاً. والقصيدة عندي ليست نصاً يكتب فقط، بل تجربة تعاش، ومحاولة للإمساك بالتوتر القائم بين ما كان، وما هو كائن، وما يمكن أن يكون، وهذا هو رهاني الشعري.

• في أعمالك، لاسيما «الباحث عن إرم»، يحضر التاريخ بوصفه سؤالاً وجودياً أكثر منه سرداً، هل تكتب التاريخ للتأمّل فيه، أم لاختبار صلته بالإنسان والحاضر العربي؟

- قراءتنا للتاريخ، للأسف، إشكالية، فما تلقّيناه في المدارس كان ناقصاً، وأحياناً مشوّهاً، وحتى ما وصلنا



لاحقاً عبر بعض المصادر لم يخل من الالتباس. من هنا يتجدّد السؤال ما علاقة الشاعر بالتاريخ؟ ولماذا يعود إليه أصلاً؟ فالتاريخ، حين يقرأ بوصفه سرداً مكتملاً، يفقد قدرته على مساءلة الحاضر، ويغدو مجرد مادة محفوظة لا معرفة حيّة. حين يقال إن التاريخ يعيد نفسه، فهناك نظريات أخرى أكثر تعقيداً، مثل ما يعرف بـ«مكر التاريخ»، أو حتى ما يسمى بنظرية «البجعة السوداء»، تلك الأحداث غير المتوقعة التي تتراكم في الظل، لأننا نقرأ الماضي بعيون الرضا لا بعيون النقد، وهذه «البجعة السوداء» تتحوّل في نهاية المطاف إلى كارثة كبرى، لأننا لم نقرأ التاريخ قراءة تمحيصية، ولم ننتبه إلى إشاراته الخفية. حين تكتفي بتلقّي الأحداث كما هي، تصبح مجرّد وعاء حافظ، أمّا حين تبتعد عن عين الرضا، وتمارس قراءة نقدية واعية، فتبدأ برؤية اللحظات الفاصلة التي قادت الأحداث إلى ما آلت إليه. ومن هنا لا أؤمن بأن التاريخ يعيد نفسه حرفياً، فكيف له أن يعيد نفسه، كما يقول محمد حسنين هيكل، ونحن لا نستطيع محاسبة الماضي بأدوات الحاضر، ولا إلباس وقائع الماضي أثواب هذا الزمن؟

اليوم، وقد بلغت الستين، تغيّرت معاييري وتبدّلت نظرتي إلى الحياة والقصيدة معاً. في الأربعينات، كانت الكتابة تميل أكثر إلى الغزل أو الانشغال بذاتها الجمالية. أما الآن، فقد صار التأمّل هو القضية المركزية، وما أقرأه وأقارنه بين الواقع والحقيقة والوجود، هو ما يشكّل علاقتي بالتاريخ داخل القصيدة، لذلك لم تعد القصيدة نصاً أكتبه فحسب، بل تجربة أعيشها وتعيشني، وتضعني في مواجهة السؤال الإنساني المفتوح، لا في أفق السرد المغلق.

• في نصوصك، تحضر الهوية الوطنية بوصفها قيمة ثقافية وإنسانية، كيف يمكن للشعر أن يعمّق معنى الهوية ويختبر صلتها بالإنسان وبالزمن؟

