كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب

• السنة الثامنة - العدد 89 - مارس 2026

ألدو نيكوسيا:
الترجمة الأدبية تسهم في
تفكيك المركزية الغربية

100 عام على ولادة
أدب الجريمة البولندي

سلطان: أعتز بارتباط
تكريمي الدولي
بالثقافة العربية

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة

أول الكلام

وسام كامويش.. اعتراف وتقدير

مع مرور السنوات والأحداث، نرى برهان الحكمة في الرهان الإستراتيجي، بعيد المدى، عميق الأثر، الذي يؤمن به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة. نرى بأعيننا، وندرك بعقولنا، ونحسّ بقلوبنا، ونشعر بضمائرنا، أنّ هذا الرهان لا يعادله أيّ رهان آخر. فما من أمّة نهضت إلّا وكانت الثقافة جوهر مشروعها، وما من شراكة حقيقية مثمرة خيراً، إلّا وكانت الكلمة عمودها المتين، وما من أمان وسؤدد ومحبة، إلّا وكان الكتاب منارة الشعوب.

نقول هذا، ونحن نرى العالم يحتفي بالحاكم الحكيم، برؤيته السديدة، بإنجازاته الكبرى، بمبادراته الثقافية على الصعد المحلية والعربية والدولية، بمؤلفاته التاريخية والأدبية والمسرحية، وبتعميره جسور المحبة والتعاون والحوار والتحالف الثقافي الإنساني بين الشعوب.

نقول هذا، ونحن نرى التكريم الدولي لسموه في البرتغال، بأعلى وسام ثقافيّ سياديّ، ونرى في عيني رئيس جمهورية البرتغال، مارسيلو ريبيلو دي سوزا، بريق الامتنان والشكر والمحبة تجاه صاحب السمو حاكم الشارقة، أثناء مراسم تقليد سموه القلادة الكبرى لوسام كامويش الذي يحمل اسم أعلى رمز ثقافي في البرتغال، هو شاعرها الوطني لويس دي كامويش.

نقول هذا، ونحن نقرأ دلالات هذا التكريم العالمي للحاكم الحكيم، ليصبح العربي الأول، وسادس شخصية في العالم، الذي ينال هذا الوسام الأرفع. وفي هذا التكريم العالي للقامة العالية، تكريم للثقافة العربية، واعتراف بدورها ومكانتها التي تستحق عالمياً. وقد عبّر صاحب السمو حاكم الشارقة عن هذه الدلالة بوضوح، حين قال سموه: "أعتز بأن يرتبط هذا التكريم بالثقافة العربية، وبالرؤية الثقافية لدولة الإمارات العربية المتحدة، وبالمسار الثقافي الذي انتهجته الشارقة، مسار قام على قناعة ثابتة بأن الثقافة حاجة وأن غيابها كلفة كبيرة". بهذه الكلمات الموجزة والبليغة، يؤكّد سموه وصول صوت الثقافة العربية إلى العالم، ويؤكّد استحقاقها الاعتراف والتقدير والتكريم بجدارة.

في كلمته خلال التكريم، وبحضور سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، قال سموه إنّ "الحوار بين الحضارات ليس ترفاً، بل ضرورة إنسانية، وأن الثقافة ليست ميراثاً نحتفظ به، بل جسر نبنيه مع الآخرين". وفي ذلك تأكيد على دور الثقافة في بناء الأخوّة الإنسانية وتعزيز الحوار الثقافي، ونبذ كلّ من سياسة الأسوار ونهج التدمير وإشعال الفتن والحروب ومحاولات استعباد الكوكب والهيمنة على إرادة الشعوب ومصائرها وثرواتها. وبذلك يؤكد حكيم الثقافة أنّ جسور الحوار كفيلة بإخراج العالم من دخان الحروب وغبار التعصب وعتمة الظلم إلى نور المحبة والتعاون والتآزر والرحمة والتعاطف والشراكة الإنسانية. وكان سموه قال خلال مراسم تقليد الوسام، موجهاً حديثه إلى رئيس البرتغال: "أرى من خلالكم عبر هذه الحفاوة، كيف يمكن للتاريخ أن يصوّب مساره نحو التعاون والبناء"، مضيفاً سموه "عندما أنظر لهذا التاريخ الآن، أرى ماضياً أنصفته الثقافة، وأرى حاضراً من التعاون بنته الثقافة، وأرى مستقبلاً تبشرنا الثقافة بأنه سيكون كما يليق بمستقبل أبنائنا".

أحمد بن ركاض العامري

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

رئيس التحرير

أبواب المجلة

• السنة الثامنة - العدد 89 - مارس 2026 • صورة الغلاف: المستعرب والمترجم الإيطالي ألدو نيكوسيا. (أرشيفية)

01
دفتر الشمس

01 أول الكلام: وسام كامويش.. اعتراف وتقدير

04 سلطان: أعتز بارتباط تكريمي الدولي بالثقافة العربية

08
حوارات

08 ألدو نيكوسيا: الترجمة الأدبية تُسهم في تفكيك المركزية الغربية

16 حديث الورّاقين: ليديا تشيريان: نركّز على الثقافة المالاوية

18
مقالات ودراسات

18 جاك رابمانانجارا.. كلمة ترفرف في الريح

25 ممرات: الأدب على ارتفاع 30 ألف قدم

26 سيبس نوتبوم.. خطوات أبدية للكلمات

33 فحوصات ثقافية: ملامح الربع الثاني من قرننا

34 100 عام على ولادة أدب الجريمة البولندي

44 «الغرباء».. محاولة لاستعادة الصّلابة

51 اتجاهات: يوسف غيشان.. ما وراء الضحك

52 الكتابة عند درجة الألم

59 فسحة للتأمل: البحرين في رواية إماراتية

60 «هوامش» سعيد يقطين تختبر اللغة من الداخل

65 بقعة ضوء: في ترجمة الشعر

66
مراجعات

66 «من أجل أنثروبولوجيا عربية».. تفكيك لكسر التبعية

70 فرات إسبر تنجو بالقصيدة من قسوة الحياة

73 مشكال: كرّاسات صلاح الصاوي الشعرية

74 «الرجل الذي كان يقرأ كتباً».. حارس الذاكرة

77 ملتقى الأرياح: عمر بطون.. الرحّالة الشجاع

78 «سبعة عشر غروباً».. إنشائية السرد

81 قِفا نقرأ: روسفيتا بدري تكتب عن الأدب العربي

82 هاني منسي يدخل زوايا معتمة في «قرموط»

85 مرحبا: الإعلام الجديد.. ازدحام اتصاليّ

86 «لا بار في شيكاغو».. سرد الحد الأدنى للوجود

89 تخوم الكتابة: الكتاب المفتوح

90
ضفاف

90 «الزريق».. أصدقاء الكلام

94 ماريا إلينا بانيكوني: في البداية رأيت الثقافة العربية بنظّارة مصرية

99 سطور: عشرون محمد الماغوط.. ذكرى لقاء

100 ألميندرا تيّو: التأمل هو وليمة الكتابة

105 جسور: بين نصّين

106
صفحات

106 «حريّات» قاسم حداد.. كتابة على حافة الصمت والموت واللغة

111 هوى وهواء: اليقظة مفتاح التوازن

112 إصدارات: الزيود يرصد التحولات الاجتماعية في «إسعيدة»

113 رقوش: الناشر النبيل

114 من الشاطئ الآخر: النص والمنصة

116 رقيم: ترويض الألم

رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب
سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي

Chairperson of the Sharjah Book Authority
H.H. Sheikha Bodour bint Sultan Al Qasimi

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب
رئيس التحرير
أحمد بن ركاض العامري

CEO of the Sharjah Book Authority
Editor in chief
Ahmed bin Rakkad Al Ameri

Managing Editor — **مدير التحرير**
Ali Al Ameri — علي العامري

General Supervisor — **المشرف العام**
Mansour Al Hassani — منصور الحساني

General Coordinator — **المنسق العام**
Khoula Al Mujaini — خولة المجيني

Administrative Assistant — **مساعدة إدارية**
Nour Nasrah — نور نصرة

Art Director — **المدير الفني**
Mohammed Al Arqawi — محمد العرقاوي

Graphic Design — **التصميم**
Amani Al Turk — أماني الترك

Subscription & Ads. — **الاشتراكات والإعلانات**
Zaher Elsousi — زاهر السوسي

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

مجلة شهرية تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب

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

هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority

هاتف: Tel.: +971 6514 0000

الموقع الإلكتروني: Website: www.sba.gov.ae

البريد الإلكتروني: Email: kitabmagazine@sibf.com

التوزيع: Distribution: zelsousi@sibf.com

الرئيس البرتغالي يمنح حاكم الشارقة القلادة الكبرى لوسام كامويش

سلطان: أعتز بارتباط تكريمي الدولي بالثقافة العربية

دفتر الشمس

الشارقة – «كتاب»

سطّر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، إنجازاً دولياً جديداً في سجلّ الثقافة العربية والعالمية، بصفته أول عربيّ، وسادس شخصية في العالم، ينال وسام كامويش (القلادة الكبرى)، أعلى وسام شرف ثقافي سيادي برتغالي، إذ تسلّم سموه الوسام من رئيس جمهورية البرتغال، مارسيلو ريبيلو دي سوزا، يوم الخميس، في 29 من يناير/ كانون الثاني 2026.

ويأتي منح صاحب السمو حاكم الشارقة وسام كامويش اعترافاً بإسهامات سموه رفيعة المستوى في المجالات الثقافية، وتقديراً لجهوده ودوره المتواصل على مدى خمسة عقود في دعم وتنفيذ مختلف المبادرات والبرامج الثقافية محلياً وعربياً ودولياً، والتي تعزز من التبادل الثقافي والحضاري، وتفتح آفاقاً من التلاقي والحوار الثقافي والإنساني.

جاء ذلك خلال حفل أقامه الرئيس البرتغالي لصاحب السمو حاكم الشارقة في قصر الرئاسة في العاصمة لشبونة، بحضور سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، وجمع من المسؤولين والمثقفين والإعلاميين، حيث تم الاحتفاء بسموه تقديراً لمكانته العالمية، كأحد أبرز رموز الثقافة والفكر والحوار الحضاري في العالم.

وألقى رئيس جمهورية البرتغال كلمة خلال الحفل، أشار فيها إلى أن زيارة صاحب السمو حاكم الشارقة تعد دليلاً على الروابط التاريخية للصداقة والأخوة التي توحد بين البلدين والشعبين، لافتاً إلى الالتزام الشخصي المشترك مع سموه في تعزيز الحوار الثقافي، وبناء الثقة والتفاهم بين الثقافات، مؤكداً قناعته بأن الأجيال المقبلة، ستعترف بالتنوع الثقافي كمنفعة عامة مشتركة تشكل محركاً أساسياً للإدماج الاجتماعي.

وقال الرئيس مارسيلو ريبيلو دي سوزا: «بينما نحتفل هذا العام بالذكرى الخمسين لإقامة العلاقات الدبلوماسية بين دولة الإمارات العربية المتحدة والبرتغال، لا أجد وسيلة أفضل للاحتفاء بهذه المناسبة من الاحتفاء بشخصيتكم الذكية واللامعة والمنفتحة، وأيضًا بهذا الجهد في علاقاتنا كشعوب ودول، من تكريم سموكم ومساهمتكم الثمينة في الحوار بين الثقافات القائم على التفاني العميق في البحث الفكري، والاحترام المتبادل، والتعاطف المشترك».

وتطرق الرئيس البرتغالي إلى العلاقة الطويلة والمتميزة التي تجمع صاحب السمو حاكم الشارقة مع البرتغال ومؤسساتها الثقافية وممثليها، والتي تحظى بتقدير عميق وتشكل مصدر إعجاب كبير، لافتاً إلى العلاقة الوثيقة والاستثنائية التي أقيمت مع جامعة كويمبرا البرتغالية، حيث حصل سموه على شهادة الدكتوراه الفخرية في عام 2018 من جامعة كويمبرا تقديراً لإسهامات سموه العلمية والأدبية والثقافية والإنسانية، ولدراسة الوجود البرتغالي في آسيا والمنطقة العربية وعموم الشرق الأوسط، موضحاً أن العلاقة الوثيقة توطدت أكثر خلال الزيارة الأخيرة التي شهدت افتتاح مركز الدراسات العربية في الجامعة، ومشروع رقمنة مكتبة جوانينا.

من جانبه، أعرب صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، في كلمته عن سعادته بهذا التكريم، متناولاً دلالات التكريم ودور الثقافة في بناء الجسور بين الشعوب، قائلاً: «يسعدني أن أتلقى هذا التكريم من فخامتكم، وأقدره تقديراً عميقاً، لما يحمله من دلالة صادقة عن بلد عريق في تاريخه العلمي والثقافي، وعن

شعب عرف بانفتاحه وتقديره للعلم».

وقال سموه: «في كلّ مرّة أقف فيها في البرتغال، أشعر بأنني أقف قبالة تاريخ كامل، هو تاريخ العلاقات بين هذا البلد، وبين بلداننا في الخليج العربي على وجه التحديد، وأرى من خلالكم عبر هذه الحفاوة، كيف يمكن للتاريخ أن يصوب مساره نحو التعاون والبناء»، مضيفاً سموه «عندما أنظر لهذا التاريخ الآن أرى ماضياً أنصفته الثقافة، وأرى حاضراً من التعاون بنته الثقافة، وأرى مستقبلاً تبشرنا الثقافة بأنه سيكون كما يليق بمستقبل أبنائنا».

وعبّر صاحب السمو حاكم الشارقة عن اعتزازه بارتباط تكريمه الدولي بالثقافة العربية، من خلال منحه أعلى وسام شرف ثقافي سيادي برتغالي، الذي يأتي اعترافاً بمكانة سموه الثقافية العالمية، وتقديراً لإسهاماته ومبادراته ودوره في تعزيز الحوار الثقافي بين الثقافة العربية ومختلف ثقافات الشعوب، قائلاً «أعتز بأن يرتبط هذا التكريم بالثقافة العربية، وبالرؤية الثقافية لدولة الإمارات العربية المتحدة، وبالمسار الثقافي الذي انتهجته الشارقة، مسار قام على قناعة ثابتة بأن الثقافة حاجة وأن غيابها كلفة كبيرة».

وقدم سموه الشكر للجمهورية البرتغالية على التعاون مع ثقافات العالم، وإيمانها بالحوار بين الحضارات، قائلاً: «شكراً لأنكم مددتم أيديكم لثقافات العالم ومعارفه، ولأنكم آمنتم بأن الحوار بين الحضارات ليس ترفاً بل ضرورة إنسانية، وأن الثقافة ليست ميراثاً نحتفظ به، بل جسر نبنيه مع الآخرين، مسيرتنا الثقافية والمعرفية المشتركة معكم مستمرة، بإذن الله، وحريصون على دعمها وتطويرها لتعود بالنفع على الجانبين، وتفتح

أمام الأجيال القادمة آفاقاً أوسع للتعلم والشراكة».

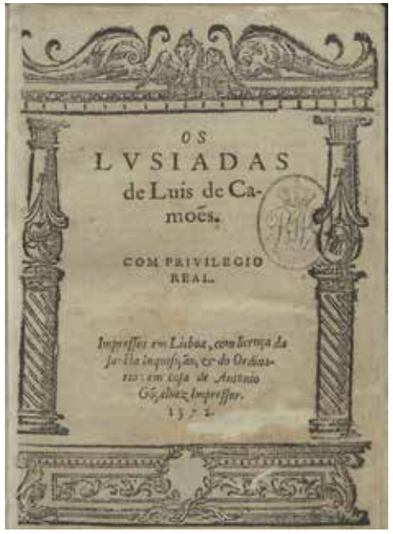
يعد صاحب السمو حاكم الشارقة أول شخصية عربية تنال هذا الوسام الرفيع منذ إصداره، في تكريم يعكس تقديراً دولياً نادراً لدور عربي أصيل في صياغة مشروع ثقافي إنساني، جعل من المعرفة واللغة والتاريخ جسوراً دائمة للتفاهم بين الحضارات، حيث أضاف سموه إلى المكتبة الإنسانية أعمالاً تاريخية نادرة، ومؤلفات إبداعية كبيرة، وامتد مشروعه الثقافي من الشارقة إلى أنحاء العالم كافة عبر مبادرات في الترجمة والترميم والتوثيق وتكريم المثقفين والمبدعين وإنشاء ودعم المؤسسات المعرفية والإبداعية عربياً وعالمياً.

يمنح وسام كامويش (القلادة الكبرى) بقرار سيادي من رئيس جمهورية البرتغال، ويحمل اسم الشاعر البرتغالي لويس دي كامويش، أيقونة الهوية الثقافية البرتغالية، ويخصص لتكريم الشخصيات الاستثنائية التي تركت أثراً عميقاً في الثقافة الإنسانية، وأسهمت في تعزيز الحوار بين الشعوب عبر اللغة والأدب والفكر.

ويأتي الوسام في درجته العليا على شكل قلادة تعلّق حول العنق، في إشارة رمزية إلى ندرة منحه وعلو مكانته، حيث يقتصر على قلة قليلة من القادة والمفكرين الذين تجاوز تأثيرهم حدود أوطانهم إلى الفضاء الإنساني الأوسع. ويمثل الوسام اعترافاً دولياً بالمنجزات الثقافية التي حققها صاحب السمو حاكم الشارقة من خلال مشروع الشارقة الثقافي التنويري الذي عمل عليه منذ خمسة عقود، انطلاقاً من إيمان سموه بدور الثقافة في تعزيز التواصل بين الشعوب، وإسهام المعرفة في تحقيق التنمية والتطور، وتعمير جسور المحبة والتعاون والشراكة والتفاهم بين الثقافات.

الوسام يحمل اسم صاحب ملحمة «اللوسياد»

يحمل الوسام الذي ناله صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، اسم شاعر البرتغال الوطني، لويس دي كامويش (1524 – 1580)، صاحب الملحمة الشعرية «اللوسياد»، والذي تحوّل يوم وفاته (العاشر من يونيو/ حزيران) يوماً وطنياً لبلاده.


OS
LVSIADAS
de Luis de Camoes.
COM PRIVILEGIO REAL.
Impressos em Lisboa, com licença da Santa Inquisição, & do Ordinario: em casa de Antonio Gõçalez Impressor.
1572.

تتميز شخصية كامويش شاعر عصر النهضة الذي يوصف بأنه «شاعر أهدى العالم عوالم جديدة»، بالحيوية وروح المغامرة والاستكشاف. كتب الشعر والمسرح، جامعاً بين المأساة والعظمة. وأمضى نحو عقدين من عمره جوّالاً بين مناطق عدة، منها الخليج العربي، المغرب، البحر الأحمر، الهند، الصين، فيتنام، ومضيق ملقا.

في ملحمته الشعرية «اللوسياد»، يسجّل كامويش سردية البرتغال عبر أحداث رئيسية من التاريخ البرتغالي حتى اكتشاف الطريق البحري إلى الهند. واستلهم بعض جوانب من ملحمته التي تتكون من مقاطع شعرية بلغ عددها 1102، من ملحمة الشاعر فرجيل «الإنيادة»، واتخذ من رحلة فاسكو دي غاما إلى الهند موضوعاً رئيسياً.

وكانت أستاذة فقه اللغة في جامعة سانتياغو دي كومبوستيلا الإسبانية، ماريا إيزابيل موران كاباناس، أكدت في ندوة نظمتها كلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانية في مدينة سطات المغربية، 2025، على أهمية إرث كامويش الأدبي في تشكيل الذاكرة البرتغالية الوطنية، قائلة أن «اللوسياد ليست مجرد ملحمة تسرد رحلة المستكشف فاسكو دي غاما، بل عمل أدبي غني بالرموز والدلالات التاريخية، يجسد رؤية كامويش لمجد الشعب البرتغالي».

المستعرب الإيطالي يرى أن قراءة ألف كتاب عن فلسطين لا تعادل خطوة على أرضها

ألدو نيكوسيا: الترجمة الأدبية تُسهم في تفكيك المركزية الغربية

حـــــوارات

ألدو نيكوسيا

حاوره: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

يستعيد المستعرب الباحث والمترجم الإيطالي ألدو نيكوسيا مساره الفكري، الذي تشكّل خارج القوالب الأكاديمية التقليدية، حيث بدأت علاقته بالعربية مبكرًا، مدفوعاً بالفضول والاحتكاك اليومي بعناصر ثقافية بسيطة، قبل أن تتعمّق عبر السماع والمخالطة، قائلاً إن تجربته على مستوى الترجمة الشفوية في المحاكم ومراكز إيواء المهاجرين، شكلت محطة مفصلية نقلته من مواجهة الألم الواقعي إلى الاشتغال عليه نقديًا وجماليًا في السينما والأدب.

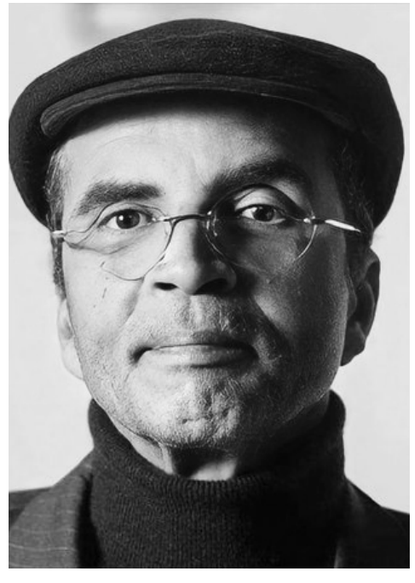
ينتقد ألدو نيكوسيا، في حوار خاص بمجلة «كتاب»، مفهوم «المثقف» بوصفه متلقيًا سلبيًا، ويدعو إلى دور المُثَقِّف الفاعل في التوعية وكسر السبات الجماعي. ويشدد على ضرورة الانطلاق من السياقات المحلية، على مستوى الترجمة، خاصة في ظل إشكالية الازدواج اللغوي في العربية، التي تجعل فهم الأدب العربي وترجمته تحدّيًا حقيقيًا للمستعربين، مُقرّاً بأن الترجمة فعل إبداعي وكتابة ثانية، مشروطة بالانسجام الإنساني مع النص وصاحبه، وبحاجة ثقافية لدى القارئ الإيطالي، لا باعتبارات السوق وحدها. ويؤكد ألدو نيكوسيا أنّ الترجمة الأدبية يمكنها أن «تُسهم بفعالية في تفكيك المركزية الغربية، الأوروبية والأميركية الشمالية»، موضحاً أن الخيط الناظم في مشروعه الفكري يقوم على مساءلة علاقة الجنوب بالشمال، وتفكيك آليات الهيمنة الثقافية. وفي قراءته لمشهد ترجمة الأدب العربي في إيطاليا، يبرز خطورة التهميش، والصور النمطية، وغياب مؤسسات الجودة. ويؤكد نيكوسيا أن انخراطه في مشروع ترجمة شهادات عن غزة يمثّل ذروة التزامه الأخلاقي، حيث تصبح الترجمة حفظًا للذاكرة وصوت الضحايا.

• ما المحطات التي أثّرت في تكوينك كباحث وكاتب ومترجم؟

- يختلف مساري عن مسارات زملائي الجامعيين. فقد تعلمتُ العربية ذاتيًا في سن الخامسة عشرة، بدافع هواية جمع الطوابع البريدية وعلب الحلويات المستوردة، التي كانت تحمل أسطرًا بالعربية، فأثار ذلك فضولي لفكّ رموزه. ذلك من الناحية الكتابية. أما من ناحية الفهم والإنتاج الشفوي، فتعززا بفضل إذاعات عربية وقنوات تلفزية كانت تصل إلى الشاشات الإيطالية صيفًا دون لاقط. بعد الثانوية، التحقتُ بجامعة نابولي «أورينتالي»، غير أن تقدمي الحقيقي تحقق عبر اللقاءات والجلسات مع محاضرين ومهاجرين وطلبة عرب. عقب التخرج اشتغلتُ في الترجمة الشفوية بالمحاكم ومراكز إيواء المهاجرين، فواجهتُ إشكال الازدواجية بين الفصحى والعاميات. وبعد سنوات من ترجمة شهادات ناجين من عبور المتوسط، سجلتُ في الدكتوراه وتخصصتُ في نقد السينما العربية، منتقلاً من مسرح الحيوات الحقيقية المؤلمة إلى الحياة الروائية والسينمائية.

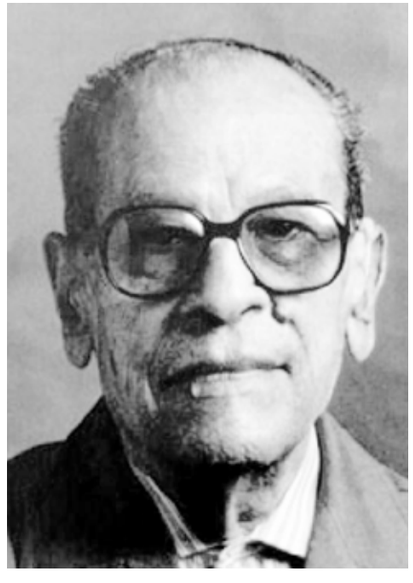
• في كتاباتك، هناك تداخل بين الفكر والأدب. كيف تُوازن بين البعد الإبداعي والبعد التحليلي؟

- الترجمة ليست مجرد نقل حرفي للنص، بل هي عملية إعادة كتابة جديدة، رغم أنّها تستند إلى النص الأصلي وتسترشده به، لكنها تتطلّب دائمًا لمسة من الإبداع لإعادة إنتاج المعنى بطريقة حيّة وفعّالة. بالمقابل، التحليل يعتمد على المنطق والاستنتاج، وهو تمرين ذهني لفهم العناصر الداخلية للنص ضمن سياق أوسع. لذلك، يصبح الاطلاع على السياقات المحيطة بأي عمل، مثل الرواية، أمرًا ضروريًا، إذ يمكّن المترجم أو المحلل



إبراهيم الكوني

محمود درويش



نجيب محفوظ

يوسف إدريس

من فهم أبعاد النص المختلفة، بما يشمل البيئة الثقافية والاجتماعية والتاريخية، ليقدّم ترجمة دقيقة وتحليلاً معمّقًا يليق بالعمل.

• هل هناك خيط ناظم بين كتاباتك المختلفة؟

- نعم، هناك خيط ناظم يجمع بين كتاباتي المختلفة، ويتمثّل في محاولة فهم أسباب تخلّف «الجنوب»- وأنا أنتمي إلى أقصى جنوب إيطاليا- وفي تفكيك آليات سهولة وقوعنا في فخاخ «الشمال»، سواء كانت اقتصادية أو ثقافية أو رمزية. كما أنني أبحث باستمرار في دور الثقافة، لا بوصفها ترفًا أو زينة، بل باعتبارها أداة وعي ومقاومة، قادرة على تجنّب الكوارث وكشف أشكال الاستعمار الحديث بأقنعته الناعمة والخفية.

• من بين الكتّاب الذين ألهموك، من تجدونه الأقرب إلى مشروعك الفكري؟

- أقتصر هنا على الكتّاب العرب الذين أجد نفسي أقرب إلى مشاريعهم الفكرية والأدبية، وفي مقدّمتهم نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وأبو العلاء المعرّي، وغسان كنفاني، ومحمود درويش، وإبراهيم الكوني، لما يجمع بينهم من قدرة على مساءلة الواقع، وتفكيك السلطة، والإنصات إلى الهامش، كلٌّ بأسلوبه ورؤيته الخاصة.

• إلى أي حدّ يسهم غياب مؤسسات الجودة في انتشار ترجمات عن العربية تعتمد على الوسيط بدل النص الأصلي؟

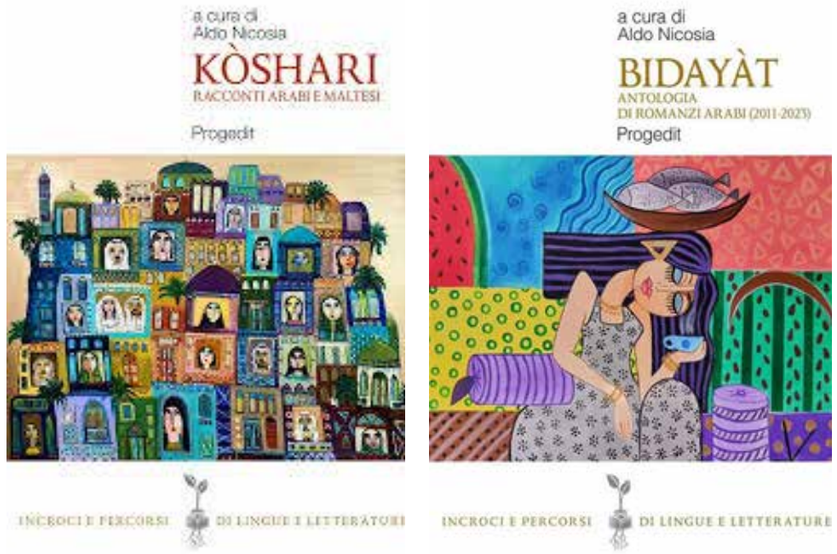
- الترجمة الجيّدة هي إعادة كتابة، أمّا الترجمة السيّئة فهي محاولة نسخ النص الأصلي أو مسخه. وبالفعل، كما أشرتَ، هناك إشكالية خطيرة في مجال الترجمة عن العربية تتمثّل في غياب هيئة أو مؤسسة مستقلة تضمن جودة الترجمة. ففي السوق نلاحظ ظاهرة غريبة جدًّا، إذ إنّ كثيراً من الترجمات الإيطالية لا تصدر إلّا بعد صدور الترجمات الفرنسية أو الإنجليزية، وهو ما يدلّ، في رأيي، على نوع من التبعية لدى بعض المترجمين الإيطاليين، وأحيانًا على اعتمادهم على الترجمات السابقة. وعلى خوف الناشرين من خوض مغامرة نشر روايات جديدة.

• ترجمت رواية «ليل ونهار» لسلوى بكر و«كشري.. حكايات عربية ومالطية»، ما الذي أغراك في هذين العملين؟

- أغواني في رواية «ليل ونهار» للكاتبة سلوى بكر تعدّد الأصوات، بما يعكسه من فسيفساء اجتماعية وثقافية تعبّر عن تعقيد المجتمع المصري وتطلّعات سكّانه. أمّا أنطولوجيا «كشري.. حكايات عربية ومالطية»، فقد بُنيت على مشروع واعٍ يجمع إحدى وعشرين قصة يشدّها خيطان ناظمان: علاقة الابن بوالديه، وعلاقة الحفيد بالجد، بما تحمله هذه العلاقات من ذاكرة وانتقال وتجاذب بين الأجيال. وقد أُنجز الكتاب في إطار مشروع ترجمة جماعي مع ثمانية من طلبة دوراتي الجامعية، بينما قمتُ بترجمة النصوص المالطية بنفسي عن لغتها الأصلية، انطلاقًا من قناعتي بأن المالطية تمثّل، لغويًا وثقافيًا، نقطة التقاء بين ضفّتي المتوسط.

• أصدرت كتاب «بدايات.. أنطولوجيا للرواية العربية 2011 - 2023». كيف يعكس الكتاب التحولات التي شهدتها الرواية في الوطن العربي؟

- ليس الهدف من إنجاز أنطولوجيا «بدايات» رصد التحولات التي شهدتها الرواية في العالم العربي وكيفية سردها فقط، بل أيضًا رصد بعض المحطات التاريخية التي وسمت هذا العالم، انطلاقًا من القرون الوسطى وحتى القرن الحالي: الاستعمار، والحروب الأهلية، والثورات العربية، وقضايا المجتمع الراهنة، وصولاً إلى تخوفات المستقبل الديستوبي. وقد اخترت 22 رواية تعكس الاضطرابات والصدمات التي عاشها المواطن العربي بشكل عميق، وفقًا لرؤيتي الخاصة، ومنها الروايات التي تحكي عن الاستعمار الإيطالي الغاشم



ضد ليبيا، وكذلك الحضور الإيطالي الإيجابي في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين. في روايتين، يكون البطل ترجمانًا، لأتمكّن من التأمل في دوره في أحداث حاسمة وفي تاريخين متباعدين. كما تقدم الروايات وجهات نقدية للربيع العربي، وتبرز عزلة المواطن العربي وضعفه أمام انهيار المنظومات الاجتماعية، وغطرسة القوى الحاكمة، سواء في الوطن أو في الشتات الأوروبي.

• أصدرت أيضا كتاب «لي يدان لأكتب.. انطولوجيا شهادات من داخل غزة». ما الذي يعنيه العودة إلى غزة في هذه اللحظة المؤلمة؟

- منذ أواخر العام 2024، قررت الانخراط في مشروع ترجمة شهادات من داخل غزة، بالتعاون مع حوالي أربعين مترجمًا ومترجمة من إيطاليا وخارجها. كان حافزنا الأساسي هو المشاركة التطوعية في محاولة لإيصال صوت الأشخاص الذين ما زالوا يعانون من حرب الإبادة الجماعية، إلى جمهور عالمي خارج العالم العربي. تمثل العودة إلى غزة وشهاداتها لحظة مواجهة مباشرة مع الألم، ومع الإنسانية المسلوبة، ومع الواقع اليومي لمواطنين يعيشون تحت وقع الحصار والاحتلال.

• كيف يساهم الكتاب في توثيق تجارب الفلسطينيين في غزة خلال فترات الحرب، وما الرسالة الإنسانية التي يحملها؟

- يتكون كتاب «لي يدان لأكتب.. انطولوجيا شهادات من داخل غزة» من 222 نصًّا للعديد من الشعراء والصحفيين والمواطنين العاديين في غزة، وتغطي الشهادات الفترة من أكتوبر/ تشرين الأول 2023 إلى سبتمبر/ أيلول 2024. وقد جمعها طاقم من المحررين، تحت إشراف الشاعر موسى حوامدة، مؤسس دار «تدوين» للنشر في عمّان. أعتقد أن الهدف الأساسي كان ضمان تعدد وجهات النظر والموضوعات والأنواع (القصائد، اليوميات، الأخبار، التأملات، الاعترافات، وغير ذلك). الجدير بالذكر أن الناشر الإيطالي قرر التبرع بعوائد بيع نسخ الكتاب لصالح جمعية خيرية تعنى بمواطني قطاع غزة. وينسجم أساس الكتاب مع مبدأ كون الكتابة هي محاولة لتخليد الشعوب

وحكاياتهم وشهاداتهم، ووسيلة للشعور بأن من يكتب رسالة سيجد قارئًا في بلده أو في بلدان أخرى، يتقاسم معه آلامه وأفراحه الروحية. وسط مشاهد الموت والدمار، يعد الأدب وسيلة لمعالجة الصدمات، والتأكيد على أن هويتنا لا تعتمد على مكان الولادة، حيث تصير الكتابة وطنًا لمن ليس له بيت ولا خيمة.

• هل ينطلق اختيارك للنصوص التي تترجمها من اهتمام شخصي بالنص وكاتبه، أم من إدراكك لحاجة ثقافية لدى القارئ الإيطالي؟

- يتأرجح اختياري للنصوص بين دافع شخصي واعتبار ثقافي. فعلى المستوى الشخصي، أسعى قبل ترجمة رواية ما إلى الالتقاء بكاتبها وجهًا لوجه، ولو لدقائق قليلة، وكأنّ الترجمة، بالنسبة إليّ، تفترض حدًّا أدنى من المعرفة الإنسانية بصاحب النص. أمّا القصة القصيرة، فتعاملها مختلف. إلى جانب ذلك، تلعب الضرورة الثقافية دورًا أساسيًا في توجيه اختياراتي، ولا سيما حين يتعلّق الأمر بنصوص تتيح للقارئ قراءة مختلفة لعلاقته بإيطاليا أو بتاريخها وتمثّلاتها. إن القاسم شبه المشترك بين ترجماتي هو أمر قد يبدو غريبًا إلى حد ما، وهو معرفتي الشخصية بأصحاب النصوص، عادة وجهًا لوجه. هذه ليست قاعدة مطلقة، لأنه من الصعب أن أتعرف على كل أصحاب النصوص التي أقوم بترجمتها. ليس هناك منطق واعٍ يمكن أن يبرر عادتي هذه. ربما الإنسان لا ينظر إلى النص فقط، بل ينجذب إلى صاحبه بواسطة إلهام يأتي من صوت المؤلف أو ملامح وجهه أو تفاصيل تافهة في تصرفاته. إذا لم تسنح لي فرصة التعرف على المؤلف، فلا أترجم ولا سطرًا إلا عندما يعجبني النص إعجابًا لافتًا. وتظلّ عملية نشر الترجمات مرهونة بحظٍّ مواتٍ، وبناشرٍ يؤمن بجودة النص وقدرته على الوصول إلى القارئ وتسويقه بسهولة.

• ما الصعوبات التي تواجهك أثناء الترجمة من اللغة العربية إلى الإيطالية؟

- أكبر الصعوبات التي أواجهها في الترجمة تتصل أولاً باستخدام الأفعال وأزمنتها، إذ تختلف قواعدها اختلافًا جوهريًا عن اللغات الأوروبية. وعلى المستوى الأسلوبي، يبرز التكرار كمسألة دقيقة: تكرار الكلمات أو الأفعال المماثلة يُعدّ مقبولاً بالعربية، لكن الثقافة الإيطالية ترفض تكرار كلمة واحدة في سطر واحد أو في سطرين متتالين. ثانيًا، هناك مشكلة المفاهيم الثقافية الخاصة، التي لا يوازيها في الإيطالية مقابل مباشر، ويطلق عليها المصطلح اللاتيني realia؛ في هذه الحالات، نلجأ إلى الهوامش لشرح المعاني غير المألوفة للقارئ. وأنا شخصيًا أفضل إدماج العبارات الأصلية بالعربية داخل النص، مع تقديم مكافئها الإيطالي مباشرة، ما يتيح للقارئ تجربة تلقي النص الأصلي دون فقدان الفهم.

• تفضل ترجمة الرواية، ما الذي يجذبك إليها؟

- الرواية ليست المجال الوحيد الذي أستمتع بترجمته. فأنا أيضًا مفتون بالقصة القصيرة والسيناريوهات السينمائية، التي أراها نوعًا شبه أدبي مهمشًا جدًا رغم قيمته الفنية. إلى جانب ذلك، قمت بتنسيق مشروع ترجمة جماعية لشهادات الناجين في غزة، ما منحني تجربة فريدة في الجمع بين الأدب والواقع اليومي، وترجمة أصوات لم تُسمع على نطاق واسع.

• هل يمكن للترجمة أن تساهم في كسر الصور النمطية المتبادلة بين الثقافات؟

- تعد الترجمة من الأدوات التي تقرب بين الثقافات، ويمكنها نظريًا أن تساهم في تغيير التصورات النمطية. فهي قد تدفع القراء إلى زيارة بلد معين أو إلى معاملة المواطن العربي بشكل أكثر إنسانية واحترامًا. وفي الواقع، هناك حاجة ماسة لاستخدام الترجمة كوسيلة لأنسنة صورة المواطن العربي، خصوصًا في مواجهة محاولات التشويه والتضليل التي تتعرض لها صورته في معظم وسائل الإعلام. وتجعلنا الترجمة نتأمل في تجارب حياة الشعوب الأخرى ومآسيها وهواجسها،

سلوى بكر

غسان كنفاني

ولكن يجب أن تواكب القراءة عملية الانغماس المباشر في البلدان المحيطة بنا. أعطيك مثالاً: قراءة ألف كتاب عن فلسطين لا تعادل خطوة على أرضها، ولو لساعة واحدة. فالقراءة وحدها لا تكفي لإخراجنا من حالة تخدير الوعي.

• هل تعتقد أن الترجمة الأدبية تُسهم في تفكيك المركزية الغربية أم قد تعيد إنتاجها بطرائق خفية؟

- يمكن للترجمة الأدبية أن تُسهم بفعالية في تفكيك المركزية الغربية، الأوروبية والأميركية الشمالية، لكنها تحتاج إلى دعم تجارب واقعية ومباشرة تجعل القارئ يفهم سياقات وثقافات القارات الأخرى. فالترجمة وحدها لا تكفي إذا ظل القارئ محصورًا بين الكتب وشاشات جواله؛ لا بد من السفر والتفاعل مع الواقع اليومي للآخرين.

• كيف تنظر إلى دور المثقف اليوم في ظل التحولات العالمية؟

- لا أحبّ مصطلح «مثقّف» لأنّه، في تصوّري، يوحي بشخص يتلقّى الثقافة من الآخرين أو من الكتب فحسب، وكأنّ دوره يقتصر على الاستيعاب والحفظ دون الفعل والتأثير. غير أنّ هذا المعنى يبدو لي محدودًا، لأنّ المعرفة الحقيقية لا تكتمل إلا حين تتحوّل إلى ممارسة ومسؤولية. لذلك أفضّل مصطلح «مُثَقِّف»، إذ يدلّ على من يمارس فعل التثقيف بوعي، ويسهم في نقل المعرفة، وتوعية الناس، وإيقاظهم من سباتٍ طويل، وتحفيزهم على التفكير النقدي والمشاركة الفاعلة في الشأن العام، بما يعزّز الوعي الجماعي ويخدم المجتمع.

• كيف تنظر إلى الحوار بين الثقافة الإيطالية وثقافات المتوسط والعالم العربي، خاصة؟

- تعيش إيطاليا أزمة اقتصادية وأخلاقية، وتفككًا اجتماعيًا، وانحطاطًا حضاريًا عموديًا على كل المستويات. الشبكات التلفزيونية تبث صورًا نمطية بشكل أخطر من القرن السابق. هناك أنواع من الرقابة غير المباشرة تحاول إسكات الأصوات التي تأتي ضد التيار الإيطالي المضلل والمراقب من طرف شبكات التواصل الاجتماعي. الإبادة الحالية في غزة فضحت الانحياز شبه الكامل لسردية العدو، والأكاذيب المرشوشة على المواطنين من معظم وسائل الإعلام ومثقفيها. المواطن الإيطالي العادي يعرف أخبارًا قليلة عن فلسطين والوطن العربي، بينما يتابع أخبارًا كثيرة عن الملاهي.

• ما موقع الأدب العربي في المشهد الثقافي الإيطالي اليوم؟

- بالمقارنة مع العقود الأخيرة من القرن العشرين، توجد اليوم في الأسواق ترجمات عديدة من الأدب العربي، لكن الأدب العربي يظل تقريبًا غير مرئي في المشهد الثقافي الإيطالي. وحتى عندما يظهر في المكتبات، غالبًا ما يُقدَّم بصورة نمطية، تركز على التخلف أو الهمجية أو التطرف الديني، مع إغفال جوانب الحريات الشخصية والثراء الثقافي والتنوع الفكري للأدب العربي. ومما زاد الطين بلة وضع دور النشر أغلفة سخيفة للروايات العربية المترجمة لا علاقة لها بموضوعاتها، بل تعكس نظرة سطحية واستشراقية في بعض الأحيان.

• هل يحتاج المترجم امتلاك الوعي النظري بالقضايا والأسس المتعلقة بالترجمة ليتمكّن من أداء عمله بفعالية؟

- ليست المعرفة النظرية بقضايا الترجمة كافية لإنجاز عمل موفق. أفترض أن جودة هذا الشغل تعتمد على جودة النص الأصلي، أو على قدرة المترجم على الإحساس بالتناغم مع «ذبذبات» النص من حيث الموضوع والأسلوب والإيقاع. على كل حال، الممارسة هي العنصر الأهم في إبراز مهارات المترجم.

• ما هو القاسم المشترك بين الأدبين العربي والإيطالي؟ وأين يفترقان؟

- بناءً على قراءاتي للأدب الإيطالي خلال فترة دراساتي، اكتشفت أن النص المقرر في برامج الدراسة كثيرًا ما يُعتبر مملاً، ليس بسبب مكوناته وخصوصياته، بل لأنه مقرر فقط. خلال هذه السنوات الأخيرة، لاحظت أن القاسم المشترك بين الأدبين العربي والإيطالي هو البحث عن الذات ومعنى الحياة، وذلك يسبب لي نوعًا من التأمل الفلسفي أو الاكتئاب أحيانًا. لذا أقضي فترات في البحث عن نصوص تتسرب منها روح الدعابة والسخرية الذاتية. أما الفارق الأكثر أهمية، فهو معالجة النصوص الإيطالية من قبل كتاب «أشباح» يقومون بدور التحرير، فيشذبون بعض المشاهد هنا وهناك.

محطات

ألدو نيكوسيا، مستعرب وباحث ومترجم من إيطاليا، وُلد في صقلية عام 1968، يعمل أستاذاً للغة العربية وآدابها بجامعة باري منذ 2013. حصل في عام 2004 على درجة الدكتوراه. عضو في الرابطة الأوروبية للأدب العربي المعاصر. ترجم من العربية إلى الإيطالية رواية «ليل ونهار» لسلوى بكر (2018) وجزءاً من قصص كتاب «كشري.. حكايات عربية ومالطية»، و«بدايات.. أنطولوجيا للرواية العربية (2011 - 2023)»، و«لي يدان لأكتب.. أنطولوجيا شهادات من داخل غزة»، بالتعاون مع أربعين مترجمًا ومترجمة. من أعماله في مجال البحث: «السينما العربية»، و«الرواية العربية في السينما.. عوالم مصغّرة مصرية وفلسطينية»، و«المثقفون والرقابة في السينما المصرية (1952 – 1999)».

الناشرة السنغافورية تدمج

ليديا تشيريان: نركّز

حاورتها في الشارقة: موزة الخرجي

ترى الناشرة السنغافورية ليديا تشيريان أن اختيار الكتب للنشر عملية دقيقة، لاسيما في الميدان الذي تخيّرته، وهو الإصدارات الموجهة للأجيال الجديدة، مشيرة إلى أن دافعها للدخول إلى عالم النشر منذ نحو 15 عاماً هو ملاحظتها أن هناك القليل من الكتب التي تحكي عن ثقافة سنغافورة، وأن أغلب الكتب يؤخذ من دول مجاورة.

وأضافت مؤسسة ومديرة دار ميني مونسترز للنشر في حوارها مع مجلة «كتاب»، أن «المشاركة في معارض الكتب مهمة، إذ إنها وسيلة جيدة لمشاركة الأفكار والأدب والثقافات المختلفة بين الشعوب»، مشيرة إلى حرصها على التواجد في فعاليات مهمة مثل مؤتمر الناشرين في الشارقة.

تخصصت ليديا تشيريان في نشر كتب الأطفال ونوعت في الوسائط المستخدمة، إذ تدمج إصداراتها التعليمية والترفيهية ما بين الكتاب الورقي ومتطلبات العصر الرقمي، طامحة في عناوين تعكس ثقافة بلدها، وبأقلام أهلها، وليست مستوردة من أمكنة أخرى.

وأوضحت أن هناك دعماً حكومياً بقطاع النشر في سنغافورة، خاصة فيما يتعلق بتمويل إصدار الكتب، كما دعمت رابطة ناشري سنغافورة مؤخراً القطاع بإصدار أرشيف رقمي يُسهل وصول البائعين والموزعين وغيرهم إلى بيانات الكتب في هذا البلد، وأطلقت النسخة الأولى من مهرجان كتاب الطفل، معتبرة أنه «سيكون حلقة تواصل مباشرة بين الناشرين والأطفال، ويسهل من عملية إصدار الكتب التي تناسب اهتماماتهم وتنمي مفرداتهم اللغوية». ووصفت الناشرة السنغافورية عملية اختيار الكتب التي تنشرها بأنها «دقيقة، لأن هناك الكثير من العوامل التي يجب أن تتوافر فيها».

• ما الذي دفعك إلى تأسيس دار «ميني مونسترز»؟

- لقد أطلقت دار «ميني مونسترز» في سنغافورة عام 2009، وهي متخصصة بإصدار محتوى تعليمي متعدد الوسائط للأطفال من خلال الكتب الورقية، والكتب التفاعلية التي تدمج بين التكنولوجيا والكتاب الورقي، وتحويل الكتب إلى برامج تلفزيونية.

