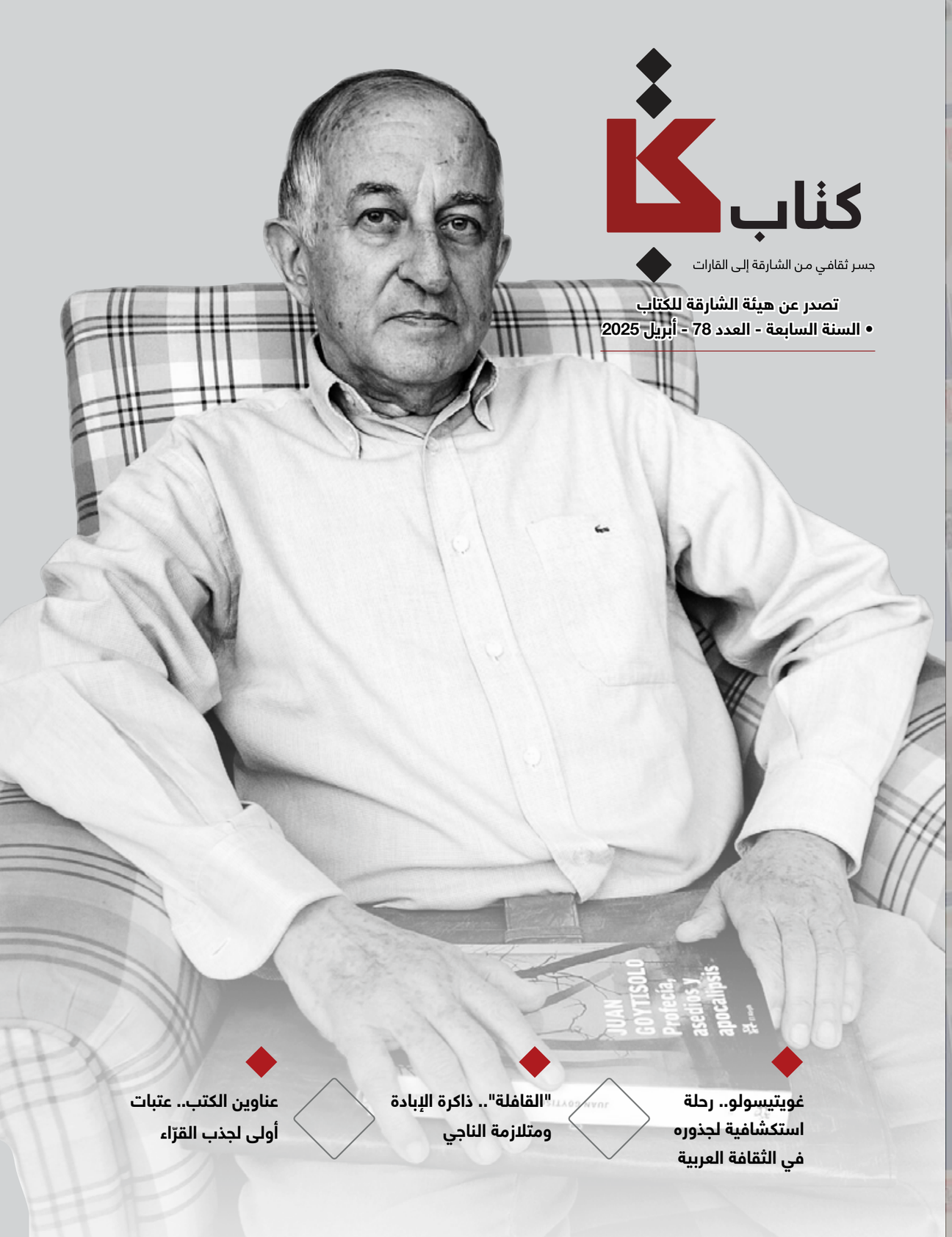


كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب
• السنة السابعة - العدد 78 - أبريل 2025

- غويتيسولو.. رحلة استكشافية لجذوره في الثقافة العربية
- "القافلة".. ذاكرة الإبادة ومتلازمة الناجي
- عناوين الكتب.. عتبات أولى لجذب القرّاء

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة

أول الكلام

الشارقة تشرق في المغرب

تمتد خريطة الاحتفاء بمشروع الشارقة الثقافي في مختلف دول العالم، تقديراً للدور الثقافي التي تقوم به عاصمة الثقافة. ويأتي احتفاء المملكة المغربية بالشارقة ضيف شرف المعرض الدولي للنشر والكتاب في الرباط، بدورته الثلاثين، تقديراً لمكانة إمارة المحبة والكتاب، ومشروعها الثقافي التنويري القائم على المعرفة والجمال والإبداع، وفق رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، وبدعم سموه ورعايته الكريمة للمشروع الثقافي الشارقي.

تتواصل جهودنا في تعزيز التبادل الثقافي مع عواصم الثقافة العربية والإقليمية والعالمية، بتوجيهات الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، التي تؤكد أهمية مشاركة الشارقة بصفتها ضيف شرف معرض الكتاب في العاصمة الرباط، لما يمثله هذا الحضور المشرق في المغرب، أرض الثقافة العريقة، وأرض الحضارات الموغلة في القدم مثل الفينيقية الكنعانية والرومانية والعربية الإسلامية، وأرض التناغم الروحي، وأرض البصمة الأندلسية التي لا تزال حاضرة في الطبع والطبيعة والعمارة والتراث، مشيرة إلى أن الثقافة تشكّل أحد أبرز العناصر الكثيرة التي تجمع بين الشارقة والمدن المغربية، وأنّ الاحتفاء المغربي بالشارقة في معرض الرباط للكتاب يمثّل فرصة مهمة لتعزيز علاقة التعاون والشراكة الثقافية بين مشروع الشارقة الثقافي والمؤسسات والمراكز الثقافية وصنّاع المعرفة والنشر في المغرب.

إن تتويج الشارقة في المغرب ضيف شرف المعرض الدولي للنشر والكتاب في الرباط، من 17 حتى 27 أبريل/ نيسان 2025، يؤكد متانة الروابط الثقافية بين الشارقة ومدن المغرب. ويفتح هذا التتويج آفاقاً جديدة للتعاون المتعدد الجوانب، في حقول النشر والمعرفة والإبداع الأدبي والفكر والتراث، خصوصاً أنّ للشارقة سجلاً مشرقاً في التعمير الثقافي في مختلف دول العالم. كما أنّ للمملكة المغربية رصيداً مضيئاً من الإنجازات الثقافية، فهي تشكل قنطرة حيوية بين الثقافات، وبين الضفتين العربية والأوروبية. وبالتالي فإن آفاق التعاون بين إمارة الشارقة والمغرب مفتوحة على صيغة شاملة، في صناعة النشر والمعمار المعرفي والجمالي وفي الحفاظ على التراث الذي يشكّل رسالة الأجداد إلى الأجيال، ويُعدّ أحد أركان الهوية الثقافية.

تحضر الشارقة لتشرق بمشروعها الثقافي في المغرب، أرض الحضارات، وأرض خريطة الإدريسي، وأرض ابن بطوطة، وأرض الحوار بين البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي، وأرض الشراكة الثقافية مع الشارقة.

أحمد بن ركاض العامري

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

رئيس التحرير

رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب

الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي

Chairperson of the Sharjah Book Authority

Sheikha Bodour bint Sultan Al Qasimi

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

رئيس التحرير

أحمد بن ركاض العامري

CEO of 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

Translation — **الترجمة**

Amel Al Zarouni — أمل الزرعوني

Moza Al Kharji — موزة الخرجي

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

Media Coordinator — **المنسق الإعلامي**

Aisha Alabbar — عائشة العبار

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 السابعة - العدد 78 - أبريل 2025

• صورة الغلاف: الكاتب والمفكر الإسباني خوان غويتيسولو (أرشيفية)

01
حوارات

01 أول الكلام: الشارقة تشرق في المغرب

04 ماروبا فال: الثقافة العربية مذهلة

15 فسحة للتأمل: هل للتوقف عن الكتابة عمر؟

16
مقالات ودراسات

16 ياروسواف إيفاشكيفيتش.. الهروب إلى بغداد

27 ملتقى الأرياح: مرحباً بكم في زاوية التمازج الثقافي

28 شوزو تاكيوتشي.. مختبر شعري لا يعترف بالحدود

37 اتجاهات: الماضي السائل

38 غويتيسولو.. رحلة استكشافية لجذوره في الثقافة العربية

49 مشكال: الطريق نصًا.. والترجمة رحلةً

50 ريجيس ديبراي يكتب عن الأخوّة المفقودة

54 «الخميس».. ثلاثية الحبّ والموت والجنون

61 هوى وهواء: الظنون

62
مراجعات

62 ماضٍ بصيغة الحاضر

67 جسور: محمود درويش في مسرح محمد الخامس

68 « تذكّر النحل».. صدمات الماضي تمتد عبر الأجيال

70 «راوتر شيخ البلد».. طاقة جذب متعددة الطبقات

74 «الأرض الموبوءة».. طاقة متجددة توسّع المعنى

79 بقعة ضوء: «جذور» التراث

80 «القافلة».. ذاكرة الإبادة ومتلازمة الناجي

83 تخوم الكتابة: لغةُ مجاز بامتياز

84 «أجراس متوسطية» تقرع بين الخفيّ والجليّ

91 فحوصات ثقافية: سيرة + رواية = سيرة روائية

92 «معزوفة اليوم السابع» ترصد اختلال الحواس

95 رقوش: قلب تمرّس بالحب

96
استطلاعات وتحقيقات

96 عناوين الكتب.. عتبات أولى لجذب القرّاء

105 مرحبا: ما هو «تشات جي بي تي»

106
ضفاف

106 فقدان يتحول إلى كتاب مؤلم وملهم

109 ممرات: الكتاب الفارغ

110
صفحات

110 نادين باخص: الكتابة للطفل «ورطة جميلة»

114 من الشاطئ الآخر: عدوانية علامات الترقيم

116 رقيم: المغناطيس المغربي

الكاتب السنغالي يرى أن الأدب لا يعالج الشر بل يحذّر منه

ماروبا فال:
الثقافة العربية مذهلة

ماروبا فال

حـــوارات

حاوره: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

يعترف الشاعر والروائي والكاتب المسرحي السنغالي ماروبا فال بأثر الثقافة العربية الكبير عليه، بسبب الحضور الكبير لمظاهرها في الحياة الاجتماعية والثقافية ببلاده، معتبراً القراءة وسيلة للخروج من الذات والتواصل مع الآخرين، كما تأخذ، مع مسار العولمة، وظيفة أكبر تتجلى في تسهيل حوار الثقافات وتفاعل اللغات. ويقول: «ليس من قبيل المصادفة أن تكون السورة الأولى من القرآن الكريم هي سورة العلق التي تبدأ بفعل أمر (اقرأ)».

ويسترجع ماروبا فال في حواره مع مجلة «كتاب»، رحلته مع عالم القراءة السحري التي كانت معبره نحو الإبداع، عندما بدأ يدمن على القراءة بلغة موليير، تزامناً مع تولي ليوبولد سيدار سنغور رئاسة السنغال، وكان يتمتع بشعبية كبيرة باعتباره شاعراً كبيراً ومتقِناً للغة الفرنسية.

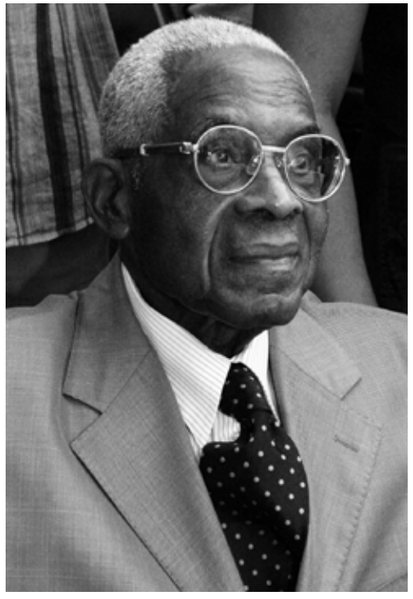
وحول تخلص جيله الأدبي، الذي ينتمي إلى الثمانينات، من إرث الجيل القديم القائم على الانتصار لتيار الزنوجة، أوضح أن كُتاب جيله ابتعدوا عن المواضيع المفضلة من طرف المدافعين على حركة الزنوجة ليعالجوا مواضيع أكثر خصوصية، مثل الحب بمعناه الواسع، والأعراف الاجتماعية والسياسية لإفريقيا. بينما كان هاجس الكتاب الأفارقة من الأجيال السابقة هو إعطاء القارة مكانها الصحيح في التاريخ، وإعادة الاعتبار للإنسان الأسود، وتأكيد انتمائهم الإفريقي. ويستطرد: «أرى نفسي مواطناً من العالم، أكتب ليَقرأ أعمالي جميع القراء الذين تخاطبهم أعمالي المترجمة. هذه هي الطريقة التي أريد أن يتم تقديمي بها، على الرغم من إصرار العديد من النقاد على اختزال أي عمل ينشره الأفارقة خارج فرنسا في أعمال أدبية ثانوية».

وعن تأسيسه لدار ربى للنشر، أوضح ماروبا فال أن الهدف من إطلاقها هو مساعدة الشباب الذين يجدون صعوبة كبيرة في نشر أعمالهم وفي الحصول على التقدير الذي يليق بهم، مشيراً إلى أن نشر كتاب يعني التجول في المتاهة النفسية للكُتاب من خلال اعترافاتهم المثيرة للشفقة أو الشهادات المؤثرة؛ ويعني العمل في تناغم مع أشخاص ذوي مهارات مكملة لبعضها البعض.

ويلفت ماروبا فال إلى أن الأدب السنغالي منفتح على العالم لأن مؤلفيه، بوعي أو بدون وعي، يتصرفون كمواطنين من العالم، وهو الأمر الذي يعكس تعدد لغات الكتابة الأدبية السنغالية التي تشمل: الفرنسية والعربية والوُلوفية والفولانية والديولا والماندينغو والسونينكي وغيرها.

أعيش بين المحرومين، وتجاربهم هي التي اخترتُ أن أشاركها مع قرائي.

إميل زولا



إيمي سيزير

• أطلقتَ مبادرة لتعزيز القراءة والكتابة، ماذا تعني لكِ قوة القراءة؟

- لقد مكنتني القراءة من تحقيق ذاتي. القراءة هي وسيلة للحماية من الجهل، وهي قبل كل شيء وسيلة للخروج من الذات والتواصل مع الآخرين، سواء كانوا قريبين منا أو جيراننا البعيدين. وفي سياق العولمة، التي يجب أن تكون أرضاً خصبة لما سماه ليوبولد سيدار سنغور بـ «حضارة العالم»، فإن الكتب هي أداة لتسهيل حوار الثقافات وتفاعل اللغات. بالنسبة لي، أنا المسلم المؤمن والممارس، ليس من قبيل المصادفة أن تكون السورة الأولى من القرآن الكريم هي سورة العلق التي تبدأ بفعل أمر: «اقرأ»، وفي ذلك تأكيد على الأهمية الحيوية للكتب.

• متى شعرتَ بالحاجة إلى الكتابة داخل وسط اجتماعي قد لا يحفز عليها؟

- الحقيقة أنني شعرت بالحاجة إلى الكتابة منذ المدرسة الابتدائية، عندما بدأت أدمن على القراءة بلغة موليير. ومن الجدير بالذكر أنني التحقت، بشكل متأخر، بدورة التلقين الأولي في عام 1957، وكان عمري حينها يبلغ سبع سنوات. بعد ثلاث سنوات، أي في 1960، حصلت السنغال على استقلالها. وكان رئيس الجمهورية الأول ليوبولد سيدار سنغور يتمتع بشعبية كبيرة باعتباره شاعراً كبيراً ومتقِناً للغة الفرنسية. وكان العديد من تلاميذ جيلي يحلمون بالتحدث والكتابة باللغة الفرنسية مثله. عندما وصلت إلى الصف الخامس، بدأتُ أخربش على أي ورقة استطعت أن أضع يدي عليها.

• ما الأسماء الأخرى التي أثرت في مسارك الإبداعي إلى جانب سنغور؟

- في الحقيقة، ما زلت حريصاً على إعادة قراءة شعر سنغور. وفي الشعر دائماً، أحب أعمال إيمي سيزير، وفيكتور هوغو، وشارل بودلير، ولكنني أعشق، بشكل أكبر، آرثر رامبو. أما الروائيون الذين أحبهم فهم عبدولاي سادجي، وماريما با، وكين بوغول، وأونوريه دي بلزاك، وستندال، وإميل زولا. أما بالنسبة للكتّاب المسرحيين، فأفضل شيخ أليو نداو من السنغال، وسوني لابو تانسي من الكونغو، والفرنسيين موليير، وبيير كورنيي، وجان جيرودو، وكامو، وسارتر.

• هل استطاع جيلك، الذي ينتمي إلى الثمانينات، التخلص من إرث الجيل القديم القائم على الانتصار لتيار الزنوجة؟

- أتردد في الحديث عن أدباء جيلي. فهذا مجال للنقد الأدبي. لكن، بصفتي مدرساً للأدب الحديث، يمكنني أن أذكر اهتمامي بشعراء مثل أمادو لامين صال، والمرحوم إبراهيما صال، الذي تألق بشكل كبير في الكتابة المسرحية والقصصية والروائية.

النشر في إفريقيا يواجه خطر الموت الطبيعي، إنها مشكلة يتوجب معالجتها سريعاً.

يدين هؤلاء الكتّاب مثلي بشهرتهم إلى «دار النشر الإفريقية الجديدة» التي أنشأها الرئيس الشاعر سنغور عام 1972 بالاشتراك مع كوت ديفوار وتوغو، قبل أن تنقسم المجموعة وتتمخض عنها، في 1983، دار النشر الإفريقية الجديدة السنغالية». وبدرجات متفاوتة من الالتزام، ابتعد كُتاب جيلي عن المواضيع المفضلة من طرف المدافعين على حركة الزنوجة ليعالجوا مواضيع أكثر خصوصية، مثل الحب بمعناه الواسع، والأعراف الاجتماعية والسياسية لإفريقيا التي تبحث عن طريقها في عالم لا يرحب بها بأذرع مفتوحة. كان هاجس الكتاب الأفارقة من الأجيال السابقة هو إعطاء إفريقيا مكانها الصحيح في التاريخ، وتحطيم نظرية الصفحة البيضاء وإعادة الاعتبار للإنسان الأسود، وتأكيد انتمائهم الإفريقي. هذا ليس من ضمن انشغالي ولا انشغال كُتاب جيلي. أنا أرى نفسي مواطناً من العالم، أكتب ليَقرأ أعمالي جميع القراء

ليوبولد سيدار سنغور

محمد مبوغار سار

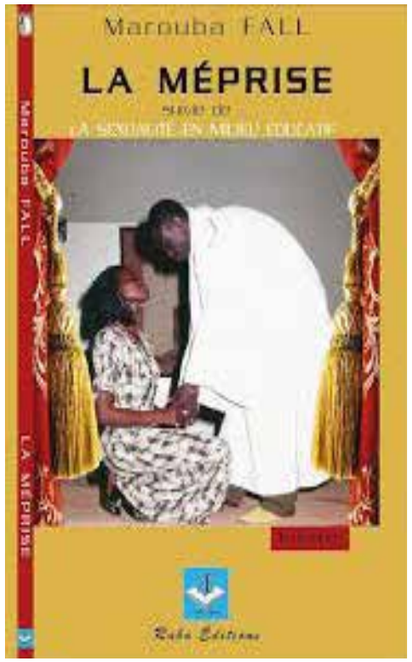
الذين تخاطبهم أعمالي المترجمة إلى الإنجليزية والعربية والإيطالية والإسبانية والصينية. هذه هي الطريقة التي أريد أن يتم تقديمي بها، على الرغم من إصرار العديد من النقاد على اختزال أي عمل ينشره الأفارقة خارج فرنسا في أعمال أدبية ثانوية.

• تتسم أغلب أعمالك، ومنها روايتك «بيتي آلن» بحضور ضمير المتكلم، إلى أي مدى تتماثل أنت مع الراوي؟

- تستند «بيتي آلن»، على مستوى تفاصيلها إلى أحداث حقيقية حدثت لي، لذلك بالطبع أتطابق مع الراوي إلى حد كبير. كل ما حدث لي في المغرب حقيقي (بما في ذلك قصة الزهرة التي أُهديت إليّ والقصيدة التي ألفتها بعد ذلك مباشرة)، لكن كل ما حدث في كندا هو من اختراع الراوي. أحب استخدام ضمير المتكلم المفرد من أجل خلق حميمية مع القارئ. أحرص في رواياتي على وصف ما أعرفه. الأوصاف الواقعية هي المفتاح، ولهذا السبب أستخدم الأحداث التي عايشتها بالفعل، والأماكن التي أعرفها جيداً، مثل المنطقة التي نشأت فيها، أو المدرسة التي درَّست فيها لسنوات عديدة. أنا واحد من أشهر الكتاب في البلاد لأن الناس يشعرون بالفطرة أن المكان الذي أكتب عنه هو السنغال حقاً.

• تبدو إفريقيا من خلال أعمالك عاجزة عن مواجهة مصيرها وتحديات القرن الـ21، في الوقت الذي يميل الغرب إلى وصف إفريقيا كلها ككتلة متجانسة يهيمن عليها الإيدز والفقر والفساد. ماذا تقول؟

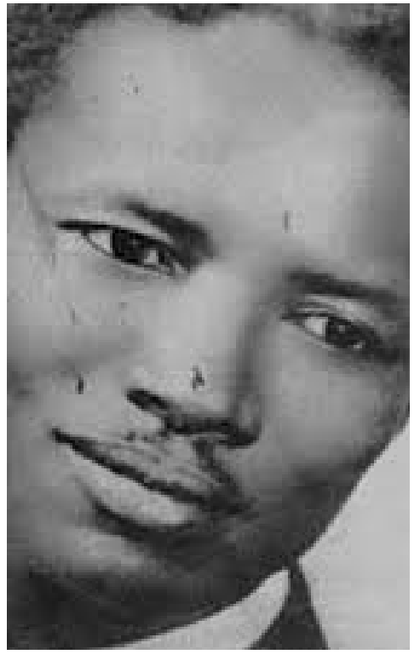
- لنأخذ الفقر كمثال. كما تعلمون، عندما نتحدث عن الفقر هنا في السنغال، فإننا لا نشير إلى الضائقة الاقتصادية، بل إلى الفقر الإنساني، وإلى انعدام الدفء بين الناس وعزلتهم المفروضة على



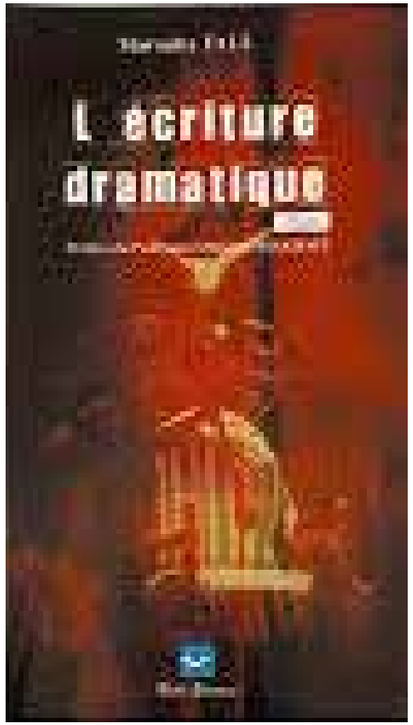
أنفسهم. تُطلق النكات في كثير من الأحيان بين مختلف الأعراق هنا من أجل كسر الجليد؛ ونحن نبذل كل ما في وسعنا لتسهيل العلاقات بين الناس. فمن غير المتصور على الإطلاق بالنسبة إلى السنغاليين أن يبقى شخصان بجانب بعضهما البعض لأي مدة زمنية دون أن يتبادلا كلمة واحدة. والأكثر من ذلك، في إفريقيا، أنت تشارك أفراحك وأحزانك مع أقرب الناس إليك. إن المفهوم الغربي المتمثل في عدم الرغبة في إثقال كاهل الآخرين بمشاكل المرء هو مفهوم غريب علينا. سمعتُ قصة ذات مرة عن أم وابنتها تتشاركان منزلاً ولكنهما تعيشان في طابقين مختلفين لأن الابنة لا تريد أن تتدخل أمها في طريقة تربية أطفالها. وهذا أمر لا يمكن تصوره هنا. إن العزلة التي نخلقها لأنفسنا في سَعينا للحصول على حرية غير محدودة هي أحد المواضيع المحورية في أغلب أعمالي. تعالج روايتي التالية التي تحمل عنوان «مخربو العزلة» هذا الموضوع بالذات. وعلى عكس رواية «بيتي آلن»، تُروى الرواية بضمير الغائب، وتدور أحداثها حول شاب إفريقي يذهب إلى فرنسا، وهناك يلاحظ امرأة ديناميكية تنظم أنشطة، مثل حفلات الشواء ومباريات كرة القدم لتقريب الناس في حيها.

• تكيف تتمثل آثار آلام الاستعمار على تجربتك وعلى الأدب الإفريقي بشكل عام؟

- ولدتُ في 21 ديسمبر/ كانون الأول 1950، أي قبل 10 سنوات من استقلال السنغال الافتراضي. والقول إنني لم أعش الاستعمار يعني افتراض أن طفلاً في العاشرة من عمره فَقَد ذاكرته. ويبدو من البهتان الاعتقاد بأن الاستعمار كان آفة تم القضاء عليها بمجرد إعلان نهايته. إن الاستعمار هو حزمة من الحقائق المؤلمة التي لا تزال تلقي بثقلها على البلدان التي خضعت للهيمنة لفترة



عبدولاي سادجي



طويلة، وعلى سلوكيات وعقليات الشعوب التي تعرضت لضغوط طويلة الأمد. بعد عام 1960، استمرت فرنسا في السيطرة على إمبراطوريتها الاستعمارية، باستثناء بلد مثل غينيا، في عهد رئيسها أحمد سيكو توري، الذي عُرف عنه تأييده لحركات الاستقلال الإفريقية، وذلك من خلال قواعدها العسكرية ولغتها وسياساتها في مجالات الاقتصاد والتعليم والثقافة والصحة، ومن خلال مؤسساتها السياسية والقضائية التي تبناها حرفياً قادةُ الأنظمة الجديدة التي تم تنصيبها في إفريقيا الناطقة بالفرنسية بمباركة السلطات الفرنسية. إذا وجد كتّاب جيلي حاجة إلى تذكر الاستعمار، فليس من أجل إعادة محاكمته، بل من أجل تفسير أفضل وأعمق للانتهاكات، مثل مذبحة الجنود السنغاليين الذين ارتُكبت في ديسمبر/ كانون الأول 1944 في معسكر ثياروي العسكري، واعتقال وترحيل الكاهنة عليين سيتوي دياتا. وكانت الكاهنة تدعو السكان، من خلال قواها الإلهية، إلى التوقف عن الخضوع للغزاة والاستماع إلى صوت الأجداد من أجل استعادة كرامتهم، وكانت رسالتها رسالة سلام. كانت شجاعة ومتمردة، ولذلك لم تتردد في تسليم نفسها للسلطات التي تريد رأسها، وقد فقدت الطفل الذي كانت تحمله في أحشائها بفعل وحشية الضرب الذي تعرضت له. ولإعادة بناء هذه الأحداث، يرجع الكتّاب إلى الأرشيفات الموجودة والمتاحة أو إجراء مقابلات مع شهود أحياء.

• أغلب كتبك، ومنها روايتك «جرح الحب»، تتسم بكثير من الجرأة، كيف يتفاعل القراء مع أعمالك؟

- أشعر أن علينا أن نكتب عن الأشياء كما هي. نحن لا نعيش في مجتمع متزمت. صحيح أن هناك الكثير من الحياء الزائف، لكن المحرمات تهم الناس في جميع أنحاء العالم، ولا فائدة من محاولة التستر على الأمور. في الواقع، يميل الأدب السنغالي بشكل عام إلى الالتفاف حول موضوع «التابوهات»، لكني أعرف من خلال عملي كمدرس أنه حتى الأطفال كانوا دائماً منغمسين في قراءة روايات هارلكوين الرومانسية، لذا أعبر عن نفسي بحرية دون حرج، كل هذا جزء من الحياة.

• أسستَ في 2010 دار ربى للنشر التي تعمل على اكتشاف المواهب من الضواحي، خاصة من مدينة جويدياواي، والترويج لها، كيف عشت هذه التجربة؟

- في عام 2010 تقاعدت من الخدمة المدنية. وبما أنني لم أعد أستاذاً أو مدير مدرسة، فقد كان لديّ الوقت الكافي لأتفرغ للقراءة والكتابة. ولكنني فكرت أنه يجب أن أساعد الشبان الذين استحوذ عليهم شغف بالكتابة والذين كانوا يجدون صعوبة كبيرة في نشر أعمالهم وفي الحصول على التقدير الذي يليق بهم. لذلك أسست الدار تكريماً للممثل الكوميدي والصديق الراحل عمر سكيك، الذي كان يخطط لتأسيس شركة ربى للإنتاج، وهي شركة لإنتاج المسلسلات الدرامية. كان تأسيس دار ربى والإشراف عليها مغامرة ثرية بالنسبة لي. إن نشر كتاب يعني استثماراً مالياً وفكرياً في آن واحد؛ ويعني التجول في المتاهة النفسية للكُتّاب من خلال اعترافاتهم المثيرة للشفقة أو الشهادات المؤثرة؛ ويعني العمل في تناغم مع أشخاص ذوي مهارات مكملة لبعضها البعض من قراء يقظين، ومدققين لغويين دقيقين، ورسامين ملهمين، ومصممين موهوبين، وطابعين مهنيين، وبائعي كتب متعاطفين.

• يُعتبر الأدب السنغالي أحد أهم الآداب في غرب إفريقيا، ما أبرز خصائصه؟

- بالفعل، يبلي الأدب السنغالي بلاءً حسناً، إذا ما نظرنا إلى صدى الأصوات على الساحة الدولية: فاتو ديوم، وفيلوين سار، ومحمد مبوكو، وفيلوين سار، ومحمد مبوغار سار، الذي فازت روايته «أكثر ذكريات الرجال سرية «، بجائزة غونكور 2021، دون أن ننسى روايات كين بوغول، وبوبكر بوريس ديوب. ومن بين المؤلفين الذين يعيشون في السنغال وينشرون حصرياً داخل البلد، يمكنني استحضار عدد من الروائيين، مثل سوخنا بنغا، وماريا ما ندويي، وسيدي سو، وماما دو سامب. وعلى مستوى الشعراء، أفكر في عبدولاي فوديه نديون، وفاتو ييلي فاي. وفيما يخص الكتاب المسرحيين، أستحضر جبريل ديالو فاليمي، وبابا سامبا بادجي، بدون أن أنسى كتاب الجيل المؤسِّس، ومنهم بول هازومي، وليوبولد سيدار سنغور، والشيخ حميدو كين، وبيراغو ديوب، وماما دو محمود ندونغو، وأليون بادارا كوليبالي، وعثمان سيمبيني. وبذلك، فإن الأدب السنغالي منفتح على العالم لأن مؤلفيه، بوعي أو بدون وعي، يتصرفون كمواطنين من العالم، وهو الأمر الذي يعكسه تعدد لغات الكتابة الأدبية السنغالية التي تشمل الفرنسية والعربية والوُلوفية والفولانية والديولا والماندينغو والسونينكي وغيرها. كما أن الأدب السنغالي يجمع بين التأثيرات الإفريقية والعربية والأوروبية والتقاليد الشعبية.

• تحضر في نصوصك الأدبية ثنائية الحلم والواقع. ما الذي يجمعهما ويفرقهما على مستوى النص الأدبي؟

- الواقع مرئي وغير ملموس في آن واحد، موضوعي وذاتي. ولكي نفهمه بكل اكتماله، من الجيد أن نصفه من حيث ما يقدمه لحواسنا، ولكن أيضاً من حيث ما يثيره فينا، وهو أمر لا يمكن أن يفسره سوى الخيال والأحلام.

• تتسم نصوصك بأسلوبها الهجين. كيف تتمثل هذا الأمر؟

- بالفعل، تتسم كتاباتي بالطبيعة الهجينة

مظاهر الثقافة العربية حاضرة، بشكل كبير، في الحياة الاجتماعية والثقافية بالسنغال.

لأسلوبي الذي يجمع بين النزعة الكلاسيكية في الكتابة وتكييف اللغة مع الاستخدام اليومي. كما أجمع بين الاستعمال السليم للغة الفرنسية والاستعمال الذي يسمح لي بترجمة الفكرة إلى لغتي الأم، الولوف، بشكل تقريبي. كما أنني أزاوج أحياناً بين الكلمة أو العبارة المولوفية وترجمتها إلى الفرنسية الفصيحة، على النحو الذي كان يقوم به الشاعر السنغالي بيراغو ديوب، الذي عُرف على وجه الخصوص بانتصاره للزنوجة، وبكتابته للحكايات التقليدية انطلاقاً من الأدب الشفهي الإفريقي. وتضع هذه الممارسات اللغوية نصي في سياقه الثقافي الخاص وتميزني عن الكاتب الفرانكو - فرنسي.

• ما صلاتك بالثقافة العربية؟

- يجب أن أعترف بأن لديّ الكثير لأتعلمه من الثقافة العربية المذهلة. وبشكل عام، تبدو مظاهر الثقافة العربية حاضرة، بشكل كبير، في الحياة الاجتماعية والثقافية في السنغال. ويعود جانب من هذا الحضور إلى عاملين. يتجلى الأول في انتشار الإسلام في البلد. ويعود تاريخ دخوله إلى فترة المرابطين، وهي أسرة حاكمة مسلمة سيطرت على شمال إفريقيا وإسبانيا. وقد لعب المرابطون دوراً رائداً في انتشار الإسلام في إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى. مع المرابطين، شهد الإسلام انتعاشاً منذ عام 1034. وقد كانت فوتا - تورو (في شمال السنغال) أول منطقة تتم أسلمتها بشكل كامل. وفي الوقت الراهن، يشكل الإسلام الدين السائد في السنغال، حيث يشكل المسلمون ما يقدر بـ96% من السكان. والغالبية العظمى منهم ينتمون إلى التصوف من خلال ثلاثة طرق هي التيجانية والمريدية والقادرية. أما العامل الثاني فيكمن في حضور اللغة العربية في السنغال. وقد تم إدخالها في النظام التعليمي، بشكل رسمي، منذ عام 1963. وقد شكل عام 2002 نقطة تحول في تاريخ تدريس اللغة العربية في النظام التعليمي السنغال، إذ ارتفع عدد مدرسي اللغة العربية إلى 13358 معلماً مقابل ثمانية في عام 1963. وبموازاة مع تدريس العربية، عرفت السنغال، منذ الاستقلال، إنشاء صحف عربية تهدف إلى نشر الثقافات الإفريقية والعربية، وأذكر من بينها صحف «العهد الجديد» و«الأمة السنغالية»، و«المسيرة»، التي تم إطلاقها في عهد رئاسة ليوبولد سيدار سنغور، بالإضافة إلى صحف «إفريقيا المسلمة»، و«صوت الإسلام»، والفجر»، والوحدة»، والأمة». وتزامن ذلك مع وجود أدب سنغالي مكتوب باللغة العربية، أذكر من أعلامه: أحمد بامبا، وخديم امباكي، وأبو بكر انجاي، وسرنج امباكي.

• اخترتَ الكتابة بالفرنسية.. ماذا منحتك إياه هذه اللغة؟

- بفضل اللغة الفرنسية اكتسبت شهرة عالمية باعتباري كاتباً ومدرساً للأدب. ما زلتُ أكتب بلغة

13 ألفاً و358 معلماً للغة العربية

قال الكاتب السنغالي ماروبا فال في حوار مع مجلة «كتاب» إن «العام 2002 شكّل نقطة تحول في تاريخ تدريس اللغة العربية في النظام التعليمي السنغال، إذ ارتفع عدد مدرّسي اللغة العربية إلى 13 ألفاً و358 معلماً مقابل ثمانية في عام 1963». وأشار إلى تأسيس صحف عربية تهدف إلى نشر الثقافات الإفريقية والعربية، من بينها صحف «العهد الجديد» و«الأمة السنغالية»، و«المسيرة»، مضيفاً «تزامن ذلك مع وجود أدب سنغالي مكتوب باللغة العربية، أذكر من أعلامه: أحمد بامبا، وخديم إمباكي، وأبو بكر إنجاي، وسرنج إمباكي».

أكتب بلغة موليير وزولا وسارتر، لكنني أكتب أكثر فأكثر بلغتي الأم، الولوف.

موليير وزولا وسارتر، لكنني أكتب أكثر فأكثر بلغتي الأم، الولوف. تمتزج اللغتان وتتفاعلان في حياتي وفي كتاباتي لتحددا هويتي المدنية والأدبية.

• تتناول أعمالك الأدبية الظواهر الاجتماعية للمجتمع السنغالي. هل على الكاتب أن يكون شاهداً على عصره؟

- أولاً، أنا لا أتناول ظواهر المجتمع السنغالي ككل. أنا قادم من الضواحي وأعيش بين المحرومين، فتجاربهم هي التي اخترتُ أن أشاركها مع قرائي. الأدب لا يعالج الشر، بل يحذّر منه. فالقائمون على علاج إفريقيا هم قادتها الذين «يرفضون التنمية»، كما تؤكد الباحثة السنغالية أكسيل كابو في كتابها «ماذا لو رفضت إفريقيا التنمية؟». أما الكتّاب فهم شهود على عصرهم وعلى المجتمع والعالم الذي يعيشون فيه. وكشهود، لا يمكنهم التظاهر بالجهل أو الاختباء وراء ذريعة الحياد. سواء شاء أم أبى، فهو ملتزمون، لأن الدرجة الأولى من التزام الكاتب هي أن يكتب، وأن يجاهر بما يكتب. وسواء اكتفى بوصف الواقع كما هو، كما فعل الغيني كامارا لاي في روايته «الطفل الأسود»، أو بالسخرية من الإدارة الاستعمارية، كما فعلت الكاميرونية فرديناند أويونو في روايتها «حياة الصبي»، أو بالتنديد بالسلوك المخيب للآمال الذي يتخذه قادة إفريقيا الجدد، كما فعل أحمدو كوروما المنحدر من كوت ديفوار في كتاب «شموس إفريقيا»؛ أما الخطأ فهو الاعتقاد بأن الكاتب الملتزم هو ببساطة ذلك الذي يهتف ضد الظلم ويندد بالانحراف الاجتماعي أو السياسي. يمكن الخلط بين الأدبي والسياسي إذا نظرنا فقط

إلى جوهر رسائلهما. ما يميزهما هو أن السياسي يتواصل مباشرة مع هدف محدد لفترة زمنية محدَّدة، مُقيَّداً بإلحاح المواقف والظروف التي يُدعى إلى معالجتها، بينما يتحدث المكون الأدبي بنبرات خافتة إلى جمهور غير محدد، يصعب توقع رد فعله الفوري.

• **كيف ترى وضعية النشر في إفريقيا؟**

- يواجه النشر في إفريقيا خطر الموت الطبيعي. إنها مشكلة يتوجب على الحكومات معالجتها على وجه السرعة. يجب ضمان إنتاج وتداول بشكل واسع. الكتاب أداة وسلاح خطير في آن واحد. أداة عندما تساعد على ترسيخ القيم في نفوس الشباب وتساعدهم على النمو وعلى الوصول إلى نور المعرفة. وسلاح خطير عندما يسيء إلى تاريخ شعب ما ويشوهه وينفر شبابه. ولهذا السبب يحتاج الناشرون الوطنيون إلى الدعم المعنوي والمالي من الحكومات التي تغض الطرف عن المنافسة غير العادلة التي يواجهونها من طرف الناشرين الغربيين الذين يملكون وسائل الإنتاج والتوزيع والترويج المذهلة.

• **اخترتَ البقاء في بلدك، كيف ترى هجرة الكتاب الأفارقة؟**

- يبدو لي أن عدداً لا بأس به من الكتاب الأفارقة ثنائيي الجنسية لم يهاجروا. في حالة الكُتّاب الناطقين بالفرنسية الذين أعرفهم، بدأ معظمهم الكتابة لأنهم كانوا بالفعل في فرنسا، إما للدراسة أو للعمل. أما الكتّاب القلائل الذين هاجروا بالفعل فقد اضطروا إلى ذلك إما هرباً من الملاحقة من قبل نظام يقمع حرية الرأي والتعبير، أو لإيجاد بيئة أكثر ملاءمة للتطور الفكري والثقافي والأدبي.

• **ما الذي تقتضيه الكتابة اليوم؟**

- أنا أسمي نفسي «كاتباً» لأنني أدرك أنه يجب أن أطور كتاباتي باستمرار من خلال تكييفها مع توقعات جمهوري، الذي يتكون من الشباب والنقاد. أستمر في الكتابة لأنني ما زلت على قيد الحياة، مُتبعاً نصيحة الكاتب الفرنسي نيكولاس بوالو. ما زلت أقرأ كثيراً، وعندما أكتب يكون في يدي دائماً كتاب قواعد اللغة. وبما أنني أكتب لأُقرأ، وقبل كل شيء لأكون صوت جيراني القريبين والبعيدين، فإنني أتحدث إلى من حولي، من جميع الأعمار والأجناس، عن همومهم وتطلعاتهم. كما أنني أواكب ما يجري في العالم، الذي أصبح قرية عالمية، حتى أتمكن، إذا لزم الأمر، من دعم قضايا الخير والاحتجاج على التجاوزات التي تشل الإنسانية.

محطات

ماروبا فال، شاعر وروائي وكاتب مسرحي من الستغال. من أعماله الشعرية: «العنقود الشعري»، «صياد الخلود»، «متن الماء»، «شذرات الأرض»، و«صرخة رجل عطشان للشمس». وله في الرواية: «موشح النباتي»، «بيتي آلن»، «مخربو العزلة»، «جرح الحب»، و«تلميذة الثانوية». ومن أعماله في الكتابة المسرحية: «الاحتقار»، «المرآة»، و«عليين سيتوي دياتا أو سيدة كبروس»، «تشاكا أو الملك البصير»، و«من الإنجيل إلى البندقية». ومن بين أعماله في مجال الدراسات: «المسرح الزنجي الإفريقي الناطق بالفرنسية، من الأمس إلى اليوم.. المسرح في السنغال نموذجاً»، و«المسرح والتقاليد في إفريقيا السوداء الناطقة بالفرنسية.. مثال المسرح الناطق بالفرنسية في السنغال»، و«الكتابة الدرامية»، و«اقرأ جروحك».

فسحة للتأمل

هل للتوقف عن الكتابة عمر؟

بقلم: الدكتور حسن مدن

لم يبدأ هنري ميلر الكتابة إلاّ في سن الثالثة والثلاثين، رغم أنّه كان يريد أن يفعلها قبل ذلك، ولكن لم يكن لديه من الشجاعة والثقة بالنفس ما هو ضروري للشروع بذلك. في شبابه حاول الكتابة بقلم صغير فوق قطعة ورقٍ مهملة، أو فوق صحيفة صغيرة مصوّرة، وكان يقول لنفسه: "لديّ موهبة ولا بدّ من قلم. والآن سأحاول الكتابة للمرة الأولى". وهكذا كتب، كتب نصف صفحة فقط، وبعد ذاك ألقى بالورقة، وثانيةً راح يُحدّث نفسه: "أنا لا أقدر على الكتابة ولن أعرف أن أكتب أبداً. أنا لست كاتباً".

كان عليه بعدها أن يمكث عشر سنوات دون أن يكتب، حتى كتب روايته "الأجنحة المتكسرة"، مع انّه لا يعتبرها رواية بالكامل، لأنّ ما أراده هو عرض نماذج بشرية من الحياة، أكثر مما كان يفكر في كتابة رواية، لكنّها الرواية التي أطلقت اسمه ككاتب. كان يومها يعمل في شركة التلغراف، ومن بيئة عمله هذه كتب قصة اثني عشر ساعي بريد يعرفهم شخصياً، وكان كل منهم عالماً مختلفاً. أنجزها خلال ثلاثة أسابيع فقط، هي مدة إجازته السنوية، لأنّه اشتغل عليها من الصباح حتى المساء، لدرجة إرهاق نفسه. فيما بعد اكتشف أنّ العمل ساعتين أو ثلاثاً في اليوم كافٍ، في نهايتها يقول: "سأتوقف الآن وأكمل غداً".

بدأنا بالسؤال: في أيّ عمر يبدأ الكاتب بالكتابة، لكن غايتنا هنا هي الوقوف على العمر الذي عليه أن يتوقف عنها، إن جاز تحديد هذا العمر، وباعثنا على ذلك ما قاله الكاتب الإسباني، المولود في العام 1943، إدواردو مندوثا، حول ذلك، في حوارٍ ترجمته إلى العربية مها عبدالرؤوف ونشر في "أخبار الأدب" قبل نحو ثلاثة شهور، فحين ذكّره محاوره بما سبق أن قاله إنّه سيتوقف عن الكتابة، ولكنّه، رغم ذلك، عاد برواية جديدة، ضحك مندوثا قبل أن يقول: "أعتقد أن كلّ شيء له علاقة بالسبب والنتيجة، لو لم أقل شيئاً ربما ما كنت سأعود إلى الكتابة أبداً".

وفي شرح ذلك قال مندوثا: "عندما أدليتُ بهذا التصريح، وكان صادقاً، كنتُ مقتنعاً بأنّه عليّ التوقف عن الكتابة، لأنني كنت قد نشرتُ الكثير من الكتب، ولأنّ ثمّة لحظة يواجه فيها الكاتب خطر تكرار نفسه، ويبدأ الناس في ملاحظة الحيل باختصار. من الأفضل للكاتب أن يتقاعد في الوقت المناسب، كما يفعل لاعبو كرة القدم ومصارعو الثيران".

بعد اعتراف ماندوثا بنيّته في التقاعد عن الكتابة، واجهه السؤال الصعب؛ ماذا سيفعل الآن خلال الأربع والعشرين ساعة من أيام السنوات المتبقية من حياته، خاصة وأنّه يفتقر إلى الهوايات، فتخيّل أنه سيقضي بقية حياته يشاهد المسلسلات التلفزيونية ويتحدث عن مباريات كرة القدم مع أصدقائه. أثار هذا فزعه من الرتابة التي سيجد نفسه في دائرتها بدون كتابة، لذلك لم يتردد في البدء بكتابة رواية جديدة، وفوراً، وبحماسٍ كبير يشبه الذي كان عليه عندما كان مراهقاً ويرغب في كتابة روايته الأولى التي لم يتردد في كتابتها كما هي حال هنري ميلر، وإنما فعل العكس. هذه المرّة أيضاً لم يتردد ماندوثا في كتابة روايته الجديدة، غير آبه بما أعلنه لقرائه، لأنّه لم يرد أن يصدّق أنّه فعلها وتقاعد عن الكتابة، التي عزّ عليه أن يكفّ عنها.

• **كاتب من البحرين**

الثقافة العربية حاضرة في الأدب البولندي.. والشرق كلمة السر

ياروسواف إيفاشكيفيتش.. الهروب إلى بغداد

ياروسواف إيفاشكيفيتش

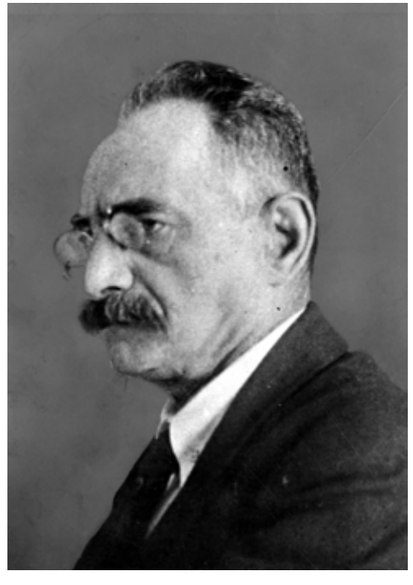
مقـــــــالات ودراســـــــات

بقلم: الدكتور هاتف جنابي (بيرمنغهام)

نتوقف عند تجربة هذا الشاعر والكاتب ياروسواف إيفاشكيفيتش على البواعث والمؤثرات العربية والشرقية في تجربته الأدبية. عاش الكاتب البولندي حياة أدبية وثقافية وسياسية صاخبة، وتبوأ مناصب متنوعة وعديدة. مارس الشعر والقصة والرواية والمسرحية والنقد والترجمة وله يوميات ثرية ومعتبرة ساهمت في ترسيخ اسمه وتوثيق أحداث مهمة كان أحد شهودها. عرف بترحاله وتشعب علاقاته حتى أنه جعل من منزله في فترة ما ملتقى للأدباء والفنانين والمثقفين، وملاذا لكثير من الفارين أثناء الاحتلال النازي. وبعد الحرب زارته شخصيات معروفة من عالم الأدب والفن والثقافة والسياسة كإليزابيت ملكة بلجيكا.

بعد معرفة هذا الزخم الأدبي، يبقى من حق المرء أن يتساءل: كيف تسنى لهذا الرجل وحده القيام بكل ذلك؟ من خلال معرفتي بكثير من الأدباء الأوروبيين لاحظت أنهم يرسمون الخطط ويعملون مسودات خاصة حتى أثناء عملهم الإداري وسفرهم، وفي كثير من الأحيان يدونون يومياتهم. كان لرأي إيفاشكيفيتش في هذا وذاك من الأدباء والأديبات أهمية كبيرة، فقد كان صوته مسموعاً ومؤثراً.

نال جوائز عدة، وعمل مع مناصب ومواقع مهمة، لكن ما يهمنا في هذا المقام هو نشاطه الأدبي والثقافي والبواعث العربية في نتاجه، لأن كل المناصب والنشاطات مهما كانت مهمة واستثنائية لا يمكنها أن تصنع مبدعاً على الإطلاق، إنها مجلبة لأضواء مؤقتة فحسب، لكن أهميتها ووقعها مختلفان تماماً في حالة إيفاشكيفيتش. لقد اجتمعت في شخصية هذا الكاتب عناصر أساسية: موهبة غير عادية مقترنة باجتهاد وكدّ إبداعي متواصل وعطاء ثري متنوع، ومصحوبة بزخم وتعدد نشاطاته الثقافية والاجتماعية والسياسية. وبعد أن توفرت لديه تلك الأرضية الاستثنائية أصبح نشاطه الآخر غير الأدبي والثقافي معيناً ومهماً في شيوع اسمه. تم ترشيح إيفاشكيفيتش لنيل جائزة نوبل الأدبية لأربع مرات (1957، 1963، 1965، 1966). لم ينلها- حسب اعتقادنا- بسبب الإيروسية الذكورية- الأنثوية الظاهرة في أعماله. وهو حائز على جائزة لينين للسلا،م وهذه الجائزة تعطينا صورة عن طبيعة تفكير الشاعر آنذاك. كان أحد مؤسسي «جماعة سكاماندر» الشعرية المهمة في عام 1918 والتي ضمت أسماء لامعة ومؤثرة في



الشاعر والمترجم أنتوني لانغه

الشاعر أنتوني سوونيمسكي

الشعرية البولندية. لكن الشاعر تشيسواف ميووش الذي ربطته علاقة نصف قرن بالشاعر كان متحفظاً حول دور إيفاشكيفيتش في تلك المجموعة وقال، «تم الاعتراف بالشاعر يوليان توفيم على أنه أعظم كاتب من جماعة سكاماندر]. وحظي [بقية الشعراء] يان لخون، كازيميز فيزينسكي، وأنتوني سوومينسكي بشعبية كبيرة أيضا. أما إيفاشكيفيتش فلم يثر في ذلك الوقت الإعجاب» (انظر: تشيسواف ميووش، حوارات بولندية، 1976 - 1998، كراكوف 2006).