- أعتقد أن لدينا إشكالية حقيقية في فهم مفهوم الهوية، إذ نخلط غالباً بين مقوّماتها وعناصرها، وبين الهوية بوصفها مفهوماً حياً متحرّكاً. طبعاً، ثمة ثوابت لا يمكن تجاوزها، مثل الدين واللغة والقيم الأخلاقية الإنسانية، غير أن العادات والتقاليد نفسها يجب أن تُقرأ في سياق زمنها، فما كان صالحاً بالأمس ليس بالضرورة صالحاً اليوم. أحياناً نأتي إلى القصيدة أو الفنون الشعبية، فنحاول إعادة تقديمها كما هي، ثم نسمّي ذلك هوية، بينما هو في الحقيقة نوع من أرشفة الماضي لا أكثر، والتطوير الحقيقي - في رأيي - يجب أن يحمل اسمه الخاص، مع احترام الأصل، فالسابق يبقى كما هو، ومن حقنا أن نبني فوقه، لا أن نحبسه في قوالب جامدة. وحين أزور بعض المدارس أو المؤسسات، أجد أنهم يجمعون كل ما خلّفه الآباء ويقدّمونه بوصفه «الهوية الوطنية»، فالعريش مثلاً، ليس هويتي، بل جزء من هوية أبي، أما هويتي فهي ما تربّيت عليه، وما أنجزته وطوّرته، وهذا هو الامتداد الطبيعي للهوية. من هنا، يدخل الشعر إلى مسألة الهوية لا بوصفه خطاباً مباشراً أو أداة تلقين، ولا أرى دوري كشاعر دور المعلّم أو الواعظ، لكن الواقع أحياناً يفرض التعبير، لا بلغة تقريرية بل شعرية تقوم على الصورة والدهشة والإيحاء، والقصيدة في جوهرها، صورة قد لا تكون معقولة منطقياً، لكنها صادقة شعورياً. صحيح أن الشعر لا يقدّم حلولاً جاهزة، لكنه يفتح مسارات للأسئلة، ويضع القارئ أمام تجربته الخاصة. وبهذا المعنى لا تتحوّل الهوية في شعري إلى شعار، ولا الفلسفة إلى خطاب ذهني، بل تظلّان جزءاً من تجربة إنسانية حيّة، تكتب لتعاش، لا لتلقّن.

• في أحدث اشتغالاتك الشعرية، تحضر المطوّلة بوصفها خياراً جمالياً، ما ملامح هذه التجربة؟

- في اشتغالي على المطوّلات، كتبت نصوصاً امتدّ بعضها إلى ما يقارب 1000 بيت وبيت، مشغولة بأسئلة ثقافية وفلسفية تتجاوز اللحظة العابرة، أمّا قصيدتي الأخيرة «إذا تعبت الروح»، فقد بلغت نحو 200 بيت، وتقوم على فكرة انتقال التعب من حيّز الروح إلى الجسد، حيث يغدو المرض لغةً ثانية للمعاناة، في إحالة رمزية إلى هشاشة الكائن المعاصر، مع استدعاء البعد الأخلاقي والروحي بوصفه أفقاً للهداية واستعادة المعنى، عبر الرجوع إلى الرسول صلى الله عليه وسلم باعتباره مرجعية للنصيحة والمشورة، ونوراً يهدي الطريق في مواجهة أسئلة الواقع في مستوياته الثقافية والعلمية الراهنة. أمّا مشروعي الثقافي الأكبر، فيقوم على جمع مجموعة من الدواوين ضمن ديوان واحد متكامل عن الإمارات، من بينها قصيدة مطوّلة، وقصيدة «الوجود»، في تجربة ذات نفس طويل قد يبلغ، في مجملها، نحو 1000 بيت وبيت، لتجتمع هذه الأعمال في كتاب واحد، مع احتفاظ كل تجربة بمسمّاها وبنيتها الفرعية الخاصة.

• كيف تقرأ أثر مشروع الشارقة الثقافي في بناء الإنسان، وفي تشكيل الذائقة الشعرية العربية وإعادة الاعتبار للثقافة؟

- مشروع الشارقة الثقافي هو مشروع عربي ذو امتداد عالمي، ولذلك أقول دائماً الحمد لله على نعمة الشارقة، فكراً وثقافةً ورؤيةً، فالنظرة المستقبلية والعالمية لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، جعلت من الإمارة فضاءً إنسانياً للثقافة يُبنى وفق رؤية طويلة المدى. إنّ الشارقة عالم متكامل للثقافة، ففي معرض الكتاب، وبيوت الشعر، وتنوّع المؤسسات الثقافية، يحضر الكتاب والشعر والفنون التشكيلية والمسرح ضمن نسيج واحد، لا يعزل الثقافة عن المجتمع، بل يجعلها جزءاً من حياته اليومية، ومن إيقاعه الطبيعي. وما يميّز تجربة الشارقة هو هذا التوازن الدقيق بين المعاصرة والتراث، حيث تتجاور العمارة الحديثة مع المسجد بطرازه الإسلامي، ويحضر السوق العربي إلى جانب الملامح المعاصرة، دون تصادم أو فقدان للخصوصية. وبهذا المعنى، يسهم المشروع في إعادة الاعتبار للثقافة المكتوبة، وفي ترسيخ الذائقة الشعرية والمعرفية، لا عبر الفعاليات وحدها، بل من خلال بناء بيئة ثقافية مستدامة، يشعر فيها الكاتب والقارئ معاً بأن الكتاب في قلب المشروع الحضاري، وهذا في رأيي، ما يجعل مشروع الشارقة الثقافي مشروعاً استراتيجياً متواصلاً ومتجدداً.