وقررت تأسيس الشركة بعد أن لاحظت أن هناك القليل من الكتب باللغة الملاوية التي كتبت من أجل أطفال سنغافورة، إذ إن المشكلة هو أننا بلد صغير جداً، ودائماً ما نأخذ الكتب من دول أخرى مثل ماليزيا وإندونيسيا، ونحضرها إلى سنغافورة. ولكن ماذا عن أسلوبنا؟ وماذا عن ثقافتنا الملاوية؟ إنها مختلفة بعض الشيء عن ماليزيا وعن إندونيسيا. لذلك كنا بحاجة إلى شيء مكتوب بشكل خاص لأطفالنا نحن، من بلدهم وشعبهم؛ وهذا ما بدأنا القيام به. لقد جعلنا المؤلفين السنغافوريين يكتبون ثم نشرنا لهم، وبعدها قمنا بنقل الكتب إلى الفصول الدراسية.. وهكذا دمجنا كل شيء.

• ما مدى أهمية المشاركة في مؤتمر الناشرين بالشارقة وغيره من المعارض والمهرجانات الدولية بالنسبة لك كناشرة؟

- أعتقد أن زيارة أي معرض للكتاب في أي بلد حول العالم مهمة، لأنك تتعلم من الآخرين، وتتعرف على الثقافات والشعوب من خلال كتبها. والمعرفة هي المفتاح، ووسيلة جيدة لمشاركة الأفكار، ومشاركة الأدب من خلال شراء حقوق

ما بين الورقي والرقمي

على الثقافة المالاوية

البيع، وحقوق الترجمة. فهذه هي الفرص التي أحبها في معارض الكتب حول العالم.

• ما مدى الدعم الرسمي لقطاع النشر في سنغافورة ومعارض الكتب؟

- لدينا الكثير من الدعم الحكومي، ومؤسسات مثل المجلس الوطني للفنون على سبيل المثال، هي جهات تساعد الناشرين على إنشاء محتوى محلي لسنغافورة. هناك العديد من التسهيلات خاصة إذا كنت تعمل في مجال الثقافة أو في التراث. ورغم أن هناك العديد من السبل لإصدار كتب الأطفال، والشباب، والروايات، إلّا أن هناك دائماً حاجة للتمويل، لأننا جميعاً نعلم أن تجارة الكتب مكلفة. وبالنسبة لقطاع النشر ومعارض الكتب هناك العديد منها مثل «رابطة ناشري سنغافورة» التي أصدرت حديثاً أرشيفاً رقمياً يُقدم معلومات عن أكثر من 20 ألف كتاب محلي مكتوب باللغات الرسمية، ويوفر معلومات تفصيلية تفيد الناشرين، وبائعي الكتب، والمشترين، والموزعين في الخارج. وهناك أيضاً جوائز سنغافورة للكتاب ومعرض سنغافورة لكتب الفن. كما تم انطلاق الدورة الأولى من مهرجان سنغافورة لكتاب الطفل، تحت تنظيم رابطة ناشري سنغافورة، والذي أرى أنه خطوة مهمة وسيكون بمثابة حلقة تواصلنا المباشر مع الأطفال في بلدنا، لأننا في النهاية ننتج لهذه الفئة، لذلك نريد أن نعرف ما إذا كان الأطفال يحبون ذلك، وهل من السهل عليهم القراءة، ما هي اللغة الجيدة، والمفردات الخاصة بهم، وهل نقوم بتعزيزها وبنائها؟ هل نصنع المزيد من الكتب التعليمية؟ فهذه هي الأشياء التي نحرص عليها من خلال أخذ آراء الأطفال، وأولياء الأمور، والمعلمين بشكل مباشر خلال هذا المهرجان.

• كيف تختارين الكتب التي تصدرها الدار؟

- اختيار الكتب عملية دقيقة، نحتاج إلى النظر فيما إذا كان هذا النص يتناسب مع ثقافة سنغافورة، وأطفالها، هل هذا الموضوع سيثير اهتمامهم؟ هل سيرغبون في القراءة عنه؟ هل الألوان زاهية بما يكفي لشد انتباه الطفل للمطالعة؟ هذه بعض العوامل التي ننظر فيها.

ليديا تشيريان

أعمال شاعر الزنوجة المنسيّ تصدر بالفرنسية في مجلد واحد

جاك رابمانانجارا..
كلمة ترفرف في الريح

مقـــــــالات ودراســـــــات

جاك رابمانانجارا

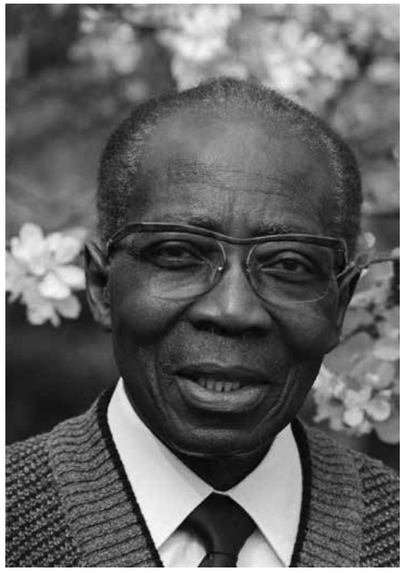
كتب: أنطوان جوكي (باريس)

نعرف جيدًا من شعراء حركة الزنوجة، المارتينيكي إيميه سيزير، السنغالي ليوبولد سنغور، وبدرجة أقل، الغوياني ليون دامس، الهايتي رينيه دوبستر، والسنغالي بيراغو ديوب. لكننا نكاد لا نعرف شيئاً عن الشاعر الملغاشي جاك رابمانانجارا (1913 – 2005)، مع أن آثاره الشعرية لا تقل قيمة عن تلك التي تركها خلفهم رفاقه في النضال من أجل تأكيد هوية وقيمة ثقافة ذوي البشرة السوداء أثناء مرحلة الاستعمار. لذلك، نغتنم فرصة جمع أعمال هذا الشاعر في مجلّد واحد عن دار سيبيا الباريسية، ومرور عقدين على رحيله، للتوقف عند أبرز محطات مسيرته الكتابية، والتعريف بنتاجها.

من سيرة رابمانانجارا، نحفظ ولادته على الساحل الشرقي لجزيرة مدغشقر عام 1913، ودراسته في جامعة السوربون وكلية الحقوق في باريس، ونضاله من أجل استقلال وطنه عن المستعمِر الفرنسي، وهو ما أدّى إلى اعتقاله ورميه في السجن بسبب مشاركته في انتفاضة عام 1947 التي قادتها «الحركة الديمقراطية لتجديد مدغشقر»، التي كان أحد مؤسّسيها. وحين أُفرِج عنه بموجب عفو عام سنة 1956، بعد تسع سنوات من الأشغال الشاقّة في فرنسا، انتظر استقلال وطنه عام 1960 كي يعود إليه، فانتُخِب نائبًا في البرلمان، ثم عُيِّن وزيرًا ونائبًا للرئيس فيليبير تسيرانانا، قبل أن يضطرّ إلى سلوك درب المنفى من جديد بعد ثورة عام 1972، فاستقرّ في باريس حتى وفاته عام 2005. لكن قبل رحيله، كرّمته «الأكاديمية الفرنسية» بمنحه جائزتها الكبرى للفرنكوفونية تقديرًا لمجمل أعماله الأدبية.

من يطالع المجلّد الصادر حديثًا في باريس تحت عنوان «جاك رابمانانجارا.. الأعمال الشعرية»، يستنتج بسرعة أن هذا التكريم من قِبَل الأكاديمية العريقة كان مستحقًّا بجدارة. ولا عجب في ذلك، فهذا المجلّد الذي يجمع جميع دواوين الشاعر، ضمن ترتيبها الزمني، وأيضًا القصائد المتفرّقة التي نشرها في المجلات، يتيح فرصة تتبُّع مسيرته الفكرية والجمالية الفريدة، وسيرورة تطوّر كتابته وصيرورتها، تبعًا لتقلّبات حياته. كما يتيح فرصة تذوُّق شعره الذي، وإن كُتِب بالفرنسية، يتميّز بنكهة ملغاشيّة خالصة، لأنه منسوج بصور تستمدّ عناصرها من العالم المألوف للشاعر، من جغرافية وطنه، من عادات وتقاليد شعبه، ولأنه يزخر بالتالي بإشارات وتشبيهات مرجعُها ممارسات وأساطير لا تزال مجهولة لمعظمنا، بما في ذلك للفرنكوفونيين من بيننا. شعرٌ لم تطله النزعة الديكارتية المجفِّفة، شأنه في ذلك شأن الثقافة الملغاشيّة برمّتها، ولذلك ينغمس على نحوٍ طبيعي في عالم الرموز، ويبلغ الفكرة من خلال الصورة والإيقاع.

وفعلاً، ما إن نشرع في تصفّح هذا الكتاب حتى يُسْكِرنا سريعًا إعصارٌ ينهار فيه الواقع،

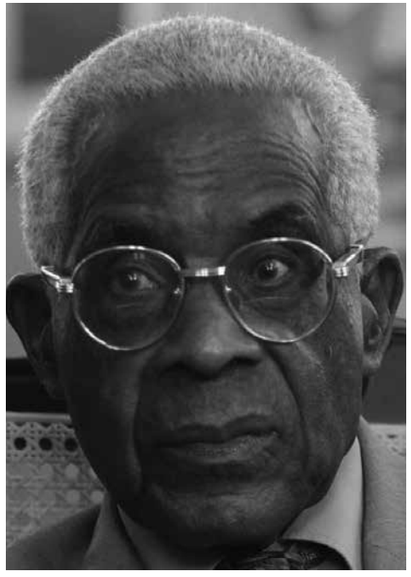


ليوبولد سنغور

دومينيك رانيفوسون

مفسِحًا المجال لعالَم رابمانانجارا وكلمته الخلّاقة. لكن هذا لا يعني أننا في مأمنٍ من التيه في المسالك الوعرة لشِعره الرمزي المُقفَل. ففهم كلّ قصيدة، وتذوّق عصارتها دون انحرافٍ في التأويل، يقتضيان ربطها بسياقها وحياة صاحبها. وهنا تؤدّي الباحثة دومينيك رانيفوسون التي نشرت سيرة الشاعر، وكانت تقف خلف هذا المجلّد الشعري، عونًا جليلاً؛ فإضافةً إلى مقدّمتها الطويلة الثرية بالمعطيات، تخصّ كل واحد من دواوين جاك رابمانانجارا بتمهيد منير تأخذنا فيه داخل الزوايا الخفيّة لحياته بغية كشف ما غذّى كتابته الشعرية، وما كان محرّكًا أو باعثًا في حيويّتها الإبداعية. فوق ذلك، تخصّص الباحثة هوامش توضيحية لكلّ المصطلحات التي تستدعي شرحًا أو إضاءة. وقد يرى بعضُنا في كثرتها ما يشتّت تركيز القارئ على القصائد نفسها، لكن مَن يعي قيمتها، لا يسعه إلّا أن يُشيد بهذا الجهد البحثي الذي يسهّل الرحلة داخل العالَم المجهول لهذا الشاعر الكبير.

أهمية أعمال رابمانانجارا المجموعة في هذا المجلد ليس فقط شعرية، بل تاريخية أيضًا. أهمية مزدوجة إذن، لكن لا انفصال أو مسافة بين جانبيّ ازدواجيتها، بل تشابُك حميم، لأن صاحب هذه الأعمال امتصّ زمنه وصاغ منه تلك الكلمات المرصوفة بمهارة صائغ، بغية التعبير عن عري، عن حب، عن فظائع ووحشية ورعب، بأسلوب يجمع بين ارتقاء وتجذّر في الواقع. وكيف لا يكون الأمر كذلك، ومسيرة رابمانانجارا الكتابية انطلقت في وقت كان الاستعمار فيه قد ترسّخ في جزيرته، أي في فترة الثلاثينات من القرن الماضي، التي شهدت تأسيس الشاعر «مجلة شباب مدغشقر» حيث نشر قصائده الأولى التي جُمعت لاحقًا في ديوان «على درجات المساء» (1942). نصوص تلتزم، من حيث الشكل، بقواعد الوزن الشعري، وتحترم كليًا القوانين الجمالية للشعر الفرنسي الكلاسيكي.



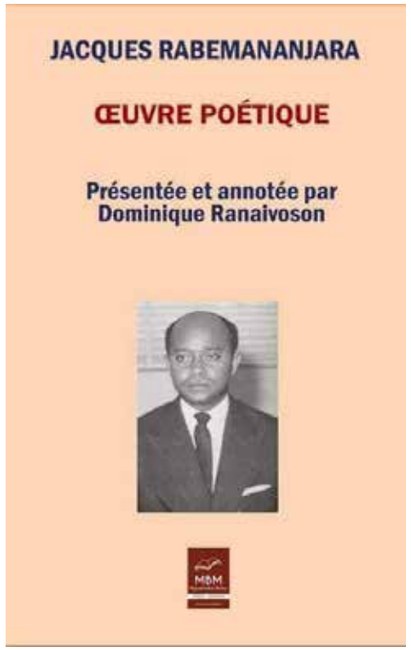
إيميه سيزير

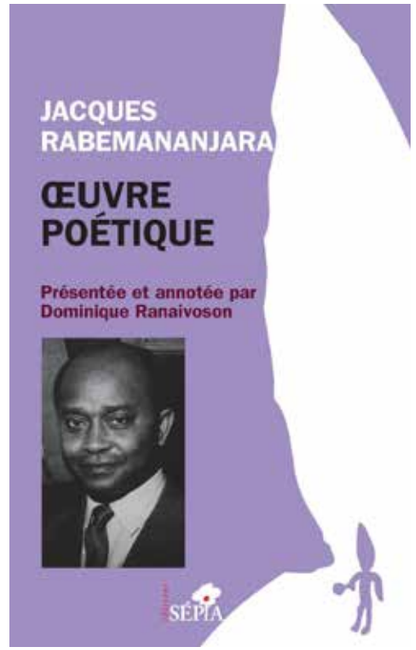
لكن سرعان ما تتلاحق الأحداث مع اندلاع انتفاضة عام 1947. وبصفته أحد مؤسّسي «الحركة الديمقراطية لتجديد مدغشقر»، يُرمى رابمانانجارا في السجن. وفي اليوم الذي يُبلَّغ فيه أنه سيُعدم في اليوم التالي، تصبح الكتابة ملجأه الوحيد، الوسيلة الوحيدة لنقل حقيقة تاريخٍ تعرّض للاغتصاب. مذّاك، تتفكّك قواعد الوزن الشعري داخل نظمه، لكن من دون أن تتوارى، وتُنتَهك المعايير، وبالتالي لا تعود كتابته تخضع إلّا لضرورة واحدة، جمالية بقدر ما هي حيوية. وفي هذا الظرف المظلّل بحكم إعدام وشيك، كتب رابمانانجارا ديوانه الثاني، «أنتسا» (1947)، وهو عبارة عن قصيدة طويلة جدًا، يقول فيها الشاعر كل آلام وطنه، وفي الوقت نفسه، يُعيد ابتكار الشعر نفسه وفقًا لمعايير شخصية: «من سيُنشِد إذن، مَن/ يا جزيرتي/ ذروة اليوم السيادي/ المجموع الناري لحياتك؟».

وصية شعرية وسياسية بامتياز، يحمل هذا الديوان بين دفّتيه نار شغفٍ، وأيضًا نفَس الموت الذي كان يتهدّد الشاعر، فيبدأ بمقطع شعري ينشد فيه حبّه لجزيرته الأم: «يا جزيرة/ يا جزيرة بألفاظٍ من لُهُبٍ/ أبدًا لم يكن اسمك/ عزيزًا على نفسي/ ورقيقًا على قلبي/ مثل الآن». وبذلك، يطرح نفسه عاشقاً يتوق إلى عناق أخير مع الجزيرة - المرأة، الرقيقة والناريّة في آن: «أعضُّ لحمك البكر الأحمر/ بالحماسة المريرة/ لمنازعِ أسنانه من نور». حماسةُ عشقٍ تعكس إرادته في الشهادة حتى النهاية على الرابط الوثيق الذي يربطه بجزيرته التي هي كل شيء بالنسبة إليه: أنفاسه، قوته الحيوية، جغرافيته الحميمة، تاريخه، وكيانه ذاته. ومع أن المستعمِر حوّلها إلى سجن، إلّا إنها تقدّم «النشوة العظمى/ لعناق لا ينفكّ/ طوال نهار وليل القرون». ويضيف الشاعر الملغاشيّ: «لم يعد يهمّ صياح البوم/ ولا طيرانه المنخفض، المذعور/ تحت سقف/ المنزل المحترق! فلتلعق/ الثعالب/ جلدها القذر، الملطّخ بدم الصيصان/ ودم النحام الوردي/ أما نحن، المسحورون باللازوردِ/ فنحدّق بولعٍ في زرقة سمائك اللامتناهية/ يا مدغشقر».

من داخل زنزانته، لا يفقد رابمانانجارا إحساسه بالمسؤولية تجاه وطنه، بل يتعزز هذا الإحساس، فيتناول الشاعر رمزيًا في ديوانه «أنتسا» العنف الذي يمارسه المستعمِر الفرنسيّ على مدغشقر، من خلال صورة «الثعالب» التي تثير الرعب، لكنها تفشل في كبح مقاومة ضحاياها الذين يدافعون عن الحرية وهم شاخصون بـ «زرقة السماء»، مترقّبين منها علامة تتأخّر في الظهور. لكن بعد الشكوى الناتجة من القدر المأساوي لجزيرته المستعمَرة، يأتي زمن الاحتفاء بانتصار الحياة على الموت، فيكتب الشاعر: «جزيرتي/ كلمة/ مجرّد كلمة/ لكن هذه الكلمة خلاصي/ هذه الكلمة رسالتي/ كلمة ترفرف في الريح على أوج القمّة/ ومن قلب السماء/ ينقضّ عُقيبٌ ثملٌ/ صافرًا/ في آذان الجهات الأربع/ حرية! حرية! حرية! حرية!».

بهذه الصورة، يختم جاك رابمانانجارا أولى الحلقات الشعرية في نضاله من أجل جزيرته، وقد اعتمد فيها شكل الشعر الحرّ، مسجّلاً قطيعة مع الإكراهات التقليدية للبيت الإسكندري المعتمَد





سابقًا، لكن ضمن انسجام مع تقليد حداثي فرنسي سمح له بقول غضبه وإنشاد حبّه الذي لا يتزعزع لمدغشقر. بالتالي، تبقى قطيعته مع الأشكال الثابتة نسبية، ولا تصل إلى حد التخلّي عن أيّ وسيلة شعرية يمكن أن تخدم غايته وتتيح له التعبير عن التزامه.

لكن حين تهدأ العاصفة ويلفّ السكون كلّ شيء من جديد، تتحرّر كتابة رابمانانجارا من أوزارها السابقة، وينأى هو بنفسه عن الماركسية الصارمة لفرانز فانون وإيميه سيزير، وعن مفهوم الزنوجة كما حدّده ليوبولد سنغور كمرجع للقيم الثقافية الإفريقية، مفضّلاً عليه مفهوم الفيلسوف سارتر، الذي رأى في الزنوجة ردّ فعل ذوي البشرة السوداء على وضع مؤقّت (الاستعمار)، لا أكثر. وفي ما يتعلق بالشعر، يصبح في نصوص رابمانانجارا مثل نسيمٍ لطيف يبدّد ثقل الحياة اليومية بما يحمله من حبّ ورقّة، من الأمس واليوم، كما يتجلى ذلك في دواوينه الثلاثة اللاحقة: «لامبا» (1956)، «ترياق» (1961) وخصوصًا «الامتحانات» (1972)، حيث نستنتج عودة إلى النظم التقليدي، عبر سونيتات مكتوبة لامرأة بيضاء البشرة أحبّها الشاعر بجنون: «ها نحن نلتقي من جديد أمام الموقد/ وحيدَين في العالم بين أحلامنا الأكثر عريًا/ ويعود مأوى حبّنا مسرحًا/ للهوٍ لم يعرف يومًا مثل هذا الجنون».

في «الامتحانات»، يتابع رابمانانجارا ما بدأه في «لامبا» و«ترياق»، أي ذلك الغوص في أعماق الوعي الحميم بالحياة والحب، بغية صوغ جوهرهما في سبع حركات شعرية حادّة، تكثّف الأخيرة منها حيوية الديوان الغنائية، وفي الوقت نفسه، تشكّل ذروته. أما لجوء الشاعر إلى شكل السونيت فيه للبوح بانفعالاته العاطفية، فيعني، من جهة، حصرها ضمن حدود قواعد البحر الإسكندري، ومن جهة أخرى، محاولة تكييف هذا الشكل مع اندفاعات قلبٍ متّقد بالعشق. بعبارة أخرى، تخضع حركية السونيت لإيقاعات ارتجاف القلب العاشق، وفي الوقت نفسه، تنحني هذه الإيقاعات لصرامة قواعد النظم، بينما يشكّل الديوان برمّته نشيدًا لحبّ بالأبيض والأسوَد، متجذّر في جغرافية مدغشقر، وبالتالي لاختلاط بيولوجي، وضمنًا، لاختلاط ثقافي كان سنغور سبّاقًا في تحويله إلى موضوعة داخل شعره الزنوجي. وفعلاً، يشكّل الثنائيّ المختلِط، الشاعر الأسوَد وعشيقته البيضاء، الحاضنة الموضوعية لهذا الديوان، ومصدر إشعاعه الجمالي والرمزي.

أكثر من ذلك، ننتقل في هذا الديوان من كيمياء الحب وفيزيائه إلى ميتافيزيقا العشق. ففي حبيبته، يمجّد الشاعر جاك رابمانانجارا الجسد الماثل أمام عينيه، الذي يملأه بحضوره المحفوف بسمات متضاربة، ثم يذهب، في حركة أخيرة، أبعد من هذا التمجيد الغنائي، برؤيته في علاقته العاطفية رحلة مسارّية ذات بُعدٍ صوفي، لكن من دون أن يتخلّى عن الإحالة المستمرّة إلى الجوانب الجسدية لهذه العلاقة.

تجدر الإشارة هنا إلى أن كلمة «الامتحانات» (المحن) التي اختارها رابمانانجارا عنوانًا لهذا الديوان، تضعنا منذ البداية أمام تأويل لاهوتي له، نظرًا إلى معناها الديني القديم كتحكيم إلهي من خلال امتحانات مؤلمة. ومن هذا المنطلق، لا يتعلق الأمر في هذا العمل باتّحاد عاشقَين فحسب، بل بانصهار الواحد في الآخر، بتحلُّل الأبيض في الأسوَد، والأسوَد في الأبيض، «يذوب الثلج مع الابنوس المتّقد»، وبالنتيجة، بتزاوج ضدّين في تناغم خلّاق، داخل علاقة نارية.

أما كيف يصبح ذلك ممكنًا، فبفضل طقس التعزيم الذي يتيحه «الامتحان»، وهو طقس تطهير وتحوّل يجعل من الاختلاف مكانًا لتجلّي الغيرية الهجينة التي ينشدها الشاعر. وفي ذلك محاكاة لجمالية الزنوجة عند سنغور، لا سيما أن المتكلّم في الديوان يلحّ على أصله الأسوَد: «أنا الاندفاع المنبثق من الجنب الأسوَد للمداريات»، وعلى الأصل الأبيض لمحاورته: «وأنتِ الزهرة الدفينة

قدرات رؤيوية

كشف الشاعر جاك رابمانانجارا عن قدرات رؤيوية نادرة، كما تشهد على ذلك قصائد كثيرة له، من بينها واحدة كتبها قبل رحيله. وفي ضوء ما يحدث اليوم في مدغشقر، والعالم أجمع، تبدو كلماتها راهنة أكثر من أي وقتٍ مضى:

«اللعنة على الدجّالين!
لقد اغتالوا المثال الذي يتوّج أجمل أحلامنا بهالةٍ من نور!
فغرقت الصورة، تشوّشت، تشوّهت
في حبر الأخطبوط ذي المجسّات الخطّافة.
اللعنة على الديكتاتورية!
اللعنة على النفاق!
اللعنة وألف لعنة
على الأنبياء الكذبة ذوي الألسنة المزدوجة،
وعلى الوُعّاظ المتأنّقين الذي يبشّرون بفراديس زائفة،
مستغلّين براءة البسطاء!».

على طول الصقيع الأبيض»، معبّرًا بذلك عن مزج عرقيّ، عن تحالف ضدّين على طريقة الشاعر الإيطالي بتراركا، أي ضمن وحدة شعرية تتجاوز الثنائية نحو انسجام إنساني عميق.

أما السونيت المعتمَد في هذا الديوان، فبعيدًا عن كونه شكلاً يقيّد إمكانات رابمانانجارا التعبيرية، يمثّل بالنسبة إليه فضاءً شعريًا مفضّلاً، لا تمارَس فيه كتابته الأكثر التزامًا سياسيًا، بل شعرٌ عاشق يسعى إلى تحقيق توافُق، لا بل تجاوُز للتناقضات يسمو بهويات كاتبه المتعددة ويحوّل قصته العاطفية إلى استعارة سياسية، وحبيبته إلى رمز أو ركيزة لمعانقة البشرية جمعاء. من هنا تعريف الشاعر بفنّه الشعري على النحو التالي: «يبدو لي أن تحويل الحلم إلى فعل، والفعل إلى حلم، هو التعريف الدقيق لما أسمّيه جمالية شعرية. فالشاعر، لمجرّد كونه شاعرًا، أي كائنًا يتمتّع بحساسية استثنائية، لا يمكنه ألّا يبالي بما يجري حوله، كونه منفتحًا على كل الأنفاس، على كل اهتزازات العالم، وعليه أن يكون هو نفسه مرآةً تنعكس فيها تطلّعات المجتمع أو الأمة التي ينتمي إليها». تعريف بقدر ما يقرّب رابمانانجارا من صديقه إيميه سيزير، صاحب عبارة «المنفتح على جميع الأنفاس»، يحدّد المهمة التي اضطلع بها طوال حياته، والتي لا تقتصر على إنشاد الحب، بل تشمل أيضًا حمل مختلف خيوط التاريخ، وكشف الطُرُق التي يمكن أن تتشابك بها.

من هنا عودة رابمانانجارا إلى الشعر الملتزم، بعد الانقلاب العسكري عام 1972، مع ديوان «مراثي ما قبل الفجر.. مدغشقر»، الذي يتألف من قصيدة طويلة تنتمي بشكلها إلى الشعر الحرّ، لكن الشاعر كتبها أيضًا في هيئة مرثيّة جنائزية قديمة لاستحضار مصير وطنه الحزين، وإدانة الانقلاب العسكري الذي استبدل النظام الديمقراطي بديكتاتورية عسكرية. وفي تلك الفترة، كان قد غادر جزيرته الأم للعيش في المنفى بباريس. وضمن استلهام للمصادر الشعرية الإغريقية واللاتينية، انخرط في محاكاة «الأناشيد الجنائزية»، ورأى في نفسه وريثًا لـ «العرّاف»: «سنقول هذا المساء، على نغم المراثي البطيئة/ التي يتلوها بصوتٍ مهيب العرّاف ذو العينين النافذَتين/ الآيات المكرّسة لخطوط الشمس الطويلة ونجومٍ قدرك».

سيرة

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

الأدب على ارتفاع 30 ألف قدم

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

تنقسم مهنتي إلى درجتين للرحلات الجوية: الدرجة العادية، ودرجة رجال الأعمال، وذلك بحسب مدى انتشار الكاتب إعلاميًا والمبالغ التي يحصل عليها. معظمنا ينتمي إلى الفئة العادية، بينما قلة قليلة تنتمي إلى فئة رجال الأعمال. لا أحد يسافر في الدرجة الأولى. كل من يتعامل معنا في الدرجة العادية قد تعلّم منذ زمن كيف يستغلنا استغلالاً بشعًا. يصادف هذا العام مرور عشرين عامًا على نشر كتابي الأول، وما زلت أستخدم السخرية الذاتية لأحمي نفسي. بالطبع، عندما كنت أصغر سنًا، لم أكن أعي هذه الفوارق الطبقية في الأدب. كنت أظن أنها مجرد مسألة راحة بين الكتّاب القدامى والشباب، لكنها لم تكن كذلك أبدًا. في المهرجانات، كنت أُسكن في فنادق عادية على أطراف المدينة، في غرف رطبة تطل على موقف سيارات. في غضون ذلك، كان كتّاب الطبقة الراقية يقيمون في قلب المدينة، في فنادق فخمة مجهزة بمكاتب للكتابة وقطع شوكولاتة صغيرة على وسائدهم. فرص لقاء أحدهم نادرة، وفي أحسن الأحوال، سيبتسمون لك ابتسامة باهتة قبل أن يرحلوا، حاملين شهادات نجاحهم، وقمصانهم الصوفية ذات الياقات العالية، وحجوزات سفرهم وتذاكر طيرانهم المدفوعة.

في سلسلة الناشرين ومنظمي الفعاليات ووكلاء الدعاية بأكملها، يحتل المؤلف أدنى مرتبة. إنه عبثٌ ثقافةٍ تتغذى على نفسها، حيث يتقاضى كل من حول الكتاب أجرًا، باستثناء مؤلف الكتاب. يأخذ الناشر نسبة مئوية، والمدير بدل نفقات، والمنظم بدلاً يومياً، والمروجون بدل سفر. في التسلسل الهرمي للنشر، المؤلف مادة خام. هو المحتوى الذي يُعالج ويُعاد تغليفه ويُطلق خلال الموسم، ثم يُعاد إلى مستودع. كل شيء ذي قيمة يدور حول الكتاب كنظام بيئي طفيلي، بينما يقف المؤلف في المنتصف، مجرد منتج ثانوي لنصه. بلدنا البوسنة تدرك هذا أيضًا. فقد تلقيتُ حوالي 450 دولارًا أميركيًا كدعم حكومي لنشر كتابي الأخير. هذا المبلغ لا يكفي حتى لتغطية تكاليف الطباعة، فضلاً عن شهور من العمل والتحرير والمعاناة الشخصية. في البلدان التي تفتقر إلى صناعة نشر متطورة، يُعتبر الكُتّاب في الأساس مندوبي مبيعات. يحملون صناديق الكتب في سياراتهم، ويروّجون لها بأنفسهم، ويلتقطون صورها، وينشرونها على الإنترنت، ويتوسلون إلى الصحفيين والقراء للالتفات إليها. تُعامل بلدنا لكُتّاب المحليين كهواة يكتبون بدافع النزوة. في ميزانيتها، تعتبر الأدب هامشًا، نفقة، حدثًا ثانويًا. على كُتّاب الطبقة المتوسطة تقديم كتاب كدليل على وجودهم، ويفعلون ذلك بابتسامة، وكأن الدولة لم تُعوّضهم للتو عن جزء ضئيل من وهمهم. لطالما عرف كاتب الطبقة المتوسطة هذا. لا يتوقع أي احترام، يكفيه ألّا يُكتب اسمه بشكل خاطئ وأن يترك له الفندق صابونة جديدة. يدركون أن الأدب صناعةٌ للمحاكاة الثقافية، حيث يتظاهر كل من حولك بالشغف بالفن، بينما يتفاوضون على الأجور والميزانيات. الكاتب من الطبقة المتوسطة، قبل كل شيء، مازوخيٌّ عظيم، يؤمن بالأدب حتى وهو يلتهمه، يسارع لإنهاء طلب المنحة التالي، ليثبت مرة أخرى أن الكتابة لم تمت، بل أُهينت.

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك

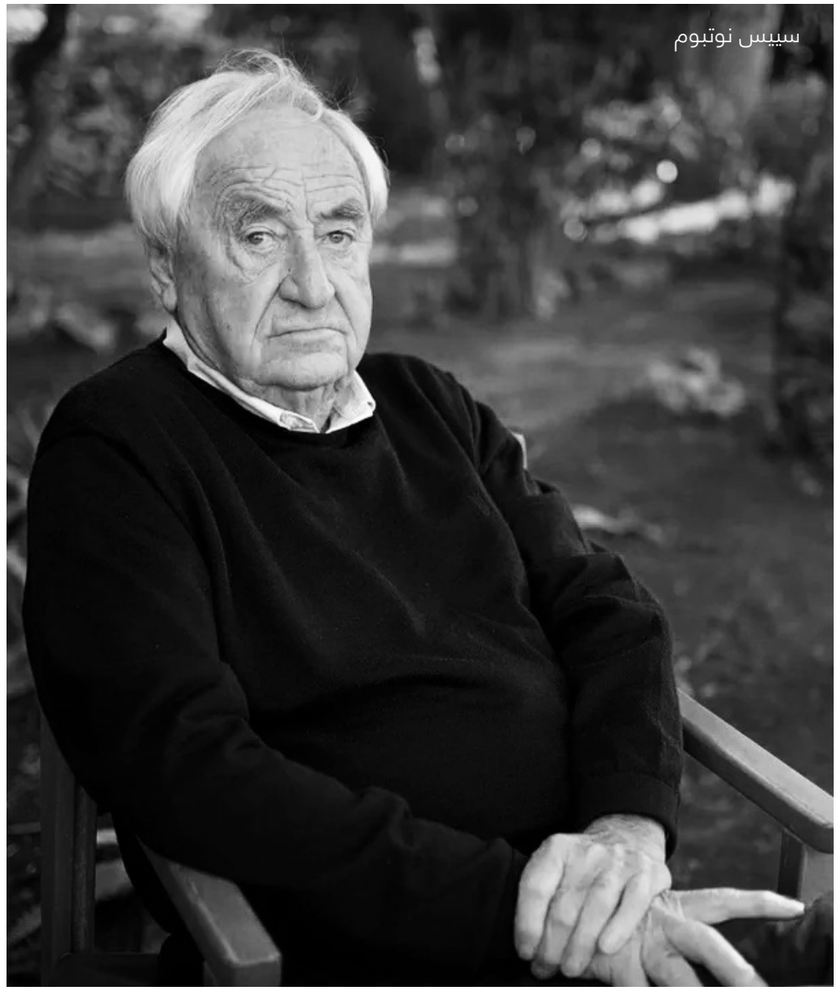
الشاعر الهولندي في أعماله المترجمة إلى الإنجليزية

سييس نوتبوم..
خطوات أبدية للكلمات

بقلم: تحسين الخطيب (عمّان)

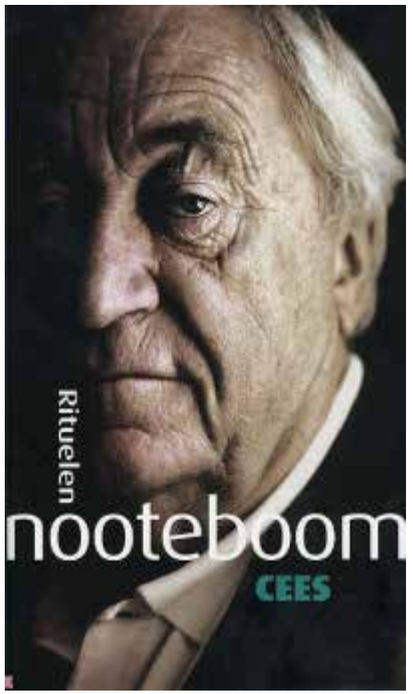
لا بُد لقارئ الشعر المتأمِّل، حين يحاول الدخول إلى ملكوت القصيدة عند الشاعر والروائي والرحالة الهولندي، سييس نوتبوم (1933)، المرشح لجائزة نوبل في الأدب؛ لا بُد له أن يضع في الحسبان، في المقام الأول، أنَّ نوتبوم لا يكتب القصيدة بوصفها شيئاً خارجاً عن الذات، بل بوصفها الذات في عين وجودها نفسه. فليس فعل الكتابة، عنده، منفصلاً عن فعل الوجود ذاته؛ ليس بوصفه شاعرًا، يعيش في اللغة، فحسب، وإنما بوصفة شاعراً يعيش في اللغة وخارجها على حد سواء. يعيش في الذات الجوّانية وفي الذات البرّانية للقصيدة في آنٍ معًا؛ وينسحب ذلك على شرطه الإنساني أيضاً. فهو، كفرد، لا يعيش في داخل الأشياء التي تحيط به، بل في صلب وجودها الآنيِّ، وكذلك في دائرة تمظهراتها الخارجية أيضاً: فالداخل والخارج، عنده، لا ينفصلان البتَّة، بل إنَّ الكينونة البرّانية للشيء هي في الحقيقة كينونته الحقَّة التي تعكس صورته الجوّانية التي يسعى أيّ شاعر إلى استبصار معانيها وظلال وجودها. فهو، كما تكشف أعماله المترجمة إلى اللغة الإنجليزية، يذهب إلى الشيء من خارجه، من قوس المعاني التي تحيط به، يذهب إلى الخارج كي يطل على الداخل كما ينبغي لفيلسوف يبحث عن الحقيقة. هذا المنهج، أو بالأحرى هذا الفعل الوجودي، قائم، حقَّ القيام، في جوهر مقولته الشعرية، التي تصلح لأن تكون توقيعًا خالدًا، او شذرة حكمةٍ صافية؛ ذلك البيت الذي افتتح بها قصيدته «في الخارج» من ديوانه «الضوء في كل مكان»، 2012، حين قال: «لستُ ذاهبًا إلى الخارج./ أنا الخارج»!

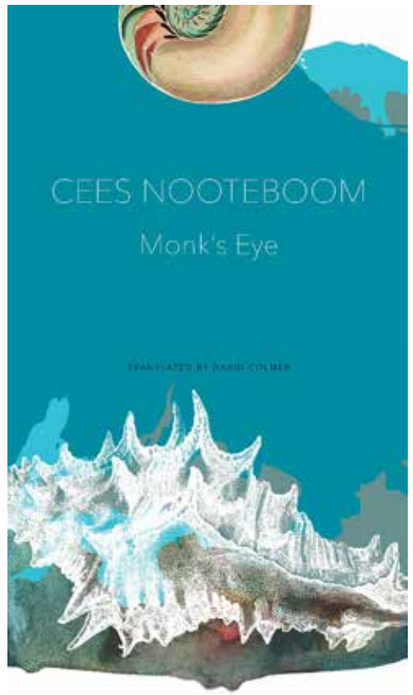
فالحقيقة الشعرية، إذن، عند سييس نوتبوم، هي حقيقة برّانية؛ فحين ننظر من داخل القصيدة نفسها، نرى «رجلاً يجلس على مقعد يحلم بالقصيدة» كما في قصيدة «عرفان»، من الديوان ذاته. ولكنَّ هذا الشخص، الذي هو الشاعر نفسه، مصوَّر في القصيدة غارقًا في ظلال صورته، محاطًا بهالة من نور تبهر الأبصار! على القارئ، هنا، أن يحدق في الظل، في العتمة، لا في الضوء الذي يعمي، كي يبصر حقيقة القصيدة التي تعيش في «برد حياة أخرى» حيث «تساقط أوراق الأشجار/ فوق البركة السوداء» في البقعة التي يجلس فيها الشاعر. فمن ينظر في الضوء الساطع لا يستطيع أن يرى المشهد الحقيقي لتلك الحياة الأخرى التي تعيش فيها القصيدة! عليه أن لا يكون فراشة تنجذب، بسهولة، إلى الضوء، فتحترق؛ بل فهدًا أسود يربض في الظل منتظرًا أن تخرج الفريسة إليه من أعماق ذلك الضوء نفسه! ونرى، أيضًا كما في قصيدة «مِنْع جِيَاو»، التي تستلهم حياة الشاعر الصيني القديم الذي اشتهر بقوة قصائده وقسوتها: «صبيَّان يلعبان الشطرنج/ في سديم مرسوم/ حيث يسقط الزمن». ولكنَّ الزمن، في هذا المشهد، «يسقط بوتيرة متسارعة» كي «تظل القصيدةُ/ كأنها خيوط بيت عنكبوت غير مكسورة»؛ فشبكة العنكبوت، هنا، هي شبكة أبيات القصيدة نفسها: فبالرغم من


سييس نوتبوم

وهن خيوطها، إلاَّ أنها منسوجة بإحكام واتقان بارعين، فتقاوم الريح وعوامل الزمن بصلابة وقوة، إنها شبكة من التجارب المتشابكة والأزمنة المتداخلة، إنها نسيج الوجود نفسه الذي يستمر الى الأبد!

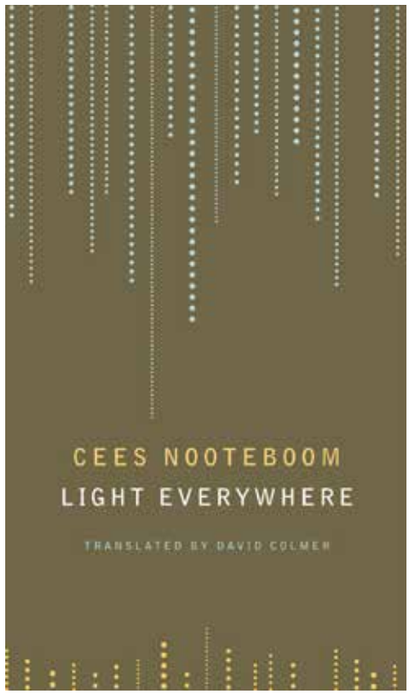
وماذا نرى، أيضاً، حين نحدق في المشهد البرّاني الذي تنفتح عليه الكينونة الشعرية؛ نرى كما في قصيدة «منطقة ممطرة من البلاد»، من ديوان نوتبوم «قصائد مغلقة»، 1964: «أسطورة منهكة./ والخالدون ماتوا ونُسُوا،/ بيتُهم قبرٌ./ وعينُهم حجَرٌ يبصرونَ بهِ كلَّ شيء». هنا، لا نبصر في القصيدة «عينَ القصيدة» الحجرية التي ترى في كل اتِّجاه، فحسب؛ وإنَّما تلك العين التي تبصر ما هو في البعيد غير المنظور بين «أطوال الزمان»، أو فتراته، الثاوية متراوحةً بين نقطة الإبصار ونقطة العبور إلى ما هو محجوب. ويتجلّى

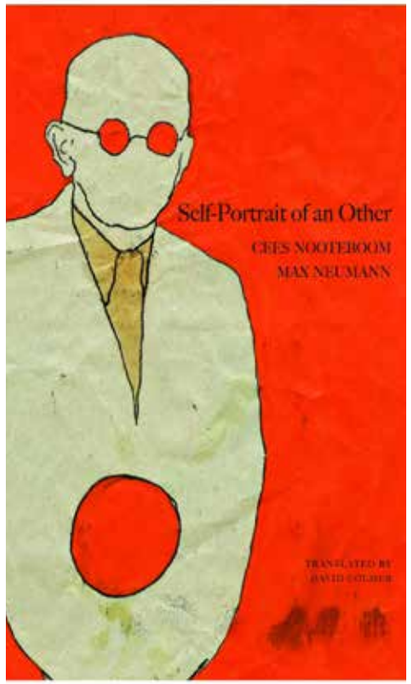




أيضاً، كما في قصيدة «ربيع»، من ديوان «حلو ومُر»، 2000: «شيءٌ يلتهمُ الأرضَ من الداخل،/ شيءٌ يحفرُ، ويطرقُ، ويرغبُ، ويكبرُ/ على بابِ الأرض المُوصد». هنا، تذهب القصيدة إلى أقصى حدود العالم البرّاني للحقيقة الشعرية التي ترسمها، حين تأخذنا إلى عالم «الأشباح الذين يرتدون قبَّعات من أزهار،/ ومعاطفَ من فراشات»؛ تلك الكائنات الطيفيَّة «غيابُهم يسبق مستقبلَهم/ والذين سرعانَ ما سوف يأتون كي يصيدوا النَّهارَ/ بِالجَمال الصَّاخب للصيف». وهل ثمة «حقيقة شعرية» أكثر بذاخة من هذه «الحقيقة» التي تخرج فيها القصيدة من عالم الغيب كي تعثر على نورها الخاص بجمالها الصاخب وحده؟!

وماذا نبصر، أيضًا؟ نبصر كما في قصيدة «حكاية خرافية»: «النَّحوَ والإعرابَ قوَّة الصَّيرورةِ». هنا، في الحقيقة الشعرية ذاتها، لا تغدو قواعد اللغة (النحو) وعلم تركيب الكلام وبناء الجملة (الإعراب) هما قوة البناء في القصيدة، فحسب، وإنما قوة التحول والتغير والانتقال من حالة إلى أخرى؛ أي أن القصيدة تظل تنمو وتتحول في الزمن غير مستقرة على صيغة واحدة نهائية، وإنما تظل تتناسل قصائدَ أخرى حتى تنتهي اللغة نفسها أو ينتهي كلام الذات الشاعرة من تلقاء نفسه! ثم يظهر أمامنا في قصيدة «عيد ميلاد»، من ديوان «مفتوحًا مثل صدفة.. مغلقًا مثل حجر»، 1978) «امرأة كأنها قشرة لحم مستلقية على صخرة،/ وفراشة تحوم حولها فراشة أخرى/ ورجل كأنه شيء يطفو عالياً ثم يهبط،/ ويستلقي، ثم يتحطم ويعانق، ثم يطفو ثانية ويعود./مفتوحًا مثل صدفة، مغلقًا مثل حجر». وهذا لعمري هو عين القصيدة عنده: مفتوحة مثل صدفة تتداعي من جوفها العتيق أصوات الكلمات الآتية من أغوار الكون السحيق؛ ومغلقة مثل حجر يمر عليه الزمن وهو ملموم على نفسه كأنه أبدية تعيش فردوسها المنشود! وهو ما يُذكرنا بقول الشاعر تميم





بن مقبل العامري (554 - 657): «ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر/ تنبو الحوادث عنه وهو ملموم».

هذا الزمن الذي يمرُّ على «حجَر القصيدة» المنغلق على نفسه في «الحقيقة الشعرية» المنفتحة على ذاتها مثل صدفة بحرية كبيرة على الشاطئ الرحب للقصيدة التي يكتبها الشاعر الهولندي سيبس نوتبوم، ينقسم، في نظري، إلى أربعة أزمنة: زمن شعري؛ زمن غير خطِّي، يتقدم ويتراجع ويتوقف ويتكرر ويتشظى إلى لحظات متماثلة. إنه ليس زمنًا دائريًّا خالصًا وإنما هو زمن دائري ومتحوِّل أقرب ما يكون إلى الزمن الحلزوني، حيث لا تعود التجربة، مرة أخرى، كي تتطابق مع ذاتها، بل لتكشف تحوّل الذات التي تعيشها. فهذه الحركة الحلزونية تتجاوز العودة والتحول، فيغدو الماضي مادة وعي، لا نقطة بدء، وتغدو الذات هي الأثر الوحيد الشاهد على استمرار الزمن في «قوس» دائرة التحوُّل تلك؛ إنه ليس عودًا أبديًّا، بل حركة لا تعود إلى نقطة الصفر/ الأصل أبدًا. إنه زمن يستدير (الذاكرة والتكرار والعود) كي يتقدم (التحول والتغيير والوعي)، ولكنه لا يلغي الماضي ولا يتلاشى في المستقبل؛ إنه الزمن الذي لا يقاس بالوحدات المعيارية التي نقيس بها الزمن المتعارف عليه (الدقائق والثواني والساعات) وإنما بالحس والشعور أو بالتأمل الذي يذهب عميقا في التجربة الداخلية والانفعالات والذكريات والخيالات المجنحة والإبحار في أسباب الحياة والموت في صور مجازية ورمزية مكثفة، وموسيقى وإيقاع داخلي ينسابان في داخل القصيدة كالنهر. إنه، في الحقيقة، زمن التأمل الوجودي للذات الشاعرة في دائرة الحوادث والأشياء. هنا، قد تمتد اللحظة المكثفة قرونًا، والثانية قد تسرد سيرة بأكملها، والصورة قد تحل محل ساعة بأسرها! كأن يقول في قصيدة «تأمل الراهب البوذي مِيُويِه في معبد كوزان - جي» من ديوانه «الضوء في كل

مكان»: «كُلَّما أراكَ،/ تكونُ قد مرَّتْ ثانيةٌ،/ كأنَّها قد كانتْ كذلكَ منذُ قرونٍ،/ أنتَ تحوّلُ السنينَ إلى زمنٍ»؛ أو حين يقول في قصيدة بلا عنوان من ديوان قصائده النثرية «صورة ذاتية لشخص آخر»، 1993: «هذا هو مكاني، زمني يتبعني، الخطواتُ الأبدية؛ خطوات الكلمات. أعرف من كنتُ».