من هو إيفاشكيفيتش، هذا الرجل ذو البنية الجسدية الضخمة الذي ما زالت الأوساط الأدبية والثقافية تتذكره رغم مرور خمسة وأربعين عاماً على رحيله في 1980؟

قرية صغيرة

تبوأ إيفاشكيفيتش مراكز ومسؤوليات عديدة، وكأنه سعى إلى التعويض عن الحرمان الذي مر به أثناء طفولته وفتوته في أوكرانيا. تذكر سيرته أنه آخر طفل لماريا وبولسواف إيفاشكيفيتش. لم تكن عائلته موسرة. ولد في يوم 20 فبراير/ شباط 1894 في قرية كالنيك الصغيرة الواقعة جنوب غرب كييف في أوكرانيا. شارك والده في انتفاضة يناير/ كانون الثاني 1863 ضد الإمبراطورية الروسية. في 1904 انتقل مع عائلته إلى مدينة يليزافغراد (تسمى اليوم كروبيفنيتشكي)، واعتباراً من 1909 عاش في كييف. مات أبوه مبكراً فعاش في كنف والدته. في فترة المدرسة الثانوية عرف بموهبته وبدأت محاولاته الإبداعية، في مجال تأليف المقطوعات الموسيقية وممارسة الشعر. درس القانون في جامعة كييف، لكنه لم يكمل الدراسة. عمل كمعلم خصوصي بما في ذلك اللغة اللاتينية، وبفضل ذلك أعال نفسه وساعد عائلته وسهل أمر تنقله بين بيوت الموسرين البولنديين والروس على الأراضي البولندية والأوكرانية، وقد ألهمه ذلك إبداعياً لما رآه وعاشه بنفسه من مغامرات. بعد موت أبيه بولسواف إيفاشكيفيتش (1842 - 1902) المفاجئ في أوكرانيا بنزيف دماغي أثناء تنزهه في الغابة تغيرت حياة العائلة وحياة الطفل ذي الثمانية أعوام وكان عليهم أن يشدوا الأحزمة على البطون! كتب الشاعر عن أبيه في 1912 بعد موته بعشر سنوات تقريباً: «لديّ مفتاح مقبرتك

الشاعر تشيسواف ميووش

الكاتبة أنّا ليلبوب

في صندوق مع ربطات العنق» (إيفاشكيفيتش: أبي). نقلت أمه العائلة سنة 1902 إلى وارسو، وفي 1909 قررت الانتقال إلى كييف التي شكل المثقفون البولنديون آنذاك نصف نخبتها تقريباً. في فترة شبابه كتب ياروسواف باللغتين البولندية والروسية. في عام 1918 انتقل للعيش في وارسو. تزوج عام 1922 من الكاتبة أنّا ليلبوب التي عانت فيما بعد من أمراض نفسية قادتها إلى مستشفى الأمراض العقلية. أثناء الحرب البولندية الروسية في 1920 تطوع للقتال ضد الروس ضمن فوج المشاة وكان معه الشاعر المعروف ألكسندر فات. بيد أن حياة الشاعر بدأت بالتحول تماماً بداية من العام 1928، بعد انتقاله إلى العيش نهائيا في ستافيسكو التابعة إداريا إلى بلدية بودكوفا لشنا (بودكوفا الخضراء) الواقعة ليس بعيداً من وارسو. وستافيسكو عبارة عن أرض تقدر مساحتها 17 هكتاراً تملكها إيفاشكيفيتش في السنوات 1928 - 1980 وأطلق عليها هذه التسمية وهي تصغير لكلمة الغدير أو المسطح المائي باللغة البولندية، واسم بحيرة شريطية صغيرة تقع في شمال غرب بولندا. وربما اقتبسها من مكان أحداث رواية «كوخ خارج القرية» (1842) للروائي والقاص البولندي يوزف إيغناتسي كراشفسكي (1812 - 1887). تقع في ستافيسكو فيلا معتبرة محاطة بمتنزه. وبعد موت الكاتب انتقلت ملكيتها بناء على وصيته إلى وزارة الثقافة البولندية وتحولت إلى متحف يحمل اسمي أنّا وياروسواف إيفاشكيفيتش. وأنا ليلبوب (1897 - 1979) زوجة الشاعر، كاتبة ومترجمة بولندية من اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

الحضور العربي والشرقي

لقد مرّ الانفتاح على العالم العربي والشرقي عموماً في أدب وثقافة بولندا بثلاث مراحل حسب اعتقادنا. وهي:

المرحلة الأولى، فترة تأثر الرومانسيين البولنديين بالبواعث العربية في القرن التاسع عشر وهي موجة شملت غرب أوروبا أيضاً. ويكفي ذكر الشاعرين العظيمين: آدم ميتسكيفيتش (1798 - 1855)، ويوليوش سووفاتسكي (1809 - 1849) لنعرف مدى حجم هذا التأثير والحضور. وقد كتبنا لمجلة «الناشر الأسبوعي» («كتاب» لاحقاً) عن ذلك بالتفصيل في

الناقد الأدبي يزي كفياتكوفسكي

مقالات سابقة. يبدو لنا أن سووفاتسكي الذي كان معجباً بالشاعر الإنجليزي بايرون، اندفع أكثر من زميله في الانفتاح على المواضيع العربية، ويكفي أن نذكر قصائده الطويلة التالية لنعرف حجم تأثره: «عربي»، «الشنفرى، شذرات من قصيدة عربية»، و«أنهيللي» التي كتبها أثناء إقامته في بيروت، بالإضافة إلى عدد غير قليل مما كتبه شعراً ونثراً أثناء إقامته في مصر ولبنان.

المرحلة الثانية، زمن «بولندا الفتية» عبر الأعوام 1890 - 1918 وهي فترة بدايات الحداثة التي ولد وترعرع ونشأ فيها إيفاشكيفيتش. وقد شهدت هذه الفترة هي الأخرى عودة إلى المواضيع العربية والشرقية في نتاج شعراء وكتاب بارزين، كالشاعرين والكاتبين: أنتوني لانغه (1862 - 1929) مروّج ثقافة العرب والشرق الأوسط والأقصى، وقد ترجم الشعر من العربية والفارسية والعبرية، واهتم بدراسة الفترة الرومانسية وكان ذا نزعة صوفية فلسفية. أما الشاعر الثاني فهو بولسواف لشميان (1877 - 1937) الذي كان أحد أهم مجددي اللغة الشعرية البولندية في النصف الأول من القرن العشرين، ونجد بوضوح حضور المواضيع العربية، خصوصاً في حكاياته «مغامرات السندباد البحري» (صدرت ترجمتها الإنجليزية عام 2020). وسار على هذا النهج آخرون ومن بينهم الشاعر والمترجم يوزف ووبودوفسكي (1909 - 1988) الذي خصصنا له مقالة في «الناشر الأسبوعي» (مجلة «كتاب» لاحقاً).

وتميزت تلك الفترة حتى أواخر الثلاثينات من القرن الماضي بالربط بين الإرث الرومانسي والكلاسيكي ودعوات الحداثة، واتسمت بحضور المؤثرات الشرقية (العربية، الفارسية، الصينية، اليابانية والهندية) بدون «نظرة استعلائية» أو «تحامل»، متجلية في أعمال نخبة من الشعراء والكتاب البولنديين والرسامين. يبدو لنا أن توظيف البواعث العربية من حكايات وشعر ونثر وفضاء فسيح وسواها ناجم عن التأثر بالموروث الرومانسي البولندي أساساً، بالإضافة إلى الهروب لحين من وطأة التحولات النفسية والحروب والصراعات التي شهدتها أوروبا، وكون المسافة الحضارية والحساسية بين الغرب والشرق لم تكن حادة كما هي في النصف

الثاني من القرن العشرين وما تلاه. في تلك الفترات المبكرة أخذ الشعراء والكتاب والفنانون يبحثون عن مصادر إلهام تجمع بين الخيال والحقيقة وغير محلية، قد تتسم -حسب اعتقادهم- بـ «فطريّة ونقاء»، لرفد تجاربهم وتمايزهم، فرحلوا بالفعل أو عبر الخيال إلى بلاد العرب وتركيا وإيران والهند والصين واليابان، بحثاً عن مصادر إلهام.

المرحلة الثالثة، بدأت سلبية جداً في العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، لأنها حصلت أثناء شيوع التطرف الديني وبروز الجماعات المسلحة، واشتداد الصراع العربي الصهيوني وتمدده خارجياً مقترناً باستمرار مظلومية الشعب الفلسطيني. أخذ هذا الاهتمام، في الأربعين سنة الأخيرة، منحى تعريفياً يقوم على مستويين: الترجمة من العربية مباشرة، والثاني أكاديمي، استعرابي أساساً، بالإضافة إلى ما ينشر من مؤلفات غير أكاديمية بين فينة وأخرى، وقد كنا شهوداً على بدايات فعلية جادة في دراسة وترجمة الأدب العربي منذ ثمانينات القرن الماضي. وفي أوقاتنا الراهنة نشهد «نهضة» من خلال الاهتمام الملحوظ والمختلف عما سبق بالإبداع العربي، وقد عبّر عنه المستعرب الدكتور مارك جيكان قائلاً: «لا أخفي فرحتي بحقيقة أنه أخيراً وبعد سنوات من الركود (شكلت ثمانينات القرن الماضي فترة ذهبية) اليوم تتم ترجمة الأدب العربي مرة أخرى وأفترض أنه مقروء» (انظر: «الثقافة يا غبي!» مارك جيكان يتحدث مع كاتاجينا باخنياك، مجلة ليتراتورا كوبيرنيكانا، جامعة كوبرنيك، تورون).

أما فيما يتعلق بإيفاشكيفيتش فيبدو لنا أن الضغط النفسي غير العادي، للجو العام المتنامي سلباً ضد العرب، دفعه إلى التنصل من اهتمامه بالشرق خصوصاً العربي في أواخر حياته. قال: «أنا لا أفهم الشرق. الشرق فوضوي، غير مفهوم وأجنبي بالنسبة لي. أنا أفضل أوروبا القديمة، ثمة مسارات أليفة. أما بالنسبة لفترة شبابي الشرقي، أوكرانيا، أوديسا، ورحلات فنتازية هناك خارج أوديسا، وهروبي إلى بغداد؟ كان هذا فيما مضى، لقد تم ذلك بشكل مختلف وليس حرفياً. إن شرقي، شرقي الخاص لا وجود له في أي خريطة» (انظر: «الثقافة الجديدة» 3 مايو/ أيار 1957، نقلاً عن يوئنا غودلفسكا: ذكريات البحر الأسود في شعر إيفاشكيفيتش المبكر، جامعة بياويستوك 2019). لكن دعونا نضع الأمور في نصابها، ونقول، حتى لو أشار هذا الكاتب أو ذاك من غير العرب إلى ما هو عربي بدون سلبية فهذا كسب أيضاً، ولا يمكن لأحد أن يشطب جزءاً معتبراً من تجربة الكاتب لنزوة عابرة.

«ليليث» أول قصيدة منشورة

في عام 1915 نشر الشاعر في صحيفة «القلم» الصادرة في كييف أول قصيدة له تحت عنوان «ليليث». وليليث ليست سوى «ليليتو» السومرية (من اللغة الأكدية) من بلاد وادي الرافدين التي يعود وجودها إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، وتظهر على أنها روح مرتبطة بالعواصف والرياح واعتبرت شيطان الليل أيضاً. لكن كيف يراها الشاعر إيفاشكيفيتش؟ لنقرأ قصيدته كاملة:

«يا لصرير الصندل الهادئ على الرخام/ حجاب بخور ورائحة عنبر/ ترتجف اليد في لهب الشمعة الأزرق/ تجيء ليليث.. تجيء ليليث../ يا قلبي الجائع، صمتاً!/ هذا سرب من بتلات الزهر يتساقط/ هذي لفيفة من البخور تنتشر/ تجيء ليليث.. تجيء ليليث../ هذه أسطورة الشرق التي بها تحلم روحي/ بكاء زهرة ملتاعة وذابلة/ يا لصرير الصندل الهادئ على الرخام/ خطوات أسرار وهمسات خيانة/ كائن عطري وحلو يولد/ تجيء ليليث.. ليليث تجيء».

جمعت القصيدة ولع الشاعر بالشعر والموسيقى على حد سواء مع الحفاظ على الإيقاع، والقافية غير الموحدة.

الرحيل بين الوهم والحقيقة

سؤال حاضر في حياة الشعراء والكتاب: هل الإبداع وحده مجرداً من عفش الحياة الاجتماعية والسياسية قادر بدون عكاز على اصطحاب نفسه حيث ينبغي؟ بمعنى، هل للأحداث التي يمر بها المبدع دور حاسم في مستوى حضوره من خلال التأثير على صياغة شخصيته وشيوع اسمه؟ سيجيبنا عن ذلك الشاعر والكاتب إيفاشكيفيتش الذي عاش فترات حاسمة في بلده وأوروبا. نشأ وترعرع في فترة ظهور الحداثة من خلال «بولندا الفتاة»، وفترة الحربين العالميتين الأولى والثانية، كما كان شاهداً ومشاركاً في استقلال بولندا

عام 1918، وفي الأحداث الأدبية والثقافية بين الحربين العالميتين التي اتسمت بكثافة النشاطات الأدبية والفنية والثقافية ونشأة الحركات الطليعية، والجماعات الأدبية، وفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ثم نشأة نظام عالمي جديد شطر العالم على معسكرين: رأسمالي واشتراكي، بالإضافة إلى التحولات الطارئة في بنية النظام السياسي الاشتراكي نفسه الذي عمل ونشط هذا الكاتب في ظله، مقابل حركات احتجاج متفاوتة التأثير، لكنها في نهاية المطاف أدت إلى انهيار النظام الاشتراكي في بلده. وعليه فكيف يمكن لهذه الأحداث والتحولات والنشاط الاجتماعي والسياسي المتواتر أن لا يؤثر على شخصية إيفاشكيفيتش وسواه على صعيدي الإبداع والحضور الثقافي والاجتماعي؟ يبدو لنا أن انغماس هذا الكاتب غير المصطنع في تلك الأحداث ومثابرته ساهم في دفع اسمه إلى الواجهة. لكننا نعتقد من جانب آخر أنه لولا زخم نشاطه الاجتماعي والسياسي حد المبالغة لكان وقع نتاجه الإبداعي أكثر وقعاً وإثارة وديمومة.

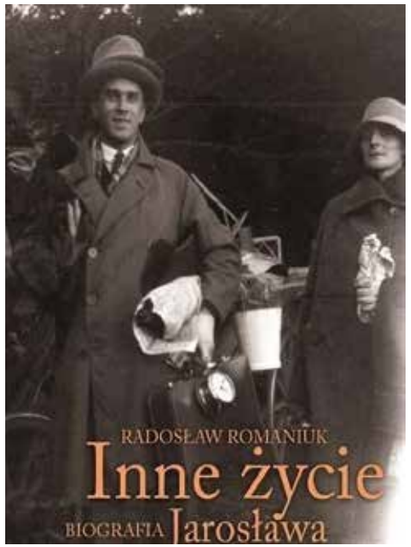
حكاية الشرق

ينظر إلى الشرق في الثقافة الأوروبية على أنه مجمع ثقافي كبير مناقض إلى مفهوم أكثر تجانساً يمثله الغرب. وهناك مفهومان للشرق عموماً، نشأ الأول من بيزنطة، والثاني هو الشرق كقاسم مشترك للثقافات الآسيوية. دعونا ننظر إلى تجربة الكاتب في أوكرانيا وروسيا وترحاله المتعدد شرقاً وغرباً لنكتشف أن كثيراً من أعماله الشعرية والنثرية الأولى هي من ثمار تلك الروح الفتية الجريئة المغامرة المشاكسة التي رسمتها ولادته ونشأته في أوكرانيا. وكلمة أوكرانيا كانت «تعني في (البداية) باللغتين القديمتين الروسية والبولندية الأطراف، أرضاً واقعة على الحدود، ولم تصبح مصطلحاً جغرافياً إلاّ في القرن السادس عشر الميلادي» (انظر: رادوسواف رومانيوك، حياة أخرى. سيرة ياروسواف إيفاشكيفتش، ج 1، دار الشرارة، وارسو 2012). يذكر لنا مؤلف سيرة الكاتب أن جامعة كييف [بسبب توسع معارك الحرب العالمية الأولى] انتقلت عام 1915 إلى عمق روسيا ووجدت لنفسها مقراً في مدينة (ساراتوف) الواقعة في القسم الجنوبي الشرقي لروسيا. لم يكن حضور الطلاب إلزامياً ويكفي الحضور مرتين في السنة كما فعل إيفاشكيفيتش، وكان لإقامته فيها لمدة أسبوع في مطلع 1916 تأثير عليه، معتبراً إيّاها واحدة من أكثر رحلاته متعة وتشويقاً وأول احتكاك له بعمق روسيا وضفاف نهر الفولغا. فهناك التقى الغرب بالشرق. نعم، لم تشهد المدينة تأثيرات شرقية قوية كما كان الحال في موانئ نهر الفولغا الكبيرة. لكن مخيلة الشاعر الشاب تمكنت من ملاحظة دعائم خيالية وإكسسوارات فيها من كتاب ألف ليلة وليلة. (قارن: حياة أخرى).

لقد هاجم مدينة ساراتوف ومحيطها تيمورلنك في 1395 - 1396 ودمر المنطقة، وقد أعاد تشييدها القيصر سنة 1590 وتعني بالتترية (جبل الصقور) وبالعربية تعني (الجبل الأصفر). وخلال القرن السابع عشر تعرضت إلى التدمير على أيدي اللصوص والتتار. أسرد ذلك، لأنني أفترض شخصياً أن هناك صلة أو إيحاء بين بغداد التي دمرها التتار سنة 1258 وهذه المدينة في رواية إيفاشكيفيتش «الهروب إلى بغداد» (كتبها في 1916 ونشرت عام 1923)، وهو هروب خيالي افتراضي، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة. نعتقد أن الكاتب أراد مواصلة تقاليد أسلافه الرومانسيين وإثبات قدرته على الكتابة ضمن الأعراف السائدة، إذ كان الشرق كلمة السر في الوسطين الثقافي والأكاديمي، ونشأة الشاعر القروية الشرقية (عند أطراف بولندا). هناك صورة لإيفاشكيفيتش أخذت عام 1916 كتب في أسفلها: ياروسواف إيفاشكيفيتش، الهروب إلى بغداد! تدور أحداث الرواية في القرن السابع عشر بمدينة أستراخان الروسية في حوض نهر الفولغا حيث يشكل المسلمون 15% من مجموع سكانها وهي خليط ديني وأثني. أبطالها يتوزعون على ثلاثة محاور: العلاقة بين جافيز(ربما جعفر وهو شاعر) ومنيشه (ليون)، وهناك أربعة سادة شباب، والمحور الثالث تمثله بنات المحافظ الحاكم. تتمثل العلاقة الأولى بين البطلين على أساس علاقة حب وفكر، في حين يمثل السادة الشباب أجواء المغامرة، والمحور الأخير يخدم المحورين السابقين. الغريب أن جافيز فارسي وبغداد عربية. كان الكاتب معجباً بالمغامرات والخيال والتصوف، خصوصا بحسية الشاعر الرومي. تتداخل الأحداث أحياناً. يبرز هنا عالمان شرقي

وآخر غربي روسي. يمثل الأول جافيز، والثاني ليون (حب غير متكافئ)، وتمثل أوكرانيا حدوده. والرحلة إلى بغداد، إلى الشرق، هذه «المدينة الرمزية» التي يكتنفها غموض عدم إمكانية الوصول إليها، تصبح تجسيداً حقيقياً لحلم ليون وجافيز في بلوغ الحرية الفنية والحياتية، ومكان تحقيق الذات. (قارن، ماوغوجاتا بارانوفسكا، اكتشاف المدينة، نقلاً عن: لخ ألكسي سوخوموينوف، في البحث عن الذات، ملحق الدراسات البولندية، جامعة شلونسك، كاتوفيتسه 2009).

وتبقى هذه الرواية الجريئة (ذات الطبيعة النثرية الشعرية) من نتاج وسمات المرحلة التي نشأت فيها من حيث الأسلوب واللغة، والشيء الجديد فيها هو طرحها للعلاقة الشاذة لأول مرة والتي تتكرر في عديد من أعماله اللاحقة. إن أعمال المرحلة الأولى وأجواءها التاريخية والخيالية وسمات البحر الأسود وجغرافيا أوروبا الشرقية قد تركت أثرها في مخيلة الكاتب ونتاجه. وإلى تلك المرحلة تنتمي روايته «زنوبيا من تدمر» التي نشرها في بوزنان عام 1920 أي قبل «الهروب إلى بغداد»، وقد ظهرت قبل ذلك في العددين الأول والثاني من مجلة «سكاماندرا». وقد أثارت ضجة بحيث رفعت دعوى قضائية ضد رئيس تحرير المجلة بسبب «إهانة الأخلاق». والعمل هو قصة حب ثلاثة رجال لامرأة واحدة تنتهي بالقتل. والفضيحة تأتي على ما يبدو بسبب جرأة السرد وتماهي المؤلف مع أحد الشخصيات وهو الطالب ياروسواف وتدور الأحداث حول مملكة تدمر الخيالية، لكن طبيعة البيئة التي تجري فيها الأحداث تبدو مستلة من الشرق (الأوكراني)، من كييف حيث كان يدرس المؤلف الشاب! وتتجلى (زنوبيا) في المشهد الثالث تحت عنوان «ذكريات الآنسة زنوبيا كتبها طالب الفلسفة ياروسواف إيفاشكيفيتش»، وخلفية الأحداث والمشاهد الأوكرانية ما هي إلاّ «دعامة فنية تستخدم في هذا العمل للتعبير عن ذات المؤلف» (قارن: زجيسوافا موكرانوفسكا، الشباب والشيخوخة، دراسات في أعمال ياروسواف إيفاشكيفيتش، جامعة شلونسك 2009). يحمل البطل اسم المؤلف! وتظهر زنوبيا هنا امرأة فاتنة الجسد جريئة تتحدى الأعراف وفي خضم رحلتها الحياتية تكتشف الحب والفقد، وقبل كل شيء نراها تسعى إلى «الاستقلال وتحقيق الذات».



تنتهي علاقتها بالأمير يورا مافريتسكي بقتله. نحن أمام شخصين يمتلكان جسدين جميلين جدًا ذكر وأنثى. تبدأ زنوبيا باستثقال جسدها فكرهه واحتقاره في الوقت نفسه، فتقوم في لحظة ما بقتل عاشقها في الفراش، لكنها كانت تشعر أحياناً بالندم والشوق إليه فيما بعد، ونظراً لتحولات الجسد والمشاعر، لن تنجو زنوبيا أيضاً من تفكك الجسد وزوال الجمال. تقول: «أنا أكره جمالي. أنا أكره جسدي. لأنه هو من سلمني لك. هو من همس لي بمداعبات عبودية. هو من أذلني تماماً. سحقاً له» (رواية زنوبيا). تقول الباحثة موكرانوفسكا: «يجب على الجمال أن يموت حتى يولد من جديد في قوى الطبيعة الحيوية، وهذا الاعتقاد يمكن العثور عليه غالباً في برامج التعبيريين» (زجيسوافا موكرانوفسكا، الشباب والشيخوخة).

ثُمانيات.. باكورة الدواوين

جمع الشاعر ما كتبه من شعر في عامي 1917 و1918 أثناء إقامته في أوكرانيا ونشرها بعنوان «أوكتوستيخي» (ثُمانيات) في وارسو عام 1919. لاحظنا فيها تأثراً بالشعر الياباني، ونمط الشعر الصيني. على أن أهم ما في المجموعة هو طبيعة بنيتها الشعرية التي اتبعت

نظاماً شعرياً يتألف من أربعة أبيات أو مقاطع تشكل في النهاية ثمانية أشطر. وكلمة «أوكتوس» يونانية الأصل وتعني ثمانية، وهي نوع شعري يتم ترتيبه في أبيات مزدوجة لها قافية غير مقيدة، نظم فيها عدد لا بأس فيه من الشعراء الأوروبيين وفي مقدمتهم الشاعر الإنجليزي ويليام ووردزوورث. ويعتبر نقاد الأدب البولندي أن إيفاشكيفيتش قد «أدخل لأول مرة في الأدب البولندي تجانس الحركات أو الجناس المصوت، وعلى نطاق واسع». ويطلق على هذا الشكل اسم «القافية غير المكتملة» ونجد أمثلة قديمة عليه في القرآن الكريم. بعد ثلاث سنوات صدرت مجموعته الشعرية الثانية «ديونيسوسيات» (وارسو 1922)، أو «باخوسيات». وهو الديوان الوحيد للشاعر المخصص لديونيسوس الشخصية الأسطورية اليونانية المعروفة. لقد وجد في هذه الشخصية راعياً وملهماً إبداعياً له. ثمة أوجه تشابه بين سلوك هذه الشخصية الأسطورية وسيرة الفنان الشاب نفسه، وكأنه أراد من خلاله أن يكتشف ميوله الحسية وهويته الشخصية. كتب على صفحة الغلاف الداخلي: لقد طبع من هذا الديوان 2200 نسخة (ياروسواف إيفاشكيفيتش، ديونيسوسيات، وارسو 1922، دار نشر إغنيس). وعلى الصفحة التالية: «إلى شقيقي ميتشيسواف». يتألف الديوان من العناوين الرئيسة الآتية: إلى ديونيسوس، أفواه المتعصبين، كآبة، وادي الليلك، رغبة مشتاقة، خريف في وارسو، حي بيلاني، رحلة في وارسو، طقس ماطر، الأمومة، ستائر مقدسة، صلاة، اعتراف (نسخة مكتبة جامعة تورونتو). كان الشاعر مهتماً بجلال الدين الرومي الذي ترجمه ونشره في مجلة «سكاماندرا» سنة 1925، وعاد إليه في مجموعته الشعرية «كتاب النهار وكتاب الليل». ويرى الشاعر وجود روابط بين العالم الصوفي للرومي والفكرة الديونيسوسية من خلال التسامي الصوفي الإيروسي.

بعد ذلك صدر ديوانه «قصائد منتهية بسبعة قصائد (شعر منثور وقصائد)، وارسو 1925. وكلمة (قصائد)

جوائز ومناصب

كُتبت عن الشاعر والكاتب ياروسواف إيفاشكيفيتش سيرٌ عدّة، لكن، بعد صدور سيرته الواسعة بجزءين (نشر الأول عام 2012، 620 صفحة، والجزء الثاني في 2018، 758 صفحة). حاز الجزء الأول على جائزة مجلة «الكتب الجديدة» الشهرية، لسنة 2012. كتب ناشر السيرة عنه على موقعه: «كاتب أثّر لسنوات عديدة في شكل الثقافة البولندية، وأنشأ شرائع جمالية أدبية، وأثار الاهتمام بحياته ونشاطه الفني» (انظر: موقع دار الشرارة، حياة أخرى. سيرة ياروسواف إيفاشكيفيتش، ج 1، بقلم: رادوسواف رومانيوك، وارسو 2012). كان رئيساً لاتحاد الأدباء البولنديين لفترة طويلة 1959 - 1980، ورئيس تحرير مجلة «إبداع» الشهرية في الفترة 1955 - 1980 وهي إحدى أهم المجلات الشهرية الأدبية في البلد، كما عمل رئيساً لتحرير مجلات أسبوعية وشهرية في فترات مختلفة ومديراً أدبياً للمسرح البولندي في وارسو، وسبق أن كان في السنوات 1916 - 1918 ممثلاً في مسرح ستوديو في كييف ومديراً أدبياً له. ومنذ 1952 أصبح رئيساً لمجلس دار نشر تشيتَلنيك (القارئ) الشهيرة في وارسو. عمل في السلك الدبلوماسي لفترة، كان في السنوات 1952 - 1980 عضواً مستقلاً في مجلس النواب، ومنذ 1958 أصبح عضوًا في الهيئة العليا لجبهة الوحدة الوطنية، واعتبارًا من 1962 عضواً ثم رئيساً لمجلس السلم البولندي، وعضواً في لجان وطنية متنوعة عديدة. وقد اشترك في تنظيم مؤتمر السلام العالمي المنعقد في 25 - 28 أغسطس/ آب 1948 في مدينة فروتسواف وألقى كلمة فيه، وقد شارك في المؤتمر 400 ممثل من 46 دولة، من بينهم الشاعر العربي محمد مهدي الجواهري.

الباحثة الأدبية

زجيسوافا موكرانوفسكا:

يجب على الجمال أن يموت حتى يولد من جديد في قوى الطبيعة الحيوية، وهذا الاعتقاد يمكن العثور عليه غالبا في برامج التعبيريين.

في العنوان هي عربية أوردها الشاعر بالأحرف اللاتينية، فتخلص بذلك من التكرار (الطبعة الأولى ألف نسخة، وارسو 1925). يبدأ الديوان بقصيدة «أصدقاء»، مروراً بقصيدة «صلاة إلى رامبو»، ونجد قصيدة «ليالٍ عربية» ورد العنوان باللغة الإنجليزية، وتتألف من ثلاثة أجزاء. ينتهي القسم الأول ص 46 ويبدأ القسم الثاني بعنوان «سبع قصائد» وكأنها تحيلنا إلى المعلقات السبع، لكن لم نعثر على وشائج أسلوبية أو معنوية بينها، يهديها الشاعر: «إلى أخواتي: هالينا، أنا ويادفيغا». يضم الديوان قصائد نثرية أيضاً. يمكننا أن نستشف من ديوانه عنايته بالأسلوبية وتداخل النثري بالشعري، والسجع العربي كان شائعاً في الحكايات أيضاً. ويبدو أن تأثر الشاعر هذا ليس غريباً، خصوصاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار اهتمام كبار الشعراء البولنديين آنذاك بترجمة عدد من الأعمال العربية ولو عن طريق غير مباشر. فكتاب «الديوان الشرقي» الصادر في وارسو عام 1921 بترجمة الشاعر أنتوني لانغه سفير الثقافة العربية الشرقية في بولندا، ضم نصوصاً مصرية، آشورية، بابلية، عربية، عبرية، فارسية وهندية. كما ترجم الشاعر البولندي المعروف لئوبولد ستاف (1878 - 1957) «الروض العاطر» وصدر في وارسو سنة 1919 وهناك طبعة ثانية له صدرت في 1922. واعتبر الناقد الأدبي والشاعر يزي كفياتكوفسكي أن دواوين الشاعر الثلاثة «ثمانيات»، و«قصائد»، و«ديونيسوسيات» تغلق فترة شباب إيفاشكيفيتش الشعرية. بينما تشكل دواوينه الأربعة التالية: «كتاب النهار وكتاب الليل» (1929)، و«العودة إلى أوروبا» (1931)، و«صيف 1932» (نشر في 1933)، و«حياة أخرى» فترة نضجه الشعري الأولى التي قسمتها الحرب على قسمين متساويين. (انظر: سِفْر تحولات إيفاشكيفيتش، فصلية الذاكرة الأدبية، الدفتر 3، 1969).

نقتبس من قصيدته «صيف 1932» المقطع التالي:

«بعد ألف عام/ سيُزيح الزمان كلّ القباب/ ولا أحد سيعرف أسماءنا/ اليوم ونحن نتطلع في النجوم والأمواج/ نخفي أنفاسنا أمام اللوح المقدس/ ولكن، يكمن في أنفاسنا العدم».

يجمع شعر إيفاشكيفيتش بين التقاليد الشعرية والتجديد كحياته التي الموزعة في عصر كان ينتقل من الموروث إلى التجديد والحداثة وما بعدها. عموماً، نشر آخر دواوينه في سنة رحيله بعنوان «موسيقى في المساء» (1980)، وكأنه أحس بانتقاله من النور إلى غسق العالم. يعتبر النقاد أن ديوانه ما قبل الأخير «خريطة الطقس»، الصادر في 1977، من بين أكثر أعماله الشعرية طراوة وأهمية.

نقتبس من قصيدة «خريطة الطقس» ويمكن ترجمتها إلى «حالة الطقس» المقطع التالي من الجزء الأول:

«ستأتين بيضاءَ مثل إيتنا وباردةً كالثلوج/ ستنظرين/ سنُلقي معاً نظرةً على الليل كما لو على الخلود/ على البحر تحت أقدامنا كما لو على دوّامة الوجود/ والتنهد برائحة القبر وميموزا/

والخلود ودورة النجوم والقصيد/ ستأتين إلى الشرفة في الليل ومعاً سوف ننظرُ/ سنُصْغي معاً إلى النجوم إلى حفيفِ الريش/ الذي يحفُّ به ساروفيمُ ذو الأجنحة الستة/ تحت قبّة الهاوية المختومة بالنجوم/ اسْمعيني،

صدر للشاعر أكثر من 75 كتاباً من ضمنها 18 ديواناً، ومختارات شعرية عدة، كما صدرت كل أعماله في أكثر من مجلد وطبعة.

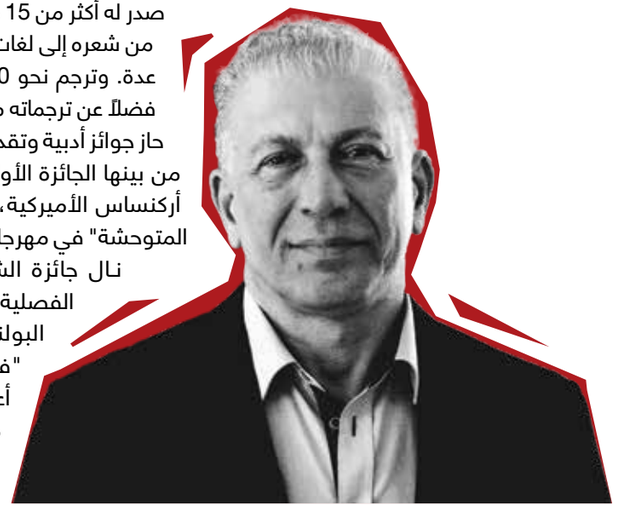
أنا أتكلّمُ / وهو في داخلي يتكلّمُ».

هذا هو ياروسواف إيفاشكيفيتش أحد كبار كتّاب بولندا في القرن العشرين، ومن بين أكثرهم غزارة وتأثيراً. عاش ثنائية عجيبة على صعيد الإبداع والحياة. جمع بين التقاليد والحداثة، بين الحفاظ على أصول الشعر والخروج عليه، بين حضور الشعر في النثر وتسلل النثر إلى لغة وأسلوب الشعر، جامعاً بين ممارسة الشعر والقصة والرواية، بين الانبهار بفتنة الجسد على الطريقة الإغريقية، وبحضور الإيروسية الحسية حد التصوف في أعماله، وجمع بين الشرق والغرب، وامتاز بصراحة وجرأة التعبير عما كان يجول في خواطره وأهوائه ورغباته الدفينة، فكان مثار نقاش طويل وأخذ وردّ. نقل بيئته القروية الهامشية المنسية إلى النور، ولما استقر في مدينة عامرة بالأسماء الكبيرة وعمره أربعة وعشرون عاماً أصبح في مركز الاهتمام والأضواء والتأثير حتى قيل: من يبتغي الدخول إلى عالم الأدب والفن عليه أن يمر عبر إيفاشكيفيتش.

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.

ملتقى الأرياح

مرحباً بكم في زاوية التمازج الثقافي

بقلم: الدكتورة لاورا غاغو غوميث

تصل إلى شواطئ البحر الأبيض المتوسط الإسبانية ريح مميزة آتية من الجنوب الغربي، تحمل معها حبيبات رمال من مكان نتخيّله غريباً وبعيداً: الصحراء. هذه الريح تلامسنا، وتعلن عن وصولها بتلوّن السماء بالعجاج، قبل أن تشتدّ بشكل عاصفة يختلط فيها الضوء والظلام، الرطوبة الماطرة والجفاف الرملي. وأخيراً، تودعنا هذه الريح تاركة الصمت الذي يلي المطر الغزير. اسم هذا الريح باللغة الإسبانية (garbi) وهي الكلمة العربية (غربي). هكذا تذكّرنا هذه الريح بموقعنا، بمزيجنا، وكيف إننا تحت أسماعها وأبصارها. طبعاً، ليس هذا المكان الوحيد الذي تصل إليه هذه الريح، وهي ليست الريح الوحيدة التي تعبر إلى شبه الجزيرة الإيبيرية. هذا هو المكان، كما أرى وأتخيل: إنه ملتقى الأرياح، مكان المزج والاختلاط، نتيجة لموقعه على ملتقى الطرق، وعلى ملتقى البحار والأرياح. وهكذا أرغب في أن تكون هذه الزاوية مكاناً يرحب بكل الظواهر الثقافية، كما الأرياح الآتية من كل أنحاء، من دون حدود أو قيود. فما بيننا من هذا الريح "الغربي" كثير، والقصة طويلة والتأثير عميق. هنا سأذكر مثالين مشهورين: الأول كتاب الفارس ثيفار (أو ظافر) الذي يعود إلى القرن الثالث عشر، وقد تُرجم من العربية إلى الإسبانية، حسب قول الراوي، فنعرف أنه مثل هذا القول موجود في كتب أخرى وقد أصبح عبارة أدبية متداولة في الأدب الإسباني خلال العصور الوسطى وما بعدها. على رغم ذلك، الشكوك متكثرة في هذا الكتاب، فيمتطي الفارس ثيفار حصانه لينتقل من مدينة إلى أُخرى، ومن مملكة إلى غيرها، وتذكر خلال الرحلات أسماء مدن عربية كثيرة.

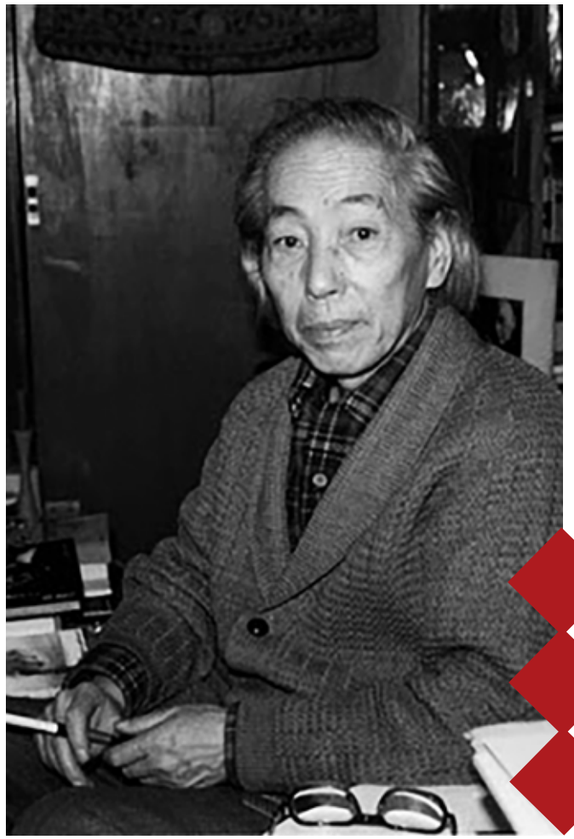
والمثال الثاني معروف عالمياً أيضاً، وهو "دون كيخوت"، رواية الفارس الشجاع، وفخر الأدب الإسباني. ويدخل الكاتب ثربانتيس في النص كشخصية وكراوي. يقول النص إنه وجد قصة دون كيخوت في بعض المخطوطات، وقام الراوي بنقلها إلى الجمهور. ففي يوم من الأيام، كان الراوي يتمشى بقلب دام في شوارع طليطلة، فرأى صبياً كان يبيع كرّاسات قديمة. أخذ إحداها، فلاحظ أنها مكتوبة بحروف عربية. لم يعرف قراءتها، وفكر فيما إذا كان يستطيع العثور على شخص يمكنه بترجمة النص له. أخيراً، مرّ بأحد الموريسكيين (عربي متنصر)، بدأ المترجم يقرأ بصمت، وفي الوقت نفسه بدأ يضحك، فلم يفهم الراوي السبب، فسأله ما في الكراسة؟ فترجم له مقتطفاً فكاهياً، وفيه ذكر لمرغوبة دون كيخوت، دُلْثينيا. بقي الراوي مدهوشاً من حظه. سأل عن عنوان الكراسة: "تاريخ دون كيخوت دلا منتشا، تأليف سيدي حامد بن الأيلي (بن الجيلي)، المؤرخ العربي". وهنا الكتاب العربي مرة أخرى. نعرف اليوم أنه اختراع ثربانتيس، وما كان هناك كاتب ولا مؤرخ عربي لدون كيخوت، ولكن أليس من الجميل هذا المزيج وهذا الخيال بلا حدود، بلا قيود مثل الريح "الغربي"؟

هذان مثالان فقط من قصة طويلة من التمازج والانتقال والتأثير والتبادل. ومن خلال هذين المثالين، أود أن أدعوك قارئي الغالي، لنستكشف معاً ظواهر أخرى من أرياح مختلفة آتية من كل أنحاء.

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

صدور أول مختارات من قصائده بالإنجليزية بعنوان «قبلة المطلق»

شوزو تاكيغوتشي.. مختبر شعري لا يعترف بالحدود



شوزو تاكيغوتشي

بقلم: تحسين الخطيب (عمّان)

تقع الأعمال الكاملة للشاعر والرَّسام والنَّاقد الفني الياباني شوزو تاكيغوتشي، في أربعة عشر مُجلَّدًا؛ نصيب الشِّعر منها مُجلَّدان؛ لكنَّهما كانا كافيين كي يضعا صاحبهما، بقوَّة، في قمَّة المشهد الشعريِّ الطَّليعي في اليابان خلال القرن العشرين. وكانت في نوفمبر/ تشرين الثاني 2024، صدرت لتاكيغوتشي أول مختارات شعرية باللغة الإنجليزية، بعنوان «قبلة المطلق»، عن منشورات جامعة برينستون، بترجمة الشاعرة ماري جو بانغ، والشاعر يوكي تاناكا.

«تجارب شعريَّة» كان عنوان الدِّيوان الذي اقتحم به عالم الشعر، مُعلنًا، وبطريقة غير مألوفة، في مطويَّة ورقيَّة، على شكل أُكورديُون، خطَّها بيده، ثُمَّ وضعها في طيَّة الغلاف الدَّاخليَّة: «لستُ أنا مَن اختار عنوان الكتاب، بل شخصٌ آخر في داخلي. وأمَّا المُحرِّرُ فهو أنا نَفْسي بالطَّبع»! كان تاكيغوتشي، حين نشر هذا الكتاب، في العام 1967، يدرك أنَّهُ لا يكتب ضمن التقليد الشعري الياباني المألوف، بل كان يحاول خلق مساحة تتداخل فيها الأصوات والنصوص، حيث يتحول الشاعر إلى كيان مركب، يقتبس من كل شيء حوله، ولا يتورع عن تفكيك ذاته داخل النص. وهنا تبرز الإشارة إلى آرثر رامبو وعبارته الشهيرة «أنا هو آخر»، التي يستعيدها تاكيغوتشي ليؤكد أن الصوت الشعري في قصائده ليس صوتًا شخصيًا، بل هو كيان متحول، يتنقل بين اللغات والمرجعيات الثقافية كما يتنقل بين الصور الشعرية.

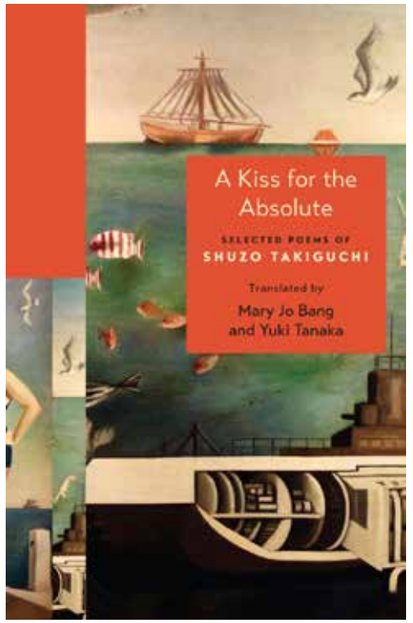
إنه ليس مجرد شاعر، بل هو «جهاز استشعار» ثقافي، يمتص الإشارات القادمة من كل اتجاه، ليعيد إنتاجها بطرائق تجريدية لا تخضع لقواعد القراءة التقليدية. إن التعدد اللغوي والثقافي الذي يميز أعماله ليس مجرد ترفٍ تجريبي، بل هو استراتيجية شعرية تجعل من قصائده فضاءً مفتوحًا، حيث تتجاور الفلسفة مع الأدب، والعلم مع الهذيان الشعري، والأسطورة مع المشهد اليومي. وهذا، في جوهره، ما يجعل شعره متجاوزًا لحداثة زمانه، حيث نجد أنفسنا أمام نصوص تستبق ما صار يُعرف لاحقًا بالشعر ما بعد الحداثي. فقصائده، بما تحمله من تهكُّم مرير، ومن انزياحات لغوية، تجبر القارئ على إعادة ترتيب المعنى في كل لحظة، فتبدو وكأنها إسقاطات لغوية لكيفية عمل الوعي الإنساني في أكثر حالات سيولته ولا يقينيَّته.

وإذا ما تأملنا علاقته بالسريالية، نجد أن تأثيرها عليه لم يكن مجرد تأثير مباشر كما هو الحال مع كثير من الشعراء اليابانيين الذين تأثروا بأندريه بريتون أو بول إيلوار، بل كان تأثيرًا انزياحيًا، بمعنى أنه لم يتبنَّ السريالية كموقف مطلق، بل استخدمها كأداة لإعادة تشكيل شعرية مختلفة. ففي حين أن السريالية الأوروبية كانت تهدف إلى تحطيم العقلانية الكلاسيكية، نجد أن تاكيغوتشي يستخدم آلياتها ليخلق نظامًا شعريًا معقدًا، أشبه بشبكة من الإحالات المتداخلة، حيث يصبح اللاوعي نفسه موضوعًا للتَّهكُّم، ويتحول الحلم إلى لعبة لغوية ذات أبعاد فلسفية.

إنَّ قراءة أشعار شوزو تاكيغوتشي ليست مجرد تجربة لغوية، بل هي انخراطٌ في مختبر تجريبي لا يعترف بالحدود بين النصوص والأنواع الأدبية والفنون البصرية. فهو شاعرٌ يُعيد تعريف العلاقة بين المعنى والصورة، بين الذات والعالم، وبين السريالية وما بعدها. وإذا كان الشعر السريالي يُعيد ترتيب الواقع عبر اللاوعي، فإن تاكيغوتشي يذهب أبعد من ذلك، جاعلاً من قصائده فضاءً مفتوحًا، أشبه بمرآةٍ تتشظى مع كل قراءة. ولا توجد الذَّات في قصائده بوصفها كيانًا متماسكًا، ولكنَّها تتلاشى في الصُّور، متشظيةً بين الكائنات المتنقلة بين العوالم المختلفة، متحركة في ظلال اللغة، كأنها تتحرَّك في عالم من فناء لا ينقطع. ونعثر على هذا التَّشظي العميق في قصيدته «ليليَّة»، حين يقول: «مِنَ الكأسِ التي يعيشُ فيها السُّنونو/ ينزعُ السَّجينُ قُفَّازاته». هُنَا، لا تكون الذَّات مُحدَّدة الهويَّة، أو ذات حدود واضحة، بل إنَّها تتماهى مع السِّجن والحُريَّة على حدٍّ سواء، فتبدو الكينونة في داخل القصيدة وكأنَّها تعيش بين حالتَيْن مُتضادَّتَيْن لا يمكن القبض على إحداهما دون الأخرى. وتتقاطع فكرة الذَّات الهاربة والمراوغة، هذه، مع التصوُّرات التَّفكيكيَّة للهويَّة، بحسب تنظيرات جاك دريدا، فتتحوَّل الأنا إلى أثرٍ مُتبدِّد في اللُّغة، لا يمكن القبض عليه إلاَّ بوصفه فراغًا مُتجدِّدًا.

وفي قصيدته التي يتحدَّث فيها عن مان راي، الفنان البصري الأميركي الذائع الصِّيت، نجد كيف أنَّ الذَّات تتحوَّلُ إلى لعبة بصريَّة بين الضوء والظل، كما لو أنَّ اللغة، في حدِّ ذاتها، لم تعد معنيَّة بالمعنى بقدر ما هي مُهتمَّة بإعادة إنتاج الواقع فضاءً مُتعدِّد الإيحاءات: «عشاقُ الظِّلالِ يسكنونَ في داخلِ الجسدِ/ اسمعُ الهمساتِ/ على سُلَّمٍ لا نهائيٍّ مِنَ الموسيقى/ يمتدُّ عبرَ عينٍ هائلة». هكذا، تغدو العلاقة بين الجسد والظل، وبين الصوت والصورة، هي تلك التي تجعل القصيدة أقرب إلى أن تكون عملاً تشكيليًّا تجريديًّا، حيث يُفكَّكُ الوجود البشريُّ إلى عناصر أوليَّة تنتمي إلى عالم الضوء والانكسار البصري. ولا يكتفي الشاعر الياباني، هُنا، بتبنِّي التَّقنية السرياليَّة، بل يتجاوزها نحو بنية تفكيكيَّة تُحطِّم أيَّ محاولة لتثبيت المعنى، الأمر الذي يجعله واحدًا من أكثر الشعراء اليابانيِّين اقترابًا من حساسية ما بعد الحداثة: يصبح الضوء مادةً نحتيةً، تتفكك عناصره إلى «أسنان بيضاء» و«ضلوع الضوء»، وكأن اللغة نفسها قد تحولت إلى مختبر يعيد تشكيل الإدراك البصري. إن البعد التشكيلي في شعره يتجاوز الاستعارة التقليدية، ليخلق فضاءات حسّيّة، حيث «كلمات الحبّ تتحوّل إلى طيور من نور داخل أعين بلورية عملاقة».

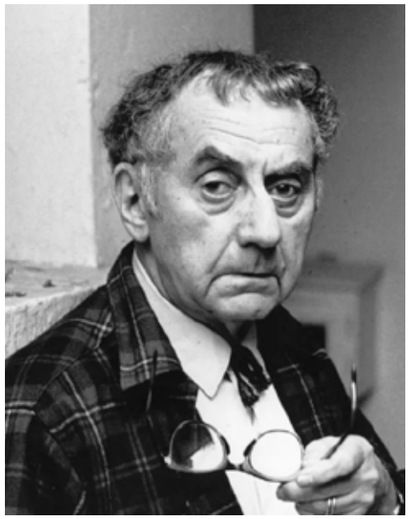
ناهيك عن أنَّ شعر تاكيغوتشي يُمارس لعبةً دلاليَّةً مُعقَّدة، فيصبح كُلُّ شيء عُرضةً لإعادة التَّفسير، وكُل صورة قادرة على التَّحوُّل إلى نقيضها. ففي قصيدة



«تصوُّر الرِّيح»، نجد كيف أنَّ هذا الإنزياح اللغوي الذي يجعل من الظواهر الطبيعية كيانات شبه مجازية: «الريح يِفانُوسها الرَّشيقِ/ تُحِيلُ أوراقَ الأشجارِ إلى رمادٍ». هُنا، تغدو الرِّيحُ كيانًا حيًّا، يتحرك في داخل النص، لا كعنصر طبيعي، بل كفاعل في داخل عمليَّة تدميريَّة وخلَّاقة على حدٍّ سواء. وهذه العلاقة بين الخلق والتَّدمير، بين الزَّوال والتَّجدُّد، واحدة من أبرز سمات شعر تاكيغوتشي، حيث يغدو الزَّمن نَفْسُه أداةً لإعادة خلق الواقع بأشكال لا نهائيَّة. وهذه اللُّعبة الدلاليَّة نابعة، في جوهرها العميق، من الارتباط الوثيق الذي يربط تاكيغوتشي بالفنِّ التشكيلي الذي يظهر جليًّا في قصائده المُكرَّسة لرسَّامين عالميِّين من أمثال سلفادور دالي وبابلو بيكاسو وماكس إرنست. ففي قصيدته المعنونة «سلفادور دالي»، نجد كيف تتحوَّل مفردات السريالية البصرية إلى لغةٍ شعريةٍ تتلاعب بالمنظور وبالزمن: «الصرخةُ من الخطوطِ الطويلةِ/ توقظُ الحصَى الزَّغبيَّ/ فراغٌ مُبقَّعٌ بالندوبِ/ وجهُ امرأةٍ قمريّ». هذه الصور، التي تبدو وكأنها رسمٌ بصريٌّ داخل القصيدة، تخلق إحساسًا بانهيار الزمن، حيث لا تعود الأشكال مستقرة، بل ينصهر بعضها في بعض. وعلى شاكلة لوحات دالي، نجد في شعر تاكيغوتشي هذه السيولة الدلالية التي تجعل من العالم مشهدًا متغيرًا باستمرار، بلا مركزٍ ثابت. وفي هذه القصيدة، دون غيرها، يمارس تاكيغوتشي تفكيكًا دقيقًا للرُّموز، فيتحوَّل الزَّمن إلى كائن مائع، ويبدو الفضاء نفسه وكأنَّهُ في حالة من الهذيان الفيزيقي: «السَّاعاتُ/ على مقاعدَ طارَ النُّومُ مِن أعيُنِها/ كائناتٌ برمائيَّةٌ خارجةٌ مِن بحيرةِ الماء». إنَّ هذه الصور ليست مجرد تجريدات، بل هي محاولات لإعادة تعريف التجربة البشرية نفسها، حيث يصبح الفن وسيطًا بين الإدراك الحسي والوعي الفلسفي، وحيث يتحول الجسد إلى نقطة عبور بين الواقعي والميتافيزيقي. وتصل النزعة التَّفكيكة، هذه، ذروتها في قصيدته التي يتحدَّث فيها عن الشاعر والرسام الفرنسي ماركس إرنست، فنرى كيف تتحول الكلمات إلى كائنات حية تتغذَّى على نفسها: «علبةٌ مِنَ الكلماتِ تظنُّها قطعةَ لحمِ الطيورُ الجائعة الأبديَّةُ». في هذه اللحظة، تتماهى اللُّغة مع الجسد، فيغدو النص كائنًا عضويًّا، تتغذَّى دلالاته على المفارقة والانزياح، فتختزل التجربة الإنسانية في تناقضاتها الجوهرية.