خطوط السيرة

عبد الله الهدية، شاعر إماراتي، من مواليد منطقة الجير في رأس الخيمة عام 1962. حاصل على بكالوريوس في اللغة العربية، وعمل في الحقل التربوي مديراً لمدرسة لأكثر من 26 عاماً، وشارك في العمل الثقافي والمؤسسي، حيث شغل مناصب عدة. صدر له عدد من الأعمال الشعرية، من بينها: «إليك أغنّي»، «إلى متى؟»، «الباحث عن إرم» (مختارات شعرية)، «أين أنت؟»، و«إذا تعبت الروح». شارك في أمسيات ومحافل ثقافية داخل الإمارات وخارجها، ونال جائزة الشخصية الثقافية في مجال الشعر من الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية (2007)، وجائزة الشعر العربي في الشارقة (2015). وحصل ديوانه «الباحث عن إرم» على جائزة العويس الثقافية (2016). وأسهم في إثراء النص الأوبرالي الوطني من خلال أعمال عدة، من بينها «في عهد زايد»، و«إماراتية والنبض فاطمة»، و«الغد الآتي».

فاز بها الرباعيّ طاهر رياض وغسان زقطان وزهير أبو شايب ويوسف عبد العزيز

المغرب يتوّج الشعرية الفلسطينية بجائزة الأركانة العالمية

الرباط – «كتاب»

توّج المغرب الشعرية الفلسطينية ممثلة بأربعة شعراء، بجائزة الأركانة العالمية للشعر، في دورتها الـ 18، خلال حفل توزيع الجائزة في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر، في 25 أبريل/ نيسان الماضي. وتزامن الحفل مع الاحتفاء بمدينة الرباط عاصمة عالمية للكتاب للعام 2026.

وتسلم الجائزة التي يمنحها بيت الشعر في المغرب بدعم من وزارة الشباب والثقافة والتواصل، ووكالة بيت مال القدس الشريف، كلّ من الشعراء يوسف عبد العزيز وطاهر رياض وزهير أبو شايب، بينما تعذّر حضور غسان زقطان بسبب طارئ صحيّ.

وذكرت لجنة تحكيم الجائزة في بيانها أن الشعرية الفلسطينية «كتابة من داخل منطقة حدودية دقيقة. في أهوالها الحدودية، ارتقى منجز هذه الشعرية بالكتابة عن الجرح إلى أفق شعريّ متحقق بنبرة هادئة لا تفرّط في إيقاع الذات الكاتبة، ولا في الصمت الذي يحمي القصيدة شعريّاً، ويُؤمِّن انفصالها عن كلّ ما يمكن أن يُبعدها عن الشعريّ».

وأكدت أن «تتويج الشعرية الفلسطينية، اعتماداً على أربع تجارب، وجه من وجوه الصداقة الشعرية التي وسمت دوماً علاقة المغرب الثقافي بهذه الشعرية. صداقة احتكمت إلى تقديرٍ بُعدِ هذه الشعرية الكونيّ، وتقدير اختلافها المكين داخل هذا البُعد نفسه».

وفي حفل تسليم الجائزة، أكد وزير الشباب والثقافة والتواصل، محمد المهدي بنسعيد، أن الجائزة اكتست معنى عميقاً من خلال معانقة الشعر الفلسطيني، في بادرة تتجاوز التكريم الأدبي لتغدو «احتفاء بالجمال في مواجهة الألم، وبالحياة في مواجهة النسيان». وقال بنسعيد، في الحفل الذي حضره عدد من سفراء الدول العربية، ومنهم سفير فلسطين لدى المغرب، جمال صالح الشوبكي، ومدير المكتب الإقليمي لليونسكو للمنطقة المغاربية، شرف حميمد، وعمدة مدينة الرباط، فتيحة المودني، إن «هذا الاحتفاء ينسجم مع المواقف الثابتة لصاحب الجلالة الملك محمد السادس، رئيس لجنة القدس، الذي يعتبر القضية الفلسطينية قضية وطنية»، موجها تحية صادقة من المغرب، ملكاً وحكومة وشعباً، إلى «فلسطين التي تسكن قلبنا».