وأمَّا الزمن الثاني، فهو زمن نثري؛ لكنَّه حين يدخل القصيدة لا يتخلَّى كليَّةً عن جوهر طبيعته المتجلية في النثر العادي، أشراط الكينونة السردية، بل يعاد تشكيله ليغدو، من حيث وجوده، زمنًا خطِّيًّا تعاقبيًّا، وتراكبيًّا، وتعدُّديًّا على حد سواء: تعاقبيًّا من جهة كون الأحداث مرتبط بعضها ببعض (الآنَ والقَبْلُ والبَعْدُ، وحتَّى المَابَعْدُ) فيخلف بنية زمنية موحَّدة المعنى؛ وتراكبيًّا من جهة كونه يجمع بين تجاربَ وأحداثٍ متعددة ليس في طبقات المعنى، فحسب، وإنما في طبقات الزمن النفسي الداخلي، أو حتى الزمن التاريخي الخارجي، أيضًا؛ ومتعدِّدًا من جهة كونه شبكة معقدة من الطبقات الزمنية تتداخل فيها حكايات الماضي والذكريات المستدعاة والأحداث المتوقعة أو المُستبَقة. كأن يقول في قصيدة «بُوغوتا» (من ديوان «طُعم»، 1982): «الثالثة صباحًا./ هكذا استيقظُ في مدن غريبةٍ على صوت ديكِ السَّاعة وقد قُرِعَ للمرة الثالثةِ/ لرؤيةِ ضوء في العتمة./ لا يهربُ منِّي الحزنُ./ أصدُّهُ بكلماتٍ كبيرة».

وأمَّا الزمن الثالث، فهو زمن هجين؛ أو بالأحرى هو زمن «شعري نثري» (الشعنثري)، ويعزز هذا الافتراض، عندي، قوله في قصيدة «أثينا»، من ديوان «حاضر.. غائب»، 1970: «ينتهي الزمن عندي مثل السَّاتِيريكُون» (مستحضرًا عنوان العمل الروماني القديم الذي كتب ممزوجًا بالشعر والنثر على حد سواء، على خلاف النظم الشعري الذي كان سائدًا في تلك الحقبة). هنا يتبادل الشعر والنثر الأدوار؛ فتارة يكون النظم المحسوب وفق ميزان مفروض سلفاً وقواعد لحنية وايقاعية مختارة بعناية هو السيِّد؛ وتارة يكون النثر الذي لا يسير على أي نسق مفروض هو الذي يتحكم بقواعد «اللعبة الشعرية». وهذا، بدوره، ينسحب على الزمن في القصيدة، من حيث إنه إمَّا يكون «حلزونيًّا» (لحظة شعور تمتد في الزمن) وإمَّا يكون «خطيًّا تعاقبيًّا» (تجربة شخصية أو حدث يتراكب بعضه على بعض) فيغدو الزمن مزيجًا بين التجربة الشعورية اللَّحظية والسرد النثري، فيخلق إحساسًا بالامتداد الأزلي والمكاني للشخصية في القصيدة وللحظة الشعرية على حد سواء. فالزمنُ الشعري لا يغدو زمنًا نثريًّا في القصيدة، إلَّا حين يكون زمنَ العالم بأسره: زمنَ الأشياء المعيشة، برمَّتها، والتجربة الشخصية الذاهبة عميقًا في خضم تلك الأشياء! كأن يقول، على سبيل المثال، في قصيدة بعنوان «قصيدة» من ديوان «الضوء في كل مكان»: «لقد عرفتُ قصائدَ/ كانَ لا بُدَّ عليّ/ مِن شدَّةِ قِدَمها/ أنْ أساعدها على عبور الطريق»، هنا يتحول الزمن الى زمن تاريخي مستعاد في مشهد سردي متكامل. كأن تاريخ القصيدة بأسره يختزل، شعريًّا، في هذه اللحظة السردية دون غيرها! ولهذا، وضع الشاعر هذه القصيدة، بعينها، في قسم أطلق عليه اسم «بارلاندو؛ وهو مصطلح موسيقى إيطالي يعني الأداء الذي هو أقرب إلى الكلام منه إلى الغناء؛ وبهذا الأسلوب تُدمج الكلمات المنطوقة في اللحن، فتغدو نغمة كلامية تحافظ على الإيقاع ولكنها لا تخضع للوزن الصارم؛ ليغدو الزمنُ زمنَ القول لا زمنَ الحكاية! يتوقف الزمن كي يقول! فكأنما الزمن الشعري النثري، هنا، هو زمن يدمج الزمن الشعري والزمن النثري على حد سواء في لحنه الخاص الذي تسير علي إيقاعه كلمات القصيدة! إنه زمن اللغة وهي تفكر في نفسها! هنا، تتحول اللغة في حد ذاتها الى حدث، ويتحول الكلام نفسه إلى زمن، وتتحول القصيدة بعينها إلى فضاء يتكلم فيه وعي الذات الشاعرة، لا لينشد ويغني وإنما كي يفكر وهو يقول لحنه الخاص!

وأمَّا الزمن الرابع فهو الزمن الذي يمَّحي في الزمن، أو بالأحرى هو تلك اللحظة التي لا يعود فيها الزمن يدل على نفسه، مثلما كان يدل عليها في الأزمنة الثلاثة السابقة، وإنَّما هو تجاوز لجميع المفاهيم التقليدية المتعلقة بمفهوم الزمن، فيغدو الزمن فضاء شعوريًّا مطلقًا خارج أي قياس محتمل. هنا، تتوحد اللحظة الراهنة في القصيدة مع ماضيها ومستقبلها في لحظة واحدة، فلا يعود الحاضر حاضرًا ولا الماضي ماضيًا ولا المستقبل مستقبلاً وإنما لحظة خارج كل الأزمان الثلاثة على حد سواء. يغدو الزمن لحظة وجودية مطلقة لا تقاس ولا تُعيَّن أبدًا. هي خارج الكرونوس وخارج الكايروس في آن معًا. كأن يقول في قصيدة «عصبي» من ديوان «طُعم»: «وقفنا في ساحة العقل والشكِّ المَحض/ فرأينا سفينتَهُ المحمَّلة بالحرير/ تُديرُ دفَّةَ طريقِها المظلمة صوب المحيط/ كي تضيعَ هُناك». هنا يتجاوز الوعي والتجربة الشعورية قيود الزمن التقليدية ليغدو أبدية مطلقة لا يجري عليها الزمن!

إنَّ سيبيس نوتبوم، بحق، شاعر يعرف كيف يحلق بالقصيدة في فضاءات لم يسبقه إليها غيره في الشعرية الهولندية التي كتبت منذ ستينات القرن العشرين، وما زالت تكتب اليوم.

قصائد للشاعر سيبيس نوتبوم

(1)
منفى

رصيف الميناء، والسفينة تبحر مبتعدة
فوق زجاج سائل.
ها أنا وحيد مع «تشونغ إر»،
مَنظرِي، والسهل،
وأصدقائي، والنُّسَّاك الذين في التل،
قد استحالوا إلى حجارة أو كادوا.
سأظل في العتمة، منذ اليوم، لا أحدَ يراني،
بعيدًا عن الوعل الأبيض
الذي امتطينا صهوته في حقول الغيم
والسديم.
بين هذا والموت،
وقتٌ لأفكار لم يكتبها أحد بعد،
خَجَلٌ مخطوط بالطباشير البيضاء،
فوق لوحِ صخرٍ رمادي،
لقد تحرَّر اسمي
من حروفه، أجوفَ
مثل صوت.
عاجٌ وجواهر،
جميع الأشياء التي عرفتُها، وظلِّي
يتلاشى في طيَّة الزمن،
أعبرُ فوقَ العَدَم، يُنهِكُني
رملُ الأيام.
أتقاسمُ مصيرَ الحجارة والأصداف،
أميرًا بلا كلماتٍ،
في نسيجٍ
مغزولٍ من العَدَم.

***

(2)
صورة ذاتية لشخص آخَر

طيلةَ النَّهار وهو يذرعُ المدينةَ التي تتصبَّبُ عَرَقاً، ذاهباً في المترو، وخارجاً منهُ كخُلدٍ بعينينِ طارفتين تُغمضانِ بالعَمَى مِن شدَّة الضَّوء في كلِّ مَرَّةٍ يظهرُ فيها ثانيةً. هائماً على وجهِهِ، بلا غايةٍ، قَصَدَ المحطَّات: شوارعُ بجموعٍ قليلةٍ وكثيرة، ساحاتٌ في أحياء منسيَّةٍ، مُتنزَّهاتٌ شائخةٌ بأراجيحَ مُخرَّبَةٍ تتدلَّى. أينما حَلَّ يُطوِّقُهُ الآخرونَ الذينَ ادّخَرَ التَّعاقباتِ اللَّانهائيَّةَ لوجوههم لوقتٍ لاحقٍ حين يغدو وحيداً مِن جديد. لحقَ امرأةً مع كلبٍ لا ينتمي إلى المُدُن. وحينَ كانا يتواريانِ خلفَ بابٍ أماميٍّ غير مطليّ رمقهُ الكلبُ طويلاً بنظرةٍ لا يمنحُها كلبٌ مثلُهُ إلى إنسانٍ أبدًا. ولكنَّهُ احتاجَها كي يتذكَّر. فكلَّما انقضى النَّهارُ يرى الوجوهَ تتبدَّلُ وتغدو غير مُدرَكةٍ. يتساءلُ عن حالهِ فلا يجرؤُ أنْ يلمسَ وجهَهُ مُتفادياً نظرتَهُ الخاطفةَ في زجاجِ النَّوافذِ. ثُمَّ يصعدُ مِن تحتِ الأرضِ ثانيةً ولآخرِ مرَّةٍ. يُصغي إليهم كيفَ يُطاردونَهُ في اللَّيلِ المُشوَّهِ وكمْ هُمْ الآنَ قُربَهُ. تبدو التَّكَّاتُ الخفيضةُ لأظافرهم كأنَّها تكَّاتُ ساعةٍ تدورُ أسرعَ أسرع.

***

(3)
ليل

في الليل،
خلف بنايات الغيوم،
والمقهى الأخير المشيد من ضوء القمر،
وحلم الأسفار المحرَّمة،
ثمة باب، باب موصد دائمًا،
ولكنه نصف مفتوح في هذه اللحظة،
يلوح منه خطر حياة مختلفة،
قصيدة.
وجود معكوس،
حيث لا يملك الموت منجلاً،
ولكنه يأتي مثل عاشق على حوافر مسرعة،
يمسّد صدرك
ويفرش سجادة من نجوم
كي تستلقي عليها،
الضوء في كل مكان، يلمع
على أسنان المفترس، وأظافر
القاتل والسكين
اللامعة التي تكتب الكلمة الأخيرة،
النار، ثم حينئذ عيناكِ اللتان لا تنتميان إلى أحد
تريان بلا نهاية وإلى الأبد،
تريان الذي كُنتِ.

• (اختيار وترجمة: تحسين الخطيب)

خطوط السيرة

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

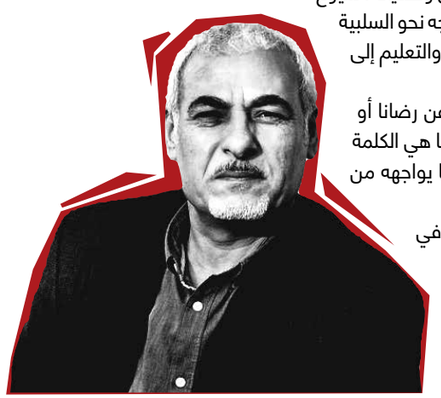
في الترجمة صدرت له كتب عدة، من بينها: "أدب أميركا اللاتينية" روبيرتو غونساليس إتشيفاريا، في العام 2019، "القهوة.. تاريخ عالمي" جوناثان موريسن 2021، "العالم لا ينتهي وقصائد نثر أخرى" تشارلز سيميك 2010، "معجزة كاستل دي سانغرو.. حكاية شغف وطيش في قلب إيطاليا" جو ماكغينيس 2021، "إيروتيكا" يانيس ريتسوس، 2017،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

ملامح الربع الثاني من قرننا

بقلم: الدكتور محسن الرملي

مع انطلاقة هذا العام، نكون قد بدأنا الربع الثاني من قرننا الحادي والعشرين، وإنه لمن الصحي والصحيح أن تُطلِق النُخب الثقافية والفنية والفكرية والأكاديمية أسئلتها وتصوراتها حول ما سوف تكون عليه هذه الحقبة، باعتبار النُخب هي الطليعة التنويرية المؤثرة في المجتمعات والمنشغلة بالتحليل والتشخيص والإبداع وطرح الرؤى للتحاور حولها. وإنه لإجراء عملي ومناسب، في عصرنا المتسارع هذا، أن نبدأ بحساب الحِقَب بأرباع القرن وليس بالقرون كاملة. تُرى كيف سيكون هذا الرُّبع، وما هي أبرز ملامحه والقضايا التي ستشغله والتحولات التي ستجري فيه؟ أسئلة قام بطرحها الصديق الكاتب وينستون مانريكه سابوغال لمجلته "دبليو ماغازين"، على مجموعة من الأدباء والكتّاب والفنانين والمفكرين الإسبان والناطقين بالإسبانية من بلدان أميركا اللاتينية، استناداً إلى قراءة للماضي والحاضر لتتوقع المستقبل. وهنا وجدتُ ضرورة نقل خلاصاتها في عبارات وكلمات معدودة إلى ساحتنا الثقافية العربية. وأرى أن نقوم باستطلاعات ونقاشات تشبهها، لنتعرف على تصورات نخبنا، حول ما سيكون عليه ربع قرننا نحن العرب، وما يمكننا أن نقوم به حيال ذلك، تساؤلات حول الحال العام، أو حول ميدان ثقافي معين، كُلٌ في اختصاصه.

هذه إجابات اثني عشر كاتباً ومبدعاً من إسبانيا وأميركا اللاتينية، بشكل مكثف، لتوقعات ربع القرن: ازدياد الفقر والظلم وعدم المساواة، الهجرة نتيجة عوامل متعددة، صعود الشعبوية بكل أشكالها، التضليل الإعلامي والأخبار الكاذبة، حيث لا نتفق حتى على الحقائق، تجريد التعليم تدريجيًا من العلوم الإنسانية، تغيرات في عادات وفهم الأجيال الجديدة للحياة؛ الشخصية، العاطفية، الأسرية، الاجتماعية والمهنية، ازدياد الفساد في جميع المجالات، صعود ما يُسمى بالنخبة التكنولوجية، تزايد هيمنة وسائل التواصل الاجتماعي كقنوات معلومات غير موثوقة، بهدف تشويه الحقيقة وتأجيج الاستقطاب، عصر الخوارزميات والهجرة إلى عالم الفضاء الإلكتروني، تغيّرات المناخ التي تؤثر على كوكب الأرض ورفاهية الإنسان وعلاقته بالطبيعة، تهديدات تواجه الديمقراطية، صعود اليمين المتطرف، المُحرِّض على التعصب وكراهية الأجانب، تراجع وانتكاسات في الحقوق والحريات، ظهور أشكال جديدة من الاستعمار الإمبريالي الذي كان يُعتقَد أنه من الماضي، الأديان وجدل التعايش الثقافي والديني، حروبٌ اقتصادية ودينية وبيئية على الأراضي، نظامٌ جيوسياسي جديد، وصراعٌ لتقسيم العالم إلى ثلاث كتل: الغرب (الولايات المتحدة، أوروبا)، والصين، وروسيا، تصاعد العنصرية والتمييز، الذكاء الاصطناعي وتحدياته، شيوع الإنكار على صعيد الفرد والجماعات، النضال من أجل المساواة وحقوق الأقليات، مجتمعٌ يتجه نحو السلبية ويقل فيه النشاط، غياب الحماية للمواطنين في ظل تفكك الدول، ونقل قطاعي الصحة والتعليم إلى الشركات الخاصة.



إذا كان (الرمادي) هو لون عصرنا، وفقاً للمفكر الألماني بيتر سلوتريديك: "بغض النظر عن رضانا أو عدمه، يُمثل اللون الرمادي لمعاصرينا لونًا لعالمنا الذي بلا لون، لون الحرية المُغتربة"، فما هي الكلمة أو المفهوم الذي يُعرّف أو يُحدد أو يصف الربع الثاني من القرن الحادي والعشرين، وما يواجهه من مواقف وتحديات ومشاكل وشكوك متنوعة؟

حاول أنت أيضاً صديقي القارئ، ولا سيما في ما يتعلق بوطننا العربي، بلورة تصورك في عبارة، أو حتى بكلمة، مثل: القلق، الأمل، الاضطراب، التآكل، الهذيان، الفوضى، الانفتاح، التضليل، الحقيقة، العنف، السلام، التقدم، وغيرها. ما الكلمة التي تصف رؤيتك؟

• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني يقيم في مدريد

بدايات الأعمال البوليسية في العالم تعود إلى القرن 19 مع إدغار آلان بو

100 عام على ولادة أدب الجريمة البولندي

بقلم: الدكتور هاتف جنابي (بيرمنغهام)

تتجاهل معظم الأدبيات الأكاديمية والإعلامية الأنغلو- سكسونية الأدب البوليسي المكتوب بلغات أخرى، والسبب على ما يبدو يكمن في هذا العدد النوعي من الأدب البوليسي المكتوب باللغة الإنجليزية أصلاً. لكن لتجاهل إبداع الآخرين في هذا المجال أسباب أخرى، في اعتقادنا، تعود إلى الشعور بالزهو والتعالي من جهة، والاعتقاد بأن الآخرين مجرد مقلّدين للون أدبي نشأ أساسًا في بريطانيا وأميركا. لقد أثار هذا الغياب حفيظة بعض النقاد والمهتمين بهذا الأدب ممن تساءلوا عن أسباب غياب الدراسات الجادة لأدب الجريمة والغموض المكتوب بغير اللغة الإنجليزية. ومن الذين توقفوا عند هذه الظاهرة، الباحث الأكاديمي الدكتور ستيوارت كنغ، المحاضر في جامعة موناش الأسترالية الذي عمل على دراسة جادة حول الهوية الثقافية وأدب الجريمة في إسبانيا، حيث استحضر ما قاله الروائي الأميركي جون جورج كاولتي (1929 - 2022) المعروف بـ «قصة الجاسوس» (1987)، والذي لاحظ في مطلع تسعينات القرن الماضي أن نقد أدب الجريمة متأخر جداً في «إضفاء الطابع الإقليمي والدولي على قصص التحقيق». واشتكى من أن «الباحثين الإنجليز والأميركيين يجهلون إلى حد كبير الأبحاث التي أجراها الفرنسيون والألمان... وأن الأدبيات الأكاديمية لأدب الجريمة تعطي الأولوية للأدب الأنغلو- أميركي». (انظر: ستيوارت كينغ، أدب الجريمة أدبًا عالميًا، الترجمة البولندية، أنّا تومتشوك، موقع منتدى الشعر، جامعة آدم ميتسكيفيتش).

البدايات

تعود بدايات الأدب البوليسي إلى القرن التاسع عشر، متمثلة بقصة «جريمة قتل في شارع مورغ» المنشورة في 1841 للشاعر والناثر الأميركي إدغار آلان بو (1809 - 1849) الذي ابتكر شخصية المحقق (سي. أوغست دوبان) بالاعتماد على التحليل المنطقي للأحداث وملابسات الجريمة، وأصبح ذلك نهجاً لمؤلفي هذا النوع الأدبي. ولم يكن يعرف بو أنه بهذا العمل الرائد قد شكل البداية الفعلية لنشأة هذا النوع الأدبي الذي عرف بـ «أدب الجريمة»، وشاع في الأدب العربي باسم "الأدب البوليسي"، وهو مصطلح فضفاض، نظرًا لأن هذا النوع يتألف من أنواع فرعية أخرى، كما سنرى. وإذا ما اتبعنا التسلسل التاريخي للأحداث، لرأينا أن أدب الإثارة والجريمة حظي بشعبية في الفترة الفكتورية، نسبة إلى حكم الملكة الإنجليزية فكتوريا (1837 - 1901)، حيث تشكلت خلالها ملامح عصر الثورة الصناعية الأولى في العالم، وبلغت «الإمبراطورية البريطانية» ذروتها.

في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وحتى أواخر الثلاثينات منه، ترسخت معالم ونماذج أدب الجريمة الكلاسيكي، خصوصًا في الأدب الأنغلو- سكسوني. وهكذا نرى أن الكاتب البريطاني الإيرلندي الأصل آرثر كونان دويل (1859 - 1930) الذي كان طبيبًا، هو من ابتكر شخصية (شارلوك هولمز) عام 1887 في روايته «دراسة في اللون القرمزي». ورسخت الكاتبة أغاثا كريستي (1890 - 1976) أنموذج رواية الغموض. وقد ابتكرت شخصيتين خياليتين لمحققين هما: هيركيول بوارو، والآنسة ماريل. وفي إطار هذا الأدب، لا بد من ذكر الكاتب غراهام غرين (1904 - 1991)، الكاتب الإنجليزي فريدريك مكارثي فورسيث (1938 - 2025). وهناك كاتب آخر لا يمكن تجاهله هو البريطاني ميك هيرون.

وإذا كانت جرائم أدب كريستي تتم في الأماكن المغلقة، فإن التجربة الأميركية نقلت أحداثها إلى الشارع الحافل بالجريمة، مرسخة بذلك ما سُمّي بـ «أدب الجريمة الأسود» المتّسم بأجواء سوداوية وعنيفة، نشاهدها حتى اليوم في أفلام الجريمة التي تستقي أحداثها من قصص وروايات أدب الجريمة الحافل باللصوص والسطو المسلح والمافيا.

لقد انتعشت بعد الحرب العالمية الثانية، خلال الحرب الباردة، قصص وروايات التجسس بما فيها من توتر وقلق ومغامرات وخطط ومؤامرات وتصفيات عنيفة. ويعتبر الكاتب جون لوكاريه (1931 - 2020) أستاذًا في تأليف أدب الجاسوسية، وكان اسمه الحقيقي هو ديفيد جون كورنويل. والكاتب الآخر المعروف عالميًا هو إيان فليمنغ (1908 - 1964) الذي كان أيضًا ضابطًا في مخابرات البحرية البريطانية، وأصبح معروفًا بسلسلة روايات جيمس بوند (العميل 007). ومن كتاب هذا اللون المعروفين والمؤثرين لابد من ذكر الأميركي روبرت لودلم (1927 - 2001) كاتب الإثارات البوليسية ومبتكر سلسلة جيسون بورن. ولا يمكن الحديث عن كلاسيكيات أدب الجريمة السوداء في الولايات المتحدة الأميركية بدون ذكر القاص والروائي ريموند ثورنتون تشاندلر (1888 - 1959) كأحد ممثليه البارزين، واعتبره البعض «رائد القصة البوليسية» (انظر للمزيد: دراسة الدكتورة باتريسيا فوديك: الجريمة السوداء لدى ريموند تشاندلر في الأدب والسينما، منشورات جامعة ياغيلونسكي، كراكوف 2011).

أما الروائي والقاص والناشط اليساري الأميركي صموئيل داشييل هاميت (1894 - 1961)، فله دور مرموق في تطور قصص الجريمة والتحري. وقد اعتبره متخصصون «أحد أفضل وأعظم الكتّاب الغامضين». ولا يمكن إغفال اسم الكاتب الأميركي ستيفن كينغ، أحد أبرز كتّاب أدب الرعب

ألكسندر بواجيوفسكي

رميغيوش مروز

في العالم.

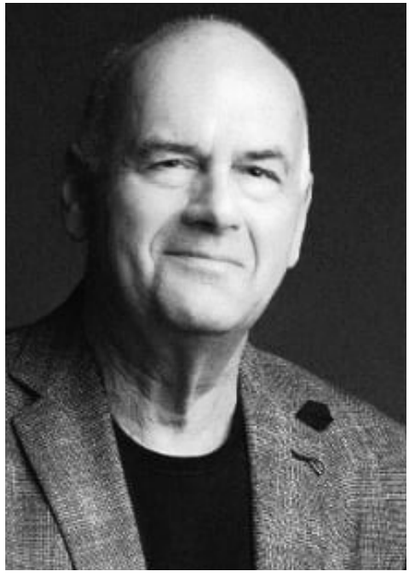
ويظهر في أدب الجريمة والإثارة الأميركية الكاتب دان بروان صاحب «شيفرة دافنشي»، الذي صدرت له السنة الماضية روايته الثامنة «سرّ الأسرار». وهي الرواية السابعة التي تلعب فيها شخصية روبرت لانغدون الأستاذ في جامعة هارفارد دورًا محوريًا. وطان مترجمه البولندي الصديق بامَوْ تشيخافا ذكر لي أن أحد شروط ترجمته لرواية براون الأخيرة، على سبيل المثال، كان الالتزام بعدم الإفصاح عنها وعنوانها حتى الانتهاء من ترجمتها بعدة لغات لتنشر في وقت واحد محدثة مفاجأة مدوية، وهكذا جعل الكاتب من نشر كل رواية جديدة له حدثًا عالميًا!

أعمال باللغة الفرنسية

مقابل الكاتبين إدغار آلان بو، وآرثر دويل، برزت ثلاثة أسماء مهمة في تاريخ الرواية البوليسية الفرنسية، فالكاتب إيميل غابوريو (1832 – 1873) يعدّ رائدًا في الأدب البوليسي الفرنسي بروايته «قضية لوروج» (1866). واشتهر كاتب القصص البوليسية الفرنسي غاستون ألفرد ليرو (1868 - 1927) بروايتيه «لغز الغرفة السوداء»(1908)، و»شبح الأوبرا» (1910). أما الروائي الفرنسي الثالث فهو موريس إيميل لوبلان (1864 - 1941) مبتكر شخصية اللص الظريف المدعو (آرسين لوبين). وهناك كاتبة فرنسية صاعدة هي فريديريك أودوان – روزو (ولدت في باريس 1957) وهي مؤرخة وباحثة آثار تنشر باسم مستعار مذكر هو فريد فارغاس وتتسم الجريمة في أعمالها بالموت الأسود.

ولكن هل توقف الأدب البوليسي المكتوب باللغة الفرنسية عند حدود فرنسا؟ أكيد، لا، لأن هناك كتّابًا آخرين يكتبون بالفرنسية اكتسبوا شهرة عالمية واسعة من أمثال القاص والروائي البلجيكي جورج سيمينون (1903 - 1989)، وهو

بيوتر فيتك



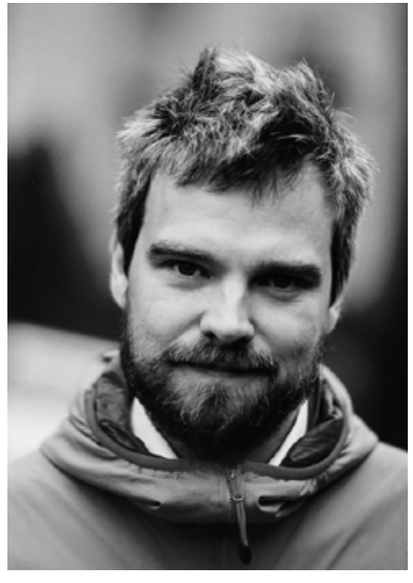
روبرت ميخنيفيتش

مبتكر شخصية المفتش (جول ميجريه).

إسكندنافيا

إن الحديث عن الأدب البوليسي لم يعد يقتصر على ما أنتجه وينتجه الأدب البوليسي الأنغلو- سكسوني وهيمنته فحسب، بل تعداه إلى دراسة أعمال كتّاب مهمين فرضوا أسماءهم بفعل مواهبهم وطبيعة كتاباتهم المختلفة والتي تستمد أحداثها من بيئاتهم وهي ظاهرة مشتركة بين مؤلفي هذا النوع الأدبي. وهنا تحضر أسماء معاصرة مؤثرة، لعل اسم هينينغ مانكل (ولد عام 1948 في ستوكهولم) الروائي والمؤلف والمخرج المسرحي السويدي من بين أبرزهم. وقد ابتكر مانكل في سلسلة رواياته المتسمة بالجريمة والغموض شخصية المفتش (كورت فالندر). عاش مانكل فترة في إفريقيا. وهو متزوج من إيفا برغمان ابنة المخرج السينمائي الشهير إنغمار برغمان. وهذا الكاتب الشجاع شارك في أسطول الحرية مبحرًا على متن «أم أس صوفيا» لفك الحصار عن غزة عام 2010، وقد قبضت عليه سلطات الاحتلال الصهيوني ورحّلته إلى السويد.

تمتاز أعمال كتّاب الأدب البوليسي في السويد وبقية الدول الإسكندنافية عمومًا بتركيزها أكثر على الجوانب النفسية والاجتماعية للأبطال والأحداث. ويعتبر الروائي والموسيقي ولاعب كرة القدم النرويجي جو نيسبو (مواليد 1960) من بين الكتّاب اللامعين اليوم وقد ترجمت سبع من مؤلفاته حتى الآن إلى اللغة العربية. ونال جوائز معتبرة. ويقوم الشرطي (هاري هوله) بدور الشخصية المحورية في سلسلة رواياته الثلاث عشرة. (انظر للمزيد: جاكوب ستوغارد- نيلسن: أدب الجريمة الإسكندنافي في المملكة المتحدة: جاذبية الاختلاف المتاح، مجلة علم الجمال والثقافة، 8 نوفمبر/ تشرين الثاني 2016).



زيغمونت ميووشفسكي

فويتشيخ خميلاج

فينسنت سفيرسكي

ليُوبولد تيرمان

اليابان والصين

يمكننا اعتبار الروائية اليابانية ناتسو كيرينو (مواليد عام 1951) بمثابة أغاثا كريستي اليابان في مجال الأدب البوليسي، على الرغم من أن أسلوبها يذكرنا أكثر «بقصص الجريمة الأميركية» (قارن: ناتسو كيرينو في: دراسة نقدية للروايات البوليسية والغامضة، باسادينا، كاليفورنيا، مطبعة سالم بريس 2008). وقد يكون ميلها إلى تضمين أعمالها درجةً من الرعب والقسوة في أساليب تنفيذ الجرائم وراء هذا التشابه. وتختلف روايات كيرينو عن سواها بكون بطلتها امرأة اسمها (ميرو مورانو) تجمع بين دوري المحققة والضحية، وهذا أمر غير شائع في شخصيات التحقيق والتحري.

وفي الصين، يظهر الكاتب والشاعر والناقد الأدبي تشيو شياولونغ (ولد في شنغهاي عام 1953)، من بين أبرز كتّاب أدب الجريمة والغموض. صدرت في العام 2000 روايته البوليسية «موت البطلة الحمراء» وهي الأولى التي تدور أحداثها حول شخصية المفتش المحقق (تشين).

التجربة البولندية

من بين البراهين على انتشار الأدب البوليسي في العالم، تظهر التجربة البولندية الحيوية والمتمثلة بنمو قائمة المؤلفين من جهة، والأفلام التلفزيونية والسينمائية في هذا المجال من جهة أخرى. يحاول بعض النقاد والإعلاميين أن يجدوا لمحات ما في تراث بلدانهم للمظاهر الأدبية والفنية المولدة ذات المرجعية المتأرجحة في آدابهم. ووفق هذه الروحية، تشير الأدبيات الأكاديمية والإعلامية البولندية إلى وجود نماذج مبكرة من أدب الجريمة والإثارة في الأدب البولندي الحديث. فبعضهم يحيلها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولو تعمقنا فيها لألفيناها عبارة عن موضوعات عرضية وردت في بعض الأعمال الأدبية التي يمكننا أن نجدها في كثير من القصص والروايات التي لا تنتمي بالضرورة إلى أدب الجريمة الصرف. حتى أن الكاتبة والباحثة الدكتورة مارتا روشتشينسكا التي كتبت بحثًا عن البواكير البولندية البوليسية وذكرت لنا نماذج منها، تقر قائلة: «توجد روايات الجريمة في الأدب البولندي في القرن التاسع عشر بطريقة غامضة وغير واضحة. يمكن إرجاع أصولها، التي تُعرف برواية التحقيق إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلّا أن تحديد أصولها بدقة أمرٌ صعب». (انظر: روشتشينسكا، الجريمة في أدب القرن التاسع عشر البولندي. عدة ملاحظات، المجلة الأدبية البولندية، جامعة وودج، ع 4 (50) 2018). ويبقى التاريخ المتفق عليه هو 1925، سنة صدور رواية «المهرج الأحمر» للكاتب ألكسندر بواجيوفسكي باعتبارها «أول رواية بولندية بوليسية خالصة». تدور أحداثها وسط وارسو في ملهى «الطائر الذهبي» الكائن بشارع مارشاوكوفسكا. وخلاصتها هي أنه أتى مهرج غامض يرتدي قناعًا أحمر، وقع عقداً لإدارة الملهى، وكان يقوم في عروضه بالسخرية (دون الكشف عن هويته) من السياسيين المؤثرين وموظفي الدولة الكبار والمتربصين الطامعين. وفجأة تنقلب الأمور رأساً على عقب بعد عثور الشرطة على جثة في غرفة ملابسه.

طبعت الرواية ثلاث مرات، ومنعت من النشر في زمن الاشتراكية، لكنها صدرت بطبعة أخرى عام 2012. وللمؤلف ست روايات أخرى، من بينها: «سرّ الدكتور هيفي» (1928)، و«انتقام غزيغوز بوروف» (1931)، و«الممر باء تحت الأرض» (1931). وقد احتفلت بعض وسائل الإعلام البولندية في عام 2025 بمناسبة مرور مائة عام على ولادة أدب الجريمة البولندي التي كانت بداياته متأثرة بأدب الجريمة الفرنسي.

يذكر لنا الكاتب بيوتر فيتك في مقالته «رواية الجريمة في بولندا الشعبية» رأيًا ذا دلالة قائلاً: «غالبًا ما يُشار إلى روايات الجريمة المنشورة في جمهورية بولندا الشعبية بروايات الميليشيات.

وقد تميزت بخصائص معينة جعلتها تُعتبر نوعًا أدبيًا مستقلاً. تاريخها ليس طويلاً كتاريخ الدولة البولندية تحت الحكم الشيوعي. في السنوات الأولى التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، نُشرت روايات الجريمة في المقام الأول لمؤلفين غربيين، مع وجود بعض المؤلفين البولنديين المعروفين قبل الحرب (...) كما برز أيضًا كتّاب شباب (...) مع ذلك، سُرعان ما أُدينت روايات الجريمة، إذ اعتُبرت نتاجًا للثقافة البرجوازية، ولا مكان لها في بلد يبني الاشتراكية. ونتيجة لذلك، اختفت روايات الجريمة من المكتبات العامة ومتاجر الكتب». ولقد وضع الكاتب قائمة بالأعمال الصادرة في المراحل الأولى من تلك الفترة ضمت أكثر من سبعين عملاً لكتّاب مختلفين. (انظر: بيوتر فيتك، رواية الجريمة في بولندا الشعبية، موقع المؤرخين العلمي، 12 يناير/ كانون الثاني 2020). ولكن مع ذلك يبقى الفضل الأكبر للكاتب والناقد الأدبي لئوبولد تيرمان (1920 - 1985) الذي هاجر إلى أميركا عام 1966، في إحياء أدب الجريمة البولندي الحقيقي بروايته «السيء» أو «الشيطان» (1955) التي حققت لمؤلفها نجاحًا كبيراً، وأثارت نقاشًا واسعًا. فقد كان مضمونها مُغايرًا تمامًا لما نشر في تلك الحقبة. بطل الرواية مُنتقم غامض يُحارب الجريمة التي تعجز الشرطة عن احتوائها، يُضاف إلى ذلك نفحات من الحب ووصفٌ حيٌّ لمدينة وارسو وعالم الجريمة في النصف الأول من خمسينات القرن العشرين.

بعد انتهاء النظام الاشتراكي في 1989، أخذ أدب الجريمة بالانتعاش مجدداً في بولندا بشكل لافت، بموضوعات محلية، لكنه لم يتخذ ظاهرة أدبية مؤثرة إلاّ في هذا القرن، حيث برزت أسماء كتّاب تخصصوا في أدب الجريمة والإثارة والتحري وشكلوا تياراً له قراؤه ومتابعوه. وقد ساهمت المسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية، وتراكم الأعمال المنشورة، والترجمات والدراسات بترويجه والتعريف به أكثر من أي وقت مضى. ويمكن القول إن أدب الجريمة البولندي يشهد اليوم ازدهاراً كبيراً، وبفضله، تحوّل عدد كبير من الكتّاب إلى محترفين.

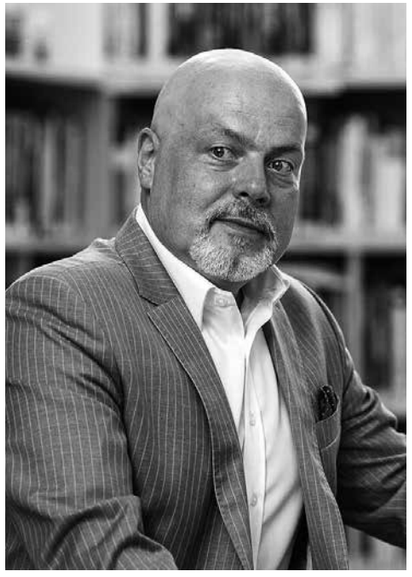
من الكتاب البولنديين المعروفين الذين ركزوا على مواضيع الجاسوسية والإثارة، نذكر ثلاثة منهم وهم: فينسنت سفيرسكي (مواليد وارسو عام 1956) واسمه الحقيقي هو فووجيميز سوكوووفسكي، ومن أعماله المعروفة سلسلة قصص بعنوان «المهاجرون غير الشرعيين» (أربعة أجزاء صدرت في 2011، 2012، 2014، و2016)، و«الخياط» (2025). ثم الكاتب مارتشين فالينسكي صاحب رواية «الملجأ الأخير»، والكاتب روبرت ميخنيفيتش مؤلف رواية «وادي الجواسيس». والثلاثة كانوا ضباطاً في المخابرات حسبما عرفت بهم دور النشر والصحافة. وكما هو الحال بالنسبة لعدد معتبر من الكتاب البريطانيين ممن خدموا في الأجهزة السرية في بلدانهم، تمكنوا على ما يبدو من نقل تجاربهم ومشاهداتهم ومعلوماتهم

الكاتبة والباحثة البولندية

مارتا روشتشينسكا:

توجد روايات الجريمة في الأدب البولندي في القرن التاسع عشر بطريقة غامضة وغير واضحة. يمكن إرجاع أصولها، التي تُعرف برواية التحقيق إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلاّ أن تحديد أصولها بدقة أمرٌ صعب.

كاتاجينا بوندا



مارك كرايفسكي

إلى خدمة أعمالهم الأدبية، وأصبحوا بفضل كتاباتهم معروفين.

يبدو لنا أنه لولا التلفزيون والسينما لما شاعت أسماء معظم مؤلفي الأدب البوليسي. وينطبق هذا العامل على بولندا كذلك. ويعتبر مارك كرايفسكي (ولد في مدينة فروتسواف عام 1966) واحدًا من كتّاب أدب الجريمة البارزين اليوم. لقد درس اللغات الكلاسيكية، خصوصاً اللاتينية، وحاضر في الجامعة وله أكثر من 32 رواية وعملان مشتركان. وكما هو الحال لدى مؤلفي الأدب البوليسي، كتب كرايفسكي سلسلة من 13 رواية جريمة حول مغامرات المستشار الجنائي (أبيرهارد موتسك)، صدرت أولها عام 1999 بعنوان «موت في بريسلاو». وبريسلاو هو الاسم التاريخي الألماني لمدينة فروتسواف مكان ولادة المؤلف. يقوم أبيرهارد بالتحقيق في وفاة ماريتا فون دير مالتن، ابنة أحد أشراف المدينة التي تعرضت للاغتصاب في 1933، وبعد تحقيق مكثف عثر في بطنها على عقارب، وألقي اللوم حينها على يهودي مصاب بالصرع، واستغلت هذه القضية الدعاية النازية. في 2022 صدرت «توسّل الموت» وهي آخر رواية من السلسلة. لقد ابتكر الكاتب شخصية ثانية مع إبيرهارد هو مفوض الشرطة (أدفارد بوبيلسكي) الذي ظهر لأول مرة في رواية «رأس المينوتور» (2008) وهي السادسة ضمن السلسلة. تدور أحداثها عام 1933 في مدينتي لفيف وكاتوفيتسه البولنديتين. ومن بين ما صدر ضمن السلسلة الثانية، نذكر الروايات التالية: «معاون الجلاد» (2020)، و«مدينة الجواسيس» (2021)، و«كلمة شرف» (2024)، ثم «السايكلوب» (2025)، وفي السنة نفسها صدرت له رواية «صوت من الجحيم» وهي «زاخرة بالرعب والطقوس والتجديف والجنون البشري». كتبت عنها الإعلامية أغنيشكا تسيبولسكا عرضًا نقتبس منه: «يقدم المؤلف عملاً مختلفاً عما سبق، قصة عن أصول الشر، وأبعاده الطقوسية،

والطائفية، والاجتماعية. في قلب 'صوت من الجحيم' قصتان تبدوان منفصلتين: المذبحة الدموية في ضيعة تشيرنييفيتسه قرب ليغنيتسا، وولادة الطبيب النفسي الشاب هربرت أنفالدت، الذي سيصبح لاحقاً شخصية محورية في عالم كرايفسكي بأكمله». (انظر: موقع هيستوريكون. بي أل. 23 أكتوبر/ تشرين الأول 2025).

الكاتب الآخر الذي يعتبر «ملك المسلسلات التلفزيونية» هو رميغيوش مروز (مواليد مدينة أوبوله 1987)، وهو مؤلف ويحمل درجة الدكتوراة في الحقوق، له عشرات القصص والروايات. ابتكر سلسلة من 10 روايات يلعب فيها مفوض الشرطة (فورست) دورًا محورياً، صدرت أولها «عرض» (2015) ونشرت آخرها في 2025 تحت عنوان «كاسبروفي» المأخوذ من اسم سلسلة جبلية تقع جنوب بولندا. وفي 2015 أصدر الكاتب رواية رعب وإثارة بعنوان «النقض»، بطلتها امرأة هي المحامية (يوئنا خيوكا) التي تقوم بدور محامية الدفاع عن بيوتر لانغير المتهم بجريمتي قتل. وبصدور روايته «الاستبدال» عام 2025 تكون هذه السلسلة قد بلغت 19 رواية! كما أصدر ثلاثية ذات محتوى تاريخي بعنوان «بارابيلوم»، وثلاث روايات عن السلطة، وروايتي رعب وإثارة، بطلهما داميان فرنير، وست روايات أخرى ذات شخصية محورية هي سفرين زائورسكي، وسلسلة من خمسة أعمال بوليسية للتلفزيون والسينما، وشخصيتها المحورية غيرارد أدلينغ. وأكثرها متعة هي رواية «عالم السلوك» الصادرة في 2016، حيث يقوم غيرارد المتخصص في لغة الجسد بمحاولة معرفة الدافع وراء أفعال القتل التي يقوم بها هورست زايغر، المختل عقلياً، الذي ينظم ما يسمى بالمعضلات على الإنترنت، حيث يتعين على مستخدمي الإنترنت تحديد أي من الأشخاص المشار إليهم عليه أن يموت.

يعتبر الكتّاب التالية أسماؤهم: زيغمونت ميووشفسكي (مواليد 1976 في وارسو)، رميغيوش مروز (1987)، كاتاجينا بوندا (مواليد بياويستوك 1977)، ثم فويتشيخ خميلاج (ولد في مدينة غليفيتسه عام 1984)، أشهر مؤلفي أدب الجريمة في بولندا اليوم، رغم الفارق في أعمارهم وعدد أعمالهم المنشورة. ويرى الكاتب ماريوش تشيشليك أن «كل كتاب يصدره ميووشيفسكي يعتبر حدثًا بارزاً ومن أكثر الكتب مبيعاً». (انظر: ماريوش تشيشليك، ورقة مقدمة في معهد الكتاب البولندي، كراكوف، صيف 2024). لقد بنى ميووشيفسكي سمعته على ثلاثية تدور حول المدعي العام (شاتسكي) هي: «تورط» (2007)، «ذرة من الحقيقة» (2011)، و«الغضب» (2014). ويمكن اعتبار «النفيس» (2013) من بين أهم أعماله، وهي رواية رعب، تدور أحداثها حول استعادة أعمال فنية ضائعة.

لقد ابتكرت الكاتبة كاتاجينا بوندا عدة شخصيات في سلسلة أعمالها التي تدور حول (هوبرت مير) محقق شرطة متخصص في علم النفس، يظهر في سلسلة روايات لها، أولها «قضية نينا فرانك» (2007)، وآخرها «تأثير البحر» (2024). وهناك رباعية لها بطلتها ساشا زاووسكا، وثلاثية بوليسية، وأعمال أخرى عديدة. وعرف فويتشيخ خميلاج بسلسلة من سبع روايات تبرز فيها شخصية محقق الشرطة (يعقوب مورتكا)، صدرت أولها «مشعل النار» عام 2012، وآخرها بعنوان «طقس» (2025). وتعد «حفرة الأفاعي» (2018) من بين أعماله الأشهر. وفي 2025 صدرت له رواية إثارة نفسية بعنوان «ذات الشعر الأشقر». وبطبيعة الحال هناك أسماء عديدة أخرى مهمة أيضاً أقل شهرة لقصر تجربتها.

من الملاحظ هو تميز كتّاب أدب الجريمة بغزارة وتنوع انتاجهم الأدبي، وبروز شخصيات ذات سمات خاصة بها، حتى لو كانوا محققين من عالم الشرطة والجريمة، لكن كلاً منهم يبحث عن عناوين ومواضيع مثيرة وغير مطروقة. فضلاً عن حضور كثير من أعمالهم في المسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية، حتى يمكننا القول إن هناك عائلة – شراكة من المنتفعين كتاباً وناشرين ومخرجين وممثلين، ناهيكم عن ترجمة أشهر أعمالهم إلى لغات أوروبية وسواها،

الأمر الذي يزيد الشهرة والكسب المادي.

إن هذا النوع من الأدب يتحرك في مساحة تغطي الجريمة والتحريات والإثارة والرعب وأحياناً الغرائبية، ولقد أغنى الآداب المحلية والعالمية دون شك، لغة وأسلوبًا ومواضيع، على الرغم من كونه يتناول فضاءات ليست مُرَحّبًا بها دائماً في بعض الثقافات والتقاليد، ولذلك نراه غائباً إلى حد ما خارج الحضارة الغربية واليابان وكوريا الجنوبية. وهذا اللون الأدبي هو نتاج النظام الرأسمالي والعصر الصناعي دون شك. ثمة مشتركات عامة بين جميع كتاب الأدب البوليسي في العالم تفرقها الموهبة وخصوصية التجربة، واختلاف كل بيئة عن الأخرى. ولقد دخل هذا الأدب إلى الجامعات وأصبح له مريدوه، ومن يتابعه بالقراءة والمشاهدة والدراسة. (قارن للمزيد: أدب الجريمة نوع جاد، تحرير: توماش دالاشينسكي، وتوماش ماركيفكا، دراسات، بوزنان 2013). واليوم لا يمكننا تخيل الأدب العالمي، والبولندي من ضمنه، بدون هذا النوع الأدبي المثير والجاذب.

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.

مسرحية الطيب الوزاني تمتلك شجاعة الاحتجاج جمالياً

«الغرباء».. محاولة لاستعادة الصّلابة

بقلم: الدكتور مزوار الإدريسي (تطوان)

تكشف مسرحية «الغرباء» للكاتب المغربي الدكتور الطيب الوزاني، عن شجاعة الاحتجاج جمالياً على أحوال المجتمع، والتحريض على استعادة الصَّلابة والاستمرارية. وكان الكاتب أشار في تصريح له قبل سنة تقريباً، إلى أنّ مُصادَفة وقوفه على حدث واقعي بأحد المقاهي هو الذي قد قدحَ في ذِهنِه نارَ الاشتغال على كتابة مسرحية «الغرباء». لذلك يكون في سَوْق هذه اللّمحة تأكيد على أنَّ أصْل هذا المؤلَّفِ حالٌ اجتماعيةٌ حقيقيَّة ولصيقةٌ بالواقع المَعيش، بمعنى أن المسرحية ليستْ محضَ خيال دوماً، بل هي انفعالٌ وتفاعلٌ مع حال اجتماعية تمخَّضتْ عنهما فكرةٌ، تحوَّلتْ إلى قضيَّةٍ استدعتْ أن يَصوغَها المؤلِّف في استعارة كُبرى هي مسرحية «الغرباء»، بصفتها مسرحية اجتماعية.