ولكنَّنا نعثر في قصيدة «نص إنجيلي» على تجربة أخرى في تحطيم الاستقرار الدلالي، حيث يستخدم تاكيغوتشي سلسلة من الصور المتشابكة التي تجعل القارئ في حالة ترددٍ بين المعنى والفراغ: «في مُنتصفِ أُفقها، تشتدُّ أصابعُ الإلهةِ الغاضبةِ على طيَّات الوردةِ/ فتنزعها، كما لو كانتْ خيالًا». هكذا، نرى كيف يحوِّل تاكيغوتشي الوردةَ من كيانٍ طبيعيٍّ إلى مفهومٍ فلسفي، حيث تصبح ممثلةً للفكرة ذاتها، لا لوجودها المادي فحسب. هذا النوع من التلاعب بالصور يضع قصيدته في تقاطعٍ مع أساليب الكتابة الميتافيزيقية لدى ستيفان مالارميه، حيث يصبح المعنى مراوغًا باستمرار. ثُمَّ يذهب في قصيدته «سرديَّاتُ السُّداة» إلى ما هو أبعد، حين يجعل عنوان القصيدة في حدّ ذاته مفتوحًا على أفق التَّأويلات التي لا تنتهي، فالسُداة هي الجزء الذَّكري المسؤول في الزَّهرة عن إنتاج حبوب اللقاح، فكأنَّ

سلفادور دالي



مان راي

المعاني، أو بالأحرى تأويلات المعاني، تنتشر في أفق اللغة (وطياتها العميقة) كما تنتشر حبوب اللقاح في الهواء. ثم يخرج من دائرة العنوان المفتوحة على المعاني كُلِّها، فيخلق لنا عالمًا من التَّداعيات التي تتحدَّى منطق الزَّمن: «في رحلةٍ مُتعرِّجةٍ نحوَ بُرجٍ يجعلُ عيونَ الوردةِ تتفتَّحُ، تستعيد المنطقةُ الصَّدريَّةُ للقمر المُكتملِ ريحًا زرقاءَ مجروحةً». هذه الصورة تستحضر تقنيات الكتابة الطليعيَّة، حيث تستخدم الأجساد والأجرام السماوية كعناصر ضمن لغة بصرية تتجاوز المألوف. إنَّهُ عالمٌ مشحونٌ بالتحولات، حيث لا شيء يبقى على حاله، وحيث تتحول التجربة الشعرية إلى عملية إعادة تشكيلٍ مستمرةٍ للواقع. وهذه العمليَّة المتواصلة هي التي تفرض على القارئ أن يغوص في أعماق النَّص، فاللغة ليست مجرد وسيلة لنقل الأفكار، بل هي كائن حيٌّ يتنفَّس ويتحرك. هي وسيلة لاكتشاف اللامرئي، فتغدو الكمات لوحة مُجرَّدة مليئة بالإيحاءات، تذوب فيها الحدود بين الأشياء، ويغدو المُطلَق قابلًا للإدراك في لحظةٍ عابرة، كما في قصيدة «قُبلة المُطلَق» التي يقول فيها: «يلمسُ الظلُّ الماءَ،/ ويلمسُ الماءُ الظلَّ،/ وحِين يلتقيانِ،/ تُولدُ قُبلةُ المطلَق». كما نشهد، في القصيدة ذاتها، قدرته على تحويل اللغة إلى لعبة ذكيَّة، متعددة الطبقات، حيث يستغل الغموض الطبيعي للغة، ويقفز بين المعاني الحرفية والمجازية للكلمات، متلاعبًا بالألفاظ والإشارات الثقافية والاقتباسات من لغات متعددة كالإنجليزية والفرنسية واللاتينيَّة: «شاربُها الخفيفُ يتحدَّثُ عن كارثةٍ طبيعيَّة في بلادِ الشَّمع/ أنَّها تتحرَّكُ ذهابًا وإيابًا/ في عدسةِ أحمرِ الشَّفاهِ التي تحرقُ الزَّمن/ سرُّ الضَّمائرِ. إحساسُ الزَّمن». هُنا، يستخدم الشاعر اللغة لخلق عالم غريب، تتداخل فيه الأساطير والرموز الثقافية مع التجارب الشخصية. فقصائده ليست مجرد تعبير عن الذات، ولكنها أيضًا استكشاف للغة نفسها، وكيف تستطيع الكلمات أن تخلق معاني متعددة ومتداخلة.

ولا يمكن إغفال البعد السياسي الكامن في أعماله، حتى وإن بدا متواريًا خلف الصور الشعرية المتشابكة. إن إصراره على الحرية، سواء في الشكل أو في المضمون، لم يكن مجرد موقف جمالي، بل كان استجابة واعية للسياق التاريخي الذي عاش فيه.

ماري جو بانغ

يوكي تاناكا

فمع صعود النزعة القومية اليابانية، كان تاكيغوتشي يخلق لغة مقاومة، ولكن ليست مقاومة صريحة، بل مقاومة عبر التشظي والانزياح، حيث يتحول النص إلى مساحة من الهروب والتملص، ليس من السلطة فقط، بل حتى من القارئ الذي يحاول أن يفرض عليه تفسيرًا واحدًا. وكأن شعره يقول لنا: «لن تجدني حيث تتوقع أن أكون».

إن دراسة تاكيغوتشي اليوم، بعد أكثر من قرن على ولادته، تكشف لنا ليس فقط تطور الشعر الياباني، بل أيضًا حدود النقد الأدبي في التعامل مع الشعراء الذين يكتبون على تخوم اللغات والثقافات. فالنقد الأدبي التقليدي، رغم تطوره في مقاربات ما بعد البنيوية، لا يزال يجد صعوبة في احتواء نصوص كهذه، حيث تتشابك عناصر متعددة دون أن تخضع لأي مركز واضح. ولعل هذا هو ما يجعل تاكيغوتشي أحد أهم الشعراء الذين أعادوا تعريف «اللانهائية الشعرية»، حيث لا يكون النص مجرد كيان مغلق، بل نقطة عبور بين قراءات وتأويلات لا نهائية.

استراتيجية شعرية

إن التعدد اللغوي والثقافي الذي يميز أعمال الشاعر والرَّسام الياباني شوزو تاكيغوتشي، ليس مجرد ترفٍ تجريبي، بل هو استراتيجية شعرية تجعل من قصائده فضاءً مفتوحًا، حيث تتجاور الفلسفة مع الأدب، والعلم مع الهذيان الشعري، والأسطورة مع المشهد اليومي. وهذا، في جوهره، ما يجعل شعره متجاوزًا لحداثة زمانه، حيث نجد أنفسنا أمام نصوص تستبق ما صار يُعرف لاحقًا بالشعر ما بعد الحداثي.

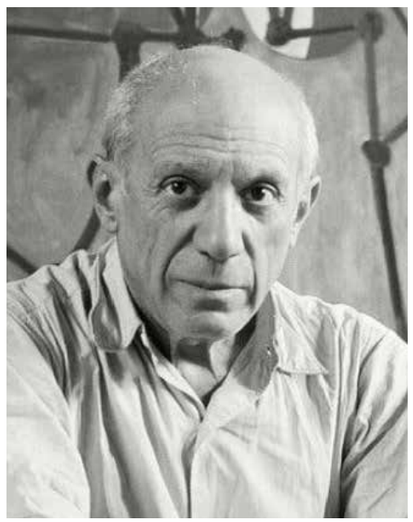
أندريه بريتون

بول إيلوار

وُلد شوزو تاكيغوتشي سنة 1903 في أوتسوكا بمحافظة تویاما في اليابان، في أسرة مكرسة للطب، حيث كان والده وأجداده من الذين امتهنوا الطب لعقود. ولكن الحياة التي كان ينتظرها شوزو لم تكن كما تخيلها، فقد فقد والده في عام 1915، مما ترك أثرًا كبيرًا في حياته. وعلى الرغم من أنه كان يُنتظَر منه أن يسير في درب العائلة، إلا أن شغفه بالفن كان في قلب اهتماماته. هذا الشغف دفعه إلى دراسة الأدب والفن في وقت لاحق من حياته، بعيدًا عن مسار الطب الذي كان مفروضًا عليه. وفي عام 1923، دخل تاكيغوتشي إلى جامعة كيو، حيث بدأ دراسته في حقل الجماليات، بيد أنَّ الزلزال الكبير الذي ضرب كانتو في العام ذاته أفقده معظم أمواله، فيغادر طوكيو ليعيش مع أخته في هوكايدو، فيعمل كمعلم بديل في مدرسة ابتدائية. وبعد عامين، يعود إلى طوكيو ليكمل دراسته في الأدب، وهنا كان اللقاء الحاسم في حياته مع السريالية.

اكتشف تاكيغوتشي السريالية لأول مرة في جامعة كيو، من خلال أستاذه جونزابورو نيشيوكي، الذي كان يدرس الأدب والشعر. تأثر تاكيغوتشي بشكل عميق بمفاهيم السريالية التي نقلها له نيشيوكي، مثلما تأثر بأعمال أخرى مثل «بيان السريالية» وكتاب «الحقول المغناطيسية» الذي كتبه أندريه بريتون بالتعاون مع فيليب سوبو، مما دفعه إلى التفكير في تحويل الشعر إلى وسيلة لطرح أسئلة وجودية أكثر مما كان عليه الحال في الشعر التقليدي. بدأ تاكيغوتشي، منذ بداية ثلاثينات القرن العشرين، بنشر نصوص شعرية تجريبية يعدُّها الكثيرون اليوم من أبرز نصوص الشعر الطليعي في اليابان. ولم تكن تلك النصوص مجرد محاكاة للشعر السريالي الغربي، بل كانت تجربة فنية تحمل رؤيته الخاصة للوجود. كانت أعماله الشعرية تبتعد عن القواعد التقليدية، حيث كان يكتب نصوصًا مفعمة بالصورة الشعرية الجامحة والتناقضات الغريبة التي تتماشى مع فلسفة السريالية في تحطيم الواقع المعقول والتعبير عن اللاوعي. ومن أبرز ما فعله تاكيغوتشي في هذا الصدد هو ترجمته لكتاب «السريالية والرسم» لأندريه بريتون في عام 1930، الذي أتاح له فهم أعمق للمفاهيم السريالية المتعلقة بالفن، وكيف يمكن أن يتداخل الفن الأدبي مع الرسم والتصوير.

ماكس إرنست



بابلو بيكاسو

وفي عام 1937، نظم تاكيغوتشي، بالتعاون مع تيروي ياماناكا، معرضًا للفن السريالي في اليابان، الذي كانت له تأثيرات كبيرة على المشهد الفني في تلك الفترة. وقد قام بتأليف ونشر كتاب «الألبوم السريالي» بالتوازي مع هذا المعرض، مما جعل السريالية أكثر وضوحًا في الثقافة الفنية اليابانية. لقد كان الهدف الأساسي من هذا كلّه هو كسر الحدود بين الأدب والفن البصري، وهو ما ظهر بوضوح في أعماله الشعرية والفنية. لم يقتصر عمله على الكتابة فحسب، بل عمل أيضًا كناقد فني، حيث نشر العديد من المقالات التي تطرقت إلى الفن السريالي والفن الحديث. ومن خلال نقده، أصبح واحدًا من الأوائل الذين قدّموا السريالية في اليابان وشرحوها بشكل موسّع للجمهور.

ولكن نشاطات تاكيغوتشي لم تكن بلا ثمن، فقد واجهت الحكومة اليابانية آنذاك حركة السريالية، ورأتها تهديدًا للسلم الاجتماعي، فاعتقله السلطات، في العام 1941، بسبب أعماله الفنية والنقدية التي عُدَّت محرضة على الفكر الثوري، فقضى سبعة أشهر في السجن. كان هذا الحبس بمثابة نقطة تحول في حياته، فاضطر إلى التخلي عن أنشطته النقدية الطليعية لفترة من الوقت. ولكنه لم يستسلم بل استمر في تطوير أفكاره الفنية والشعرية، وواصل قراءة أعمال بريتون وغيره من رواد السريالية، الأمر الذي ساعده في الحفاظ على روح التمرد والإبداع الكامنة في روحه. وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، عاد شوزو تاكيغوتشي إلى الساحة الفنية بقوة أكبر، وكان له دور محوري في تحديث الفن الياباني بعد الحرب. بدأ يكتب في الصحف والمجلات الفنية، فبات واحدًا من النقاد الفنيين الرئيسيين في اليابان. وكان له دور كبير في تنظيم المعارض الفنية، وكان يهتم بشكل خاص بتقديم أعمال الفنانين الشباب. وفي عام 1951، أسس تاكيغوتشي مجموعة «جيكن كوبو» (ورشة العمل التجريبية)، وهي مجموعة فنية ضمت فنانين من مختلف التخصصات، وكانت تهدف إلى خلق أعمال فنية تتجاوز الفنون التقليدية، فعمل على دمج الشعر مع فنون أخرى مثل الرسم والتصوير الفوتوغرافي والموسيقى، مما جعل من أعماله معلمًا للفن التجريبي الحديث وخلال هذه الفترة، بدأ في إجراء تجاربه الفنية الخاصة، مستخدمًا أساليب غير

تقليدية كالرسم بالحبر، والألوان المائية، وتقنيات الطباعة بالضغط. كما قام بإنشاء أعمال «محترقة» باستخدام اللهب، وهي أعمال كانت تتسم بمزيج من الفوضى والانضباط معاً، وكانت تعكس فلسفته في التخلص من السيطرة العقلانية على الإبداع.

كانت تجربة تاكيغوتشي مع الفن البصري ليست مجرد محاكاة لأعمال فنية غربية، بل كانت تعبيرًا عن رؤيته الشخصية للعالم وللطريقة التي ينبغي أن يتفاعل بها الإنسان مع المادة والشكل. ففي أعماله التجريبية، كانت الكلمة تتحول إلى صورة، وكان الحرف يصبح جزءًا من رسمه، مما يؤدي إلى تداخل مستمر بين الشعر والفن البصري. وبحلول ستينات القرن العشرين، ومع اهتمامه المتزايد بالفن البصري، بدأ تاكيغوتشي يخرج عن الحدود التقليدية للأدب والفن السريالي، ليبدأ في استخدام أدوات وتقنيات جديدة في أعماله. وبين عامي 1960 و1971، قام بعرض أعماله الشخصية في معارض مختلفة، حيث قدم أعمالاً كانت تعكس تطورًا حقيقيًا في مفهوم الفن. خلال هذه الفترة، بدأ في العمل مع فنانين مثل خوان ميرو، وسام فرانسيس، وأنطوني تابيس، وشارك في نشر كتب الفنانين.

وفي النهاية، نستيطع القول إنَّ تاكيغوتشي قدَّم شعرًا سبق زمنه، حيث تتداخل الحداثة مع التفكيك، وحيث تصبح اللغة ساحةً للاشتباك بين الدال والمدلول، وبين المعنى والفراغ. إن شعره ليس مجرد تمردٍ على التقاليد، بل هو محاولةٌ لإعادة بناء العالم من خلال الكلمات، عبر لغةٍ ترفض أن تكون شفافةً، وتصر على أن تكون نفسها موضوعًا للتأمل، مثل ما يقول في إحدى قصائده: « كُلُّ الحُبِّ يمرُّ عبركَ ويتلألأ/ وكُلُّ الموتِ يمرُّ عبركَ ويتلألأ».

قصائد للشاعر الياباني شوزو تاكيغوتشي

(1)
زهرة الصّدى

أيَّتها الحياةُ المُرهَفةُ
في قاعِ الزُّجاجةِ،
إنِّي أرتشفُكِ حتَّى القطرةِ الأخيرة.
أيُّها الظلُّ اللَّازوردُ، يا مَن تستريحُ على بَسطةِ الدَّرَجِ
إنِّي أَطأُ خُطاكَ، وأصعدُ
وحينَ تحرقُ وردةَ السِّيجارةِ
إيماءةُ الحُبِّ
ينهضُ صدى آهةٍ مِن قلبِ الرَّمادِ.

(2)
تصوُّر الرّيح

الرِّيحُ بِفانُوسها الرَّشيقِ
تُجيلُ أوراقَ الأشجارِ إلى رماد
أيَّامُ طيشِ الشَّبابِ تهتزُّ
على فضَّالةِ اللَّيلِ الهائلة
وعلى ليلةٍ بيضاءَ كالمَرمَرِ
ينفتحُ الشَّبابُ الأبديُّ
مِثلَ جناحَيْنِ ويَنغلِق
حُلمٌ يُدوِّي كالرَّعدِ
فَتَفقِدُ الأغصانُ اتِّزانَ النُّجوم.

(3)
ممرّ الظلّ

أيُّها اللَّيلُ
حِينَ حلُمتِ اليمامةُ على لوحِ كَتِفِك
بزهرةِ الثَّالوثِ

ماذا رأيتَ؟
وحِين حلمَ جدارٌ تَناهشَهُ ظِلٌّ
بِشفتَيّ السِّراجِ
ماذا رأيتَ؟
وحِين على مائدةٍ صغيرةٍ
تهدرُ القوارِيرُ العمياءُ كالبحرِ
يسقطُ ظلٌّ مصبوغٌ بالأحمرِ
ثُمَّ يَشِفُّ كقلبِ اللَّيلِ
ثُمَّ نَهَّامًا مِثلَ بيضةٍ يَصِير.

(4)

ردود أفعال

ليلٌ
يعقدُ في المرآةِ التي تحملها الرِّيحُ في يدها شريطًا
من عزلةٍ مرعبةٍ
ليلٌ
قريبٌ كالنجومِ
في صندوقٍ ثنائيِّ البُعدِ
يَحيكُ قميصَ نومٍ
ضيِّقٍ كالحُبِّ
كالعينِ كُلُّ شيءٍ يلمعُ
كالعينِ كُلُّ شيءٍ خَفِيٌّ
وفي البعيدِ ظلٌّ أكلتهُ الدِّيدانُ
وضوءُ الحشرةِ الغامضةِ
كأنَّه قميصُ امرأةٍ
ردةُ فعلِ الأقدامِ البيضاءِ
ردةُ فعلِ الثلجِ الأحمر.

• (ترجمة تحسين الخطيب، من المختارات «قبلة المطلق»)

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، عمّان، الأردن 2016.

الماضي السائل

بقلم: زهير أبو شايب

في زمن ما قبلَ الأمّة، الّذي اصطُلح على تسميته بالعصر (الجاهليّ)، كان الوجود العربيّ بكلّ أبعاده وجودًا (سائلًا) على حدّ تعبير زيغمونت باومان، فالمكان العربيّ متآكلٌ في الأطراف وليس له حدود ثابتة، والذات الجمعيّة العربيّة متحلّلة وليس لها نواةٌ صلبةٌ تؤهّلها للتشكّل والنمو، واللغة العربيّة لغةٌ راكدةٌ وشفويّة وبلا تجربة حضاريّة كبرى.
قبل ذلك، كان ثمّة دولٌ وحضاراتٌ عظمى ابتكرت الأبجديّة الأولى، والكتابة الأولى، والدولة الأولى، والديانة الأولى، والقصيدة الأولى، إلخ. لكنّا لا نكاد نعثر على من يقول بأنّ للعرب علاقةً بكلّ ذلك التراكم الحضاريّ الهائل، أو من يرى أنّ ثمّة عربًا أصلًا في المنطقة قبلَ القرن التاسع ق. م، بحجّة أنّ اسم (العرب) لم يرد له ذكر قبل نقش الملك الأشوريّ شلمنصّر الثالث في العام 823 ق. م، الّذي يتحدّث عن (جندبو) ملك دومة الجندل، بصفته ملك العرب.
لقد كان ثمّة عربٌ إذن، وكان لهم مملكة وملك قبل ذلك النقش الّذي يتّخذونه شهادة ميلاد للعرب. والغريب في الأمر أنّ العرب نفسهم ظلّوا مشوّشين في نظرتهم إلى ذاتهم حتّى بعد أن حوّلهم الإسلام من وجودٍ سائلٍ إلى أمّة، فمع أنّ مرويّاتهم الشفويّة تحدّثت عن ماضٍ سحيقٍ يرقى بنسبهم إلى آدم، إلّا أنّهم لم يقدّموا لنا تصوّرًا واضحًا عن وجودهم الجمعيّ السائل قبل الإسلام، ولم يستطيعوا أن يتذكّروا من تراثهم الشعريّ، في تلك الحقبة الطويلة، سوى نزرٍ يسيرٍ لا يتجاوز زمنه مئةً وخمسين عامًا قبل الإسلام. لقد كان العرب إذن "جاهلين" بذاتهم، وبمعظم ما جرى معهم في تلك الهاوية الزمنيّة من أحداث وتصاريف وتجارب. وكان عليهم، حين أفاقوا فجأةً من غيبوبتهم الحضاريّة، أن يجمعوا ما تبقّى من فتات ذاكرتهم المهشّمة، وأن يجتهدوا في تخيّل ذاتهم الجمعيّة وتأهيلها للدخول في التاريخ.
لقد حاول المؤرّخون والإخباريّون العرب القدماء أن يقدّموا رؤيةً شاملةً للعرب. لكنّهم تخبّطوا كثيرًا وفشلوا فشلًا ذريعًا. ولقد اعتقدوا، على نحوٍ غامض، بأنّهم أصل العالم. غير أنّ أجزاءً كبيرةً من العراق والشام سقطت من رؤيتهم، إذ رأوا أنّ الإسلام هو الّذي عرّب تلك الأجزاء مثلما عرّب مصر وشمال إفريقية. ولم يلفت انتباههم قطّ أنّ ثمّة أكثر من إمبراطور حكم روما وعرّف نفسه بالعربيّ مع أنّه لم يكن من جزيرة العرب، مثل السوريّ فيليب العربي، والليبيّ سبتيموس سيفيروس؛ ولم يعرفوا أنّ هيرودوت، وسترابو، وبيون كانوا يطلقون على ضفّة النيل الشرقيّة، منذ القرن الخامس ق. م، اسم (الضفّة العربيّة)، ويعدّون المنطقة الواقعة شرق النيل من الدلتا حتّى الصعيد من بلاد العرب؛ وأنّ بيليني وديودوروس كانوا يقولون بأنّ قدماء المصريّين جاؤوا من بلاد العرب الجنوبيّة (اليمن) إلى إثيوبيا (السودان)، ثمّ اتّجهوا شمالًا إلى مصر.

من هم العرب إذن؟ هل هم أهل الجزيرة فقط؟ الغاية من السؤال هنا هي أن نعرف في أيّ زمانٍ وفي أيّ مكانٍ ينبغي لنا أن نفتّش عن هؤلاء القوم وعن علاماتهم ونتاجاتهم الحضاريّة؛ إذ ليس من المعقول البتّةَ أن يكون شعر امرئ القيس أقدم شعر العرب، ولا من المعقول أن يكون العرب قبل ذلك بلا تراثٍ شعريّ، ولا من المعقول أن يكون الشعراء كلّهم من الجزيرة وأكنافها في الشام والعراق. علينا، إذن، أن نقف على خصوصيّة هذا الشعر، الّذي انتشلناه من الماضي وجعلنا منه أيقونة لنا، وعظّمناه إلى درجة أنّنا علّقنا بعض قصائده في الكعبة كما تعلّق النصوص المقدّسة، لأنّ هذا الشعر هو الّذي سيدلّنا على تلك الذات السائلة، الّتي ما زلنا عاجزين عن وضع تعريفٍ قاطعٍ لها.

• شاعر وفنان تشكيلي من الأردن وفلسطين

الكاتب الإسباني يرى أن «الشجرة الأدبية» تتطلب البناء على الإرث بطرق جديدة

غويتيسولو.. رحلة استكشافية لجذوره في الثقافة العربية

بقلم: عماد فؤاد (أنتويرب - بلجيكا)

«لن يمكننا معرفة ما هي إسبانيا إلّا إذا استطعنا تحديد هويّة هذا الرجل، ألبارو، المُطابِق للبنية المفتوحة والمستوحِشة لروايةٍ. بكونها انفتاحًا ووحشة، نجد أن «ملامح هويّة»، شخصيتها، وتيمتها، ومؤلّفها، تتماهى داخل إبداعٍ أدبي يُعدِّد وينوِّع وجهات نظره الخاصة إلى حدٍّ تصبح فيه الخُلاصةُ مستحيلة: فلا شيء ينغلق. وهذا الانفتاح موحش لأن كتابة غويتيسولو هي انتحارٌ نموذجي، انتهاكٌ دائم لما اعتُبِر حتى الآن 'لغةً' في النثر الروائي الإسباني. بطريقةٍ معينة، يستخدم غويتيسولو تلك الأسلحة التقليدية لتدميرها. وتفجيره للغةِ الإسبان 'المكتوبة' هو تدميرٌ لإسبانيا المقدّسة، القائمة على امتلاك معجمٍ متعفّن مثل مقابر الإسكوريال: معجمٍ أدبٍ تراوح، بالتعبير الموفَّق لأوكتافيو باث، بين الأكاديميا والمقهى، بين الخَطابة والنميمة».

بهذه الكلمات قدّم الكاتب المكسيكي كارلوس فوينتس لرواية «ملامح هويّة» للكاتب الإسباني خوان غويتيسولو، محاولًا وضع يده على جوهر تحدّي غويتيسولو لجذوره الإسبانية واختبارها عبر ثلاثية روائية فريدة من نوعها، ضمّت ثلاثة عناوين هي على التوالي: «ملامح هوية» (1966) و«دون خوليان» (1970) وانتهاءً بـ «خوان بلا أرض» (1975). ذلك أن إسبانيا بثقلها التاريخي لم تلعب دورًا محوريًا مع أي كاتب إسباني آخر كما فعلت مع خوان غويتيسولو (1931 - 2017)، بل نستطيع القول إن كل ما كتبه طوال حياته لم يكن إلّا محاولة وسعيًا منه لفهم علاقته المعقّدة مع جذوره الإسبانية، ثم انقلابًا مدويًا على كل ما تعنيه له هذه الجذور لاحقًا، وبالنظر إلى مشواره الصحافي والأدبي الذي بدأه أوائل خمسينات القرن الماضي، واستمر حتى رحيله في مراكش المغربية عام 2017، نستطيع أن نرى كيف بحث غويتيسولو عن «جذور» وهوية إسبانيا، وبالتالي عن هويّته الشخصية، رافضًا في البداية استبدال هذه الهوية بأخرى، إلى أن وصل في نهاية مشواره الأدبي إلى قناعة راسخة مفادها أنه لا يمكن فصل جذور الثقافة الغربية بأكملها عن إرثها العربي الإسلامي، ومن ثم فإن المهمّة الرئيسية للكاتب، وفقًا له، هي البناء على «الإرث»

الأدبي الموجود، والاستفادة منه بطرق جديدة لتنمو «الشجرة الأدبية» التي ينتمي إليها كإنسان قبل أن يكون كاتبًا.

هذا البحث المستمر عن معنى وعن هوية، جعل من غويتيسولو كاتبًا يصعب الفصل بين ما هو شخصي وما هو عام في أعماله الأدبية، أو الفصل بينهما، وبالتالي، لا يمكن النظر إلى تطور رؤيته لكل ما تمثله إسبانيا بالنسبة له بمعزل عن حياته الشخصية والمنعطفات التي أوصلته إلى قناعاته الأدبية والإنسانية التي أسس عليها مشروعه الأدبي، وبالتالي فإن مناقشة مجمل أعماله التي تتألّف من عدد كبير من الروايات والقصص القصيرة والمقالات، إضافة إلى ثلاثة كتب في الرحلات والمئات من المتابعات والتقارير الصحفية، تبدأ بالرجوع إلى سيرته الذاتية التي كتبها بين عامي 1985 و1986، والتي لا تقدم فقط سردًا مكتوبًا بذكاء وآسرًا للحياة في إسبانيا خلال عهد فرانكو الديكتاتوري، بل تعطينا مفتاح تفسير التطور الأدبي لغويتيسولو نفسه بشكل أفضل من أي نقد أدبي.

حرب الأخوة القاسية

نُشر الجزء الأول من السيرة الذاتية لخوان غويتيسولو بالإسبانية عام 1985 تحت عنوان «محمية مغلقة»، متبوعًا بعنوان فرعي: «شباب في إسبانيا»، وفيه يتتبع الكاتب طفولته وسنوات نشأته المبكرة، فوالده من أصل قشتالي - باسكي، ولد في عائلة كبيرة من مزارعي السكر السابقين، الذين سبق لهم أن «امتلكوا عبيدًا» في كوبا المستعمرة، أما والدته فكانت ابنة لعائلة برجوازية كاتالونية، وقد ولد غويتيسولو عام 1931 لينشأ في أسرة محافظة ومتدينة في برشلونة، قتلت والدته عام 1938 أثناء قصف القوات الوطنية في الحرب الأهلية الإسبانية، ثم اعتقل والده من قبل الفوضويين، لتتولى شقيقته الأكبر مارتا تربيته وشقيقيه الأصغرين، واللذين أصبحا لاحقًا اثنين من كتاب إسبانيا اللامعين، إلى جوار شقيقهما الأكبر، فقد كان خوسيه أوغستين، الذي

خوان غويتيسولو

رحل عام 1999 بعد سقوطه من النافذة، أحد أهم شعراء إسبانيا في القرن العشرين، أما لويس الأصغر فكان كاتبًا لعدد من الروايات الطليعية، وكما يلاحظ غويتيسولو نفسه، فإن هذه النشأة بين الثقافتين القشتالية والكتالونية، بكل ما بينهما من اختلافات وتقاطعات تاريخية وثقافية، كانت «أوّل مؤشّر على عملية مستقبلية من التمزّقات والتوتّرات الديناميكية التي أبعدتني عن الأيديولوجيات أو الأنظمة، أو حتى الكيانات المجرّدة التي تتميّز دائمًا بالرضا والانغلاق على أفكارها».

كان الشعور بالاقتلاع من الجذور، وبعدم الانتماء الحقيقي إلى أي مكان، يتجذر عميقًا في روح غويتيسولو ويتعزّز أكثر فأكثر مع اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية؛ أو بالأحرى «حرب الأخوة القاسية» على حدّ تعبيره، والتي لا تزال تمثل صدعًا بين أبناء الشعب الإسباني حتى يومنا هذا. تستمر الحياة بعد انتهاء الحرب كما استمرت قبلها وبعدها، في فراغ كبير لا يملأه شيء، وفي جامعة برشلونة، حيث يدرس غويتيسولو الحقوق والآداب، يتعرّف للمرة الأولى على الواقع الآخر في إسبانيا: عدم المساواة والقمع، الفقر والجوع في الأحياء الفقيرة في برشلونة، والممتلئة بالمهاجرين المورسكيين والأندلسيين، هؤلاء الذين يعيشون بالفعل وجودًا حقيقيًا له معنى، من وجهة نظر غويتيسولو، إذ يقوم على أساس الصراع من أجل البقاء على قيد الحياة، حتى ذلك الحين، كان «الفقر والخراب الذي كان سائدًا في ضواحي برشلونة (...) غير واقعي تمامًا بالنسبة لي: انطباعات عابرة، تقريبًا من حلم، عن ثكنات وعشش مصنوعة من الخشب والصفيح وأطفال حفاة يسيل لعابهم، ونساء حوامل، وزحام وقذارة ومجارٍ مفتوحة...». هذا الواقع الذي تحياه برشلونة الفقيرة، دفع الكاتب الشاب إلى الانغماس في مطالعة كتب تتعارض أكثر مع «القيم الرجعية» لطبقته، ويصبح عضوًا متعاطفًا مع الحزب الشيوعي السري.

عام 1952، يذهب غويتيسولو إلى مدريد، ومن خلال مجموعة من الطلاب الكولومبيين، يحتك مرة أخرى بأحياء المدينة الفقيرة والأكثر حيوية، إذ يسكنها المجرمون واللصوص وبنات

الليل والشخصيات الهامشية، يقول: «في مدريد، اكتشفت وأنا في الحادية والعشرين ما سيصبح ثابتًا في حياتي؛ كراهيتي بل ورعبي من الأحياء المفتوحة، النظيفة والمتناسقة والفارغة، بشوارعها المستقيمة والأنيقة ومساحاتها المبتورة وزحامها المتدفق ووجودها الناعس (...) كان شغفي الحقيقي ينصب على الشوارع الفوضوية حيث السطوع الوحشي للعلاقات الاجتماعية، والخلط بين العام والخاص، بدأ إدماني اللاحق لباريس وإسطنبول ونيويورك ومراكش ربما قبل ثلاثين عامًا، بدأ في الحقيقة خلال تلك الجولات مع أصدقائي الكولومبيين في مدريد». كانت هذه الفترة بداية ما سيطلق عليه غويتيسولو فيما بعد «إدمان الشوارع الخلفية»، الذي سيجده في باريس مع الكاتب البوهيمي جان جينيه.

يعود غويتيسولو إلى برشلونة بعد انتهاء دراسته في مدريد، ليكتشف أن نظرته إلى مدينته الأحب قد تغيرت إلى الأبد، لم يعد يجد شيئًا في برشلونة شبابه، برشلونة الأحياء ذات الشوارع الأنيقة «التي تشبه لوحة الشطرنج»، فقط في الأحياء الفقيرة التي يقطنها مهاجرون من جنوب إسبانيا، يأمل الكاتب أن يجد «المحفّز الفكري والحيوي الذي حجبته عنّي المناطق الخالية من الألوان حيث الحرية والخيال». كانت هذه اللحظة واحدة من إرهاصات تغير علاقة غويتيسولو بجذوره الإسبانية، هو الذي درس القانون بدافع من رغبته في الهروب من إسبانيا من خلال عمله كدبلوماسي، وقد دفعه لقاؤه مع إسبانيا الأخرى، التي يسميها إسبانيا «الحقيقية»، إلى كتابة روايته الاجتماعية الأولى «اللعبة السحرية» عام 1954، ثم يحصل على جواز سفر للذهاب إلى باريس، وهناك، في دار غاليمار العريقة للنشر، يعمل غويتيسولو لسنوات مستشارًا أدبيًا، ليفتح طريق الترجمة إلى الفرنسية أمام العشرات من كتاب إسبانيا المهمين، كما يلتقي في غاليمار أيضًا بالروائية وكاتبة السيناريو الفرنسية مونيك لانج (1926 - 1996)، والتي تزوج منها عام 1978، وستعرّفه لاحقًا على جان جينيه والذي سيرتبط معه بصداقة وثيقة تستمر حتى موت جينيه عام 1986.

المنفى الاختياري

مع استقرار غويتيسولو النهائي في باريس عام 1956، سيبدأ الجزء الثاني من سيرته الذاتية «في ممالك الطوائف» والذي اكتمل عام 1986، ونقرأ فيه كيف تزايد نفور غويتيسولو من إسبانيا، وبالرغم من هذا النفور إلّا أن قراءته للأدب الإسباني الكلاسيكي تعمقت وتشعبت، وهو ولع لم يتمكن من اكتشافه إلا أثناء إقامته في باريس، ففي سن السادسة والعشرين، قرأ ثرفانتيس وغيره من الكلاسيكيات الإسبانية لأول مرة وشعر بإعجاب كبير، حتى أنه يصف اكتشاف روعة الأدب الإسباني الكلاسيكي قائلًا: «أدركت أنني بغضبي الأرعن على كل ما هو إسباني، أخطأت وحرمت نفسي من أغنى ملذّاتي، لقد لعب انحيازي المراهق والمبالغ فيه ضد إسبانيتي، كما هو الحال في مجالات أخرى، دورًا في تخريبي».

يرتبط اكتشاف غويتيسولو المتأخّر للأدب الكلاسيكي الإسباني بنفوره المتزايد من الحلقات الأدبية في مدريد وبرشلونة خلال عقدي الخمسينات والستينات من القرن العشرين، حيث: «تخيم أجواء ثقافية زائفة على التكتلات والتجمعات الأدبية التي لا تعدو أن تكون مجرد ثرثرة عميقة حول الأدب العظيم، وقراءات متبجحة من أعمال الكتّاب لبعضهم البعض»، وفي موضع آخر من سيرته الذاتية يقول: «لست بحاجة إلى تكرار القول إن هذا الاعتقاد النرجسي القروي في الهالة المجيدة التي لا يمكن إنكارها للأديب، والتي لا تزال منتشرة في إسبانيا، تثير اشمئزازي بشدة حاليًا». ويفضل غويتيسولو «بساطة وضبط النفس والتحفظ الذي يتسم به جينيه وغيره من الكتّاب، هؤلاء الذين عرفتهم بشكل شخصي عن قرب أو عن طريق المشاهدة فقط».

في منفاه الاختياري في باريس يجد غويتيسولو نفسه بشكل رئيسي في عالم المنفيين الإسبان الذي يلتقيهم يوميًا في المقاهي ذاتها، وغالبيتهم من أعضاء الحزب الشيوعي الإسباني، ومدفوعًا بهذا التواصل اليومي مع أبناء وطنه من المنفيّين والعمّال والفلّاحين القادمين من أعماق الجنوب الإسباني الأندلسي، يقوم غويتيسولو برحلة أولى إلى مقاطعة ألميرية الأندلسية مع زوجته مونيك

لانج عام 1957، ثم يتبعها بزيارة ثانية في 1961، بالنسبة له، تمثّل هاتان الرحلتان عبر جنوب إسبانيا استمرارًا لبحثه الذي لا يكلّ عن واقع بلاده، وهو ما سيؤدّي في النهاية إلى انفصاله النهائي عن إسبانيا التي عاش فيها شبابه الأول.

وبفضل علاقاته التي تعدّدت مع المثقفين الفرنسيين ذوي الميول اليسارية، مثل جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار ثم جان جينيه؛ لم ينضج وعي غويتيسولو الأدبي فحسب، بل السياسي أيضًا، فقد كانت هذه الفترة التاريخية مشحونة أيضًا بالصراعات والنضالات السياسية، ومن أبرزها المسألة الكوبية والنضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، ويشعر غويتيسولو بالتزام عميق تجاه القضيتين، ولكن بشكل خاص تجاه مصير المهاجرين والمنفيين من شمال أفريقيا في باريس، ومع تنامي وعيه السياسي الأممي يتضاءل ارتباطه بإسبانيا يومًا بعد آخر، فما كان يعتقد لفترة طويلة أنه لن يجده إلّا في إسبانيا «الحقيقية»، إسبانيا الجنوب، أو كما وصفه بنفسه: «أسلوب حياة هادف وواعٍ وغير ملوث بالشمال الغني الفاسد» لم يعد موجودًا بالنسبة له، كما أن جنوب إسبانيا مشوّه ومدمّر، بما في ذلك السياحة، وبسبب تأثره بجان جينيه الذي ينخرط في مناصرة حركات التحرر الوطني، ومن أهمها استقلال الجزائر، وتعاطفه مع جبهة التحرير الوطني الجزائرية ومناضليها، وتجواله المستمر في الأحياء العربية في باريس، يقرر غويتيسولو بدوره الاتجاه بخطواته إلى الشمال الأفريقي.

عاش غويتيسولو في باريس، وانهمك في البداية في دراسة اللغة الفرنسية، وبدافع من معرفته بأبناء شمال أفريقيا وانخراطه في المسألة الجزائرية، بدأ أيضًا في تعلم اللغة العربية وكذلك لهجاتها في شمال أفريقيا، وهكذا تصبح اللغة تدريجيًا أكثر أهمية في مشروعه الأدبي، يقول عن اللغة القشتالية: «ستكتسب اللغة القشتالية التي تكاد تنحصر كليًا لتصبح أداة أدبية، مكانة فريدة من نوعها بالمعنى العكسي: إذ أصبحت العدو الذي سأظل متورطًا معه في معركة جسدية حامية الوطيس، معركة ستمنحني شراستها المحيرة نعمة الافتتان منذ كتابتي لرواية دون خوليان».

الفقر والبؤس الجماعي

بدأت مسيرة غويتيسولو في الكتابة وهو في الثالثة والعشرين من عمره، ونشر روايته الأولى «اللعبة السحرية» عام 1954، وهي رواية واقعية اجتماعية، وسرعان ما أصدر روايته الثانية «دويلو في الجنة» عام 1955، و«الحداد في الجنة» (1957) و«السحب» (1961)، وغيرها. تصف هذه الأعمال الأدبية الأولى ذات الطابع التوثيقي تقريبًا، البؤس في الأحياء الفقيرة في برشلونة، واليأس من الوجود. واتباعًا لتقليد الواقعية الاجتماعية، يستخدم الكاتب رواياته كرسالة اتهام؛ فهو يتخذ من الفقر والبؤس الجماعي بطلًا لرواياته، وقد تُرجمت هذه الروايات سريعًا إلى عدد من اللغات الأوروبية، وعلى رأسها الإنجليزية والفرنسية والهولندية والسويدية وغيرها، ما جعله يحقق تواجدًا كبيرًا في أوروبا وأميركا الشمالية، في السنوات التي سبقت الانطلاقة العظيمة للرواية الأميركية الجنوبية، عندما لم يكن هناك اهتمام كبير بالأدب الإسباني بشكل عام، ولكن حتى اليوم، يعتبر غويتيسولو من أكثر الكتّاب الإسبان ترجمةً وحضورًا في اللغات الأوروبية بشكل عام.

عندما صدرت الترجمة الفرنسية لرواية «الحداد في الجنة» عام 1957، لفتت على الفور انتباه النقاد الفرنسيين الذين استقبلوها بحماس، ومنح هذا الاستقبال اسم غويتيسولو درجة من الأهمية في إسبانيا نفسها، ولم يكن نظام فرانكو الحريص على نيل الاعتراف الأوروبي قادرًا على تحمل اضطهاد كاتب نال شهرة عالمية، وقد سمح ذلك لغويتيسولو، على الرغم من موقفه النقدي تجاه إسبانيا، بدخول بلاده ومغادرتها بحرية نسبية، وقد تفادى المشاكل مع الرقابة الإسبانية عن طريق نشر كتبه في المكسيك وليس في إسبانيا، وعلى الرغم من هذا الاهتمام الدولي بأعماله، ظلت الحركة الأدبية الإسبانية تتجاهل تكريم كاتبها لسنوات، إلى أن جاء عام 1989 وارتفعت التوقعات بحصول غويتيسولو على جائزة نوبل في الآداب، لكن الجائزة تميل قليلًا لتذهب في العام ذاته إلى مواطنه الشاعر والروائي كاميلو خوسيه سيلا.

سيمون دي بوفوار

بول سارتر

أعطت رحلات غويتيسولو مع زوجته إلى إسبانيا عامي 1957 و1961 مادة لكتابين في أدب الرحلات هما «أرض نيخار» و«لا تشانكا» (1959)، في العمل الأول سرد لرحلة استغرقت ثلاثة أيام عبر مقاطعة ألمرية الأندلسية، يصف فيه ما يراه بدقة، وما يسمعه أو يتحاور به مع الآخرين من الفقراء والبسطاء: «البلاد فقيرة، لكنها جميلة»، قال صانع العجلات.

«ليس هناك تقدّم في إسبانيا كما هو الحال في البلدان الأخرى، ولكن الحياة هناك أفضل من أي مكان آخر»، قال ناقل المياه.

«ولذلك يأتي الأجانب إلى هنا دائمًا».

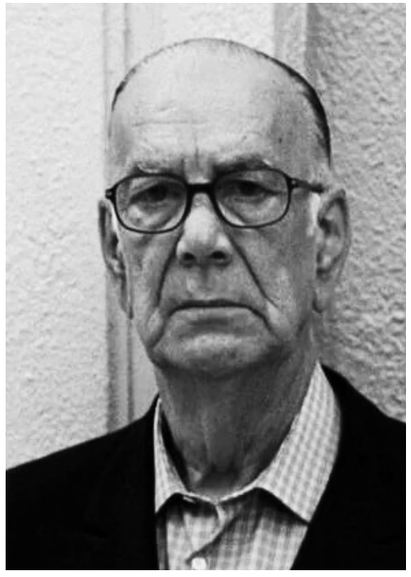
«في الأندلس، حيث الشمس والقليل من اللا شيء، يعرف الجميع كيف يتدبرون أمورهم».

بعد ثلاث سنوات، عاد غويتيسولو إلى ألمرية، يعطيه إسباني قابله في حانة باريسية عنوان ابن عم له في «لا تشانكا»، أحد الأحياء الفقيرة في المدينة الإسبانية الجنوبية، ويقرر الكاتب في نزوة عابرة أن يذهب لرؤية ابن العم هذا، وهي المهمة التي بنى عليها كتابه الثاني «لا تشانكا (1962)، حيث لم يعد «سحر بساطة الوجود الإسباني» هو ما يلاحظه غويتيسولو، بل البؤس والفقر الذي «لم ير له مثيلًا من قبل». يشير الكاتب إلى مدى تمزق جنوب إسبانيا، موثقًا روايته بروايات أخرى عن ألميرية كُتبت على مر السنين، ومبينًا أنها كانت مدينة مزدهرة أيام الحكم العربي، ولكن منذ استعادها الملوك الكاثوليك لم يبقَ من ألميرية القديمة شيء: «ألمرية ليست مقاطعة إسبانية، بل مِلْكية إسبانية مزوّدة باحتلال عسكري من قبل الحرس المدني الإسباني، وقد أدّى إهمال الحكومات المتعاقبة لها قرنًا بعد قرن إلى تدمير مصادر ثرواتها البدائية وتحويلها إلى وضعها الاستعماري الحالي، يهاجر الألمري المستعبد في قطعة من وطنه، ليُستعبد من جديد في المناطق الصناعية الإسبانية».

الاقتلاع الكامل

بدأ التحوّل في أعمال غويتيسولو من الروايات

ماريو فارغاس يوسا

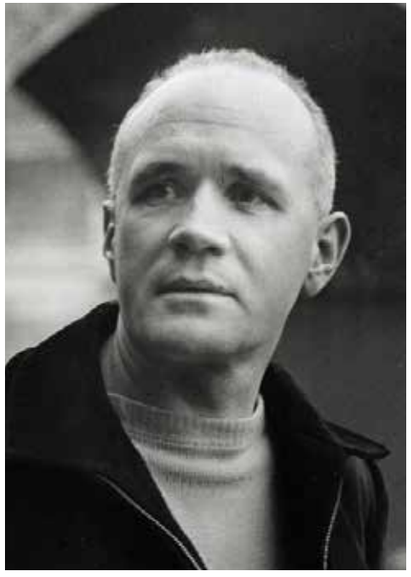


كاميلو خوسيه سيلا

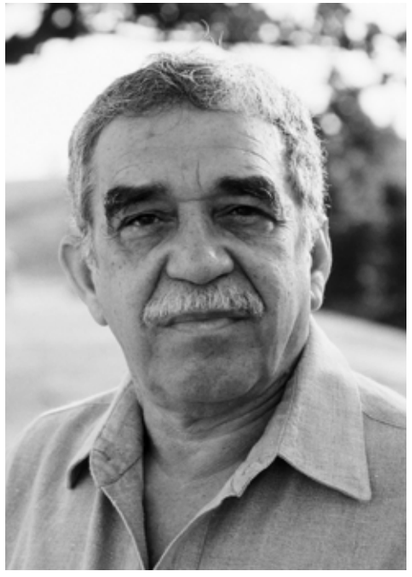
يصّور غويتيسولو بطل ثلاثيّته الروائية بأنه حقق الحرية الكاملة، فلم يعد منفيًا إسبانيًا في طنجة، بل أصبح المغرب «وطنه بالتبنّي».

وقصص الرحلات المكتوبة وفق تقاليد الواقعية الاجتماعية إلى أعماله التجريبية العظيمة عام 1966 مع صدور روايته «ملامح هوية»، والتي ترجمها إلى العربية المترجم المصري أحمد حسان، وصدرت عن دار ميتافورا بالقاهرة عام 2022، وتشكل الرواية التي جاءت في 350 صفحة من القطع المتوسط الجزء الأول مما سماه غويتيسولو بنفسه ثلاثية «منديولا»، نسبة إلى بطله أو قناعه الروائي «ألبارو منديولا» الذي تدور حوله الثلاثية، وهي في مجملها عمل روائي مؤسس، قدم غويتيسولو من خلالها شهادته عن انسلاخه من «إسبانيته» و«اكتماله» باكتشاف جذوره في الثقافة العربية، تصف «ملامح هوية» بحث ألبارو منديولا عن هويته وماضيه الخاص وبالتالي تاريخ بلده، بعد سنوات من العيش في منفاه الباريسي، غير أن بحث منديولا عن جذوره لا يؤدّي إلّا إلى الاقتلاع الكامل من جذوره، وإلى استنتاج أن جوهر إسبانيا، وجوهره هو نفسه «لم يعد» له وجود في إسبانيا القائمة أمام عينيه.

وضعت التغيرات التي طرأت على إسبانيا في الستينات بسبب السياحة الجماعية، من بين أمور أخرى، نهاية إسبانيا التي حلم بها غويتيسولو، هو الذي يقول في «ملامح هوية»: «أحببتَ تلك الأرض بالاختلاج البطيء، الجيّاش لبركانٍ. أنت شيطانٌ في هيئة رجل وهي خانعةٌ، والقربان الثري لبؤسها ما أثمنه كمَهرٍ لك، ومتّحدان، كما اعتقدت، في نضالٍ واحد ضد المصير المرّ، (...) انقضت سنوات عديدة منذ ذلك الحين، كان الأمس مهلهلاً ومفعمًا بالأمل، والغد لم يأت بعد. تظلّ الأرض هناك، خاضعة للقانون ذاته الذي لا يلين؛ وأنت بعيدٌ عنها، شارد الذّهن دون ألم ولا دواء، لحبّك المستحوذ القديم. سخر القدرُ من كليكما. وضع الشّمالُ البدين عينَه عليها وأطبق عليها حشدٌ سيّء السُّمعة من المضاربين على الشّمس (بعد أن نفد على التوالي الذهب، والفضة، والعروق الثرية في أحشائها؛ الغابات، والزراعات، والمراعي؛ التمرّد، والكبرياء، ومحبّة حرّية البشر بفعل ربا القرون الجشع) أطبق



جان جينيه



غابرييل غارثيا ماركيز

عليكِ (يا ألاسكا الجديدة، المشتعلة) للمراكمة والثراء على حساب آخرٍ نعمةٍ مجّانية لديك (كبش الفداء السّماوي الملتهب والعنيف)، لإقامة مستعمرات وشاليهات ومطاعم وجبات خفيفة ومواقع للسّياحة وحانات أندلسيّة وفنادق، جاعلين البلد أقبح دون جعل السكان أفضل»، ثم يضيف في مقطع آخر: «أرضٌ فقيرة لا تزال، ومُنتهكَة؛ مُنهكةٌ ومُقتَسَمة؛ عجوزٌ في القرون، وما زالت يتيمة. أُنظر إليها، تأمَّلها. احفر صورتها في حدقتك. الحبّ الذي وحّد بينكما انقضى ببساطة. ذنبها أم ذنبك؟ تكفيك الصّور والذكرى. شمس وجبال، وبحر وسحالي وصخور. لا شيء أكثر؟ لا شيء. ألمٌ مُلتهم. وداعًا إلى الأبد، وداعًا. حيودُكَ يحملك عبر طرقٍ جديدة. ها أنت تعرف. لن تطأ ترابها أبدًا».