ومن جانبه، أكد رئيس بيت الشعر في المغرب، الشاعر مراد القادري، أن «منح الجائزة لأربعة شعراء من فرسان القول الشعري الفلسطيني، لا يعبر عن رغبة في توسيع دائرة الاعتراف بالشعرية الفلسطينية التي داومت على الحضور والتأثير في وجداننا الجماعي العربي والإنساني منذ منتصف القرن الماضي، بل يكشف عن رؤية جديدة تقوّض التصور الأحادي للجائزة، مستبدلة إيّاه بتصوّر جديد يقوم على التعدد الخلّاق ويحتفي بتجاور الأصوات وتنوع المرجعيات والحساسيات الفنية والجمالية داخل الشعرية الفلسطينية ذاتها». وقال إن شعراء فلسطين «نجحوا على مرّ هذه السنوات في أن يرتفعوا بقضيتهم، عبر الشعر، إلى سماوات الاستعارة وفراديس الحلم. هكذا لم تعد فلسطين موضوعاً سياسياً بقدر ما صارت قضية ثقافية وشعرية». وأكدت رئيسة لجنة تحكيم جائزة الأركانة، الشاعرة وفاء العمراني، انتصار الجائزة لقيم الشعر وروحه. وقالت إنّ «هذه الدورة شهدت بالإجماع اختياراً شجاعاً بتتويج شعرية، وليس شاعراً واحداً، إذ شمل أربع تجارب فلسطينية ذاع ضوء شعرها في الآفاق».

وقال الأمين العام لجائزة الأركانة، الشاعر حسن النجمي، إن «احتفالية هذه السنة تأتي بطابع خاص واستثنائي، لطبيعة اللحظة الثقافية الكبرى التي تعيشها بلادنا»، مشيراً إلى الاحتفالات بالرباط عاصمة عالمية للكتاب للعام الجاري.

ووصف الاحتفاء بالشعرية الفلسطينية، بأنه «اعتراف بجمالية شعرية جماعية استطاعت أن تحوّل المعاناة إلى لغة، والذاكرة إلى أفق، والهوية إلى سؤال مفتوح على الكوني والإنساني». ومن جانبه، قال مدير وكالة بيت مال القدس الشريف، التي دعمت هذه الدورة، محمد سالم الشرقاوي، إن ّظلال «الأركانة» المغربية تتسع اليوم «لتمنحنا شرف التواصل مع أشقائنا في فلسطين» عبر «تكريم الحضور المتميز لهذه الروح المتوثبة»، مؤكداً أن «تتويج التجربة الشعرية الفلسطينية بجائزة الأركانة العالمية يمثل أسمى صور الوفاء لعهد التضامن المغربي المبدئي والثابت».

لجنة التحكيم

ضمت لجنة تحكيم جائزة الأركانة العالمية للشعر، في دورتها الـ 18، الشاعرة وفاء العمراني رئيسة، وعضوية الأكاديمي عبد الرحمن طنكول، والكاتب والفنان التشكيلي أحمد جاريد، والأكاديمي جمال الدين بنحيون، والشاعر والمترجم نور الدين الزويتني، والشاعر حسن نجمي الأمين العام للجائزة.

جملة اعتراضية

بقلم: الدكتور وائل فاروق

إن شرطتي الجملة الاعتراضية من علامات الترقيم التي بها يتم ضبط الخطاب احترازاً من الخطأ، وتوضعان في وسط الكلام مكتوباً بينهما الألفاظ التي ليست من أركان هذا الكلام، وهي لا محل لها من الإعراب، أي أنها داخل الخطاب وخارجه في نفس الوقت. إنها لا تنتج المعنى من خلال وجودها داخل النظام، بل من خلال خروجها عليه. هل هذا سبب احتفاء بعض شعراء قصيدة النثر بها؟ هل يرون خطابهم الجمالي كجملة اعتراضية ينتمي للسياق الجمالي ويخرج عليه ولا يخضع لنظامه؟ عادةً ما وظف الشعراء الجملة الاعتراضية بأشكال مختلفة يؤدي معظمها إلى تمويه دلالة النّص. فمثلاً ما دلالة أن تجعل هالة لطفي بداية نصّها جملة اعتراضية، تقول: "ـ لمساء ضائع -/ صادفت شارعاً يتلاعب، يغضي الفروق بين تفاصيله ليحيرها ويقيس تفرعها المحتمل، وهي تشتط في البحث لاهية ومهيأة للضياع".