يَعُدّ «الاغتراب» جوهرَ هذه المسرحية في مستويات عديدة منها، وقطب رحى خطابها، حتى مُهيمِنة نقدية تهتمّ بالشرط الإنساني في مُجتمع قيد التحوُّل. ولا يستغرب قارئ المسرحية من أن يُتَطرَّقَ للاغتراب في مجتمعنا العربي، لأنّنا لو انتبهنا إلى أحوالنا، لوجدنا أن أفراداً عديدين في مجتمعنا يعيشون الاغتراب فعليّاً، ويتعرَّضون لغُبْنه القاسي شأنَ شخصياتِ هذه المسرحية، ونقصد بـ«الاغتراب» تلك الحالَ الذهنيَّة والنفسية أيضاً، التي يُحِسّ فيها الإنسان بأنَّ ذاتَه مُنفصِلةٌ عن واقعها، أو مُبعَدةٌ عنه، أو مهمَّشة فيه، أو مُضطَهدَة، ولا تعني هذه الحالُ أنّ من يُكابدُها يُعاني اضطراباً نفسيّاً، لأنّ حدوثَها يُمكن أن يَمَسَّ أشخاصاً لا تاريخ لهم مع الاضطرابات النفسية، بل إنهم يَبدُون أصحاء وأسوياء.

وإيغالاً في التعريف، ضروري توضيحُ أنّ «الاغتراب» في «الغرباء» ليسَ من تبِعاتِ القهر الذي يُمارسُه في وضح النهار ربُّ العمل أو ظروف العمل على الفرد، بل هو هنا القهرُ نفسُه الذي يُجرِّد به المجتمَعُ السائل - وفق تعريف السوسيولوجي زيغموند باومان - الإنسانَ من إنسانيتِه، متوسِّلاً بسلطة سوسيوثقافية تُمارس على الأفراد باستراتيجيات هي المرونة والسيولة والارتياب والعُزلة والتسليع وغيرها، التي يطبعُها التَّغيير المتواصل وعدم الاستقرار، فتُفقدُ الأفرادَ الصلابة والاستمرارية، التي كان عليها الناس في المجتمع الحديث... ويأتي الفنُّ - النصُّ المسرحي «الغرباء» ليكْشِف عن بعض من تجلِّياتِ هذه المعاناة في مَعيشنا.

هكذا يتأكد أنَّ المسرحَ – سواءٌ كان نصاً أو عرْضاً – هو خطابٌ ثقافيٌّ وفنٌّ اجتماعيٌّ بامتياز، تَغلب عليه الواقعيَّة، وتظهر اجتماعيتُه في عمَلِ جُلِّ نصوصه على معالجَة ظواهر اجتماعية حتى عندما يكون مسرحاً فرديّاً مونودراميّاً أو دُوُودْرَاميّاً، وكذلك في استهدافه جمهوراً من القُرّاء، ونتيقَّن من اجتماعية المسرح بشكل أوْضحَ لحظةَ خُروجِ النَّص إلى الوجود ممَثَّلاً، وإقبالِ الجمهورِ المُهتَمّ على عروضِه، لما لها من ارتباط حميم بقضايا الناس.

موغلةٌ في الواقعية

لا مشاحَّة في أن مسرحيات الطيب الوزاني اجتماعيّةٌ وواقعيّة، بل إنها موغِلةٌ في الواقعية، وأزعُم أنها وثيقةُ الصِّلة بواقع المؤلِّف ومجتمعِه هنا والآن، ولم تَحِدْ عنْ ذلك مسرحيَّتُه الأخيرةُ «الغرباء». ويقف قارئ «الغرباء» على أنها مسرحيةٌ مُستعصيةٌ على الاختصار أو التلخيص أو الوصف في قوالب جاهزة، وأنَّها تأبى أنْ تُقارَب كبنية أدبية أو جمالية فقط، ما دامتْ تنتمي إلى عصر السيولة، وأنَّ رسالتَها أَكْبرُ وأَجَلُّ، واعتباراً لما يُلاقيه القارئ أثناء محاولتِه أن يَفُكَّ اشتباكاتها مع قضايا الإنسان، وهو يستقصي تفاصيلها كافة، نظراً لما تَختزِنُه من قدر هائل من القَضايا والتشويق الجِدِّي، ومن خطاب ثقافيّ كاشفٍ عن المُضمَر من أعطاب المجتمع، التي تُفصِح عنها هيمنةُ نبرة الاحتجاج على الحال التي أصبح عليها مجتمعُنا، الذي يَسكُن أفرادَه شعورٌ مُبهَم بانفصالهم عن محيطهم وحياتهم الماضية، ولأنَّ المسرحية تُضمِر دعوةً إلى ضرورةِ تفكيرِنا في أحوالنا التي تغيَّرت كثيراً، فتبَدَّلت قِيَمُنا وأعرافُنا التي تخلَّيْنا عنها.

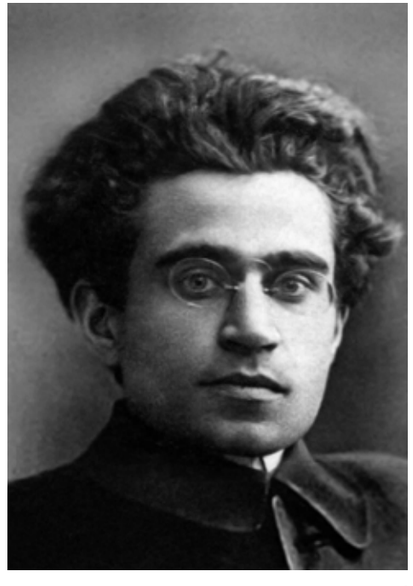
هكذا تتحوَّل «الغرباء»، أي النصُّ الأدبيُّ المسْرَحي، إلى خطابِ احتجاجٍ ذي انسجام تام مع تصوُّر الفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير، الذي يرى أنّ الفنَّ والأدبَ على وجه الخصوص، مسكونٌ بالاحتجاج على كلِّ تدنيس قد يطول الإنسان، وأنه يَنتقِد أنساقَ المجتمع التي تُنغِّص حياةَ الإنسان، بل تُهدِّد وجودَه، ويُحرِّض بالكتابة على مناهضة الظلم والعزلة والوحدة والنبذ، وكلِّ ما يَحُطّ من كرامة الإنسان.

لا غرابة، إذن، في أنْ تُستهَلّ المسرحية بِوعْد قُرّائها، على لسان الراوي – الذي يُعَدُّ من شخصيات المسرحية – بتنبيههم إلى وضع مُحزِن أو إلى أزمة، وبأنهم سيُمضون رحلة قرائية «لا أغبطكم عليها»، أي أنهم لن يَجدوا فيها التسلية والفُكاهة، لأنهم ستعتريهم أثناءَها «لحظاتٌ من إحساس بالنكد»، ومن يَقُلِ النكَدَ يُفِدِ الحزنَ والألم والتعاسة، وهو ما يعيه الراوي جيداً، ويتأكَّد ذلك بعودته في الصفحة 56 إلى إنذارهم بالمزيد من الحزن والغمّ بقوله: «الآتي كلُّه غمٌّ ونَكَد، وحدةٌ وغُربة، سأمٌ وملل»، لأن المسرحية لن تنتهي إلّا في الصفحة 84. يُستنتَج أنَّ ما يَطبَع نصَّ «الغرباء» هو طُغيان الجِدِّية حتى كأنْ لا وجودَ للسُّخرية في النص، ناهيك عن المرح والفكاهة والضحك، مع أنها خاصيّة تَطْبع معظمَ الأعمال المسرحية، في جميع الثقافات، فمثل هذه الاستراتيجيات الشعرية تكون ناجعةً في المسرح لمواجَهة الرتابة والحزن والشكوى والطُّول أحياناً، التي قد تُثارُ في الأعمال خاصَّة الرصينةَ والرزينة مثل «الغرباء»، التي يطغى فيها صوت المُثقَّف بما يُميِّزه من إثارة لإشكالات فكرية تكون مطبوعة بالاستغراق التأمُّلي. فتُفوَّت على القارئ لحظات الانشراح اللطيفة التي تمنح له فرصة الضَّحك والمَرَح والسخرية مِلءَ الكَدر والغَمّ، لأن المعلوم أن السخرية هي أفضل سلاح للانتصار على المستعصي مِمَّا لا حلَّ له.

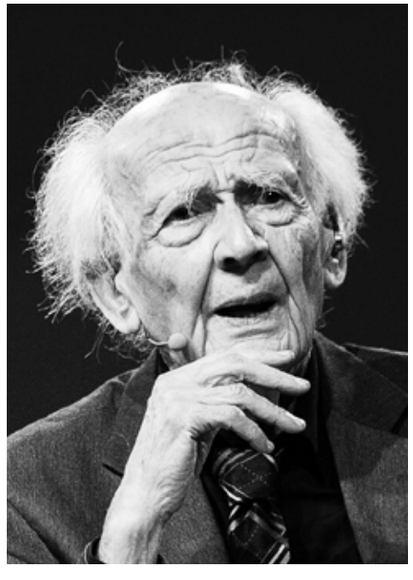
السّخرية ترياق

بدءاً من العنوان - «الغرباء» - يُمكن للقارئ أثناءَ التهامه لصفحاتِ المسرحية أن يتفطَّن إلى أنَّ موضوعَها جادٌّ للغاية لأنه مَعيش؛ ذلك أنَّ المؤلِّف تكفَّل بالمنوط به، لأنه بسخريته السوداءِ انتقد المجتمع ومؤسَّساتِه بكشْفِه عن واقع نعيشُه، ولا ننتبه إلى عواقبه الوخيمة،

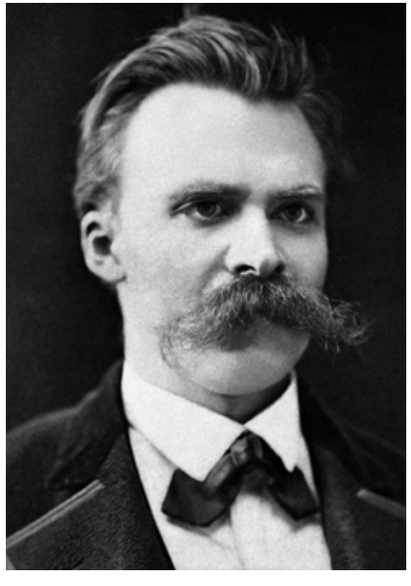
الطيب الوزاني



أنطونيو غرامشي



زيغموند باومان



فريدريك نيتشه

لوسيان غولدمان

أما القارئ فإنّ الأمْرَ يقتضي منه أن يُبرِز مقاومتَه الواعيَة، وذلك بصموده في وجه السيولة التي تفضَحُها المسرحية، وبسُخريته من تلك الشخصيات التي تتحرَّك فيها – وفي الحياة أيضاً – دون أن تنتبه إلى الورطة التي يتخبَّطُها الارتيابُ والعزلة والتسليع و«التَّعديم»، لتكونَ السُّخرية هنا ترياقاً يتفادى به الجميع الإحباط أو الجنون أو الانتحار أو غيرها.

هذا العمل في رُمَّته سخريةٌ حقيقيةٌ من واقع قائم، لأنه في عُمقه ينتقد وضعاً نفسياً وذهنياً كُنّا نعتقد أنه اختصَّ بالعالَم المُصنَّع وحدَه، ولم نكن نتخيَّل أننا سنغدو من ضحاياه، ربما لتصوُّرِنا أنّنا بمعزِل عمَّا يَحدُث للآخرين.

ما يُستغرَبُ له في «الغرباء» هو أنْ يُعلِن المؤلِّف عن حضوره كإحدى شخصيات العمل، وهو ما يُستشفُّ من الصفحة 17، حيث يُعرِّف بالشخصيات، فيختلط الأمر على القارئ، لأنّ المؤلِّف - الذي يُفتَرَض فيه أنه (الخفيُّ) وفق تعريف لوسيان غولدمان - يختلط صوتُه بصوت الراوي، مما يوحي بأنّه لم يكْتفِ بالتأليف، بل يَشِي بانقلابِه إلى شخصية، وأنه كان يُفكِّر في تسهيل المهمة على المُخرِج المفترَض لعمَلِه الأدبيِّ، ولكي يُيسِّر للقارئ المُفتَرَض للمسرَحيَّةِ أنْ يُمسْرِح العمل في ذهنه أيضاً.

ومِنْ ثَمَّ يُتفهَّم اقتراحُ المؤلِّف لديكور، وفضاءات، وموسيقى، وشاشةٍ، ومُخاطَبتُه للجمهور من خلال إرشاداته، ولكأني به يُشبِه المُبدِعين الذين يَكتُبون وهم يُفكِّرون في مُترجِم أعمالهم، لكي يُسهِّلوا له إيصالَها إلى القُرَّاءِ في اللغة المَنقول إلَيْها. لأن القارئ والناقد مَعاً، أثناءَ سعيهما إلى فهم العمل الأدبي، ينقلبان إلى مُترجِمَيْن، ولعلَّ الأمْرَ نفسَه يحدث لِمُخرِج المسرحية، الذي يُقدِّم فهمَه لنصها الأدبي الأصل، ويُحوِّلُه إلى مُنتَجٍ حركيّ استعراضي في فضاء الخشبة.

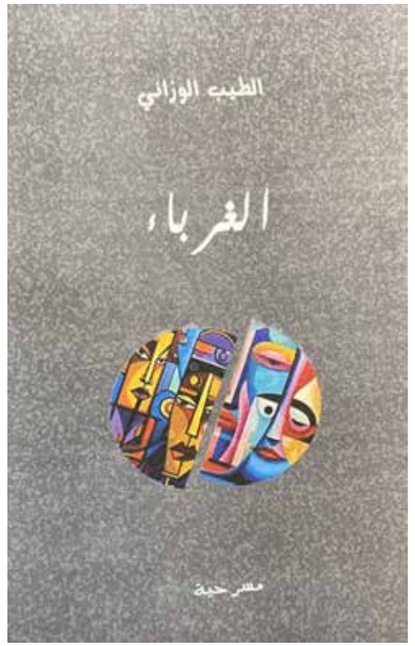
وإذا كان المؤلِّفُ لم يَبْدُ عليه أنه يُعاني «الاغترابَ»، فإنَّ الراوي، لحظةَ تقمُّصِه لشخصية أمِّ سعد يَسمح لنا بأنْ نُدرِجَه ضِمن شخصيات المسرحية، التي تعاني «الاغتراب»، لأنه في تصوُّري أصبح مُنفَصِماً بتوزُّعه بين شخصيتَيْن، في حين كان يُفترَضُ فيه ألا يُكابدَه، حتى لكأن المؤلِّف لديْه اقتناعٌ بأنّ مُعظَم العالَمِ يقاسي أزمةَ تواصل وتفهُّم وتفاهُم وتآزُر وتعاضد، تُرَدُّ إلى توتُّرات تُقيم حواجز بين الأفراد، وينجم عنها تَفكُّك الأواصر والروابط. ومَا يُبرِّر اعتبار الرَّاوي شخصيَّةً هو أنه في النصِّ يُوجِّه خطابه إلى جُمهور مُفتَرَضٍ هو في الواقع قُرّاءُ المسرحية، وهو شيءٌ يُتفَهَّم، فهو شخصيَّة محورية في العمل، يتدخَّل ويربط بين فصولها، في صفحات كثيرة من العمل.

وباستثناء شخصية خالد، فإن «الاغترابَ» يحضُر بصفته إحساساً يتملَّك الشخصياتِ جميعَها، ذلك أن كلَّ واحدةٍ منها تشعُر بتوتُّر حادٍّ يُدخِلها في مُواجهَةٍ مع مجتمَع عَدائيٍّ، ولا أقصد بالعَداء العنفَ الماديَّ، بل العَداءُ الرمزيُّ المُمارَسُ بكلمات أو سلوك فيهما تحقيرٌ أو تنقيصٌ أو إقصاءٌ أو تمييزٌ أو إهانةٌ أو تهميش، أو غيرُها ليَنُمَّ عن أزمة وجودية واجتماعية نتيجة مَسِّ السيولة التي طالتِ المجتمع، فتمخّض عنها اغترابُ الشخصيات. ويمكن أن نلمس أمثلة على ذلك في كل شخصيات المسرحية إلا خالداً:

الدكتور، سعد الغريب، يُهمَّش في بيته، ويفقد وضعه بغياب علاقاته الاجتماعية الحميمة داخل أسرته، فهذه زوجتُه (فامة) وابنُه (أحمد) يعاملانه كشيءٍ في البيت أو كصرَّاف آليٍّ، يمرّ أفرادُ عائلته أمامَه ولا يكترثون له «يبدو أنني أصبحت قطعة أثاث بهذا البيت، تُقرِّران في شأني ما يمكن فعله بي».

وسُها، الغريبة التي تعاني التمييز بصفتها امرأة، بسبب تنكُّر أخيها لها بحرمانِه إيَّاها من إرثها في بيت العائلة، وهو ما اشتكى منه وندَّد به طرفة بن العبد قديماً بقوله: «وظُلم ذوي القربى أشد مضاضة/ على المرء من وقع الحسام المهنَّدِ». فلاذت مؤقَّتاً بمأوى المُسنِّين، ويبدو أنها تفطَّنتْ إلى إمكان خروجها من أزمتها النفسية في قولها إنها ترى أنّ «الوحدةَ تُعيدُنا إلى ذواتنا وواقعنا». حتى لكأنها تنطق بلسان أنطونيو غرامشي الذاهب إلى أن «الوعي بالمشكلة بدايةُ تغييرها أو حلِّها».

وحسن الطنجي، صديق سعد هو مخرج مسرحي مثقف، مثَّلتْ سُها بطولة إحدى مسرحياته، وله حضور طفيف في النص، لكنْ يُستَشَفُّ من آرائه نوعٌ من التصادي مع آراء خالد، كقوله: «يقولون إن لحظة الكتابة انفلات من الزمن وعزلة! وأقول هي وحدة مع الذات، غربة في حضور، وحضور في غربة».



وحاتم، وهو نجم سينمائي لُقِّب بالأسد، أصبح يعاني من نسيان الآخرين له، لكنَّه يعي أنّه يتحمَّل المسؤولية فيما آلتْ إليه حالُه، لأن «الحَيفَ هو ألا ينتبه النجمُ وقتَ سطوعه إلى أنَّ اللعبة خادعة، لا أكثرَ، وإلى أنه مسلوب من أبسط حقوقه في الحياة العامَّة كباقي الخلائق». لقد استعمل حاتِمُ مفهوم الاستلاب في وصف حاله، وهو مفهوم يُفيد الاغتراب أيضاً، وفقدانَ المرء العلاقةَ بذاته وبما حوله بسبب عوامل خارجية تتحكّم فيه، فيفقد قرارَ نفسِه.

الأعمى وهو مُغترِبٌ قسْراً داخل مأوى المُسنين في مجال عماه، أي في «ملكوتِهِ»، والذي على الرغم من معاناته التي تحُدُّ من فضاء تحرُّكه، فهو يعترف بأنَّ استكانتَه، وَفْق عبارته «لا تمنعني من الإحساس بجمال الأنثى وعِطر نسيمِها الذي يُداعب أنفي ولو من مسافة بعيدة»، وهو كلام يشي بغزل لطيف وبمحاولة تجاوزه لعزلته، أي اغترابِه، كما أنه الوحيد الذي تُؤوِّل بعضُ تدخُّلاته بكونها سُخريةً تصريحية.

الخالة بركة: هي المرأة التي تعيش اغتراباً حقيقيّاً، لأنَّ وجودَها في المأوى فرض عليها عزلة تامة، والتي تُضاعَفُها كوْنُها لا تتكلَّم؛ تقول لها سُها: «شهورٌ مرَّت عليَّ بهذا المأوى ولم أرَكِ نطقتِ بكلمة واحدة، كما أن لا أحد زارَك بهذه الدار».

العم علي: وهو مُسنٌّ يَلزَم كُرسيَّه الهزَّاز، ويعزله الزهايمر عن العالم، ولا يفتأ يتساءل عن الساعة، حتى لكأنه وهو في عزلته المكانية يَروم الانتماء إلى زمنه.

أم سعد: وهي تحيا وحدتَها أي اغترابَها، وتشكو تأخُّر زيارة ابنها سَعْد لها.

الاستثناء هو خالدٌ التشكيليّ الملقَّب بـ«المايسترو»، مُبدعٌ فرِح بنجاحاته ومُبتَهِج بعزلته، لاستغنائه عن الناس، الذين «لا روابط ثقيلة تربطني بهم. أنا كنتُ أُبدِع أعمالي الفنية في وحدتي، ولم أكن أحتاجُ لغيري في ذلك، فلِمَ لا أتقاسَم أفراحي بنجاحاتي مع نفسي، لنفسي ولنفسي؟ ألمْ آتِ إلى هذا العالَم وحيداً، عارياً؟»، خالد هو الشخصية التي عمِلتْ فعليّاً بفلسفة الألمانيّ فريدريك نيتشه دون أن تكون قد اطَّلعتْ عليها بالضرورة، لأنَّ حدْس الإبداع يهتدي تلقائيّاً إلى حقائق ومعارف وكشوفات غير متوقَّعة. يقول نيتشه: «لقد كافح الفرد دوماً لِئلاّ تسحقَه الجماعة. إذا حاولتَ ذلك، ستشعر بالوحدة في كثير من الأحيان، وربما بالخوف أحياناً. لكن لا يوجد ثمن باهظ مقابل امتلاك الذات». ولو تدبَّرنا المسرحية لاكتشفنا أنّ المغتربين كانوا كُلُّهم انهزاميّين بما في ذلك الدكتور سعد الغريب الذي يحُكم موقعه الأكاديميّ كان يُتوقَّع منه أن يُشكِّل انعطافاً، على غرار ما يحدث في بعض الروايات والأفلام والمسرحيات، التي تعيش بعضُ شخصياتها «عودةَ الوعي»، لكنَّ ذلك الوعي لم يحدث مع سعد وامتلكَه خالد، الذي تهيَّأ لي أنه كان يُعرب عن سعادته مُردِّداً قولةً أخرى لنيتشه هي: «أنتِ وطني أيتها العزلة».

إذن، باستثناء خالد، فإن شخصيات المسرحية، بعد استثناء المؤلِّف والراوي، تُكابِد «الاغترابَ» كمعاناة في بعدها الاجتماعي، ويُعبِّر عنه المؤلِّفِ بمرادِفات متنوِّعة منها: الغربةُ والوحدة والعزلة والنسيان والنبذ وغيرُها؛ وهي نعوتٌ للاغتراب تَرِد على لسان بعض الشخصيات نفسِها بما فيها الراوي، وواضح أنّ في ترديد كلمة «الاغتراب» بهذه الكثرة تحريضاً لقارئ المسرحية على أنْ يَعِيَ المآسيَ التي يعيشُها المجتمع، وأن يُفكِّر نقديّاً في الوضع الإنساني لمن يُكابدُها، أي أنّ هناك سعياً إلى تفاديه بمعالجة أسبابه.

مؤسسة المسرح الأدبي تكرم الطيب الوزاني

إذن، يصير إشكال الاغتراب المُعالَج في «الغرباء» ظاهرة جماعية، على الرغم من تقديمه كتجربةٍ فرديَّة قاسية، وقد أشرنا أعلاه إلى أنَّ الفنانّ التشكيليّ خالداً كان هو الوحيد المُبتهِج بعزلتِه، وبذلك تَصدُق عليه الحكمة الشهيرةُ للمتنبي: «بِذا قضتِ الأيَّامُ بين أهلِها/ مصائبُ قومٍ عند قوم فوائد». ويبدو أنّ المؤلِّف يسعى إلى تنبيهنا إلى ضرورة وعْينا بقدرتنا على تحويل ظروفنا إلى غير ما يُريدُه لنا العنصريون والاستغلاليُّون وممارسو الظُّلم والعنفِ الرمزي وغيرُهم، لتَكون هذه المسرحية عالماً شاملاً، يُعنى بالبنيات الاجتماعية في تشكلاتها المتنوِّعة، ولذلك لم يسلم من نقدِه حتى المثقّفون، الذين لم يَنْفِ تفاعُلَهم مع ما يحدث في مجتمعهم، لكنَّه آخذ عليهم بصفتهم طبقةً واعية أنهم يَحيَوْن وهُمْ «يتأثَّرون، يتفاعلون، يُحلِّلون، يُناقشون [...] يتكلّمون، يتكلمون، يتكلَّمون... ثم يتوادعون»، أي أنهم لا يَبرَحُون بُرجَهم العاجي، ولا ينزلون إلى المجتمع، بينما «العالَم يسير، يسير، يسير»، إنهم فئة لا تحتج، كما طالبها بذلك غادامير، ولا تقترح حلولاً حتى لما هو اجتماعي.

مناصرة المرأة

أزعم أن في المسرحيَّة اصطفافاً جليّاً إلى جانب المرأة، بمعنى أنَّ فيها وعْياً نسوياً مُضمَراً، يتمثَّل في التركيز على المعاناة المتنوِّعة لبعض النساء، فهناك بسْطٌ لواقع اجتماعي تُضطهد فيه المرأة، وهي هنا شخصيتان هما: سُها وأمّ سعد، الأولى اغتصب أخوها حقَّها في إرثها، والثانية هي أمّ سعد التي سبَبُ معاناتِها الاغترابَ هو ابنُها سعد، الذي لم يُراعِ حقَّ أمِّه عليه بأن يَعُودَها بين الحين والحين، ليصدُق عليه قول المتنبي: «يا أعدل الناس إلّا في معاملتي/ فيك الخصام وأنت الخصم والحَكمُ». لأنه هو نفسُه كان يكابد تسلُّط زوجتِه (فامَة)، التي هي سبب ما يشكوه من اغتراب بمعامَلتِها إياه بعجرفة وازدراء، لتُشعِره بالدونية، قبل أن تُراجِع ذاتَها في نهاية المسرحية، فتأتي باحثة عن زوجها سعد، قائلة: «في بلادي يُسمّون الزوج زماني. أين سعد زوجي؟ أين أنت يا زماني؟».

إذا كان كارل ماركس قد عَدَّ الاغترابَ تبِعةً لتَحكُّم النظام الرأسمالي، الذي يُشيِّئ الإنسانَ فيُسقِطُ عنه إنسانيتَه، ويُفقِده جوهرَه بتجريده من تلك العلاقة الحميمة مع

عَمَلِه ومُنتَجِه وزملائه وما حولَه بتمريغ كرامتِه، وإجهاضِ إبداعيته، فإنَّ أصالة مسرحية «الغرباء» تكمن في نظري في زحزحة المفهوم من حقل العمل، ونَقلِه إلى فضاء أوسعَ هو المجتمع، بأطيافه الاجتماعية المختلفة، التي تتصرَّف فيها المؤسسة الاجتماعية - التي يَطبَعُها الظُّلم والكبتُ والقهر، إلخ - بممارساتِها المُجحفة هي الأخرى، وسَط الآخرين، ولا يخفى أن هذا النقد يُعرَف بالنقد الثقافي، الذي يهتمّ بتفكيك التغيُّرات التي يخضع لها المجتمَع المعاصر، والتي تُجبِر المثقَّف على لفت الانتباه إلى بشاعتها، في محاولة لخلق مقاومة تُبقي المجتمع محافظا على انتمائه وهويته.

لا يُقدِّم لنا الطيب الوزاني في «الغرباء» حلولاً لمشكلة الاغتراب التي تضرب أطنابها في مجتمعنا دون أن ننتبه إليها، لكنه من موقف المثقَّف الملتزم بقضايا الإنسان ومجتمعِه، امتلك شجاعة الاحتجاج جمالياً على حال مجتمعه بتوصيفها في نماذج دالّة، وبالتحريض على ضرورة استعادة الصَّلابة والاستمرارية.

مسارات

الدكتور مزوار الإدريسي، شاعر وباحث ومترجم وأستاذ جامعي من المغرب، وُلد في مدينة تطوان، عام 1963. يعمل أستاذاً في مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، بطنجة (جامعة عبد المالك السعدي). رئيس اتحاد كُتّاب وكاتبات الشمال بالمغرب، ورئيس جمعية ملتقى الشعر الإيبرومغربي، في طنجة وأصيلة، وعضو اتحاد كُتّاب المغرب، وأمين المالية في فرع اتحاد كتّاب المغرب في طنجة من العام 2007 حتى 2012.

حاصل على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، في جامعة عبد المالك السعدي في تطوان، وحصل على درجة الأستاذية في العام 2020. أستاذ زائر في جامعة غرناطة، وجامعة ميدلبيري في كاليفورنيا، وجامعة قاديش، وجامعة صوفيا في بلغاريا.

عضو لجنة التحكيم في جائزة المغرب للترجمة سنة 2015. عضو لجنة التحكيم العلمية في جائزة الشيخ حمد للترجمة، 2016. شارك في عدد كبير من المؤتمرات العلمية والمهرجانات الشعرية والملتقيات الأدبية العربية والعالمية.

صدرت له مؤلفات عدة، منها: "فكر الترجمة" (دراسة)، "مرثية الكتف البليل" (شعر)، "بين ماءين" (شعر). وفي الترجمة صدر له أكثر من 20 كتاباً، من بينها: "أنْ تأخذ النهارَ إلى البيت" شعر: جوردي فيرايونغا، "مختارات من قصائد بيثنت ألكسندري" (شعر)، "نار بيضاءُ وتقاييد" شعر: أندريس سانشيث روباينا، "رحلاتٌ عبر المغرب"، علي باي، "قوافٍ واعترافات شعرية" شعر وتأملات نقدية: غوستابو أدولفو بيكر، "كَوْنٌ مُسَرْنَم" شعر: آنخِل غارثيا لوبيث، "لكي نعيش هنا"، خوان غويتيسولو (مجموعة قصصية)، "أبو الهول، الصّمادة، فيدرا" مسرحيات: ميغيل دي أونامونو، و"التانغو.. أربع محاضرات"، خورخي لويس بورخيس، و"الأعمال القصصية.. الجزء الأول"، بورخيس.

اتجاهات

يوسف غيشان.. ما وراء الضحك

بقلم: زهير أبو شايب

من المفارقات الّتي تلفت الانتباه أنّ رواية ثربانتيس الشهيرة (دون كيخوت)، الصادرة فيما بين (1605 - 1615)، والّتي تعدّ أولى الروايات الحديثة أو (أمّ الروايات) كما يسمّونها، كانت رواية ساخرة، مع أنّ تاريخ الرواية العامّ يغلب عليه التجهّم التراجيديّ الّذي يعدّ الضحك أو (الكوميديا) عيبًا. ولعلّ ممّا ينبغي استذكاره هنا أنّ دانتي كان قد سمّى كتابه الشهير بـ (الكوميديا)، ثمّ، بعد خمسين سنة من نشره، اقترح الشاعر الإيطاليّ بوكاتشيو تسميته (الكوميديا الإلهيّة) ليخلّصه من الخفّة الّتي توحي بها كلمة (كوميديا). أمّا على الصعيد العربيّ، فإنّ (حديث عيسى بن هشام) لمحمّد المويلحي، الصادرة في عام 1898، والّتي تعدّ أحيانًا الرواية العربيّة الأولى لأنّها سبقت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل بخمس عشرة سنة، كانت أيضًا رواية ساخرة، مع أنّ الروايات العربيّة الساخرة قليلة جدًّا، وعلى رأسها بالطبع رائعة إميل حبيبي (المتشائل).

إنّ ندرة الروايات الساخرة دليل على صعوبة هذا الفنّ، ولذا فإنّ كلّ عمل جديد سيكون إضافة حقيقيّة مثلما كانت (المتشائل)، ومثلما ستكون باعتقادي رواية (ملحمة علهامش) للكاتب الأردنيّ يوسف غيشان، الّتي تقوم أساسًا على السخرية من الوقار الملحميّ، والتعريض برغبة البشر العبثيّة في الخلود، مثلما فعل جلجامش الّذي بحث عن عشبة الخلود عميقًا في قاع البحر، قرب جزيرة بعيدة عن أرض البشر.

يمكن استعارة ميلان كونديرا، للقول بأنّ رواية يوسف غيشان هذه، هي "كتابٌ للضحك والنسيان"، يأخذنا إلى عالم طفوليّ خصب تدور فيه الأحداث، بكلّ مفارقاته ومرحه وكائناته الّتي لا تحتمل خفّتها؛ ويمكن استعارة نيتشه بتصرّف للقول بأنّها شكلٌ من أشكال "الحكمة المرحة"، الّتي يَسخر فيها النصّ بذكاءٍ وشجاعة فكريّة من تلك الصور المتجهّمة الراكدة الّتي يرسمها المجتمع لنفسه، ومن الحياة الصعبة الّتي لا يرشح منها سوى الألم، ويفتح بابًا للسرّ يفضي إلى ذلك "الهامش" المدهش، الّذي يبدع فيه العربيّ يوسف غيشان ملحمة وجوده البسيط والثرّ في آن، ليس بوصفه ملحَقًا غريبًا، بل بوصفه امتدادًا عضويًّا لا انفصام له عن متن مجتمعه. إنّ ما هو بعيد عن أرض البشر ليس خلودًا، بل هو اغتراب يستحقّ السخرية والتعريض. ولذا فإنّ أبطال (ملحمة علهامش) لا يبحثون عن المعنى خارج أرض بشريّتهم، ولا يواجهون سؤال الموت بالبحث الاغترابيّ عن الخلود، بل بالبقاء حيث هم متشبّثين بالحياة كما هي.

والضحك هنا ليس مجرّد آليّة لإمتاع القارئ، بل هو زاوية نظر، وموقف نقديّ من التجهّم، وإطارٌ ذهبيّ للإرادة المتفائلة، الّتي تمكّن الكائن الجَسور من الفوز بلذّة الوجود والتغلّب على العبث واللامعنى. ولعلّ كثرة الضحك في هذه الرواية، الّتي أعتقد بأنّها تحيي القلب ولا تميته، ستجعلها واحدة من الروايات العربيّة النادرة الّتي لم يَغلب عليها التجهّم وسياقاته المرهقة، ولذا فهي رواية جديرة بأن يكون لها القِدح المعلّى قراءةً ونقدًا وتقديرًا.

إنّ الضحك عند هنري بيرغسون ليس ضدّ الجدّ بل هو وجه آخر للحكمة، لا بل إنّ الحكمة لا تكمن فيما وراء الضحك مثلما هي في الدراما، بل في الضحك ذاته، لأنّه يعبّر عن إدراكنا للتناقض القائم بين الحياة كما ينبغي أن تكون، سلسة رشيقة سعيدة، وبين ما هي عليه، آليّة متخشّبة كئيبة.

لقد كان الفيلسوف اليونانيّ ديوجين الكلبيّ يرى أنّ السخرية شكلٌ من أشكال التحرّر، وأنّها طريقة لقول كلمة الحقّ في وجه السلطة، ومن أشهر أقواله عبارته "أبحث عن إنسان"، الّتي تشير بسخرية جارحة إلى أنّ الإنسان مفقود على المستوى القيميّ.

وفي رواية يوسف غيشان (ملحمة علهامش) الصادرة عن الدار الأهلية للنشر والتوزيع في عمّان، 2025، يتشكّل الضحك بوصفه بحثًا عن الإنسان لا في المتون الّتي تسيطر عليها السلطة، بل في الهوامش الّتي تنفتح كرئات صغيرة يتنفّس المجتمع من خلالها ويتجدّد ويستردّ حياته وقيمته المفقودة.

• شاعر وفنان تشكيلي
من الأردن وفلسطين

من فرجينيا وولف إلى سوزان سونتاغ

الكتابة عند درجة الألم

بقلم: عماد فؤاد (أنتويرب - بلجيكا)

فيرجينيا وولف

يبدو أن الألم في أعمق تجلّياته، ليس مجرد إحساس حسّي عابر أو اختلال مؤقّت يصيب الجسد، بل لغة أخرى يصعب نطقها، ويستعصي على اللسان الإلمام أحياناً كثيرة بمفرداتها، إذ يلجأ الإنسان إلى الكتابة عند درجة الألم، حين تنهار اللغة العادية أمام شراسة الإحساس بالألم فيعجز الجسد عن الشرح، من هنا جاءت الرغبة الملحّة لدى البعض في التعبير عن الألم الجسدي، وقد تميّزت الثقافة الغربية، بفضل ثقلها الفلسفي والتأويلي، في التعامل مع المرض والألم بوصفهما ظاهرتين تشكّلان وعي الإنسان، لذلك تميل الثقافة الغربية أكثر نحو تشريح الألم وتحويله إلى قضية فلسفية أو علمية، فيما حاولت الثقافة العربية الاقتراب من الجسد المتألّم بمزيج من الحذر والخجل والاعتراف المؤجّل، وكانت أكثر ميلاً إلى معالجته بوصفه جزءاً من مصير إنساني أكبر، مرتبط بالصبر والروحانيات والماورائيات أكثر من ارتباطه بالعلم، وقد أنتج هذا الفارق حساسيات مختلفة في التناول، ورؤى متباينة للذات المتألّمة.

نتيجة لهذا ظلّ صوت الألم الجسدي هامشياً في التجربة العربية حتى العقود الأخيرة، وتمحورت تأمّلات الشعراء الكبار، من ذي الرّمة إلى السيّاب، حول الألم الوجودي والروحي، ولكن الألم الجسدي، وتحديداً الناتج عن المرض، لم يكن موضوعاً رئيساً في الكتابة العربية إلّا نادراً، أحيطت الكتابة عن الألم بهالة من الكتمان، وكأنّه سرّ ينبغي حجبه، حتى مع الكتّاب والشّعراء الذين ماتوا بعد صراع طويل مع المرض، قلّما نعثر لديهم على نصوص تتناول

وقائع هذه المعركة التي خاضوها ضد الألم الجسماني.

في كتابه «التاريخ الثقافي للألم» (2021)، يدرس الإسباني خافيير موسكوسو الألم كظاهرة ثقافية متغيّرة، تتأثّر بالسياقات التاريخية والعلمية، ويركّز على كيفيّة تحوّل الألم من تجربة دينية مقدّسة في العصور الوسطى، إلى موضوع طبّي وعلمي في العصر الحديث، مشيراً إلى أن اللوحات الدّينية في أوروبا كانت تعرض آلام المسيح ليس كمجرّد سرد عادي، بل كوسيلة لتعليم المشاهدين «قداسة المعاناة». يختلف الأمر تماماً في الطريقة التي عالج بها الأدب العربي القديم الألم، ففي «رسالة الغفران» للمعرّي، نجد الألم الروحي والفكري هو المحور الرئيس، حيث يسخر أبو العلاء، محوّلاً الألم إلى سؤال وجودي، بينما ظلّ الألم الجسدي في الغرب، كما يظهر في كتابات ماركيز دي ساد على سبيل المثال، يُستخدم كأداة للسلطة أو حتى كفنّ في حدّ ذاته. في المقابل، نجد أن الأدب العربي غالباً ما يربط الألم بالصبر أو المقاومة، في رواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري، لا يُصوَّر الألم الجسدي والنفسي باعتباره مجرّد «معاناة»، بل بوصفه شرّاً لا بدّ منه للخلاص، هذه النزعة التلقائية تختلف عن الطريقة الغربية التي تميل إلى «تأطير» الألم وتحليله، كما في رواية «الغريب» لألبير كامو، إذ يصبح الألم نتيجة مبرّرة للعبثية، وإذا كانت فرجينيا وولف اعتبرت أنه: «لا توجد كلمات للألم.. إنه عالم بلا لغة»، فإن أدونيس يقول: «جراحنا هي قصائدنا.. نكتبها بدماء الصمت».

فقر اللغة

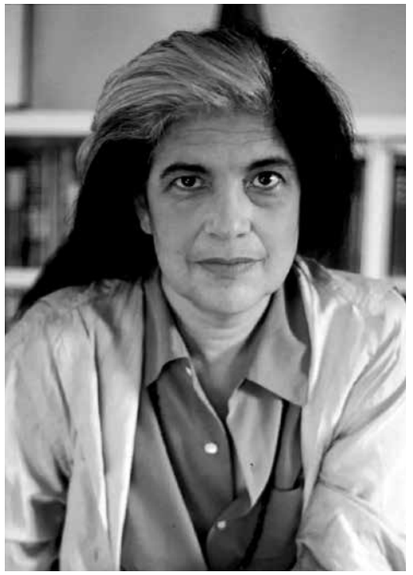
لنبدأ الحكاية مع فرجينيا وولف، التي كتبت نصاً قصيراً عام 1926 بعنوان «عن المرض» (ترجمة أسامة منزلجي، دار التنوير 2020)، تقول فيه إن الأدب الغربي تجاهل المرض على نحو مشين، وتساءلت باستهجان: «لماذا يُكتب عن الحرب والحبّ والموت، ولا يُكتب عن المرض؟ المرض، رغم انتشاره، لا يحتلّ مكانة تُذكر في الخيال الأدبي، كأنّ اللغة نفسها تخجل من الاعتراف بآلام الجسد». تؤكد وولف هنا أن اللغة ترتبك عند أوّل محاولة لوصف الألم، تقول: «دع فتاة مراهقة تُعبّر عن حبها، وستجد ألف شاعر يتكلّم نيابة عنها، أمّا إن أصابها صداع حاد، فعندئذ تتلعثم اللغة وتتفتّت». هذا الاحتجاج مبكّر وغاضب على فقر المفردات حين يمرض الجسد، وتُعتبر وولف من أوائل من كتبوا عن المرض، ليس بوصفه «عَرَضاً طبياً»، بل بكونه «هويّة مؤقّتة»، تُربك التوازن النفسي والمعجمي معاً.

تطرح وولف سؤالاً جوهريّاً: لماذا يتهرّب الأدب من وصف المرض، رغم أنه تجربة كونية تُخترق بها أجسادنا كما تُخترق أرواحنا بالحبّ أو الحرب؟ تقول: «كيف يُعقل أن يكون المرض، بكل ما يُحدثه من تغيير روحي هائل، موضوعاً مُهمَلاً إلى هذا الحدّ؟». تُعلن وولف تمرّدها على التقاليد الأدبية التي تتعامل مع الجسد كـ«زجاج شفّاف»، يمكن من خلاله رؤية الروح، هذه الرؤية الثورية لم تكن معزولةً تماماً، لكنها تجد صدىً متفاوتاً في أعمال كُتّاب مثل سوزان سونتاغ في كتابها «المرض كاستعارة» (1978)، ولدى خافيير موسكوسو في «التاريخ الثقافي للألم» (ترجمه حسني مليطات وصدر عن دار نينوى في 2024)، حيث يُعيد كلٌّ منهما تشكيل فهمنا للألم بطريقة مختلفة.

تُحمّل وولف اللغة نفسها جزءاً من المسؤولية عن هذا الإهمال بقولها: «الإنجليزية، القادرة على التعبير عن أفكار هاملت ومأساة لير، تخلو من كلماتٍ للقشعريرة أو الصداع». تُذكرنا هذه الإشارة إلى «فقر اللغة» بما كتبه ساراماغو في روايته «العمى»، حيث يصبح الوباء مجازاً عن عجز اللغة عن توصيل التجربة الجسدية، لكن بينما يلجأ ساراماغو إلى السرد الروائي لخلق عالم موازٍ، تكتفي وولف بفضح التناقض وكشف فقر اللغة أمام الألم. هنا تلامس وولف فكرةً وجوديةً تُشبه ما عبّر عنه كامو في «الطاعون» (1947)، حيث يصبح المرض عدواً غير مرئي يُذكّر الإنسان بضعفه، لكن وولف تذهب أبعد من ذلك حين تقول: «في المرض، تصبح الكلمات ذات طبيعةٍ صوفية.. ندرك ما يتجاوز معناها السطحي». هذا الانزياح اللغوي يقترب من تجربة إليوت في «الأرض الخراب»، حيث يصبح «الجسدُ المحطمُ» منظراً طبيعياً للخراب.

مقارنةً بسوزان سونتاغ التي هاجمت في كتابها «المرض كاستعارة» تحويل الأمراض إلى استعارات أخلاقية، تُركّز وولف على عدم قدرة الأدب أصلاً على تمثيل المرض كتجربةٍ حسّية، تقول سونتاغ: «المرض ليس استعارة، والموت ليس مجازاً»، لكن وولف تُضيف: «ليس ثمّة سجلّ لهذه الدراما اليومية للجسد»، ومع ذلك، ثمة لحظة التقاء بينهما في رفض اختزال المعاناة الجسدية إلى حكايةٍ أخلاقية، كذلك نجد جسراً بين الرؤيتين في «التاريخ الثقافي للألم» (2021) لموسكوسو؛ فهو يدرس كيف تحوّلت تمثيلات الألم من العصور الوسطى (حيث كان الألمُ

خافيير موسكوسو



سوزان سونتاغ

طريقاً للقداسة) إلى العصر الحديث (حيث أصبح مشكلةً تقنيةً تُحلّ بالمورفين).

لكن المثير أكثر هو مقارنة وولف بكُتّاب عانوا الأمرّين من الألم الجسدي، مثل أودري لورد (1934 - 1992) في «يوميّات السرطان» (1980) التي تقول فيه: «علّمني الألم أن أكون وحشاً»، بينما وولف ترى أن المرض «يخلع الأقنعة عن وجوهٍ كانت عاديةً وهي في تمام الصحة». كلتاهما ترفضان أن يكون الجسدُ المريضُ جسداً سلبيّاً، لكن وولف تذهب إلى أن المرض يُحرّرنا من «التظاهر بالسلامة الجسدية» الذي تفرضه الرأسمالية: «إنها حرّيةُ النظر إلى السماء دون أن يعترضك أحد».

ما تطرحه فرجينيا وولف ليس مجرد نقدٍ أدبي، بل إعادة تعريف للكتابة نفسها، تقول: «نزحف في المرض تحت قصيدة ملغزةٍ لمالارميه.. فتطلق الكلمات عطرها». هذا الهروب من «هيمنة العقل» إلى «اللغة البدائية» يُذكّرنا بتجارب سيلفيا بلاث في «أرييل» (1965)، حيث يصبح الألمُ مادةً خاماً للشِّعر، ربما لهذا ظلّ مقال وولف نصّاً منسيّاً نسبياً؛ لأنه يرفض أن يكون «جميلاً» بالمعنى التقليدي، كما يرفض المرض نفسه أن يكون «مفيداً»، وكما كتبت في يومياتها: «هذه الفترات الغريبة من المرض هي الأكثر خصوبةً فنيّاً.. كأن الأرض تُقلّب حول الجذور».

المرض كاستعارة

في أواخر السبعينات، وفي خضم تجربة شخصية مع مرض سرطان الثدي، كتبت سوزان سونتاغ (1933 - 2004) كتاباً صغير الحجم (87 صفحة) بعنوان «المرض كاستعارة» (1978) (ترجمة حسين الشوفي، المدى 2021)، لكنه أثار ثورة في فهم العلاقة بين المرض واللغة، وقدّم نقداً قاسياً لأساليب السرد التي تحوّل المرض إلى استعارة ثقافية تُشعر المصابين بالعار والذنب، تبدأه سونتاغ بالتركيز على مرضين عظيمين في التاريخ؛ السلّ في القرن التاسع عشر، والسرطان في القرن العشرين، موضّحة أن المرضين ارتبطا بأساطير نفسيّة، فالسلّ الذي كان يمثّل «قوة الحياة»، تحوّل في النهاية إلى نوع من العقوبة، أما السرطان فقد أصبح يُروّج على أنه نتيجة لقمع المشاعر أو الكبت،

تقول: «كان يُنظر إلى السلّ على أنه تعبير عن الشخصية، أما السّرطان فأصبح يُفترض أنه نتيجة القمع العاطفي». ترى سونتاغ أن «تطهير» اللغة من تلك الاستعارات هو أكثر الطرق الآمنة في مواجهة المرض، معلنة: «المرض ليس استعارة»، وبالتالي فإن التفسير النفسي للأمراض، وفقاً لها، يُلقي بالمسؤولية على الفرد ويُبعد الانتباه عن الأسباب الطبّية الحقيقية: «إن النظريات التي تربط الأمراض بالحالة النفسية، وتدّعي أن الإرادة كافية لعلاجها، هي دليل على جهالة عميقة فيما يتعلّق بطبيعة المرض».