من وجهة نظر ألبارو، سمح الجنوب لنفسه بأن يُستغل، فهو المكان الذي يأتي منه المهاجرون الذين يلتقي بهم أولاً في أحياء الطبقة العاملة الفقيرة في برشلونة، ثم في كل محطة سكة حديد في أوروبا، بالنسبة لألبارو، كان الاتصال مع هؤلاء الفقراء يعني الاتصال الحقيقي الوحيد بإسبانيا: «إسبانيا المتشردة، إسبانيا الشتات، التي حلّت في قلبك محلّ إسبانيا الرسمية التي تعلّمتها من اللوردات والعبيد». بعد أن فقد القدرة على التعايش مع إسبانيا، لم يعد أمام ألبارو أي مخرج آخر سوى مغادرتها، مبقيًا على رابط أخير مع بلاده: لسانها، اللغة الإسبانية ذاتها، تلك التي سيخونها غويتيسولو في نهاية الثلاثية ويستبدلها بالعربية.

تفكيك الهوية

تشكّل رواية «ملامح هوية» منعطفًا رئيسًا في مجمل أعمال غويتيسولو، حيث يبدأ التجريب في الموضوعات الأسلوبية التي ستستمر في أعماله اللاحقة وستكون من الآن فصاعدًا سمة أسلوبية لديه، في «دون خوليان» (1970)، يرفض ألبارو إسبانيا ويغادرها لينطلق في الهجوم عبر مضيق جبل طارق، مقسمًا على التخلي عن جذوره، ومستبدلاً

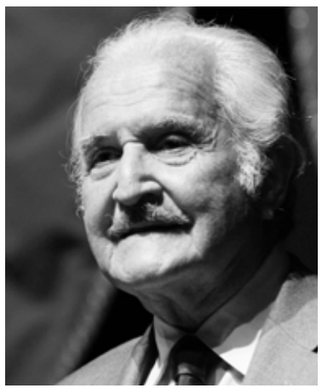
هويته الإسبانية بالهوية العربية، ويبدأ في التحضير للانتقام: «وداعًا يا زوجة الأب النجسة يا أرض العبيد والأسياد: وداعًا يا قلنسوة من طلاء لامع وأنت يا من تتسامحين معهم، يلوح الأعرابي القاسي برمحه مبتهجًا، بينما الكونت الجديد دون خوليان يخطط لمؤامرة مظلمة».

يخطط غويتيسولو لغزو مغاربي جديد لبلاده على غرار ما فعله دون خوليان، الذي يعرف في أدب الأساطير الإسبانية بأنه الرجل الذي فتح أبواب وطنه للمغاربة عام 711 انتقامًا من خيانة الملك القوطي الغربي رودريغو، وكانت نتيجة هذه الخيانة ما يقرب من ثمانية قرون من الحكم المغربي لمعظم أنحاء إسبانيا، وإذا كان غويتيسولو قد وصف في الجزء الأول من ثلاثيته الروائية الفريدة «ملامح هوية» (1966) كيف انتشر النفور كبقعة زيت على الماء في جميع أنحاء إسبانيا، بما في ذلك إسبانيا التي تعاطف معها في البداية: إسبانيا المقاومة لنظام فرانكو والأوساط الجامعية في برشلونة، والمنفيون الإسبان في باريس، يقيّم الكاتب أوضاعه ويصل إلى استنتاج مفاده أنه لم يعد بالإمكان إنقاذ إسبانيا، لأن جميع الإسبان، المنتصرين والمهزومين «خاضعون لقوانين الدورة السريرية نفسها، حيث يعقب الهيجان والاندفاع في الأزمة فترات طويلة من الهدوء والخدر»، يركز ألبارو حذره بالكامل على نفسه: إن «الكراهية المتحررة والمطهرة» التي يشعر بها تجاه إسبانيا لا تهدف إلّا إلى إنقاذ نفسه.

على هذا النحو، ينطوي عمل غويتيسولو الأدبي في «دون خوليان» على تفكيك كل ما يحدد هوية إسبانيا، كل أساطير إسبانيا المقدسة يتم فضح زيفها واحدة تلو الأخرى، إن التراث المقدس للأدب الإسباني، النقي عرقيًا، كما يتباهى الإسبان بفخر، حاول مع مرور الوقت التخلص من كل تأثير أجنبي مغاربي، مما جعله، بالنسبة لألبارو، أول الأساطير التي يجب تفكيكها، فهو: «المستودع الثري بالرواسب التاريخية لأسلوبك الفطري الوطني في التعبير: العمل المنقّى والمصقول عبر قرون طويلة من التقاليد، كنز رائع، بالفعل إسباني تمامًا وغريب جدًا؛ طلاقة في التراث العريق النبيل».

يبدأ تدنيس هذا النقاء العرقي لكنز الأدبي الإسباني على يد بطل الرواية بالمعنى الحرفي والرمزي على حد سواء، وذلك من خلال دس الحشرات السمينة القذرة بين الصفحات المصقولة لروائع الأدب الإسباني في المكتبة العامة، كطقس يومي. ومثل دون خوليان الخائن، يريد غويتيسولو هو الآخر أن يغدر بإسبانيا، يقول: «مرة أخرى، يجب على المغاربة أن يغزوا البلاد وينهبوها ويغتصبوها، كما كانوا يفعلون في السابق، وفمًا للسجلات والروايات والقصص الشعبية». هذه الصورة للمغاربة القساة هي جزء آخر من العقلية المتعصبة وضيقة الأفق التي أصبحت، حسب ألبارو، السمة الإسبانية المثالية

الأعمال الروائية الأولى للكاتب الإسباني ترصد البؤس في الأحياء الفقيرة في برشلونة، واليأس من الوجود.



الكاتب المكسيكي

كارلوس فوينتس:

رواية «ملامح هويّة»، شخصيتها، وموضوعتها، ومؤلّفها، تتماهى داخل إبداعٍ أدبي يُعدِّد وينوّع وجهات نظره الخاصة إلى حدٍّ تصبح فيه الخُلاصةُ مستحيلة: فلا شيء ينغلق. وهذا الانفتاح موحش لأن كتابة غويتيسولو هي انتحارٌ نموذجي، انتهاكٌ دائم لما اعتُبِر حتى الآن 'لغةً' في النثر الروائي الإسباني.

بعد طرد اليهود والمغاربة، بعد أن سقطت غرناطة آخر ممالك المسلمين عام 1492، يهاجم غويتيسولو تلك النظرة الإسبانية المتعصبة بكل ما لديه من عنف لفظي في «دون خوليان»، وهكذا تدور أحداث المعركة بالكامل في الخيال، وهو ما لا يمنع ألبارو/ خوليان من أن يحولها إلى معركة يومية له.

في الجزء الثالث من الثلاثية «خوان بلا أرض» والتي كُتبت عام 1975، حقق ألبارو مندیولا الحرية الكاملة، لم يعد منفيًا إسبانيًا في طنجة، بل أصبح المغرب «وطنه بالتبنّي»، ويذهب ألبارو في قطيعته مع إسبانيا إلى حد التخلّي عمّا كان لا يزال وطنه الحقيقي الوحيد في «دون جوليان» وهي اللغة القشتالية، وهي الأصل الثقافي الإسباني الوحيد الذي لم يتطهر بشكل جذري من كل التأثيرات المغاربية، بل لا تزال مليئة بالكلمات العربية، ما يجعل من القشتالية التعبير الثقافي الإسباني الوحيد الذي ظل وفيًا لجذوره.

لغة المنبوذين

يحطم خوان غويتيسولو عن عمد جميع القوانين اللغوية والأسلوبية للغة الإسبانية في «خوان بلا أرض»، إلى الدرجة التي جعلت من المستحيل ترجمتها تقريبًا، هذا الصراع اللغوي الذي عانى منه غويتيسولو طويلًا، يحلله الكاتب المكسيكي كارلوس فوينتس في مقدمته التي سبقت الترجمة العربية لرواية «ملامح هوية» قائلًا: «بهذه الطريقة يأخذ غويتيسولو على عاتقه المهمةَ الأشدّ إلحاحًا للرواية الإسبانية: تدمير لغةٍ قديمة، وخلق لغةٍ جديدة، وجعل الرواية أداةً ناقلة لهذه العملية. هكذا يتحوّل عملُه إلى جسرٍ يربط ظاهرتين أدبيّتين لهما نفس العلامة اللغوية، رغم أن لهما توجّهين متعارضين إزاء تلك العلامة: الرواية الإسبانية والرواية الهيسبانو - أميركية. لقد مَحوَر كاربنتييه، وكورتاثار، وماريو فارغاس يوسا، وساردوي، وغابرييل غارثيا ماركيز، وليثاما ليما، وكابريرا إنفانتي، ودونوسو، وساينث، وفرناندث، وبويج الروايةَ الأميركية اللاتينية حول اللغة، لأن خلق لغةٍ، بالنسبة للهيسبانو - أميركي، يعني خلقَ وجود. الهيسبانو - أميركي لا يشعر بأنه مالكٌ للغةٍ، يعاني لغةً غريبة، لغةَ الفاتح، لغة السيّد، لغة الأكاديميات. (...) إن تاريخَ أميركا اللاتينية هو تاريخُ تجريدٍ من اللغة: لا نملك سوى النصوص التي فُرِضَت علينا لحجب ما هو واقعي؛ يجب أن نتملَّك السياقات. وبالنسبة للإسباني، على النقيض، ليست المشكلةُ هي امتلاكُ لغةٍ، بل التخلُّص منها، التخلّي عنها، جعلُ المرءِ نفسه غريبًا عن لغته، استعادةُ وحشةٍ يمكن أن تحوِّل اللغة، من جديد، إلى تحدٍّ واستكشاف، مثلما كانت بالنسبة لثربانتيس، أو روخاس، أو جونجورا. مع غويتيسولو، تكفُّ اللغةُ الإسبانية المكتوبة في إسبانيا عن كونها لغةَ الأسياد لتكشِفَ عن نفسها، مثلما في أميركا الإسبانية، بوصفها لغةَ المنبوذين».

بعد تصفية حساباته مع إسبانيا التي اتخذت من ثلاثية «مندیولا» مسرحًا لها، يفرض جويتيسولو على نفسه مسافة لازمة بينه وبين إسبانيته للمضي «متحررًا» من ثقلها، كما أن عيشه في المغرب جعل هذه المسافة التي قطعها هناك تتحقق حرفيًا، وسمحت له بالتوصل إلى استنتاج مفاده أن بحثه عن وطن لم يعد له معنى: فوطنه الحقيقي لا يمكن العثور عليه إلّا في اللغة والأدب، وكما يقول في «أرضه الخاصة»، لذلك اعتبر غويتيسولو أن «الأدب هو اليقين الوحيد»، وبذلك لم تعد هناك حدود، ولم يعد مجبرًا على اختيار جنسية بعينها، بقدر انحيازه لما هو إنساني بشكل أشمل وأعم.

هنا يجد غويتيسولو التحرر الذي كان يبحث عنه في ترابط الأدب الكلاسيكي العابر للحدود واللغات، وتوضح أعماله التي تلت ثلاثية «مندیولا» فكرة التوليف الأدبي هذه، فقد اعتبر الكاتب، المغترب بطبعه، نفسه سليل كتّاب العصور الوسطى العظماء، أكثر من كونه كاتبًا إسبانيًا يوضع اسمه ضمن تيار الرواية الإسبانية الجديدة، وخاصة كتاب أميركا اللاتينية المعروفين، وكان ينسب نفسه إلى فترة ازدهار التاريخ العربي في إسبانيا أكثر من كونه إسبانيًا، وقد وصل في كتب مثل «المقبرة» (1980)، والمستوحاة من الأدب الشفوي المغربي، والتي يطور فيه الكاتب نقده للمجتمع الغربي، و«المناظر الطبيعية بعد المعركة» (1982) إلى مرحلة أصبحت فيها الثقافة العربية هي الموضوع الرئيس في أعماله.

وصل غويتيسولو إلى قناعة راسخة مفادها أنه لا يمكن فصل جذور الثقافة الغربية بأكملها عن إرثها العربي الإسلامي.

أما روايته «فضائل الطائر الوحيد» (1988)، وهي أول رواية يكتبها بعد سيرته الذاتية عام 1986، فهي عبارة عن حوار فلسفي مع الأعمال الكاملة للكاتب الصوفي الإسباني يوحنا الصليب وقصائد ابن الفارض، وكاقتباس افتتاحي يرمز إلى اندماج التيارين الصوفيين، يستخدم غويتيسولو بيتين من الشعر، الأول ليوحنا الصليب والثاني لابن الفارض، ويشكلان معًا وحدة متكاملة: «في قبو النبيذ الداخلي لحبيبي/ شربت نبيذًا أسكرنا قبل نشأة الكروم»، سيعود الكاتب من جديد إلى لعبة الحوار الأدبي هذه في روايته «الحجر الصحي» عام 1991، ليكون الحوار هذه المرة بين دانتي وابن عربي.

في ثلاثيته الروائية، التي لم تكتمل ترجمتها إلى العربية بعد، يرفض غويتيسولو ادعاءات الهيمنة الثقافية المسيحية في إسبانيا، لأنها مجرد وصف ملطف للتعصب، معتبرًا أن إنجازات الثقافة المسيحية الإسلامية المختلطة إثراءً لبلده وليس انتقاصًا منها، وكان يرى دائمًا أن هذا النوع من الأوطان ضيقة الأفق هو أصل كل الشرور، لذلك ينتقم في ثلاثيته متماهيًا مع «الخائن» دون خوليان، الذي سمح بدخول الجيوش العربية عبر جبل طارق إلى إسبانيا، حيث بقوا في شبه الجزيرة الإيبيرية لنحو ثمانية قرون. لذلك نجد غويتيسولو ينهي روايته «خوان بلا أرض»، خاتمة ثلاثيته الروائية الأهم، بمزيج من اللغتين القشتالية والعربية، يستحيل على القارئ الذي لا يعرف اللغة العربية أن يقرأها، ويكون ختامها جملة قاطعة «أنا في الجانب الآخر نهائيًا، مع المنبوذين الأبديين، وأشحذ السكين».

شاعر ومترجم

عماد فؤاد، شاعر ومترجم وصحفي من مصر، يقيم في بلجيكا. أسّس دار «ميتافورا للترجمة والنشر» في القاهرة وبلجيكا عام 2021. صدرت له العديد من الأعمال الشعريّة من بينها: «تقاعد زير نساء عجوز» (شرقيّات، 2002)، «بكدمة زرقاء من عضّة النَّدم» (شرقيات، 2005)، «حرير»، (النهضة العربية، 2007)، «عشر طُرق للتنكيل بجثَّة» (الآداب، 2010)، و«تلك لغة الفرائس المحظوظة» (ميريت، 2019)، فضلاً عن مجموعته الشعرية الأولى «أشباحٌ جرّحتها الإضاءة» (ديوان الكتابة الأخرى، 1998). كما أصدر روايته الوحيدة «الحالة صفر»، في القاهرة عام 2015.

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

الطريق نصًّا.. والترجمة رحلةً

بقلم: الدكتور محمد حقي صوتشين

يقول أبو تمام في أحد أبياته: "فاغتَرِبْ تتجدَّد". فالاغتراب هنا ليس فقط بالمعنى المكاني، بل هو أيضًا اغترابٌ عن المألوف والرتابة والركود. فالطريق رمزٌ قويٌّ للبحث الوجودي للإنسان، وسعيه لاكتشاف ذاته، ورغبته في تجاوز حدوده وارتباطه بالكون. يظهر الطريق في الأدب باعتباره عملية يمرّ فيها الفرد بتحوّل داخلي وخارجي، ويتصالح مع نفسه وبيئته ووجوده؛ لذلك، ربما يمكن اعتبار التأمل في الطريق محاولةً لإشباع إحدى حاجاتنا الإنسانية الأساسية: البحث عن المعنى.

أما عند أبي الطيب المتنبي، فالطريق حركة في العالم الخارجي وساحة لصراع الإنسان الداخلي. فمطاياه كالرماح، والعقبات تحدياتٌ تختبر شجاعته وعزيمته. يقول المتنبي: "وما أنا غَيرُ سَهمٍ في هَواءٍ/ يَعودُ ولَم يَجِد فيه اِمتِساكا". وعليه، فالرحلة ليست حركة إلى الأمام فحسب، بل هي مدارٌ يسمح للفردِ بالتوقف والبدء من جديد. الطريق عند المتنبي قَدَرٌ يصوغه عزم الفرد ومثابرته، وهو يمرّ عبر الصعاب والشكوك. الصبر والمثابرة يشذّبان نهايات الطريق التي تبدو مستعصية، ليقودا الفرد إلى تحوُّلٍ يجعل من الرحلة مسارًا يبني فيه نفسه بإرادته، بدلاً من الوصول إلى غاية ما.

يقارب محمود درويش الرحلة بوصفها بحثًا عن الانتماء والهوية. وبينما يتنقل الشاعر ذهابًا وإيابًا بين الماضي والمستقبل على الطريق، فإنه يعالج شعورًا بالانتماء يتشكّل من خلال الشوق وعدم اليقين. في حوار يبدأ بسؤال: "هل تَعرف الدربَ يا ابني؟" في ديوانه "لماذا تركتَ الحصان وحيدًا"، لا يرمز الطريق إلى العودة إلى المكان فحسب، بل يرمز أيضًا إلى عودة الفرد إلى هويته وجذوره. ومع ذلك، فإن رحلات محمود درويش عادةً ما تكون غير مكتملة؛ فهي لا تبدأ ولا تنتهي بالمعنى الحقيقي.

من كل هذا نفهم أن التأمل في الطريق هو، في الواقع، تأملٌ في وجودنا؛ حيث يقدّم لنا الطريق تجربة حياةٍ مليئة بالغموض. كما يقول الشاعر والفنّان الشعبي التركي عاشِق وَيْسَل في إحدى قصائده/ أغانيه: "على طريقِ طويلِ قفازُ/ أسيرُ وحيدًا بليلِ نهازُ/ لا أدري ما لي وما بحالي/ أسيرُ وحيدًا بليلِ نهازُ". فالطريق، في جوهره، هو عدمُ اليقين، والقصة التي نأمل أن نجدها على الطريق هي، في العادة، قصتنا نحن. تتشكل مخاوفنا وآمالنا وأخطاؤنا ونجاحاتنا على الطريق؛ وبهذا المعنى، ربما يكون الطريق هو الوجهة نفسها.

وكما يربط آلان دي بوتون بين الطريق والفن، أود أن أربط بين الطريق والترجمة. وبالأحرى، لا يمكنني أن أفكر فيهما كأمرين منفصلين. فكما أن السفر رحلة بين الأماكن، فإن الترجمة رحلة بين اللغات والثقافات. كلتا العمليتين تجربتان توسعان حدود المرء، وتفتحان الأبواب أمام عوالم جديدة، وتمكّنان من إعادة اكتشاف ما هو معروف. كلاهما يأخذنا إلى "الآخَر". وفي رحلتنا إلى الآخر، ما نكتشفه في الواقع هو أنفسنا. حتى لو سافر الإنسان إلى جوهره، فإن هذا الآخَر المختلف هو الذي سيرافقه في هذه الرحلة.

ثمة طرقٌ نسلكها بأقدامنا، وأخرى نعبرها بالكلمات. ومن هذا المنظور، تشبه الترجمة رحلة ذهنية بين الثقافات والعوالم المختلفة عبر اللغات. فهي لا تقتصر على نقل الكلمات، بل تنفتح على إيقاع لغة أخرى وجمالياتها، لتبني في المقابل وجودًا جديدًا في اللغة المنقول إليها. وكما هو الحال في السفر، للترجمة وجهة، لكنها ليست ثابتة أو نهائية، ولا تقل أهمية عن الرحلة ذاتها؛ إذ تتحوّل إلى اكتشاف مستمر للذات والآخر.

وعندما أترجم قصائد المتنبي أو محمود درويش إلى التركية، أجدني أعبر هذه الرحلة المزدوجة؛ أدمج عوالمهما بعالمي، وأعيد تشكيلهما وفق جماليات لغتي وثقافتي، وفي الوقت ذاته أخوض تحوّلاً شخصيًا وثقافيًا، كأنني أعبر إلى ضفة جديدة من نفسي.

أراها فصلاً متشابكًا في القصة الإنسانية الكبرى؛ فالترجمة، مثل الطريق، تأخذك من نقطة إلى أخرى، حيث لم تكن تتوقع الوصول. وهناك، في تلك المسافة بين الضفتين، تبدأ الرحلة التي لا تنتهي؛ حيث نصير نحنُ الطريق، ونحنُ الرحلة، ونحنُ الترجمة.

• مستعرب ومترجم من تركيا

الفيلسوف الفرنسي يجمع في لغته بين الشعري والفكري

ريجيس ديبراي يكتب عن الأخوّة المفقودة

ريجيس ديبراي — تصوير فرانسيسكا مانتوفاني

بقلم: الدكتور أيمن حسن (تونس)

يكتب المفكر الفرنسي ريجيس ديبراي بطريقة متفرّدة، أي أنّ لغته الفرنسيّة لا تشبه في استعمالها لغة مواطنيه، فهي تجمع بين الشّعري والفكري، وبين النّثري المحض والتعمّق في العبارة من خلال استعمال صور وتركيبات راسخة في اللّغة وتاريخها وتصويرها الجمالي والبلاغي. بمعنى آخر، ريجيس ديبراي لا يكتب مثل الآخرين، بل يكتب مثل نفسه حيث يصير بطريقة فريدة من نوعها لغته وثورته في لغته في الآن ذاته.

في الثّاني من سبتمبر/ أيلول المقبل، يبلغ ديبراي الـ 85 عاماً، وبهذه المناسبة، أصدرت منشورات غاليمار كتاباً جديداً لهذا المفكّر الّذي لعب أدواراً عدّة خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين، حيث أنّه وُلِدَ تحت وقع القنابل في بداية الحرب العالميّة الثّانية، ثمّ عاش أنوار إعادة بناء فرنسا وعموم أوروبا لكي ينجح في مناظرة الدّخول إلى دار المعلّمين العليا بباريس على رأس دفعته، وفي هذه المدرسة الخالدة تتلمذ على أيادي فلاسفة كبار من بينهم جاك ديريدا ولويس ألتوسير. تحصّل على شهادة التّبريز الرّاقية بتفوّق لكنّ أحلامه كانت تشدّه إلى آفاق وعوالم أرحب، وهو الّذي خطّ في سنّ مبكّرة كتاباً مهمّاً تحت عنوان «الثّورة في الثّورة؟ الكفاح المسلّح والكفاح السّياسي في أميركا اللاّتينيّة»، عن منشورات فرنسوا ماسبيرو المعروفة بخدمتها لقضايا التحرّر، وخاصّة الثّورات في المستعمرات القديمة والبلدان المستقلّة حديثاً بين الخمسينات والستّينات.

حملت إذن أحلام المبرّز الشّاب الباريسي إلى أميركا اللاّتينيّة، إذ انظمّ إلى القائد الأمميّ إرنستو تشي جيفارا في مسيرته الحربيّة في بوليفيا، وهناك تمّ القبض عليه وتعذيبه والحكم عليه بالإعدام، ولكن وقع تقليص هذا الحكم إلى ثلاثين فأربع سنين بفضل لجنة دعم دوليّة ترأّسها الكاتب والفيلسوف جان بول سارتر (1905 - 1980).

في كتابه الجديد، الصّادر تحت عنوان «لا أشياء»، يصف ريجيس ديبراي هذا الخضمّ بأسلوب فريد من نوعه: «نحن نتقدّم دائماً من خلال التوقّف عن فعل شيء ما في مربّع الزّنزانة. نحن نتعلم الكثير في هذا الفضاء، دون أن نرهق أنفسنا. فهو تدريب لا يعوّض. هذا شيء يستحقّ أن نعيشه، شيء يجب أن نتعب من أجله»، مضيفاً «على الرّغم من موجات الحرّ الخانقة، لا شيء مثل زنزانة منفردة لتركيز العقل».

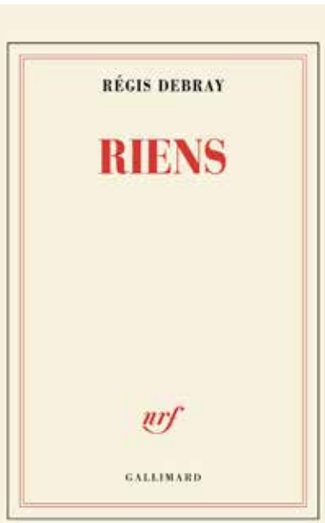
هكذا، يكتب ديبراي بأسلوبه الفريد، جامعاً بين الشّعري والفكري، فهو لغته والثورة عليها في الوقت ذاته. ويُمثّلُ هذا بالفعل لحظة فارقة في تاريخ الفكر واللّغة الفرنسيّة على حدّ السّواء، فدون أن نذكر أسماء لكتّاب أو مفكّرين معاصرين له، ومن بينهم على الأقلّ ثلاثة متحصّلين على جائزة نوبل للآداب، وهم كذلك عند نفس دار النّشر– منشورات غاليمار وعلى رأسها أنطوان غاليمار الّذي أهدى إليه ريجيس ديبراي الكتاب لأنّه «يساعده على عدم تضييع الخيط»–، وهم تحديداً جان ماري غوستاف لوكليزيو (2008)، باتريك موديانو (2014) وآني إرنو (2002)، لا يتمتّعون حسب رأينا بنفس العمق والجمال والبلاغة والوعي باللّغة الفرنسيّة.

لنفهم ما يقع في هذا الكتاب، انطلاقاً من عنوانه الغريب «لا أشياء»، هذا الاسم النّثري رغم سلبيّته العميقة، وهو الّذي يجمع بين وظيفتي الضّمير والظّرف، وجب علينا الذّهاب بعيداً في قراءة الكتاب ومن خلاله ترجمة أفكاره ولغته، وبالتّالي شخصيّة صاحبه، ربّما كالآتي من خلال هذا المقطع: «ومن بين بعض الأوطان المتبنّاة الّتي قد يرغب حتّى المشترك في التّقدّم أن يعود إليها، هناك في أغلب الأحيان أوطان واحدة فقط تنبع من الأعماق حيث نشعرُ بالرّغبة في العيش فيها».

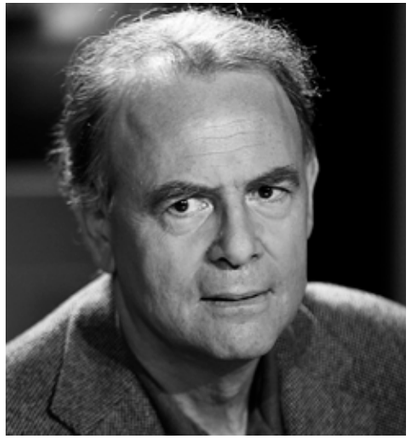
ويتابع «ربّما تكون العودة إلى اللّغة الأم، بعيداً عن الجذور وعن العالم - الفوضى وما لا يمكن التّنبّؤ به، شيئاً أحمق بعض الشّيء. ربّما لم تعد اللّغة الفرنسيّة لغة - العالم كما كانت أوّل أمس، كما الإنجليزيّة اليوم وغداً الإسبانيّة».

ويقول عن موقع فرنسا بعد التحولات العالمية: «بخصوص القوّة والحضور في العالم، يمكن أن نفهم أنّ بلادنا احتلّت مرتبة متوسّطة، لا لون لها ولا نكهة».

وبهذا الشّكل، يبدو المشروع الفكريّ لريجيس ديبراي لغويّاً بالأساس، أي أنّه يتمحور قبل كلّ شيء حول اللّغة بما هي تصوّر ونظرة وتجسيد للعالم. فعنوان «لا أشياء» لا يرغب في أن يعود بنا إلى عكسه، بل يذهب في التوغّل بنا في عمق العدم المتربّص بنا، إن فقدنا لغتنا ووعينا باللّغة وبالفكر وبالآدميّة الكامنة فيها. هذا ما يظهر تحديداً في الصّفحات الأخيرة من الكتاب حيث يتطرّق «الكاتب الفيلسوف» – كما يحلو له أن يسمّي نفسه – في أحد كتبه الأخيرة، الصّادر سنة 2022 بعنوان «حيث الأعمدة الحيّة»، وهو مقطع من بيت شهير من قصيدة «مراسلات»



آني إرنو

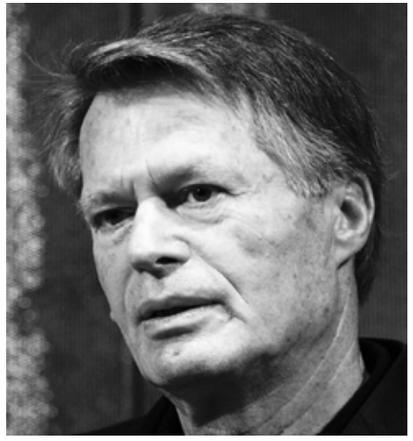


باتريك موديانو

للشّاعر الفرنسي شارل بودلير (1821 - 1867): «الطّبيعة معبد حيث الأعمدة الحيّة/ في بعض الأحيان تُطلِقُ كلمات مربكة؛/ يمرّ الإنسان عبر غابات الرّموز/ الذين يراقبونه بنظرات مألوفة»، إلى العنف السّياسي المسلّط على اللّغة من خلال هذا المثال: «لم يكن الأمر مختلفاً جدّا، لكن في الواقع حدث انقلاب في قصر الإليزيه، في يناير/ كانون الثاني 2024، خلال المؤتمر الصّحفي الدّوري حيث وقع بتر الثّالوث المقدّس عندنا. الأخوّة فقدت حروفها الكبيرة في ذلك اليوم. مكتوبة على الجدران بحروف صغيرة، الحريّة والمساواة كانت أكبر بالمقارنة إليها. على 'الخطوات الثّلاث'، من أعلى 'السلّم المقدّس'، نزلت المسكينة من عليائها، وكأنّها فقدت صوابها، حسب قرار صادق عليه الرّئيس الحاليّ، مثلما أخبرني مستشار في البلاط، رادّا على سؤالي بكلّ احترام لمنصبه الرّفيع، معترفاًW بسبب هذا التّقهقر الزّاحفي (وهو ما مرّ بشكل غريب دون أن يلاحظه الصّحفيّون). في الحقيقة، إنّه التزام بسنة 89، حسب ما شرح لي، مذكّراً أنّ هذه المشاغبة تسلّلت في وقت متأخّر جدّا في الشّعار الوطنيّ مع مساعدة خاصّة من قبل الشّعب سنة 1848. ما كان إنجيليّا في النّزعة الأخويّة، مع رجال الدّين الصّغار، لم يعد بالإمكان إخفاء، كمال قال لي، ما يحمله من عمق جبليّ، وربّما ذكوري. ليس للأخوّة الأنثويّة صدى حسن، ولا يمكننا فعل أيّ شيء حيال ذلك. سيكون من الضّروري ذات يوم، في الألوان الثّلاثة للرّاية الوطنيّة، المرور من اللّون الأحمر إلى اللّون الورديّ: لقد سئمنا من لون الدّم. ولكن كلّ شيء في الوقت المناسب. باختصار، حسب رأي لامارتين نفسه، الّذي يعتبر أنّه قام بخطأ فادح خلال الأيّام الثّلاثة المجيدة، على شرفة قصر البلديّة. سُكْرُ الجماهير مرّة أخرى. سيتعيّن أن يتمّ الانتقال ببطء، لكنّنا لم يعد بإمكاننا البقاء مع رفاق الأغاني أو جوقة الجيش الأحمر».

وهكذا، بطريقة سلسة، عميقة وذكيّة، يضع الكاتب الفيلسوف إصبعه على واحد من مشاكل فرنسا اليوم، وهو شرخ حقيقيّ يهدّد فكريّاً وعمليّاً الأمن الاجتماعيّ والوحدة الوطنية على حدّ السّواء. ربّما بسبب هذه «الأشياء»، يعيش الغرب الأوروبي وعلى رأسه فرنسا أزمة حادّة. وربّما لهذا السّبب، يُصرّ ريجيس ديبراي على نشر مثل هذه النّصوص الّتي تجمع بين المذكّرات الشخصيّة والاعترافات والمرافعات للدّفاع عن ما تبقّى من إرث فكري وسياسي من شأنه أن يهب من الأسلحة والمناعة لمجابهة كافّة المخاطر الّتي تحدّق بإرث الجمهوريّة وهو بصحيح العبارة إرث فلاسفة الأنوار والثّورة والمقاومة الفرنسيّة.

في الحقيقة، يمكن لكتاب «لا أشياء» أن يحمل عنوان «مقاومة»، وهي كلمة تكرّر ذكرها فيه. نعم، يخلّد الفيلسوف الذّكرى والمقاومة من خلال شخصيّة ستيفان



جان ماري غوستاف لوكليزيو

لويس ألتوسير

هيسّيل (1917 - 2013)، الّذي يكتب عنه هذه السّطور الخالدة في علاقة رمزيّة متشابكة بين ما عاشه المقاوم وما يصير اليوم في غزّة، كما لو أنّ الأخوّة المفقودة في القصر الرّئاسي تصير حجر الزّاوية الّذي نبدأ من خلاله إعادة البناء: «الذّاكرة غير القابلة للكسر والولاء للأقليّات: المقاومة، معتقل بوخنفالد، النّجاة بأعجوبة، الدّبلوماسية ضدّ التّيار، وغيرها من القضايا الخاسرة. إنّه إنسان صالح. أتذكّر ستيفان هيسّيل في غزّة: هو معتاد على مخيّمات الموت، ولهذا شعر وكأنّه في منزله في هذا السّجن المفتوح على السّماء. كنّا كلّ صباح نَسِيرُ سويّاً على الشّاطئ المغطّى بالقمامة. كان يتحدّثُ عن الأحدب الصّغير، برلين القديمة، ثمّ يتلو بصوت منخفض قصيدة 'المقبرة البحريّة'. لا يفوته بيت. دائم الابتسام، على قدم المساواة، كلمة تلو أخرى، وهو الّذي رجع من بعيد، من بعيد جدّاً، يبقى قريباً جدّاً، ويظلّ معي، بالرّغم من موته، عبر هالته النيّرة، هذا المزيج السّاخر والعاطفيّ من المسافة والصّداقة الطيّبة».

شاعر ومترجم وأكاديمي

الدكتور أيمن حسن، شاعر ومترجم وأستاذ جامعي من تونس، وُلد عام 1981 في حمّام سوسة. له أكثر من 30 كتاباً بين شِعر ونثر ونقد أدبيّ. تَرجم إلى الفرنسية العديدَ من الدواوين والمختارات لعدد من الشعراء العرب. حاز ديوانه «تونسة.. يوميّات الدم المتكلّس» على جائزة روجي كوفالسكي الفرنسية سنة 2017. ونال جائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة في فرع الترجمة، عن ترجمته الكتاب «رحلة حول غرفتي» للكاتب الفرنسي كزافييه دو ميستر.

قصص الكاتب المغربي محمد الأشعري تجسّد تناقضات المجتمع

«الخميس».. ثلاثية الحبّ والموت والجنون

بقلم: الدكتورة حورية الخمليشي (الرباط)

جاءت المجموعة القصصيّة «الخميس» للكاتب والشاعر المغربي محمد الأشعري غنيّة بالعديد من الأنساق الثقافيّة والتساؤلات المعرفيّة حول الحب والموت والجنون. وقد اختار الكاتب لكلّ قصة شخصيّة تحكي عن معاناتها وعن ما عاشته من أحداث. فبناء الحكاية عنده يمتدّ إلى أُفُقٍ واسعٍ يجسّد المجتمع بكلّ تناقضاته من خلال الجسد، والروح، والحياة، والوجود، والهجرة، والذّاكرة والنّسيان، والحوار مع الذّات ومع الآخر، بحيث نلمس تناغمًا ونفَسًا شعريًّا بين قصص «الخميس» الصادرة عن منشورات المتوسط في مدينة ميلانو الإيطالية، العام 2024، انطلاقًا من ذكريات طفولته، وصداقاته، وعلاقاته الاجتماعيّة والثقافيّة والسيّاسيّة. خاصة وأنه كتب هذه المجموعة بعد خبرة ثقافيّة وسياسيّة كبيرة. وتنتمي شخصيّات الأشعري إلى أزمنة وأمكنة مختلفة. فقصصه جاءت غنيّة بالتّساؤلات الفلسفيّة والوجوديّة، وبمجموعة من الحِكَم التي تنقلها شخصيّات عارفة بما فيها مجانينها الذين ينطقون بالحكمة. ففي قصة «ريلكه وجدتي» نجد أنّ مَجانِينَهُ يسكنون الأعالي. وقد نتساءل ما المخيال الجمعي الذي جمع بين الشاعر ريلكه وجدّة الأشعري. فريلكه كتب قصائد عديدة عن المجانين. يذكر الأشعري في تصديره لهذه القصّة مقطعًا من شعر ريلكه يقول فيه: «هناك في الأعالي، حيث تتباعد الأغصان/ يتبدى القمر، كما لو كنتم سكانَه/ ويبقى وحيداً». ففكرة ريلكه تتطابق مع فكرة «المجانين يسكنون القمر» عند الجدّة. وعن المجانين يستحضر الأشعري طفولته بكامل كياناتها وصُوَرها التي علقت في ذاكرته. فيتساءل عن المسكن الفعلي للذين فقدوا عقولهم، هل في الأرض، أم في السماء؟ وهل يموتون أم يُرفعون؟ وهل يعود العقل أم لا يعود؟ وإذا عاد هل يعود للشخص الذي فقَدَه أم يحُطُّ الرِّحال في شخصٍ آخر؟ وكيف يعيش شخصٌ ما عمرًا كاملاً في قصّة تربطه بشخصٍ آخر لا يعرف شيئً عن القصّة؟ من خلال ذلك يسترجع الأشعري ذكريات مدينته زرهون، وما يمتاز به تراثها الشعري من قُدسيّة وطقوس وروحانيّة. فهي مدينة المجانين والمجاذيب، وهي مقام الأولياء الصّالحين. والمجانين جزءٌ من ذاكرة هذه المدينة. فالمجانين والمجاذيب ساهموا في إنتاج ذاكرة المدينة وخيالها، ولهم بركاتٌ تجعل المدينة آمنة مطمئنّة. فقد أقسم «حموصة» المُطارَد من أعوان السلطة أنه لن يركب حافلة المجانين ولن يموت إلّا في هذه المدينة. وحصل أن مات بالفعل وهو نائمٌ في ظلّ الحافلة التي رجع فيها من مكناس بعد أن أدخلوه قسرًا في هذه الحافلة. فشيّعته المدينة

كلها احتفاء بكرامته ونكاية في السلطة.

وفي قصة «المحيط» يظهر مجذوبٌ آخر في مدينة الرباط رغم انقراضهم من الفضاء العام. فالرباط رغم ما لحق بها من تغيّرات ما زالت قادرة على إنجاب المجاذيب. وترجع الذاكرة بالأشعري إلى عوالم طفولته التي تذكّره بمجانين ومجاذيب موسم مولاي ادريس زرهون، وبالأمداح النبويّة التي يترنّم بها هؤلاء. ومجذوب الرباط مقيمٌ في الأبديّة، فقد «كان شريدًا في زرهون وأسيرًا في مَوْلاي بوعزّة، وروحًا هائمة بين شارع الجزاء وزنقة بروكسيل، ثم صار شخصًا عاديًّا مثل الناس كلِّهم، ينجو بأعجوبة ويقع بأعجوبة». إذ يصبح هو الآخر واحدًا من العابدين لكنه أثناء عبوره شارع المقاومة يلتقي بالحافلة المجنونة التي لا تحبُّ المجاذيب. لكن ما يثير السُّؤال هو: لماذا يختار الأشعري مجانين ومجاذيب يمتازون برجاحة العقل وحصافته بل ينطقون بالحِكمة؟ فهل هو فعلاً جنونٌ أم تظاهرٌ بالجنون؟ لا أريد أن أخوض في موضوع العقل والجنون في الثقافة العربيّة وغير العربيّة، فهو موضوعٌ طويل ومتشعِّب. فقد كتبَ النيسابوري عن «عقلاء المجانين» أدبيًّا لا علاجيًّا في القرن الرابع الهجري. يبدو أنّ مجانين «خميس» الأشعري ليسوا أنصاف مجانين ولكنهم مجانينٌ عقلاء، نأخذ الحكمة من أفواههم. وليس من السّهل الكتابة عن الجنون، فمن أجل الحديث عنه ينبغي امتلاك موهبة شاعرٍ حسب ميشيل فوكو.

ونجد في قصة «النسيج» ضربًا آخر من الجنون المتمثِّل في قصّة النحّات العظيم يقظان الذي أحبَّ خادمته فاطمة منذ ما يزيد على خمس سنوات. لكنه بقيَ وحيدًا ونَسِيه الكلّ، فنسيَ نفسه وحياته. والعديد من الأشخاص كما جاء في القصة سجناء الوَحدة يقعون أسرى لزيجات جَحيميّة. وقد حصل ذلك لبيكاسو وبورخيس. فيقظان نسيَ كل شيء في حياته حتى عودته من نيويورك. هنا تأتي مجموعة من التساؤلات الواردة في القصة عمّا يُركِّب يقظان بخياله وما

محمد الأشعري

يُشيِّد بذاكرته وعن فحوى الأشياء التي نتذكّرها. فهلْ هي حياتنا أم نُتَف من حياة الآخرين. وهي أسئلة مرتبطة بالذّاكرة والنّسيان، ولو أنّ الإنسان لا يمكن أن يعيش دون نسيان. ففاطمة كالواحة التي طرقت بابه للبحث عن شغل، ولتقول له «إنّ النّسيان هو الذي يلِد الواحة».

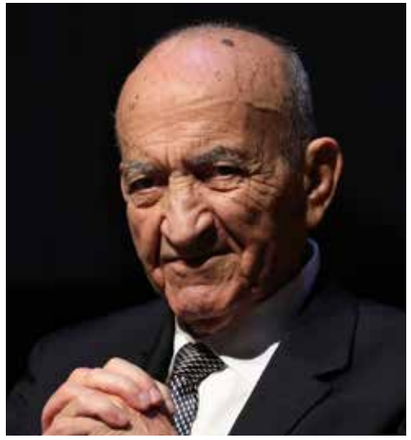
فالنسيان «أروع ما يهديه العالَم لشخصٍ سقط سريعًا، ودون أدنى توقُّع في نسيج العنكبوت، كان حشرة صغيرة بأجنحة شفّافة ملوّنة يعجبها تحليقُها، وتعتقد بغرور ساذج أنها قادرة به وحدهُ على تركيع العالم، ولكن غواية النسيج كانت أكبر من غرورها. وقد تركها تستعرض تحليقها الراقص، وتبتسم لنفسها، وتقول في خاطرها إنّ الموت نفسه سيكون رقصة من رقصاتها، إلى أن سقطت في النسيج». فلماذا انتهت القصة بهذا السقوط المفاجئ ليقظان كحشرة في نسيج العنكبوت؟ وكيف أصبح يقظان كنزّات عظيم غذاءً سهلاً للعنكبوت؟ ولماذا أحبّ نسيانه كما يحبّ الشخصُ امرأةً غير مُتوَقّعة؟ وهي أسئلة تبقى دائمًا عند الأشعري في سؤال السؤال.

هكذا أبدع الأشعري في رسم الحالات النّفسيّة لشخصيّات قصصه ومعاناتها وردود فعلها، سواء من خلال علاقتها مع الذّات ومع بعضها وعلاقة كلّ ذلك بالزمن. ففي قصة «حُلُم ليلة واحدة» يلتقي شخصٌ بسيّدة بعد مرور ثلاثين سنة على لقائهما العابر في موسكو - وهذه السيّدة ليست إلا انعكاسًا للذات- فهي قصة مشهديّة مسرحيّة تنبني على نوعٍ من الحوار الداخلي عن طريق التّذكُّر، ما يُعطي النصّ بُعده الحكائي الذي يُرجع الشّخصيّة إلى ماضيها ويكشف عن مكنوناتها النّفسيّة الداخليّة لامرأة ترغب أن تعيش تجربة الحب والألم واليأس والظّلم والهدوء بعد العاصفة. أما هو فلا يعرف شيئًا عن هذه الحكاية على الإطلاق. ومن الغرابة أن يعيش شخصٌ ما عمرًا كاملاً في قصة تربطه بشخصٍ آخر لا يعرف شيئًا عن القصة سوى لقاء عابر فرَّخ «عشرة آلاف وتسعمائة وخمسين حُلْمًا تقريبًا. ثلاثة آلاف وستّمائة وخمسين منها كابوس أفقدكِ فيه في متاهات فندقٍ بلا ملامح». ما يعني أنّ هناك علاقات تعبُر حياتنا بمثابة أحلام، حتى علاقات عابرة قد تفاجئنا حين تبقى خالدة في ذهننا. وفي قصة «المشي» نجد أن هناك علاقات أخرى تدفعنا إلى الإحباط والإحساس بالخواء والبحث عن الذات.

في قصة «المشي» يفقِد بطل القصة زوجته بعد عقد من الزمن، لكن الذاكرة ترجع به إلى الوراء أيْ إلى اليوم الذي غادرت فيه ربيعة الحياة. فقرّر أن يعيش منعزلاً ويترك كلّ شيء، ويختصر حياته بين الشقّة والسُّوق. وهذا الفُقدان ولَّدَ لديه الإحساس بنوعٍ من الخواء الناتج عن صدمة الموت. فيتساءل عمّا سيفعل بحياته وهي غائبة، وبالوقت وبالمستحيل. وقد ابتكر «طريقةً مُثلى

إصدارات

صدرت للشاعر والروائي المغربي محمد الأشعري، الحائز الجائزة العالمية للرواية العربية، وجائزة الأركانة للشعر، كتب عدة في الشعر والرواية والقصة. ومن أعماله الشعرية: «صهيل الخيل الجريحة»، «عينان بسعة الحلم»، «سيرة المطر»، «مائيات»، «حكايات صخرية»، و«جدران مائلة». ومن رواياته: «جنوب الروح»، «القوس والفراشة»، «علبة الأسماء»، و«العين القديمة». وفي القصة: «يوم صعب»، و«الخميس».



عبد الرحمن اليوسفي

راينر ماريا ريلكه

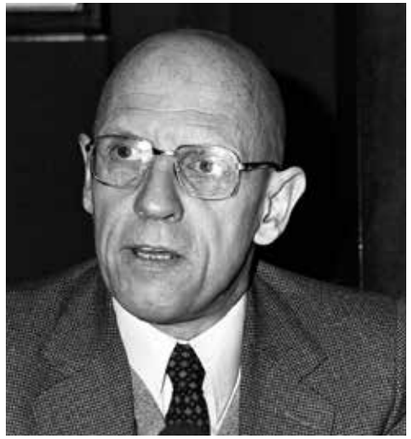
لترويض الخواء، لأنه حرص على وضعه داخل الزمن فأصبح بذلك جزءًا لا يُجتزَأُ من الوجود. بل هو الوجود نفسه! أنا خاوٍ، إذن أنا موْجود، وعندئذٍ انتبه إلى أنّ الخواء يحتاج هو أيضًا إلى بناء، يحتاج إلى تصميم، وإلى موادّ، وإلى هندسة داخليّة تشكّل الفضاء وفق ما يستلزمه خواء اليد، وخواء الرّوح وخواء المشاعر، وما إلى ذلك». هكذا صار يعيش وحيدًا بعد أن انتابه الإحساس بالخواء معتقدًا أنّ الآخرين يسقطون في الزّمن بينما الحقيقة أنه يسقط هو من الزّمن، بعد أن قرّر أن يتحوّل إلى مزهريّة لا تغادر مكانها. ومع مرور الزمن أصبح لا يتذكّر حتى المدينة إلاّ ما بقيَّ عالقًا في ذاكرته من آثار وأشياء قبل البناء. فلم يتمكّن من تجاوُز أزمة الذّات وترميم ذاته المتشظِّيّة. وهذا الإحساس بالوحدة جعله يسقط في المرض. وكلّما ذهب إلى طبيب القلب إلاّ وحدّثه عن «الخواء» الذي لم يفلح الطبيب بنفسه من النّجاة منه.

إنّ الكثير من الإحباطات تؤدي إلى الموت أو القتل. وقد تناول محمد الأشعري فعْل القتل من حيث هو إشكالٌ فلسفي خاصة وأن هناك الكثير من الإحباطات التي تدفع للقتل. فقصة الحب في قصة «الرأس والحكاية» التي جمعت بين امجينينة وزوجة غريمه أشعلت الحرب بين عصابتيْن. وما بقيَّ من هذه القصة هو جريمة الرأس المقطوع الذي وضعه القاتل في الحانة على الكونتوار بجانب مشروب البيرا البارد. وبالرغم من أن المجرم ارتكب سبع جرائم، وهذه الثامنة، لكن بقي الناس متشبّثين بقصة الحانة. فهي كما يقول السارد «قصة قتل فلسفيّة» في علاقة الإنسان بالقتل. كيف يتقزّز منه ويتلذّذ به في نفس الوقت؟ إنه نوعٌ من قتل الحقد والثّأر والخوف والحب والشفقة. لم تكن هناك مدعاةٌ للقتل. وليس له أي مشكل مع الضحايا سوى أنه يحب القتل، كما صرّح امجينينة في المحكمة. حتى عندما التقى امجينينة مع الطالب اليساري في السجن، واستاء منه وسدّد له لكمة إلى الوجه ليرسله إلى مستشفى المستعجلات وجد الطالب في هذا جوابًا شافيًّا عن سؤال يؤرقه منذ سنوات لأي شيءٍ يصلح الأدب؟ وستختلف الإجابة عن هذا السؤال من شخص لآخر في مجتمعنا. لا أدري كيف يمكن لفلسفة القتل أن تطرح حجّة فلسفيّة ضدّ القتل؟ وهو لُغز الحكاية.

ويشير الأشعري إلى نوعٍ من صناعة الكذب حيث أصبح الحب هي الكذبة الصادقة حتى في الموت في فضاءات التواصل الاجتماعي في قصة «الموت يكذب أيضًا» تمتزج عاطفة الحب بالقتل بل وبالكذب في عوالم الفيسبوك. يرى عبد الله بأنّ الكذب هو الطريقة المثلى لمجاراة الحياة في عبثها وفي تزييفها. فهو يحسّ بأنه في حاجة ماسة للكذب لمسايرة حياته اليوميّة للحصول على أشياء تبدو أحيانًا له ضرورة. والفيسبوك مجالٌ خصبٌ للكذب. وقد نشر على صفحته في الفيسبوك أنه اكتشف قبل أن ينام في محفظة صغيرة كانت لوالده، ورقة قديمة تحمل تاريخ ميلاده في العاشر من يونيو/ حزيران 1961، حتى لا يستمرّ الأصدقاء في الاحتفاء به في العشرين من يونيو/ حزيران سنة 1959. ولم يعلن ذلك إثر وفاة والدته بأزمة قلبيّة. فاندلقت عليه عشرات الرسائل والتعليقات تسأل عن موعد الدّفن. وقد كتب مرّة أخرى أن والدته عادت إلى الحياة في اثناء تجهيزها للدّفن. وقد منعته الصّدمة من تصحيح الخبر الأوّل ليضيف بنبرة ساخرة ها هو الموت يكذب أيضًا، تمامًا كما تفعل الحياة. فإذا كانت الحياة أُكذوبة كبيرة فالموت يكذب أيضًا. وهو ما حصل مع خديجة التي عرض عليا قضاء ليلتيْن في «سوفيتيل» بالرباط والعودة بعد هذيْن اليوميْن إلى البؤس الجميل بعد أن يبيع سيارته «البيجو» القديمة. لكن خديجة لم تأت ولم تتواصل معه ولم تفتح هاتفها في نهاية الأسبوع. المهم أن عبد الله سيهتدي إلى الانفصال عن خديجة لأنه لا يريد أي يراها مرّة أخرى في حيّه وفي شقّته الوسخة. فمن الأحسن أن تنتهيَ علاقتهما في حرير «سوفيتيل». ويذهب إلى كذبة أخرى في صفحته على الفيسبوك كفضاءٍ لنشر صُوَر مزيَّفَة، مبنيّة على الكذب لدرجة أصبح الكذب عادة لا يمكن الاستغناء عنها عند بعض الأشخاص. وقد تفنّن أصحابها في صناعة الكذب لدرجة تجعل بعض الناس ينسَوْن حتى كذبتهم كما نسيَ عبد الله خديجة في هذه القصة تحلُمُ بعوالمها الجميلة المبنيّة على صُوَر حب حالِمة كاذبة.