هل نفترض أن النص يبدأ قبل "- لمساء ضائع -"، فيجعل من الضياع حالة دائمة، فالجزء الأول المخبوء كما تشير الجملة الاعتراضية ضائع، والجملة الاعتراضية تحدثنا عن ضياع وما يليها يحدثنا عن حالة من التلهي بالضياع. هل يدعونا النصّ للتلهي معه بالضياع، لذلك فهو يهيئنا للضياع بالاضطراب الدلالي الذي نتج عن الابتداء بالجملة الاعتراضية؟ هل علينا أن نشتط في البحث ونتحيّر ونحن نقيس احتمالات الجزء الضائع من الخطاب قبل الجملة الاعتراضية؟ ألم نتلّهَ بعد كلّ هذا بالضياع في النصّ؟!

ومن الظواهر اللافتة أن ما يقع جملة اعتراضية هو في الغالب وصف لحال الشخص أو هيئة الفعل. يقول علي منصور: "مرّ يوم لم يكن يوماً سيئاً، بشكل ما/ قلت لجاري - في بشاشة -/ صباح الخير".

ويقول أيضاً: "بينما أنا/ - متشجعاً -/ أخبئ "كونستاتين كافافي"/ مترجماً/ عن/ الفرنسية".

ويقول عماد فؤاد: "إننا لم نرتدِ الملابس الكافية التي/ تشعرنا بدفء/ يجعل عواطفنا تسيح -ببطء - تجاه بعضها البعض".

ويقول: "حتى أن الرطوبة التي في الركن/ انتقلت كلّها ببطء وقور - لجسمي -/

ويقول أيضاً: "سوف أوهمكم - بخبث -/ أن هناك نكتاً تسيل من مفاصل البيبان".

ويقول محمد عبد الرحيم: "لن أصوب عيني - خلسة - تجاه شرفتك/ بطريقة لا يكتشفها العابرون".

هذه النصوص - وغيرها كثيرة - تحرص على أن يأتي ما يعبر عن خصوصية الفعل أو الممارسة، ما يجذبه من المجرد المموه العام إلى الخاص والمتحقق داخل الجملة الاعتراضية وكأنها تجعل ما يعبر عن خصوصية الممارسة منفصل عن الخطاب رغم كونه داخله، إنها تجعل ما بين شرطتي الجملة الاعتراضية العالم الخاص ويظل الخطاب بدونها عاماً.

يتعامل هؤلاء الشعراء مع الجملة الاعتراضية كمحور لبناء النص، فهي تمنحه فاعلية خاصة وفريدة داخل نصوصهما، يقول عماد أبو صالح: "متربعين داخل قلبي وبجزمهم/ أيديهم/ التي تحنن - بلمسة -/ ضروع البقرات/ فيشخب لبنها في الطواجن/ التي توزّع الطعام/ ـ دون أن تسرّ اليمنى لليسرى ـ / على الفقراء وأهل الخطوة في الموالد/ التي تبتسم - في الخفاء - تحت المناديل/ في أيدي عرسان بناتهم/ المتصبّبة عرقاً/ وهي تحاول التوقيع على العقود/ المرتعشة ـ بمذلة حقيقية ـ/ وهي تكرر كذبها على الله/ في الدعاء/ كان لا بد لها أن تلطم وجوه الزوجات/ - من وقت لآخر -/ كي/ لا تنسى/ رجولتها".

ربما نتصور أن جمال هذا النص ينبع من المفارقة المرهفة بين ممارسات أيدي الآباء التي تجلب الخير وتوزعه وتشاركه بفرحة حقيقة في خلق حيوات جديدة والتي في نفس الوقت تقسو على الزوجات لكي لا تنسى رجولتها، وربما كان هذا صحيحاً، إلّا أن هذه المفارقة ستفقد جزءاً كبيراً من رصيدها الجمالي إذا رفعنا من النص الجمل الاعتراضية.