كذلك تنتقد سوزان سونتاغ مصطلحات مثل «معركة ضدّ السرطان» و«الحرب على السرطان» التي تحوّل الجسم إلى ساحة معركة، فهذا الأسلوب يزيد من ضغط الشعور بالذنب على المريض، تقول: «صِف حدثاً ما بأنه سرطان حتى تحصل على تحريض عنيف ضدّه، لذلك تم استخدام السرطان في الخطاب السياسي لتبرير الإجراءات القاسية». كذلك لا تغفل الكاتبة عن التأكيد بأنّ الأسوأ هو تحميل الأمراض معاني أخلاقية أو اجتماعية، مثل وصف السرطان بـ«الدّناءة» أو «العقاب الإلهي»، مشيرة إلى أنّ هذه المجازات تجعل المرضى يشعرون بأنهم مُدانون بذنب لم يرتكبوه، غير أن سونتاغ لم تغضّ الطرف عن دور اللغة كضرورة إنسانية، بل شدّدت على ضرورة الحوار الواعي: «لا يمكننا التفكير دون استعارات، لكن ذلك لا يعني أنه لا توجد استعارات ينبغي علينا الامتناع عنها، أو أن نسعى إلى التخلّص منها بشكل نهائي».

في أعقاب ظهور كتاب سونتاغ عام 1978، ظهرت ثورة لغوية في بطاقات التوعية الطبّية، واختفت الكثير من التعابير التي كانت تُلقي بالذنب على المرضى أنفسهم، وبرزت لغة أكثر حيادية تركّز على المرض كحدث جسماني محض، ما شجع سونتاغ على التوسّع لاحقاً في كتابها «الإيدز واستعاراته» عام 1989، لتحلّل كيف قُوبلت جائحة الإيدز بغياب التعاطف، مقرونة بمفردات «الطّاعون» و«الغزو»، مؤكّدة ضرورة التحرّر من هذه الاستعارات لتجنّب وصم المصابين، تقول: «الأمراض ليست استعارات، والأجساد ليست ساحات معارك؛ والمرضى ليسوا أعداءً».

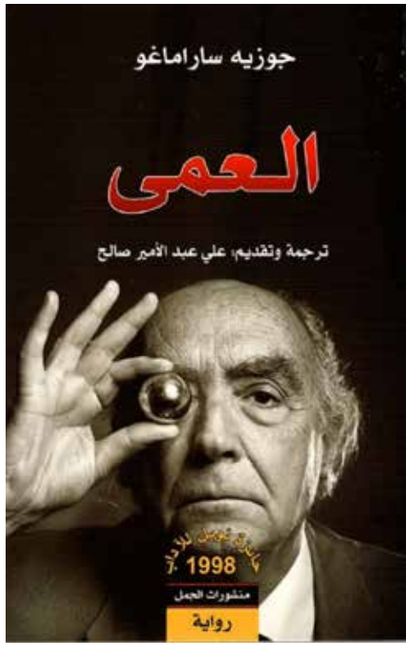
من خلال نقدها اللاذع لعلاقة اللغة بالمرض، نجحت سونتاغ في قلب السرد الطبّي والفكري على حدّ سواء، فقد جعلت من كتابها نصاً ذا تأثير مباشر عبر استخدامها للبنية القصيرة والمركّزة، إذ يبدأ الكتاب بملاحظة الحالة الشخصية، متحوّلاً سريعاً إلى نقد تاريخي ولغوي، ثم انتهاءً بالدعوة لوظيفة لُغوية أكثر نقاءً وصدقاً، هذا النمط الانفعالي المقترن بمنطق نقدي حاد، جعل من الكتاب أداةً تُستخدم من قبل الأطبّاء والعاملين في الصحة النفسية كمصدر علمي لإعادة صياغة لغة التوعية، أما استفادة سونتاغ الذاتية، فقد وثّقتها من خلال قراراتها العلاجيّة، بما في ذلك إجراء عملية استئصال الثدي والخضوع للعلاج الكيميائي.

التاريخ الثقافي للألم

في كتابه «التاريخ الثقافي للألم»، لا يقدّم خافيير موسكوسو دراسة طبّية أو فسيولوجية عن الألم، بل يكتب تاريخاً ثقافياً لتجربة إنسانية شديدة الخصوصية، متقلّبة ومراوغة، ويعلن الكاتب منذ صفحات كتابه الأولى عن أطروحته المركزية: «الألم، الذي غالباً ما يفتقر إلى مبرّر، له تاريخ».

والحديث عن الألم هنا ليس فقط بوصفه مجرّد إحساس جسدي، بل أيضاً باعتباره بناءً ثقافياً واجتماعياً ورمزياً يتغيّر ويتبدّل بعبور ومرور الزمن، ويتشكّل وفقاً للتمثيلات والسرديّات والطقوس والقوى التي تحيط به، لذلك يمتدّ الكتاب من نهاية القرن الخامس عشر حتى نهاية القرن العشرين، ويغوص في تمثّلات الألم في الفنّ والدين والمسرح والطبّ والفلسفة، وحتى في الممارسات القضائيّة. يرى موسكوسو أن الألم لا يُفهم إلّا من خلال تمثيله، ويكتب: «لا يوجد ألم من دون دليل عليه، لكن الدليل وحده لا يضمن وجوده». فالألم، وفقاً له، لا يصبح «حقيقة اجتماعية» إلّا إذا تمّ التعبير عنه، تمثيله أو محاكاته، ويضيف: «التمثيل والتعاطف والمحاكاة والتماسك والثقة والسردية، هي بعض الموارد البلاغية التي استخدمناها وما زلنا نستخدمها، حتى نشعر بألمنا ونعبّر عنه، ونمنحه بُعداً دلالياً وقيمة جمعية.»

يستعرض موسكوسو كيف تحوّل الألم من تجربة فردية إلى مشهد عام؛ من آلام الشهيدات العذارى في الأيقونات المسيحية، وصولاً إلى مشاهد التعذيب في محاكم التفتيش، مروراً بالمسرح التشريحي والكوميديا السوداء للمازوخية الجنسيّة، في كلّ هذه الحالات لا يكون الألم مجرد إحساس، بل أداةٌ، مشهداً، خطاباً. يقول: «لتجربة الألم ممثّلوها وحبكتها وصالتها وملابسها وفنّ زخرفتها،



إضافة إلى جمهورها.»

ينتقد موسكوسو النزعة الحديثة لـ«تسليع الألم» ثقافياً، وتحويله إلى مادة للاستهلاك العاطفي والإعلامي، يقول: «لقد غيّرنا الملاءات، لكنّنا ما زلنا نحلم بالعنف في أسرّة الآخرين». ويرى أن المجتمعات المعاصرة بدلاً من أن تسعى إلى فهم الألم أو مقاومته، باتت تُعيد إنتاجه عبر خطاب الضحية والشفقة والتمثيل المسرحي للمعاناة. لذلك، يردّ موسكوسو على مقولة الفيلسوف الروماني إميل سيوران الذي قال ذات يوم إنّ الألم الجسدي لا يمكن الحوار معه، قائلاً: «كلّ صفحة من صفحات هذا الكتاب دعوة إلى هذا اللقاء، وتعزيز لهذا الحوار». فالألم، بالنسبة له: «ليس ما يُسْكَتْ، بل ما يُكتب، يُمثّل ويُناقش ويُفكّك، لأن الألم لا معنى له، لكنّه قد يكتسب معنى، وهذا المعنى لا يوجد في الجسد، بل في الثقافة». وبينما يرفض موسكوسو اختزال الألم إلى مجرّد عرض طبّي أو خلل عصبي، فإنه أيضاً لا يقدّسه، بل يضعه في قلب التجربة الإنسانية، بوصفه مرآة للسلطة والهويّة واللغة والذّاكرة.

يذهب موسكوسو أبعد من سونتاغ حين يرى أن دلالة الألم نفسها تغيّرت عبر الزمن، لا لأن جسد الإنسان تغيّر، بل لأنّ الثقافة أعادت تشكيله: «لا يوجد ألم لا يتضمّن تقييماً اجتماعياً، ولا يُعبّر عنه إلّا ضمن قواعد ثقافية محدّدة»، لذلك يؤكّد موسكوسو أن الألم في العصور الوسطى كان علامة على الإيمان، بينما في الحداثة أصبح «انحرافاً يجب علاجه»، ثم تحوّل لاحقاً إلى «مُنتَج استهلاكي»، كما في الأدب المازوخي أو الروايات الطبّية، هذا التحوّل يُبرز كيف تُعيد الثقافة تشكيل ما نظنّه نحن تجربة ذاتية.

ثمّة نقطة تمايز لافتة في طريقة التناول العربي والغربي هنا فيما يخصّ الكتابة عن الألم، إذ يصبح المرض في الثقافة الغربية مادة للصدام النقدي مع المجتمع، كما نراها مثلاً في «المرض كاستعارة» لسونتاغ التي كتبت: «لا شيء أكثر عقاباً من أن نُعطي المرض معنى، ذلك المعنى يكون دائماً أخلاقياً». اعتبرت سونتاغ أن تحميل السرطان أو الإيدز دلالات رمزية أو جنسية يُضيف وصمة إلى المريض، ويعزله تحت عبء أخلاقي مضاعف، هذه المقاربة النقدية، التي جاءت في أوج معركتها الشخصية مع السرطان، لا تحاول إيجاد عزاء في المرض، بل تقترح

تجريد اللغة من المجاز لحماية الذات، قالت بوضوح: «الطريقة الأكثر صدقاً للتفكير في المرض هي أن نراه كما هو: مرض، لا أكثر.»

الوسادة البشرية

صحيح أن الألم المزمن أصبح لغزاً وجودياً، وصار يُنظر إليه بوصفه فشلاً فردياً أو طبّياً، أو على أقل تقدير وهناً يمكن تجاوزه بالإرادة. لكن ماذا لو كان هذا الألم - أو حتى انعدامه - هو القوة الوحيدة الباقية التي تُشكّل هوية المرء؟

يحيلنا هذا السؤال إلى القصة الغريبة للأميركي إدوارد هـ. جيبسون المولود في براغ. كانوا يُطلقون عليه لقب «الوسادة البشرية»؛ لم يشعر بالألم سوى مرّة واحدة في حياته، كان ذلك وهو في سن السابعة، بعد أن ضُرب بفأس على جمجمته، اختفى الصداع الخفيف الذي أصابه بعد الضربة بعد أيام عدة. في حياته خلال عشرينات القرن الماضي كان جيبسون يقدّم عروضاً يطلب فيها من الجمهور غرز إبر معقّمة في جسده حتى نهايتها. بعد أن غرز الجمهور ما يقرب من 50 إلى 60 إبرة في أنحاء متفرقة من جسده، قام هو بسحبها بنفسه واحدة تلو الأخرى. شعر الجمهور بالألم نيابة عن جيبسون، ولكن في الوقت نفسه لم يشعروا به. «كيف يمكن ألا يشعر بالألم؟ إنها معجزة»!

ورغم غياب إحساسه بالألم، كان هناك حدود لانبهار الجمهور، قرّر جيبسون ذات مرّة أن يصلب نفسه على الصليب مثل المسيح. لكن عندما دق مساعدوه المسمار الأول في راحة يده، سقطت إحدى النساء مغشياً عليها وسط الحشود. وجد الجمهور المشهد مروعاً للغاية، فقرر جيبسون إيقاف العرض. أحدث الانتقال من الدبابيس إلى المسامير فرقاً كبيراً جداً لدى المشاهدين. يصف طبيب جيبسون حالته بأنه شخص لم يستطع استخدام «موهبته» إلّا في الترفيه: «يغرس إبراً طويلة حتى نهايتها في أماكن متفرقة من جسده؛ ذراعه أو ساقه أو خدّيه أو حتى في منتصف لسانه، بشكل منتظم وبلا مبالاة، ودون أي سبب وجيه». إنها صورة حزينة لجيبسون الذي لا يعرف سوى الترفيه عن الناس بعدم إحساسه بالألم، محبوساً إلى الأبد في دور غريب في الحياة. الألم يعطي معنى، ولم يستطع جيبسون أن يجد هذا المعنى في حياته.

قبل عام 1965، كان هناك اعتقاد سائد بأن الألم هو دائماً نتيجة لتلف في الجسم. بدون تلف لا يوجد ألم، وبدون ألم لا يوجد تلف. وبالتالي، فإن الألم سيكون دائماً متناسباً مع الضرر الذي يلحق بالجسم. فكلّما زاد الضّرر زاد الألم. لكن المشكلة كانت أن العديد من الأطبّاء في الممارسة العملية لم يلاحظوا دائماً هذه التناسبيّة بين المنبّه والألم. فقد لاحظ الأطباء في الحربين العالميّتين على سبيل المثال أن الجنود المصابين بجروح بالغة كانوا يركضون في ساحات المعارك ولا يشعرون بأيّ ألم في البداية. كان ذلك لغزاً، لأنه إذا كانت جميع محفّزات الألم تذهب إلى الدّماغ لتتحوّل إلى تجربة ألم، فماذا حدث لهؤلاء الجنود؟ في الوقت نفسه لاحظ الأطبّاء العكس بشكل متزايد؛ أشخاص لا يبدو عليهم أي أذى، ومع ذلك يشكون من ألم شديد.

أمراض غامضة

إذا قارنّا اليوم بين نظرة الحضارات القديمة، كاليونان التي رأت في الألم اختباراً إلهياً، وعصرنا الحديث الذي يُعالجه باعتباره «عطلاً تقنياً في الآلة الجسدية». سنجد أننا نحيا اليوم مفارقة أكبر؛ إذ نعيش في عصر يُقدّس التخلّص من الألم، لكنه يُنكر وجوده حين لا يكون قابلاً للعلاج السريع. ولدينا في قصة أليس جيمس، شقيقة الكاتب والفيلسوف هنري جيمس وعالم النفس الشهير ويليام جيمس، مثالاً جيداً على ذلك، إذ عانت أليس جيمس (1848 - 1892)، طوال حياتها تقريباً من أمراض غامضة، ومن بينها، وفقاً لأطبّائها، الهستيريا والوهن العصبي. وغالباً ما جادلت النسويات بأن أمراض أليس جيمس كانت مرتبطة بحقيقة أنها، على عكس شقيقيها، لم تحصل على تعليم كافٍ ولم تتمكّن من الاستفادة من مواهبها!

عندما تمّ تشخيص أليس جيمس بسرطان الثدي في عام 1891، كتبت في مذكراتها بفرح شديد: «كل شيء يأتي لمن ينتظر! كنت أتوق وأتمنّى أن أصاب بمرض واضح منذ أن بدأت أشعر بالتعب، لكنني كنت دائماً أُجبر على الاستمرار في العيش تحت نير الكتلة الهائلة من الأحاسيس الذاتية التي كنت مسؤولة عنها بنفسي.. لكن الكتلة التي ظهرت في صدري منذ ثلاثة أشهر هي ورم.. ولا يمكن فعل أي شيء لي سوى تخفيف الألم».

في مسرحيتها «أليس في السرير» (1991)، استندت سوزان سونتاغ في بنائها إلى شخصية أليس جيمس، لكن العنوان يشير أيضاً إلى اشتباكه مع حكاية «أليس في بلاد

العجائب». تكتب سونتاغ في ملاحظاتها على المسرحية: «أعتقد أنّني قضيت حياتي كلّها أستعدّ لكتابة أليس في السرير. مسرحية عن مشاكل وأمراض النساء، لكنها في النهاية مسرحية عن الخيال، وعن حقيقة العقل المسجون، إنها انتصار للخيال، لكن الانتصار الخيالي لا يكفي بأي حال من الأحوال».

نرى أليس مستلقية في السرير في المسرحية، لكنها ليست مريضة. لا أحد يعرف ما الذي تعاني منه بالضبط. لذلك تركز سونتاغ على تتبّع حالة «العقل المسجون» في جسد ضعيف لامرأة ذكية، في مقابل هذه التفسيرات الاجتماعية، جادلت نسويات أخريات لاحقاً بأن أليس جيمس الحقيقية، كانت تعاني على الأرجح من مرض مناعي ذاتي قبل إصابتها بسرطان الثدي، وإرجاع شكواها إلى ظروف نفسية واجتماعية هو نموذج لعدم أخذ الأمراض الطبّية التي تعاني منها النساء منذ قرون بشكل خاص على محمل الجد. فأمراض النساء على وجه التحديد تُعتبر استعارة سريعة ومتعجّلة للمجتمع ككل في تعاطيه مع المرأة، بدلاً من اعتبارها أمراضاً تصيب الناس جميعاً.

سوزان سونتاغ التي كتبت لاحقاً عن هذا الموضوع بشكل مفصّل في كتابها «المرض كاستعارة»، واجهت التفسير النفسي لأسباب الإصابة بسرطان الثدي لدى النساء وعارضته بشدة، وأظهرت أن السلّ في القرن التاسع عشر والسرطان في القرن العشرين، والإيدز في أواخر القرن العشرين، تمّ ربطها جميعاً باستمرار بسمات شخصية المرضى، ممّا جعلهم مسؤولين عن مرضهم. وفقاً لسونتاغ: «يجب الكتابة عن المرض دون استخدام الاستعارات».

وجدت أليس جيمس أن تحمّل «الكتلة الهائلة من الأحاسيس الذاتية» الناتجة عن مرضها الغامض أسوأ بكثير من تحمّل «الكتلة الهائلة من الورم السرطاني» الذي لم يعد قابلاً للعلاج. فمع هذا التشخيص الأخير، أصبحت مريضة رسمياً! كأنها أخيراً حصلت على «الكأس المقدّسة» المتمثّلة في اعتراف الآخرين بـ«أحقّيتها في الشكوى»، وبالتالي في الحصول على أدوية لتخفيف آلامها الغامضة.

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 النّدم» (شرقيات، 2005)، «حرير»، (النهضة العربية، 2007)، «عشر طُرق للتنكيل بجثّة» (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.

فسحة للتأمل

البحرين في رواية إماراتية

بقلم: الدكتور حسن مدن

تدور أحداث رواية "ملمس الضوء" للكاتبة الإماراتية نادية النجار في زمنين ومكانين، تنقّلت بينهما الكاتبة بمهارة. الزمنان هما العقود الأولى من القرن العشرين عشيّة وأثناء وغداة الحرب العالمية الثانية، وسنوات جائحة كورونا في القرن الحالي، حيث تعيش الشخصية الأساسية في الرواية، نورة، الساردة للأحداث، التي شاءت الأقدار أن تحيا فاقدةً للبصر، أما المكانان فهما دبي والبحرين، وبالجمع بين الزمنين والمكانين تُيّسر لنا الرواية التعرّف على جوانب من التحوّلات الاجتماعية في منطقة الخليج العربي منذ ما قبل النفط، وهي تحوّلات ذات صلة بحيوية التطوّر الداخلي غير المنفصل عن متغيّرات المشهد الدولي.

ومثلما يحضر خور دبي وسوقها القديم ومنطقة الشندغة فيها، وإمارة عجمان في الرواية، تحضر البحرين من خلال أمكنة وأسماء: فريج الفاضل، شارع الحكومة، قهوة أبو خلف في المحرّق، أغاني محمد فارس ومحمد زويّد، شعر لإبراهيم العريض، كتابات لعبدالله الزائد، تصادفنا ونحن نتتبع سنوات إقامة علي ابن دبي في البحرين، وهو الجدّ الأكبر لنورة، عاملاً في شركة النفط "بابكو" حيث تعرّف هناك على جوزيف، أو "يوسف الأميركي" كما أطلق عليه زملاؤه، الشغوف بهواية التصوير، وهو شغف انتقل إلى علي ليقتني أول كاميرا في حياته، ويبدأ في تصوير وجوهٍ ومشاهد، ستشكّل ذاكرة تُغذي بنية الرواية، قبل أن ينتقل إلى العمل عند "الطواش" تاجر اللؤلؤ ناصر بن صالح، الذي أخذته الأقدار إلى لبنان بعد أدائه فريضة الحج، حيث تزوّج من كفيفة مسيحية اسمها "ماري حنا"، يبدو أنّ نورة ورثت العمى منها، كون جدّها علي تزوّج ابنتها، ليعود إلى دبي محملاً بذاكرةٍ غنيّة، ستحفظها الصور التي التقطها هناك وستنتقل إلى ابنه سالم، جدّ نورة المباشر، الذي سينقل إليها ما تختزنه ذاكرته من حكايات عن والده وعمّه "عبود" الذي مات طفلاً مختنقاً بأثار حريق نال من "العرشان" البيوت المصنوعة من سعف النخيل.

قام بناء الرواية على أربعة أبواب رئيسية، اختارت الكاتبة العناوين التالية لها: الصوت، الرائحة، المذاق، اللمس، موحية لنا أنّ هذه الحواس الأربعة عوّضت لبطلة الرواية، نورة، فقدانها لحاسة البصر، فعبر هذه الحواس، كانت "ترى" بمهارة ما يراه الآخرون ببصرهم، بل يمكننا القول إنّها فاقتهم بصراً، وهي تتنقل بين محطات الذاكرة الممتدة قرابة قرنٍ بكامله، راصدة لحكايات أجيال، لا حكايتها هي وحدها.

وربما هذا ما عنته الكاتبة نفسها في حوارٍ أجراه معها الصحفي رضا السميحين ونشر في جريدة "الخليج"، حين قالت إنّها وهي تكتب "ملمس الضوء" كانت "في رحلة اكتشاف ماهية الضوء"، وكانت تكتب "في عالم تتحرّك فيه الحواس كلّها ما عدا البصر، وتمتزج فيه ذاكرة ما قبل النفط في المنطقة"، وأنّها ربما أرادت من القارئ "أن يرى ما حوله بعمقٍ أكبر، وأن يكتشف الضوء الحقيقي الذي يسكن داخله، لأنّ النور ليس ما تراه العين فقط، بل ما يكتشفه القلب والعقل والذاكرة".

ليست حكايات الجدّ سالم التي رواها لحفيدته، وحدها مصدر الذاكرة التي شكّلت نسيج الرواية، وإنما أيضاً مذكرات الجدّة العمياء "ماري"، التي لم يكن العمى وحده ما ورثته نورة منها، وإنما أيضاً جمالها، حيث تغلّبت ماري على عماها بأن أملت على زوجها التاجر البحريني ناصر بن صالح مذكراتها التي استعادت فيها صفحات طفولتها في المشتى "الضيعة" التي فيها وُلدت ونشأت في لبنان، قبل أن يتزوّجها ناصر ويأخذها إلى البحرين، حيث استعانت نورة الحفيدة ببرنامج على الحاسوب يسّر لها قراءة ما دوّنه الجدّ من مذكرات زوجته ماري.

• كاتب من البحرين

سيرة مكثفة تستعرض سلطة النقد وصوت الإبداع

«هوامش» سعيد يقطين تختبر اللغة من الداخل

بقلم: الدكتورة حورية الخمليشي (الرباط)

يُعدّ كتاب سعيد يقطين «هوامش نقدية.. كتابات أولى»، بمثابة سيرة فكريّة مكثّفة يقدّم من خلالها ملامح تطوّر تجربته النقديّة منذ أوائل سبعينات القرن الماضي، مبيّناً كيف تبلور مشروعه النظري عبر مراحل متراكبة، ربط فيها بين الإبداع والنقد والثقافة والسياسة في أفقٍ فكري واحد. وقد احتلّ سعيد يقطين موقعاً مركزيّاً في المشهد النقدي العربي المعاصر، لا بوصفه أحد أبرز روّاد السرديات العربية فحسب، بل أيضاً لقدرته على الجمع بين نظرتين متكاملتين إلى الكتابة، نظرة الناقد المُحلِّل الذي يشيّد جهازاً مفهوميّاً صارماً لقراءة النصوص وتحليلها، ونظرة المبدع الذي يختبر اللغة من الداخل، ويحاور إمكاناتها التخييليّة والدلاليّة.

سعيد يقطين

يحيلنا عنوان الكتاب الصادر عن دار فضاءات للنشر والتوزيع، في عمّان، 2025، إلى نصوص تأسيسيّة واعية بطابعها التكويني، تختار «الهامش» موقعاً للتفكير الحرّ والتجريب النقدي، لا بوصفه فضاءً للتهميش، بل أُفقاً مفتوحاً للسؤال وإعادة النظر. ويؤكّد توصيف «كتابات أولى» أنّ هذه النصوص تمثّل لحظة تشكّل الوعي النقدي، حيث تتقدّم جرأة السؤال وحدس الرؤية على اكتمال النسق النظري، بما يجعلها عتبةً دالّة على مشروع نقدي في طور التبلور، ويمنحها، تبعاً لذلك، قيمةً تأويليّةً خاصّة.

يتموقع سعيد يقطين في منطقة وسطى بين سلطة النقد وسلطة الإبداع، حيث لا يمارس النقد بوصفه سلطةً مهيمنة، ولا ينحاز إلى الإبداع باعتباره مجالاً معزولاً عن التفكير النظري. وسؤال العلاقة بين سلطة النقد وصوت الإبداع سؤال نظري يتجاوز الفصل التقليدي بين الخطابين إلى مساءلة شروط تداخلهما داخل الممارسة الكتابية ذاتها. فالعلاقة بين النقد والإبداع لا تُختزل، في هذا الأفق، في تفاعلٍ خارجي بين نصٍّ إبداعي وخطابٍ نقدي لاحقٍ عليه، بل تتّخذ شكل تداخُلٍ عضوي داخل الذات الكاتبة، حيث يغدو النقد وعياً كتابيّاً ملازماً لفعل الإبداع، ومكوّناً من مكوّناته الداخلية، ويقوم على وعيٍ مزدوج: وعي إبداعي ينشغل بالكتابة بوصفها تجربةً جماليةً وتخييليةً وحسّية، ووعي نقدي يعمل على مساءلة الأدوات، وبناء الأشكال، وضبط الرؤية، واستحضار المرجعيات النظرية والجمالية. ويؤدّي هذا التواشج بين الوعيين إلى إنتاج نصوص تتّسم بكثافة دلالية وبنائية، ناتجة عن تفاعل مستمر بين فعل الكتابة ووعيها النقدي.

ومن ثمّ، تغدو العلاقة بين النقد والإبداع علاقةً جدليّة، إذ يستمدّ النقد حيويّته من طاقة الإبداع وقدرته على زعزعة الأنساق الجاهزة، بينما يجد الإبداع في النقد أفقاً لاختبار أثره ومعناه داخل الحقل الثقافي. وحين تتجسّد هذه العلاقة داخل ذاتٍ واحدة تمارس الإبداع والنقد معاً، تنتقل من مستوى التوتّر الخارجي بين خطابين إلى مستوى الحوار الداخلي الخلّاق، بما يتيح مقاربة جديدة لمسألة سلطة النقد وصوت الإبداع.

وانطلاقاً من هذا الإطار النظري، تسعى الدراسة إلى تتبّع تمثّلات هذا التداخل في تجربة نقدية بعينها، بوصفها نموذجاً دالّاً على تحوّل العلاقة بين النقد والإبداع من تقابلٍ وظيفي إلى تفاعل بنيوي داخل مشروع فكري واحد.

ويشير يقطين في مقدّمة كتابه «هوامش نقدية.. كتابات أولى»، إلى «إرهاصات بداية وعي نقدي وتشكّل مشروع للسرديات»، مقدّماً صورةً مركّزة عن تشكّل وعيه النقدي وانخراطه المبكّر في الأسئلة الثقافية والسياسية بالمغرب، قبل أن ينتقل خلال الثمانينات إلى تأسيس مشروعه السردي اعتماداً على قراءات نظرية جديدة ومقاربات حديثة للخطاب الروائي. ويُبرز يقطين كيف تراكمت مقالاته ودراساته المنشورة بين 1974 و1989 في الصحف والمجلات، وكيف ظلّ يؤجّل جمعها إلى أن أعاد النظر فيها عام 2024، بمناسبة إعداد برنامج حول مسيرته، فوجد أنّ الكثير من أسئلته القديمة ما تزال حيّةً اليوم. وتعزّز هذا بفكرة سعيد الفلاق في إعداد كتابه الحواري السيرذاتي «ربما كان هذا أنا» (2024). ومن هنا قرّر إصدار هذا الكتاب الذي يضمّ موادّ تمثّل مراحل تكوينه المختلفة، وتكشف خيطاً ناظماً يجمع بين اهتمامه بالنقد الأدبي والثقافي والسردياتي، مؤكّداً أنّ انشغالات الأمس لا تزال تشكّل أساس أسئلة الأدب والثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين.

ومن ثمّ، جاء هذا العمل ليضمّ موادّ تمثّل مراحل تكوينه المختلفة، كاشفاً عن خيط ناظم يجمع بين اهتمامه بالنقد الأدبي، والثقافي، والسرديات، والشعري، والمسرحي. ومؤكّداً أنّ انشغالات البدايات ما تزال تشكّل أحد الأسس العميقة لأسئلة الأدب والثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين. ويُضاف إلى ذلك أنّ ما قد لا يعرفه كثير من القُرّاء هو أنّ تجربة يقطين في بداياتها كانت ذات أفقٍ شعري، شكّل فيه الشعر مدخلاً أولياً إلى مساءلة النص، قبل أن يستقرّ مشروعه في أفق نقدي سردي أكثر اتساعاً.

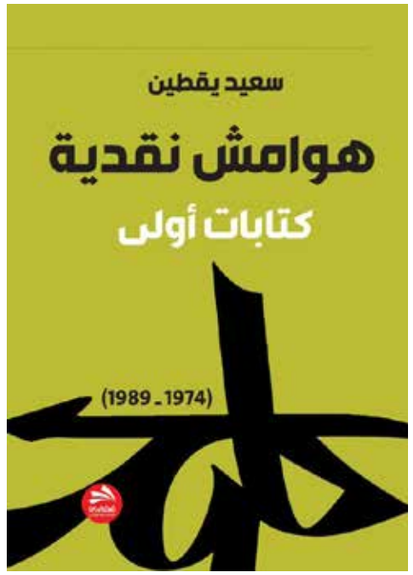
لذلك، تتيح هذه الدراسة مقاربة سعيد يقطين بين الناقد والمبدع، لا بوصفهما هويتيْن متعارضتيْن، بل باعتبارهما وجهيْن متكامليْن لرؤية واحدة قوامها مساءلة معنى الكتابة، وتفكيك شروطها، وتوسيع

آفاقها. فالنصوص النقدية التي يضمّها كتاب «هوامش نقدية: كتابات أولى» تكشف عن انشغاله المبكّر بأسئلة الحداثة والمنهج، وبنقد الأنساق الثقافية والفكرية السائدة، في حين تُبرز النصوص الإبداعية حسّاً تخييلياً واضحاً ورغبةً في ملامسة الأدب من داخله قبل إخضاعه للتحليل النظري.

وهكذا يغدو الكتاب فضاءً تكوينياً تتجاور فيه الممارسة النقدية مع التجربة الإبداعية، بما يتيح تتبّع تشكّل وعيه الأدبي الأوّل، ورصد اللحظة التي بدأ فيها الناقد يلتقي بالمبدع في أفق بلورة مشروع سردي عربي متماسك. ويُسهم هذا التداخل في ترسيخ موقع يقطين فاعلاً أساسياً في بناء خطاب نقدي يتمتّع بسلطة معرفية داخل الحقل الثقافي العربي.

ويُلاحظ في الكتاب تداخُلٌ مقصود بين الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي، غير أنّ بنيته العامة تتيح فرزاً واضحاً بين مستويين من الكتابة. ففي القسمين الأوّل والثاني يهيمن الخطاب النقدي بمختلف تجلّياته، من المقالة التحليلية والقراءة المنهجية إلى المتابعة والحوار، فضلاً عن معالجة قضايا الحرية والالتزام، وأزمة الشعر والنقد، وتحولات الوعي الاجتماعي والثقافي، إلى جانب مساءلة مفاهيم الخطاب الروائي والنقدي في السياق المغربي. أمّا القسم الثالث من الكتاب، المعنون بـ«إبداعات» فينتقل فيه يقطين إلى ما أنجزه من كتابات إبداعية شعرية ومسرحية وسردية، تشكّل مجالاً تطبيقياً وجمالياً مستقلاً، لا يُقصد به الشرح أو التمثيل النقدي المباشر، بل التعبير الإبداعي بوصفه ممارسة موازية. ويكشف هذا التمييز أنّ التداخل الظاهر بين النقد والإبداع لا يعود إلى خلطٍ منهجي، بل إلى وعيٍ كتابيّ يعتبر المجالين متجاورين يلتقيان ضمن أفقٍ فكري واحد، مع احتفاظ كلٍّ منهما بوظيفته الخطابية الخاصة ضمن كتاب «هوامش نقدية.. كتابات أولى».

ما أثار انتباهي في الكتاب هو البدايات الإبداعية الشعريّة والمسرحيّة عند يقطين. فقد كتب القصيدة بوصفها مختبراً للوعي الجمالي والنقدي، وثقافة التساؤل، قبل أن يستقرَّ مشروعه النقدي في أفقٍ سرديٍّ أكثر اتّساعاً. وقد نتساءل لماذا لم يستمر يقطين في كتابة الشعر، رغم أنّ نصوصه الشعرية تمتاز بلغة



جميلة محمّلة بطاقة إبداعية فلسفية عالية. وهنا لا يمكن النظر إلى بدايات يقطين الشعرية بوصفها مشروعاً شعرياً لم يكتمل، بل باعتبارها مرحلة تكوين معرفي وجمالي. فقد مثّل الشعر لديه مختبراً أولياً لاختبار اللغة، وتوتّر المعنى، والوعي بالنص، قبل أن تتحوّل هذه الانشغالات إلى أسئلة بنيوية أكثر اتساعاً. لذلك لم يكن انتقاله من الشعر إلى النقد قطيعةً أو عدولاً عن الحسّ التخيّلي، بل إعادة توجيه له نحو أفق مفهومي أرحب، ظلّ فيه الأثر الشعري مضمَراً في دقّة العبارة وشعريتها، وصرامة البناء النقدي. ويضمُّ القسم الثالث من الكتاب سبع قصائد شعريّة ونصّاً مسرحيّاً بعنوان «الحارسان».

ونأخذ على سبيل المثال قصيدتيْن: «الرصيف.. والسيف ينغل في الحشا»، و«فاتحة الموج»، وقد كتبهما سنة 1976، فالأولى تضمُّ ثلاثة مقاطع تُجسّدها عناوينها الداخلية: «صورة» و«رصيف» و«دم». يقول في مقطعها الأول: «آه.. لو ندرك أن الكلمات صُوَر/ وأن كِلْمة الماء/ حين نرسمها،/ لا نسقي اليباب،/ لا، ولا تروي الظّما».

فمن الملاحظ أنّ النص الشعري يمتاز بكثافة فلسفيّة وجماليّة. فهو نصٌّ ميتاشعري يُفكّر في

ماهية اللغة الشعريّة وحدود فعلها في العالم. وهذا الاستهلال بالتأوّه يفتح النص على أفق تأويلي يحيل على وعيٍ لاحقٍ بالتجربة قبل انتظامها في بنية لغوية. فالشاعر ينزع في السّطر الأوّل عن الكلمة صفتها التداوليّة النفعية، ويعيدها إلى طبيعتها التمثيلية؛ فهي لا تُنجز الفعل، بل تُحاكيه، لا تُنتج الشيء بل تُعيد رسمه في الذهن.

ويبلغ هذا الوعي ذروته في صورة «كلمة الماء»، التي تُستدعى لا لرمزيتها المعهودة في الشعر، بل لتفكيك تلك الرمزية نفسها. فالماء، وهو أقصى ما يمكن أن يُستدعى دلالياً للإرواء، يتحوّل هنا إلى اختبار قاسٍ للغة: فحين نكتبه أو «نرسمه» لا يسقي اليباب ولا يروي الظّمأ. إن الفعل اللغوي، مهما بلغ من جمال وتكثيف، يظل محكوماً بحدود العلامة، عاجزًا عن تعويض الفعل المادي أو الاستجابة للحاجة الوجودية. بذلك يكتسب فعل «نرسمها» دلالته من ربطه الكتابة بالفعل التشكيلي، بما ينقلها من وظيفة الإحالة إلى وظيفة التصوير. فالشعر لا يروي العطش، لكنه يسمّيه، ولا يحيي الأرض، لكنه يكشف قحطها بحيث تنتمي القصيدة إلى أفقٍ حديثٍ يرى في الشعر تفكيراً في اللغة لا وسيلة، وفي الصورة لا في المرجع، وفي الأسئلة أكثر مما في الأجوبة، لتغدو الكتابة فعل إدراكٍ مرّ، لكنه ضروري، بأن العالم لا يُستعاد بالكلمات، وإن كان لا يُرى بوضوح إلا من خلالها. يقول الشاعر في مقطعها الثاني «رصيف»: «حين تنغرس الأركان في نخلة قلبي/ عشَّ حمام/ ينفرش الرصيف حبّاً/ حتى صخرة نكور./ تدلهم جيوش طوَّحها الثَّغرابْ./ سوء السؤال،/ وجراحاتٌ لا أكاد أحصيها/ من فرْط الجراحْ».

ومن الملاحظ أنّ القصيدة تمتاز بتوتّرٍ رمزيٍّ يقوم على جدليّة الانغراس والتغراب، حيث تُعاد صياغة المكان بوصفه أثراً داخلياً لا مُعطًى جغرافياً. فالقلب يتحوّل إلى مجال انغراس، والعناصر النباتيّة تعمل كعلامات استمراريّة ومقاومة، في مقابل حضور الرصيف بوصفه سطحاً لتراكم الجراح لا مجرّد فضاء عبور. وتظهر صخرة نكور كعنصر تثبيت رمزي داخل حركة النص، تُواجه بها سيولة التغراب دون ادّعاء الخلاص. بحيث ينتقل الجرح من مستوى الحدث إلى مستوى الأثر والرؤية، بما يجعل اللغة لا تمحو الألم بل تُحوّله إلى بنية تأمليّة.

وفي مقطع «دم» وهو المقطع الأخير تبلغ شعريّة الجسد ذروة كثافتها حيث تُعاد هنا صياغة الألم في صُوَر شعريّة تبلغ ذروة تأويلها في اللحظة التي ينغرس فيها السيف في الحشا. يقول الشاعر: «بماذا تُسرُّ نخلة لصغار الطير؟/ وحين الطوى، ماذا تعلن الأحشاء للرأس،/ وحين ينغل السيف فيها؟».

فالنص الشعري بمثابة تأمّلٍ أنطولوجيٍّ في معنى العيش داخل مدينةٍ عربيةٍ حديثة، حيث تتقاطع الميتاشعرية مع الجسد، واللغة مع الدم، والذاكرة مع الإسفلت، ليصبح الشعر نفسه محاولةً مضنية لشفاء جُرحٍ يعرف الشاعر أنّه لا يُشفى. وبذلك تفتح القصيدة أفقاً تأويلياً متميّزاً يثري قراءة الشعر العربي المعاصر.

وفي القصيدة الثانيّة «فاتحة الموج» يقدّم يقطين مشهداً شعرياً يتأسّس على العبور والامتحان بوصفهما جوهر الوجود. وهي قصيدة تتكوّن من مقطعيْن: «الجسر»، و«الموج». يقول في المقطع الأوّل: «طيور البحر الرّمادية الجناح/ تهتز نشوى،/ تحاذي البحر، ولا تلامسه،/ تعاود لعبة القفز المرح،/ المضني».

من الملاحظ أنّ النصّ الشعري يمتاز بشعريّة سرديّة وبنية إيقاعيّة حركيّة متردّدة تتناوب فيها الأفعال الدالّة على الاهتزاز، القفز، المعاودة، والتحليق غير المكتمل. فالطيور تحلّق بجناحٍ رماديٍّ يحسم موقعها في منطقةٍ وُسطى، ويُحاذي البحر من دون لمسه، فيما يتحوّل الجسر إلى حافة توتّر تجمع بين الحنوّ والذعر. فيما ينفتح الزمن الشعري. أمّا الزمن الشعري فينفتح على أفق مؤجَّل يتجسّد في «الصبح الجديد» زمن الانبعاث والأفق البعيد «زمن الانتظار» وهو ما يجعل القصيدة تستقرّ في منطقة المابيْن. بين ليل لم يُذكر وصبح لم يطلع بعد. ويتّخذ الموج وظيفةً رمزية في المقطع الثاني المعنون بـ«الموج» بحيث تتجاوز طبيعته المادية ليغدو معادلاً للصراع مع الذات والعالم. يقول: «يصارعنا الموج، نصرعه./ يغالبنا،/ نتغالب». إلى أن يقول: «يعاودنا التحنان/ إلى الصبح الجديد».

يكشف الشاعر بذلك أنّ الوجود نفسه محكوم بهذه الجدليّة بين الغلبة والانغلاب، وأن السير نحو الأفق لا

يتحقق من دون مقاومة دائمة. وبذلك يعيد هذا النص الشعري بناء تجربة الإنسان كمعركة دائمة بين الأمل والألم، وعلى ذاتٍ ترى أفقها لكنها لا تتجاوزه بين الحلم وحدوده، وبين ما يَعِد به الأفق وما يسلبه. إنّها رؤية تجعل من البحر والجسر والطيور والمدّ والجزر رموزاً لذاتٍ معاصرة تبحث عن خلاص معرفي ووجودي، وتدرك في الوقت نفسه أنّ كلَّ صبحٍ جديد لا يولد إلا عبر امتحان لا ينتهي. بذلك تنهض اللّغة الشعرية عند سعيد يقطين داخل أفق حداثي كثيف، بلغة شعريّة سرديّة عالية التوتّر، في زمنٍ وسياقٍ موسومٍ بالانكسارات، يتقاطع فيه الوعي الثّقافي بالتاريخي والسياسي. لغة قائمة على الانزياح الدلالي وتعدّد إمكانات التأويل، ومشحونة بوعيٍ زمنيٍّ يجعل التجربة الشعرية ممارسةً فكرية مفتوحة على مساءلة الذات والعالم.

إنّ كتاب «هوامش نقديّة» لسعيد يقطين يُقرأ بوصفه فضاءً تكوينياً إبداعياً تتجاور فيه آراء ومقالات نقدية متعددة، إلى جانب نصوص إبداعية مختلفة؛ فمنها ما يتصل بأزمة الشعر وأزمة النقد، وتمثّلات الوعي الاجتماعي في القصيدة العربية، ومنها نصوص شعرية مبكرة تُبرز حساسيةً شعريةً منشغلةً بالمدينة والجسد والذاكرة والسلطة والعالم، فضلاً عن مداخل في تحليل الخطاب الروائي والمسرحي. ويقود هذا التنوّع إلى مساءلة سلطة النقد وصوت الإبداع لدى الكاتب داخل مشروع نقدي صارم، يقدّم من خلاله أدوات مفهومية لتشخيص الأنساق الثقافية وتحليل الخطاب الروائي والشعري والمسرحي. فهو مبدعٌ يجاور النقد بنبرةٍ تخييليّةٍ شعرية، تختبر اللغة من الداخل قبل إخضاعها للتقعيد والتحليل. ولا يظهر الطرفان هنا بوصفهما هويّتَين متعارضتَين، بل باعتبارهما وجهين لرؤيةٍ واحدة ترى الكتابة فعلاً معرفياً، وتعدّ النقد ممارسةً لا تكتمل إلا بإنصاتها إلى طاقة النص، وإلى شروط إنتاجه وتلقّيه.

شاعرة وناقدة

الدكتورة حورية الخمليشي، شاعرة وناقدة أدبية وفنية من المغرب، أستاذة باحثة بجامعة محمد الخامس في الرباط. عضوة في اتحاد كتاب المغرب، وفي لجنة تحكيم جوائز أدبية عدة. مسؤولة العلاقات الخارجية بالمركز الأكاديمي الثقافي بمدينة فاس. حاصلة على درجة الدكتوراة في النص العربي القديم والمناهج النقدية المعاصرة في موضوع «الترجمة والتأويل في النص العربي القديم.. ريجيس بلاشير نموذجًا» في جامعة محمد الخامس بالرباط. لها مؤلفات عديدة، منها: «بين نهر الشعر ومجراه.. تجاور الأجناس الأدبيّة والفنيّة في القصيدة المعاصرة»، «شعرية الانفتاح ولا نهائية التأويل في الشعر العربي الحديث»، «تواشجات الشعري والفني في الشعر العربي الحديث»، «كتابة النُّوشُو» (شعر)، «كتابة على الماء» (شعر)، «الخطاب الشعري العاشق والإبداع».

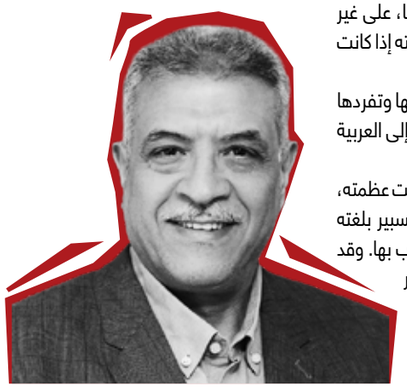
بقعة ضوء

في ترجمة الشعر

بقلم: علاء عبد الهادي

أهدتني إحدى دور النشر المعروفة في مصر، مؤخرًا، كتاباً من أحدث إصداراتها؛ وهو ديوان شعر مترجم لشاع، فاز بجائزة غونكور الفرنسية قبل سنوات، ولكن للأسف لم أجد بين دفتي الكتاب ما يشجعني على الاستمرار في قراءته، ليس لعيب يتعلق بمستوى الشاعر، فهو لو لم يكن لديه تجربة شعرية أصيلة ومختلفة، ما كان ليفوزأصلاً بهذه الجائزة الرفيعة، ولكن لسبب جوهرى يتعلق بالترجمة التي لم ترتق لمستوى نصوص الشاعر، فظهرت باللغة العربية مفككة، بلا روح، وبلا معنى. هذا الأمر ذكّرني بالتجربة المتميزة للشاعر بسام حجار(1955 - 2009) في ترجمة الشعر، حتى قال أحد النقاد عنه "إنّ بعضًا من أجمل أشعار بسام حجار موجودة في ترجماته للشعر"، وإن كان هذا يجعلني أتساءل عن تلك المرات التي كان يتعامل فيها حجار مع النص بروح المترجم الأمين، وتلك التي كانت تغلبه روح الشعر، فيتقدم الشاعر على حساب المترجم.

تبلغ الصعوبة ذروتها أمام المُترجِم الذي لا يكون مطالبًا فقط بنقل المعنى الذي يسعى إليه الشاعر، على صعوبة ذلك، بل يكون مطالبًا بنقله محملاً بالموسيقى والصور البلاغية، وبالإيقاع، بل وبالمشاعر والأبعاد والخلفيات الثقافية، فإلى أي شيء ينحاز المترجم: إلى أمانة نقل المعنى الدقيق مع خطورة أن يفقد النص روح الشعر؟ أم يقوم بنقل الصور الشعرية والفكرة، ولكن بشيء من الحرية في التصرف مع النص الأصلي، حتى يحقق متطلبات الشعر؟ الإجابة ليست سهلة، كما تبدو في السؤال، بل إنها تسبب حيرة شديدة، وربما يحتاج المترجم إلى تحقيق معادلة تجلعنا في النهاية نقرأ شعرًا مترجمًا نستمتع به، وتصلنا رسالة مبدعه محملة بدفقات شعرية تترك اثرًا في العقل والقلب وتلامس الروح بما يجعلك تعيد النظر في الدنيا من حولك، يأتي هذا في مواجهة تجارب اخرى تحبطك وتجعلك أمام نص مهلهل وغريب لا تعرف له بداية من نهاية. جوهر عمل المترجم للأعمال الشعرية، هو النقل الأمين للفكرة من لغة لها ضوابطها، واشتراطاتها، وثقافتها، إلى لغة أخرى لها أسرارها ومرجعياتها المختلفة، والتحدي الحقيقي هو أن يبدو المترجم وكأنه كاتب أصيل باللغة المترجم إليها، وهذا يعني ببساطة أنه لا بد أن يكون لديه خبرات عميقة وثقافة أصيلة راسخة، وعليم بأسراراللغتين. نأتي إلى قضية أخرى تتعلق بما يسمى "الترجمة الثقافية للنص" التي يلجأ إليها المترجم لتقريب محتوى القصيدة، الذي قد يبدو غريبًا أو غير مألوف أو مفهوم، إلى القارىء باللغة العربية، أو عليه تحفظ ديني أو أخلاقي وأحيانًا سياسي، فهل يلجأ المترجم إلى الهامش مع ترك النص كما هو؟ أم يلجأ إلى القفز حول الأبيات التي قد يثور حولها لغط؟ أم يلوى عنق النص؟ أم الأولى من كل هذا ألّا يتصدى لترجمة النص من الأساس؟ كل هذه أسئلة مشروعة تمثل تحديات للترجمة بصفة عامة وتتعاظم مع النصوص الشعرية. مقدمة المترجم مهمة وضرورية يقول فيها أسباب ترجمة العمل وبيان أهميته وأهمية الشاعر، مع إطلالة سريعة تساهم في فهم ما قد يبدو غريبًا أو غير مستساغ على الذائقة العربية، هذا عكس ما نراه أحياناً عندما تقتل مقدمة المترجم، النص وتغتاله، إذا طالت، أو إذا تغولّت على روحه. كما أنّ بعض المترجمين يقومون أحيانًا، على غير المطلوب، بنقد العمل، في حين أنّ المطلوب ببساطة، ترجمة أمينة تحافظ على روح النص، حتى بغرابته إذا كانت موجودة من دون محاولة القيام بما يسمى "تكييف ثقافي للنص".