وهناك أيضًا موت مجازي ناتج عن فُقدان الهويّة والاغتراب والانعزال الذاتي. فقصّة «متجر المهاجر» تحكي قصّة مهاجرٍ مغربي هاجر من منطقة الريف إلى إسبانيا منذ الثامنة عشرة من عمره. لكنه بقيّ محتفظًا بأمازيغيّة الريف رغم أنه يعيش في إسبانيا. فالمهاجر المغربي الذي يحمل هُويَّتيْن مختلفتيْن حيث يجد نفسه أمام اندماجٍ ممكن ومستحيل، ولا يتمُّ إلا بالتّنازل عن إحدى مقوِّمات الهُوِيَّة. فيسقط في نوعٍ من الاغتراب. فالمهاجرون يعانون من أزمة الهُويّة والاندماج حينما يجدون أنفسهم أمام اندماجٍ ممكنٍ ومستحيلٍ. تشير القصّة إلى أنّ العيشَ في الفضاء الأوروبّي يطرح إشكاليّة اللغة والدّين والعادات والتقاليد ممّا يصعب معه الاندماج في هذه المجتمعات مع استحالة العوْدة إلى الوطن الأصلي.

لنتأمّلْ تساؤلات السارد: «وطالما تساءلتُ لماذا نحن من دون مهاجري العالم كلّهم، لا



ميشيل فوكو

محمد جسوس

نُهاجر بطريقة حاسمة ولا رجعة فيها مثل الذين عمّروا أميركا وأستراليا وأصقاع أخرى من العالم؟ لماذا نظلّ معلّقين إلى تلك اللحظة التي نترك فيها حياتنا كلَّها وراء ظهورنا ونهاجر من جديد نحو بلاد يلزمنا فيها جهد فرعوني لإنجاز اندماجنا المستحيل». صحيح، لماذا نحن المغاربة من دون مهاجري العالم نبقى متشبّثين ببلدنا ونعيش دائمًا على حُلُم العوْدة. وحتى إذا تحقّقت العودة يجد المهاجر أنّ كلّ شيء قد تغيّر عمّا تركه قبل الهجرة. وهو ما ردّده المهاجر الرّيفي الذي كان في هولندا، وحين عودته لم يعثر لا على الأشخاص ولا على الأمكنة التي سكنها وسكنته، وكلما اتّسع فُقدانُه كان يردّد «عندما يذهب الإنسان من الأفضل له ألّا يعود إلّا في الصُّندوق». وفعلاً عاد في الصّندوق. فلماذا إذن يتقاسم الإنسان مع بلد الهجرة كلَّ شيء ولكن يرفض أن يُدفن بينهم. إنه سؤالٌ يلاحق المغتربين، فكأنّ حُلُم العودة يتحقّق ولوْ بعد الموت.

سؤال الحب والزمن يشمل كلّ المجموعة القصصيّة. فالمحبّة والوفاء للصداقة دفعا الأشعري إلى تذكُّر أصدقائه الرّاحلين الذين كان لهم دور في الحياة الثقافيّة والسياسيّة، فرسم صورة للمفكّر محمد جسوس كمناضل يساري وعالم اجتماع وسياسي. فيتخيّل شخصًا يحضر جنازته دون أن يلمحه أحد، ممثَّلاً له بروح محمد جسّوس الذي حضر جنازته وعاد إلى نعشه. و«الخميس» هو عنوان مجموعته القصصيّة، فقد كان يوم الخميس هو يوم اللقاء بأصدقاء النّضال بالرغم من أنّ هذا اليوم فقَدَ معظم أعضائه. لكنّ سهرة الخميس بقيت مستمرّة مع مَن تبقّى من الفريق القديم وبعض الأعضاء الجدُد. وكُلّما فقَدَ الفريق أحد أعضائه يأتي ذلك الشّخص ليبكيَ بحُرقة ويختفي. لعلّه يبكي يومًا من أيّام الأسبوع الذي سيختفي ويموت بعد سنوات من النّضال.

ويتذكّر السارد في قصة «الخطاب الأخير» رحيل عبد الرحمن اليوسفي عام 2020 أي أيام الحجر الصحي أثناء وباء كورونا، والذي دُفن بلا مراسيم ولا جموع حاشدة ولا وداع وطني. وهو رجل النِّضال والديمقراطيّة ورجل الحركة الوطنيّة المغربيّة. إنه نوعٌ من الحنين والوفاء للصداقة مع أشخاصٍ جمعتنا معهم لحظات جميلة وماضٍ نضاليّ مشترك في زمن صعب فسكنوا الذاكرة.

هكذا يمكن النظر إلى هذه المجموعة القصصيّة

«الخميس» من خلال أنساق ثقافيّة متعددة. فالحياة كما يقول محمد الأشعري «مزيج دقيق ممّا يحصل فعلاً، وممّا نَتخيّله». وهو ما استخلصه من قصة «ريلكه وجدتي» التي تتميّز بمسحة شعريّة، وهي صفة جميع أعماله القصصيّة والروائيّة. وقد استخلص في «خميسه» بأنه «لا يحدث لنا شيء عميق إلاّ وله علاقة بالشعر». لذلك جاءت قصصه غنيّة بالتساؤلات المعرفيّة على مستويات متعددة أدبيّة وفلسفيّة واجتماعيّة والمشرعة على أزمنة، وأمكنة، ولغات، وأحلام، ومدن، وأرياف، ووجوه مختلفة ومتعدّدة. تساؤلات الأشعري جاءت بعد خبرة وتجربة كبيرة عاشها كمناضل ومسؤول ثقافي في زمنٍ صعب، بالإضافة إلى خبرته الثقافيّة والسيّاسيّة. والتساؤلات الواردة في «الخميس» لا تبحث لها عن أجوبة، ولم تُجِب شخصيات القصة على أيٍّ منها، لأنها أسئلة وُجوديّة لِفهْم الذّات من جهة، وفَهم العالم من جهة ثانيّة. وما يميِّز شخصيّات «الخميس» هو معاناة وصعوبة الانسجام الذّاتي مع الواقع ومع الحياة والآخر. فاستسلمت للعزلة والجنون بعد أن فقدَت مغزى الحياة، ممّا أدّى ببعضهم إلى الانسحاب من الحياة، بعد سقوطها في نوعٍ من الاغتراب الرّوحي واللاجدوى.

شاعرة وناقدة وباحثة

الدكتورة حورية الخمليشي، شاعرة وناقدة وباحثة أكاديمية من المغرب، أستاذة باحثة بجامعة محمد الخامس بالرباط، متخصصة في الشعر والأدب المقارن وجماليات الفنون. حاصلة على شهادة الدكتوراه في «الشعر العربي القديم والمناهج النقدية المعاصرة» في موضوع الترجمة والتأويل. وهي عضو اتحاد كتاب المغرب، وعضو لجان تحكيم في العديد من الجوائز الأدبية، ورئيسة لجنة جائزة المغرب للكتاب بوزارة الثقافة، 2016، ورئيسة لجنة دعم النشر والكتاب بوزارة الثقافة، 2020 – 2022، وعضو الهيئة الاستشاريّة بمجلة الثقافة المغربيّة، وعضو فريق البحث في السيميائيات وتحليل الخطاب، في كلية الآداب بالرباط.

من إصداراتها: «نهر الهواء» (كتاب فني)، «تواشجات الشعري والفني في الشعر العربي الحديث»، «شعريّة الانفتاح وحُلُم الكتابة»، «الشعر وأنسنة العالم»، «ترجمة النص العربي القديم وتأويله عند ريجيس بلاشير»، «الشعر المنثور والتحديث الشعري»، و«الكتابة والأجناس.. شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث».

هوى وهواء

الظنون

بقلم: خلود المعلا

لها عظيم الأثر في حياتنا، ولولا فعلها في الإنسان، ما ذُكِرَ الظنّ سبعاً وستين مرّة في ثمانٍ وخمسين آية في القرآن الكريم، وجاء فيها بمعانٍ مختلفة: بعضها جاء بمعنى اليقين، أو الشك، وفي سياق آخر بمعنى التهمة، الوهم أو التوهم، وبمعنى الحسبان، وأيضاً الاعتقاد الخاطئ.

سيرة الإنسان مع الظنون ممتدة بامتداد حياته، يصيب بها نفسه أو غيره أو يُصاب بها وفي كل حال تؤثر عليه.

أكثر ما قرأت عن الظنون يتحدث عن معنى الظّنّ وأسباب النهي عن بعضه وعقوبته باعتباره إثماً. وتتطرق أغلب الشروحات والدراسات إلى سوء الظن واجتنابه، والحثّ على الطيّب منه. وعلى أساس ذلك تقسم الظنون بين سيء يؤثم صاحبه، وحسن يؤجر عليه. لكن ماذا عن الظنون الأُخرى التي لم تأخذ نصيبها من البحث والدراسة والتي يمكن أن تندرج تحت معنى الحسبان، ومن الصعب اعتبارها ظنوناً سيئة أو إثماً. هي ظنون مختلفة، صغيرة ويومية ترد في أقوالنا وأفعالنا وتؤثر في تصرفاتنا، يصعب تصنيفها تحت المنهيّ عنه ولا حتى الطيّب منها. فمثلا "نظن" أنّ صديقاً عرف مثلنا ووصله خبر مصاب صديق آخر مشترك ثم نجده بعدها يعاتبنا بزعل على تجاهله، وقد يجر ذلك إلى أكثر من الزعل. ومنا مثلاً من يكلّف نفسه بشراء ما هو فوق طاقته "ظنّاً" منه بأن ذلك يرفع من مكانته أو يسعده، ليجد نفسه غارقاً في أعباء والتزامات أفسدت عليه ظنونه. وهناك حالات يكون للظنون فعل وأثر يغير حياة الإنسان حين يدخل مثلاً في علاقة حب قائمة على "ظنّ" يتأرجح بين الشعور بالإعجاب والحب، ويبني قرارات ويقوم بأفعال لها عواقب قاسية، مستنداً إلى ظنون هي في الحقيقة تحسّب أو توهّم لا يقين.

تتعدد الظنون التي تدخل في نسيج حياتنا وأفكارنا ودواخلنا، وهي بالتأكيد ليست من المنهيّ عنها، لكنها ظنون خاصة ولها من الأثر ما لها على صاحبها، ولا أعتقد أنه يؤثم عليها لكونها لا تنبع من سوء نيّة. وأتساءل من أين تأتي مثل هذه الظنون بالذات، وما علاقتها بدواخل النفس، ودرجة الإدراك، وصحة الوعي؟ وما الذي يجعلها تراود بعضنا أكثر من الآخرين؟ الظنون لصيقة بنفس الإنسان ومؤثر فاعل في تشكيل أقواله، أفعاله، سلوكياته وشخصيته وعلاقاته بما حوله. نكرر كثيراً "ظننتُ، حسبتُ، اعتقدتُ"، نقولها، نسمعها، ونتصرف على أساسها، متيقنين كنا أو متشككين. فالأسئلة تولد من الظنّ والسعي للمعرفة والعلم والتحقق. والظنّ في اللغة إدراك الذهن الشّيء مع ترجيحه، وقد يكون مع اليقين. في الفلسفة الظنّ هو الاعتقاد الراجِح مع احتمال النقيض، وهو معرفة أدنى من اليقين تحتمل الشك ولا تصل إلى مستوى العِلْم. وأعتقد أن خير من يفسر هذا النوع الأخير من الظنون والذي لا يندرج تحت تصنيف سيء أو محمود، تعريف الفيروزبادي في قاموسه، إذ يقول: إنّ الظنّ هو التردّد الذي يُرجّح أمرين يُعتقَد بصحتهما دون الجزم بأحدهما".

نظنّ أننا نعيش حالة حب، ونحبّ ظنوننا تلك، ونرجح صحة ذلك الشعور الآسر الذي يأخذنا، وننجرف وراءه في وقتها، ونتخلّى عن الرغبة في التحقق ومحاولة الوصول إلى مستوى الجزم بصحة ما نشعر به، حتى ولو ظهرت بوادر تكشف هشاشة ما نشعر به، نتعمد تجاهلها في سبيل الحفاظ على ذلك الشعور الأخّاذ الذي لطالما انتظرناه ولو كان وهماً. فهل نؤثم على مثل هذه الظنون الصغيرة المؤقتة التي منحتنا الشعور بالحب والبهجة والحياة؟

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com

روايتان بالفرنسية للفلسطيني غسان زقطان والمغربي ماحي بينبين

ماضٍ بصيغة الحاضر

مراجعات

غسان زقطان

كتب: أنطوان جوكي (باريس)

بينما ينقلنا الشاعر الفلسطيني غسان زقطان في «وصف الماضي» إلى مكان غير مسمى، نحزر أنه مخيّم للاجئين الفلسطينيين، لسرد الارتعاشات الحسية الأولى لثلاث شخصيات، على خلفية محنة الحياة داخل فضاء يُجهِض الآمال والتطلعات بأفقه المسدود وإمكانية تحوّله إلى غبار في أي لحظة؛ يُسقطنا الرسام والروائي المغربي ماحي بينبين في «سيذهب الليل بنا» داخل شوارع مدينة مراكش المعتمة لسردٍ بعينيّ طفل قصة عائلة فقيرة مزّقها رحيل الوالد المبكر من دون رجعة، ثم غياب الابن البكر في غياهب السجن، لكن من دون أن يتمكن ذلك من النيل من الحب والتضامن اللذين يجمعان أفرادها.

(1)
حياة لاجئ

بعد نقلها إلى الإنجليزية عام 2016 (دار «سيغلز»)، تحطّ رواية الشاعر الفلسطيني غسان زقطان «وصف الماضي» (1995)، داخل اللغة الفرنسية بفضل الترجمة الأنيقة التي وضعها لها المترجم القدير فرانك بوكو، وصدرت حديثاً عن منشورات M.E.O. البلجيكية. اهتمام لا يفاجئنا نظراً إلى قيمة هذا العمل الأدبي، شكلاً ومضموناً، وإثبات صاحبه فيه، منذ المحاولة الأولى، مهارات سردية وكتابية تضارع تلك المعترف له بها في مجال الشعر.

اللافت أولاً في حدث صدور هذه الترجمة هو دار النشر التي صدرت فيها. دار سبق ونشرت عدة روايات حول ذاكرة المحرقة اليهودية، ولا شك في أن هذا السعي لتوثيق جرائم التاريخ الكبرى، ومن بينها الإبادة التي تعرّضت لها الطائفة اليهودية على يد النازيين، هو الذي يفسر حساسيتها تجاه الإبادة التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني منذ عام 1948 على يد الطائفة نفسها في صيغة الاحتلال الصهيوني الإسرائيلي. وحول هذه النقطة، صرّح مدير الدار، جيرار آدم، لموقع «تنوّع» البلجيكي: «عذابات شعب لا تبرر بأي حال من الأحوال تعذيبه شعباً آخر. أشعر بغضب كبير إزاء الظلم العميق الذي يخضع له الشعب الفلسطيني منذ فترة طويلة».

لمن لم يقرأ هذه الرواية بعد، نشير إلى أنها سردية قصيرة نسبياً تدور أحداثها في مكان غير مسمّى، لكننا نحزر أنه مخيّم الكرامة للاجئين الفلسطينيين في بلدة الكرامة، الذي كان يقع شرق نهر الأردن، وحيث عاش زقطان في طفولته بعدما طرد الاحتلال الإسرائيلي عائلته من بلدة بيت جالا في الضفة الغربية في فلسطين. سردية ضرورية لأن «الأشياء تتبخّر وتموت إن لم تجد من يتذكّرها».

رواة هذه السردية، التي لا تدخل في أي خانة أو نوع أدبي معروف، هم شابان وشابة يحضرون بلا أسماء، ونتعرّف إليهم فقط من خلال ضمائر اللغة العربية التالية: «أنا»، «هو» و«هي». الأول، وهو الراوي الرئيس، يُعرف أيضاً بـ «المسيحي» لأن أمه مسيحية، علماً أن والده مسلم. صديقه، الشاب الآخر، يُعرف أيضاً بـ «العراقي» لأن عمّه لطالما نسج أساطيرَ حول المساعدة غير المحتملة التي قدّمها للجيش العراقي في نهاية حرب 1948. أما الشابة التي هي محطّ رغبات هذين الشابين، فنراها في البداية متزوجة من رجل مسنّ، تعيش في داره مع أمها. وحين يتوفى هذا الأخير، تتزوج من الشاب «العراقي» وتنجب له طفلاً، قبل أن تنتهي أرملة إثر موته غرقاً.

أحداث الرواية تتوالى ببطء، ضمن ذهاب وإياب في الزمن، وارتكاز كاتبها على صور شعرية وذاكرة متقلّبة لتصوير الفضاءات المتقاطعة بين شخصياتها الثلاث.

أكثر من ذلك، يتشابك الماضي والحاضر بعضهما ببعض بطريقة تجعل فعل رؤية الماضي قادراً على تغيير الحاضر، الذي بدوره يغيّر الماضي. بالتالي، يتّسم العالم الذي تعيش هذه الشخصيات فيه بزمنية، أو بالأحرى بلا زمنية، غريبة. فالماضي، الراهن أو البعيد، يبدو ملموساً من خلال تسكُّع أشباح موتى في الشوارع، وانبجاس ذكريات على شكل صور أو أشياء أثيرية لا تتمتع بحضور قوي فحسب، بل تتنفس أيضاً وتنبض بالحياة خلال الليل. ولا عجب في ذلك، فشخصيات الرواية اقتُلِعت من أرضها، وسيعاد اقتلاعها من مكانها إقامتها المؤقت الجديد. ولذلك، ركيزتها الوحيدة المتبقية هي أحلامها وذكرياتها التي تمنحها شيئاً تتشبّث به.

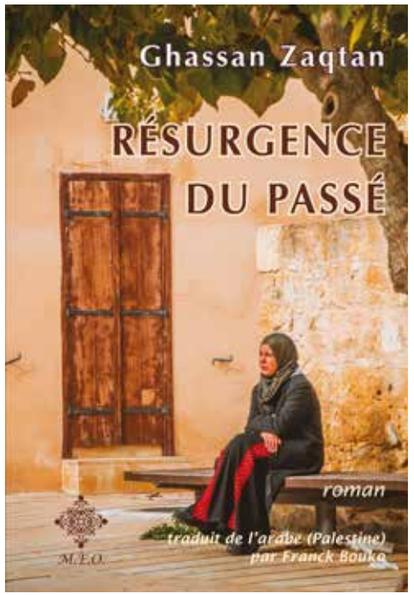
بالنتيجة، يمكن وصف عملية سرد أحداث الرواية بغير الخطوطيّة، لكن ذلك من شأنه أن يقلل من مدى تعقيد تمثيل الزمن فيها، حيث تبدأ القصص دائماً من نهايتها، وتشكّل أيام الطفولة الطويلة، الاندفاع الأول للرغبات ولحظة الموت بدايات ونهايات متداخلة الواحدة في الأخرى، ضمن ترابط مبلبِل. كأن الماضي لا يمكنه أن يصبح زمناً بذاته، مميزاً، إلّا في حضور القارئ الذي يتوجه الرواة إليه بفعل الضرورة، مما يفسّر صيغة المخاطب التي يعتمدونها في سردهم. حضور يصبح ممكناً بفضله التمييز بين «ما قبل» و«ما بعد»، لكن فقط لبرهة، قبل أن تختلط الأزمنة من جديد داخل حاضر تشكّله الذاكرة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الـ «هنا» في الرواية الذي هو مكان يتعذّر تحديد معالمه وتثبيتها، في نهاية المطاف، كونه يبقى متحركاً، لا يعرف الاستقرار، مثل الهواء، وهو ما يجعله أشبه بشخصية متقلبة وقائمة بذاتها داخل الرواية. وما يعزّز هذا الشعور هو أن «المسيحي»، باعتباره الراوي الرئيس، بدلاً من تقديمه بنية سردية واقعية إلى حدٍّ ما، يبدو الأكثر تجريداً في طريقة وجوده في العالم، ممغنطاً بماضٍ يتجاوز تجربته ليطاول تجارب أولئك الذين رحلوا ولم يعد يتبقى منهم سوى حضور طيفي.

وهذا ما يمنحنا الانطباع في «وصف الماضي» بأن شخصياتها الشابة الثلاث هي محاصَرة، عالقة داخل حياة لا تملك إمكانية السيطرة عليها، وما يجعلنا عاجزين عن تحديد بدقة الزمن الذي يمر داخل الرواية. فالآمال والطموحات تصبح عابرة، أو حتى مستحيلة، حين نعيش داخل مخيّم للاجئين لا أفق أو مستقبل زاهر فيه، حين نتقاسم الأرض التي نحيا عليها مع أشباح، وحين تتسلط على هذه الأرض ذكريات، وتكون عرضة للتحوّل إلى غبار في أي لحظة، من دون سابق إنذار.

من هنا نجاعة ذلك السرد الدائري، الحُلُمي، الذي يعتمده الشاعر داخل روايته الأولى، ويسمح له في النهاية بإكمال الصور والمشاهد المجزّأة التي يطرحها راويه الرئيس في مداخلها. سردٌ تدفع طبيعته ناقدة أميركية إلى تسجيل ملاحظة ثاقبة في خاتمة مراجعتها لـ «وصف الماضي»، تقول فيها: «يتتبع زقطان حركة النفَس عبر الفضاءات الضيّقة للذاكرة، معبّراً بدقّة عن الطُرُق التي يضيع فيها الـ 'هنا' و'الآن'، وفي الوقت نفسه، يبقيان مرسّخين في مستقبل آتٍ، حيث تبدأ قصصهما الخاصة وتنتهي إلى ما لا نهاية».

من جهته، يقرّ الناشر البلجيكي لرواية زقطان، جيرار آدم، في حوار، بأن ما فتنه فيها هو «القيمة الشعرية لكتابتها وغموضها الفني»، مقارناً هذه الكتابة بتقنية «سفوماتو» التشكيلية التي ابتكرها رسامي النهضة الإيطالية، وتقوم على ترجمة العمق داخل اللوحة من خلال تنضيد عدة طبقات رقيقة وشفافة: «في رواية زقطان، تختلط وتتراكب عناصر ملموسة، عناصر حلمية، عناصر حكائية



وحتى خيالية، حيث إن بعض الشخصيات ليست سوى ظلال شبحية. لكن من خلال هذه الطبقات، نبلغ الإنساني في عمقه، في كثافته السيكولوجية، الاجتماعية والروحية».

ما فتن آدم أيضاً في «وصف الماضي» هو أن «زقطان يتحدث فيها عن شعب سليب، جريح، منفيّ، لكنه يفعل ذلك من دون اتهامات، عن طريق قيم انسانية شاملة، وفي الوقت نفسه، متجذِّرة في ثقافته، تتحلى بها شخصياته. فالنكبة، على سبيل المثال، مستحضَرة من خلال بعض المقاطع المؤثّرة (كالعودة السرّية لرجل إلى قريته المدمّرة لإحضار منها ثمار رمّان)، لكنها تحضر خصوصاً كخلفية، حتى لدى تصوير الانفعالات الحسية لمراهقَين مفتونَين بشابة متزوجة. استحضار من دون أي كلمة فائضة، من خلال تلميحات خفية، لامعة».

وحول شخصيات الرواية الرئيسة، يقول: «إنها إجماعية، شاملة، في مشاعرها (الشاب الذي يحلم بشابة يختبر المشاعر نفسها في كل مكان). لكنها مُسقَطة داخل ثقافة، وديانة، ووضع سياسي اجتماعي. وإذ يسمح الجانب الأول فيها للقارئ بالتماهي معها، يسمح جانبها الآخر بولوج هويتها الفلسطينية، وبالتالي بتحطيم الصور المنمّطة» حولها.

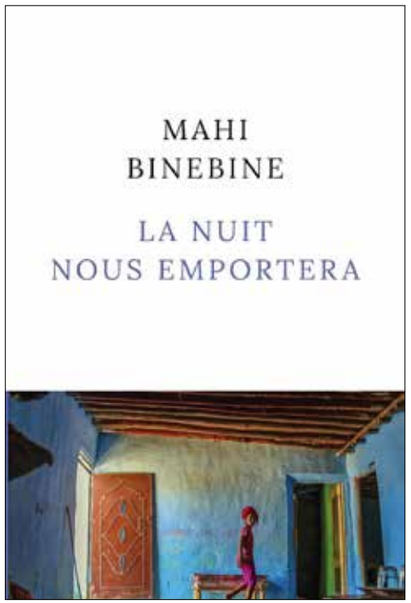
باختصار، رواية فريدة من نوعها، تستمد قيمتها خصوصاً، في نظرنا، من كونها تسير «على حافة الموت» من دون أن تغادر قط «ضفة الحياة».

(2)
طفولة مؤلمة

نعرف المغربي ماحي بينبين فناناً تشكيلياً تُعرض أعماله في أبرز المتاحف ومراكز الفن، شرقاً وغرباً. نعرفه أيضاً كاتباً وضع باللغة الفرنسية 12 رواية استكشف فيها بألمعية أعماق النفس البشرية والمشاكل التي تتخبط فيها مجتمعاتنا الشرقية، ومن أبرزها «نجوم سيدي مومن» التي صوّر فيها الحياة في حي سيدي مومن الفقير في الدار البيضاء، بكل تعقيداتها المجتمعية والاقتصادية والروحية، واقتبس المخرج نبيل عيوش منها فيلماً؛ «مجنون الملك» التي استعاد فيها ذاكرة عائلته، وتحديداً ذلك التمزق الذي اختبرته بين أب كان مؤنساً للملك الحسن الثاني، وابن رُمي في السجن بسبب تورطه في محاولة انقلابية ضد الملك؛ و«أخي الشبح» التي يسعى بطلها داخل الأزقة المعتمة لمدينة مراكش إلى إشاعة قبس من أشعة الشمس في حياة أمه الفقيرة التي لا تملك من أسباب الوجود سوى قلب مفعم بالأمل.

جديد بينبين رواية بعنوان «سيذهب الليل بنا»، صدرت حديثاً في باريس عن دار «روبير لافون»، ولا تبتعد في موضوعها عن رواياته السابقة المذكورة، كون أحداثها تدور في شوارع مراكش، وأبطالها ثلاث شخصيات آيِرة من عائلة واحدة: الطفل الساذج والحالم سامي الذي يفتح عينيه على الحياة من تحت تنورة أمه، شقيقه البكر هابيل، الضابط في الجيش الذي كان يزرع البهجة في المنزل العائلي أثناء إجازاته النادرة، قبل أن يرمى في سجن تازمامارت المرعب بعد محاولة انقلاب ضد الملك؛ وأمهما مينا التي تواجه بؤس الحياة اليومية بشجاعة وعزم، وتعتني بأولادها وحدها، لأن زوجها غادر المنزل من دون رجعة.

المؤثّر في هذه الرواية، قبل أي شيء، هو أن راويها هو الطفل سامي، واكتشافنا إذاً بعينيه البريئتين الحياة اليومية لعائلته. حياة معجونة بالرقة والألم نتعرّف إليها حين ينطلق هذا الطفل في سرد طفولته في قلب أحياء مراكش القديمة. هكذا نعرف أن هذه الحياة تتمحور حول أخوة خمسة تربوا من دون أب، على يد أمهم التي لم تتخاذل يوماً لإتمام واجباتها تجاههم، بل كافحت بلا كلل، في



عالم يهيمن عليه الرجال، من أجل سد رمقهم وتعليمهم، وأيضاً للحفاظ على توازن هذه الأسرة المحطمة.

وسواء توقّف عند الألعاب التي مارسها في طفولته، أو عند النزهات في أزقة المدينة العتيقة، أو عند إقامته في مزرعة جدّته، يبدو سامي طفلاً سعيداً، حتى ذلك اليوم الذي يُرمى فيه شقيقه هابيل في السجن لمشاركته في الانقلاب. ولا عجب في ذلك، فمحبة سامي لهابيل ليست محبة شقيق لشقيقه، بل محبة طفل لوالده، كون هابيل حلّ، في حياة سامي، مكان ذلك الأب الذي لم يعرفه هذا الأخير، فبات في نظر شقيقه الصغير الحامي، القوي، خصوصاً في زيّه العسكري الجميل.

هابيل لن يعود إلى المنزل. وبسبب ذلك، ستختبر أمه مينا جحيماً يدوم عشرين عاماً. لكن قبل أن نصل إلى ذلك، يرصد بينبين الجزء الأول من روايته لتشييد ديكورها بتألق، بحيث لا يفوتنا شيئاً من أجواء هذه العائلة المغربية، من المدينة العتيقة حيث تعيش، من العلاقات بين الناس فيها، من التوترات والأفراح المختبَرة، ومن الأحداث الصغيرة وتلك الكبرى. وهذا تحديداً ما يجعل الجزء الثاني أكثر سطوة وإيلاماً، حين تتمزق العائلة بعد اعتقال هابيل، ويتوارى كل ما كان يكوّن عالمها، لكن من دون أن يؤدّي ذلك إلى حلّ الروابط الوثيقة بين أفرادها.

بين شعر ودراما وتأمل في الوضع البشري، تشكّل «سيذهب الليل بنا»، في طريقة تشييدها، وسيرورة تطوّر أحداثها، نوعاً من الهبوط إلى الجحيم، تتصارع خلاله غريزة الحياة مع سلطة غاشمة، الألم الصامت أو الصارخ مع اللامبالاة، ونحتك من أقرب مسافة بمعاناة أم من غياب ابنها السجين، وباستحالة رضوخها للأمر الواقع. هبوط يوظّف الكاتب كل مهاراته السردية والكتابية لتصويره بدقة رهيبة وحساسية مرهفة، متوقفاً في طريقه عند تلك الأشياء الصغيرة التي تتشكّل منها الحياة اليومية، فنكتشف معه عالماً بائساً تميّزه قلة الحيلة والمساعدة المتبادلة بين ناسه والكفاح من أجل البقاء، كما نكتشف عائلة فقيرة لكن غنية بالحب والتضامن اللذين يجمعان أفرادها، وبالعلاقة الرقيقة التي تجمع كل واحد منهم بالخادمة التي تعمل في دارهم. وفي قلب هذه العائلة، يهزّنا خصوصاً البورتريه الأسِر الذي يخطّه بينبين لمينا ويجعلها تبدو كرمز لجميع الأمهات الشجاعات. بورتريه يستمد قوته من كونه مستوحى من أم الكاتب بالذات التي «اضطرت إلى المكافحة بضراوة لتربية أطفالها السبعة وتوفير مستقبل واعد لهم»، وفقاً لما صرّح به ابنها لدى صدور روايته، مضيفاً: «بمسيرتها، كشفت أمامنا الطريق الذي يتوجب اتّباعه، وعلّمتنا ألا نستسلم أبداً».

نص سيرذاتي إذاً، إلى حد ما، تمزج هذه الرواية بين شخصيات متخيّلة وأخرى واقعية، بين أحداث خرافية وذكريات حقيقية، ويلجأ بينبين فيها إلى أدوات ومناورات أدبية مختلفة، كالاستطرادات والأحلام، للإمساك بأنفاسنا وحملنا بخفّة حتى صفحتها الأخيرة. والنتيجة؟ سردية ساحرة مكتوبة بنثر غنائي ملتهب، يتغلب الحب فيها على المأساة، ويحوّلها إلى جدارية إنسانية نابضة بالحياة، تلامس الجوهر بكشفها قوة الروابط العائلية في مواجهة الشدائد.

سردية تسير بنا، بكلماتها الرقيقة، المنشَّدة مثل أغنية، على خطى عائلة مكلومة بغيابين: غياب الأب، وغياب الابن، وفي الوقت نفسه، تأخذنا، بالكلمات الرقيقة نفسها، في رحلة داخل المغرب، بألوانه وروائحه وتوابله، ننتشي خلالها «بسعادة تلك الأشياء التي نرغب في تقاسمها، تلك الحكايات التي نرغب في سردها، وتلك القيم التي نحاول نقلها، مهما كانت الصعوبات».

وبعد فراغنا من قراءتها وإغلاقنا دفّتها، يبقى لفترة طويلة فينا دفء ذلك الحب البنويّ الذي يحرّك نثر بينبين فيها، ألم أمه، واللحن الكئيب، العذب، لطفولته المستعادة.

ماحي بينبين

محمود درويش في مسرح محمد الخامس

بقلم: عبد الصمد بن شريف

تعبيراً عن المكانة الخاصة التي كان يحظى بها الشاعر الفلسطيني محمود درويش عند السياسيين والمثقفين المغاربة، حرص محمد الكحص الذي كان يشغل سنة 2004 منصب كاتب الدولة في الشباب والرياضة على استضافة درويش بمنزله في حي الليمون في قلب الرباط، وأقام حفل استقبال، حضره مساعدون للوزير، وأصدقاء كان من بينهم الشاعر عبد الرفيع الجواهري والكاتب والباحث حسن طارق والصحافي الفلسطيني محمود معروف وآخرون. وفي جو مفعم بالتلقائية والبساطة، التي تتمرد على قواعد البروتوكول، كان درويش مغموراً بالسعادة والطمأنينة. لم تفارقه الابتسامة. كان يتحدث مع الجميع، وينصت إليهم واحداً واحداً، لأنه كان يحرص على أنْ يكون عادلاً وديمقراطياً في دردشاته وجلساته.

قبل أنْ يلتقي محمود درويش بجمهوره في مسرح محمد الخامس، وفي ظهيرةٍ مشمسةٍ وصافيةٍ، زادها نهر أبو رقراق بهاءً وتوهجاً، اتصل بي الصديق حكيم شاليو، وكان آنذاك يعمل في ديوان الوزير الكحص، فاقترح عليَّ أن أتناول وجبة الغذاء معه ومع محمود درويش في مطعم "جون بيير" على ضفة نهر أبو رقراق. وكان هذا المطعم الذي اختفى لاحقاً، مشهوراً بأطباق السمك. التحقت بدرويش وحكيم في المطعم، وانتهزتُ هذه الفرصة الثمينة، لأُوطد علاقتي بشاعر كبير ومدهش ولأنال ثقته، خصوصاً وأنني كنت أخشى أن يطرأ طارئٌ ما، فيجهض حلمي إنْ تعذر على درويش أنْ أُجري معه مقابلةً لصالح القناة التلفزية الثانية المغربية، علما أننا كنا قد رتبنا اللقاء وحسمنا التوقيت والمكان. وكنت أرى في هذه اللحظةَ قيمة مضافة في مساري المهني.

بين درويش وجمهور الشعر في المغرب علاقةٌ خاصة، يطبعها حبٌّ أُسطوري بكل المقاييس، فهو يعتبر أنَّ الألفة والحميمية تميزان تلك العلاقة. وهكذا، تحول مسرح محمد الخامس في الرباط إلى حيزه الشعريِّ الخاص، على حد تعبيره. غير أنَّ هذا الحب يتحول إلى مصدر قلقٍ وتوترٍ خلاقٍ في كل أُمسيةٍ يلتقيه فيها مباشرة. فالشعراءُ الكبار وحدَهم، يُدركون المسؤولية الثقيلة الملقاة على عاتقهم. لذلك لاحظت أنَّ محمود درويش كان متهيباً ومتوتراً. كان يشرب الشاي والماء بكثرة. وقوة ما في داخله كانت تدفعه إلى التحرك. كان يحاول إخفاءَ حالته أمام مجموعةٍ من مرافقيه وأصدقائه، وكنت واحداً منهم. لكن بمجرد أنْ يصعد درويش إلى المنصة، تختفي معالم التوتر وتتلاشى معها مشاعر القلق. ويصير كائناً آخر، كائناً شعرياً مذهلاً وخرافياً. يمتلك طاقةً خارقةً على كسب واجتذاب الجمهور والظفر بوفائه ونيل ثقته. فكانت كل أُمسياتِه أعراساً حقيقيةً واحتفالاتٍ، تكريماً للشعر والجمال والإبداع والخيال.

لم تكن استضافة محمود درويش في برنامجٍ تلفزيٍّ حواريٍّ، مسألة عابرةً أو اختياراً عفوياً، بل كان القصد منها إعطاء مصداقيّة أكثر للبرنامج، والرفع من جودته، وتوسيع قاعدة مشاهديه.

في فندق "هيلتون الرباط" سابقاً، "سوفتيل" حالياً، وحيث كان يقيم محمود درويش، كانت الاستعدادات التقنية تسير بإيقاع سريع ودقيق. وتحول بهو الفندق إلى أستوديو مفتوح، ما أثار انتباه النزلاء. وبدافع الفضول، حاول بعضُهم معرفة ما يجري، لأنَّ التقنيين، بقيادة المخرج مصطفى مضمون، والأضواء والكاميرات والمعدات الصوتية، مع حالة استنفار كلها مؤشراتٌ كانت تدل على أهمية الحدث وقيمة الضيف.

عندما نزل درويش من غرفته، كان في انتظاره فريق القناة الثانية، وعدد من العاملين في ديوان الوزير محمد الكحص ومعجبون كثر. توجه إلى مكان التصوير بخطى بطيئة وواثقة. وفي جو ربيعيٍّ مشمس، كان يبدو في منتهى الأناقة والبهاء، كانت الابتسامة لا تفارقه، وهو يحيي محبيه. ولا يردُّ طلباً لمن أراد التقاط صورة تذكارية معه، مسح بعينيه هذا المشهد الذي لم يكن عادياً ومحايداً أثناء الاستعدادات التقنية، للتأكد من جودة الصورة والصوت، وقبل الشروع في الحوار، كان محمود درويش في أقصى درجات الارتياح. ترجم ذلك في استرخائه وطريقة جلوسه، وملامح وجهه التي كانت تنمُّ عن الرضا وهدوء النفس والعقل.

وأعاد تأكيد هذا الأمر، عندما حكى لي ضاحكاً عن مقابلةٍ أُجريت معه سابقاً في المغرب، وكان الصحافي الذي حاوره، كما روى لي، متجهم الوجه وصارماً. وكان يطرح الأسئلة بصوتٍ جاف وفظٍّ، كأنه مسؤول أمني، ما جعل درويش يشعر بالضجر. فهو صاحبُ تجربةٍ شعرية ووجودية استثنائية. يتطلب تعاملاً خاصاً، ولغةً قريبةً منه فكرياً وجمالياً، طبعاً بالمعنى الإيجابي.

• كاتب صحفي من المغرب

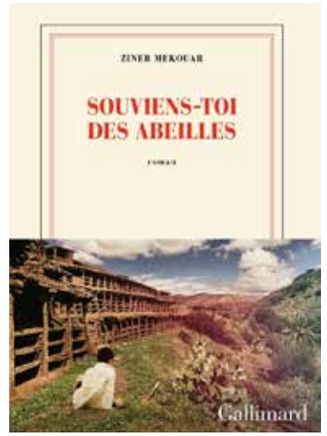
رواية زينب مكوار عن الأسرار العائلية والهوية في ظل التحولات البيئية

« تذكّر النحل».. صدمات المـــــــــاضي تمتد عبر الأجيال

كتب: محمد حمودان (باريس)

تصوّر الكاتبة المغربية الفرنسية زينب مكوار في روايتها الجديدة «تَذَكّر النّحل» عالماً ينبض بالحياة، حيث يمتزج جمال الطبيعة مع قسوة الواقع. وتثبت هذه الرواية بأسلوبها العميق والمشحون بالعاطفة، أن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية قادر على معالجة قضايا إنسانية بعمق يتجاوز الحدود الجغرافية، فهي ليست مجرد رواية عن الطفولة أو العائلة، بل هي عمل سردي يسبر موضوعات معقدة تتعلق بالهوية، والتغيرات البيئية، والبحث عن الحقيقة.

تأخذنا زينب مكوار في «تذكّر النحل» في رحلة أدبية إلى قلب جبال الأطلس الكبير في المغرب، حيث يتشابك مصير عائلة معقدة مع مصير الطبيعة المتغيرة. وتُعالج الرواية التي نُشرت عام 2024 عن دار غاليمار، مواضيع العلاقات الأسرية، والبحث عن الهوية، وأثر التحولات البيئية على المجتمعات الريفية. ومن خلال سرد يمزج بين الواقعية والتأمل الشعري، تُعيد الروائية إحياء قرية صغيرة في الجنوب المغربي، حيث يشكل النحل رمزًا للذاكرة والارتباط بالجذور.



تدور أحداث الرواية حول أنير، طفل في العاشرة من عمره، يعيش في قرية إنزركي الواقعة جنوب المغرب، والتي يُعرف عنها امتلاكها لأقدم منحل جماعي في العالم. ينمو أنير في بيئة يطغى عليها الصمت، حيث يعيش مع والدته عائشة، امرأة تحمل في داخلها جراح الماضي، وجده المعروف باسم «جدي»، الذي يُعد حافظًا لتقاليد تربية النحل. والد أنير هو عمر الذي غادر إلى مدينة أغادير بحثًا عن حياة أفضل، تاركًا خلفه ابنه وزوجته وسط الفراغ الذي خلفه غيابه.

عندما يبدأ أنير بتعلم من جدّه أسرار العناية بالنحل، يكتشف أن هذا النشاط يتجاوز مجرد كونه مهنة؛ إنه طقس قديم يحمل معاني عميقة ترتبط بالهوية والانتماء. شيئًا فشيئًا، يدرك أنير أن هناك أسرارًا عائلية مدفونة، وأن صمت والدته يخفي أكثر مما يظهر. الرواية تُبرز رحلة هذا الطفل في مواجهة الأسئلة الكبيرة حول ماضيه ومستقبله، في ظل التغيرات البيئية التي تهدد النحل نفسه، الذي طالما كان رمزًا للحياة في هذه القرية.

تطرح الرواية تساؤلًا جوهريًا حول تأثير الأسرار المدفونة على الأجيال اللاحقة. فالطفل أنير يعيش في عالم يتسم بالغموض، حيث تصرّ والدته على إخفاء أحداث معينة من ماضيها، معتقدة أن الصمت هو الحماية الوحيدة لطفلها. لكن الرواية تُظهر أن الصمت لا يعني النسيان، بل قد يصبح عبئًا ثقيلًا يجعل الأبناء يبحثون عن الحقيقة بأنفسهم.

تستخدم زينب مكوار تقنية السرد المتقطع لكشف هذه الأسرار تدريجيًا، مما يجعل القارئ يختبر نفس الشعور بالضياع الذي يعيشه أنير. من خلال نظرة هذا الطفل، نلمس كيف يمكن لصدمات الماضي أن تمتد عبر الأجيال، وتأثيرها في بناء الهوية الفردية والجماعية.

إلى جانب الحبكة العائلية، تقدم الرواية بُعدًا بيئيًا قويًا، حيث يصبح النحل رمزًا للانسجام بين الإنسان والطبيعة. في ظل التغيرات المناخية التي تهدد استمرار مهنة تربية النحل، تتساءل الرواية عن قدرة المجتمعات الريفية على التأقلم مع العصر الجديد. ومن خلال شخصية الجد، نرى كيف أن النحل ليس مجرد حشرات تنتج العسل، بل يمثل طريقة حياة، وسلسلة من الطقوس والتقاليد التي حافظت عليها الأجيال السابقة.

إن فقدان النحل بسبب الجفاف والمبيدات الزراعية يُوازي، بشكل رمزي، فقدان أنير لبراءته مع اكتشافه الحقيقة حول عائلته. بذلك، تمزج الكاتبة بين البيئي والإنساني، لتجعل من الطبيعة مرآة للمشاعر البشرية.

تمثل شخصية عمر، والد أنير، أحد أكثر عناصر الرواية إثارة للجدل. فقد اختار الهجرة إلى المدينة، تاركًا قريته، ليجسد بذلك ظاهرة اجتماعية واسعة الانتشار في المغرب: هجرة الشباب من المناطق الريفية إلى المدن الكبرى بحثًا عن فرص اقتصادية. هذا القرار لا يؤثر فقط على عمر نفسه، بل يترك آثارًا عميقة على أسرته التي تعيش غيابه كجرح مفتوح.

من خلال هذا الصراع، تسلط رواية «تذكّر النحل» الضوء على الأسئلة العميقة حول الانتماء: هل نحن مرتبطون بجذورنا رغم البعد الجغرافي؟ هل يمكن للإنسان أن يقطع علاقته مع ماضيه؟ هذه التساؤلات تجعل الرواية ذات بُعد فلسفي، حيث تبحث عن معنى الهوية في عالم متغير.

تتميز زينب مكوار بأسلوب سردي شاعري يمزج بين البساطة والعمق. تعتمد على لغة حسية غنية بالتشبيهات والاستعارات، حيث تصور الطبيعة بطريقة تجعلها كائنًا حيًا يشارك الشخصيات في مشاعرها. كما تعتمد على الوصف الدقيق لمشاهد الحياة الريفية، مما يمنح الرواية طابعًا بصريًا قويًا.

تستخدم الكاتبة كذلك تقنيات سردية متداخلة، حيث تتنقل بين الحاضر والماضي عبر ذكريات الشخصيات، مما يخلق إيقاعًا روائيًا يجذب القارئ.

هذا الأسلوب يتطلب قراءة متأنية، حيث تتكشف الأسرار تدريجيًا.

زينب مكوار

سيرة الروائية

زينب مكوار، كاتبة من المغرب وفرنسا، وُلدت في الدار البيضاء عام 1991. درست في معهد العلوم السياسية بباريس، ثم التحقت بمدرسة الدراسات التجارية العليا، حيث حصلت على درجة الماجستير في الشؤون العامة والإدارة المالية. بدأت مسيرتها الأدبية برواية «الدجاجة وكمّونها» التي نُشرت عام 2022، وحازت استحسان النقاد، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة غونكور للرواية الأولى. وفي عام 2024، أصدرت روايتها الثانية «تذكّر النحل»، التي أكدت مكانتها في المشهد الأدبي الفرانكفوني.

عاطف عبيد يرصد في مجموعته

القصصية تحوّلات الريف المصري

«راوتر شيخ البلد».. طاقة جـــــــــذب متعددة الطبقات

كتب: هوشنك أوسي (أوستند - بلجيكا)

أن تجعلَ من العادي البسيط والعابر شيئًا لافتًا، جاذبًا، مدهشًا ممتعًا وتقدّمهُ للقارئ، من دون تكلُّف واصطناع، ليس بالأمر الهيّن اليسير الذي يمكن أن ينجزه أيّ كاتب. هذا ما فعلته قصص الكاتب المصري الدكتور عاطف عبيد في مجموعته القصصيّة «راوتر شيخ البلد» التي تتمتَّع بطاقة جذب متعدَّدة الطّبقات، قاسمها المشترك البساطة؛ في اللغة، البناء، الشُّخوص، طرائق التّعبير، التّحوّلات، الأحداث وتطوّرها. وبالتالي، فإنّ هذه المجموعة الصادرة عن منشورات بتانة في القاهرة، 2025، بلوحاتها القصصيّة الـ 31 تصلح لأن تتحوّل إلى مسلسل درامي يشتغل عليه سيناريست محترف، ومخرج ومنتج، يريدون الغوص في تفاصيل الرّيف المصري أكثر، بما فيه من تراجيديا وكوميديا زاخرة بالتنوّع والطَّاقة الإنسانيَّة؛ مكائد، دسائس، ظرافة، طرافة، حزن، بؤس، فقر، جهل، عجز، تسلّط، حبّ، خيانة، جريمة، دين، سياسة، عسس، ألاعيب وتحالفات تجَّار، وتقديم هذا الرّيف بألوانه وأحزانه وأفراحه وأحلامه البسيطة إلى القارئ العربي. لن يأخذ ذلك جهدًا جهيدًا من أيّ سيناريست، لأنّ قصص المجموعة مطواعة ومرنة وقابلة للتَّمدُّد، بنفس قدرةِ التَّكثيف التي منحها إيَّاها مؤلِّفها عاطف عبيد. فهذه القصص المتنوّعة الأفكار والأحداث والأشخاص، ما يجمعها ليس فقط الرّيف المترامي الأطراف، بل هناك أبطال يتنقّلون من قصّة إلى أخرى، وميدان أغلب القصص هو محافظة كفر الشّيخ وقراها. ويمكن لهذه القصص أن تتحوّل إلى عمل روائي شديد الجمال والحساسيّة والاختلاف عن الأعمال الرّوائيّة التي تناولت حيوات الرّيف المصري. ذلك أنَّ قارئ هذا الكتاب القصصي، يخال أنَّ المجموعة كانت في الأصل رواية، تمَّ تقطيعها وتحويلها إلى قصص قصيرة.

الدكتور عاطف عبيد

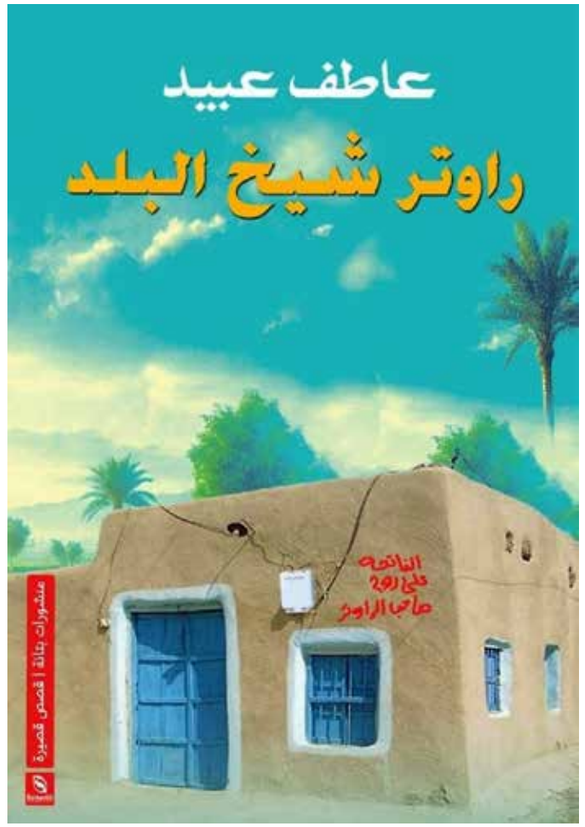
في «راوتر شيخ البلد» تداخلت حيوات القرويين الحقيقيّة والافتراضيّة على مواقع التواصل الاجتماعي، وأبرزها «فيسبوك»، وكيف تتأثر هذه الحيوات ببعضها.

يَحرصُ الأدباء على انتقاء عناوين جذَّابة وموحية وذات دلالات متعدّدة وتحرّك سؤال اجتهادات التّأويل لدى القارئ والنّاقد. وفي تقديري نجح الكاتب القصصي عاطف عبيد في توليف عنوان من هذه العيّنة لمجموعته القصصيّة، بالدّمج بين كلمة أعجميّة «راوتر» مع مفردتين عربيتين «شيخ، البلد»، ما أدخل القارئ في حيرة. هل يريد الكاتب التّركيز على راوتر أم على شيخ البلد؟ ومعلوم أنَّ مقام ورتبة ومهنة شيخ البلد في الأرياف المصريّة تقابلها مهنة ومقام المختار في أرياف بلاد الشّام، ما يعني أنّها تمثّل السُّلطة في المركز، ويدها وعينها وامتداد لها في الأرياف. كذلك اختيار هذا العنوان فيه مسٌّ من روح الدُّعابة والفكاهة والسُّخرية. وجاء تصميم الغلاف داعمًا لهذا الجانب السَّاخر: بيت ريفي من الطّين، بنافذة وباب مطلّ على الشّارع، خلفه سماء وأشجار وسُحُبٌ، على جدار البيت جهاز بث للإنترنت «راوتر» معلّق، مكتوب بجانبه بخط عشوائي: الفاتحة على روح صاحب الرّاوتر»، وكأنَّ الغلاف أتى كمعادلٍ بصري للعنوان. بالتالي خلق الانسجام بينهما قدرًا من فتنة الجذب والسُّؤال التّأويل.

وانطوت عتبة الإهداء على دلالات لها آصرة قويّة بمضامين الكتاب نفسه، حيث أهدى الكاتب مجموعته القصصيّة إلى شقيقه الأكبر أحمد عبيد الذي رحل في العام الماضي، وكتب في الإهداء – النَّعوة: «إلى أخي أحمد.. رحلت يا صديقي وتركت كلّ الحكايات في صدري وحيدة». وعليه، جاء الإهداء نوعاً من التّكريم والعرفان بالجميل، وتعبيرًا عن الودَّ والصّداقة بين الكاتب وأخيه، ويشي بمرارة الفقد والحزن التي يعيشها الكاتب، وأنَّه ترك القصص وحيدة حبيسة صدر الكاتب الذي ما عليه إلّا إطلاق سراحها في أسراب هي في الأصل مجاميع قصصيّة.