لقد حرص عماد أبو صالح على أن يحفل كل مشهد من النص بجملة اعتراضية تمنح المشهد خصوصيته وتقيم داخله مفارقة صغيرة تجعل إحساسنا بالمفارقة الكبيرة التي يقوم عليها النص ـ وهي آلية قديمة وتكاد تكون مستهلكة - غير حاد، ولكنه ممتد بصفاء وعذوبة.

إن هذا النص والنصوص السابقة تشير إلى أن خصوصية الممارسة الإنسانية لا يجب أن تموّه بخطاب عام، إنها جزء من هذا الخطاب ولكن يجب أن تبقى منفصلة عنه، إنها تحتمي بشرطتي الجملة الاعتراضية من البرودة التي يمكن أن تتسرب إليها إذا ظلت في العراء، في عمومية الخطاب.

يستخدم ياسر شعبان الجملة الاعتراضية بشكل مختلف، فهو يستخدمها كأداة لتمزيق الخطاب وتحويله إلى أشلاء متناثرة، فهو يخلق نوعاً من الاضطراب الدلالي يختفي إذا اختفت شرط الجملة الاعتراضية من نصوصه، تلك الشرط التي حوّل بها ديوانه إلى جملة اعتراضية كبيرة! يقول ياسر شعبان: "لا بد تقف – لا بد تقف - لتتأكد من شيء واحد - فقط - وجودك -"

هل انسياب الخطاب دون جمل اعتراضية يمنع الإنسان من الإحساس بوجوده، كما أن استمرار حركته دون توقف تجعله يشك في وجوده؟ ما معنى التوقف؟ هل يضع ياسر شرطة بين جزء من الخطاب/ العالم لنتوقف عند كل جزء من الخطاب أو العالم؟ هل يقصد أن التوقف يعني التأمل يعني عدم الانخداع بالنظام العام والانشغال به؟ الأمر الذي يعني خضوعنا نحن له لأننا نتحرك وفق حركته ولا نتوقف.

إن تشظّي النصّ يدعونا لرؤية شظاياه خارج النظام الذي ألفناه، خارج حركته التي تجرفنا فننتمي إليها أكثر مما ننتمي لأنفسنا. إن ما يظهر أنه جملة اعتراضية في نصوص ياسر شعبان هو في الحقيقة مجرد شرط تفرط العالم لأنها لا تفرِّط فيه، يقول ميلان كونديرا إن البطء يقوّي الذاكرة، لذلك لا يجب أن نعي العالم دفعة واحدة فتفقد ذاكرتنا تفاصيله، لذلك فإن ياسر يعترضنا بهذه الشرط لنقف أمام كل تفصيلة صغيرة في عالمه، يقول: "ثمة أشياء جميلة جداً - تحدث/ فهذا الطفل ربما قال لأبويه - صباح الخير -/ أو على الأقل - شد الغطاء مرتين ـ قبل أن يقوم -/ هكذا".

ماذا يحدث لو رفعنا هذه "الشرط" من النص، هل من الممكن أن نتوقف أمامها، هل ستفهم معناها؟ أم أن "معنى النظم" سيسيطر علينا، هل يفتت ياسر نصوصه ليهرب من النظام ويحررنا نحن أيضاً من أسره. النظام يمنح كل مفردة داخله معنى خاص، فإذا خرجت على هذا النظام فقد معناها، وأصبحت في دائرة الأوهام، وكما يقول ياسر شعبان في أحد نصوصه: "من لا وهم له ميت".

إن التشظّي أو الاضطراب عند ياسر شعبان لا يعني الجمع بين مفردات على علاقة بينها أو تفتقد النظام الذي يجمعها، بل أنه يقيم نظامه الخاص ويجعلنا نتوقف أمام تفاصيله، لأننا لو رفعنا تلك "الشرط" سيكون النصّ واضحاً بل ومباشراً تماماً.