هل هناك نصوص شعرية عصية على الترجمة؟ تجارب عدة تؤكد ذلك، فهناك نصوص يكمن سر جمالها وتفردها في سهولة أسلوبها التي كتبت بها في لغتها الأم، إلى الحد الذي يكون فيه من الصعوبة بمكان نقلها إلى العربية مثلاً، وهناك إشكالية التقديم والتأخير في المعنى الذي لا يوجد في الإنجليزية مثلاً؟

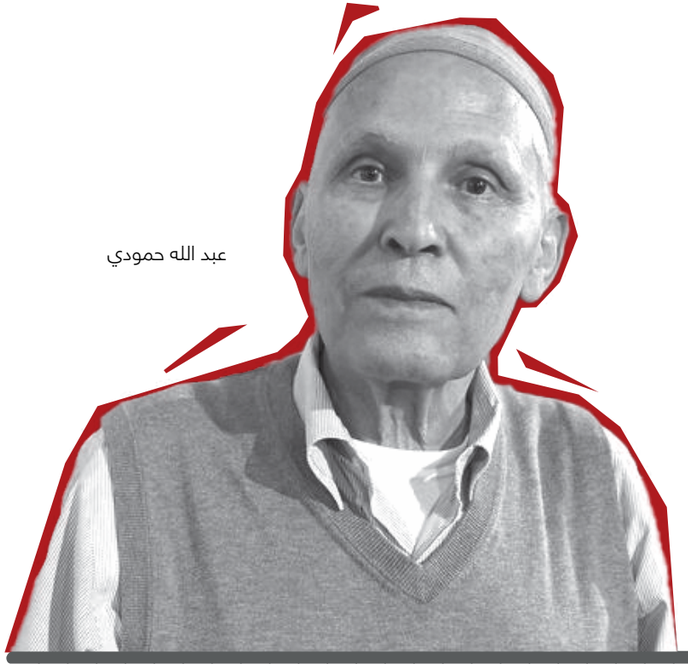
هل نحن في حاجة الى إعادة ترجمة روائع الشعر الغربي من جديد؟ أميل إلى الإجابة بنعم، فأيّ نصّ مهما كانت عظمته، تبقى مفرداته المستخدمة ابنة عصرها الذي كتبت به، ومن حق الجيل الجديد أن تقدم له أعمال شكسبير بلغته المعاصرة، لا بلغة أجداده الذين اهتموا بنقل المعنى فقط من دون أن يعيروا أي اهتمام للتقنية التي كُتب بها. وقد حمل الناقد صلاح نيازي في كتابه "من تقنيات التأليف والترجمة" على ذلك الجيل السابق الذي لم يعر تقنيات الكتابة أي اهتمام مما تسبب- حسب رأيه – في وقوعهم بأخطاء في الترجمة، وجعلت بعض النصوص التي ترجموها "مرتبكة ومُربِكة" رغم أن المعاني منقولة بشكل صحيح، ولكنها بلا روح!

• كاتب صحفي من مصر

عبد الله حمودي يؤكد على مسافة نقدية تسمح
بالفهم دون الوقوع في الوهم

«من أجل أنثروبولوجيا عربية».. تفكيك لكسر التبعية

مراجعات



عبد الله حمودي

كتب: محمد حمودان (باريس)

يأتي كتاب «من أجل أنثروبولوجيا عربية» للكاتب والعالم الأنثروبولوجي المغربي الدكتور عبد الله حمودي في سياق فكري عربي يتّسم بتراكم الإنتاج بقدر ما يتّسم بعجزه المتكرر عن تجديد أسئلته الأساسية. ليس الإشكال، كما يبيّن المؤلف منذ المقدمة، في غياب الدراسات أو في ضعف الكمّ، بل في استمرار منطق معرفي يقوم على إعادة تدوير أدوات ومفاهيم صيغت في سياقات تاريخية وسياسية مغايرة، ثم استُخدمت لاحقًا كما لو كانت معايير شاملة محايدة. من هذا المنظور، لا يقدّم حمودي كتابًا تعليميًا ولا يسعى إلى تأسيس مدرسة أنثروبولوجية جديدة، بل يقدم كتاباً إشكاليًا يضع المعرفة نفسها موضع مساءلة، ويعيد فتح سؤال غالبًا ما يُؤجَّل: من أين نتكلم حين نكتب عن مجتمعاتنا؟ وبأي لغة؟ وبأي موقع معرفي؟

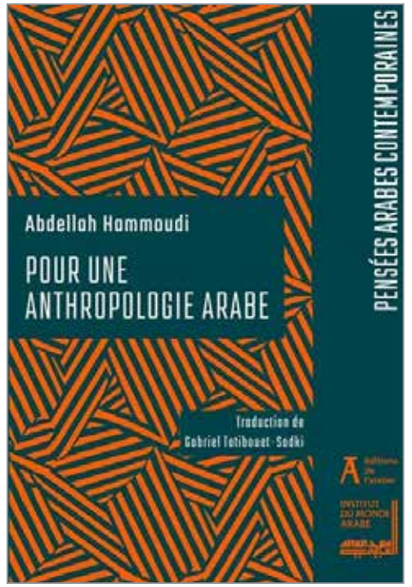
ويبيّن الكاتب صراحة في مقدمة الكتاب الصادر بالفرنسية عن منشورات لاتيليه في نهاية العام 2025، أنّ المقصود بتعبير «أنثروبولوجيا عربية» ليس انتماءً عرقيًا ولا مشروعًا قوميًّا ضيقًا، بل تحديد لغة إنتاج علمي، هي العربية، بوصفها لغة كتابة وبحث قادرة على احتضان المعرفة والمشاركة في النقاش العلمي العالمي، من دون إقصاء للغات الأخرى أو ادعاء تفوّق ثقافي. هذا التحديد اللغوي هو في جوهره تحديد معرفي (إبستمولوجي)، يهدف إلى كسر منطق التبعية لا إلى استبداله بعزلة جديدة.

الأنثروبولوجيا، كما يعرضها عبد الله حمودي، ليست علمًا محايدًا ولا ممارسة تقنية معزولة عن التاريخ، بل معرفة تشكّلت تاريخيًا في ارتباط وثيق بتوسّع أوروبا وبعلاقات القوة التي رافقته. غير أن المؤلف يتجنّب الاختزال الذي يجعل من الأنثروبولوجيا مجرّد نتاج للاستعمار. ما ينتقده ليس وجود هذا الارتباط التاريخي، بل استمرار التعامل مع مفاهيم هذا العلم ونماذجه التفسيرية بوصفها أدوات خالصة، منفصلة عن شروط إنتاجها، وقابلة للتطبيق الآلي في سياقات مختلفة. الخطر، في نظره، لا يكمن في الإرث ذاته، بل في استدخاله دون تفكيك، وفي تحويله إلى معيار صامت يفرض قراءات مسبقة للواقع بدل أن ينبثق التحليل من هذا الواقع نفسه.

من هنا، يرفض حمودي رفضًا واضحًا خطاب القطيعة والدعوات إلى التخلي عن الأنثروبولوجيا باسم التفكيك أو التطهير المعرفي، وهي دعوات يربطها ببعض التيارات ما بعد الاستعمارية التي انتهت إلى مواقف تعويضية، دعت أحيانًا إلى التخلي النهائي عن الأنثروبولوجيا. فهو لا يدعو إلى بناء معرفة «نقية» متخيّلة، ولا إلى إنكار ما راكمته التقاليد الأنثروبولوجية الغربية من معرفة، بل إلى إعادة التفاوض النقدي معها. المفاهيم، في هذا التصور، ليست خاطئة بذاتها ولا صالحة بذاتها، بل تتحدد قيمتها من خلال طريقة استعمالها، ومن خلال وعي الباحث بتاريخها وحدودها.

في قلب هذا المشروع، يحتل سؤال موقع الباحث مكانة محورية. فالأنثروبولوجي الذي يكتب من داخل المجتمع الذي يدرسه لا يتمتع بامتياز معرفي تلقائي، كما لا يعاني بالضرورة من نقص بنيوي. هذا القرب، كما يوضح حمودي انطلاقًا من تجربته الميدانية الطويلة في المغرب، قد ينتج ألفة زائفة، ويُخفي علاقات السلطة، ويحوّل ما هو تاريخي واجتماعي إلى ما يبدو طبيعيًا وبديهيًا. لذلك، يرفض وَهْمَ الموضوعية الخالصة التي تفترض انفصالاً كاملاً بين الذات والموضوع، كما يرفض النزعة الاعترافية التي تختزل البحث في السيرة الذاتية للباحث.

ويبلور المؤلف هذا الإشكال من خلال مفهوم المسافة. فالمسافة، في كتابه، ليست انسحابًا من المجتمع ولا قطيعة معه، بل بناء منهجي داخل القرب ذاته. إنها مسافة تحافظ على علاقة الألفة، لكنها تمنع التطابق والإسقاط، وتتيح في الوقت ذاته التحليل والتجريد. هذه المسافة ليست مطابقة لمسافة الباحث الأجنبي، لكنها



ليست نقيضها أيضًا؛ إنها مسافة مخصوصة بموقع الباحث المنتمي، تفرض عليه جهدًا إضافيًا في بناء أدواته وتحليل مسلّماته.

ويكتسب مفهوم المسافة عمقه الكامل حين يُربط بالسيرة البحثية للمؤلف وتجربته الميدانية المبكرة. فالكتاب لا ينطلق من تأمل نظري مجرّد، بل من تجربة طويلة في البحث الميداني بالمغرب، خاصة في مناطق الواحات، منذ أواخر ستينات القرن الماضي. هناك، واجه حمودي بصورة ملموسة حدود المناهج السوسيولوجية الكلاسيكية، واصطدم بتعقيد الواقع الاجتماعي الذي لا يمكن اختزاله في نماذج جاهزة. هذا الاحتكاك المباشر بالواقع هو ما قاده إلى إدراك مركزية المقاربة الأنثروبولوجية، وإلى التفكير في موقعه كباحث ينتمي إلى المجتمع الذي يدرسه، دون أن يكون اندماجه فيه اندماجًا بريئًا أو شفافًا.

في هذا السياق، يصف حمودي وضعية الباحث «المنتمي» بوصفها وضعية ملتبسة، تجمع بين القرب والغرابة في آن واحد. فهو من جهة جزء من النسيج الاجتماعي، يتقاسم اللغة والعادات والذاكرة، ومن جهة أخرى يُنظر إليه، في كثير من الأحيان، بوصفه عنصرًا خارجيًا، خاصة حين يرتبط عمله بمؤسسات الدولة أو بالإدارة أو بالجامعة. هذا التوتر انعكس عمليًا على علاقاته بالمبحوثين، وعلى إمكان الوصول إلى المعلومات، وعلى حدود ما يمكن قوله أو السكوت عنه في سياق تتداخل فيه المعرفة بالسلطة. هنا، لا تعود المسافة مجرد خيار منهجي، بل تصبح ضرورة تفرضها شروط الواقع ذاته.

ويؤكد أن هذه المسافة، على خلاف ما قد يُتصوّر، ليست مماثلة لمسافة الباحث الأجنبي. فالأخير يُنتظر منه، في كثير من الأحيان، أن يكون غريبًا، وأن يحتفظ بقدر من الانفصال عن المجتمع المدروس، بينما يُطالَب الباحث المنتمي ضمنيًا بالتواطؤ مع المسلّمات، وبقبول ما يُعدّ «بديهيًا» داخل مجتمعه. من هنا، تصبح مهمة بناء المسافة بالنسبة للباحث المنتمي أكثر تعقيدًا، لأنها تستدعي مقاومة الألفة بقدر ما تستدعي مقاومة الاغتراب.

كما يربط حمودي هذه الإشكالية بالبعد السياسي للبحث الميداني. فالأنثروبولوجيا لا تُمارَس في فراغ، بل داخل فضاءات اجتماعية تحكمها علاقات قوة، وتُراقَب فيها المعرفة، وتُقيَّد أحيانًا إمكانات السؤال. لقد واجه، كما يذكر، حالات فشل في جمع المعطيات، وانسحابات صامتة من قبل المبحوثين، واستراتيجيات للتفادي، كلما لامس البحث موضوعات حساسة. هذه التجربة لم تدفعه إلى التخلي عن المشروع، بل إلى تعميق التفكير في شروط إنتاج المعرفة، وفي ضرورة بناء مسافة نقدية تسمح بالفهم دون الوقوع في الوهم، وبالتحليل دون ادعاء السيطرة.

بهذا المعنى، فإن المسافة عند حمودي ليست تقنية بحثية فحسب، بل أفقًا إبستمولوجيًا يربط بين المعرفة والانتماء، وبين التجربة الفردية والبناء النظري. وهي تشكّل أحد المفاتيح الأساسية لفهم مشروع «أنثروبولوجيا عربية» لا ينطلق من موقع مريح، بل من توتر دائم بين الداخل والخارج، بين القرب والنقد، وبين الالتزام والمسؤولية العلمية.

يتقاطع هذا التفكير مع اهتمام حمودي العميق بسؤال اللغة. فاللغة، في تصوره، ليست مجرد أداة للتعبير، بل شرط معرفي كامل. اختيار الكتابة بالعربية لا يحيل إلى هوية مغلقة، بل إلى أفق تعددي يرى في الترجمة والتنقّل بين اللغات ممارسة معرفية في حد ذاتها. ومن هذا المنطلق، ينتقد الهيمنة غير المفكَّرة للغة الإنجليزية حين تتحول إلى لغة وحيدة للإنتاج العلمي، بما يحمله ذلك من آثار إبستمولوجية تتجاوز مجرد التواصل.

ومن موقعه هذا، يتخذ حمودي مسافة نقدية واضحة من بعض المحاولات التي تزعم تأسيس «علوم اجتماعية إسلامية» عبر إسقاط مفاهيم دينية أو عبر توظيف انتقائي لأسماء مثل ابن خلدون دون سند أنثروبولوجي صارم. هذه المشاريع، في نظره، لا تشكّل بديلاً معرفيًا، بل تعيد إنتاج الضعف نفسه الذي تدّعي تجاوزه.

وفي تناوله لمسألة التراث، يرفض حمودي الثنائية السطحية بين «العودة إلى التراث» و«القطيعة معه». فالتراث ليس جوهرًا ثابتًا ولا مخزونًا بريئًا، بل حقلاً تاريخيًا تشكّل عبر صراعات معرفية وعلاقات سلطة وإقصاءات متراكمة. لذلك، لا يمكن استدعاؤه بوصفه مرجعية جاهزة، بل ينبغي إدخاله في أفق البحث النقدي بوصفه مادة قابلة للتحليل، لا بوصفه مصدر شرعية نهائياً.

ينفتح هذا المشروع، في بعده المقارن، على نقاشات أنثروبولوجية دولية، من بينها أعمال مارلين ستراثرن حول المعرفة، والانتماء، وحدود المفاهيم الأوروبية عند تطبيقها على مجتمعات أخرى. غير أن حمودي لا يستعير هذه المقاربات استيرادًا، بل يدخل معها في حوار نقدي، ساعيًا إلى بناء أفق إنساني لا يحتكره مركز واحد، بل يتشكّل عبر تنافس معرفي داخل فضاء عمومي دولي.

قيمة هذا الكتاب تكمن في كونه نصًا تأسيسيًا بالمعنى الإشكالي للكلمة. فهو لا يقدّم أجوبة جاهزة ولا وصفات منهجية قابلة للتطبيق الفوري، بل يفتح ورشة تفكير طويلة المدى حول شروط إنتاج المعرفة في السياق العربي. لهذا، لا يُقرأ «من أجل أنثروبولوجيا عربية» للاستهلاك السريع، بل للمرافقة الطويلة. إنه كتاب يضع القارئ أمام أسئلة غير مريحة، ويدعو إلى بناء أنثروبولوجيا عربية بوصفها معرفة حيّة، نقدية، ومشاركة في إنتاج إنساني لا يحتكره أحد.

سيرة المؤلف

عبد الله حمودي، كاتب وعالم أنثروبولوجي مغربي، من مواليد قلعة السراغنة في العام 1945. يحمل درجة الدكتوراة من جامعة السوربون، عام 1977. عمل أستاذاً في جامعة محمد الخامس في الرباط من عام 1972 حتى 1989. أستاذ فخري بجامعة برنستون في الولايات المتحدة، وأحد أبرز الأسماء في الأنثروبولوجيا النقدية المعاصرة. ركّزت أعماله على قضايا السلطة، والطقس، والمعرفة، وتموضع الباحث. من أشهر مؤلفاته: «الشيخ والمريد»، «الضحية وأقنعتها»، و«معركة الرموز». يتميز مشروعه الفكري بربط التحليل الأنثروبولوجي بالنقد المعرفي والتاريخي، وبمساءلة العلاقة بين المعرفة والسياق السياسي والثقافي.

الشعر مُعالِجاً نفسيّاً وعقليّاً في «عيادة كارل يونغ»

فرات إسبر تنجو بالقصيدة من قسوة الحياة

شريف الشافعي (القاهرة)

لا تقدّم الشاعرة السورية المقيمة في نيوزيلندا، فرات إسبر، في ديوانها الجديد «الشعر في عيادة كارل يونغ» مجموعة من الاعترافات، وإنما تجعل من قصائدها «عيادة شعرية» للاستشفاء البدني والروحي.

تطرح الشاعرة في كتابها الصادر عن دار سومريون للنشر في بغداد، 2025، إمكانية الاكتفاء بالشعر، ليكون درع وقاية من الأمراض البدنية والنفسية على السواء، وطوق نجاة للذات من آلام الذات وقسوة الحياة، ومن عالم غاصٍّ بالخيبات والانكسارات والهزائم، لتقول «نجوتُ بهروبي على ظهر القصيدة».

تُعلي فرات إسبر شأن الشعر كذروة استثنائية، فمن خلاله يمكن الاستغناء عن نظرية عالم النفس كارل يونغ وعن عيادات غيره من الأطباء والمعالجين والمحللين النفسيين والعقليين الذين تبدو وصفاتهم ناقصة وعاجزة إزاء التعقيدات المحيطة. كما يمكن للشعر أن يكون الصديق الصدوق في رحلة تكاد تنعدم مسراتها وتكثر أحزانها ومحنها. وتقول الشاعرة في ديوانها: «أكتب وأركض. قطعتُ المسافة التي تفصل بين الحلم واليقظة، وتآلف الوعي مع اللاوعي. صديقان نحن، نفتح القبور، ونرشّ الحبر على ورق أبيض».

يأتي إيمان فرات بالشعر كمضاد لعدم إيمانها بأي علاج نفسي من خارج الذات، فالإنسان «هو الأول والأخير الذي يعالج نفسه، ويناضل من أجلها ضد الفشل والخيبات واليأس والقنوط»، وفق ما توضحه في مقدمة الديوان. وتشير إلى وصولها إلى الإرهاق الذي لا يمكن أن يجد له أطباء البدن والنفس علاجاً ولا تفسيراً: «لا أحد يقدر على شفاء الآخر، وكل ما يدور في عيادات الطب النفسي ما هو إلّا تحايل على النفس، ليقنعها الآخر بالعيش، قبل أن تقنع ذاتها به».

وترى أنّ فهم الذات والعالم لا يتأتى إلّا من خلال الشعر، ذلك الذي تصفه بالترياق من سموم الحياة، والمعالج النفسي والعقلاني القادر على البحث في تاريخ الحياة الاجتماعية للإنسان. وهكذا تفتح عيادتها الشعرية، لها ولقرّائها معاً، فهي تشفي ذاتها بالكتابة، والمتلقي قد يجد شفاءه بالقراءة: «لما كان الشعر بكل ما فيه من غموض ووضوح، بكل ما فيه من معنى واتساع، قررنا الذهاب معاً. ذهبنا معاً إلى العيادة الشعرية، معي أصدقاء رافقوني في رحلتي إلى هذه العيادة التي فتحتها بنفسي، وفتحتُ نوافذها على الشمس وأبوابها على الهواء».

من حروف مفردة «شعر»، ومشتقاتها، تصوغ فرات إسبر كثيراً من عناوين نصوص «الشعر في عيادة كارل يونغ»، إيغالاً منها في تأكيد حضور الشعر، وتعزيز دوره كحصن للمقاومة وإدراك الخلاص على كل المستويات، الجسدية والروحية.

فرات إسبر

من هذه العناوين الدالة: «اكتبوا الشعر تصحّوا»، «عندما يصبح الشعر نذراً»، «وجه الشاعرة»، «حررني أيها الشعر من عُقدي»، «عندما يكون الشعر ترياقاً»، «لماذا يكره السلفيون الشعر؟»، «أيها الشعر لا تتركني وحيدة»، «هذا هو الشعر»، وغيرها.

ماذا عن «الحياة الثنائية القطب» التي يتناولها كارل يونغ في مساعيه الرامية إلى الاكتشاف النفسي، وضبط إيقاع الذات؟ هو يرى إمكانية دمج المتناقضات النفسية، وإذابة الحدود بينها، إذ تبدأ خطوات الشفاء من الاضطرابات النفسية بالاعتراف بهذه الأضداد، والعمل على تكاملها بدلاً من إنكارها. ومن ثم، يمكن التعايش مع وجود صراع ما بداخل الإنسان بين النور والظلام، والوعي واللاوعي، والحقيقة والقناع، وغيرها من المتضادات.

تتقاطع نصوص فرات مع فكرة الحياة الثنائية القطب، ولكن من منظور إبداعي مغاير للدرس النفسي اليونغي، فهي ترفض الحياة التي لا يصير لها معنى من شدة تشظياتها وانقساماتها، مفضّلة إيجاد حياة أخرى بديلة من خلال الإبداع. وهذه الحياة البديلة التي تتصالح معها روحها، يمكن للجنون والعقل أن يتعايشا فيها بالتوافق النسبي مع يونغ، أو حتى بالتبادل، إذ «يحل الجنون فيها محل العقل، أو يحل العقل محل الجنون». وتمضي الشاعرة لتلعب مع الشعر لعبة الزمان، وتركض في المتاهة. وفي الحياة البديلة، التي هي الشعر، تختار القصيدة ترجماناً لصوتها، ولجفافِ نفسها، متنبّئة بأمطار تغمرها، فإذ بالكروم تتغنى بثمارها، وعلى إيقاع الثمار يحصد الفلاحون ما غرسوه في مواسم الحياة.

وتواصل فرات في نصوصها الاعترافية المشحونة بالوهج الشعري المركّز الانطلاق لتتجادل فنيّاً مع العديد من مباحث كارل يونغ وأفكاره المتداعية بشأن الظلال والأضواء، واللاوعي الجمعي، والجوانب

المكبوتة في الشخصية، والصور والرموز المشتركة بين البشر، وغيرها.

وترى الشاعرة السورية في الشعر كل مقولات يونغ عن استكشاف العوالم الداخلية والمخاوف كما يفسرها العالم النفسي، وأنه يمكن للشعر أن يكون جسراً لسبر أغوار الذات بشكل كامل، وإعادة بنائها، إضافة إلى إيجاد المعنى المقبول لعالم يفتقد المعنى، وتمكين الكائن الآدمي من التحرر الحقيقي: «ادخلوا أنفسكم آمنين، حرروها بالشعر والكتابة». وهكذا، فإنها تريد أن يكون «وجه الشاعرة» ضوءاً خالصاً وليس متأرجحاً بين الإنارة والإظلام كثنائيات يونغ: «كيف تضيء النجمة طوال الليل؟/ تعالَ أيها الضوء، وأسقط على وجهي، إني لا أحب الحُجُب/ أيها الوجه انكشف لي/ اقترب من الضوء أكثر، فالفراغ عظيم/ انكشف، هذا كل ما أريد». وحتى الجسد، فإنه من منظورها الشعري لا يقل إشعاعاً عن الروح: «أيها الجسد المصباح، الضوء يبهرنا».

تأتي نصوص فرات إسبر بمثابة طاقة إيجابية صافية في معترك الحياة، وإجابة شافية عن سؤال العطش بعد التخبط واللهاث وراء السراب، إذ يبتكر الشعر للإنسان بوصلة هادية في المتاهات من حوله، وهو يجعل له قيمة ووزناً في تصدّيه المعنوي والمادي للمعاناة والأوجاع. وتتفجر تلك الطاقة الإيجابية من الأحرف الشعرية التي تلازمها دائماً في حركتها إلى الأمام، وذلك على الرغم من ملامسة الذات الشاعرة العنف والمرارة في هذه الحياة، وإحساسها بالعبث في المختبرات والمعامل وعيادات الاستشفاء التي لا تُبرئ عليلاً: «أمشي مع الكلمات، في اليأس أرى بريقاً/ الكلمات تصنع المعجزات». وإذا كان مألوفاً أن ينخرط مبدعون وباحثون حول العالم عبر العصور المتتالية في تجارب العلاج بواسطة الفنون والآداب، كالموسيقى والرسم والشعر وغيرها، فإن جديد فرات إسبر هنا هو السعي إلى إقامة مملكة مكتملة تحت راية الشعر، بحيث يغدو سكّانها أسوياء متعافين من خلال هضم الجوهر الشعري، ذلك الذي يعني الكينونة الإنسانية نفسها في أنضج تجلياتها المتعيّنة، وفي أصحّ تصوراتها المأمولة. في تلك المملكة، يعيش البشر وقد بلغوا مرحلة ما وراء الاعتراف، وما بعد التطهر بماء الكلام: «الشعر بطاقتهِ الروحية أصيلٌ كالأحصنة، وها أنا بصمت الجياد أكتب وأعترف، وبوفائها أرسم ما يُمكن رسمه على هذه الصفحات، وما قد مر في حياتي الشفافة، وفي حياتي المُعتمة/ عليَّ أن أكون في مستوى هذا الجرح الإلهي، الذي خصني به لكشف أسراري، وترميم جراحي/ أمشي في أغوار القصيدة، أستكشف جسداً هشّاً يحيا ويموت، ويتطهر بماء الكلام».

بين قصّابين وأوكلاند

فرات إسبر شاعرة من سوريا تعيش في نيوزيلندا، ولدت عام 1958 في قرية قصّابين السورية. ومن دواوينها: «مثل الماء لا يمكن كسرها»، «خدعة الغامض»، «زهرة الجبال العارية»، «نزهة بين السماء والأرض»، «تحت شجرة بوذا»، «ضريح أيام مجهولة»، و«أطلس امرأة برية». ولها بالإنجليزية ديوان «أغنية إلى أوكلاند»، وهي المدينة التي تعيش فيها، وكتبت فيها أعمالها.

كرّاسات صلاح الصاوي الشعرية

بقلم: الدكتور محمد حقي سوتشين

في العام الماضي تلقيتُ اتصالاً هاتفيًا من أستاذة جامعية تقيم في أنقرة، أخبرتني أنها ترغب في أن تعرض عليّ دفاتر شعرية كتبها والدها المصري بخط يده، وأن تعرف ما إذا كانت لهذه النصوص قيمة أدبية حقيقية. اتفقنا على موعد، والتقينا في أنقرة في مقهاي المفضّل "كافي ميز"، حيث جاءت زميلتي وهي تحمل حقيبة ظهر كبيرة. وبعد التعارف، بدأتْ تخرج من الحقيبة واحدًا تلو الآخر، كراسات مكتوبة بعناية، ومجلّدة بإتقان. وما إن بدأتُ أتصفح هذه الصفحات – التي لم تُنشر بعد – حتى أدركتُ أنني أمام "حالة" أدبية لافتة تستحق التوقف عندها، وإن لم يسمح الوقت في ذلك اللقاء الأول إلّا بإلقاء نظرة أولية عليها.

لاحقًا، ومع قراءة أكثر تفصيلاً لهذه الدفاتر، تبيّن لي أن الأمر لا يتعلق بشاعر منسيّ فقط، وإنما بمشروع شعري متكامل ظلّ خارج المدونة الرسمية للأدب المصري الحديث. فالشاعر صلاح الصاوي غادر مصر في خمسينات القرن الماضي، متجهًا أولاً إلى تركيا ثم إلى إيران، حيث درّس اللغة العربية وآدابها، وتعرّف هناك إلى زوجته التركية، أستاذة اللغة الفارسية وآدابها. وقد تشكّلت حياته بين تركيا وإيران في مسار بعيد عن المركز، لكنه كان غنيًا على الصعيد الثقافي والمعرفي. وهنا بدأت تتزاحم الأسئلة: لماذا لم ينشر الشاعر هذه المخطوطات؟ لماذا لم يترك أثرًا في "كانون" الأدب المصري في خمسينات القرن العشرين؟ ورغم أن هذه الأسئلة ما تزال بحاجة إلى بحث تاريخي دقيق، فإن القناعة التي ترسّخت لديّ هي أن هذه النصوص تستحق أن تُعدّ جزءًا أصيلاً من الأدب المصري الحديث. ومن هنا أرى أن نشر هذه الدفاتر الستة في صيغة "الأعمال الكاملة" ضرورة أدبية، بل إن تولّي وزارة الثقافة المصرية هذا المشروع من شأنه أن يشكّل خطوة مهمّة في ردّ الاعتبار الأدبي للشاعر.

تكشف هذه المخطوطات عن تجربة شعرية بالغة التعقيد، لا تقلّ أهمية عن كثير من التجارب التي حظيت بمكانة مركزية في تاريخ الشعر العربي الحديث. فمشروع صلاح الصاوي الشعري يتحرك في مسار متدرّج يبدأ من القلق الوجودي الفردي وينتهي إلى الوعي الجمعي الثوري، مرورًا بمحاولة جريئة لإعادة تعريف الموسيقى الشعرية فيما أسماه "الشعر السيمفوني". في دواوينه الأولى، ولا سيما "رومانس"، لا نجد رومانسية الحب التقليدية، بل ما يمكن وصفه برومانسية الموت والتراب. ينطلق الشاعر من سؤال وجودي حاد: "أنا؟ من أنا؟ والغيب؟!"، سؤال لا يُطرح بحثًا عن جواب نهائي، بل ليظلّ محرّكًا داخليًا للقصيدة. فالإنسان، في تصوره، كائن معلّق بين الغيب والطين، يسير في درب لا ينتهي إلّا إلى الفناء.

في هذا المناخ الوجودي تتشكّل صورة الفنان عند صلاح الصاوي بوصفه كائنًا محروقًا اختار الألم طريقًا إلى المعنى. ففي قصائد مثل "مأتم الصبّارة" في ديوان "رومانس"، يتماهى الشاعر مع نبات الصبّار الذي يرتوي من الحرمان ويزهر من القسوة. الإبداع هنا ليس ترفًا جماليًا، بل نمط وجود يتحقق عبر الفقد والتضحية.

وتكشف المخطوطات كذلك عن صراع تقني بين الوفاء للتراث العروضي الكلاسيكي والتأثر العميق بالموسيقى الغربية. فمن جهة، كتب الشاعر قصائد عمودية محكمة استجابة للذائقة التقليدية، ومن جهة أخرى، قدّم نصوصًا قصيرة مكثفة، متوترة الإيقاع، تميل إلى الرمز، ومهّدت لما سيبلوره لاحقًا في مفهوم "الشعر السيمفوني". في هذا التصور، لا تكون الموسيقى مجرد وزن خارجي، بل حركة داخلية للألفاظ وأجراسها، حيث تُختار الكلمات وفق أثرها الصوتي قبل معناها المعجمي.

إن هذه المخطوطات، في مجموعها، تكشف عن مشروع شعري متكامل ظلّ خارج "الكانون" الأدبي السائد، لا لضعف فيه، بل ربما لفرط فرادته. فهي توثّق مسار شاعر انتقل من سؤال الذات إلى سؤال العالم، ومن احتراق الفنان الفردي إلى احتراق الشعوب في ساحات الكفاح، دون أن ينقطع الخيط الناظم لتجربته: البحث عن معنى الإنسان في عالم محكوم بالفناء والقهر. وشعرية صلاح الصاوي، في جوهرها، ليست استسلامًا لليأس، بل مقاومة له عبر الجمال، تبدأ بالسؤال الوجودي وتنتهي بنشيد الحرية الذي يربط بين مصائر البشر في كل مكان.

• مستعرب ومترجم من تركيا

رواية رشيد بنزين تقدم سردية للصمود الفلسطيني

«الرجل الذي كان يقرأ كتباً».. حارس الذاكرة

بقلم: سلمى الغزاوي (فاس، المغرب)

يقدم المفكر والكاتب المغربي الفرنسي رشيد بنزين، في روايته «الرجل الذي كان يقرأ كتباً»، نصاً بارعاً ومؤثراً، يسرد فيه تاريخ وطن وقصة شعب بأكمله، من خلال عيون بطله، الرجل الذي اختار الكتب ملاذاً آمناً في زمن الموت، والكلمات سلاحاً ضد الصمت والنسيان. وتعدّ هذه الرواية القصيرة الصادرة عن منشورات جوليار الفرنسية عام 2025، واحدة من أهم الأعمال التي صدرت في الموسم الأدبي الخريفي الأخير بفرنسا، سيما وأنها كانت الوحيدة التي تناولت القضية الفلسطينية لتشكل سردية للصمود، ما جعلها تحظى باهتمام كبير من القراء والصحافة والنقاد والناشرين.

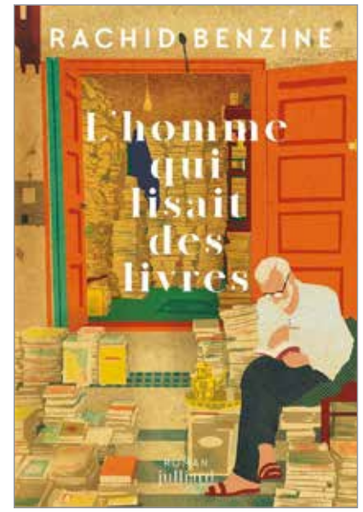
في هذا العمل الذي أهداه بنزين «إلى كل الذين يرفضون الاستسلام للعتمة»، نجد أنفسنا في قلب الأحداث منذ افتتاحية الكتاب التي كُتبت بأسلوب مباشر، واقعي بل يكاد يكون تقريرياً:

«يوم عادي. بالأمس تسببت غارتان جويتان في مقتل أربعة أطفال لم يرتكبوا أي ذنب سوى لعب كرة القدم على الشاطئ (..) هدنة أخرى ستمنحك بضعة أيام لتتمكن من توثيق لحظات من الحياة اليومية، تلك الصور البعيدة عن الإثارة التي تعتز بها، لكن من ناحية أخرى، يفضل صاحب عملك صور الأطفال الباكين وسط الأنقاض، والجنود الجرحى قرب إحدى الدبابات.. بما أن الحياة العادية لا تسترعي اهتمام الصحف». هنا، نتعرف على بطل الرواية المصور الفرنسي جوليان ديسمانج، الذي قصد غزة عام 2014، ليلتقط صوراً تجسد المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني منذ النكبة عام 1948، ليكتشف جوليان عن طريق المصادفة، وسط الأنقاض، مكتبة يحرص صاحبها المنهك على الحفاظ عليها، عساه يواصل مهمته كحارس للذاكرة، و«مهرب» للكلمات، في تناقض صارخ مع محيطه الجحيمي الشبيه بـ «مسرح من البؤس والجنون، تستمر فيه الحياة كحفلة غريبة حيث الأحياء ليسوا أحياء بالكامل، لكنهم ليسوا أمواتاً بالكامل، يجرّون أنفسهم بين الأنقاض كأشباح، بهيبة من رأى كل شيء، وفقد كل شيء». تلمع عينا جوليان لدى اكتشافه هذه المكتبة، التي تزخر واجهتها بالكتب، فيما تتكدس عشرات الكتب الأخرى على الرصيف المجاور لها، ويتأمل لعدة دقائق مالكها العجوز المتكئ على جدارها المتداعي، مما يجعله يبدو كجزء لا يتجزأ من مشهد المكان، وهو منغمس في قراءة كتاب. رجل يبدو كأثر منسي، يرتدي نظارة قديمة مائلة، مرممة بشريط لاصق، والعالم يبدو متوقفاً حوله، خلال تنشقه لرائحة أوراق الكتاب القديم التي يقلبها بتؤدة، وكأنه يجمع الكلمات بصَبرِ ناسك: «كل شيء حاضر في هذا المشهد، كل ما آلت إليه غزة، بائع كتب عجوز ما زال متمسكاً بكتبه، يقرأ على مرمى حجر من الأنقاض، وكأن الكلمات قادرة على إنقاذه من الضجيج، المعاناة، والموت البطيء الذي يجثم على المدينة، هذه هي الصور الحقيقية، لا حاجة إلى البحث بعيداً، فهي هنا، أمام عينيك!».

يقرر جوليان التقاط صورة لبائع الكتب الغزي، لكن ما إن يضغط زر الكاميرا حتى ينتبه هذا الأخير إليه، ويرفع رأسه عن الكتاب، ليحاول المصور أن يشرح له أنه يرغب في تصويره، ويتفاجأ حينما يجيبه بلغة فرنسية كلاسيكية فصيحة، ويدعوه إلى الجلوس بجانبه لاحتساء الشاي والتعرف عليه وعلى قصته قبل أن يسمح له بالتقاط الصورة التي يرغب فيها: «الصورة الفوتوغرافية تلتقط لحظة من لحظات الانسان، ولكن ما الذي يتبقى في الصورة من حياة ذلك الانسان فعلاً؟ خاصة إذا لم نكن نعرف عنه شيئاً، ألا تعتقد أن الصورة تزداد جمالاً عندما نكتشف ما يكمن وراء الظاهر؟ لا شك أن بائع الكتب المتواضع قد أثار فضولك، ولكن أليست وراء كل نظرة قصة، قصة حياة، وأحياناً قصة شعب بأكمله. ألا تعتقد أيها المصور أنك قد تستمع إلى قصتي؟ عوض أن تكتفي بالتقاط النور المنبعث من تناقضات وظلال مآسينا؟ أليس هذا هو معنى التقاط لحظة من حياة ووجود كاملين؟».

شيئاً فشيئاً، وعبر فصول عنونها الكاتب بذكاء لينسج هذا النص الذي يعج بالمفاتيح التأويلية والدلالات السيميائية، عناوين لأعمال إبداعية كبرى مثل: (أسطورة القرون، هاملت، أسير عاشق، وقائع التين الشوكي، مائة عام من العزلة)، اختارها الكاتب لتكون بمثابة خيوط ناظمة تقود القارئ داخل الملحمة الفلسطينية. نتعرف على بائع الكتب الغزي نبيل الجابر الذي يستهل سرده لقصته من خلال فصل «على هذه الأرض» لمحمود درويش، ونعرف أن نبيل ولد عام 1948، قبل ثلاثة أشهر من الاحتلال الصهيوني لفلسطين، إذ تم طرد أجداده ووالديه من قريتهم بلد الشيخ، وإجبارهم على النزوح القسري تاركين وراءهم كل حياتهم السابقة وكل ما عاشوا من أجله. وفي طريقهم صوب مخيم عقبة جبر، تعرضوا للضرب والإهانة، حد أن جده طُرِحَ أرضاً، ومُزقت ثيابه بوحشية، هذه الثياب التي سيحتفظ بها الجد كأثر مقدس شاهد على معاناة الشعب الفلسطيني، ليرتديها كل عام في ذكرى المأساة، نقرأ: «أصبحت هذه الثياب بتمزقاتها الظاهرة، رمزاً لتاريخنا، يروي بصمت المعاناة التي تحملناها، والظلم الذي لحق بنا، وصمود شعب بأكمله. كل خيط ممزق يهمس بقصص حياتنا المحطمة، وأحلامنا التي لم تكتمل، وعودتنا الممنوعة. إن مخيم اللاجئين ليس سوى سجن في العراء، حيث يلوح الأمل في النجاة من

رشيد بنزين



هذا الكرنفال البائس أبعد كل يوم، منذ أن تنفست أول أنفاسي، كان كل شيء يدور حول الحرب، المنفى، والبقاء، ولا شيء عدا ذلك».

بعد حديث نبيل عن طفولته البائسة، التي قضاها وسط الآهات، الصرخات والدموع، مسربلاً بالخوف، سَرَدَ كيف انغمس بفضل شقيقه في القراءة، كفعل مقاومة للواقع الذي يجعل كل شاب فلسطيني محكوماً بالإعدام سلفاً. كان نبيل متعطشاً للمعرفة، وبفضل شقيقه، أحس وكأنه نبت له جناحان حلقا به بعيداً عن كوارث المخيم والاحتلال، ولكن للأسف، كان مصير شقيقه هو السقوط شهيداً بنيران الاحتلال الإسرائيلي الصهيوني إثر إحدى المظاهرات التي شارك فيها، غير أن نبيل قرر أن يكمل ما بدأه شقيقه، لذا واصل القراءة بشغف، وأسس فرقة مسرحية وبفضل هذا النشاط التقى بزوجته المستقبلية، كما حصل على إذن بالدراسة في جامعة القاهرة، قبل أن يعود ليؤسس أسرته ومكتبته، ليروي لنا فصولاً من ذاكرة الوجع الفلسطيني، بدءاً من أحداث ستينات القرن الماضي، مروراً بالانتفاضتين الأولى والثانية، وصولاً إلى مآل قطاع غزة في ظل الحصار والمآسي.

يتوارى الكاتب خلف شخصية بائع الكتب الغزي، ليظهر لنا بأسلوب سلس وسرد ذي بعد فلسفي ومشهدية آسرة كيف يمكن أن تستحيل القراءة فعل مقاومة، والكتب بمثابة سلاح. لقد اختار نبيل الجابر القراءة فعل مقاومة وملجأ ضد الجنون والنسيان، ليبرز لنا قوة الكلمات في مواجهة الوحشية.

وفي حوار حول الرواية، مع وكالة الأنباء الفرنسية، العام الماضي، قال الكاتب رشيد بنزين عن جوهر روايته: «بين الأنقاض والدمار، هناك رجل يقرأ. هذا كل ما هناك. وفي الوقت نفسه، هذا هائل. هذا يثبت أنه لا يمكن استعمار المتخيَّل».

رواية «الرجل الذي كان يقرأ كتباً» ليست فقط مجرد شهادة على الوضع الفلسطيني إثر النكبة وويلات الاحتلال، بل وثيقة تحيل على واقع مرير إنسانياً. بدت هذه الرواية القصيرة في بعض المواضع مستلهمة من المشروع «الأورويلي»، حيث تأتي النهاية حقيقية حد الإيلام، بعد عودة جوليان إلى غزة إثر أحداث السابع من أكتوبر/ تشرين الأول 2023، وعدم عثوره على شيء سوى اليباب، حيث سوي كل شيء بالأرض، بما في ذلك مكتبة نبيل الذي ما زال مصيره مجهولاً، ولكن الأمل لا يخبو رغماً عن آلة الدمار الصهيونية، بعثور جوليان على بعض الصفحات الممزقة من كتاب محمود درويش المفضل لدى نبيل، لنقرأ عبر عينيه الدامعتين: «على هذه الأرض ما يستحق الحياة».

سيرة

رشيد بنزين، روائي ومفكر وباحث مغربي فرنسي، من مواليد عام 1971 بمدينة القنيطرة بالمغرب. من بين أعماله التي يشتغل فيها على موضوعة الذاكرة والهوية: «صمت الآباء»، «رسائل إلى نور»، «هكذا تحدثت أمي»، و«الرجل الذي كان يقرأ كتباً».

عمر بطون.. الرحّالة الشجاع

بقلم: لاورا غاغو غوميث

في بعض الأحيان تكون القصة التي تحيط بكتاب أكثر إدهاشًا من الكتاب نفسه. وفي حالة الرحّالة عمر بطّون (القرن الخامس عشر)، تشترك قصة الكتاب والكتاب ذاته في ميزة واحدة: إنهما رواية لشجاعة ومثابرة لا مثيل لهما.

كان عمر بطّون موريسكياً (عربي مسلم في ظل الحكم المسيحي) من مدينة أفيلا (أبلة) في القرن الخامس عشر. وأفيلا مدينة صغيرة تقع في المنطقة الشمالية الوسطى من إقليم قشتالة وليون. وهنا من المهم الإشارة إلى أن مدن هذه المنطقة تشهد على وجود جاليات إسلامية مما بعد القرن الثاني عشر، أي بعد أن أصبحت تحت الحكم المسيحي. ويرجع ذلك إلى الوضع الخطير في الجنوب، ولا سيما منذ عام 1085 حين سقطت طليطلة، مما دفع كثيرًا من العرب المسلمين إلى الانتقال من الجنوب إلى الشمال.

لم تكن الحياة في الممالك المسيحية في تلك الحقبة سهلة؛ إذ كان العرب المسلمون أقلية تعاني من القيود والتمييز. فقد حُظرت الكتب العربية، وأُحرِق كثير منها، كما صدر مرسوم يفرض على المسلمين التحوّل الديني ابتداءً من العام 1502. ومع ذلك، قرر عمر بطون عام 1491 القيام برحلة حجّ إلى مكة المكرمة برفقة صديقه محمد دِل كرّال، وأن يكتب أيضًا قصة رحلته. نعم، في وقت مُنعت الكتب العربية!

قد دوّن عمر بطون رحلته بالإسبانية العجمية (ألخميادو)، أيّ، الإسبانية المكتوبة بالحروف العربية. وصدرت الرحلة بالعربية بعنوان "من آبله إلى مكة.. حكاية رحلة عمر بطون 1491 - 1495"، بترجمة باهرة عبد اللطيف، عن مؤسسة دارة الملك عبد العزيز في السعودية.

لم يكن الخروج من شبه الجزيرة الإيبيرية أمرًا سهلاً؛ إذ كان لا بد أولاً من عبور ممالك متعددة، والحصول على تصريح من السلطات يسمح بالسفر. وعلى الرغم من كل هذه الصعوبات، عبر الرحّالتان شبه الجزيرة الإيبيرية حتى مدينة طرطوشة المتوسطية، ومن هناك ركبا البحر متجهيْن إلى تونس. وهنا عانيا من عاصفة بحرية قاسية لأول مرة. ثم واصلا رحلتهما نحو صقلية، ومنها إلى البندقية. وكان هدفهما الوصول إلى بيروت، لكن عاصفةً عاتيةً أخرى غيّرت مسارهما وأوصلتهما إلى تركيا. ومن هناك، سيرًا على الأقدام، وعلى ظهور الجِمال، وعلى مدى أشهر طويلة، قطعا بلاد الشام حتى الوصول إلى سيناء، حيث ركبا البحر متجهين إلى جدة، ثم إلى مكة. وقد نجحا في ذلك، كما يروي المخطوط. أما رحلة العودة فكانت من القاهرة، ثم الإسكندرية، ثم مالطا... وهنا ينتهي المخطوط.

ولكن لماذا لا نعرف قصة هذا الرحّالة الشجاع؟ في سياقٍ كانت فيه بعض الكتب محظورة، بقيت قصة عمر بطون مخفيةً طوال خمسة قرون. ففي عام 1988، وفي قرية صغيرة باسم كالاندا بإقليم أراغون شمالي إسبانيا، اكتُشف هذا المخطوط مجزّأً، إذ حافظ عليه فقيه بإخفائه داخل جدار.

وهكذا، يعكس المخطوط وقصته صورة عن المثابرة والشجاعة في ظروف قاسية ومعاكسة.

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

الرواية الثانية للكاتب السوري سليمان الصدّي

«سبعة عشر غروباً».. إنشائية السرد

كتب: الدكتور محمد صابر عبيد

تسير رواية «سبعة عشر غروباً» للصحافي والروائي السوري سليمان الصدي بمحاذاة رواية الكاتب الأولى «رائحة التفاصيل»، على النحو السيرذاتيّ، لكن بطريقة اجتهدت في اللعب على بعض مرايا الرواية؛ من حيث محاولة صوغ مقدّمات سرديّة تشتغل على عنصر الإيهام، والتوسّل بالحيل السرديّة الممكنة لإبعاد شبح الطيف السيرذاتيّ الذي ظلّ يلاحق الرواية الأولى.