جاء الإهداء المُقتضب، مع كونهِ بيانَ نعي يعبّر

عن الأسى وآلام الفقد، تأكيدًا أنَّ الشّقيق الرّاحل هو شريك أبدي في ما سينتجه الكاتب من قصص هي في الأصل دفينة صدرهِ، ستجدُ فرصتها للتّحرر والتّحليق تباعًا. لكن عبيد يأتي ويضيف إلى عتبة الإهداء عتبة أخرى يقول فيها: «اللي أوله شرط، آخره دهشة» في تناص مع المثل المصري الدارج: «يللي أوّله شرط، آخره سلامة». وكأنَّ به ظنّاً بأنَّ القارئ ربّما يقع في شرك تصديق هذه القصص باعتبارها حقيقيّة تماماً، وكلُّ ما في الأمر أنَّ الكاتب قام بنقلها وتحريرها ونشرها. لكن عاطف عبيد يعطف على الجزء الأوّل من العتبة الثانية قائلاً: «كلّ هذه القصص من خيال المؤلّف»، وفي هذا اعتراف وتأكيد على أنّها من صلب خياله، ولا



شيء يربطها بالواقع، وإذا ما حدث أيّ تشابه، فهو محض صدفة!

ويضيف الكاتب عتبة ثالثة قبل دخول القارئ إلى عوالم «راوتر شيخ البلد» ويقول: «لا تبحث عن هذه القرية على خرائط غوغل، فكل الحكايات خرابيش مبعثرة على جدار روحي البحري، ولا تسأل عن طريقة ترتيب القصص في الكتاب، فلا توجد خرابيش مرتّبة». وأعتقد أنَّ الواقعيّة الموجودة في القصص، ربّما تدفع – بالفعل – القارئ إلى إجراء عمليّة بحث عن القرية التي كانت مسرحًا لقصص المجموعة، وعبيد في «تنبيهه» هذا، المشفوع بـ «لا تبحث.. لا تسأل» وطاقة الأمر والنّهي الموجودة هنا، يعطي القارئ النتيجة، أنّ هذه الحكايات محض «خرابيش» ولا يمكن سؤالها عن النّظام والتّرتيب، وعليه، على القارئ الأخذ بهذه الفوضى الموجودة في القصص، كما هي.

تناول عبيد كيد النِّساء ومكائدهن في الأرياف بطريقة ساخرة في قصص عديدة، منها «بابريكا»، و»البغل»، وأشار إلى غياب مشاتل الورد في الريف، في قصّة «ورد» بقوله: «رغم كلّ الغيطان اللي في بلدنا بس ماعندناش مشتل ورد». وإلى جانب روح الدُّعابة والمرح والفكاهة في قصص الكتاب، إلاّ أنَّ الحزن تسرّب إليه، كما في قصّة «فوزيّة»: «هناك ترقد فوزية إلى الأبد»، وقصّة «كمال ابن خالي»، وقصّة «هلالة»، وقصّة «الحذاء». كذلك عالج الكاتب ظواهر سلوكية مختلفة في الرّيف وانعكاساتها، كما في قصّة «الحمير». وتناول المؤلف في قصّة «طبليّة فورمايكا» حالات التشوّه إلى وصلت إلى الرّيف، وصراعات القرويين البسطاء على أمور تافهة في مقهيين ريفيين، يكون وراءها صاحبتاهما اللتان تلتقيان في المدينة وتسخران من سذاجة أهل القرية. ولم تخلُ قصص المجموعة من الطَّرائف، كما في قصّة «جمعة مباركة»، وقصّة «فراخ التَّربية البلدي». بينما ظاهرة النّمائم والمراسلات السّريّة و»تلقيح» الكلام عبر فيسبوك والتعليقات عليها، جرى معالجتها في قصّة «مفرمة الموبايلات القديمة». ولا تكاد تخلو أيّ قصة من قصص المجموعة من تناول

مظاهر الفقر والعوز، كقصّة «صميدة»، وقصّة «زفارة». أمّا حكايات المراهقين، فكان لها نصيبها في قصّة «تنظيم السيدة الشقراء».

لا تقتصر مهارات الأديب في تأليف وتدبيج نصوص إبداعيّة ذات محتوى عالي الجودة وحسب، بل تتعدّاها إلى كيفيّة الالتفاف والتهرّب من مأزق الرّقيب، وكيف يمكنه تمرير أفكار تنتمي إلى عالم السّياسة، ضمن نصّ أدبي ناقد وساخر. وهذا ما فعله عاطف عبيد في القصّة المركزيّة «راوتر شيخ البلد». وخلاصة هذه القصّة؛ أنّ شيخ البلد توفي إلى رحمة الله، وبعد انتهاء مراسيم دفنه، اجتمع أبناؤه لاختيار صدقة جارية على روح المرحوم، واتفقوا على تركيب «راوتر» على جدار البيت، يقدّم الإنترنت السّريع مجّانًا للقرويين، ويُكتب على لوحة «الفاتحة على روح صاحب الرّاوتر». وصار المكان يجذب الصّبايا، الشباب، الطلبة، الموظفين والقرويين وكل باحث عن إنترنت مجّاني. وبدأ يكبر التجمُّع حول «الرّاوتر» وصار أشبه بالسّوق، وبدأت الدّور المجاورة تؤجّر مصاطبها للمستفيدين من خدمات جهاز الإرسال هذا. ازداد الازدحام، وتزايدت الشكاوى من بطء الإنترنت، ما أجبر أولاد شيخ البلد على زيادة السّرعة. ثمّ تشكّلت مقاهٍ محيطة بدار شيخ البلد، وتراجعت سرعة الإنترنت مرة أخرى. أيضًا ازداد تذمّر النّاس، وارتفعت وتيرة شكاواهم وغضبهم، ما أجبر أولاد شيخ البلد على رفع سرعة الإنترنت وتحمّل المزيد من النفقات. أدى ذلك إلى موجة جديدة من الازدحام، فرفض أصحاب الراوتر رفع سرعته مجددًا، ما أثار غضب القرويين وقاموا بما يشبه الاحتجاج والتظاهر أمام منزل شيخ البلد، ومع تدخّل الشرطة، رضخ أولاد شيخ البلد لمطالب القرويين المحتجّين.

القصّة في ظاهرها وتطوّر أحداثها طريفة مضحكة، اجتماعيّة، تتحدّث عن تقلّب حيوات وأفكار وأمزجة أهل الرّيف انسجامًا مع تطوّرات العصر ومعطياته. لكن، في الخاتمة يتفاجأ القارئ أن مصاريف «راوتر» الإنترنت المجّاني، مدفوع من قبل الدّولة. لأنّ الرّاوتر ينوب عن عمل شيخ البلد في نقل أخبار أبناء القرية إلى الأمن. ما يعني أنَّ شيخ البلد في مهنته الأمنيّة، تحوّل من شكله الآدمي الإنساني إلى أمني إلكتروني يتسقّط أخبار القرويين وينقلها بـ»أمانة» إلى الجهات المعنيّة. بما معنى أنَّ الأمن في القرى والنجوع والأرياف المصريّة مستتب تمامًا، بفضل مخاتير البلد القدامى والجدد!

هذه القصّة تقول لقارئها، بشكل غير مباشر: من السُّهولة بمكان لأيّة سلطة فرض سيطرتها المطلقة على المدن. ذلك أنّ الأدوات القمعيّة لها تكون متواجدة في المدن، ناهيك عن أنَّ الطّبيعة المدينيّة غالبًا ما تكون طيّعة وخائفة من الدّخول في مواجهة غير محسوبة العواقب مع السَّلطة الاستبداديّة، بينما تبقى الأرياف منفلتة، فأيّة شرارة تمرُّد فيها يمكن أن تشعل بيادر السّلطة في الأرياف وصولاً إلى المدن. ما يعني؛ تضبط المدنُ من أريافها وليس العكس.

سيرة كاتب وناشر

الدكتور عاطف عبيد، كاتب قصصي ومستشار وناشر من مصر، يحمل درجة الدكتوراه في المكتبات، ويعمل استشاري نظم إدارة المعرفة والتحوّل الرقمي. مدير وصاحب دار بتّانة للنّشر والتّرجمة والتّوزيع. أطلق مبادرة «كتاب ورغيف» خلال إحدى دورات معرض القاهرة الدولي للكتاب.
«راوتر شيخ البلد» هي مجموعته القصصيّة الثّالثة، بعد «سماوي» (2010)، و»السّيدة كاف» (2015).

الشاعر المغربي مخلص الصغير يتخذ الكتابة أثراً لمقاومة الغياب

«الأرض الموبوءة».. طاقـــــــــة متجددة توسّع المعنى

كتب: صالح لبريني (بني ملال، المغرب)

الشّعْرُ خِطابٌ تَخْييليٌّ قِوَامُهُ العِبارة/ اللُّغة؛ ذو هويّة تتشكَّلُ من مجموع المعارف والمدارِك والذّخائر الثقافية المتعدّدة من حيثُ الرّوافد واليَنابيع المعرفية والفكرية، إضافة إلى القيّم المُشْتركَة والسّياقات التّاريخية والحضارية المؤثّرة، ويُحقّق كينونتهُ الجمالية من تلك العلاقات التي تُنْسَجُ وتُحاك وتُبْنى بَيْنَ العناصر اللُّغوية، ومن الصيغ الأسلوبية التي يتمُّ توظيفها للتأثير في المتلقّي، والتي تعْدِلُ عن المألوف مُخَيِّبَة أفق الانتظار، ومُحدِثَة الدهشة المفضية إلى إرباك الذائقة الشعرية؛ نظراً لما تعرفُه الكتابة الشّعرية من انزياحات - خارج المعهود - تُجدّد مساماتها وتزرع في كيانها روحاً مغايرة ومتغيّرة باستمرار. وهذا ما يتطلّب تغيير آليات القراءة لمواكبة هذه الإبدالات القائمة في الكون الشعريّ. فالشاعر يؤسس علاقاتٍ جديدةً مع اللغة والذات والعالَم، أي مع المواضعات المشتركة والموجودات والوجود باعتباره مجالاً مفتوحاً على الإدهاش والإغواء والإغراء، مما يُعِين على العبور إلى مكامن الوجود والوجود. فطبيعة الشعر التحويلُ والتجدّد المستمر والدائم، لذا فهو «معرفة وثورة وتمرّد على النظام المعرفي السائد ومغامرة السؤال المعرفي الذي يحمل أجوبة لانهائية» وفق ما جاء في كتاب الدكتورة حورية الخمليشي «الكتابة والأجناس.. شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث»، بمعنى أنّ الشعر منتِجُ للمعرفة الخلّاقة التي تغيّر رؤيتنا للذات والعالَم، وتؤسس لعلاقات جديدة مع الواقع وأشيائه، وهي معرفة توسّع المعنى وتُثوّر الدلالة، أما الثورة فلا تثوي رفض السابق، وإنّما تتجاوز الأشكال المتولّدة من سياقات لها تأثير على وجود هذه الكيانات اللغوية، وتختلف عن سياقات تاريخية وواقعية وفكرية وقِيميّة، بينما التمرّد يُقصَد به تحطيم المسكن القديم بخلق مسكن شعري يقول زمن الشاعر ومستقبله برؤيا تستمدّ رجاحتها من الوعي بهذا الواقع والتاريخ والفكر والقيم، واختراق اللامحدود واللانهائي بلغة خارج المعايير البلاغية القديمة.

كلّ معرفة بالنص تحتاج إلى العمل على معطيين أساسيين، الأول الإحالة المرجعية باعتبارها البوابة الأولى التي بإمكانها الاقتراب من عوالم رمزية تبني وجودها انطلاقاً من اللغة؛ كوسيلة تَمْتَحُّ صخبها الحيوي وحركيتها الدلالية من سيرورات متعدّدة تمتزج فيها الأبعاد الواقعية بحمولاتها البادية والأبعاد الترميزية بما يدل عليها من إشارات وعلامات تتطلب الغوص في آبارها الغامقة والعميقة، وهذا التمازج قد يقود إلى اقتباس آثار المعنى الذي يظل في جوهره منفلتاً وخاضعاً لمشيئة القارئ المؤوّل، على اعتبار أنّ النص الإبداعي كون تتفاعل فيها كل العناصر اللغوية البانية لكينونة النص. وعليه لا بد من الإشارة إلى أن الشاعر مخلص الصغير من بين الأصوات الشعرية التي تخلق خطابها الشعري من هذا التواشج القائم بين الإحالة الواقعية والإحالة الرمزية، ولعل هذا ما يفضي إلى «اكتشاف ما هو مخبّأ في النص قبله لا الإسهام في إنتاجه»، حسب الدكتور سعيد بنكراد في كتابه «سيميائيات النص.. مراتب المعنى»، بمعنى أن تشكل الدلالة لا يتحقق إلّا وفق مسار تحوّليّ ناتج عن فعل قرائي يجمع بين البنيتين الظاهرة والعميقة، من أجل إنتاج خطاب شعريّ بلغة تُعيدُ خَلْقَ الموجودات والأشياء في صور أسلوبية خارقة، ويجعل النص المخلوق، الذي يحتضن نصوصاً مختلفة المناهل والروافد، بعيداً عن واحدية المعنى قريباً من التعدّد الدّلالي.

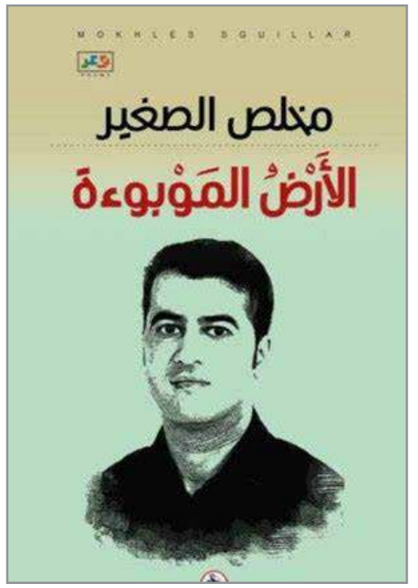
هكذا ينسج الشاعر مخلص الصغير تجربته الشعرية بالعبارة ذات الآثار الدلالية غير المحدودة، أي المفتوحة على أفق معنى لانهائي، متجاوزاً تخوم الحدود ومُجترِحاً طرائق في الكتابة تُضْبِرُ الخطاب الشّعريّ بخصائص جمالية تفرّده. وبالتالي فديوان «الأرض الموبوءة» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، في بيروت وعمّان، 2024، يمكن تصنيفه ضمن التجارب الشعرية التي تجمع بين الانشغالات الذاتية، متخذين الذات بؤرة العملية الشعرية ومُنْطَلَقاً لبناء خطاب شعريّ يحتفي بها وبالعالَم ليقولهما في تركيبٍ مختلفٍ ومغايرٍ.

وما يميّز هذا العمل الشعري قدرته على التقاط الهواجس والانفعالات الباطنية في علاقتها بالفعل الوجودي، والحفر في طبقات الكائنات والأشياء بوعيّ شعريّ يتأسس على مرجعيات شعرية ومعرفية وفلسفية متنوعة لعبت دوراً مهماً في التعبير عن هذه العوالم / العلامات، والكون الشعريّ الزاخر بحياة النص وامتداداته في الذاكرة المشتركة.

مشيّداً مسكناً شعرياً يليق بشاعر خِبر الحياة والإبداع. هذا المسكن الشعريُّ الفيّاض بأنفاس مثقلة بأوجاع الأرض ومتاهاتها الموغلة في الألم الإنساني والوجودي، مادامت اللغة تغدو في غالب المواقف والتمثلات عاجزة عن قول الذات في مكابداتها، والعالَم في أسئلته الحارقة والمثيرة للكثير من الارتياب والشكوك والالتباسات.

لهذا يمكننا القول إن تجربة مخلص الصغير الشعرية

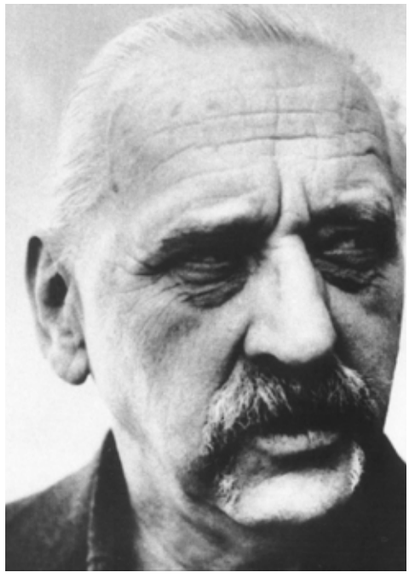
مخلص الصغير



تمتلك مقوماتها الفنّية والجمالية من القدرة على اقتحام الواقع ليس محاكاةً، وإنّما عن طريق الحفْر العميق فيما يعتمل من ارتجاجات وتبدّلات في الذات والعالَم، ليحمل هذا الواقع معاني ودلالات لامحدودة لأنّ «المعنى متعدّد في الواقع والاحتمال، وقابل للانتشار في كلّ الاتجاهات (...). إن النّصّ مكتفٍ بذاته، وكلّ ما يمكن قوله أنْ يكون سوى ما تضمّنه المحور الدلالي الأصلي الذي تفيض عنه المسارات الدلالية المتحققة»، وفق السيميائيّ ألجيرداس جوليان كريماس. لكن اكتفاء النص بذاته لا يسمح للقارئ بالقبض على جوهره في غياب انفتاحه على المرجع الواقعي، مع الإشارة إلى أنّ هذا لا يعني الإغراق في التصويرية الظاهرية، وإنما المقصود بذلك قدرة الشاعر على إضفاء الصبغة الجمالية على الواقع، بتحويله إلى عالَم رمزيٍّ يبقى في حاجة إلى الفهم والتفسير، التحليل والتفكيك ثم التأويل، وهنا مكمن الجِدّة والجدوى.

يحفل ديوان مخلص الصغير «الأرض الموبوءة» بفاعلية شعرية ذات وظائف تعبيرية، فالحاجة إلى الانطلاق من الذات أمرٌ بدَهيٌّ، ذلك أن القصيدة عالَمٌ ذاتي يمور بانفعالات معبّرة عن اهتزازات النّفس وانبثاق الحدوس برؤية تشكّل الذات في صور تقترب من الواقع، لكنها في الجوهر تأخذ مسافة منه، لتحوّله إلى واقع أكثر جاذبية للتأويل المفرط بلغة أمبرتو إيكو، ففي نص «دفتر الذكريات» يقدم الشاعر الذات وهي في حرب ضد النسيان وما التذكّر إلا آلية أسلوبية، من خلالها، يروم الشاعر إلى حماية هذه الكينونة من المحو، لتغدو الكتابة المصل الذي يحولُ دون بلوغ مرحلة الزوال والامّحاق، حيث الحب والآمال والأغنيات والأحلام من ذخائر هذه الذات لمقاومة كل العوامل المهدّدة لوجودها يقول في الديوان: «كتبتُ على/ دفتر الذّكريات/ كثيراً من الحبّ/ والأمنيات/ ولكنّ هذا الزمان محاها/ فمن يُعيد/ إليّ حياتي؟». فالكتابة أثرٌ، إذ تقاوم الغياب وتعلن وجود الذات وهي تترك عبورها رسوماً وألواناً دلالة على أن جرح اللغة يدوم في ذاكرة الخيال صوراً رمزية تعبيراً عمّا يواجه الكينونة من طمسٍ وإقبارٍ، وهنا مكمن قيمة الكتابة في تاريخ الشاعر، ومن ثمّ الإنسانية. بل إن الشاعر نجده أكثر التحاماً بسؤال الذات في علاقتها بالآخر الذي يصبح مرآة تنعكس عليها صورة الذات وهذا ما نلحظه في هذه الحوارية الشعرية بين صوت الشاعر وصوت الصديق: «تكلّم صديقي/ لعلّي أراك تكلّم/ تكلّم فحتّى الكَمان/ يصيح إذا ما تألّم». فالشاعر يلتمس من الآخر التخلّص من حالة الصّمت إلى حالة القول، فالصمت ألمٌ وسؤال ساخر من عالَمٍ يهدّد الكينونة في وجودها، فالألم والخراب والدموع والدم والجرح والخوف واليقين والقلق معجم شعري يعكس مكابدة الذات في عالَم موبوء بالموت، فالكائن الشعري يصدح بعلل الواقع وأسقامه. ونشير إلى أنّ الموت هو الخيط الناظم للديوان انطلاقاً من العنوان «الأرض الموبوءة» مروراً بالعناوين الداخلية التي تشي بهذه الدلالة (لا شيء في الأرض- قتلناك خوفاً عليك من الغرق- بكائية على قبر وردة الجزائرية...)، فخطاب الموت، داخل بنية الديوان، هو المهيمن والسائد، فالمعالم اللغوية تفصح عن هذا المعطى، فالرؤية للواقع كارثية على أرض خراب ونار ووباء واختناق، والنص يتعالق مع الأرض الخراب للشاعر ت. أس.

الدكتورة حورية الخمليشي



ألجيرداس جوليان كريماس

إليوت، وهذا يعني أن الشاعر يستمد نَفَسَه الشعريّ من هذا المنبع الشعري ذي الحمولة الشعرية أوّلاً، وثانيّاً لما تشكله من ذاكرة للشعر الإنساني، وثالثاً لكونها علامة على التحويل الشعري، بل إن النص جمّاع للخرافة (العرّاف) والأسطورة (أوديب) و(هرقل) و(رماد هسبريس) والشعر (المعرة/ المعري) والفلسفة (الإيتوس واللوغوس) فالمرجعيات المتنافذة والمتنابذة تتواشج داخل الديوان الشعري مانحة طاقة إبداعية وإبدالية، تعبيراً عن حقيقة الذات تجاه العالَم المملوء بالمآسي والجرائر العظيمة، ونلاحظ أن الطابع الغنائي له حضوره الجليّ على المستوى الخطابي. وتعدّ هذه القصيدة تجسيداً لمحنة الكائن في كون مفتوحٍ على معالم الفناء تكتب سيرة التيه والتشظي، المكابدة والمعاناة، غموض الأفق والتصور الذهني ملؤه القلق والحيرة حيث الوباء يسدل بجبروته على الأنفاس والأرواح، على الأفكار والألباب، على الأجساد والأبدان، إنها تراجيديا وجودية تمكّن الشاعر من صوغها بلغة قريبة من يقين الواقع غير أنها تسمو إلى اللغة العليا بعبارة جون كوهين. يقول مخلص الصغير في القصيدة: «والأبناء/ يدفنون موتاهم على شريعة الغربان/ في كرنفال الموت الجماعي/ وما من عزاء»، إن يقدّم الشاعر عالمه الشعري من هذا التعدّد الثقافي، فالوباء رمز لهذا الخراب الذي عمّ العالَم مستحضراً قصة آدم والأكل من الشجرة المحرمة، وقصة قابيل وهابيل في صياغة شعرية خصّبت العبارة لتخرج من وضعها الطبيعي، واكتسبت بعداً جماليّاً ودلاليّاً.

نقرأ في الديوان: «سنحرّر أحلامنا/ والذي لا خيالَ له/ لا أساطير له»، فالبنية العميقة لهذا السطر الشعري تكشف عن رغبة الذات بصيغة الجمع في الانعتاق من عالم الشّر والقبح والأوبئة بتجلياتها المتعدّدة، ولن يتحقق ذلك إلّا بامتلاك الخيال، التصور الذهني للذات والعالَم والأشياء، كتابل من توابل اللغة الشعرية التي تمنح للعمل الشعري طعماً آخر، ويحقق لذة جمالية، بينما الأساطير هي دعوة إلى الترحال في عوالم الغيب، فالذات أمام بشاعة الموت تبقى الغيبيات المنقذة من

هذه الأرض الموبوءة، ما دامت الأحلام مغلولة ومقيّدة بأصفاد واقع يفيض مقْتاً وخسّة، بينما الضياع لسان الحال: «أيها التّائهون/ إلى أين نمضي/ وأيّ طريقٍ تُرى نعتنق»، فالحلم والخيال والأسطورة رموز وعلامات مجازية واستعارية تكشف عن هذا الوجع الإنساني الممتد في أفق قاتم.

وتكمن جمالية الديوان في قدرة الشاعر على تحويل المجرد والملموس والجامد إلى كائنات لغوية تبني وجودها الشعري من توطينها داخل بنية الخطاب الشعري: «الأرض تصرخ في وجهنا/ سئمت حملنا/ واعتراها التعب»، «ربمّا قدّم الحبّ أوراقه/ قال: لا/ فجأة،/ توارى واختفى»، «اجتمع الإيتوس واللغوس/ ولم يجدا وصفة أو تأويلاً للفيروس.»، «الوباء يقضم تفاحة آدم»، هذه العينات المنتقاة من الديوان تعطي للمتلقي أن الشاعر يبني المعاني من بلاغة بيانية تفضي إلى شحن الجمل الشعرية بطاقة متجدّدة وتسهم في توسيع المعنى والتأويل، لذا لعبت الأقانيم الثلاثة (الحلم والخيال والأسطورة) وظيفة تحسينية للخطاب الشعريّ، ذات دلالات متعدّدة. فهوية الذات مرتبطة بهذا الثالوث اللغوي، تستمد كينونتها من الحلم من خلال العودة إلى الجذور في قرطبة وتطوان ومرتيل وجامع الربطة والمغربي والاحتفاء بالمكان فضاء تاريخياً وحضارياً وأسطورياً في الوقت نفسه. ومن الخيال بهذا الثراء التصويري المثير لفتنة الجمال الظاهري والباطني: «هنا مرتيل/ وأطفال يشيّدون قرب البحر/ أحلاماً من الرّمل/ فيأتي زبد الموج لكي يسرقها/ وهكذا قضينا العمر/ جيلاً بعد جيل»، فشعرية المكان تكمن في اتكاء الشاعر على رمزية الحلم للتعبير عن انكسار وخيبة الإنسان، وذلك باعتماد التشخيص أو أنسنة الأشياء، بإسناد صفات

الدكتور سعيد بنكراد

إنسانية لزبد البحر. ويعدّ هذا العمل الإبداعي جمّاع لموضوعات إنسانية للتعبير عن هذه التراجيديا العنيفة والقاسية القاصمة ظهر الحقيقة واليقين، فيتحول الحلم والخيال والأسطورة منفذاً من منافذ الخلاص منها. ورغم اتكاء الشاعر على لغة قريبة من خفق الواقع وارتداداته فإنه استطاع الانفلات منها ومن جاذبية الحادثة التي شكّلت سنداً له في صياغة عالم شعريّ يمزج السيرة بالتاريخ والواقع، بالبعد الحضاري والسياسي، بالفكري والأسطوري، مما خلق خطاباً رمزيّاً، مجازياً واستعارياً بجماليات يتواشج فيها الشعري والسردي.

سيرة الشاعر

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

بقعة ضوء

«جذور» التراث

بقلم: علاء عبد الهادي

زرت الشارقة مرات عديدة، ولكني اكتشفت خلال حضور فعاليات الدورة 22 لأيام الشارقة التراثية، أنّ جوانب كثيرة تتطلب الاستكشاف لأعرف أكثر عن إمارة الثقافة. لقد تعرفت عن قرب ومن خلال معرض الشارقة الدولى للكتاب، على النجاح المبهر في الثقافة وصناعة النشر، بما أهّل الشارقة لأن تكون عاصمة عالمية للكتاب، وركناً فاعلاً وأصيلاً في الصناعة برمتها. ولكن لم تتح لي الفرصة لكي أقف على كامل تجربة الشارقة في الحفاظ على تراثها، وصونه، وتقديمه للأجيال الجديدة، وقد ساهمت في وضوح هذه الرؤية لديّ، إقامتي في فندق البيت التراثي، وهو فندق من فئة الخمس نجوم، مزود بأحدث تقنيات العصر، ووسائل الرفاهية العصرية، ولكن مع توظف البيوت التراثية التي كانت في "قلب الشارقة" بعد تحويلها وترميمها ورفع كفاءتها، حيث تحمل هذه المنازل أسماء الملاك الأوائل، والغرف ذاتها التي عاشوا فيها، مع الحفاظ على نمط حياة الإماراتيين قديماً. والبيوت التي رممت بالكامل هي بيت إبراهيم محمد المدفع، وبيتا أخويه عيسى وعبد الرحمن، وبيت عبد الله المحمود، ومجلس المدفع.

يتكون "قلب الشارقة" من المنازل التى شيدها الأجداد من كبار التجار"الطواويش"، وتم ترميمها لتبقى إرثًا يقاوم الزمن. ويُعد مشروع قلب الشارقة، فيما أرى، الأكبر بين كل مشاريع الترميم وإعادة الإحياء في كل المناطق التراثية المشابهة على مستوى منطقة الخليج العربي، وهو ما كان سببًا مباشرًا في اختيار المنطقة كموقع للتراث العالمي من قبل منظمة اليونسكو.

أتاحت لي الإقامة الذهبية في "البيت" التجول في محيط الفندق، واستكشاف سوق العرصة التراثي والسوق المسقوف، وكلاهما يمثلان تجربة فريدة لم أر لها مثيلاً في المحيط، سواء على مستوى التنفيذ، أو على مستوى الحفاظ على الهوية الحقيقية للمكان، وتاريخه، وتفاصيله. هناك تجارب لبعض الدول الأخرى، براقة في مظهرها، ولكنها خربة في جوهرها، لأنها للأسف سقطت في "عصرنة" التراث، وأفرغته من روحه، وبالتالي قيمته، فهناك فرق يعرفه جيدًا خبراء ترميم المواقع التراثية، ما بين الحفاظ على القديم بترميمه، وبين "تجديده"، وبالتالي القضاء عليه. استمتعت أيّما استمتاع بأيام الشارقة التراثية، وبالبرامج المتنوعة التي شملت ندوات وأمسيات ثقافية، ومعارض فنية، وعروضًا تراثية، وكانت لديّ فرصة للاقتراب من أنشطة البيئات الإماراتية الثرية، الجبلية، والزراعية والصحراوية، ومع استعراض الفنون الحرفية ومهاراتها، والرقصات الشعبية، مثل العيالة، وفن الآهال البحري، والحربية، والقافلة، والنوبان والهبان والزريف وفن الدان وغيرها، ومعارض الأزياء التقليدية، والعادات والتقاليد وحتى الأطعمة الشعبية المُعبرة عن سمات كل بيئة من تلك البيئات.

تعرفت على متحف الفن الإسلامي، ومتحف الحصن، ومتحف بيت النابودة، وكانت زيارتي متحف الشارقة للتراث من المتعة إلى حد أنها استلزمت مني عدة ساعات متواصلة لكي أتعرف عن قرب على العادات والتقاليد والقيم العربية التي تم الحفاظ عليها عبر العصور. وفي أحد تلك البيوت يقع مقر متحف الشارقة للخط، هو، فيما أعرف، المتحف الوحيد في الوطن العربي المخصص بالكامل لفن الخط العربي. كما تعرفت على المتحف التعليمي الذي يعرض الحياة المدرسية في الشارقة قبل 70 عاماً.

اختارت إدارة مهرجان الشارقة للتراث شعار "جـذور" لتدور حوله الفعاليات، ليجسد فلسفة وأهمية التمسك بالتراث والحفاظ عليه، خصوصاً في ظل طغيان "العولمة".

• كاتب صحفي من مصر

الرواندية الفرنسية بياتا أوموبيي ميريس تكتب روايتها بعد 30 عاماً من الصمت

«القافلة».. ذاكرة الإبـــــادة ومتلازمة الناجي

كتبت: سلمى الغزاوي (فاس)

«إنني أقرأ بشغف كل ما يتم نشره حول رواندا: المقالات الصحفية، مقالات المؤرخين، وكذا شهادات الناجين والناجيات من قبيلة توتسي، هؤلاء الذين أجد العزاء في كلماتهم، وبفضلهم، أتعايش مع عزلتي المسيجة بالصمت». بهذه الكلمات البسيطة والمثيرة للفضول في آن، تفتتح الروائية الرواندية الفرنسية، بياتا أوموبيي ميريس، روايتها «القافلة»، أو بالأحرى الشهادة التي أجلت كتابتها طوال 30 عاماً من الصمت ومحاولة التعايش مع صدمة الفظاعات التي عاينتها وهي لا تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها، عساها تهرب من ضجيج ذاكرتها ومن كوابيس يقظتها ومنامها، المتمحورة كلها حول الإبادة الجماعية لقبيلة توتسي في رواندا، التي استمرت لثلاثة أشهر، وبالضبط من السابع من أبريل/ نيسان إلى 17 يوليو/ تموز 1994. ثلاثة أشهر من المطاردات، الاعتداءات، القتل بطرق وحشية والتنكيل بالنساء والرجال والأطفال، هذه الإبادة التي صنفتها محكمة العدل الدولية على أنها جريمة ضد الإنسانية، يُقَدَّرُ أنها حصدت أرواح ما يربو على 800 ألف شخص من سكان رواندا، غير أننا في هذه الرواية (عكس الروايات الأخرى التي تتطرق لهذا الحدث الرهيب)، لسنا بصدد القراءة عن بشاعة الجرائم التي ارتكبتها جماعة هوتو المتطرفة في حق اخوتهم وأبناء بلدهم، بقدر ما نرى المأساة بعيني طفلة، ما كان مقدراً لها أن تنجو من الموت لولا تهريبها من البلاد رفقة والدتها بمساعدة قافلة إنسانية نظمتها منظمة سويسرية تدعى «أرض البشر»، منظمة أسهمت في إنقاذ آلاف الأطفال من مصيرهم المحتوم، ونقلهم أولا إلى دولة بوروندي المجاورة، في تلك الأثناء، كانت بياتا ووالدتها المنحدرة من قبيلة توتسي المستهدفة تحاولان باستماتة النجاة من المذبحة، لقد اقتربت بياتا من الموت مراراً، لكنها في كل مرة كانت تنجو بأعجوبة، وربما يعود الفضل في نجاتها إلى لون بشرتها الفاتح كون والدها من بولندا، وأيضاً لإتقانها اللغة الفرنسية، حيث ادعت طوال فترة الإبادة الجنونية أنها فتاة فرنسية ولا تربطها أية صلة بقبيلة توتسي.

طيلة ثلاثة أشهر، أصيبت بياتا بالهلع، وهجرها النوم بسبب سماعها بلا توقف صرخات ضحايا آلة القتل الوحشية، بكاء الأطفال والرضع، انهيار الفتيات والنساء اللواتي تعرضن لاعتداءات شنيعة، لقد كانت هي ووالدتها، محاصرتين في مدينتهما التي أحرقها ودمرها القتلة ولم يعد ثمة شيء فوق أرضها عدا أنهار الدم والجثث الممزقة المتراكمة. ومن سخرية القدر، أنه خلال محاولات بياتا النجاة من حملات التفتيش، ثم إخفاؤها هي ووالدتها لفترة في بيت زوجين من جماعة هوتو المتطرفة.

بياتا أوموبيي ميريس

تتساءل الروائية: ترى أكان قدرها النجاة رغم اعتقادها باستحالة ذلك؟ لكن لماذا هي؟ وليست صديقاتها وجاراتها الصغيرات؟ لماذا تم توقيفها في إحدى حملات التفتيش التي يقتلون خلالها أي شخص كُتب في بطاقة هويته أنه من قبيلة توتسي المستهدفة، بينما تركوها تذهب بعد ادعائها أنها مواطنة فرنسية تدعمهم. إن الروائية هنا، تبرز لنا أنها أصيبت بمتلازمة الناجي إثر الصدمة الكبرى التي تعرضت لها، وأنها رغم مرور ثلاثة عقود على الإبادة، ورغم خضوعها للعلاج النفسي المطول منذ مراهقتها بعد لجوئها إلى فرنسا، لا تزال آثار ما عاشته ينغص حياتها، مع أنها اختارت أن تلوذ بالصمت: «اعتقدت أنه للاندماج والانصهار في مجتمعي الجديد بفرنسا رفقة أسرتي المحبة، كان عليّ التزام الصمت وعدم الإتيان على ذكر وقائع الإبادة، لأنه بالنسبة إليّ، الذاكرة ضد الاندماج».

على مدى أربعة فصول، وعبر سرد متقطع غير مترابط في بعض المواضع، ودون

تسلسل زمني وبأسلوب يكاد يكون تقريرياً، تعيد الروائية بياتا أوموبيي ميريس تشكيل مسارها الطويل والمتعرج صوب النجاة، تحاول لملمة ذاكرتها المتشظية، والعثور على الأجزاء المفقودة من ذكرياتها الباهتة، مشيرة إلى أن تضرر ذاكرتها ناتج عن الصدمة التي تعرضت لها، لذا تطارد الكاتبة ذكرياتها، تستعين بتقارير تلفزية وبصور ومقاطع فيديو التقطها الصحفيون خلال رحلة هربها هي والأطفال، إن هذه الرواية ثمرة العمل البطيء والدقيق للروائية التي تتماهى مع الحرفيين، وهي تجمع رويداً رويداً ذكرياتها لتطرزها وتخيطها مع ذكريات رفاقها من الناجين الآخرين، عساها تعيد بناء ذاكرتها وتتحرر بعد مشاركتها لتجربتها مع قرائها، إن قارئ رواية القافلة يجد نفسه فجأة متورطاً في قراءة تفاعلية، رفقة روائية تُذكره على مدار الرواية بأن: «هذا العمل لا يتبع مساراً خطياً، إنه يتقدم بشكل متقطع، إن غليان رأسي والارتباك والارتعاشات التي تهزني تزيد من تعقيد هذا المسعى وهذا البناء الروائي»، لنلاحظ أن ما تواجهه الروائية ليس مجرد صعوبات بنيوية في شهادتها بل يتعلق الأمر باضطرارها إلى مواجهة صدمتها وعيشها من جديد بعد بعثها إلى الحاضر بغية إفراغ ذاكرتها على الورق، من بداية الرواية إلى نقطة نهايتها، تبدو لنا ثنائية الذاكرة والصدمة حاضرة بقوة في خلفية الكتاب، وكيف لا والروائية لم تقوَ على مشاركة قصة نجاتها مع العالم لما يناهز الثلاثين عاماً، إن القارئ لا يستطيع أن يمنع نفسه من التساؤل حول مستقبل الصدمات الكبرى التي تقلب مسار حياة الإنسان وكم سيأخذ من الوقت للتعافي، وهو يلاحظ أنه خلال تقدم الروائية في استحضار ذاكرتها مستعينة بشهادات رفاقها الناجين ومنقذيها والصحفيين والشهود أن هناك رابطة صدمة قوية جدا تشكلت بينهم جميعا، صدمة تستشعر بياتا حضورها القاتم كلما تحدثت حول الإبادة مع هؤلاء الأشخاص الذين عاصروها وعاشوا وقائعها، هنا توضح لنا الكاتبة أن العديد من هؤلاء الناجين ومنهم صحفيون وعاملون في المجال الإنساني يبدون مثلها تماماً، فريسة لأشباح مماثلة لأشباحها. إن الرواية الصادرة بالفرنسية عن دار فلاماريون، 2024، لا تظل قصة بياتا فقط، بل تستحيل قصة الناجين الذين لا يلتفت أحد إلى معاناتهم النفسية الطويلة، وكأن نجاتهم وحدها كفيلة بجعلهم يولدون من جديد، دون ذاكرة الألم، لكن بياتا، فصلاً تلو فصل، تصبح بمثابة صوت الناجين الصامتين، لتكشف لنا مسارات بعضهم أن الصدمة لا زالت تقيدهم، وتثبط عزيمتهم وتجعل قانون الصمت يطغى على حيواتهم، في حين أن منهم من لاذوا بالإنكار ومحاولات طمس ذاكرتهم، ومنهم من اختاروا أن يتعافوا عبر مشاركة قصصهم مع العالم، عساهم يتطهرون من جحيم ذاكرة الإبادة..

إن الكاتبة وهي تتقدم بخطى بطيئة وبحذر في دهاليز ذاكرتها الملغومة مثال حي على معاناة الناجين، وطيلة العمل، تطرح على القراء عدة تساؤلات من بينها سؤال محوري بالنسبة إليها: «كيف لنا أن نعترف نحن الناجين بأنه لفترة طويلة جداً كان علينا أن نلتزم الصمت لأن لا أحد رغب في الاستماع إلينا؟ لقد شَكَّلَ هذا الرفض وجودنا الصامت، الصمت الذي كان شرطاً للاندماج في عالم 'الأحياء'، والآن، كيف نحكي دون أن نفتح الجراح، ودون أن نثير الخوف؟».

سيرة

بياتا أوموبيي ميريس، روائية وشاعرة وناشطة من رواندا وفرنسا، من مواليد عام 1979 في بوتاري في رواندا. ولدت لأب بولندي وأم رواندية. تعيش في فرنسا منذ عام 1994 بعد نجاتها من الإبادة الجماعية في رواندا. حصلت على دبلوم الدراسات السياسية ودبلوم الدراسات العليا في التعاون الدولي والتنمية، ثم عملت مع العديد من المنظمات الدولية. أصدرت مجموعتها القصصية الأولى «إيغو» سنة 2015، لتتبعها بأعمال متنوعة بين النثر والشعر، منها: «التعثر بالمعاناة»، «كل أطفالك المفقودين»، «مواساة»، وروايتها الأخيرة «القافلة» حظيت باستقبال نقدي وجماهيري، وحازت جائزتين.

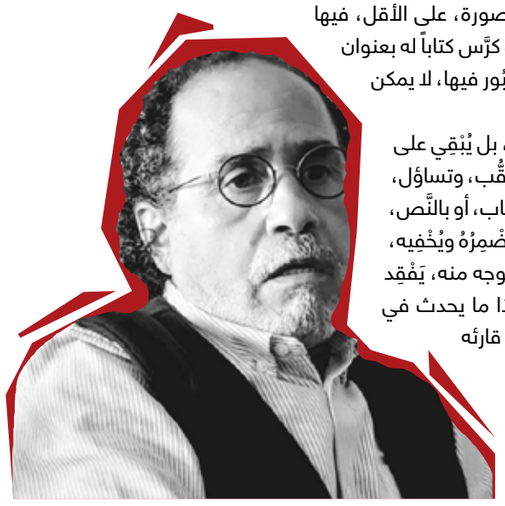
لغةُ مجاز بامتياز

بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

أعني اللغة العربيَّة. هي لُغَة مجاز بامتياز. المجاز بِكُلّ طبقاته ودرجاته. ما لا يقول الشيء عارياً، يُغطّيه أو يُخْفِيه، بل يُظَلِّل أثَرَه أو يُوارِيه. ما يعني، أن هذه اللغة حين نكتُبُ بها، أو حين نقرأُها في الشِّعْر، أو في القرآن، أو في بعض الخُطَب التي يُفْتَرَض أنَّها تُخاطِب عموم الناس، ولنأخُذ خُطَب «نهج البلاغة» لعلي بن أبي طالب، أو في الأمثال نفسها، وفي الرَّسائل، وغيرها مما هو نثرٌ، فهي لُغَةٌ تكتفي اللَّمْح، وبالإشارة والإيحاء لِتُتِيح لسامعها، أو لقارئها أن يُدْرِكَ ما تتركُه العبارة أو الصُّورَة من فراغ بين الكلمة والشيء، يَصْعُبُ رَدْمُه، ما لم نَعِ ما جرَى في العلاقة بينهُما من مجازٍ. وجاز في العربيَّة، بمعنى عَبَر من مكان إلى آخر، ومن ضفَّة إلى أخرى. والسُّؤال الذي يطرحُه القارئ على عبارات وصُوَر المجاز، هو: لماذا هذا الفراغ، وما الذي يجري في هذه المساحة الشَّاغِرَة بين الكلمة والشيء، أو الدَّالّ والمدلول، ولماذا المجاز عُبُور، ألا يمكن قَوْل المعنى بربط الكلمة بالشيء، أو الدّال بالمدلول، مباشرة، دون حاجة إلى هذا القَفْز، أو التَّخطّي والعُبُور؟

السُّوال، في ذاته، قَلَقٌ، وشُرُوع في البحث والتَّقَصّي، ورغبة في المعرفة والاكتشاف، وهو ليس بحثاً عن المعنى، بل عن أثر هذا المعنى، عن ما سقط من العبارة، أو من الصُّورَة، وما بقي منها أو امَّحَى، أو هو بالأحرى، بتعبير أبي العلاء المعري «سَقطُ متاع» المعنى الذي علينا جَمْعُ ولَمّ شَتاتِه، كما يحدث في الوقوف على الأطلال لترميم ما انْهَدَم، إمَّا تمثيلاً أو تَخْييلاً، لاستعارة ما توَارَى، وتخَفَّى، وسقط، وتلاشى، لتكون الصورة، على الأقل، فيها بعض إيحاءات المعنى، أو تَشِي ببعض إيحاءاته. وقد كان أبو عبيدة كرَّس كتاباً له بعنوان «مجاز القرآن»، أي لما في القرآن من مجازات، بدون وعي شَرْطِ العُبُور فيها، لا يمكن فَهْم القَصْد منها، أو ما يكون إيحاءً بما يَنْوِي فيه من معنى.

علينا، فقط، أن نُدْرِكَ أنَّ المجازَ في اللغة العربيَّة، لا يُتِيحُ كُلَّ شيءٍ، بل يُبْقِي على أشياء مهمة في طيَّات العبارة أو الصُّورَة، ويُبْقِي القارئ في حالة ترقُّب، وتساؤل، يَحُثُّه على البحث والفَلْي، بتعبير الجرجانيّ، ويبقينا على علاقة بالخطاب، أو بالنَّص، لا خارِجَهُما، نسمعُه، أو نقرأه أكثر من مرَّةٍ، رُبَّما نَبلُغ منه بعض ما يُضْمِرُهُ ويُخْفِيه، أو يقوله مجازاً، ما يعني أنَّ المجاز، هو حَمَّالُ أوْجُه، ومن يكتفي بوجه منه، يَفْقِد وجْهَتَه، ويضيع في المسافة الفاصلة بين الكلمة والشيء، وهذا ما يحدث في قراءتنا للشِّعْر الذي نبحث فيه عن ما يُقال، وفق حكاية أبي تمام مع قارئه الذي كان مشغُولاً بالفَهْم، دون غيره.



• شاعر وناقد من المغرب

الشاعر عاطف معاوية في ديوانه الجديد يترجِم قلقه الوجودي جمالياً

«أجراس متوسطية» تقرع بين الخفيّ والجليّ

عاطف معاوية

كتب: الدكتور مزوار الإدريسي (تطوان)

يجترح الشاعر عاطف معاوية أسلوباً فريداً في مجموعته الشعرية الجديدة «أجراس متوسّطية»، التي تَصْدُر عن رؤية أصلية تُميِّزه عن سواه من أبناء جيله في النظر إلى الذات وحضورها في الوجود؛ ولا غرو أنّ هذه الميزة هي التي فرضتْ على النقد أن ينتبه إلى تفرُّده، وأن يحتفي بتجربته، وأنْ يُكافئَها ويُحلِّيَها بجائزتيْن مهمَّتيْن، هما: جائزة ماهر نصر للشعر في مصر عام 2023 عن ديوانه الأول «يد طويلة تخلع الكلام». وفي السنة نفسها نال جائزة أحسن قصيدة بالمغرب، من قِبل «دار الشعر» بمراكش، عن قصيدته «بعد ولادتي بثلاثين»، وهما تتويجان يُلزِمانِه بأن يُطوِّر مُنجَزَه الإبداعيَّ مُهتدِيًا بحدسه الذي لم يَخذُله.

ويَهمّني كقاريءٍ أن أُوضِّح بأنني أعتزم في هذه السطور تقديمَ قراءة في «أجراس متوسطية» بصفته عملاً شعرياً متميِّزاً، وأنْ أُؤكِّد بأني مهتمّ بالتأكيد بأن عملي يسعى إلى تقديم قراءة منفتحة، والتي وإن تواقَرتْ على الكفاية النقدية اللازمة، فإنها لا تدّعي مُمارسة النقد الصارم، بل إنها تكتفي بأن تروم الفهم الفعَّال لهذا الديوان، باجتهاد يهُمُّه أن يكشف عن الرائق والمُدهِش في عمل شاعر لا يفتأ يُغني تجربته الإبداعية ويُطوِّرها في صمت.

«أجراس متوسطية» هو الديوان الثاني للشاعر المغربي عاطف معاوية، الذي صدر عام 2024، عن دار الخيّام للنشر، في بلدته المَضِيق (الرِّنْكُون)، الشهيرة بقرية الصيادين. والواقع أن القصيدة التي يجترحها الشاعر تُعفي قارئها من أيّ نظرية نقدية بجهازها المفاهيميّ ومصطلحاتها ومستوياتها التحليلية، ولا يحتاج عند مقاربتها إلى منهج تاريخي أو اجتماعي أو بنيوي أو تفكيكي، أو غيرها من الأنشطة الموظَّفة في التعامل مع النصوص، ذلك أنها قصيدةٌ تثق في ذكاء القارئ وتجربته الجمالية وحساسيته فقط، وهو أمر لا يَحدُث إلّا عند قراءة النصوص الشعرية الأصلية، التي لها بصمة تُميّزها عن سواها، والتي تفرِض عليه أن يتعاطف معها أيضاً، ولذلك سأتوسَّل في محاوَرتها بالتأويل، استرشاد بالفيلسوف التأويلي هانز جورج غادامير.

وأزعم أن «أجراس متوسطية» ديوانٌ يتوافر على مَعالِم يُمكن الاهتداء بها تحقيقاً لحدُوث الفهم والتفاعُل والحوار، ولحصول المتعة التي تُهدينَا إيّاها قصائدُه، التي تبيَّنتُ أثناء قراءتي لها، مرّات ومرّات، أن صاحبها أدرَك أنّ مهمة الشعر تتمثّل أساساً في خلْق تحوّلات انفعاليّة لدى القارئ، أو السعي إلى خلْقها، وجَعْلِه يعي ذاتَه وما حوله، بحيثُ لا يتخلّى عمّا يجعل منه إنساناً، ولا يستهتر بما حوله من بشر وطبيعة ومَعالِم وغيرِها. كلّ قصيدة في الديوان هي تفاعل مع مَعيش مُعيَّن في لحظته، تُفصِح عن جمالية مختلفة، وتَنُمُّ عن تشكُّل فريد يستجيبُ لتجربة متفرِّدة، هي بعيدة كل البعد عن استنساخ تجارب سابقة عليها، بل إني أزعُم أن هذه التجربة المتفرِّدة تقترح على قارئها صيغةً جديدة في قراءتها، لأنها تصدُر عن شاعر يمضي كذئب البراري وحيداً برفقة قصائده، في تحلُّل كامل من أيِّ انتماء إلى أيّ قبيلة شعرية أو حساسية مُعيَّنة، إنه شاعر يَذرَع عالَمه الذي حلَّ به وحيداً، وتَعلم أن الوحدةَ، أو العُزلة الاختيارية، تُفضي إلى التأمّل وحتى الاجتراء على التفلسف. ويبدو عاطف معاوية عاطفياً في قصائده، كما في الواقع، إنساناً رقيقاً ومُرهَفاً وذا قدرة عالية على الإحساس بتفاصيلَ قلّما يُلتفتُ إليها، كما يبدو جانحاً إلى البوح، ولعل ذلك ما يُفسِّر تعامُله مع القصيدة بمسؤولية ووعي، مُتحاشيًا اللعب بها أو الارتجال، فللشعر قداستُه أيضاً، ولذلك يقول: «لا أجازف في الشعر». وفي الوقت ذاته يؤكِّد: «لا أراهن على الحياة/ كما لم أراهن يوماً على كتابة القصيدة». لكنَّ اللافت أن الشاعر في خلفية نصوصه لا يفتأ يطرح أسئلة كثيرة، ويُقدِّم أجوبة عنها بشكل غير مُباشِر، دون أن يَنتظر الجوابَ التأويليَّ من قارئه، وهو بذلك يؤكِّد أننا في أصْلنا كائنات سائلة ومتسائلة، وأنه يُحتَمل في حال تخلّينا عن طرح السؤال، دون تقديم جواب، مثلما تقول حنا آرندت في كتابها «حياة العقل»، فإننا لن نَكُفّ عن إبداع أشياءِ الفكر تلك، التي تُعرَف بصفتها أعمالاً فنية، وإنما سنتخلى عن طرح أسئلةٍ مع أجوبة تَصلُح قاعدةً لكل حضارة كذلك. لذلك فإن الشاعر

جيورجيو أَغامبِن

حنا آرندت

عاطف معاوية يُترجِم قلقَه الوجوديَّ والاجتماعي والثقافيّ والسياسيَّ جماليًّا، أي في قصيدة تؤالف بين السؤال والجواب، ويكون هذا الجواب تلميحاً طَيِّها، وليس تصريحاً، لِئلاّ يُصادِر حقَّ القارئ في ممارسة نشاطه التأويلي. وإذن، لا يَطرح الشاعر أسئلتَه بشكل صريح عبر استعمال أدوات الاستفهام المعروفة في اللغة العربية، فهو يستعمل لغة الشعر، والشعر لغة غير اللغة، إنه لغةٌ ذات طبيعة متعالية مهما اجتهدنا وحاولنا إبراز التصاقِها المباشر بالواقع، وهي لغةٌ مُجهِدة، تُكلِّف قارئها الكَدّ قبل أن يُحقِّق منها المتعةَ والفائدة معاً، وكذلك الحال مع الأجوبة، التي أزعم أنّ ديوان عاطف معاوية يَحبُل بها، لأنها هي الأخرى تَتخفى وتتوارى من فرط ظهورها، ولذلك قال الصوفية قديما على لسان الإمام البوصيري «واختفى منهم على قُرْبِ مَرْآهُ ومن شدةِ الظهورِ الخفاءُ». وكذلك أزعم أن استراتيجية الإخفاء يُعلَن عنها عند عاطف معاوية بدءاً من عنوانِ ديوانه «أجراسٌ متوسّطية» وهو أيضاً عنوانُ إحدى قصائد الديوان، فلفظة «أجراس» مُفردُها الجَرْسُ: الأَصْلُ، وقِيل: الجَرْسُ، والجِرْسُ، أي الصَّوت الخَفِيُّ الذي يحمل فكرة الإخفاء. ولذلك قالوا: ما سمِعتُ له حِسًّا ولا جِرْسا.