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

مجلة «كتاب» والأدب البولندي

بمناسبة احتفاء بولندا بالشارقة "ضيف شرف" معرض وارسو الدولي للكتاب، حيث يتعمق الحوار بين الثقافتين العربية والبولندية في وارسو، مدينة الموسيقي فريدريك شوبان الذي يوصف بأنه "شاعر البيانو"، أستحضر بداية حضور الأدب البولندي في مجلة "كتاب". فمنذ انطلاقتها، قبل تغيير اسمها، وحتى هذه اللحظة، كانت المجلة تسعى إلى توسيع اهتمامها للوصول إلى مناطق ثقافية متعددة في العالم، من خلال مقالات ودراسات وحوارات واستطلاعات وتحقيقات ومتابعات لإصدارات ومراجعات لكتب. وقد تناولت جغرافيات لغوية عدة، من آسيا إلى أفريقيا وأوروبا وأميركا اللاتينية. وكانت الثقافة البولندية حاضرة في صفحات المجلة منذ عددها الثاني الصادر في نوفمبر/ تشرين الثاني 2018، من خلال قلم الخبير بالأدب البولندي والمتبحّر في معرفة تاريخه وروّاده وظواهره وتوجهاته وأصواته الجديدة أيضاً، الدكتور هاتف جنابي الذي قدم للمكتبة العربية ترجمات بالغة الأهمية لأدباء بولنديين، ومن بينها كتابه الموسوعيّ "الشعر البولندي في خمسة قرون" الذي يقترب من ألف صفحة، ويرصد التحولات في الشعرية البولندية حتى العام 2020.

ولا يزال الشاعر والمترجم المعروف هاتف جنابي يواصل الكتابة لمجلة "كتاب" عن الأدب والكتّاب والمستعربين في بولندا، وعن العلاقة بين الثقافتين العربية والبولندية، خصوصاً أنه يُعد مرجعاً أساسياً في هذا المجال.

لكن، كيف بدأت الحكاية؟ كنت أعرف هاتف جنابي بشعره وترجماته المتبادلة بين اللغتين العربية والبولندية ودراساته ومشاركاته ونيله جوائز دولية في الشعر والترجمة، قبل أن نلتقي، للمرة الأولى، في مهرجان سيدي بوسعيد الدولي للشعر، في تونس، خلال شهر يونيو/ حزيران من العام 2018. ولأن المجلة تسعى لتوسيع نطاق اهتماماتها بالمناطق اللغوية الثقافية المتعددة، تحدثت معه عن المجلة، وأنها تأتي ضمن مشروع الشارقة الثقافي التنويري، وتصدر عن هيئة الشارقة للكتاب. وحين دعوته للإسهام في الكتابة بشؤون الأدب البولندي، رحّب وقبل الدعوة بكلّ مودة وتقدير، مؤكداً أهمية صدور مجلة عربية وبأفق عالمي، وخصوصاً من الشارقة المعروفة بمشروعها الثقافي ودعمها للمبدعين. اتفقنا، لتبدأ حكاية مجلة "كتاب" بنشر مقالات ودراسات بقلم هاتف جنابي، فكانت مقالته الأولى التي افتتح بها مساهماته بعنوان "الاستعراب البولندي يعزّز الجسر الثقافي مع العرب"، والتي نُشرت في العدد الثاني من المجلة. وذكر فيها رحلة الأندلسي إبراهيم الطرطوشي في القرن الميلادي العاشر إلى بولندا، ضمن رحلته إلى أواسط وشمال أوروبا التي رصد فيها أحوال الشعوب السلافية. كما ذكر جنابي في مقالته أن شاعر بولندا الأكبر آدم ميتسكيفيتش (1798 – 1855) دعا مبكراً إلى الاهتمام بالشرق والثقافة العربية، وكان توّاقاً لمعايشة الحياة العربية والصحراء والخيول والصوفيّة أيضاً.

وفي مرحلة لاحقة، وجّهت المجلة دعوة إلى المستعرب الدكتور مارك جيكان لكتابة زاوية شهرية، فاختار اسمها "قفا نقرأ"، المستوحى من معلقة أمرئ القيس. ولا يزال يواصل كتابة زاويته، مضيئاً فيها على جوانب من الحركة الاستعرابية البولندية، فضلاً عن الكتب والترجمات والعلاقات الثقافية التاريخية والمعاصرة بين الثقافتين العربية والبولندية.

وهكذا، تبقى مجلة "كتاب" وفيّة لشعارها "جسر ثقافيّ من الشارقة إلى القارات".

علي العامري
مدير التحرير

هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority

تمكين المجتمعات من خلال الكلمة المقروءة

Sharjah Book Authority

sba.gov.ae

مدينة الشارقة للنشر
Sharjah Publishing City

هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority

المنطقة الحرة التي تدعم أعمال الطباعة والنشر حول العالم

spcfz.com