سليمان الصدي

تعمل المرجعيّة الصحافيّة على فرض نموذجها هنا؛ بما يجعل من الرواية حقلاً للتجريب في مجال يمكن وصفه بـ(إنشائية السرد الروائيّ)، وهذه الإنشائيّة من دون أدنى شكّ هي سلاح ذو حدّين، وغالباً ما يكون الحدّ السلبيّ أمضى تأثيراً من الإيجابيّ؛ لأنّ اللغة التي تشتغل ضمن إطار الفعاليّة الإنشائيّة تكرّر نفسها وتتبدّد حين يطول أمد استخدامها داخل فضاء السرد، وهو ما يمكن ملاحظته على طريقة أداء اللغة الإنشائيّة ضمن هذه الرواية؛ وحتى سابقتها، ولا غرابة أنّ اللغة الصحافيّة بطبيعتها تميل إلى نوع من الحجاج الإنشائيّ القابل للتكرار والتفصيل والتوسّع على مستوى الوصف، وهذا ما تجلّى ضمن مقاطع ليست قليلة من هذه الرواية؛ غلّبت اللغة الإنشائيّة ذات السمة الشاعريّة العاطفيّة على اللغة السرديّة الروائيّة المطلوبة داخل حلبة «سبعة عشر غروباً» التي صدرت عن دار مؤسسة الرؤى للطباعة والنشر والتوزيع، في بيروت، ودار فواصل للنشر، في بيروت، 2025.

الفصل الأوّل الموسوم «أوّلات الغربة» يزدحم بهذه الإنشائيّة الروائيّة التي تدعم الحسّ الوجدانيّ العاطفيّ، وتفسح له المجال واسعاً من أجل أن يفرض هيمنته على لغة السرد والوصف بلا حدود، لذا جاءت

عتبة استهلال الرواية مكتظّة بطاقة وصفيّة سعت إلى حشد كثير من العلامات السيميائيّة الدالّة: «كان البحر ممتداً بلا نهاية، يلامس أفق السماء المتوهج بشمس الغروب التي راحت تحتضن الأفق. جَلَسَا على مقعد خشبيّ قديم، هو مكانهما الوحيد الذي لم يكن يشاركهما فيه أحد. لكأن الزمن نفسه توقف هنا ليمنحهما لحظة التأمل في عمق لا يدركه سوى العابرين بالمصادفة. كانت الأمواج تهمس بحكايا البحر. تختلط بأسرار عميقة لا يعرفها إلا من سرت نظراته في زرقة المياه الداكنة. كانا غريبين، ليس فقط بعضهما عن بعض، بل عن كل ما هو خارج هذه اللحظة».

شغل الوصف البيئي حيّزاً واضحاً ومهيمناً على صعيد المكان والشخصيتين اللتين بانتا في سياق حضور ضمير المثنّى (جلسا/ مكانهما/ يشاركهما/ يمنحهما/ كانا غريبين)، كي تحتلّا موقعهما من فعاليّة السرد الروائيّ بوصفهما الشخصيّتين الأكثر حضوراً وفعلاً وتأثيراً داخل الطبقات السرديّة، كما اجتهدت آليّات الوصف بالكشف عن هويّة المكان بمفرداته العديدة (البحر/ السماء/ مقعد خشبيّ قديم)، وهوية الزمن (شمس الغروب/ لحظة التأمل/ اللحظات/ كلّ يوم)، وهويّات أخرى تتعلّق بالأحوال والصور الطبيعيّة والتمثّلات الكاشفة عن جوهر العلاقة بين الإنسان والأشياء، بلغة شاعريّة تشتغل لحسابها وتتقصّد الانفتاح على بلاغة التعبير ومجازيّة الرؤية؛ وبتكثيف حاشد يجتهد في جمع ما تيسّر من الرؤى والمفاهيم والتصوّرات والأحلام، على شكل علامات تسهّل المرور نحو المتن السرديّ، اعتماداً على إثارة مكامن الدلالة المطلقة لصورة (الغربة) التي أتى بها عنوان الفصل، فضلاً عن صورة (الغروب) التي أتى عليها العنوان الأصليّ للرواية؛ وذلك بأفقه العدديّ الذي يتوقّف عند العدد العنوانيّ «سبعة عشر» فقط.

يتطوّر الحدث السرديّ حين تتحرّك الشخصيّتان نحو بعضهما باندفاع محسوب وحذر، ويبقى الفضاء الإنشائيّ بنزعته الرومانسيّة مهيمناً على لغة السرد والوصف، وتشرع فعاليّة الحوار بالحضور لدفع عجلة الحدث على نحو أكثر تثميراً لجوهر الحكاية، بما يجعل من فكرة (الغروب) على صعيد التدليل اللفظيّ إحدى مرايا الرواية؛ لتكون عاملاً من عوامل انعكاس الرؤية السرديّة فيها: «كانا يعودان إلى المقعد نفسه، يجلسَان بصمت يوحي بأنّ هذا المشهد هو كل ما يحتاجانه. لكن كان في داخل الرجل صوت خافت، يكبر مع كل غروب، يدفعه نحو الكلام. في أحد الأيام، وبينما كانت الشمس تلامس البحر، التفت إليها بابتسامة خفيفة، وكأنّها جزء من هذا المشهد الطبيعيّ. قال، محاولاً كسر الصمت الذي طال بينهما:

- الغروب هنا، يشبه كلّ غروب سابق لكن اليوم يبدو مختلفاً، أليس كذلك؟».

نظرت إليه، وكأنها فوجئت بجرأته، لكنّها لم تجد في نفسه سوى صدى لتفكيرها الخاص. أجابته بهدوء:

نعم، كل غروب يحمل شيئاً مختلفاً، كأنه يرسم لوحة جديدة كلّ يوم».

تتجسّد فعاليّة الحوار بين الشخصيّتين ضمن تعليق أوّليّ تبدأ به شخصيّة الرجل «الغروب هنا، يشبه كلّ غروب سابق لكن اليوم يبدو مختلفاً، أليس كذلك؟»، وموافقة صريحة من شخصيّة المرأة «نعم، كل غروب يحمل شيئاً مختلفاً، كأنه يرسم لوحة جدَيدة كلّ يوم»، إذ تتكرّر الصيغة التضايفيّة (كلّ غروب) دليلاً على حضور مرآة الغروب داخل المشهد الروائيّ؛ بوصفها مهيمنة لفظيّة طاغية تضرب بجذورها داخل أعماق العلامة السيميائيّة العاملة، ابتداءً من عتبة العنوان حتى آخر فصول الرواية، وهي تحيل إحالة سلبيّة في منطقها العام الذاهب باتجاه الغياب ورحيل النور.

تعكس الدوال التي تشير إلى فضاء الاختلاف بدلالة (شيئاً مختلفاً) وجدّة التشكيل بدلالة (لوحة جديدة) صورةً لتقريب المسافات بين الشخصيّتين، وكلّ ما يحيط بهاتين الجملتين الحواريتين إنّما

هو محيط سرديّ ووصفيّ؛ يعمل على إنعاش اللقطة الحواريّة وما يمكن أن تنتجه من تفاعل بينهما على صعيد بناء منظور سرديّ مشترَك، يساعد كلّ شخصيّة منهما لإنجاز خطوة باتجاه الشخصيّة الأخرى لتأسيس بؤرة الانطلاق والتشكيل، وتوطيد عمل الحراك السرديّ المتّجه نحو مرآة روائيّة جديدة تعكس رؤية جديدة؛ عليها أن تفعل فعلها خارج طبقات التأثير الإنشائيّ المهيمن على عمل اللغة.

ينتقل الحدث السرديّ خطوةً جديدةً نحو الأمام؛ ليبقى الحسّ الرومانسيّ المتعلّق بإنشائيّة اللغة حاضراً وضاغطاً على تفاصيل المشهد: «أصبح لهما موعد ثابت، حيث يجلسان وينتظران لحظة الغروب، ليستمعا إلى صمت البحر وحكاياته التي ترويها أمواجه. ومع كل لقاء، كان شيء ما ينمو بينهما، كالبحر الذي يتسع أفقه كلما اقتربت الشمس من الغروب».

يؤدي الموعد الثابت دوره في نموّ العلاقة بين الشخصيّتين (كان شيء ما ينمو بينهما)، وهذا النموّ يقود إلى صوغ مرآة جديدة من مرايا الرواية تعكس الأنساق الداخليّة العميقة في باطن كلّ شخصيّة منهما، وتظلّ حساسية الدالّ السرديّ المركزيّ بمرآته المهيمنة (لحظة الغروب/ كلّما اقتربت الشمس من الغروب) حاضرة، بتكرار لا يبتعد كثيراً عن مضاعفة الطاقة الإنشائيّة لأسلوبيّة التعبير والتشكيل.

سيرة

الدكتور سليمان الصدّي، شاعر وروائي وصحفي من سوريا، يعيش في الولايات المتحدة. يكتب في أدب الاغتراب. نائب نقيب الصحفيين العرب الأميركيين في لوس أنجلس كاليفورنيا. صدرت له روايته الأولى «رائحة التفاصيل» عن دار كنانة للنشر. وصدرت روايته الثانية «سبعة عشر غروباً» عن دار مؤسسة الرؤى للطباعة والنشر والتوزيع، في بيروت، ودار فواصل للنشر، في بيروت، 2025. وكان صدر له كتاب «تراتيل لعينيك» جمع فيه مختارات من شعره المبكر.

قِفا نقرأ

روسفيتا بدري تكتب عن الأدب العربي

بقلم: الدكتور مارك جيكان

للدراسات العربية والإسلامية في ألمانيا جذور عميقة وتاريخ غني، إذ ترجع إلى القرن السابع عشر. وهي تتطور من ذلك الوقت إلى يومنا هذا بشكل سريع جداً. وكان نتيجة لهذا التطور أن أصبحت ألمانيا في القرن التاسع عشر من أهم مراكز الدراسات الشرقية في العالم ولا تزال على هذا الحال. وتعدّ الدكتورة روسفيتا بدري من الباحثين المعاصرين الذين يساهمون في تطوير هذا التراث العريق. وفي هذه السنة صدر في هامبورغ كتاب جديد لها تحت عنوان "لمحات من الشرق الأوسط.. الأدب العربي المعاصر والقضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية".

روسفيتا بدري هي متخرجة من جامعة كولن في ألمانيا وتشتغل حالياً في جامعة فرايبورغ. أهم مجالات اهتماماتها العلمية هي الإسلام والثقافة والسياسة في الشرق الأوسط المعاصر. ومن أهم كتبها بالألمانية نذكر اثنين: "النقاش المعاصر المحيط بالمفهوم الإسلامي، الشورى، مع التركيز بشكل خاص على الاستمرارية والانقطاع في تاريخ الأفكار"، و"هل هو مخرج من الفخ الديموغرافي أم مؤامرة ضد الإسلام؟ في النقاش الإسلامي المعاصر حول تحديد النسل وتنظيم الأسرة" (1999)، فضلاً عن كتب أخرى ومقالات ودراسات عديدة لها منشورة في المجلات العالمية.

أما كتابها الجديد، فصدر باللغة الانجليزية وهو مجموعة من المحاضرات ألقتها الباحثة روسفيتا خلال المؤتمرات والندوات العلمية في مراكز علمية أوروبية مختلفة. يحتوي الكتاب على 12 مقالاً في موضوعات مختلفة، قسمتها المؤلفة إلى قسمين، الأول: "في الأدب العربي المعاصر"، والثاني: "في السياسة والمشاكل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية". لا مجال هنا لاستعراض كتابها كله، ولكنني أود أن ألفت انتباه القارئ إلى الدراسات الأدبية فيه، والتي تتركز حول النثر المعاصر في شبه الجزيرة العربية: الإمارات (أميرة القحطاني)، الكويت (ليلى العثمان، سعود السنعوسي، اسماعيل فهد اسماعيل)، والسعودية (الهنوف صالح الدغيشم، مقبول العلوي)، واليمن (نادية الكوكباني). ونرى أن الباحة تدرس الأدب العربي في القرن الحادي والعشرين، مركّزة على أهمية أدب شبه الجزيرة العربية، والذي لم يكن معروفاً إلّا قليلاً لدى القراء الغربيين حتى وقت قريب.

وبسبب اهتماماتها العلمية الأخرى، لا تركز روسفيتا بدري على شكل الروايات والقصص التي تعالجها، بل على مضمونها، وتشير إلى الموضوعات الاجتماعية قبل كل شيء. فالأدب من وجهة نظرها هو مرآة للعصر الذي نشأ فيه.

ومن بين المقالات المثيرة للاهتمام بشكل خاص مقالة "من الرياض إلى فرايبورغ.. ذكريات طالبة سعودية من إقامتها في ألمانيا، فرايبورغ .. رقة العزلة لهنوف صالح الدغيشيم (مواليد 1985)" المكتوبة بمشاركة يويل ستنكه. يتعامل المؤلفان مع هذه الرواية باعتبارها استمرارًا لتقاليد الرحلات العربية، المعروفة جيداً منذ العصور الوسطى. وهما يريان أنّ روايتهما هي نوع من الأدب الملتزم من خلال ارتباطها بالوقائع الاجتماعية والسياسية السائدة وقت كتابة الرواية. ومن جانبي أود أن أضيف إلى أن رواية "من الرياض إلى فرانكفورت" مثال من أمثلة "الاستشراق المعاكس" أو "الاستغراب". من خلال السيرة الذاتية ترسم المؤلفة السعودية صورة الغرب وتصور محاولاتها لفهم الثقافة الأخرى وحتى "ترجمة" هذه الثقافة إلى اللغة التي تفهمها جيداً، وهي في الوقت نفسه تساعد المؤلفة في أن تفهم نفسها بشكل أعمق.

هذا مجرد مثال واحد من الأبحاث التي تجريها الدكتورة روسفيتا بدري. أعتقد أن قراءة كتابها هذا مفيدة للغاية لكل من الباحثين في الثقافة العربية والقراء العرب، الذين قد يجدون فيه انعكاسًا لأنفسهم.

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

قصص تتناول جوانب متعددة من الحياة الشعبية بصعيد مصر

هاني منسي يدخل زوايا معتمة في «قرموط»

كتب: جهاد الرنتيسي (عمّان)

تترك المجموعة القصصية الثانية للكاتب المصري هاني منسي «قرموط الست» صورة أكثر عمقاً وثباتاً للمجتمع المحلي الصعيدي بتجنبها الغرف العشوائي من الحياة اليومية، واستنادها إلى فهم اجتماعي في عرضها للتفاصيل المنتقاة بعناية، وحرفيتها العالية في توظيفاتها لجوانب من حياة الفئات الشعبية.

يُظهر القاص تأنياً وجرأة في تناول المسكوت عنه من العلاقة بين الرجل والمرأة، باعتباره مدخلاً إلى البيئة الاجتماعية والسلطوية المفترض تفكيكها والتدقيق في رموزها، لفهم أنماط الحياة التي تتناولها قصصه.

يغوص من خلال القصة التي تحمل المجموعة الصادرة عن دار روافد للنشر والتوزيع في القاهرة، اسمها في عالم الحرمان الذي تعيشه المرأة في الأرياف، حيث تورطت البطلة في زواجها لجهلها بالرجال وصبرت بفعل الفارق الطبقي بينها وبين زوجها، يظهر الوعي الفطري واضحاً في تحديدها لأولوياتها مع تقديم رغبتها في أن تكون «أمّاً» تأتي بالأحفاد لحمويها على حقوقها الزوجية الأخرى.

بحذر، وشيء من اللبس، ودونما ابتذال يدخل بقصة «صديق الحفيان» إلى عالم العلاقات، حيث ينكسر جبروت الزوجة، وتنكفئ على سرها، عند عثورها على جزء من ملابسها في جيب جلابية جامع الزجاج، ويستعصي لغزها على الحل في القصة التالية «تجار البركة» التي تحمل ملامح سابقتها ويظهر فيها بعض شخوصها.

يلتفت منسي إلى تعبيرات ذكورية متداولة بين الرجال، مثلما جاء في قصة «المخمرة» التي يتم فيها تصنيع الطوب، يخاطب أحدهم الآخر قائلاً: «شكلك طلعت النخلة

هاني منسي

عشية» التي تعني الممارسة الزوجية، ليكشف القاص من خلال التقاطته عن إحدى صور المرأة في المخيال الذكوري. وتتسع دائرة الخرافات لتأخذ منحى آخر مع قصة «هوبا بيضحك لي؟» التي تتناول الفتى هوبا الذي أصابته لوثة عقلية، وصار صاحب بركة يبحث الناس عن حلول لمشاكلهم من خلاله، وتحوّل قبره فيما بعد إلى مزار، ليعيد القاص إلى الأذهان شخصية «تشابليتو دي براتو» الذي أقنع الراهب باعتراف زائف في احدى قصص الديكاميرون، وصار بعد مماته «قديساً» يزور قبره المؤمنون طلباً للعون.

ينتقل القاص في الجزء الثاني من المجموعة إلى التركيز على عالم الحيوان في البيئات الريفية، ليُخرج الحيوانات من خلفية الحدث إلى واجهته، ينافس حضورها الإنسان في بعض القصص، وتتولى السرد في قصص أخرى. يتحول «دكر البط» من مشروع قربان إلى شعور بالخطيئة في قصة «وجبات إجبارية» مع ذبحه وأكله قبل وصوله إلى الراهب، وفي قصة لاحقة تحمل اسم «دكر البط» نستمع للطير بدلاً من التحدث عنه، يروي كيف يمارس ذكوريته، ويقارن العيش مع الطبيعة بالعيش مع البشر، ويصور لحظات إصابته في بيت «القرابني» قبل ذبحه.

ترصد قصة «سيف ووالده زاهر العساس» تغيّراً في النظرة إلى الحيوان، وطريقة التعامل معه في القرى مع تغير الزمن، يرث خبير الإنتاج الحيواني زاهر مهنة والده في مداواة الحيوانات وتخصيبها، ويحاول تطبيق العلم على حساب الطرق التقليدية، لتتكشف في سياقات التغيير درجة تمسك ناس الأرياف بالنمط وتعلقهم بحيواناتهم.

وتوضح قصة «عصا وحيدة وثعابين كثر» بعض جوانب العلاقة بين ناس القرى وحيواناتهم، وكيفية حل الفلاحين لمشكلاتهم اليومية مع الحيوانات، والطرق المستخدمة في التسهيل عليها، حيث يعنى «العساس» بتكاثر الحيوان في الوقت الذي تعالج سحر سموم الثعابين، وتفتح نافذة على الموروث من خلال البحث في الدلالات الثقافية بإشارتها إلى عبارة «كونوا حكماء كالحيات، بسطاء كالحمام» المأخوذة من العهد الجديد (إنجيل متى)، ونظرة قدماء المصريين للحيات التي ترمز للحياة بتغييرها جلدها بين حين وآخر، ولعين الثعبان دور مختلف في قصة «همس مجلجل» حين تظهر مرآة تختزل صورة الكائنات التي تراها، بما في ذلك البشر.

يستكمل الكاتب في قصة «الحية» صورة الإنسان أمام الثعبان، ليصحح الصورة المتداولة في أذهان البشر، يتضح أن الثعابين لا تكره الإنسان، لا تشتهيه، لكنها في المقابل تنبذه، تهجره، تتجنب فزعه، لا تحتفظ بسمها لأذاه بل للدفاع عن النفس، وللثعابين فوائد للإنسان من بينها تخليص الطبيعة من الحشرات والفئران، لكن الإنسان يجور عليها باستخدامها للعلاج والتسول، وينزع أسنانها وسمها.

الليل عالم في القصة التي تحمل اسمه، يقارن نفسه بالنهار ليظهر مآثره، يحق له التباهي بفضله على حياة الكائنات، أثره على العلاقات بين البشر، توفير ما يكفي من المناخات لتخصيب الخيال، والشكوى مما يقترفه الناس باستغلالهم سواده.

تميل قصص المجموعة إلى أنسنة الحيوان وحيونة الإنسان، تبدو الحيوانات أكثر إنسانية في تعاملها مع الطبيعة، وقلة عدوانيتها، واقتصادها في الحصول على حاجاتها، فيما يستسهل البشر استباحة بعضهم البعض، لتأخذ العلاقة بينهم شكلاً مشابهاً للعلاقة مع الحيوان الأقل قيمة في المنظور البشري، كما يظهر الإنسان في كثير من الأحيان توحشاً في قسوته على الحيوانات.

تقود هذه النظرة إلى تمايز البشر عن بعضهم، يأخذ التمايز في بعض أشكاله التباين الطبقي الذي يتيح للعمدة إخصاء تابعه جعفر دون تأنيب ضمير، ويظهر بوضوح في اختلاف ظروف سكان أطراف القرية عن الظروف التي يعيشها السكان في مركزها، حيث تضطر المرأة لغض الطرف عن قلة فحولة زوجها للحفاظ على امتيازات حظيت بها لاقترانها به، علاوة على المقارنة الخلاقة التي تظهر اختلاف النظرة للأشياء بين الأرياف والمدن.

للزمان والمكان تحولاتهما في قصص المجموعة، تظهر هذه التحولات بشكل أو بآخر في استخدام وسائل الاتصال الحديثة، اختفاء مهن أمام أخرى، وتغير النظرة للأشياء بين جيل وآخر، لكن رتم التحول يبقى بطيئاً بحكم ابتعاد الريف عن المركز، مما يفرض الحاجة للمزاوجة بين الوعي والخيال في التعامل مع تلك المناخات.

التشويق، والتضمين والتعويم لتمرير الغموض البناء، استخدام الأمثال الشعبية في سبر أغوار البيئة الاجتماعية التي يتم تناولها، الحرص على قراءة المناخات من زوايا مختلفة، ولا يخلو الأمر من محاولات جادة للاستفادة من تباين الوعي مثل التوقف عند ألعاب الاطفال.

تمكن هاني منسي في «قرموط الست» من الدخول إلى الزوايا المعتمة التي اعتادت الكتابات النمطية تفادي الاقتراب منها، مناوشة المسكوت عنه في عالم الأرياف، ليوفر من خلال التعرض لتأثيرات الجنس على الحياة اليومية جرعة من الاشتباك مع «التابو»، والمضي في التجريب إلى حد تجاوز اللون الكتابي، والسعي للتقريب بين المحكي والمكتوب، دون الإخلال في الالتزام بتقديم وجبة معرفية عن العوالم المستهدفة، مما يتيح لعوالمه وشم ذهن المتلقي الباحث عن أدب مختلف.

تطغى على قصص مجموعة «قرموط الست» اللهجة المستخدمة في صعيد مصر، مما تطلب وضع الهوامش للتوضيح، الأمر الذي لم يحل دون بعض الصعوبة في وصول المعنى إلى القارئ، لكن هناك ما يبرر ذلك في هكذا نوع من القصص، فاللغة بنت البيئة ومتسقة معها مما يتيح الاستفادة من الشحنات الثقافية المتغلغلة في الوجدان المصري، والتحرر من سياق الفصحى، والاقتراب من هامش الهامش.

أخذت بعض قصص المجموعة منحى الترميز والبعد الفلسفي ـ كما الحال مع قصة «المخمرة» ـ التي تصف العلاقة بين روح منطلقة وجسد عليل، لا الأولى قادرة على حمل الثاني، ولا الثاني قادر على مجاراة الأولى.

إلى جانب الجرأة في التناول، توغل قصص المجموعة في التجريب باستخدام أساليب سردية مستمدة من التاريخ ليتلاءم الشكل مع الموضوع، اللجوء إلى لعبة

سيرة الكاتب

هاني منسي، كاتب وقاص وناقد فني وأدبي من مصر. يعمل خبيراً في تدريس اللغة الإنجليزية، ومدرباً للمعلمين. يكتب القصة القصيرة والدراسات النقدية. من أعماله: المجموعة القصصية «سنسكار» الصادرة عن دار النسيم للنشر والتوزيع، عام 2023، والمجموعة القصصية «قرموط الست» الصادرة عن دار روافد للنشر في القاهرة، 2025. أنشأ قناة «يوتيوبي» المعنية بنشر الفعاليات الثقافية والأدبية ومناقشة الأعمال الإبداعية. له برنامج ثقافي يستضيف فيه أدباء وفنانين.

مرحبا

الإعلام الجديد.. ازدحام اتصاليّ

بقلم: الدكتور صالح أبو أصبع

أتاحت الابتكارات في مجال التكنولوجيا رقمنة وسائل الإعلام وانتشار الإنترنت، لمليارات البشر، المشاركة في التفاعل وإنشاء المحتوى. وقاد ذلك إلى تواجد عدد متزايد من الأجهزة والمنصات الرقمية والشبكات الاجتماعية مما سبّب تغييراً كبيراً في أساليب وحجم تفاعل الناس وتواصلهم بطرق تفاعلية مختلفة في أي وقت ومن أي مكان. ومع هذا يتم تغيير نسيج الحياة اليومية للبشر. إذ تؤثر المنصات الإعلامية الجديدة في الحياة اليومية للأفراد وتفاعلاتهم الاجتماعية، وأساليب ترفيههم وطرق حصولهم على المعلومات، وتؤثر في المجتمعات من حيث أنماط الاستهلاك، وخدمات البيانات والمعلومات والعمل والتعليم والصحة والاقتصاد والإدارة الحكومية والحياة السياسية وعولمة المعرفة.

وفّرت شبكات الإنترنت الاجتماعية لمستخدميها المشاركة عبر فيس بوك وإنستغرام وواتس آب وغيرها، وفي المدونات والمنتديات وبناء كيانات صحافية جديدة منافسة ومغايرة للصحافة التقليدية، تتميز بالحرية والتنوع والفورية في متابعة الخبر ونشره وقت حدوثه، مع قدرة القراء على المشاركة والتعليق على الأخبار وطرح آرائهم حول الأحداث. ونتيجة الانتشار الواسع للوسائل الرقمية وشبكات التواصل الاجتماعي شهدنا تحوّلًا جذريًا في البنية الاتصالية للمجتمعات العربية. وقد أدّى هذا التحوّل إلى انتقال الاتصال من نموذج الندرة والسيطرة إلى نموذج الوفرة والتدفّق المستمر للمعلومات. وأفرز هذا التدفّق الكثيف ظاهرة يمكن توصيفها بالإفراط في الاتصال، والازدحام الاتصالي مما يتجاوز قدرة الأفراد على الاستيعاب والتحليل والتمييز.

والتساؤل هل أسهم هذا النموذج الاتصالي وانتشاره في تعزيز الوعي والمعرفة في المجتمعات العربية، أم أدى إلى نتائج عكسية؟ يشير الإفراط في الاتصال إلى كمٍّ من الرسائل يفوق قدرة الفرد أو المجتمع على معالجة ما يتعرض له، ما يؤدي إلى التشتت وضعف الفهم. كما يقود الازدحام الاتصالي الذي يعني التداخل والتزامن الكثيف للرسائل الإعلامية عبر وسائط متعددة، من أداة للمعرفة إلى مصدر للضجيج. وقد بات ظاهراً أن الاحتياجات التواصلية للأجيال العربية الشابة واستخداماتهم للبيانات والترفيه والتواصل الاجتماعي في تزايد مستمر. إذ تكشف المؤشرات عن ارتفاع معدلات الاستخدام اليومي لوسائل التواصل الاجتماعي في البلدان العربية، حيث باتت هذه الوسائل المصدر الرئيس للأخبار والمعلومات. وتتمثل في توجههم الغامر نحو الشبكة العنكبوتية، إذ يجدون في الإنترنت ضالتهم في الترفيه والتواصل الاجتماعي والانغماس في الألعاب الإلكترونية، والقليل منهم من يقوم في البحث عن المعلومات، مع ملاحظة عزوف الشباب عن الكتاب الورقي والمكتبات والصحافة الورقية. وهذا الوضع قاد إلى تناقص ظاهر في استهلاك وسائل الإعلام التقليدية مقارنة بالإعلام الجديد، مما تسبب في تغيير كبير في مدى انغماس الأشخاص وتفاعلهم مع الوسائط الرقمية، بل والافراط في استخدامها.

يخلق الإفراط الاتصالي في السياق العربي حالة من الإشباع الزائف بالمعلومات وتشويش الوعي وتراجع التفكير النقدي وتنامي الاستهلاك السطحي للمحتوى. كما يؤدي الازدحام الاتصالي إلى تراجع القراءة المتعمّقة والتحليل العقلاني وضعف القدرة على التمييز بين ما هو مهم وما هو هامشي. لا يمثّل الإفراط في الاتصال في البلاد العربية تقدّمًا اتصاليًا، بل يكشف عن أزمة في إدارة المعرفة في العصر الرقمي. فالتحدّي لم يعد في الوصول إلى المعلومة، بل في القدرة على انتقائها وفهمها وتوظيفها. ومن ثمّ فإن معالجة الازدحام الاتصالي تتطلب مقاربة شمولية تربط بين التربية والإعلام والتعليم والثقافة.

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

مجموعة محمود الرحبي الفائزة بجائزة الملتقى للقصة القصيرة

«لا بار في شيكاغو».. سرد الحد الأدنى للوجود

محمود الرحبي

كتب: عز الدين بوركة (الرباط)

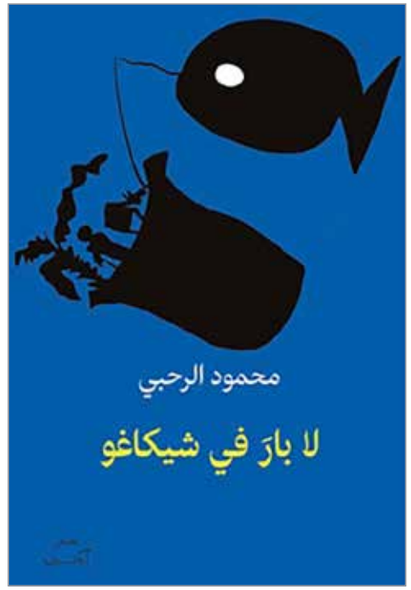
تنجح المجموعة القصصية «لا بار في شيكاغو» للقاص والروائي العُماني محمود الرحبي، في جعل الكتابة مساحة لالتقاط الحياة في حدها الأدنى، دون تضخيم، ودون اختزال. فكل القصة تراقب طريقة العيش داخل زمن مكسور. وتنهض المجموعة الفائزة بجائزة الملتقى للقصة القصيرة في دورتها الثامنة، على تحويل النجاة من وضع استثنائي إلى حالة وجودية دائمة، حيث يتراجع مفهوم الحياة بوصفها تجربة ممتلئة لصالح الاستمرار البطيء بوصفه فعلاً تقنياً وجسدياً وزمنياً. إذ لا تعمل الجملة «أنا لا أعيش يومي بل أنجو منه»، وهي قولة منسوبة لدوستويفسكي، كعتبة دلالية فحسب للنص الذي تحمل المضمومة الصادرة عن منشورات أوكسجين، عنوانه، ولكن بوصفها قانوناً سردياً يُحكِم توزيع الأفعال، وبناء الشخصيات، وإيقاع الزمن، مثلما يتأسس فعل الحكي كله داخل الفضاء السردي للقصص. فلا يتقدّم السرد نحو غاية، ولا يراكم أحداثاً تقود إلى ذروة ما، فهو يدور داخل حلقة مغلقة من الأفعال الصغرى التي هدفها الوحيد تفادي الانهيار. فهَمُّ الحكاية المعاصرة ليس مصارعة الخالد أو البحث عن الأسطوري في المستحيل، وإنما ملامسة المفارق في العابر والدائم في المتشظي، لتختلق بذلك أسطوريات مصغرة غايتها النّبش في الخافت والخفي داخل الذات الإنسانية، إذ إنها «قليلة الأحداث التي لا تترك على الأقل أثراً مكتوباً»، كما يخبرنا جورج بيريك. بهذا المعنى، تتأسس القصص على منطق الحد الأدنى من الوجود، حيث كل يوم يُدار كما تُدار أزمة، وكل حركة تخضع لحساب مسبق للكلفة الجسدية والنفسية.

وبالمقابل فالنجاة، في هذا السياق، تفقد بُعدها الاستثنائي وتتحول إلى حالة مستقرة، أي إلى نمط عيش يومي متشبّع باللحظة. وأما الشخصيات فلا تواجه خطراً محدداً، ولا تقاوم عدواً واضحاً، فهي تعيش داخل ضغط زمني مستمر، حيث كل يوم يفرض شروطه منذ لحظته الأولى. هذا التحول الجذري في طبيعة الصراع يسحب السرد من منطق الحدث الكبير، ويضعه داخل شبكة من الأفعال الصغرى المتتابعة، فالدراما كامنة في الاستمرار البطيء واللحظي ذاته، وفي عمق العابر نفسه واليومي ذاته، دون أي حاجة لأي نهاية دموية، فالمأساة خافتة والقلق كائن وهُما الدافع المستور الذي يقود الشخصيات داخل الحكايات، مثلما يقع خارجها في زمن الواقع، غير أن القاص ههنا لا ينطلق من الواقعي إلّا كي يعبّر عن المنفلت من أمام أعيننا: اللحظة والعابر والزائل والبطيء اللامرئي، الذي يرسمه عبر تفاصيل السرد المحتكم لفعل المشيّ وقوة النسيان.

ينعكس هذا المنطق مباشرة على بناء الشخصيات التي تُقدَّم بوصفها أجساداً في حالة توازن هش مع العالم، لا بوصفها ذواتاً مكتملة أو مشاريع تحول. فالشخصية بهذا المعنى، لا تسأل «ماذا أريد؟» ولكن «كيف أستمر؟»؛ فيُفرغ هذا التحول في سؤال الوجود السرد من الدوافع النفسية التقليدية، ويعوضها بمنظومة من الإكراهات اليومية. حيث الشخصية تمشي وتنتظر وتشرب وتراقب، وتتوقف، لا لأن هذه الأفعال تقود إلى معنى أعلى، ولكن لأنها تشكل شروط البقاء، وهي عينها أفعال قائمة في شرط اليومي وفي حالة الزائل؛ وعبرها يتخلى السرد عن منطق التعليل الداخلي، ويعتمد منطق التتابع العملي للأفعال، فالفعل يبرر ذاته بذاته. يتضح لنا الأمر في مطلع قصة «لا بار في شيكاغو» نفسها: «كان مال الله أو مالان كما يُختصر اسمه في كلمة، يقف منتظراً أن يقطع الشارع، بعد أن قطع ساعة الغروب مشياً من بيت أخته بفردة عكّاز؛ وفي طريقه صعد وهدة منخفضة تنفرج على بساط صخري، لتنتهي خطواته بمستراح الشارع العامّ. هذه العادة شبه اليومية من الحذر هي ما جعل رحلته آمنة لا تقربها المخاطر». وتبرز هذه الصيغة الفعلية والجُملية القصيرة المبنية على الحركة الدؤوبة التي نستعير لفظ «المشي» ههنا دلالة رمزية عليها، في نصوص المجموعة القصصية، مثلما نلمح في قصة «رحلة»: «توفيق حمل زوجته أمل من صحار إلى مسقط».

من هنا يتشكل الزمن السردي بوصفه زمناً معلقاً، قائماً على الحركة المتشظية، كأنه لا يتقدم ولا يتراجع، غير أنه يعيد إنتاج نفسه. إذ التكرار لا يُستثمر كآلية فنية معلنة، فهو خلاف ذلك يتسرب عبر التفاصيل. والزمن لا يحمل وعد التغير، ولا يفتح أفق التوقع، فهو يشتغل بعدّه حيز اختبار للقدرة على الاحتمال. ويتحدد، المكان داخل هذا الزمن، بوصفه شريكاً في النجاة، لا إطاراً محايداً. إذ الأمكنة تُبنى عبر استعمالها المتكرر، فهي أفضية تُختبر من حيث ما تمنحه من هدنة مؤقتة للجسد. وأما المكان الجيد في هذا السرد ليس هو ذاك الجميل أو المفتوح، وإنما المكان الذي يسمح للجسد بأن يضع ثقله دون أن يُسأل، «وفي السجن لم يفكّر في الانتقام، وإنما فكر في تجديد حياته». بهذا المعنى، يتحول المكان إلى أداة تنظيم للنجاة، ويوزع التعب، ويؤجل الانهيار، ويمنح الإحساس الزائف بالسيطرة.

وبالمقابل، يمثل الجسد، في هذا السياق، مركز الثقل الحقيقي للسرد. إذ الجسد المصاب، أو المتعب، أو المتقدم في العمر، إنه الجسد الذي يحتاج إلى عكاز، أو إلى كرسي، أو إلى توقفات متكررة، لا يُقدَّم بوصفه استعارة أو رمزاً، ولكن بوصفه وحدة قياس للزمن والمكان. وتبعاً لهذا المعطى فالمسافة تتجاوز مقاييس الأمتار، لتقاس بعدد التوقفات، بعدد



الخطى المتثاقلة والبطيئة. وبالتالي، فالزمن لا يُقاس بالساعات، ولكت خلاف المعتاد بقدرة الجسد على التحمل، فيغدو الجسد هو المقياس الفعلي لكل حركة ولكل فعل وللزمن نفسه. هذا التحول يجعل السرد شديد الالتصاق بالمادي، دون أن ينزلق إلى الواقعية التسجيلية. والجسد هنا يفكر، لكن تفكيره يتم عبر الألم، وعبر الإرهاق، وعبر الحاجة إلى الجلوس... لهذا تتباطأ حركات الشخوص ويتكاثف الزمن، وتضمحل الأجساد وتتقلص المسافات، فتتحول الحكاية كلها إلى نوعه من الكتابة التي تعدّ «تصفّح الذات» بتعبير هنري ميشو.

يعيد هذا التركيز على الجسد تعريف العلاقة بالآخرين. فالآخر لا يظهر بوصفه موضوع رابط عاطفي أو صراعي، فهو جزء من المشهد، بكل ما يعتريه من حضور عابر أو نظرة أو إيماءة أو مساعدة صامتة أو تجاهل محسوب. ولا تُبنى العلاقات الإنسانية في هذه القصص، ولا تتطور، فهي تُدار بالحد الأدنى من الاحتكاك. وأما الصداقة والزواج والقرابة فكلها وغيرها علاقات تُختصر في أفعال صغيرة. بهذا يتجنب السرد المواجهة المباشرة، ويُفضل منطق التعايش الحذر، حيث كل علاقة تحمل في داخلها إمكانية الانقطاع. وينعكس هذا الاقتصاد العاطفي على اللغة التي تشتغل بمنطق مشابه. حيث الجملة السردية قصيرة وعملية وخالية من الشحن البلاغي. فاللغة لا تصف المشاعر، إذ تتركها تتولد من تتابع الأفعال. وضمن هذا الإطار، تكتسب النجاة معناها الأكثر كثافة. إذ النجاة هنا لا تعني الخلاص، ولا تشير إلى تجاوز المحنة، فهي تشير إلى القدرة على الاستمرار دون وعود.

سيرة الكاتب

محمود الرحبي، كاتب من عُمان، يشتغل على القصة والرواية والصحافة. في المتن الروائي، أنجز «خريطة الحالم» سنة 2010، «فراشات الروحاني» سنة 2013، «المموَّه» سنة 2023، قبل أن تصدر أعماله الأحدث «طبول الوادي» سنة 2024 و«أوراق الغريب» في طبعتها الثانية. أما في القصة القصيرة، فقد صدرت له مجموعة «ساعة زوال» المتوَّجة بجائزة السلطان قابوس في دورتها الأولى سنة 2012، ومجموعة «أرجوحة فوق زمنين» التي نالت المركز الأول في جائزة دبي الثقافية سنة 2009. كما بلغت مجموعتاه «لم يكن ضحكًا فحسب» و«صرخة مونش» القائمة القصيرة لجائزة الملتقى للقصة العربية.

تخوم الكتابة

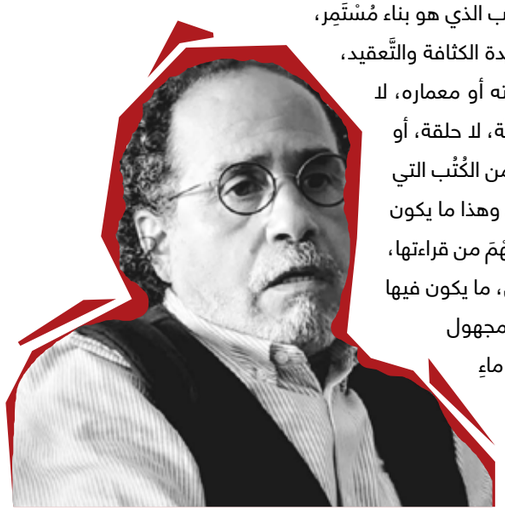
الكتاب المفتوح

بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

أقصد العملَ الذي لا ينتهي، ما لا تُستنفَد صفحاتُهُ، لا يُطْوى، ولا يُغلَق، كُلّ نهاية فيه بداية. الكِتاب الذي نقرأُهُ في كُتبٍ، مثل حلقات السلسلة الواحدة التي بعضُها يَشُدُّ بعضاً، ولا حلقة فيها تكون دون الأخرى. هذا هو الكتاب المفتوح، أو الكتابُ المتاهة.

بل إنَّ الكِتابَ المفتوحَ، هو كتابٌ في اللّانهائيّ، كتاب لا نهائيّ، لا يُكتَبُ دُفعةً واحدةً، كما لا يُقْرأ دُفعةً واحدةً. وهو ما ندخلُ إليه ولا نَخرجُ منه، كِتابٌ متاهةٌ، لُغتُهُ هي لُغاتٌ، واللُّغةُ هنا بمعنى الأسلوب، وطريقَة الكتابة، ما يتميَّزُ به الكِتابُ من مُراوغَةٍ، ومن ازْورارٍ، هو نفسُهُ ازْورار الشَّاعر، أو القاصّ، أو الرِّوائيّ، أو الكاتِب، بما في الكِتاب من استعاراتٍ، ومن تَبْعِيدٍ في الصُّوَرِ والمجازاتِ، وما يَختلِقُهُ الشَّاعِر أو الكاتب من أخْيِلةٍ، ومن كلامٍ لا يُشْبِهُ الكلام، بتعبير النُّقَّاد العرب القُدامى.

والكِتابُ المفتوحُ، هو كتابٌ لا يُشْبِهُ الكُتُب، لا يُحاكيها، أو يَحْتَكُّ بها، بقدر ما تكون فيه، ينأى بنفسه عنها، يَمْحُوها، يَطْمس آثرها بالإخفاء والإرجَاء، لا بالمُقابَسَة و الاحتذاء، أو بالاعتداء، إذا شئنا، بل بالابتكار والابتداء أو الابْتِداع، وهذه هي بدايات الكتاب المفتوح، تكون في طياته، في ما يأخذُنا إليه من عوالِم ومجرَّات غير معروفة، أو لم نجرؤ على الذَّهاب إليها، والدُّخُول فيها، وهي نفس بداياته في طبيعة الرؤيا، وفي طبيعة الخيال، في مشروع الشَّاعِر أو الكاتب الذي هو بناء مُسْتَمِر، الهَدْمُ فيه جزء من البناء، أو هو هَدْمُ الهَدْم، بهندسة لَوْلبيَّةٍ شديدة الكثافة والتَّعقيد، مُتراكِبَة ومُتشابِكَة، الفراغ والبياض فيها، هُما بين دَوَالّ هندسته أو معماره، لا يمكن أخذ بعضها دون الآخر، فهي نفسها السلسلة بحلقاتها كامِلَة، لا حلقة، أو بعض الحلقات دون غيرها، وهذا ما يحدث في قراءتنا لهذا النَّوْع من الكُتُب التي هي مشروعات في الفِكْر والنقد والإبداع، لا نبْلُغُ منها إلَّا بعضَها، وهذا ما يكون السبب في سوء علاقتنا بها، وفي سوء قراءتنا لها، نحن نقصد الفَهْمَ من قراءتها، وهي تُرِيدُنا أنْ نكشف بعض آثار المحو فيها، أو نكتشف، بالأحرى، ما يكون فيها صيرورةً بلا انقطاعٍ، أي ذلك اللانِهائِيّ، أو اللامُتناهِيّ الذي هو مجهول المعرفة والكتابة والإبداع، وهو ما نصبُو إليه دون أن نَبْلُغَهُ، مثل ماءِ الظَّمآنِ، كما في الآية.



• شاعر وناقد من المغرب

كتاب المغربي إدمون المليح يتناول أندلس التعايش

«الزريرق».. أصدقاء الكلام

إدمون عمران المليح

ضفاف

كتب: الدكتور إبراهيم الخطيب (تطوان)

يتألف كتاب «الزريرق» للكاتب المغربي إدمون عمران المليح من مجموعة مقالات غير مؤرخة، وبضع مداخلات ألقيت في ندوات عقدت في إسبانيا بين 1987 و1992، وفي ندوة عقدت بإيطاليا سنة 1995، بالإضافة إلى المقدمة التي وضعتها ماري سيسيل ديفور.

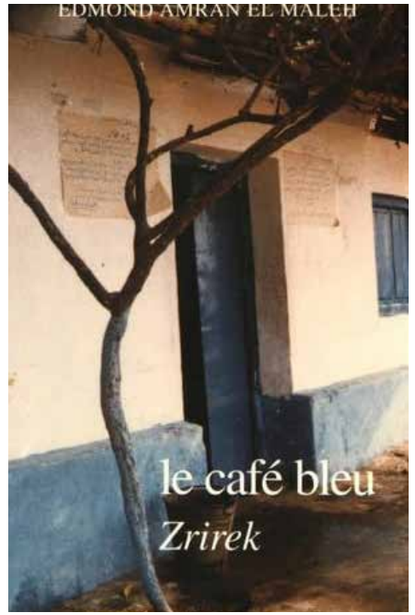
ويمكن تصنيف المقالات والمداخلات إلى نوعين، الأول: مقالات ذاتية يتحدث فيها الكاتب عن مقهى «الزريرق» في مدينة أصيلة المغربية الواقعة على المحيط الأطلسي، وعن فقر وغرابة صديقه الفنان خليل الغريب، وعن مقبرة اليهود في المدينة، قبل أن يتحدث عن تجربة كتابة روايته الأولى «المجرى الثابت» طارحاً قضايا نقدية مثل الهوية الثقافية، واللغة الأم ولغة الكتابة، والسيرة الذاتية والتخييل. والنوع الثاني: مقالات حول كُتّاب ونصوصهم، يتحدث فيها عن كتاب «الليلة الناجية» الذي ألفته زوجته ماري سيسيل ديفور عن فكر والتر بنجامان، كما يتحدث عن كاتبين مغربيين هما الشاعر مصطفى النيسابوري والروائي والشاعر محمد خير الدين، وعن أربعة كتّاب إسبان هم يوحنا الصليب (1542 1591-) ، وأندريس سانتيش روباينا، وخوسي أنخيل فالنتي، وخوان غويتيسولو، وعن الفيلسوف وعالم اللاهوت الإيطالي جيوردانو برونو (1548 - 1600)، وأخيراً عن جان جينيه الذي خصه بثلاث مقالات تتغيا مقاربة كتابه «الأسير المتيم» (أسير عاشق) من زوايا متعددة.

والملاحظ أن إدمون المليح خص الكتّاب الإسبان الأربعة بست مقالات، من أصل الـ12 مقالة المكرسة للكتّاب، وذلك ما حدا بي إلى تأمل هذا الملمح وجعل مقاربة الثقافة الإسبانية في كتاب «الزريرق» الصادر بالفرنسية عن منشورات «بينيسي سوفج»، موضوعاً لهذه المقالة.