تحضُر الجُمَل الشِّعرية المُتضمِّنة للسؤال الصريح في أمثلة قليلة داخل الديوان، فهي في حدود خمْسِ أدوات هي: هل وماذا وكم وكيف ومَن، استُعملتْ في 12 جُملة شعرية في نصوص تَشْغل 79 صفحة من الديوان، هي: «لا أحدَ يُمرِّر أصابعه على صوته هل به أَلَم، أجرحٌ أم ماذا؟»، و«يا صيفنا، كم نحن غرباء عن قريتنا/ والبحر بحال الوهم مشدود في موجه/ لا غريق سوانا نحن»، و«أنظر الآن في الجدار أمامي بطريقة فارغة وأُفكِّر، هل كان مثلي إنساناً وتجمّد جرّاء صمته»، و«يا صديقي/ واسمي/ كيف لنا أن نَكبرَ تحت سقف العتمة/ كيف لنا أن نعود سالِمين من حُلمنا»، و«كيف مات الحلم فينا»، و«هل أكتفي بك كموجة تتباهى بأطفال لا يغوصون/ هل أكتفي بغيابنا»، و«يسأل الغريبُ الجديدَ من أضاع البحر الأزرق/ من أغلق الباب في وجه الرِّيح/ تصرخ فاطمة/ اعتقَلوه. / مَنْ يَحمل في داخله/ قرية أضاعَها الضباب في صوته/ والليلُ ليس لأحد».

ويتهيَّأ لي أن الشاعر يُدرك استراتيجيته هذه جيداً، وأنه قد أورَدها تلميحاً في قوله: «لا أحد سوى أنا وأنتَ»، «أنا السؤال وقلبي»، الأنا هنا هي الذات الشاعرة السائلة والمتسائلة، والأنتَ هي ذات الشاعرِ نفسُها المُجيبةُ، والتي ينزَع بها الشاعرُ من ذاتِه آخَرَ، ضِمن ما يُعرَف بلاغياً بالالتفات، فيجعلُ ذلك الشِّقَّ الثاني منه يتكلَّم مُعْلِناً عن حضورٍ مُضاعَف، ليكون مُتجاوِبًا مع نظرة جيورجيو أَغامبِن، الذي يرى، في كتابه «نهاية القصيدة»، أن «الشِّعر لا يحيا إلاّ في توتر وانشطار (وإذن، كذلك في التداخل الكامن) بين الصوت والمعنى، وبين السلسلة السيميائية والدلالية». وما أزعُمُه من أنّ الشاعر عاطف معاوية يُقدِّم في قصائده أجوبةً تَدُلّني عليه كتابتُه عن مَعيشه اليومي، والتي تُبرزُه في موقفِ الملاحِظ المتأمِلِ في تأنّ لأحوال الذات والبشر، بتاريخِهم وأفعالهم، وحضورهم، وماضيهم، وغيرِها، ليتَدارَكوها، وللأشياء المحيطة به في المَسكن والشارع والطبيعة وغيرها، مُحتجًّا جمالياً، لأن كلَّ كتابةٍ هي في أصْلها –وفق غادامير، هي احتجاجٌ على تدْنيس ما، لِيُبرز التزامَه بتقديم يد العون لمن حوله ولمُحيطه من كائنات وأمكنة.

وإذا كانتْ عادة المشتغلين بالفلسفة أن يُردِّدوا «أن الأسئلة في الفلسفة أهم من الأجوبة»، فإني أرى أن صاحب «أجراس متوسطية» يذهب في نصوصه إلى «أن الأجوبة في الشعر أَهَمُّ من الأسئلة»، لأنّ للشعر تصوُّرَه وشخصيتَه التي تُميِّزُه عن الفلسفة التي يقف أمامَها نِدًّا لها؛ وكانت الفيلسوفة الإسبانية ماريًّا ثامبرانو عرضَتْ في كتابها «الفلسفة والشعر» إلى العلاقة بين الاثنيْن، وأنها أشارتْ إلى أن كُلاًّ من الفيلسوف والشاعر يتوقان إلى الوصول إلى الحقيقة وإلى قولِها، وأنها مثَّلتْ للحقيقة باستعارةِ هي الفاكهة التي تُوجَد في أعلى شجرة، وأنَّ الفيلسوف يُجهِد نفسَه بالتأمّل وبناء نسق وصوغ مفاهيم من خلال البحث المُضني، أي بتسلُّق الشجرة للوصول إلى الفاكهة- الحقيقة، بينما الشاعرُ، وهو جالسٌ تحت الشجرةِ يستمرئ ظلَّها، تَسْقُط إليه الفاكهة- الحقيقة ناضجة، دون أن يبذل أيَّ جَهد يُذكَر، الشيءُ الذي يُثير اندهاش الفيلسوف، ويَجعله يَغبِط الشاعر على الدَّعَة التي يَتنعَّم فيها، بل قد يُناصبُه العداء تلقائياً.

والمعروف أن الفيلسوف الألماني مارْتِن هايدغر كان يَعثُر في الشِّعر على أجوبةٍ عمّا كانت تَؤرِّقه من أسئلةٍ وأفكارٍ وانشغالاتٍ، وأنه كان يُصادف ضالَّتَه لدى الشاعر فريدريش هولدرلين بالخصوص؛ ولذلك يُراودُني إحساسٌ بأنّ عاطف معاوية يَعي أنه كائنٌ متفرّد وأن ربّات الشعر قد ألْهَمنَه قوْلَ الشعر، وأنه بالقصيدة يُفكِّر في اللغة التي هي مأوى الكائن، ويُفكِّر في الوقت نفسِه في ذاته وفي ما يمتلِكُه، وفي ما حوْلَه، وهو يَعي أيضاً أنه يُصغي إلى ما يمتلكه بالمِقدار الذي يعي به أن ما هو مُمتلَكٌ لديه يُصغي إليه هو الآخر، وبهذا يُفيد أنه يمتلك جوهرَه، وهكذا يؤكِّد بأن القصيدة فعلٌ واعٍ، يتكامل مع الفعل الفلسفي، وهذا في تصوُّري يتكامل مع الظاهراتية لدى هايدغر.

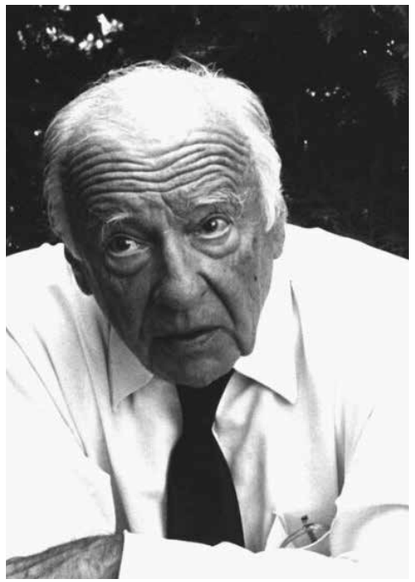
يفكِّر عاطف معاوية في القصيدة، وفي العالم الذي يتحرك فيه مُتفاعلاً مع من حوله وما حوله، راصداً أفكاراً وتصرفات وأحوالاً وغيرَها، مُنبِّهاً إليها وداعياً بشكل غير مُباشر إلى موقف أو رَدٍّ، وهو ما أرى فيه جواباً، أي مُقترَحاً لحلّ مشكلة، بمعنى أن المهمَّ لديه ليس حلَّ المشكلات، بل الطريق الذي يقود إلى حلها، لأنّ الخِبرات تُكتَسبُ على الطَّريق، فيُتعلَّم التغلُّب على مُشكلات أخرى سواء تشابهت أمِ اختلفتْ.

يوُسع الناظر في «أجراس متوسطية» أن يقف على قضايا عديدة ومتنوعة أتى عاطف معاوية على معالجتها أو طرحها أو إثارتها، وقد استرعى انتباهي منها استحضارُه قضيَّةَ الغيابِ مجسَّدةً في الذين تَوارَوْا عن الأنظار أو غُيِّبوا، يقول: «في الغياب، أشرب قهوتي بأشياء متعثِّرة». وواضح أنّ الغياب حالةٌ لاحقةٌ سابقة على الحضور، وأنّ المتَعثِّر

هنا هو ما يَعسُر على الذهن ألاّ ينساه أو يتناساه، وأنه لا يخص شاغلاً ذاتياً فقط، بل يَشمَل الغيريَّ، بل إن الغيريَّ هو المهيمن لديه، ولا يُمكن تناول الغيريِّ إلاّ من خلال الذاتي الذي يَرصُده، بالطبع.

ويعترف الشاعر بمعاناته الذاتية مع الغياب، بخلاف النسيان الذي هو فِعل إراديٌّ تَطوي به الذاتُ صفحةَ تجربة ما، وهو ما يحرص الشاعر على التخلُّص منه، لَئلاّ يُؤاخَذ باقترافه، ولأننا بحسب قوله: «لسنا مُرغَمين على النسيان»، ولهذا يقول: «في البدء، أغسل وقتي من هواء النسيان». يتذكَّر عاطف معاوية أهلَه وأمكنته وأشياءه وأحداثاً عرفتْها قريتُه، لأنه يرى، بحسب قوله، «وُجوهاً بداخلي لا تُنسى». أما الغياب لديه فهو وعْي بالخَصاص والافتقاد والنُّقصان، ولذلك عرَّفه شعرياً بقوله: «الغياب/ كدرس في الرياضيات/ كل ما فيه نقصان»، ويقترن الغياب لديه بالتذكُّر، ولذلك لم يكن ليَتردَّد في أن يُكاشف الفتاة التي يُحبُّها بقوله: «في البدء، أغسل وقتي من هواء النسيان/ لأتذكَّر اسمَكِ بوضوح»، لأن إبعادَ النسيان فرصةٌ للحفاظ والإبقاءِ على الصلة بالغائب.

تَكثُر في «أجراس متوسّطية» جملٌ شعرية تقف مُذكِّرةً بالغياب، إما باللفظ الصريح، وإما بالتلميح، وليس هذا غريباً، فمنذ العصر الجاهلي كان الوقوف عند الأطلال وعند آثار الراحلين عن الديار، من القضايا اللافتة في الشعر العربي، ولا مراء في أن عاطف معاوية قد حاول التخلُّص من التذكُّر، لكن محاولاته كان مآلُها الفشلَ، نظراً لإلحاح الغائبين عليه كي يستحضرهم باستمرار في كلماته، يقول: «أمشي لأنسى من رحلوا حاملين كلماتٍ تجرُّني للبعيد». ما يَحدُث للشاعر هو أنّ محاولتَه نسيانَ الراحلين تُورِّطه في تخليدهم، إذ «في البعيد أترك فمي مفتوحاً للهواء/ لأطلق صمتي كلماتٍ لا تعرف ما الموت»، ليكون حضور الغائبين هو الأقوى وهو الواقع الذي لا يرتفع، وبذلك ينهزم النسيان، ويغدو الغائبون ذوي حضورٍ لا يَبرَح الشاعرَ، شأن أولئك الجنود الذين، وفق قوله: «ماتوا/ ماتوا ولا أحد يُبطئ خطواتِ الحنين». كما تُستعاد في الغيابِ، وعلى امتداد صفحات الديوان، مأساةُ



هانز جورج غادامير

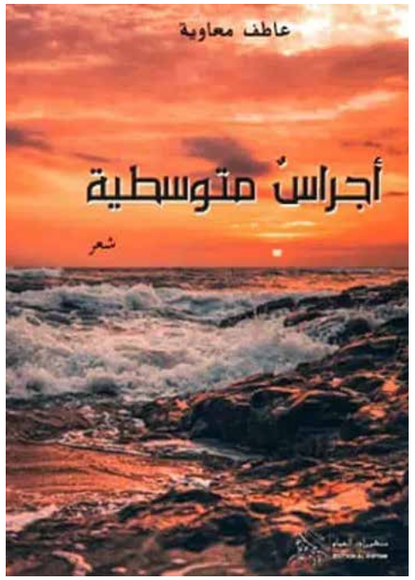
قرية الشاعر، «قرية صغيرة/ تمنح لأبنائها أرواحاً/ لتبكيَها/ تمنح حنيناً بأشجار بلا ظِلّ/ بلا عينيْن». إنها فردوس مفقود، عبثت بها الأيام، وتناهبَها الأغراب، فتلاشت ملامحها الأصلية، وها هو الشاعر يسعى في طلبها، في صورتها الأولى التي عرفَها في طفولته، فيُردِّد في تساؤل مُمِضّ: «من يحمل في داخله/ قريةً أضاعَها الضباب في صوته»، لكنه لا يعثر إلاّ على «شاهدة على صوت الندم». في القرية الصغيرة يختفي أشخاصٌ، تدُلُّ عليهم صرخةُ فاطمة، يقول عاطف معاوية: «تصرخ فاطمة/ اعْتَقَلوه»، وفيها تختفي أشكالٌ للحياة الطبيعية ببحرها وغيومها وأشجارها وضبابها، تلك التي كانت تَشغَل الفضاء المعيشي للشاعر، والتي عزّ عليه أن تنْدَثر، كحال «هذه الكنيسة التي تُطلّ على البحر/ إنني مثلُها، وحيد، أُطلّ/ على أحلامٍ نائمة/ على بحر/ بفم مكسور يلفظ أمواجَه لينسى/ لكنه مثلي/ يكاد أن ينسى»، لكنه لا ينسى، بدليل تخليده للتجربة في قصيدته وفي الديوان.

الحقيقةُ هي أن الشِّعرَ بصفته فنّاً هو بحْرٌ لا ساحل له، يهتمّ بما لا يَخطر على بال، وعندما تكون القصائد جيِّدة، فإنها تمنح قارئها إمكانَ تأويلها إلى ما لا نهاية، وهذا هو سرّ خلودِ الأعمال الفنية المتميِّزة، ولأني أرى الإصدار الشعري الجديد لعاطف معاوية «أجراس متوسّطية» عمَلاً رفيعاً، فإني أجِدُ فيه مُقترَحاتٍ تأويلية عديدةً، وقد عَنَّ أن أختارَ منها الالتفاتَ إلى قضيَّةٍ نظرية تَرِدُ طيَّ إبداعِه الشِّعري، وهي تلك التي تُعرَف بالميتاشعر، التي ينقلب فيها الشِّعرُ إلى التفكير في ذاته من داخل الشِّعر نفسه، فيتطرَّق فيها إلى أحواله المتنوِّعة، أو يتحوَّل فيها إلى متحدِّث عن نفسه، ليكشف الخَفِيّ في التجربة الشعرية التي تَظَلّ لغزاً بالنسبة إلى العموم. وإذا كان الغِيابُ موضوعاً يدُلّ صراحةً على الخفيِّ والمختفي، فإن موضوع الميتاشعر تقتضي تجليتُه وإبانتُه جَهداً، لأنه موضوع جِرسٌ من بين أجراس هذا الديوان، وهو موضوع ذو صلةٍ بالجماليّ البحت، لأنّ عداه من القضايا في الديوان وجوديّ واجتماعي وثقافي. ويؤكّد الشاعر على أنّ إبداع قصيدةٍ، في صورة عَمَل فنِّيٍّ يستحقّ التنويه والتفاعُلَ معه، هو مَخاضٌ حقيقي، وأنّ انبثاقَها يُكلِّف الشاعرَ مكابَدة، ذلك أن انبجاسَ القصيدةِ خَلْقاً سوياً فيه مُجاهَدةٌ، عبَّر عنها بقوله: «أجرّ القصيدة، أدحرجها بصوتي المليء بالشقوق/ صوتي الذي خبّأته طويلاً كشرخ لا أحد يُرمِّمه»، حتى لكأني به يُنوِّع على قول الشاعر الحطيئة:»الشِعرُ صَعْبٌ وَطَويلٌ سُلَّمُه»، أو كأنه يؤكِّد قولَ الفرزدق «إن خَلْعَ ضِرْسٍ أهْوَنُ عليَّ من قول بيت من الشعر»، ذلك أن القصيدة، وَفق عاطف معاوية، لا تُسلس بيُسر الانقياد لصاحبها، لأن التمنُّع في الجيد منها أَصْلٌ متأصِّل، ومع ذلك فإنّ الشاعر يُغامِر في طلبها، في ظروف وأراضٍ لا يَعرِفها إلاّ مَن يُكابد شوقَ طَلَبِها، يقول: «لأن القصيدة لم تعد قادرة على الحُلم، على المشي/ والغروبُ حان [...] لكني أتبعُكِ حيث لا أَحَدَ يَعرفني». إنه يعيش على احتمالِ مجيء القصيدة في اللحظة غير المتوقَّعة، فهو يَعلَم أنها كامنة فيه، تتحيّن البروز، ولذلك قال: «قصائدي قابعة في جوفي/ تَكبَر كالعطش دون انتباه/ كالحبّ عميقة/ سريعة المشي والبكاء»، ولأنه ماهر في اقتناصها، فإنه يَستنْفِر حواسَّه ويُوسِّع انتظاراته مُتهيِّئاً لاحتضانها أو لالتقاط التماعاتها، ومُستحضِراً إمكانَ أنْ تُباغِتَه في اللحظة غيرِ المتَوقَّعة، يقول: «أمشي/ مفتوحاً على القصيدة/ وأتوغَّل في الرّيح/ لأصطاد لحظة واحدة/ تُسقطني أنا أيضاً على ورقتي الأخيرة/ لأعثُر على حِبر/ على قصيدة تُشبهني بلا خطى الانزياح/ بلا خطيئة الشِّعر». ويؤكِّد عاطف معاوية على مُكاشفتِنا بمُراكمته لخبراتٍ كافية في التعامل مع القصيدة، خصوصاً احتمالَ انبجاسِها الفجائيّ من العدم، يقول «كقصيدة تأتي قبل موعدِها، وتَكبَر فجأة كأغنية/ كانت تردِّدها جدّتي، تردِّدها لا ككل الأغنيات كلما حان موعد الحصاد». ثم يكون تقْييد القصيدة بكتابتها وقد استوتْ سَواداً على جوديّ البياض، آنذاك يجد الشاعر نفسَه يقول: «أمشي/ لكني أترُك القصيدةَ هنا/ حيث لا أحد سواكِ/ أنتِ».

لا شكّ في أنّ تجربة الكتابة، بحسب ما يُطلعُنا عليه عاطف معاوية، لا تكتفي بالإلهام الفجائي وحدَه، كَسِرٍّ يَقود الشّاعر إلى الإبداع، بل إن هناك مُدخَلاً آخرَ إليها أساسُه القراءةُ والاجتهاد، والإصرارُ على الاحتكاك عبر القراءة بِتجارب شُعراءَ آخَرين، ينتمون إلى ثقافات غربية، تُفيد الشاعر في تطوير مهاراته وقدراته وشحذ أحاسيسه، وأجِدُ صدى لذلك في رصْد عاطف معاوية لتجربة أحد أصدقائه الشعراء، بقوله في حقه: «صديقي يقرأ شعر لوركا، ويفتح يده اليمنى للكلمات التي تسقط/ من فمه كلما انتهى من قصيدة»، لِنتبيَّن دهشةَ الشاعر وهو يقرأ لغيره، لأنه يقف على ثراء لغوي وتصويري، فتَغتَني قصيدتُه، لأنه لم يُغلِق على نفسه بين أسوار ثقافته وحْدَها، بل طوَّرها بانفتاحه على ثقافات العالَم، عمَلاً بالاغتراب الذي تصِحّ به الأبدان، على حد قول الإمام إدريس الشافعي:

«ما في المُقامِ لذي عقْلٍ وذي أدَبٍ/ من راحةٍ، فَدَعِ الأوطانَ واغترِبِ

إني رأيْتُ وقوفَ الماء يُفسِدُه/ إنْ سالَ طاب وإنْ لم يَجْرِ لمْ يَطِبِ».



ما جئتُ على رصدْه إلى الآن من تمثُّل للشِّعر واستراتيجيات التعامل معه هو اعترافاتٌ ضِمنيةٌ أفدتُها من قراءة متْن الشاعر عاطف معاوية، والاعترافُ هو سيد الأدلة، كما يقول رجال القانون، فكيف لهذا الشاعر الوديع والصريح أن يقلب الطاولة على ذاته، بقوله «أنا، كلمة لا تصلُح للشِّعر/ مُبلَّلة، كانعكاس الغيمات في وجه البحر، زرقاء مُستعمَلة». هل كان يكذب علينا في ما ذكره وما استنتجناه عمَلاً بقول القدماء: أعذبُ الشِّعر أكذبُه؟ وكيف له أنْ يوغِل في توريط ذاته بإصراره على أن ينفي عنها كتابةَ الشعر؟ كقوله: «لا أراهن الآن بعدما وصلْتُ الثلاثين/ إلّا [على] عامَيْن/ أن أحيا طويلاً/ أو أن أموت مُنتحِرًا/ في قصيدة تُوضِّب اسمي/ كقطعة نادرة أخيرةٍ سقطتْ مني تحتَ القصيدة/ لا أراهن على الحياة/ كما لم أراهنْ يوماً على كتابة القصيدة». هل له الحق في أن يتحلَّل أو أن يتبرَّأ من القصيدة التي اجترَحَها، وقطف ثمارَها المتمثِّلةَ في قُرّاء كثيرين ومُعجَبين ورِهانِ دُور نشرٍ عليه، وحصوله على جوائزَ مُهمة؟ أليس هذا نكراناً للجميل وجحوداً غيرَ متوقَّعٍ من إنسانٍ وديع؟ الحقيقة هي أنني لا يُخامرني شكّ في أنّ هذه الاعترافات الشعرية هي استراتيجية في الكتابة، يتبناها الشاعر ليدرأ عنه الغرورَ الذي قد يتملَّكُه، وأنه يسعى بها إلى تكريس الإحساسِ لديه بالنقص، كي يُقنِع ذاتَه بأنه على درب الاجتهاد وتطوير ذاته إبداعياً، وأنه لم يبلُغ بعْدُ مُبتغاه، أي مقام الشاعر، إنه في نظري يروم الاستمرار على درب الاجتهاد في تواضع، لأنه يعي أنّ كتابة القصيدة صيرورة ومشروع ذو سيرورة، لذلك يحترِسُ في تواضع من إيهام نفسه بأنه قد بلغ مُرادَه، ولذلك يقول: «لا أجازف في الشعر». لا غرو أن ما يَفعله الشاعر عاطف معاوية هو إخفاؤه لِمَقاصده وغاياته! ولا أرى غرابة في فعله، ما دام أنه شعر يَحفل بالأجراس، أي الأصوات الخَفِيّة بصُوَرِها وأفكارِها وقضاياها.

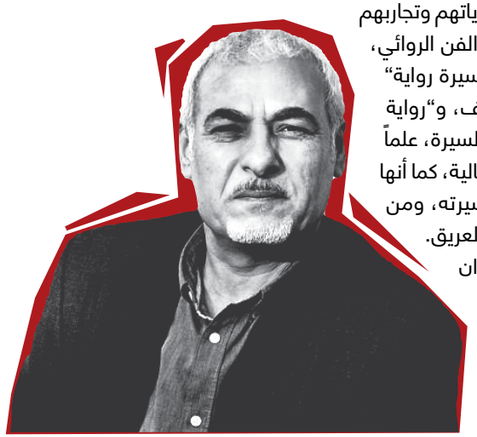
سيرة الشاعر

عاطف معاوية، شاعر من المغرب، ابن مدين المضيق التي تسمّى الرنكون، وتوصف بمدينة الصيادين. يواصل أشغاله الشعرية بصمت، مثلما يواصل اشتغاله الثقافي في جمعية العمل الثقافي التي تنظم مهرجان المضيق الدولي للشعر، فضلاً عن مشاركته في نادي أقلام الرنكون.
صدرت له مجموعتان شعريتان، هما: «يد طويلة تخلع الكلام»، و«أجراس متوسطية».
ونال جائزتين هما: جائزة ماهر نصر للشعر، في مصر 2023، وجائزة «أفضل قصيدة» التي نظمتها دار الشعر بمراكش في إطار فعاليات مهرجان الشعر المغربي في دورته الخامسة، 2023.

سيرة + رواية = سيرة روائية

بقلم: الدكتور محسن الرملي

وضعتُ العنوان على هذا النحو، بعلامات رياضياتية، لكي أختصر الفكرة قدر الإمكان، ومن أجل تَذكُّرها. بات واضحاً للجميع أن السوق العالمية للكِتاب قد أصبحت مُتخَمةً بالروايات، ووفق قاعدة السوق نفسه، فإن كثرة العَرض تُقلل الطَلب، والسوق نفسها أيضاً، هي التي قادت إلى هذا الحال، حين جعلت من صناعة الرواية شبيهة بصناعة الوجبات السريعة، حيث لا تجريب ولا ترميز ولا تقنيات تحديثيّة ولا رؤى فكرية عميقة ولا قضايا كبرى ولا لغة راقية، وإنما لغة صحافية عادية، يكتُب بها الجميع، وسَرد أُفقي، واختصار الرواية على عنصر واحد من عناصرها الكثيرة، ألا وهو "الحكاية". وهكذا تم استسهال كتابة الرواية إلى حد مشاعيَّتها، فصارت تدريجيّاً؛ تُغري الناس لكتابتها أكثر من إغرائهم لقراءتها.
وبالمقابل، نجد بأن كُتب السِيرة قليلة في سوق الكِتاب، قياساً بتوفر الرواية وإنتاجها، ولا سيما سوق الكِتاب العربي، على الرغم من تزايد الاهتمام عالمياً، بكتابة ونشر وقراءة السِيَر الذاتية بنوعيها: السيرة الذاتية الذاتية؛ التي يكتبها الشخص بنفسه عن نفسه، والسيرة الذاتية الغَيْرية؛ التي يكتبها شخص عن سيرة شخص آخر. والسِيَر بشكل عام، وعبر الأزمنة، تثير الفضول والاهتمام دائماً، كونها تتعلق بتجارب واقعية وتشهد على مرحلة وأحداث وأشخاص، وتكشف عن أسرار وعن رؤية معينة لتلك الأحداث وشخوصها ومواضيعها، وبالتالي فهي تنطوي على رؤية للحياة أيضاً.
فيما مضى، كان المفهوم عن هذا الجنس الكتابي، بأنه يخص الشخصيات البارِزة فقط، التي كان لها دور في ميادين معيّنة، أو تخص أشخاصاً كانوا قريبين منهم، فيُدونون شهادتهم عنهم، أما اليوم فهي كتابة تهم وتخص الجميع، ومن حق الجميع، فكل إنسان يعتقد بأن في سيرة حياته، أو سيرة شخص آخر يعرفه، ما يستحق الكتابة، وهذا أمر صحيح، فلكل إنسان تجربته وظروفه ورؤيته الخاصة في الحياة، وشهادته الخاصة عن حدث أو مرحلة ما، له خصوصية تشبه بصمة الأصابع، لا يشبهه فيها أحد، لذا؛ فإن تدوين هذه السِيَر، بشكل فني، سيكون إضافة ثقافية، وإيجابياً له ولغيره.
ولأن الغالبية في ثقافتنا العربية، يخشون البوح والكشف عن أسرارهم وذكرياتهم وتجاربهم ومكنوناتهم بشكل مباشر، فإن اللجوء إلى كتابة السيرة عبر اتباع أسلوب الفن الروائي، سيحل هذه الإشكالية بأريحية وراحة وإبداع، وبهذا الصدد لدينا صِنفان: "سيرة رواية" وهي التي تكون فيها الحصة الأكبر للسيرة، لذا؛ قدمنا ذِكرها في التصنيف، و"رواية سِيَريّة"، وهي التي تكون فيها الحصة الأكبر للجانب الروائي المُستَمد من السيرة، علماً بأن هذه التجنيسات سترتضي باللغة الفنية العادية الجيدة، ولا تتطلب لغة عالية، كما أنها ستُجنِّب مؤلفها المحاسبة على ما يكشفه من أسراره وأسرار غيره، من سيرته، ومن المحاسبة النقدية على التقصير في معرفة وتوظيف شروط الفن الروائي العريق.
وهكذا، أرى بأن علينا الانتباه والتدريب والتشجيع على خوض غمار هذا الميدان الثقافي المهم جداً، وأعتقد بأن السيرة الروائية أو الرواية السِيَرية ستكون حَلّاً أيضاً؛ للتخفيف من تُخمة السوق بالروايات وشِحّة السِيَر فيها.



• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني
يقيم في مدريد

جلال برجس يصوّر في

«معزوفة اليوم السابع»

كتبت: الدكتورة ليديا راشد (عمّان)

يرصد الروائي والشاعر الأردني جلال برجس في روايته الجديدة «معزوفة اليوم السابع» الصادرة عن دار الشروق والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2025، اختلال الحواس ضمن تحولات الحياة. ويصوّر الإنسان والحياة والعالم في العصر الراهن الذي أصيب فيه الناس بحالة من الآلية والرقْمنة بعد التغول الرقمي والتطور التكنولوجي الهائل الذي مسّ مناحي الحياة كلها، وأهمها: مفهوم الإنسان، دوره، قيمته، واغترابه عن عالميه الخارجي والداخلي.

«علم دكتور أدهم قبل أن يصاب (ابنه جاد) باختلال الحواس أنه بات من مشاهير وسائل التواصل الاجتماعي، يتحدث بما يثير الضحك لدى متابعيه، وحين شاهد صفحته شعر بخيبة وخوف كبيرين، إذ إن كل تلك الشعبية التي يحظى بها ابنه نتاج حديث بمواضيع تافهة. لم يعلم (أدهم) أن تلك المواقع الإلكترونية تدفع لجاد مبالغ مالية عالية، إلا حين سمع عن ذلك من أحد أصدقائه»، ففي هذا توصيف لحال الإنسان المتورط قسراً بعالم الإنترنت الذي يحوّل المرء إلى صورة بليدة متخمة بالانفصال عن العالم الخارجي ظاهرياً والانغماس فيه حد البلل جوهرياً، ولعل شخصية جاد التي لم تبرز في الرواية بصورة جلية مقارنة بالشخصيات الأخرى، إلّا أن حضورها في الرواية جلّى حالة الإنسان وسلوكه المستحدث الذي لم يكن كذلك قبل إدمان الشبكة يقبل على الطعام بشراهة، ويصاب باختلال الحواس الذي يمنعه من معرفة نفسه وحقيقتها التي يهرب منها إلى منافذ أخرى أكثر اتساعاً فيما يظن.

جلال برجس

تتبدّى شخصيات أخرى مثل: (الجنرال، العمدة، أوديسان، فايد، جوناثان، أبناء الطائر الأسود) وهي شخصيات ذات نفوذ واسع، وسلطة متحكمة في زمام الحياة السياسية والاقتصادية والصحية والإعلامية في مدينة الجد الأول، وكل هذه الشخصيات التي تمتلئ غروراً وتجبراً تمر بأزمة نفسية عنيفة مع الذات، إذ تسلط الرواية الضوء على كل منها على حدة راصدة للمختلف بينها والمتشابه، سابرة لدهاليز النفس العميقة التي تظهر القوة وتخفي الهشاشة والجبن من ماضي كل شخصية من هذه الشخصيات، فبعد أن أصيبوا بوباء عدم القدرة على رؤية أنفسهم في المرآة وظهور صورة شبحية تلازمهم لا تنفك تجمّل لهم الموت وتدعوهم إليه بوصفه الخلاص والراحة المنشودة لهم: «لا سبيل لك إلا الموت. لترتاح من ذاكرتك

روايته الجديدة حياة العصر الرقمي

ترصد اختلال الحواس

ومن عقدك الدفينة في تلافيفك السرية التي جربتها خلال سنين عمرك المزورة».

تعجز الشخصيات عن مواجهة ذاتها الحقيقية (الصورة الشبحية) التي لا تنفك تسخر منهم، وتمد لسانها لهم معلنة انتصارها أمام ضعفهم الذي تجلى ببكائهم جميعاً أمام ما آلت إليهم حالهم واستسلامهم أمام أنفسهم والآخرين في نهاية المطاف. مات (الجنرال) عارياً في حوض الاستحمام بعد أن بكى بكاء (فايد)، وانتحر أوديسان بمادة مخدرة، وحاول جوناثان الانتحار مراراً بإلقاء نفسه من الشرفة وإطلاق رصاصة في الرأس في النهاية.

تقدم الرواية مفهوماً مغايراً للموت الذي يهرب الناس منه ويستعيذون من ذكره، ويتشبثون بالحياة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، فغدا في الرواية سلوكاً يقبل أبناء المدينة عليه بعد أن أصيبوا بعدوى الوباء، فازدادت حالات الانتحار في الأحياء السبعة؛ بسبب انتشار الوباء الذي أفقد الناس رؤية وجوههم في المرآة، وأصبح الموت فعلاً مستحباً متقبلاً من جميع سكان المدينة. حيث شكلت المرآة في الرواية وسيلة من وسائل معرفة الذات؛ فهي معادل موضوعي للذات الدفينة، وأداة تمكّن المرء من رؤية نفسه والانبهار بها.

كل هذه الهشاشة الإنسانية التي تقدمها الرواية، وهذه القيم الإنسانية والفلسفة الوجودية التي توشحت داخلها بلغة أدبية تقع في النفس سريعاً يمكن أن تتحول إلى صورة النقيض؛ أي الإنسان بأسمى معانيه حين يحضر البطل الحقيقي في الرواية وهو الموسيقى التي تجلت بموسيقى الناي والكمنجة والطبيعة، إذ كان الخلاص في الناي الذي لا يستطاع الوصول إليه إلا بعد العثور على مخطوط الجد الأول وقراءته بتمعن عبر رحلة العثور على الناي الذي يظهر عند ظهور الطائر الأبيض ذي النقطة الزرقاء بين العينين الذي لم يُرَ قبلاً إلا عند ولادة الغجري (باختو) الذي يصل بعد رحلة مضنية إلى الناي، ويستطيع بصورة عجائبية العزف عليه في حي من أحياء المدينة؛ فيشفى أبناء الحي من الوباء ويعودون إلى رؤية أنفسهم في المرآة.

اللافت للنظر هو أن الغجري (باختو) وحبيبته (توليب) وعائلته الذين يعيشون في أطراف المدينة في خيم الغجر لم يصابوا بعدوى الوباء، فالموسيقى تحضر في خيم الغجر، وطقوسهم واحتفالاتهم، وبـ(شاندور) والد (باختو) كبير الغجر الذي يحترف العزف على الكمنجة، وينصّب بعد ثورة الغجر على المدينة التي انتبذتهم ورفضت دخولهم إليها عمدةً بعد ذلك.

تجسّدت ملامح البطولة في شخصية الغجري باختو (العاقل المجنون) الذي أخذ على عاتقه إنقاذ المدينة، وحبيبته توليب، وصديقه المغني (نوّار) من الوباء، فبادر إلى البحث عن الناي في جبل الجد الأول في رحلة دامت سبعة أيام مضنية من التعب والتعرض للإصابات وشُحّ الزاد والماء وترك أهله خاصة أمه التي كادت تموت خوفاً على ولدها المفقود.

وبهذا، يقدم جلال برجس في «معزوفة اليوم السابع» عزفاً فريداً يجلو صورة الإنسان الحقة التي لا تتحقق إلّا بعد التخلص من كل الزوائد. ولعل هذا التوصيف يتناسب مع طبيعة حياتنا، ودوامة العثور على النفس، وتعريف الذات في الوقت الراهن الذي بات مطلباً يلح علينا بصورة أكبر من ذي قبل. وهذا يدلل على الأزمة الوجودية، ولعلي أجزم بأن الرواية واقعية في اختيار شخوصها التي تجسد في أدوارها وهواجسها الواقع المعيش، وما المكان الذي يبدو خيالياً لا يشبه أماكن هذا الواقع إلّا جزءاً من أماكن متعددة نعرفها وقد لا نعرفها في جغرافية هذا الواقع، وكأن الرواية مزيج مركب من الواقعية والواقعية السحرية. إذ يلتبس

بعض الأحداث بالعجائبية من خلال رحلة العثور على الناي والطائر، وشفاء أهل المدينة من ترياق الموسيقى، فكلها أحداث قد تتحقق في جملتها في الواقع حين يتسم الإنسان بقيم الإنسانية العالية التي تبجل الدفاع عن الحق والعدالة بين الناس، والاعتقاد بالحب الصرف في الأزمان كلها: في الماضي، والراهن، والمستقبل المجهول. هذه الأزمان الثلاثة التي كوّنت جديلة زمنية متداخلة يشدّ بعضها إزار بعض عبر تداخل الأزمنة الذي وظف في الرواية بصورة ماهرة فنية، فنجد تداخلاً بين الزمنين الماضي والحاضر بصورة مكثفة تؤكد حساسية الذكريات الماضية التي تتشكل الشخصية الإنسانية اعتماداً على ما مرت به في الماضي من أزمات وضغوطات نفسية مريرة تتبدى في البناء النفسي للشخصية الإنسانية بعامة في الوقت الراهن، فمن منا يستطيع الانفكاك عن ماضيه الذي يطارده أحياناً؟! فالماضي في الرواية هو صانع الشخصية (الفنية، الواقعية) بصورتها النهائية، ويظهر هذا جلياً في تيار الوعي. أما المستقبل فهو عصارة مكبوتات الماضي، وردود الحاضر العكسية لما حصل في الماضي السحيق.

وبهذا تقدم «معزوفة اليوم السابع» توصيفاً جديداً للإنسان أمام نفسه وأمام الآخرين؛ بالاعتماد على أداة روحانية تؤمن بها البشرية كلها وهي الموسيقى؛ فهي القادرة على إعادة تعريف الإنسان لنفسه، وفهم دهاليزها الدفينة التي لن تنكشف إلا بسلّمها الموسيقي ذي النغمات السبع، وبثقوب الناي السبعة في اليوم السابع الذي اكتملت الخليقة قبله بيوم (اليوم السادس) وكأن الكون أصبح في اليوم السابع في حالة من التمام والاكتمال يقف عارياً متحضراً لليوم الأخير، كما (باختو وتوليب) في قفلة الرواية (ليس في جعبتهما شيء سوى الناي) ليجسد بذلك حقيقة الإنسان وسماته المنشودة التي من خلالها نجد أنفسنا عراة من كل النفوذ والصلاحيات والمكونات التي ظننا أننا من عبرها نستطيع بناء الإنسان فينا، لكننا نفقدها مجتمعة في اليوم السابع، وتبقى معنا موسيقى الحياة الصرفة.

خطوط السيرة

جلال برجس، شاعر وروائي من الأردن. صدرت له مجموعات شعرية وقصصية وكتب في أدب المكان وروايات. حازت مجموعته القصصية «الزلازل» على جائزة روكس بن زائد العزيزي للإبداع، ونالت روايته «مقصلة الحالم» جائزة رفقة دودين للإبداع السردي. كما فازت روايته «أفاعي النار» بجائزة كتارا للرواية العربية. وصلت روايته الثالثة «سيدات الحواسّ الخمس» إلى القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية 2019. ونالت روايته «دفاتر الوراق» الجائزة العالمية للرواية العربية 2021، كما تأهلت سيرته الروائية «نشيج الدودوك» إلى القائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد للكتاب 2023.

قلب تمرّس بالحب

بقلم: نبيل سليمان

لم أكتب حتى الآن رواية عن جراحة القلب المفتوح التي أعيش بفضلها منذ أكثر من سبعة عشر عاماً، أي إنني لم أفعل كما فعل وليد إخلاصي في روايته "سمعت صوتاً هاتفاً" 2003، أو عبده وازن في روايته "قلب مفتوح" 2010. ولن أفعل بخاصة كما فعل جمال الغيطاني في السرديات الثلاث التي ضمّها "كتاب الألم"، أقصد بخاصة "الخطوط الفاصلة.. يوميات القلب المفتوح" 1997.

بعد ذلك اليوم الفاصل عام 2007 بين الحياة والموت قرأت الكثير عن القلب، وساهرت من الأسئلة ما ساهرت حتى كاد أن يصير القلب حقاً مضخة للدم تابعة للدماغ. بل حلّ الدماغ محلّ القلب عملاً بأمر العلم، ولم يعد الدماغ حاكماً بأمره لوظائف الأعضاء فقط، بل صار حاكماً بأمره للوعي والعواطف. علمتني قراءاتي التاريخية والدينية أن مصر القديمة كانت ترى القلب سيد الهواء والدموع واللعاب وغيرها، بينما كانت الصين القديمة تراه سيد المشاعر والأحاسيس والذكاء والوعي. وهذا هو القلب حاكماً بأمره للحياة في الهند وعند الإغريق. لكن فلاسفة الإغريق سيفترقون في ذلك، فأفلاطون يذهب إلى أن القلب مستقر الروحانية، بينما الدماغ مستقر العقلانية، والكبد مستقر الشهوانية. وأبقراط يسبق العلم إلى مركزية الدماغ، فالعواطف تنبع من الدماغ، والعقل هو إذن من يحب ويخفق للحب، وليس القلب!

لأمر ما أراني – وقد بلغت من العمر عتيّاً – أدير ظهراً لكل ما تقدم، وأعود إلى ما كنت قبل ذلك اليوم من عام 2007، والفاصل بين الحياة والموت، فأمتلئ بهذه الصورة البديعة التي للقلب كما جاء في الحديث الشريف: "مثل القلب مثل ريشة بالفلاة تعلقت في أصل الشجرة، تقلّبها الريح ظهراً لبطن". ويتقد ما سكنني زمناً من أمر القلب، فإذا به مستقر العقل، وليس الدماغ، عملاً بما كان ابن القيّم الجوزية يردده: "أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب"، وإذا بالقلب هو الفؤاد والفؤاد هو القلب، وأبو الطيب المتنبي يشجو:

"أرقٌ على أرقٍ ومثلي يأرق/ وجوى يزيد وعبرة تترقرقُ
ما لاح قلب أو ترنم طائر/ إلا انثنيت ولي فؤاد شيّقُ".

أما متنبي زماننا، أعني بدوي الجبل فقد قال:

"صحا الفؤاد الذي قطّعتِهِ/ مِزَقاً حرّى الجراح ولملمنا بقاياه".

يقال: سُمّي القلب بالفؤاد لتفوّده وتوقّده، كما سمّي بالخَلَد، وهذا قيس بن الملوّح يشجو:

"يقولون تبْ عن ذكر ليلى وحبّها/ وما خَلَدي عن حب ليلى بتائب".

وعلى كل هذا الذي جُبِلتْ به الروح مما للقلب في التراث الشعري، أتوّج قصيدة (اللهب القدسي) لبدوي الجبل، ابتداءً بالسؤال:

"أتسألين عن الخمسين ما فعلت؟/ يبلى الشباب ولا تبلى سجاياه".

سوى أنني سأبدل الخمسين بالتسعين، ليكون لي عندما أبلغها أن أشجو:

"في القلب كنز شباب لا نفاد له/ يعطي ويزداد ما ازدادت عطاياه
يبقى الشباب نديّاً في شمائله/ فلم يشب قلبه إنْ شاب فواده
وا لوعتاه لقلبٍ لو تُطاع له/ أمنيّةٌ كنتِ أغلى ما تمنّاه"

• روائي وناقد أدبي من سوريا

مؤلفون وناشرون عرب يكشفون أسرار المفاتيح السحرية

عناوين الكتب.. عتبات أولى لجذب القرّاء

استطلاعات وتحقيقات

كتب: شريف الشافعي (القاهرة)

لعناوين الكتب قيمة مهمة في صناعة النشر، فهي من العتبات المفتاحية للدخول إلى مضامين الكتب واستشفاف عوالمها وأجوائها، كما أنها من جهة أخرى لافتات برّاقة للإعلان عن الكتب والترويج لها وتسويقها، واجتذاب القوة الشرائية على نطاق واسع.

هكذا، يتأثر انتقاء عناوين الكتب باعتبارات متشابكة، فنية وجمالية ودلالية وتجارية. ومن ثم، يجري عادة إعداد خلطة سحرية بالتعاون بين المؤلف والناشر، من أجل الاستقرار على العنوان بشكل نهائي، وفق هذه المحددات كلها، وغيرها، التي تراعي إيجاد عنوان متزن، هادف إلى تحقيق الغرض الفكري والإبداعي، ومناسب لقاعدة القرّاء الموجه إليها الكتاب في الوقت نفسه.

ويتفق مؤلفون وناشرون عرب استطلعت مجلة «كتاب» آراءهم على أن اختيار العنوان الناجح الذي يعد العتبة الأولى الجاذبة للقراء ليس عملية سهلة، مستعرضين خلاصة رؤاهم وتجاربهم بشأن مقوّمات اختيار العنوان، وفلسفته، وأسرار إخراجه في ثوبه النهائي.

ويؤكدون أن هذه العملية تتم بالضرورة بالتوافق المرن بين المؤلفين والناشرين، إذ تجمعهم معاً في آخر المطاف غاية واحدة مشتركة، هي نجاح

الشاعر المصري

أحمد سويلم:

التفكير في عنوان أي كتاب من أصعب الأمور في الإبداع. وبالنسبة لي أنتقي عنوان الديوان بعد تفكير طويل.

الكتاب في الوصول إلى القراء.

حسابات دقيقة

الشاعر والكاتب المصري أحمد سويلم، صاحب الخبرات العريضة كمؤلف، وكناشر أيضاً مسؤول عن إصدارات دار المعارف لسنوات طويلة، يستحضر تجربته الخاصة التي تجمع بين الإبداع ومهنة النشر، قائلاً: «أنتقي عنوان الديوان بعد تفكير طويل، يقوم على وضعي نفسي مكان المتلقي، وقياس رد فعله إزاء العنوان، ونسبة القبول لديه، ومدى تشويقه لعالم الديوان، الذي يعبر عنه العنوان. ولذا، فالتفكير في عنوان أي كتاب من أصعب الأمور في الإبداع».

ويضيف: «من خبرتي بصفتي ناشراً، فإن للناشر الحق في الاشتراك مع الكاتب، والاتفاق على العنوان، لأن المؤلف قد يكون بعيداً عن شؤون التسويق؛ وأتذكر مثلاً أن أحد الكتاب قدم لنا في دار المعارف مخطوطًا بعنوان (تلوث البيئة)، وهو عنوان متداول ومستهلك. وتصفحتُ المخطوط، فوجدتُ عنواناً بديعاً هو (الأرض شفاها الله)، وسعد المؤلف جدّاً بهذا العنوان».

ويحكي سويلم أن مؤلفاً آخر جاء بمخطوط عنوانه «أفكار سياسية»، وتم تغييره بواسطة جهة النشر إلى «الحرية وأخواتها». وهكذا، يخضع اختيار العنوان للحسابات الدقيقة التي تراعي الذائقة، والتشويق، والتسويق، من دون أن يبتعد عن طرح محتوى الكتاب.

الشاعر والكاتب المصري

زين العابدين فؤاد:

تدخلات الناشر في صناعة الكتب الرائجة قد تتعدى العنوان إلى توجيه المؤلف صوب مضامين وأفكار بعينها.

الشاعرة السورية

فرات إسبر:

اختيار العنوان لدي عملية صعبة تأخذ وقتاً طويلاً، ويأتي ذلك غالباً بعد اكتمال النص، لضمان بناء جسر يصل بين الغلاف والمحتوى.

التشاور بشروط

يرى الشاعر والكاتب المصري زين العابدين فؤاد، أن «مشاركة الناشر في انتقاء عنوان الكتاب تزداد أهمية في حالة الكتب الأكثر مبيعاً، كالروايات الرائجة، حيث يجري تحاور وتشاور في منظومة النشر الصحية بين المؤلف ووكيله والناشر ومحرر الدار للوصول إلى الاختيار الأمثل».

ويقول «في حالة دواوين الشعر، يكون تدخل الناشر محدوداً للغاية. كما أن الشعر له طبيعة خاصة، فعنوان الديوان أمر لصيق بالتجربة التي لا يدرك جوهرها إلا الشاعر، والقارئ من جهة أخرى يهمه اسم مؤلف الديوان في المقام الأول، بغض النظر عن عنوانه».

ويشير زين العابدين فؤاد إلى أن تدخلات الناشر في صناعة الكتب الرائجة قد تتعدى العنوان إلى توجيه المؤلف صوب مضامين وأفكار ومعالجات بعينها، كما يحدث في دور النشر الأميركية مثلاً، وهذه أمور قد يكون لها منطقها التسويقي، لكنها لا تناسب الشعر الحقيقي والإبداع الجاد.

بوابة ورمز

من جهتها، ترى الشاعرة السورية فرات إسبر أن «عنوان الكتاب بوابة ورمز لما بداخله، ودعوة إلى قراءة الكتاب واكتشاف معانيه، والعنوان المختار بشكل جيد يلفت القارئ إلى أهمية الكتاب، ويؤثر بشكل إيجابي على قرار اقتنائه الكتاب». وتوضح أن اختيار العنوان بالنسبة لها عملية صعبة تأخذ وقتاً طويلاً، ويأتي ذلك غالباً بعد اكتمال النص،

الشاعرة اللبنانية

رنيم ضاهر:

الارتباط بين العنوان والمحتوى يصلح في الكتب العلمية والفلسفية والرواية، أما الشاعر فيحق له ما لا يحق لغيره.

المسرحي العراقي

فاروق صبري:

العنوان لا يتشكل عندي إلّا بعد مخاضات العمل، وأميل إلى العنوان الصادم، المفاجئ، المغاير، والمثير للتساؤلات والسجالات.

لضمان بناء جسر يصل بين الغلاف والمحتوى.

وتعترض فرات إسبر على تدخل دار النشر في اختيار عنوان الديوان الشعري، إن لم تكن هناك ضرورة قصوى لذلك، فهذا من حق المؤلف فقط. فالعمل الشعري خلاصة تجربة المبدع، والعنوان والمتن ليسا من مهام الناشر، الذي عليه الانصراف إلى شؤون الطباعة والتوزيع والترويج والتسويق الأخرى، وإن لم يكن العمل الإبداعي يناسبه، يمكنه رفضه منذ البداية.

الأبعاد العميقة

الشاعرة اللبنانية رنيم ضاهر، ترى أن «العنوان مهم، ولكنْ، كم من عناوين وُضعتْ بهدف التسويق ليس إلا؟ أما الأبعاد العميقة للقراءة الإبداعية، فهي تتعلق بطبيعة القارئ نفسه، ومدى تذوقه المحتوى». وتضيف: «هناك عناوين كونية، صاخبة، هائلة، متناسقة، وخارجة عن المضمون في آن، آسرة وما ورائية، لكن ماذا لو كان المضمون سطحيّاً ومغرراً بالعقول الضعيفة؟ أعني الجمهور المحدود الثقافة، الذي يتوجه إليه المدونون والمؤثرون الاجتماعيون بعناوين براقة ومزيفة، قابلة للتحلل مع الوقت».

وكقارئة انتقائية، تعترف الشاعرة اللبنانية بأن العناوين الصادمة تشدها أكثر من غيرها: «يعنيني أكثر اسم المؤلف، إذ تأخذني موسيقى العنوان الداخلية والصورة غير المألوفة في البناء، الكلمات المحددة الخارجة عن سياق العزف العام. والارتباط بين العنوان والمحتوى يصلح في الكتب العلمية والفلسفية والرواية، أما الشاعر فيحق له ما لا يحق لغيره، بشرط أن يكون العنوان جزءاً من تركيبة الكتاب النفسية».

مرونة وتفهم

أما لدى المسرحي العراقي فاروق صبري، فالعنوان يعني «المفتاح الأول لبوابات أي عمل مكتوب ومرئي ومسموع، ولا يتشكل عنده إلا بعد مخاضات العمل. ويقول

«أميل إلى العنوان الصادم، المفاجئ، المغاير، والمغري، والمثير للتساؤلات والسجالات. والمفترض أن يكون العنوان عامل جذب للمتلقي، وأيضاً للناقد الذي يحمله سحر العنوان إلى متن النص». ويوضح أن العنوان يجب الاهتمام بصياغته بعيداً عن الاستهلاك والتكرار والتشويق الشكلي، وأن يكون نابعًا من البحث والابتكار والمصداقية الفكرية.

وبحسب فاروق صبري، فلا بأس أن يوضع عنوان أي منجز إبداعي على طاولة النقاش بين صاحب المنجز ومنتجه الذي يهتم بكيفية التسويق والبيع، ويدرك بحكم تجربته التجارية متطلبات ذائقة المتلقين. ولكن «لابد أن يكون الاختيار الأخير للعنوان لصالح رؤية خالق المنجز وخياراته غير المغلقة على نفسها، والقابلة للتغيير والإضافة، وذلك يتطلب

الشاعرة السعودية

هدى المبارك:

عنوان الكتاب هو اللمحة الأولى عن محتواه واختزال التجربة بين طياته. وربما يكون أصعب مرحلة في الإنتاج الإبداعي.

المرونة والتفهم من جميع الأطراف».

حالات خاصة

من جانبها، ترى الشاعرة السعودية هدى المبارك أن عنوان الكتاب هو اللمحة الأولى عن محتواه واختزال التجربة الإبداعية بين طياته. وربما يكون العنوان أصعب مرحلة في الإنتاج الإبداعي، فهو الصورة الخارجية للعمل، التي قد ترفع جودة العمل أو تقلل منه. وتقول: «عادة أقرأ العمل مرات عدة مكثفة بعد المراجعة النهائية، وأحاول استنباط معنى مرتبط بالتجربة أو بإحساسي الشخصي تجاهها، وقد أناقش غيري من المبدعين المقربين للاستقرار على عنوان محدد».

وحول دور الناشر في المشاركة في اختيار العنوان، تضيف هدى المبارك: «لا أفضل ذلك، إلا في حالات مميزة وخاصة، ربما إذا بلغ المؤلف مستوى من الشهرة، وكانت هناك أهداف ربحية وتجارية، فالناشر الواعي الذي يسهم في الإعداد والمراجعة والتحرير سيكون هو الأدرى بالسوق. وفي بعض الحالات أيضاً، يكون الكاتب مغموراً، فيحتاج إلى صوت آخر ليساعده في الوصول إلى الجمهور».

عصف ذهني مثمر

فيما تعتبر أستاذة النقد الأدبي الحديث في أكاديمية الفنون بالقاهرة، الكاتبة المصرية الدكتورة أماني فؤاد، أن عنوان الكتاب النقدي أو الفكري مختلف تماماً عن الكتاب السردي الإبداعي، فالكتب الفكرية عادة ما يُنتظر من عنوانها أن يكون مفتاحاً للقضايا التي ستُطرح بها، وعتبة أولى، مضيفة: «بالنسبة لي، يظل عنوان الكتاب الذي أشتغل عليه، حتى اللحظة التي أدفع به إلى دار النشر، هاجساً قلقاً ومتغيراً، يحتمل التعديل والحذف والإضافة مرّات، وأراعي فيه العديد من الاعتبارات. منها أن يكون رصيناً وموجزاً ودالاً على موضوعات الكتاب، ومفهوماً أيضاً لأي قارئ يُطالعه، كأول القصيد. كما أتحرّى أن يترك العنوان ظلالَ السؤال في ذهن كل من يطالعه، وأن يُبطّن وعي القارئ بشغف المعرفة».

وبحسب الدكتورة أماني، فإن كلّ عصْف ذهني بين الكاتب ودار النشر؛ يصبّ في صالح العمل في النهاية، حيث يركّز الكاتب على النص وفلسفته الجمالية والفنية والدّلالية، وأيضاً ما يُخلَق في النص من عالم وِجداني، ولدار النشر اعتبارات تراعي التشويق للتسويق، ضمن اعتبارات أخرى، مثل البُعد عن التقعّر نزولاً لوعي الأكثرية. وهذا النقاش بين الكاتب الذي يعرف أهدافه، ودار النشر صاحبة الرؤية والرسالة، يكون دائماً لصالح العمل.

النظرة الأولى

بينما تصف الشاعرة والكاتبة السورية رانيا كرباج، عنوان الكتاب بأنه قد يكون النظرة الأولى التي

أستاذة النقد الأدبي

الدكتورة أماني فؤاد:

النقاش بين الكاتب الذي يعرف أهدافه، ودار النشر صاحبة الرؤية والرسالة، حول العنوان يكون دائماً لصالح العمل.

تجعلنا نقلب الغلاف، ونذهب في الرحلة أعمق، أو على العكس، نستدير بحثاً عن عناوين أخرى. وتقول: «العناوين بالنسبة لي ومضات تلمع وأنا أجمع النصوص، وأعيد ترتيبها وتأمّلها. والكاتب الجيد يستخدم خبرته وموهبته لخلق عناوين ساحرة، بحيث لا يستطيع القارئ مقاومتها. وكلما كان العنوان أقدر على التعبير عن روحِ النص، منح صاحبه مصداقية أكبر». وترى أن من المفيد مشاركة الناشر في إقرار العنوان، لأنه يقف على مسافة من العمل ربما تمنحه وضوحاً ووجهة نظر غائبة عن الكاتب، وربما تكون لرؤيته قيمة تسويقية أعلى، لكنْ يبقى العنوان في النهاية هويّة الكاتب، التي لا يصلح أن يشكّلها أحد سواه.

باب البيت

تستدعي الكاتبة المصرية الدكتورة سارة حامد حواس، مدرس اللغويات بكلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية، مقولة شعبية هي «الكتاب يبان من عنوانه»، أي أن العنوان هو باب البيت، ومن شكله نعرف قيمة أهل الدار ومحتوى أرواحهم، ونستشف ما نحن مقبلون على قراءته من متن ورسالة.

وتكمن أهمية العنوان في أنه يجذب أو ينفّر القارئ، فمنه ينبثق السر، فالعنوان الجذاب هو الذي يحمل في طياته رمزاً يوحي بما بداخله، فلا يكون بالغموض الذي يُعطل عقل القارئ، ولا بالوضوح الذي لا يحتمل تأويلاً.

وبالنسبة لمشاركة الناشر في اختيار العنوان، فهي، وفق الدكتورة سارة «مسألة مهمة، إذا تمت بمرونة، لأنها يدخل فيها جانب دعائي وتسويقي. فحلم أي ناشر زيادة مبيعات الكتاب، والكتاب عمل مشترك بين المؤلف والناشر، وهدفهما واحد هو جذب القارئ».

الشاعرة والكاتبة السورية

رانيا كرباج:

من المفيد مشاركة الناشر في إقرار العنوان، لكنْ يبقى العنوان في النهاية هويّة الكاتب، التي لا يصلح أن يشكّلها أحد سواه.

الكاتبة والأكاديمية المصرية

الدكتورة سارة حواس:

العنوان الجذاب هو الذي يحمل في طياته رمزاً موحياً، فلا يكون بالغموض الذي يُعطل عقل القارئ، ولا بالوضوح الذي لا يحتمل التأويل.

عناصر التشويق

بدوره، يؤكد مدير النشر بدار المفكر العربي في القاهرة، الكاتب والناشر حسام أبو العلا، أن عنوان الكتاب ربما يكون أهم أسباب نجاحه عند اختيار عنوان جذاب ليس مكرراً ولا مباشراً، أي يحمل بعض الغموض بغرض التشويق. كما أن الكلمة التي تنشر على الغلاف الخلفي من عناصر التشويق المهمة، خصوصاً إذا كانت موجزة وغامضة، وهي جزء مكمل للعنوان. ولا يزال العنوان عتبة واضحة ومهمة للكتب الدينية والعلمية والفلسفية، ويكون العنوان مسيطراً على الغلاف دون التركيز على صورة معبرة، بعكس الكتب الأدبية، التي تروج بالصور اللافتة بجانب العنوان.

ويضيف أبو العلا: «يكون النجاح مشتركاً بين المؤلف والناشر، إذا كان هناك تناغم بينهما، ومن ضمن هذا التعاون، الاتفاق على العنوان، وقد تحدث الخلافات إذا حاول طرف إقصاء الآخر».

جوهرة ثمينة

أما مؤسسة دار «التفرد» للنشر، الكاتبة والناشرة الإماراتية شيماء المرزوقي، فتقول إن «عنوان الكتاب بالنسبة لها هو المفتاح، أو التحية، أو الشكل، الذي تظهر به أمام القارئ». وتتفق مع الرأي النقدي الذي يجد أن العنوان مهم للدخول لعوالم الكتاب، فهو الصرخة الأولى الأعلى للنص، والصوت الأوضح الذي يلفت القراء. وانتقاء عنوان الكتاب أشبه بصياغة جوهرة ثمينة، فالعنوان المثالي يجب أن يجمع بين الجاذبية والدلالة العميقة، وفيه غموض محسوب ويثير التساؤل.

وكمؤلفة، وناشرة أيضاً، تؤكد شيماء المرزوقي أنه أمر صحي أن يعطي الناشر رأياً حول العنوان، بل حول المنجز بأكمله، لأن صناعة الكتاب لم تعد

مدير النشر بدار المفكر العربي

حسام أبو العلا:

يكون النجاح مشتركاً بين المؤلف والناشر، إذا كان هناك تناغم بينهما، ومن ضمن هذا التعاون، الاتفاق على العنوان.

الكاتبة والناشرة الإماراتية

شيماء المرزوقي:

العنوان مهم للدخول لعوالم الكتاب، فهو الصرخة الأولى الأعلى للنص، والصوت الأوضح الذي يلفت القراء.

تعتمد على النص وحسب، مع أنه العماد والمكون الرئيس، فهناك عوامل أخرى تسهم في نجاح الكتاب، مثل تميز العنوان، وتفرده، وجاذبيته للقراء.

معادلة صعبة

من جانبه، يوضح مدير دار منتدى الأدب الحر للنشر والتوزيع، الكاتب والناشر المصري عزيز عثمان، أن الأصل في اختيار العنوان أن يكون معبراً عن المحتوى، بشرط ألا يكشفه، بحيث لا يُدرك القارئ ارتباط المحتوى بالعنوان إلا بعد القراءة.

ويضيف: «في الأعمال الأدبية الرائجة، كالرواية مثلاً، نصادف اختيارات غير مناسبة، كأن يكون العنوان كاشفاً أحداث الرواية، وفي تلك الحالة قد يعزف القارئ عن القراءة. ولذلك، ولأمور أخرى، فإن التعاون بين الكاتب والناشر ضرورة لابد منها، خاصة أن الشق التجاري يلعب دوراً أساسيّاً في انتشار العمل الأدبي. وهنا يأتي دور العنوان الجاذب لانتباه القارئ، وكأنه علامة ضوء. هي معادلة صعبة، لكن لابد منها، أن يكون العنوان معبراً عن المحتوى، وغير كاشف له، وأن يحمل معنىً عميقاً، وفي الوقت نفسه يكون جاذباً وتجاريّاً، وأن يكون إبداعيّاً بغير تكرار، ومُختصراً دون إطالة».

حوار خلاق

انطلاقاً من تجربتها مستشارة إعلامية لدار الياسمين للنشر والتوزيع في القاهرة، تقول الكاتبة رشا ماهر، إنّ «عنوان الكتاب ليس مجرد اسم يُزين الغلاف، بل هو العتبة الأولى التي يخطو منها القارئ نحو النص، والمفتاح الذي يهيئه نفسيّاً وفكريّاً لاستقبال المحتوى. والعنوان الجيد لا يقتصر فقط على كونه جذاباً، بل يجب أن يكون معبراً عن روح العمل، ويحمل دلالات تثير التساؤلات».

وعن تدخل الناشر في اختيار العنوان، تضيف: «الأمر يعود إلى طبيعة العمل، وطبيعة العلاقة بين المؤلف والناشر. وفي بعض الحالات، قد يمتلك الناشر رؤية تسويقية تساعد في جعل العنوان أكثر جذباً وانتشاراً، لكنْ لا ينبغي أن يكون هذا التدخل على حساب الجوهر الإبداعي، والأفضل دائماً أن يكون هناك حوار خلاق بين الطرفين».

التداول التفاعلي

يقول صاحب دار سامح للنشر في السويد، سامح خلف، إنّ «العنوان الذي لا يستوقف القارئ ويثير اهتمامه، ويعلن في الوقت نفسه هوية الكتاب ومضمونه، لا يعتبر عنواناً موفقاً من جميع النواحي، الإبداعية والدلالية والتسويقية»، مشدداً على ضرورة أن يعكس عنوان الكتاب محتواه، وأن يكون فريداً ولا يُنسى، وموجزاً ومؤثّراً، وجاذباً انتباه الجمهور المستهدف.

ويتابع: «يجب التداول المرن والتفاعلي بين الناشر والمؤلف بشأن العنوان، ولكن الأمر لا يسير دائماً على هذا النحو من السهولة والتفاهم، بل قد يتحوّل إلى مسألة شائكة وموضع خلاف بينهما، خصوصاً إذا وقع المؤلف أسير عنوان معيّن دون النظر إلى الجوانب الأخرى».

مرحبا

ما هو «تشات جي بي تي»

بقلم: الدكتور صالح أبوأصبع

”تشات جي بي تي“ هو روبوت محادثة يعمل بالذكاء الاصطناعي يستخدم معالجة اللغة الطبيعية لإنشاء حوار محادثة تشبه هذا النشاط الإنساني. ويمكن لنموذجه اللغوي الرد على الأسئلة وتأليف محتوى مكتوب مختلف، بما في ذلك المقالات ومنشورات وسائل التواصل الاجتماعي والمقالات والرموز ورسائل البريد الإلكتروني. ومن مهامه إنشاء محتوى مثل كتابة التعليمات البرمجية وتلخيص النص واستخراج البيانات من المستندات. وهو أداة يمكنها تنفيذ مجموعة واسعة للمستخدمين بإدخال أي طلبات يتم إنشاؤها بواسطة الذكاء الاصطناعي لتلقي صور أو نصوص أو مقاطع فيديو تشبه الإنسان.

واستخدامات ”تشات جي بي تي“ عديدة، من بينها المساعدة في خدمة العملاء مثل المساعدة في الكتابة الصحفية وتحليل البيانات والمعلومات وإنشاء محتوى الوسائط الاجتماعية وتحويل النص إلى أنماط مختلفة وكتابة وتعلم التعليمات البرمجية وتحليل البيانات والمساعدة في التعليم والأكاديمية وإنتاج مواد تعليمية وبناء مساعدين صوتيين تفاعليين.

تتيح نماذج GPT بناء مساعدين صوتيين تفاعليين أذكياء. في حين أن العديد من برامج الدردشة الآلية تستجيب فقط للمطالبات اللفظية الأساسية، ويمكن لهذه النماذج إنتاج برامج دردشة آلية بقدرات الذكاء الاصطناعي التحادثية. بالإضافة إلى ذلك، يمكن لبرامج الدردشة الآلية هذه التحدث لفظيًا مثل البشر عند إقرانها بتقنيات الذكاء الاصطناعي الأخرى.

تتمثل خصائص ”تشات جي بي تي“ بما يلي:

- السرعة والكفاءة: بفضل الذكاء الاصطناعي، يمكن لـ“تشات جي بي تي“ توفير الردود والإجابات في ثوانٍ معدودة، مما يجعله أكثر كفاءة من الإنسان في بعض المهام.
- التعلم المستمر: يعتمد على نموذج تعلم مستمر، مما يعني أنه يمكنه تحسين أدائه بشكل مستمر بناءً على البيانات الجديدة التي يحصل عليها.
- متاح في أي وقت: إذ يمكن للمستخدمين الوصول إليه في أي وقت ومن أي مكان، سواء كان ذلك من خلال منصات الدردشة أو التطبيقات.
- التكيف مع مختلف المجالات: يمكن استخدامه في العديد من الصناعات والقطاعات والتفاعل الفوري والإجابة على الأسئلة وإنشاء المحتوى.

توفير التكاليف: من حيث التكلفة يمكن استخدام روبوتات الدردشة المدعومة بالذكاء الاصطناعي أفضل من توظيف وتدريب موظفين إضافيين.

هناك بعض المخاوف الأخلاقية التي تعتمد على كيفية استخدامه، بما في ذلك التحيز، والافتقار إلى الخصوصية والأمان بسبب مخاوف من انتهاك نظام الذكاء الاصطناعي لقوانين الخصوصية، والغش في التعليم والعمل والانتحال والاستخدام الخادع وفقدان الوظائف نتيجة الاستغناء عن العمال.

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

«نيو نيو» للفيلسوف الصيني جو غوه بينغ

فقدان يتحول إلى كتاب مؤلم وملهم

ضفاف

جو غوه بينغ

كتبت: مي عاشور (القاهرة)

قادت حالة الفقدان الكاتب والفيلسوف الصيني جو غوه بينغ إلى تحويل ألمه الخاص إلى عمل أدبي فريد ومؤلم وملهم في الوقت ذاته، إذ فاض ألم الكاتب من قلبه ليغمر الصفحات. وتجسد هذا الألم العظيم في الفقد بشكل رئيسي، وغيره من المشاعر القاسية، قد تحول إلى جريان من المشاعر المتدفقة، وأفكار فلسفية وتأملية، كلها ساعدت الفيلسوف على تجاوز محنته الصعبة.

الفقد مرعب؛ فهو شعور يحاول المرء الهروب منه قدر الإمكان، ولكن ما نراه من خلال هذا العمل «نيو نيو»، أن كل الثقل الذي ملأ قلب المؤلف، كان هو نفسه طريقاً للنجاة والخلاص، والمرآة التي عكست له العديد من الحقائق في هذه الدنيا.

كنت التقيت الفيلسوف الصيني جو غوه بينغ، للمرة الأولى، في بكين سنة 2014، وحينها أهداني عدداً من أعماله موقّعة منه، وكان من بينها كتاب «نيو نيو» الذي أهم ما يميزه هو أن مؤلفه أديب وفيلسوف، فنجد أننا أمام عمل أدبي تمتزج فيه الفلسفة بشكل بسيط وممتع.

دوّن جو غوه بينغ تجربته الشخصية الصعبة، ولكنها الباعثة للأمل في الوقت نفسه. وقال إن هذا الكتاب لا يُعَدّ شخصياً؛ لأنه لا يحكي حكاية متعلقة بأسرة صغيرة، بل حالة إنسانية شائعة يمر بها البشر.

بلهجة أهل الشمال في الصين، تعني «نيو نيو» ابنة صغيرة. والعمل يتناول تجربة الأبوة الأولى للكاتب، فيسرد لنا مشاعر استقباله لطفلته، وعجزه عن إنقاذ حياتها، ولوعة فراقها. فبعد عام ونصف العام، رحلت الطفلة، لإصابتها بالسرطان. ووفقاً لما جاء في مقدمة الكتاب: «نيو نيو التي أحكي عنها في الكتاب، هي طفلة مصيرها أليم، عاشت لعام ونصف العام فقط، وفارقتني مبكراً جداً. لكنني قطعاً، لا أدعوكم لقراءة هذا الكتاب باعتباره قصة مأساوية. القصة المأساوية ليست سوى حدث، وما يمكنكم رؤيته؛ أنه في أوج المصائب، يكون للإنسان تجربة حياتية أصدق، ويتولد عنده تفكير أعمق تجاه الدنيا».

ويوضح جو جوه بينغ بنية الكتاب، بقوله: «الفكرتان الرئيسيتان للكتاب هما: المعاناة والحب الأسري. من خلال حياة نيو نيو القصيرة، والعابرة كوميض شهاب، امتزجت معاناتي بحبي الأسري، إلى جانب تجربتي الاستثنائية. فقد حَفَرت المعاناة في قلبي مشاعر أبوية لا تُنسى، كذلك دفعني رباط الدم للانطلاق في رحلة تفكير في المعاناة. ولكن المعاناة والحب الأسري ليسا شيئين استثنائيين في حد ذاتهما، بل يكمنان بداخل كل إنسان بشكل أو آخر».

ويتابع «الطريق الذي ستقطعونه ممتداً وطويلاً. أود أن أقول لكم، ربما في المستقبل، ستسعون وراء شتى أشكال السعادة الموجودة في الحياة، ولكن تذكروا أن أهم سعادة موجودة بجواركم، هي الحب الأسري العادي. وعندما تتعرضون لمعاناة ما في المستقبل، يمكنكم اللجوء إلى شخص، يمد يد العون لكم ويواسيكم، وتذكروا دائماً أن شيئاً واحداً بوسعه أن يطفئ نور قلوبكم ويثقلها بظلال معتمة، وهو الوقوف بقوة وثبات وكأن شيئاً لم يكن. في رأيي، بتقدير المرء لصلة الدم والحب الأسري، وكذلك عند تحمله بشجاعة للعذاب الذي يرهق قلبه، فسيكون قد حقق نجاحين عظيمين في الحياة».

يقول جو غوه بينغ في وصفه لهذا الكتاب: «لا أدري كيف ينبغي عليّ تصنيف هذا الكتاب. فهو لا يشبه الرواية؛ لأن تنقصه العناصر الأساسية لها: كالحبكة الخيالية. وهو أيضاً لا يندرج تحت النثر؛ لأنه طويل جداً. وكذلك يُستَبعَد تصنيفه كأدب توثيقي؛ لأن بطلته رضيعة عاشت لعام ونصف العام فقط، وبالتالي لا يوجد ثمة إنجاز مؤثّر يستحق التوثيق. وفي النهاية، ما توصلت إليه في قرارة نفسي: أنه كتاب لا يشبه شيئاً؛ فهو ليس سوى مسيرتي في الحياة، ومثل هذه الرحلة الاستثنائية لا سبيل لتصنيفها من الأساس».

يتميز هذا الكتاب بكونه حقيقياً، ينقل القارئ ليعيش تفاصيل الأحداث التي رواها، ويشارك الكاتب في كل اللحظات. يصف جو غوه بينغ ميلاد ابنته، بكونه تغييراً للعالم، بل ويرى أن العالم صار جديداً كلياً لوجودها فيه، وخاصة أنه لطالما تمنّى إنجاب فتاة: «كنت أتطلع لإنجاب فتاة؛ لأن المرأة منحتني هدية الحياة، وأنا أرغب في رد هذه الهدية لها - بامتنان - في صورة امرأة، ولأنني أعلم أنني سأكون أباً يدلل أبناءه، أخشى أن أفسد ابني من فرط تدليله، ولكنني لا أخشى تدليل ابنتي؛ لأن الابن

يمكنه أن يشاركني وحدتي وحسب، أما الابنة يمكنها أن تشاركني وحدتي وتطمئنها».

عندما أكملت المولودة نيو نيو شهراً من عمرها، اكتُشفَ أنها مصابة بورم. وبعد فحصه اتضح أنه ورم سرطانيّ لا علاج له. وصف جو غوه بينغ هذه اللحظة، بقلم أديب وفكر فيلسوف، قائلاً: «في اللحظة التي خرجنا فيها من باب المشفى محتضنين نيو نيو، ووقفنا في الشارع، ودموعنا تغمر وجوهنا. لم نعرف إلى أين نذهب، الذهاب إلى أي مكان لا معنى له. وحينذاك، كان السائرون في الشارع كأطياف متداخلة مع السيارات. ففي طرفة عين، انهار ذلك العالم الجديد الذي ولد مع نيو نيو، ولم يكن هناك سبيل لاستعادة ذلك العالم القديم الذي كان موجوداً قبل ميلادها. كم أن العالم مزيَّف».

الفرح والألم كلاهما مصدر للإلهام، ومحرك للكتابة. منذ ميلاد نيو نيو، بدأ والدها جو غوه بينغ، يدوّن اليوميات، ليهديها إيّاها بعدما تكبر، لكن سبقه الموت. يقول الكاتب واصفاً غياب ابنته الصاعق: «لم تعد نيو نيو في الدنيا، ولم يعد هناك بيتها المضيء. كان يسود الظلام أمام عينيّ كساحة ممتدة، فقد أصابني العمى. وكأنّ ضوءاً التمع، ثم انطفأ».

بعد رحيل نيو نيو بعام، حبس جو غوه بينغ نفسه في غرفته، وشرع في كتابة هذا العمل، يقول: «بالطبع كتبت هذا الكتاب لنفسي. فكم قصة يمكنها أن تكمن في حياة قصيرة كطيف عابر؟ لكن بالنسبة لي أنا وزوجتي، قصة نيو نيو هي القصة الأجمل، بل والأكثر إيلاماً على الإطلاق في حياتنا، لا يمكنني أن لا أكتبها». ويضيف أيضاً: «دوّنت في هذا الكتاب مدى لطف وبؤس نيو نيو، وحالتنا النفسية التي امتزج فيها الحب بالحزن على ابنتنا التي ربيّناها تحت ظل الموت، وتفكيري العميق في الموت وأنا بجوار المهد. كتبت كل هذا؛ لأنه كان عليّ أن أخفف حمل الشوق والحنين الذي أثقل قلبي، وأمضي قدماً مكملاً حياتي».

حقق كتاب «نيو نيو» نجاحاً كبيراً، وأثر في قطاع كبير من القراء الصينيين، ورغم أنه صدر للمرة الأولى عام 1996، فما زالت تصدر منه طبعات جديدة مختلفة. حاز الكتاب على المركز الأول للجائزة القومية للكتب الشبابية المميزة في الصين عام 1998.

كاتب وفيلسوف

جو غوه بينغ (تشو غوبينغ)، كاتب وفيلسوف من الصين، وُلد عام 1945 في مدينة شنغهاي. يعمل باحثاً في معهد الفلسفة التابع للأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية. درس الفلسفة في جامعة بكين عام 1967. ترجم أعمال نيتشه إلى الصينية، وله العديد من المؤلفات النثرية التي يطغى عليها الطابع التأملي.

الكتاب الفارغ

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

كتاب من دون محتوى يُعرف بـ"الكتاب الفارغ"، هو مفارقة من النظرة الأولى. كيف يمكن للكتاب أن يكون كتاباً إذا لم يكن فيه نص؟ مع ذلك تبدو هذه المفارقة هي قوة الكتاب. يمكن تفسير الظاهرة من خلال استراتيجية ما بعد الحداثة للعب بالشكل، والسخرية، والتفكيك، بينما تقوم في الوقت نفسه بتجربة ثقافة المهملات وسوق الكتب التجارية.

السؤال الذي يمكننا طرحه هو: هل هذه الكتب تخريبية أم ناتجة عن الإثارة وفرط التسويق للأدب؟

إذا كان مؤلفو ما بعد الحداثة، مثل رولان بارت وجاك دريدا، يصرون على "مؤت المؤلف" و"غموض النص"، يأخذ الكتاب الفارغ هذا المفهوم إلى أقصى حدوده، لأنه يزيل النص بالكامل. أحد أشهر الأمثلة على الكتاب الفارغ هو كتاب "أسباب التصويت للديمقراطيين.. دليل شامل" (2017) لمايكل جاي نولز، والذي يحتوي فقط على صفحات فارغة. ينقسم الكتاب إلى عشرة فصول: الاقتصاد، والسياسة الخارجية، والحقوق المدنية، والتعليم، والأمن الداخلي، والطاقة، والوظائف، والجريمة، والهجرة، والقيم والمبادئ، وكلها صفحات فارغة. هذه البادرة ليست مختلفة عمّا فعله الدادئيّون والفنانون المفاهيميون. مع هذا النهج، أعطى نولز الكتاب معنى جديداً من خلال فراغه. أصبحت الصفحات الفارغة من كتابه تعليقاً ساخراً على الفراغ الفكري للأحزاب السياسية.

تنتمي الكتب الفارغة إلى ما يسمى بثقافة القمامة أو المهملات، وهو مفهوم يجد ارتكازه في الهراء والاستفزاز. غالباً ما تصبح هذه الكتب من أكثر الكتب مبيعاً ليس بسبب قيمتها الأدبية، ولكن بسبب "عبقرية" التسويق. يشتري الناس هذه الكتب على سبيل المزاح، أو كهدايا، أو كتعليق سياسي. وفقاً لبعض البيانات، باع كتاب نولز أكثر من مئة ألف نسخة. لطالما كانت ثقافة القمامة حاضرة في الأدب، من الروايات السطحية إلى أدب المساعدة الذاتية. ومع ذلك، فإن الكتب الفارغة تذهب إلى أبعد من ذلك، لأن مؤلف مثل هذه الكتب يستثني تماماً حتى محاولة كتابة نص. وبهذا المعنى، فهي شكل متطرف من جماليات المهملات، حيث لم يعد المحتوى ضرورياً، وبالتالي يصبح الشكل هو الشيء الوحيد المهم.

هل ظاهرة الكتب الفارغة تهدد الأدب أو، بطريقة متناقضة، تثريه؟ يمكن اعتبار بيع الكتب من دون كلمات استهزاء بالأدب الجاد، وكذلك سخرية من الثقافة الاستهلاكية التي تسمح لمثل هذه الكتب الفارغة بأن تكون في قوائم أكثر الكتب مبيعاً.

من ناحية أخرى، يمكن النظر للكتاب الفارغ بمثابة انتقاد للصناعة الأدبية، التي كانت لفترة طويلة خاضعة لمتطلبات السوق. في العالم الذي نعيش فيه اليوم، تثير هذه الكتب السؤال ماذا يعني الأدب حقاً؟ الكتاب الفارغ ليس فارغاً في الواقع، بل هو مرآة المجتمع الذي خلق الحاجة إليه.

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك

الكاتبة السورية ترى القصص وسيلة لإنقاذ الصغار
من الشاشات الإلكترونية

نادين باخص: الكتابة للطفل «ورطة جميلة»

صفحات

حاورتها في الشارقة: الدكتورة أماني محمد ناصر

تصف الكاتبة السورية نادين باخص الكتابة للطفل بأنها «ورطة جميلة» لا تريد الخروج منها، إذ دخلت مجال الكتابة للطفل بسبب ابنتها جنى التي أثارت ذاكرة الأم، وأعادتها إلى حنين الطفولة، لتحكي لها القصص.

وتستعيد نادين باخص البدايات، إذ استهلت المحاولات المبكرة مع الكتابة وهي طفلة لم تتجاوز الثامنة، ونشرت روايتها الأولى «وانتهت بنقطة» الصادرة عن دار الآداب في لبنان وهي في الثانية والعشرين من العمر، لكنها رأت النور بعد ذلك، لافتة إلى أنها كتبت تلك الرواية بلغة شعرية، إذ كانت حينها مفتونة بلعبة الكلمات و«تلميذة المجاز النجيبة»، على حد تعبيرها.

وأضافت صاحبة المجموعة الشعرية «أُخفي الأنوثة» عن نقلتها النوعية إلى عوالم أدب الطفل: «العديد من قصصي مستوحاة من ذكريات طفولتي، الحنين إلى الماضي يمنحني نعمة الاستزادة منه والكتابة عن الكثير من التفاصيل التي لم تغب عن ذاكرتي يوماً»، مؤكدة أنها تشعر بالسعادة عندما تحكي لأبناء الجيل الجديد عن جبران خليل جبران، وعن يارا وشادي في أغنيات فيروز، وكذلك عن ذكريات كثيرة تعبر عنها بأسلوب سردي مشوق.

وأكدت نادين باخص أنّ «القصص وسيلة لإنقاذ الصغار من الشاشات الإلكترونية»، موضحة أن القصص تثري وجدان الطفل، مضيفة «حان الوقت لنتخذ إجراءات جادّة لمحاولة إنقاذ الأطفال من التحول إلى تماثيل أمام الشاشات الإلكترونية».

نادين باخص

• ما الذي ألهمك لبدء الكتابة في سن مبكرة، وكيف كانت تجربتك الأولى في النشر؟

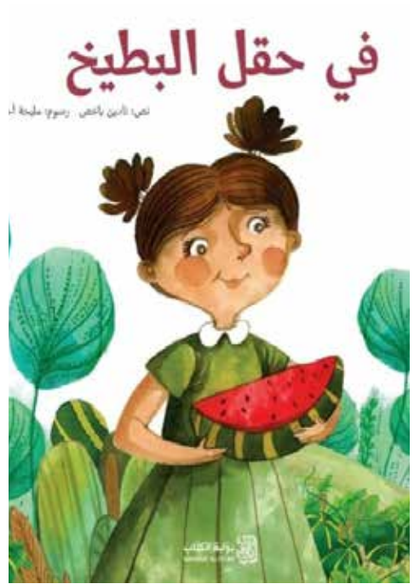
- لا يوجد شيء محدد أو لحظة معينة لإلهام البدايات، لقد وعيتُ نفسي أعيش حالة الكتابة مذ كنت طفلة لم تتجاوز الثامنة من العمر. لكني أذكر من لحظات البدايات تلك مثلاً كيف كنت أجلس على السجادة وأتأمل شعلة اللهب وأصغي إلى صوتها، كنت أحسّ بأنها تدفعني إلى التعبير عن شيء ما يعتمل بداخلي، كنت أحب اللحظات التي أغلق فيها الباب عليّ وألتجئ إلى دفاتري وأقلامي، ودفء الغطاء الشتوي السميك حين تخرجه أمي في بدايات الخريف وتغطينا به أنا وأختي، ورائحة أواخر الصيف وارتباطها ببدايات المدرسة. أما عن تجربتي الأولى في النشر فكانت عكس ما قد يحدث لكاتبة شابة مغمورة الاسم، وذلك حين كتبت روايتي «وانتهت بنقطة» في الثانية والعشرين من عمري، وأرسلتها بعد سنتين إلى دار الآداب للنشر في لبنان، تواصلوا معي بعد سنة وأعلموني بأنهم سيتبنونها للنشر، وهذا ما كان.

• ماذا عن الرسالة التي كنت ترغبين في إيصالها من خلال روايتك الأولى «وانتهت بنقطة»؟

- حين كتبت روايتي تلك، لم يكن لديّ هاجس أكبر من المجاز، كنت مفتونة بلعبة الكلمات، لذا كتبتها بلغة شعرية فبدت أشبه بنصّ سرديّ مشبع بالشعر. رسالتي يومها كانت بأنني تلميذة المجاز النجيبة.

• اخترت «ألوان الذاكرة» عنواناً لسلسلتك القصصية. ما الذي دفعك لهذا الاختيار؟

- العديد من قصصي مستوحاة من ذكريات



طفولتي، الحنين إلى الماضي يمنحني نعمة الاستزادة منه والكتابة عن الكثير من التفاصيل التي لم تغب عن ذاكرتي يوماً، وحضر في هذه السلسلة الكثير منها.

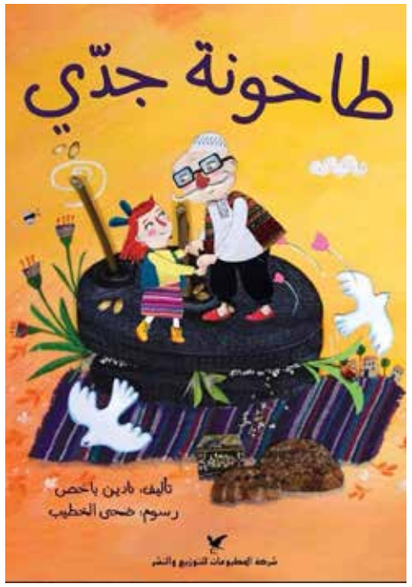
• تستند قصة «طاحونة جدي» إلى مسرحية «لولو». كيف نجحتِ في دمج عناصر من المسرحية مع عناصر وشخصيات القصة؟

- لطالما أثر فيّ المشهد الأخير من مسرحية «لولو» تأثيراً بالغاً خصوصاً حين تقول لولو لجدّها: «طريقك الثلج وبيتك الضباب»، فسرعان ما أستحضرُ ذكرى جدي الذي رحل وأنا لم أتجاوز الـ 12 من عمري، ولكنه ترك لي ذكريات الأوقات التي قضيتها معه كما ترك لي مورّثات الشعر الذي كان يكتبه. «طاحونة جدي» قصة تقارب فكرة الفقد بتؤدة عند الطفل مثلما يقاربها المشهد الأخير في مسرحية «لولو»، فهو يومئ دون أن يفصح.

• كيف ترين تأثير التكنولوجيا الحديثة على تفاعل الأطفال مع الكتب؟

- التكنولوجيا تؤثر في كلّ أطفالنا سلباً، وهو ما بات يفوق بكثير ما تقدمه من فوائد، لذا أعتقد أنه بات من الواجب التوقف عن التحدث عن أثرها الإيجابي في حياتنا لأنه بات بديهياً، وأنه حان الوقت أن نتخذ إجراءات جادّة لمحاولة إنقاذهم من التحول إلى تماثيل أمام الشاشات الإلكترونية. أشعر بالسعادة عندما أحكي للطفل عن جبران خليل جبران، وعن يارا وشادي في أغنيات فيروز، كما أشعر بالسعادة حين يسألني طفل عن أغنية «نحن والقمر جيران» التي ألهمتني كتابة قصة «أقرب إلى السماء» أو عن طقوس العجن مع الجدات ومكونات العجين التي تعلمته من جدتي وأمي وهو ما أُكيّفُ من توظيفه في قصصي مؤخراً. يجب ألاّ نيأس وألا نتعب وأن نبحث عن أي تفصيل في الكتب قد يرونه جذاباً وينجح في إبعادهم عن الشاشات.

• ما التحديات التي واجهتكِ عند كتابة قصص الأطفال مقارنةً بأعمالك السابقة في الرواية والشعر والنقد؟



- لم تواجهني أيّ تحدّيات على مستوى الكتابة، إذ أشعر بأني عاشقة لهذه «الورطة الجميلة» التي وقعت فيها وهي الكتابة في أدب الطفل، لكن التحدي الحقيقي الذي واجهني هو في نشر قصصي؛ إذ إنّ نشر ثلاث روايات أسهل من نشر قصة واحدة موجهة للطفل، والأسباب عديدة في هذا، لكن معظمها يتعلق بخطط دور النشر.

• كيف أثرت تجربة الأمومة على كتابتك للقصص الموجهة للأطفال؟

- البداية كانت بعدما صرت أمّاً بفترة، فابنتي جنى هي السبب الرئيس الذي دفع بي إلى هذا الفضاء المفعم بالألوان، لأنها راحت تلهمني بأفكارها وكلماتها، كما أنّ تربيتي لها نبشت ذاكرة طفولتي وأعادتني إلى زمان من حياتي يبدو أنني بتُّ عالقة فيه ولا أريد الخروج.

• ما المشاريع الأدبية المستقبلية التي تعملين عليها؟

- العديد من المخطوطات في قصص الأطفال، بعدما صدرت لي ثلاثة قصص في أدب الطفل، هي «عبر القلب» و«فستان تحمله الرياح» و«في حقل البطيخ» الصادرتان عن شركة المستقبل بمصر، و«في حقل البطيخ» الصادرة عن دار بوابة الكتاب الإماراتية. ولديّ مسوّدات روايات لا تزال في غيبوبة داخل الأدراج.

سيرة

نادين باخص، كاتبة من سوريا، وُلدت في مدينة حمص، عام 1984. حاصلة على درجة الماجستير في اللغة العربية. تُرجمت بعض نصوصها إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية. صدرت لها كتب عدة في الرواية والشعر وأدب الطفل، من بينها روايتها الأولى «وانتهت بنقطة» عن دار الآداب للنشر في بيروت، عام 2009، ومجموعتها الشعرية الأولى «أُخفي الأنوثة» عن دار نينوى بدمشق، 2012، وثلاث قصص للأطفال هي «عبر القلب» و«فستان تحمله الرياح» و«في حقل البطيخ».

عدوانية علامات الترقيم

بقلم: الدكتور وائل فاروق

يبدو أنه لا مكان لعلامات الترقيم في العالم الرقمي، فأبناء الجيلين "زد" و"ألفا" توقفوا عن استخدامها، لا سيما النقطة، لأنها عدوانية، أو لأنها على أقل تقدير نوع من العجرفة المزعجة. هذا ما تؤكده الكاتبة المتخصصة في الثقافة الرقمية، فيكتوريا تورك، في كتابها عن آداب التواصل الرقمي "إلغاء الرد على الجميع.. دليل حديث لآداب التعامل عبر الإنترنت، من وسائل التواصل الاجتماعي إلى العمل إلى الحب"، فعلامات الترقيم تخالف آداب الرسائل النصية، لأن استخدامها، كالأحرف الكبيرة، يعطي شعورًا بأن شخصًا يصرخ في وجهك. "فقط كبار السن أو الأشخاص المتوترون يضعون نقطة في نهاية كل جملة، بينما ترى الأجيال الشابة أن مجرد الضغط على زر الإرسال عند انتهاء الرسالة يكفي للتعبير عن اكتمال الفكرة".

أظهرت نتائج دراسة أخرى حول هذا الموضوع في جامعة بينغهامتون في نيويورك، أن الرسائل التي تنتهي بنقطة تُعتبر أقل صدقًا، مقارنةً بتلك التي تنتهي بعلامة التعجب التي يراها الشباب أكثر انخراطًا من الناحية العاطفية.

تشير فيكتوريا تورك إلى أن علامات الترقيم مثل النقطة في نهاية الجملة قد تكون في طريقها إلى الاختفاء، إذا لم يتم إعادة توظيفها لتعطي دلالات أخرى، فقد تُوضع عن قصد أحيانًا لغرض التوكيد، وهذا يشمل استخدام نقطة بين كل كلمة، كما في هذا المثال: "انظر. فقط. كم. هو. صعب".

تتزامن هذه الظاهرة مع ما ترصده دراسات عديدة من تراجع شديد في القدرات النحوية ومهارات الكتابة لدى الأجيال الجديدة، وهو ما يجتهد البعض في تفسيره بالتحولات التي تشهدها الثقافة الإنسانية منذ تسعينات القرن الماضي حيث التراجع الملحوظ للعقلانية وسيطرة العاطفة ومشاعر الوحدة والخوف، بشكل خاص، على الأفراد والمجتمعات.

زوال علامات الترقيم التي تلعب دورًا أساسيًا في ضبط النحو وتنظيم الفكر في مقابل صعود الرموز التعبيرية "الإموجي" كلغة عالمية يشير كذلك إلى تراجع التفكير في المشاعر ذاتها، حيث تُركت لتنداح في سديم القالب النمطي للإموجي دون الحاجة للبحث عن مفردات خاصة بها وبأصحابها، هذا الإفقار الناتج عن الاختزال الشديد الذي تقوم به هذه الرموز التعبيرية للتنوع اللانهائي للتعبير عن مشاعر كالحزن أو الخوف؛ قد يكون عاملاً من عوامل الصعود العالمي للشعبوية التي يتعجب كثيرون من أنها تتشكل من كتلة كبيرة غير متجانسة، وأحيانًا متناقضة، من الأشخاص، والمصالح، والأفكار، والرموز .

قد تزول هذه الدهشة عند إدراكنا أن هذه الكتلة الشعبوية متنافرة المكونات لا يحفظ تماسكها إلا عجز كل مكون من مكوناتها عن التعبير عن خصوصيته! ليظل، في رأيي، التحدي الأكبر الذي تواجهه التعددية هو تراجع القدرة على إبداع صيغ جديدة للتعبير عن الاختلاف. لذلك لا يزعجني ما تشهده علامات الترقيم من تطور دلالي، لست قلقًا حتى من اختفائها، ما يقلقني حقًا هو غياب بدائل لها، فنضطر في النهاية إلى أن ننحشر في القوالب سابقة التجهيز للإموجي وأولى ضحاياها ستكون فرديتنا التي تنبع من اختلافنا عن غيرنا في الحب والحزن والغضب.

الدفاع عن فرديتنا/ فرادتنا لن يكون أبدًا بالتمترس خلف القواعد، أو بالتقوقع داخل قوالبها "الصحيحة"، لن يحمي كينونتنا من الانجراف مع التيار الرقمي العام إلّا الأدب، أو الاستمرار في الكلام وابتداع اللغة، فاللغة كما يقول بورخيس: "ليست، مثلما يشير لنا المعجم، من اختراع أكاديميين ولغويين، فقد جرى تطورها عبر الزمن، عبر زمن طويل، من قبل فلاحين، ورعاة، وصيادي أسماك، وفرسان، فاللغة لم تنبثق من المكتبات، وإنما من الحقول، من البحار، من الأنهار، من الليل، ومن الفجر". بورخيس ورفاقه لم يكونوا عبيدًا للقواعد، كانوا يتمردون عليها لتوسيع آفاق التفكير والتعبير. جيمس جويس، على سبيل المثال، قسم الفصل الأخير من رواية "عوليس" – يحتوي على 22,000 كلمة – إلى ثماني جمل طويلة جدًا، ويكاد يكون خاليًا تمامًا من علامات الترقيم التقليدية، لا يعكس فصل "مولي" كراهية جويس المزعومة للنقاط؛ بل هو مُصمم ليُقرأ كتدفق للوعي، حيث تحصل الشخصية النسائية الرئيسة، مولي بلوم، أخيرًا على فرصة للتحدث.

كان جويس يفضّل استخدام الشرطة الطويلة (—) بدلاً من علامات الاقتباس، واصفًا علامات الاقتباس بأنها "مزعجة للعين" لكن ذلك على الأرجح كان محاولة لكسر التقاليد، كما تجادل إليزابيث بونابفيل، أو لتجنب أي إيحاء بالواقعية في أعماله، كما ترى سوزان سولومون في كتاب رائع بعنوان "النقاط المريبة.. جويس وعلامات الترقيم" تم تكريسه بالكامل لدراسة كيف فتح جويس آفاق جديدة في اللغة والسرد من تفاوضه المبدع مع علامات الترقيم.

وقد فعل وليام فوكنر شيئًا قريبًا من هذا في روايته "الصخب والعنف" في الفصل الذي يرويه بنجامين (بنجي) حيث يكاد الترقيم أن يكون غائبًا في هذا الفصل، والسبب هو أن بنجي يعاني من إعاقة عقلية، والفصل مكتوب من وجهة نظره، وبالتالي كان ترك الترقيم هو المظهر الأسلوبي لهذا الاضطراب.

الكاتب المسرحي الأيرلندي جورج برنارد شو الذي كتب ذات مرة أن الفواصل "جراثيم غير حضارية"، وأعلن أنه لا يرغب في "رش الصفحات" بها، كان ثائرًا لغويًا، وكان يؤمن بأن الإنجليزية يجب أن تكون لغة صوتية بالكامل، فقد كان يكتب مثلاً havnt بدلاً من haven't، ولم يتوقف عند ذلك، بل اخترع أبجدية خاصة به - أطلق اسم "أبجدية شو" - وخصص جزءًا من ممتلكاته ليس فقط لإصلاح الأبجدية الرومانية، بل لإضافة نظامه الخاص إليها.

الكاتبة الحداثية غيرترود شتاين قالت مرة لصحيفة "سان فرانسيسكو كرونيكل" إنّ "الترقيم ضروري فقط لضعاف العقول". فقد كانت تستمتع بالتجريب في اللغة واستكشاف "طرق أخرى لاستخدام الكلمات". لقد فعلت ذلك بدافع الحب، وليس الكراهية كما يقول نقادها.

يقال إن استخدام علامات الترقيم بدأ في القرن الثالث قبل الميلاد في مدينة الإسكندرية الهيلينية لتعويض غياب الصوت والنبرات ولغة الجسد، فقد حاربت الثقافات الشفاهية الكتابة واعتبرتها إقصاء للصوت الحيّ، وتكريسًا لغياب الجسد، يكفي أن نتأمل مفردات تشوه الخطاب في اللغة العربية كالتصحيف والتحريف لنجد أنها كلها مرتبطة بالكتابة، ولكن، وعلى الرغم من ذلك، حررت الكتابة العقل من محدودية الجسد وفيزياء الصوت، وفتحت آفاقًا للفكر والخيال حتى اعتبرها كثير من العلماء أهم اختراعات البشرية،

فهل إحلال الرموز التعبيرية في الفضاء الرقمي ستفتح آفاقًا جديدة للعقل أم ستكون نكوصًا إلى عالم ما قبل أهم اختراعاته؟

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

المغناطيس المغربي

كلّ من يزور المغرب، أعتقد أنه لا محالة يقع في سحره، فأينما يوجه الزائر وجهه يجد جمالاً في ركن هنا وفي فضاء هناك وفي وجوه الناس وظلالهم المزركشة تحت شمس البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي.

والآن، في الربيع، ومع احتفاء المغرب بالشارقة ضيف شرف المعرض الدولي للنشر والكتاب في الرباط، تتجلّى الكلمة، وتتجلّى المحبة، ويتجلّى الجمال.

كان أول ما لفت انتباهي في زيارتين سابقتين للمغرب، تمثّل في بشاشة الوجوه، ملامح الهدوء والطيبة، شعشعانية الرضا الداخلي، فلسفة البساطة وشعرية الشاي بالنعناع، والتناغم بين المكان وأهله، بين الرّقوش ونقوش الملابس، بين الزلّيج والخط المغربي المبسوط، بين نعاس الظلال تحت الشجر والمشي بخطوات متئدة، والتناغم بين الأندلس في الضفتين.

يبدو الزمن مثل قِطّ أليف في الأماكن. كأن الزمن ينتظر الناس، يقف عند بوابة السوق، وعند عربة الخضار والفواكه، وبجانب متجر للخزف، وعلى طاولة في مقهى، وفي مدوّنة موسيقية، وبين سطور كتاب، وبين ثنايا لوحة أو على انحناءة في منحوتة، أو تحت قنطرة حجرية في إحدى القصبات. الزمن فاصلة بين شهيق الجبل وزفير البحر، في بياض النوارس وهي تدرج فوق بساط مطرز بالاخضرار، وفي رفرفة الحمائم وهي تختبر الهواء في الزرقة الصافية. ومع أن قطار "البراق" يطوي المسافات طيّاً، إلّا أنه ينطلق من نقطة الدار البيضاء ليقف عند فاصلة الرباط وفاصلة القنيطرة ليصل إلى نقطة طنجة، ذهاباً وإياباً. الزمن رحيم في المغرب، هكذا رأيته ورافقته وأحسست به، فهو لا يرهق الزائر، لأنه ينتظر ويتمهّل، وبهدوء عميق يتحرك أو يتحدث، فالزمن المغربي صوفيّ بامتياز، والشمس تضيء القلوب، وتغدو مياه "المتوسط" و"الأطلسي" مرايا ينبع منها ضوء مُدغَم بضوء الشمس.

وهذا أول ما لفت عيون رسامين زاروا مدن المغرب أو عاشوا فيها حتى مماتهم، بعدما مسّهم سحر المكان والزمان والضوء. ومن هنا يبدو لي أن الضوء هو أول مغناطيس جذب إليه أدباء ورسامين انبهروا بتفاصيل الحياة المغربية، ومن بينهم الرسام الهولندي جوستوس شتويلينج الذي زار مراكش عام 1620، والفرنسي يوجين دولاكروا الذي حلّ في المغرب عام 1832، وهو القائل عن زيارته للمغرب "عند كل خطوة، هناك لوحات جاهزة للرسم". ومن عشاق المغرب أيضاً، الرسام الإيرلندي جون لافيري الذي استقر في طنجة عام 1890، والرسام التشيلي كلاوديو برافو كاموس، والنحات التشيلي راؤول فالديفيسو. كما زار المغرب كل من الرسامين هنري رينو، ألفريد ديودنك، أوديلون ريدون، بنجامين كونستانت، جورج كلاين، لوسيان ليفي، تيوفيل جين ديلاي، وشارل كاموان. وكان الرسام الفرنسي هنري ماتيس، من بين المسحورين بمدينة طنجة التي رسم مشاهد منها خلال إقامته في فندق "فيلا دي فرانس".

واستقطب سحر المغرب عدداً كبيراً من الكتّاب والأدباء، ومن أبرزهم بول بولز وزوجته جين بولز، وليام بوروز، آلان غينسبرغ، برين غسين، جون هوبكنز، جان جينيه، خوان غويتيسولو، جيرترود ستاين، وتينسي وليامز.

وكان تشي جيفارا، أيقونة الثورة، زار المغرب عام 1959، بدعوة من رئيس الحكومة، آنذاك، عبد الله إبراهيم، وأقام في فندق باليما في الرباط، قبل أن يمضي 18 يوماً في مراكش.

هذا هو المغناطيس المغربي الذي يجمع سحر الضوء والقلب والكلمة.

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