هل بإمكاننا أن نرى في وصول الكاتب أو قرينه المتخيل، وهو في السابعة عشرة من عمره، إلى أبواب مدينة مليلية المحتلة عشية اندلاع الحرب الأهلية أول لقاء له بـ«إسبانيا»؟ وهل بالمستطاع اعتبار هذا الحدث الذي يسميه الكاتب «تاريخاً زائفاً لميلاد حقيقي» مفتتح علاقته بالثقافة الإسبانية وهي في ذروة الصراع بين الأحادية المتسلطة والتعدد المخصب، أم مجرد حدث يشخص وعيه بما يجب أن تكون عليه رؤيته للعالم؟

تتوفر مقاربة الثقافة الإسبانية في مقالات إدمون المليح على بعد حضاري يتم التعبير عنه من خلال إبراز أهمية تعايش الديانات الثلاث، ونبذ كل نزعة تفتيش من شأنها تدمير هذا التعايش بواسطة النبذ والإحراق، وعلى بعد زمني يمتد من موسى بن ميمون وابن عربي المرسي (في القرنين الـ12 والـ13 الميلاديين) مروراً بيوحنا الصليب ولويس دي غونغورا (من القرن الـ16) وثرفانتيس (من القرن الـ17)، وصولاً إلى كتاب القرن الـ20؛ كما أن تلك المقاربة تتوفر على بعد جغرافي موسّع، حيث لا يندرج فيها كتّاب من إسبانيا فقط ولكن أيضاً من أميركا اللاتينية الناطقة باللغة الإسبانية، وإن كان الكتّاب الذين ينتمون إلى هذا الفضاء إنما تتم الإشارة إليهم باختصار، وهم: كارلوس فوينتيس (مكسيكي) وخوسي ليثاما ليما (كوبي) وسيفيرو ساردوي (كوبي) وأوكتافيو باث (مكسيكي)، دون إغفال استشهادات دالة على شكل فقرات اقتبست من إنتاجهم لإغناء رؤى وتوجهات صاحب الكتاب. وهناك بعد آخر لمقاربة الثقافة الإسبانية، وهو بعد تجنيسي يتجاور فيه الشعر والرواية، وإن حظي الشعر بالنصيب الأوفر من اهتمامات الكاتب كقارئ، رغم أنه في العمق لا يولي التجنيس أي اعتبار.

لكي ندرك طبيعة اختيارات إدمون المليح، يجدر بنا أن نتفحص خصوصية مقاربته، فهو يرفض النقد، خاصة النقد المنهجي أو الأكاديمي الاحترافي المستمد من اللسانيات وعلم الدلالة، ويعتبر أن قراءة نص ما تعني كتابته مجدداً؛ أي إعادة صياغته، فليس هناك حد فاصل بين الكتابة والقراءة. إنه يرى أنه ليس ضرورياً، عند الشروع في القراءة، أن نبدأ من الصفحة الأولى ثم نتدرج نزولاً مع الصفحات الموالية، وإنما يمكن الانغماس في النص من أية صفحة شئنا، حيث يتحكم في القراءة حدس الاكتشاف. ثم إننا، عند القراءة أو تأمل النص، لا يجب أن نظل سجناء



ملفوظه، بل علينا أن نسبح في دلالاته فنغادر النص بحثاً عن هوامش وعوالم وأنساق مجاورة قد تكون الفلسفة أو التشكيل أو الموسيقى أو ذكريات خاصة بالقارئ، كما أنه من حقنا أن نستعمل تجاربنا كمرادفات لذلك النص، أو نبحث في كياننا الروحي عن أصداء له بعيدة الغور.

خص مؤلف «الزريرق» بمقالتين الشاعر والمتصوف ورجل الدين الكرملي يوحنا الصليب، حيث أبرز في الأولى، وعنوانها «همهمات صوت أخرس في ليل أوبدا» (أوبدا مدينة أندلسية عتيقة تقع في إقليم جيان)، أهمية استرجاع محنة الرجل في أسره بطليطلة، وعدم اعتبار عفو الكنيسة عنه وتعميده قديساً في ما بعد مبررين لنسيانها، إذ من قلب تلك المحنة نبع شعره الصوفي الذي تغتني عروقه بمختلف تيارات التصوف الإسلامي واليهودي. ويرى إدمون أن يوحنا الصليب، إذا كان صاحب مذهب يهدف إلى إيصال معتقداته إلى الناس، إلّا أنه هو ذاته نص يستحق القراءة، وأنه لولا الكتابة لما كان قد أثار اهتمام حركة التفتيش التي ترى في كل نص مخالف لتوجهاتها خروجاً على الإجماع الذي يكون في الغالب مفقراً للروح. أما في مقالته الثانية المعنونة «القديس يوحنا الصليب» فقد ألح إدمون على ضرورة قراءة تصوف الرجل من زاوية الروافد اللغوية الثلاثة، الإسبانية والعربية والعبرية، التي لا يستبعد اتصالها عن طريق الترجمة بالحكمة الشرقية وخاصة الصينية. ويلاحظ المليح أن تجربة يوحنا الصليب الصوفية تنطلق من صيرورة جسدية تنقل المتصوف من حالة العمى إلى حالة الاستبصار الوجودي والاستغراق في نورانية الرمز. ثم يصف شعره، وخاصة «النشيد الروحي»، بكونه «معجزة نصية عبرت العصور، متجاوزة شتيمة النسيان والتحريف المتعمد، والتهديد الدائم بإحراق افتراضي».

وحظي الشاعر خوسي أنخيل فالنتي، بدوره، بمقالتين تحمل أولاهما عنوان «نافذة مفتوحة» والأخرى «من أجل خوسي أنخيل فالنتي». يشعر إدمون المليح إزاء كتابة هذا الشاعر بانتشاء لا يوصف فيسترجع أشعاره، ويرددها بين آونة وأخرى، ويحول كلماتها إلى مشاعر شخصية، لكنها المشاعر التي لا تستخف بثقل النص وحجمه ووقعه في الوجدان والمخيلة. إنه ينظر بإمعان أيضاً إلى صرامة لغته، ودقتها البلورية، فيخشى أن تكون قراءته قد أضاعت شيئاً من جوهرها أو انزاحت عنه لاصطناع انفعالات لا صلة لها به. ويبرز الكاتب المغربي، أثناء قراءته لديوان «دروس العتمات الثلاثة»، الأثر العبري في شعر فالنتي، خاصة أثر القبّالة، نافياً في الوقت نفسه خضوع الشاعر لأي تأويل مذهبي مسبق، ومن هنا ينطلق للتساؤل حول ماهية لغته: «بأية لغة يكتب فالنتي؟ هل بالآرامية أم بالعبرية أم بلغة ابن عربي الرائعة، أم بلغة يوحنا الصليب التي لا تقل عنها روعة؟» واصلاً تراثه الشعري بتراث أسلافه الخارجين في أعماق القرون الماضية، ومذكراً إيانا بما يقوله خوان غويتيسولو في كتابه «شجرة الأدب» من أن «الشاعر لا يخلقه أسلافه، وإنما هو الذي يخلق أسلافَه».

وتشكل مقالة «صورة في مرآة الانخطاف»، المكرسة لرواية «الأربعينية» (1991) لخوان غويتيسولو، إحدى أجمل المقاربات التي حظيت بها على الإطلاق. إذ يعترف إدمون المليح أنه شرع في قراءة الرواية في شرفة مقهى «ماتيش» (الذي لم يعد له حالياً وجود) والذي كان يقع موقعاً وسطاً بين ساحة جامع الفنا بمراكش والشارع الممتد صوب صومعة الكتبية، وأنه أثناء قراءتها خامرته مشاعر شتى، إذ لم يلبث أن تذكر شعراً لفالنتي. وعندما تساءل لماذ أتذكر ذلك؟ جاءه الجواب بأن النصين معاً ينبعان من «تلك المركزية النصية التي تنبض بالرغبة» والتي نسميها شعراً. ويتنبه الكاتب إلى المخيال الصوفي الذي يتخلل سرد «الأربعينية» فيشير إلى مقامات التصوف، وسلالم المعراج النبوي إلى السماوات الطباق، ويقول إن «الرواية، بما في ذلك عنوانها، مشبعة في أدق خيوطها بذلك النور الصوفي المستمد من رؤى ابن عربي وخيالاته»، لكنها مع ذلك «تبلغ ذروة الحداثة بسبب انفجار راهنيتها النابعة من أحداث معاصرة لكتابتها». قراءة موشورية تلتمع في شتى الاتجاهات: أحياناً تحضر الموسيقى كهامش، وأحياناً تتسرب ذكريات عن قراءات أخرى، وفي غالب الأحيان هناك التساؤل المؤسس والمركزي عن علاقة الكتابة بالقراءة، وعن دورة تخلق النص التي تستمد شبكتها من تفاعل تيارات خفية قادمة من ثقافات لا حصر لها، بعضها ثقافات شفوية، والبعض الآخر ثقافات تجارب مرتبطة بأجساد الكتّاب ونسيج علائقهم اليومية.

يعبر المليح عن إعجابه بشعر الشاعر أندريس سانتيش روباينا (وهو شاعر إسباني من جزر الكناري من مواليد 1952) واصفاً إياه بكونه «كتابة بيضاء للذاكرة» وأنه «مرآة ممدودة نحو الغياب»، ثم يتساءل متوجهاً بكلامه إلى الشاعر: «كيف عثرت على هذا الكلام المنفتح، الذي يُسَرّ بالكون ويتغنى بالسماء الجريحة والحجر والزهر والرمال والماء». ونظراً لقيمة التشكيل، وعلاقته بفضاء الصفحة التي تميز كتابة روباينا، فإن إدمون المليح سرعان ما يلجأ إلى هوامش الرسم التشكيلي فيتذكر رساماً يدعى مارك توبي يعتبره مبتكر الكتابة البيضاء، ثم يتذكر الرسام الكاتلاني وعلاقته بالرموز الصينية وحكمة الزّن، حيث يخلص إلى القول إنه لا يوجد هناك سور للصين يقف حائلاً بين الشعر والرسم. والواقع أن شعر روباينا يدفع القارئ إلى تأمل هندسة الصفحة حيث ينطوي القول المختصر على بلاغة الصمت. شعر منعزل عن مجرات التاريخ والمجتمع وحتى الأدب، لكنه يتغنى في عزلته بالعالم الذي يتأمله، باحثاً عن أسمائه الأولى، أسمائه الجوهرية.

يتعلق الأمر إذن بأربعة كتّاب إسبان، يعتبرهم إدمون «أصدقاء الكلام». ومع أنهم ثلاثة شعراء وروائي واحد، إلّا أنه لا يفرق فيهم بين الروائي والشاعر، بل يعتبر أنهم يمتحون جميعاً من «تلك المركزية النصية التي تنبض بالرغبة»، مركزية الكتابة، وينتمون جميعاً إلى أرض تنفرد بكونها مسقط رأس متصوفة مسلمين ويهود ومسيحيين نابهين هي الأندلس، وأن كتابتهم حافظت على جذورها واخترقتها في نفس الوقت مبتكرة عوالم جديدة لا يستطيع السير فيها إلّا الذين وُهبوا نعمة القراءة المستبصرة. تلك القراءة التي تجعل من ذات القارئ، بكل ما تنطوي عليه من يقينيات وشكوك وتجارب وإرهاصات، الأداة الوحيدة للاقتراب من أسرار النص.

ذاكرة روحية

يقرأ الكاتب المغربي إدمون المليح في كتابه «الزريرق» أربعة من أدباء إسبانيا بجدية، فتحرك نصوصهم فيه سيلاً من الانطباعات وردود الفعل، وتستدعي ذاكرته النصية وذاكرة جذوره الروحية التي تنغرس في المغرب وإسبانيا، وتتطاول قروناً عديدة، كما تنغرس في نص الثقافة الأوروبية، خاصة حسب تأويل والتر بنجامان لهذا النص. قراءة مخصبة ترتبط رهاناتها بالوجود، والصيرورة، وتجعل القارئ ضيفاً مبرزاً في محفل الكتابة.

الباحثة الإيطالية ترى أنّ الروايات بعد «زينب» تتخذ «السيرذاتي» سمة أساسية

ماريا إلينا بانيكوني: في البداية رأيت الثقافة العربية بنظّارة مصرية

ماريا إلينا بانيكوني

حاورها: الدكتور محمد الداهي

تكرّس الباحثة الإيطالية ماريا إلينا بانيكوني جهوداً كبيرة في دراسة السرد الروائي العربي منذ بشاراته الأولى إلى الرواية الحديثة، فهي متخصصة بالأدب العربي، بحثاً وترجمة.

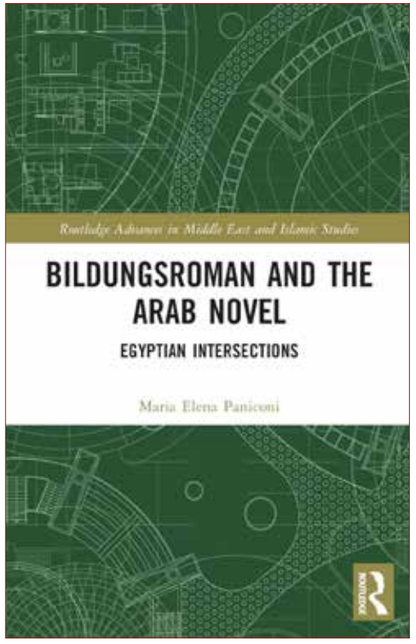
وفي حوار مع مجلة «كتاب»، تقول ماريا بانيكوني إنها في البداية، رأت الثقافة العربية بنظارة مصرية، من خلال دراسة رواية «زينب» لمحمد حسن هيكل، لكنها بعد ذلك وسّعت من نظرتها لتشمل الرواية في كثير من البلدان العربية، متناولة الأصوات النسائية الرائدة، مضيفة «تمكنت بمرور الوقت أن أتبنى في أبحاثي نظرة متعددة المراكز لمعالجة القضايا التي تستوعبها الرواية في مختلف الأقطار العربية مثل السودان وفلسطين وتونس ودول الخليج العربي والمغرب».

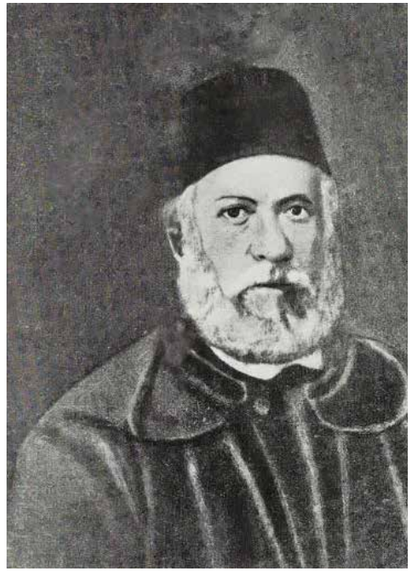
وتستنتج مؤلفة «الهجرة في الأدب العربي» أن «الأعمال جلّها التي ظهرت تباعاً بعد (زينب) تتخذ من الاستيحاء السيرذاتي، أكان حقيقياً أم مختلقاً، سمة من سماتها الأساسية».

• درست في مصر وتأثرت بالثقافة المصرية؛ ما حفزك على اعتبارها المعيار الأساس في تقييم الوضع الثقافي العربي، ما رأيك بالتحولات الجديدة مع ظهور عواصم ثقافية عربية أخرى؟

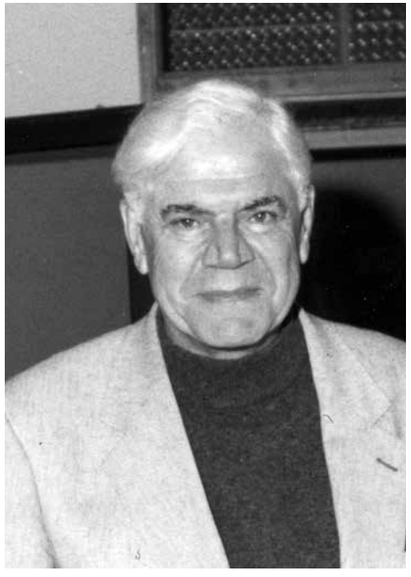
- لقد اطلعت - في البداية - على الثقافة العربية بالنظارة المصرية، لكنني تمكنت بمرور الوقت أن أتبنى في أبحاثي نظرة متعددة المراكز لمعالجة القضايا التي تستوعبها الرواية في مختلف الأقطار العربية مثل السودان وفلسطين وتونس ودول الخليج العربي والمغرب. وكنت سعيتُ في دراستي لرواية «زينب» لمحمد حسين هيكل إلى التركيز على بداية الرواية العربية الأصيلة في السياق المصري وباعتماد الشخصيات المصرية. إن «زينب» متأثرة بالرواية الفرنسية «جولي أو أُلويزْ الجديدة» لجان جاك روسو، فيما يتعلق بالذات المتحررة عاطفياً وأخلاقياً وبالمتخيل الريفي. موازاة مع ذلك، كان هيكل مطلعاً على أعمال كل من جون ستيوارت ميل، توماس كارليل، غوستاف لوبون، وإرنست رينان وغيرهم من المفكرين الأوروبيين، ومتأثراً بهم في تبني الأيديولوجيا القومية والليبرالية، وفي عمله بصفته عضواً نشيطاً في حزب الأحرار الدستوريين. أنا معجبة بهذه المفارقة التي تستوعب في ثناياها المكون الإيديولوجي المكرس للأدب. وفي هذا الصدد، أعد رواية «زينب» مثالاً عن سيرورة إنسانية أو بالتالي ثمرة من ثمراتها في إطار التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية.

أسعى في محاضراتي إلى تعريف طلبتي بأن رواية «زينب» تجسد «أسطورة» بداية الرواية العربية، ولكن من خلال إشراكهم في تفكيك سيرورة التكريس التي ما فتئت تثير جدلاً بسبب تزحزح المركزية الثقافية المصرية. أحاول أن أبين للطلبة كيف تعتمد «زينب»، في رؤيتها السردية، على الواقعية، وعلى بناء السرد مشهداً تلو الآخر، وعلى الطبيعة الدائرية لوجود البشر البسطاء.





أحمد فارس الشدياق



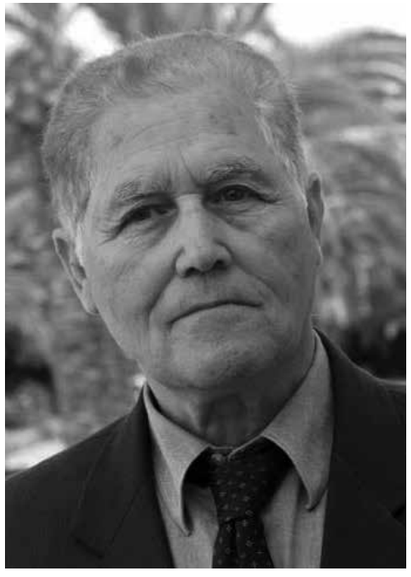
إبراهيم أبو لغد

سأنكب في ما بعد على إبراز القواسم المشتركة بين رواتي «جولي أو أُلويزْ الجديدة» و«زينب».

• ترين أن رواية «زينب» (1914) هي أمّ الروايات العربية، في حين ظهرت قبل تلك الفترة روايات كثيرة في لبنان خاصة؛ ومن ضمنها رواية « وي.. إذن لست بإفرنجي» (1859). ما رأيك في هذه المعطيات التي تعيد تأريخ ظهور الرواية العربية وتطورها؟

- ركزت في أعمالي جلّها على ريادة رواية «زينب» في المشهد الروائي العربي. انصبت أبحاثي ومقالاتي على المُنجزيْن النقدي والروائي في مصر. ثم ساعدتني الظروف على الاطلاع على المثقفين النهضويين في بلاد الشام وخاصة المسيحيين الذين كان لهم دور طلائعي في مجال توطين الرواية، وتجديد الشعر العربي، وتطوير اللغة والمعجم. لم تسعفني الظروف على التعمق في أعمالهم ومشاريعهم باستثناء واحد منهم وهو مؤلف «الساق على الساق في ما هو الفارياق» (1855) أحمد فارس الشدياق، الذي خصصت له مقالين علميين. وأَعُدُّ هذا العمل بمثابة « مقامة جديدة» كان لها دور كبير في تطوير الرواية العربية.

• ذكرت في مؤلفاتك اسم لطيفة الزيات التي أدت دوراً كبيراً في الدفاع عن حرية المرأة في مصر خصوصاً وفي العالم العربي عموماً، لكن قبلها بقرن من الزمن تقريباً لعبت كوكبة من النساء دوراً كبيراً في إثارة حرية المرأة، وفي توطين الجنس الروائي، مثل أليس بطرس البستاني في روايتها «صائبة» 1891، وزينب فواز العاملية «حسن العواقب أو غادة الزهراء» 1895، ولبيبة هاشم «قلب الرجل» 1904، «حسناء الحب» 1898، و«الفوز بعد الموت» 1899، وعائشة التيمورية «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال». ألا ترين أن صياغة الزمن الاستهلالي الروائي والتحرري العربي يستدعي



عبد الله العروي

كارولين لوفين

استحضار مثل هذه الأسماء التي اتخذت من التعبير الأدبي أداة للبوح بهموم المرأة وتطلعاتها؟

- فعلاً أدت الثلة النسائية الرائدة دوراً رئيسياً في نشأة الرواية العربية وتطويرها واستنباتها في التربة العربية وتكريس الدور النسائي في الإبداع الروائي على وجه الخصوص. فهؤلاء النساء أسهمن بدرجات متفاوتة في الدفاع عن وجهة نظر المرأة العربية حتى تكون متعلمة ومستقلة، ومتحررة من الهيمنة الذكورية وساعية إلى بيت حداثي يوافق التقاليد العربية. لم يَكُنَّ على ملّة واحدة لاختلاف أفكارهن وتبادلها فيما بينهن، مثل ما حصل بين الأديبتين ملك حفني ناصف ومي زيادة. فهن- بهذا الصنيع - لم يسهمن في خلق عالم أدبي فحسب، بل كان لهن الفضل في استحداث فضاء خطابي تتقاطع فيها الأنساب وروابط الأخوة النسائية. وفي هذا الصدد، يُستحضر فضاءُ الحريم الذي شغل بال لطيفة الزيات، أسوة بأندادها ونظرائها في العشرينات من الألفية الثانية. وتشغل رواية «قلب الرجل» - التي كرستُ لها مقالاً منذ سنوات – موقعاً بين رواية الفرار والهروب من الواقع والواقعية الأدبية. تثير لبيبة هاشم في هذه الرواية المواصفات المسكوكة لهوية النوع الاجتماعي من خلال مشاهد حية، ومتحاورة، وواقعية، ومستلهمة من الحياة اليومية للبرجوازية التجارية. ومن المواضيع التي استأثرت باهتمامها في مجتمع متحول وبالنظر إلى خصوصية النوع والطبقة الاجتماعيين، أذكر على سبيل المثال: الحب، والانفتاح الشخصي، والصداقة. تُستلهمُ حيويةُ التحول الاجتماعي في الرواية من الدوائر الاقتصادية والتجارية، ومن ثم يصبح البحث عن الرأسمال التجاري حافزاً روائياً لتحقيق مغامرة شخصية أكانت ذات صبغة ذكورية أم نسائية.

• تدرجين «أديب» لطه حسين و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي ضمن الأعمال الفنية

التي عالجت التناقض بين وهم الحداثة وأصالة التقليد، وضمن روايات التعلم، في حين أن «أديب» هي سيرة ذاتية مقنعة و«قنديل أم هاشم» قصة أو رواية قصيرة في غاية الرمز والإيحاء. مع العلم أن رواية التعلم قد تنطبق على أعمال من قبيل «تلخيص الإبريز في تلخيص باريز» لرفاعة رافع الطهطاوي (1834)، و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي (1905)، و«الدين والعلم والمال» لفرح أنطون (1903) بالمراهنة على إصلاح الأمة العربية، وتحديثها باستلهام النموذج الغربي في الديمقراطية والتمدن وتطبيق القانون. ما تعليقك؟

- أشكر لك نباهتك في إثارة هذا السؤال الذي يتصادى مع محتويات كتابي «رواية التعلم والرواية العربية.. التقاطعات المصرية» (2023). إن تلك الأعمال أكانت رحلات أم روايات ذات الغايات الإصلاحية تندرج في إطار رواية التعلم؛ خاصة إن أخذنا بعين الاعتبار مؤلفات رفاعة الطهطاوي وأنور لوقا وعبد الله العروي وإبراهيم أبو لغد وغيرها التي تعد بمثابة معالم لتوعية النخب الثقافية العربية بتقدم الغرب، وبحفْزها على استلهام نماذجه الحضارية لتدارك التأخر التاريخي. لقد استلهمتُ مفهوم «رواية التعلم» من الباحثة كارولين لوفين التي استعمَلتْهُ في كتابها «الأشكال والكل والإيقاع والتربية والشبكة» (2015) بهذا التعريف: «هو شكل قادر على تحويل القصة المتبتلة إلى بنية متراصة حمَّالة المغازي والعبر». ما كان يهمني من المفهوم أساساً هو إبراز التحول النفسي للشخصيات في هذا النوع من الروايات على الرغم من مراهنة أصحابها على الجانب المعرفي. سبق لنقاد من قبلي، مثل نضال موسى، ومحسن جاسم الموسوي وغيرهما، أن تناولوا البعد نفسه، وتعاملوا مع الروايات من قبيل «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازني، بكونها إبدالاً سردياً لتكوُّن الذات وتحولها.

ما أثرته في سؤالك يعزز اعتقادي بأن الأعمال جلّها التي ظهرت تباعاً بعد «زينب» تتخذ من الاستيحاء السيرذاتي، أكان حقيقياً أم مختلقاً، سمة من سماتها الأساسية. ومع ذلك يدرج الفرد في عداد الجيل النهضوي المحكوم عليه بأن يجاري القوانين ذات الصبغة الجماعية على مرّ التاريخ.

سيرة الباحثة والمترجمة

ماريا إلينا بانيكوني، باحثة ومترجمة من إيطاليا، وأستاذة متخصصة في الأدب العربي بجامعة ماشيراتا الإيطالية. من مؤلفاتها: «رواية التعلم والرواية العربية.. التقاطعات المصرية» (2023)، «الهجرة في الأدب العربي» (2023)، «مدخل إلى السرديات النهضوية»، بالاشتراك مع جولاندا كواردي (2019)، «مدخل إلى الأدب في نطاق الحداثة العربية» بالاشتراك مع لوزنزو كاسيني ولوسيا سوربيرا (2013). ولها في الترجمة: رواية طه حسين «أديب» إلى اللغة الإيطالية (2017)، كتاب عبد الفتاح كليطو «لن تتكلم لغتي» إلى الإيطالية (2002).

ولها دراسات كثيرة عن الأدب العربي، من بينها: «الثقافة العربية.. النوع الاجتماعي والهوية والفاعلية في التخييل المصري»، «التخييل الروائي العربي والعبرة الاجتماعية.. (قلب الرجل) للبيبة هاشم مثالاً»، «المستقبلية الإيطالية في القاهرة.. لغة نلسون موربوكو عبر حوض البحر الأبيض المتوسط»، «سياسة الحنين في الرواية العربية.. الأمة، الدولة والحداثة والتقليد».

عشرون محمد الماغوط.. ذكرى لقاء

بقلم: عبده وازن

تحل الذكرى العشرون لرحيل الشاعرالسوري محمد الماغوط (1934 – 2006)، أحد رواد الشعر الحديث، وصاحب التجربة الشعرية الفريدة، بل المتفردة في ميدان قصيدة النثر والشعر الحر. شاعر كبير لا يزال أثره محفوراً في نتاج شعراء أعقبوه، على اختلاف أجيالهم، وهو باقٍ حتى اليوم وإلى الغد.

في مثل هذه المناسبة أستحضر أجمل، بل أطرف لقاء جمعني به، في الثامن من شهر مارس/ آذار 2005 ومن خلاله اكتشفت عن قرب، ملامح شخصيته المتميزة على رغم أنه كان مريضاً ومتعباً، ولكن ناهض الروح ومتوقد العقل. كان هذا اللقاء في دبي خلال تسلمه جائزة سلطان العويس للشعر. حمل محمد الماغوط عالمه الخاص إلى غرفته في الفندق الذي حل فيه ثلاثة أيام. عالمه نفسه الذي اختلقه في بيته الدمشقي انتقل إلى غرفة لا يحتاج فيها إلى أن يمشي أكثر من بضع خطوات، هو الذي كان مشيه قد بات صعباً، لا سيما خارج الغرفة أو البيت. في ردهة الفندق كان الماغوط يتنقل على كرسي متحرك يقوده طبيبه الشاب محمد بدور وهو ابن أخته. إنها اللحظات القليلة التي ظهر فيها خارج الغرفة، ناهيك بحفلة التكريم، حين جلس على المنصة بعدما سار متوكئاً على عصاه. كان الكرسي المتحرك والعصا الوسيلتين الوحيدتين اللتين تساعدانه حينذاك على استعادة العالم في الخارج، عندما يقرر أن يخرج وهو نادراً ما كان يخرج.

لكن محمد الماغوط كان رجلاً جباراً حقاً. روحه كانت لا تزال في أوج يقظتها، وما برح هو، في هذه الحال، على سخريته وغضبه واحتجاجه وتمرده وطرافته. جسده الذي خانه وقدماه الثقيلتان والقامة السمينة لم تحل دون مواصلته الحياة التي يحبها، بحزنها وبقايا رغباتها، بفرحها القليل والذكريات، الذكريات التي يستعيدها في عزلته الطويلة المتواصلة ليل نهار. وقد يقطعها بضعة أصدقاء قليلين يطرقون الباب.

كان في الثانية والسبعين، في وجهه ملامح طفولة عتيقة تمتزج بشآبيب العمر، وفي عينيه تلتمع بروق الحياة التي يصر عليها، على رغم الكآبة التي تحيط به. كان يصر شاعر "حزن في ضوء القمر" على الكتابة، أياً تكن. يدبج المقالات بيد ترتجف قليلاً ويكتب النصوص والقصائد من غير أن يفرق بينها. وهو ظل يكتب حتى آخر نفس، حتى وإن كرر مواقفه أو تعابيره. فالكتابة كانت في تلك اللحظات نافذته الوحيدة على الحياة وحافزه الدائم على الحرية والرفض والاحتجاج وسائر "الثوابت" المتحركة التي يؤمن بها. لاحظت أنه لم يكن يخاف الموت بتاتاً وقد عاشه عن كثب. فالموت في نظره هو الانقطاع عن الكتابة.

عندما التقيت محمد الماغوط في غرفته في الفندق، ساورني انطباع أول هو أن الشاعر تغير ولكن من دون أن يتغير مزاجه الذي طالما عرف به، ولا حماسته ولا إحساسه العبثي بالزمن والتاريخ. السيجارة لا تغادر أصابعه، وعلى الطاولة الصغيرة المجاورة للسرير، كأس وبضعة صحون لا تخلو من طعام خفيف. هذا هو "طقس" الماغوط الذي لا يتخلى عنه ولو خرج من بيته. بحة صوته لا تزال هي نفسها، والكلام المختصر والمختصر جداً في أحيان، ما زال طريقته في التعبير. يضجر قليلاً، ثم يستعيد حماسته.

هذا الشاعر الذي كتب أجمل قصائد النثر بالصدفة، والذي أسس مدرسة شعرية من غير أن يدري، هو شاعر المستقبل بمقدار ما هو شاعر الواقع والحاضر. جاء الشعر من عيشه إياه، من الحياة نفسها، من مرارة العزلة، من الخوف الذي اكتشفه باكراً في السجن، من الشارع الذي تعلم فيه الكثير. كانت موهبته الكبيرة هي الأساس الذي قامت عليه شعريته، إضافة إلى ثقافته المتواضعة، كما يعترف. وموهبة الماغوط تتسم بطابع وحشي وغريزي، فهو يتنفس الشعر تنفساً من غير أن يسعى إلى تقديمه والتنظير له. شاعر كان صوته من الأصوات الأولى التي خرجت على الشعر التقليدي، في أشكاله وقضاياه. شاعر كان همه أن يحتج ويعترض، مرسخاً قدميه في الأرض، ومصغياً إلى إيقاع الحياة اليومية والعابرة. إلاّ أنّ شعره لم يخلُ لحظة من الحنين الغامض والبعد المأساوي والهمّ الجمالي واللغوي. وقد استطاع أن يجذب شعراء كثراً أعقبوه، سواء تأثروا به وقلدوه أم اكتفوا بمقاربة شعريته الكبيرة. ودواوينه، لا سيما الثلاثة الأول، كانت لها رهبتها وما زالت، رهبة الشعر الطالع من عمق التجربة الحية.

• شاعر وروائيّ وناقد أدبيّ من لبنان

الشاعرة الإكوادورية تجمع بين الشعر والسرد والتصوير والكيمياء

ألميندرا تيّو: التأمل هو وليمة الكتابة

ألميندرا تيّو

حوار: علي العامري

تجمع الشاعرة الإكوادورية، ألميندرا تيّو، في انشغالاتها أربعة حقول هي الشعر والسرد والتصوير الضوئي والكيمياء. وترى في هذا التنوع علاقات خفية مترابطة، بقولها «لا حدود، ولا أرض منفصلة» بين هذه المجالات.

وعن طفولتها وأثرها في ذاكرتها وفي إبداعها، تقول ألميندرا تيّو في حوار لمجلة «كتاب»، إنّ «ذكريات طفولتي لا تتكون من تواريخ أو أماكن محددة، بل من أصوات، من قصص جدتيّ إيما وأغوستينا، ومن رحلاتنا المشتركة»، مضيفة «كنتُ أقضي وقتي في بيت جدتي أغوستينا، أستمع إلى قصصها كمن يتلقى إرثاً عريقاً، فكلماتها ظلت راسخة في ذاكرتي».

وترى العزلة ضرورية في لحظة الكتابة، بقولها «أستمتع بالكتابة وحدي، مواجهةً البحر، على جبل، أو في غرفتي. لكنني دائماً وحدي»، مؤكدة أنّ «التأمل هو الوليمة» أثناء الكتابة.

تميل ألميندرا تيّو إلى التريّث في النشر، فهي تكتب لتكتظ الأدراج بالنصوص التي تبقى هاجعة إلى أن تأتي لحظة الإفراج عنها. لديها روايةٌ لم تُنشرها بعد، قائلة «قررتُ في الوقت الراهن أن أبقيها طيّ الكتمان، تماماً كما بقيت قصائدي وقصصي القصيرة لسنوات». لكنها تكشف في الحوار عن استعدادها لنشر ديوان جديد بعنوان «ميناء القطران» الذي يشكّل رحلة شعرية عبر ظلال مدينتها مانتا.

• يبدو أن علامات الطفولة ترافق المبدعين طوال حياتهم، ما أهم الذكريات في طفولتك ونشأتك الأولى، في مدينة مانتا (سان بابلو دي مانتا)، وتأثيرها على تجربتك الشعرية؟

- ذكريات طفولتي لا تتكون من تواريخ أو أماكن محددة، بل من أصوات. من قصص جدتيّ إيما وأغوستينا، ومن رحلاتنا المشتركة، ومن فرحة نشأتي الهادئة في كنف جدتيّ. بعد الظهر، بينما كان والداي ينجزان أعمالهما، كنتُ أعود من المدرسة، وكان الزمن يتوقف معهما. في بعض الأيام، كنتُ أبقى في بيت جدتي إيما، ذلك المكان النابض بالحياة المحاط بالطبيعة والحيوانات، حيث يسود الهدوء. وفي أيام أخرى، كنتُ أقضي وقتي في بيت جدتي أغوستينا، أستمع إلى قصصها كمن يتلقى إرثاً عريقاً، فكلماتها ظلت راسخة في ذاكرتي. لم تكن الوجهة مهمة، فأيّ مكان كان مثالياً وأنا أمسك بيد إيما أو أغوستينا.

• للمكان ذاكرة، هل يمكن أن تُشكّل خزاناً لا ينفد للفرح والألم والحلم أيضاً؟

- تعيد الذاكرة بناء الذكريات وفقاً لمشاعرنا؛ إذ يمكنها تحويلها إلى ملاذ ومرآة وأفق. ولذلك فهي مساحة حيّة يتعلم فيها القلب التمسك بما كان، أو بما لا يزال يأمل أن يكون.

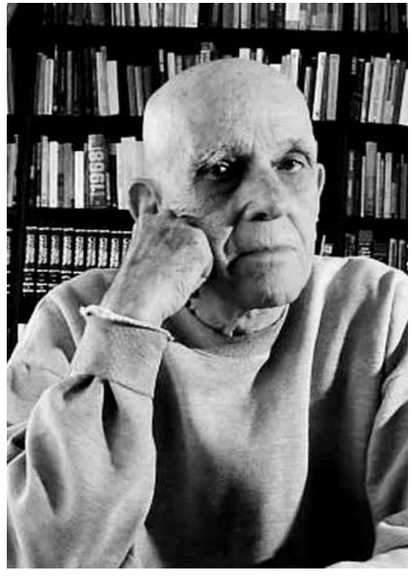
• تقولين في إحدى قصائدك «وكل بيت، ترنيمة لمن لن يعودوا أبدًا»، كيف تنظرين إلى الخسارات، والحب، والموت، والشعر، وكذلك الأمل، خصوصاً وأنك تقولين في قصيدة أخرى «ستبقى نجمة النار هذه حيّةً لك»؟

- الشعر هو الفضاء الذي يلتقي فيها الحب والموت والأمل. هناك لحظات نتوق فيها للعودة إلى تلك اللحظة السعيدة التي لا تتكرر، والتي لا تعيش إلّا في داخلنا وتبقى خالدة في الكلمات.

• أنت منشغلة في أربعة حقول، هي الكيمياء والشعر والسرد والتصوير الضوئي، ماذا تقولين عن العلاقة الخفيّة أو الواضحة بين هذه المجالات؟

- لا حدود، ولا أرض منفصلة. ففي جميع المجالات، أسعى إلى الشيء نفسه، الفهم، والحفظ، والتغيير. في الكيمياء، علّمني جمال المعادلات أن حتى أصغر الأشياء تخضع لنظام، لقانون خفيّ؛ وهناك أدركت أن العلم قد يكون شكلاً من أشكال الشعر. أما كروائية، فأحبّ أن أسير عبر الزمن، وأن أجوبه من خلال القصص والقراءة المتواصلة. يسمح لي السرد بأن أعيش تلك الرحلة عبر الأزمنة، وأن أمنحها شكلاً. ويأتي الشعر لاحقاً، عندما لا تكفي اللغة العادية للتعبير، إذ ينبثق الشعر من تلك الرحلة بأكملها، مما هو أحياناً عصي على التفسير.

تشاك بولانك



روبيم فونسيكا

• **هناك كتاب يظلّ يرافق الإنسان في مختلف مراحله، وبصفتك قارئة شغوفة منذ طفولتك، ما الكتاب الأكثر تأثيراً في حياتك، ولماذا، وما عنوان هذا الكتاب، ومؤلفه، وموضوعاته؟**

- من الصعب اختيار كتاب واحد فقط. لقد حالفني الحظ بالاطلاع على العديد من الكتب، فقد تنوعت الأصوات الأدبية التي مررت بها في حياتي. أكثر من مجرد كتاب واحد، هناك مؤلفون أصبحوا رفاقاً دائمين، خاصةً أنني عندما أبدأ بقراءة كتاب لكاتب أو شاعر، لا أتركه حتى أنتهي منه. وينطبق الأمر نفسه على الموسيقيين والعلماء الذين أُعجب بهم.

في الشعر، تعجبني فيسوافا شيمبورسكا، لأن أسئلتها تحمل عمقاً فلسفياً يدعو إلى التأمل. وأُحبّ صراحة قصائد الشاعر ريموند كارفر، فعندما أقرأها، أشعر بصمت يتحول إلى حقيقة. أما في الرواية، فقدوتي روبيم فونسيكا وتشاك بولانك، فهما يستكشفان من منظورين مختلفين تماماً، قسوة الواقع والعنف والسخرية والانقسامات في المجتمع المعاصر، ولا تسعى نصوصهما إلى الراحة، بل إلى المواجهة.

• **هل العزلة ضرورية حين تكتبين الشعر، مثلما قد تكون للقراءة، وكيف يمكن أن تكون «المراقبة أيضاً وليمة. وتفيض يداك بالفرح»، كما جاء في إحدى قصائدك؟**

- بالنسبة لي، هي شكل لا غنى عنه من أشكال التركيز. أستمتع بالكتابة وحدي، مواجهةً البحر، على جبل، أو في غرفتي. لكنني دائماً وحدي. وفي الكتابة، التأمل هو الوليمة، لأنه الفعل الذي يستقر بصمت داخل فكرة أو شعور.

• **لماذا جمعتِ في كتابك «فورتيغو» (دُوار) 15 قصيدة و15 قصة قصيرة؟ وما جديدك الآن؟**

- جمعتُ 30 قصيدة وقصة في «دُوار» لأنّ الكتاب وُلد كنقطة تحوّل. إنه مجموعة مختارة تضم نصوصاً كُتبت منذ الخامسة عشرة من عمري وحتى بلوغي سن الرشد، إنها قطع حميمة للغاية طبعت مراحل مختلفة من حياتي. في الثلاثين من عمري، وبفضل تشجيع الأصدقاء المقربين والعائلة، قررتُ نشر ما ظلّ حبيس الصمت طويلاً. قدّمتُ روايتي «دُوار» في مهرجان أدبي، لكنني أدركتُ أنها ليست نهاية المطاف، بل عينةٌ قيّمة من كتاباتي. لديّ روايةٌ لم تُنشر بعد، وأفضّل الاحتفاظ بها لنفسي. كُتبت خلال فترةٍ مضطربةٍ ومفعمةٍ بالمشاعر في حياتي، وقررتُ في الوقت الراهن أن أبقيها طيّ الكتمان، تماماً كما بقيت قصائدي وقصصي القصيرة لسنوات. ما سأنشره لاحقاً هو ديوان شعرٍ بعنوان «ميناء القطران»، يشكّل رحلة شعرية عبر ظلال مدينتي، وصورة صادقة وجريئة للفوضى والسياسة والحياة اليومية الآن، في الإكوادور. يضم الديوان 20 قصيدةً تتردد أصداؤها في ذاكرة الناس، وفي جرأة أولئك الذين لا يخشون قول ما يُخفيه الآخرون. إنه عالم فوضوي يتحول إلى كلمات، ويُجسّد التنديد والاعتراف والفوضى، في آنٍ واحد.

قصيدتان للشاعرة ألميندرا تيّو

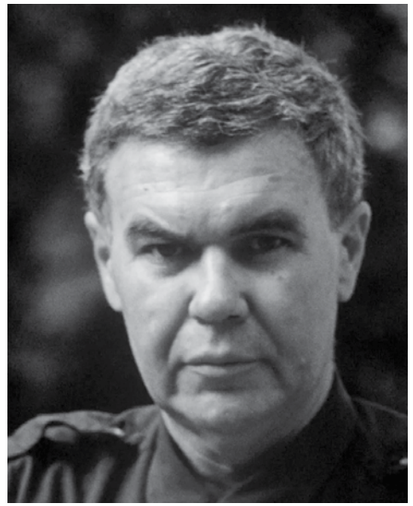
(1)
أويلر

من سيجمع الدموع على الرمال حين تُصبح
معادلة الكون غامضة، وينقطع الجسر بين
الملموس والمُحلوم به؟
من سيصمّ آذانه عن أصداء الزمن حين ترسم
الفوضى، في حقيقتها، مساراتٍ خاطئة،
ويضيع تناسق الأشياء من البداية إلى النهاية؟
من سيختبر التعويذة في جوهرها حين يجدنا
تائهين، وقد أزعجنا الصمت العليم، أو أناقة
البساطة في إيقاع الحياة؟
من سيأخذ آخر أثر للجمال بين يديه؟
من سيُنظّم ما هو غير مؤكد؟
من سيحل اللغز؟
من، قل لي، من؟

***

(2)
طائر الساحرة

أمام تلك العيون التي لا ترمش، والأشجار
الواقفة، والأوراق الساكنة، كهمسات متحجرة،
لا يوجد سوى الأفق الذي يُنذر بالظلال.
أعلم جيداً أنه، على مشارف الليل، يدفعك ثقل
الهواء إلى الهاوية، فلا تجد إلّا الظلام.
أعلم جيداً أنك، لو رأيتني مجدداً، لو منحك القدر
تلك الراحة، لغنّيتَ لغة الغابات.
كصقر، يرسم دوائر الكمال حيث لا يزن الرماد
شيئاً،
حيث يصبح الغبار أجنحة.
وكل بيت، ترنيمة لمن لن يعودوا أبداً.



ريموند كارفر

فيسوافا شيمبورسكا

• ما مدى أهمية الترجمة في بناء جسور ثقافية بين اللغات والشعوب؟

- الترجمة، في جوهرها، هي مدّ جسور تُقرّب القلوب والعقول. فهي تُتيح لنا التعرّف على عادات وقيم ومشاعر أخرى، والحفاظ على التنوع الثقافي، وإثراء الحوار البنّاء مع عوالم مجهولة.

• ما مدى حاجة العالم للشعر، في أوقات الوئام، وفي أوقات الحرب والاحتلال والمعاناة، وفي أوقات الإبادة الجماعية ضد الشعب الفلسطيني، وخاصة في غزة؟

- يحتاج العالم إلى الشعر كالهواء، فهو ملاذ في أوقات الوئام وفي أوقات المعاناة. فالشعر يُتيح لنا أن نشعر بما لا تُظهره الإحصاءات، وأن نُسمّي الألم والظلم والذكرى والمعاناة. في سياقات قاسية، كالإبادة في غزة، يُعدّ الشعر فعل مقاومة وإنسانية وإدانة للجرائم، إذ يخبرنا الشعر أنه حتى في المأساة، لا يمكن إسكات صوت الإبداع.

سيرة الشاعرة

ألميندرا تيّو، شاعرة من الإكوادور، وُلدت في العام 1992، وتعيش في مانتا، الإكوادور، حيث تُوازن بين دورها كأم وشغفها بالكيمياء البحتة والكتابة الشعرية والسردية والتصوير الضوئي. في عام 2011، فازت بتمويل حكومي لتنظيم مهرجان «لا فيلادا مونتوبيو» الثقافي في مانابي. في عام 2013، عملت مساعدة إنتاج ومصورة ضوئية في فيلم «الحياة تستمر رغم النهايات المفتوحة وكثرة الأشياء عديمة المعنى». عام 2022، أطلقت باكورة أعمالها الأدبية روايتها «فيرتيغو» (دُوار)، وهي مزيج من القصائد والقصص القصيرة. أصدرت عام 2024، روايتها «أغنية الأفعى». تستعد لإصدار ديوانها الجديد «ميناء القطران» وهو رحلة شعرية تضم عشرين قصيدة تُلامس ذاكرة وطنها.

جسور

بين نصّين

بقلم: عبد الصمد بن شريف

في سياق التحولات العميقة التي عرفها الحقل الإبداعي المغربي خلال العقود الأخيرة، لم تعد الكتابة ترفًا جماليًا أو تمرينًا لغويًا معزولاً، بل تحوّلت إلى قوة اقتراح نقدي وجمالي، وإلى مساءلة حقيقية للذات والتاريخ والمجتمع. لقد بلغ الإبداع المغربي درجة من النضج جعلت الرواية والقصة القصيرة والشعر أجناساً قادرة على طرح الأسئلة الكبرى بثقة أكبر، وهو ما تؤكده الجوائز العربية المرموقة التي حصدها عدد من الكتّاب المغاربة، والانتشار الواسع لنصوصهم، وما نالته من تقدير نقدي لافت. في هذا المنحى، لا يعود استحضار تجربة حوالي أربعة عقود حنيناً مقدساً إلى ماضٍ ثقافي، بل ضرورة معرفية لفهم جذور هذا المسار، واستيعاب الشروط التي صنعت نضجه الراهن.

كانت المرحلة الممتدة من الستينات إلى نهاية التسعينات، موسومة بالتأسيس. وكانت مدخلاً لاجتراح العديد من الأسئلة، والاقتراب الجدّي من كثير من العتبات. كانت الغلبة للسؤال المصيري: اكتشاف الذات والتأكد من قدرتها على صناعة التاريخ وسبر أغوارها وعلائقها الاجتماعية، والبحث في أعطابها ومآزقها. فكل المجالات سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو اقتصادية، كانت تعيش فورة خاصة. وفي المقابل لم يخرج النص الأدبي عن هذه المقتضيات. فقد تفاعل وتجاوب مع مختلف تلك الأسئلة، واضطلع بوظيفته الإبداعية والتاريخية، منتصراً للبعد الاجتماعي من منطلق الواقعية ومبدأ الالتزام اللذين كانا مهيمنين على نصوص تلك المرحلة. فالقول بأن كتّاب ذلك السياق الزمني، قد استُنفدوا أو تجاوزهم الزمن، حكم متسرّع ومجحف، لأن أهمية وقيمة التجارب المؤسسة لا تُقاس بمنطق القطيعة والتجاوز، ولا تُختزل في تاريخ منتهٍ، بل تُقرأ بوصفها تجربة إبداعية ووجودية منحوتة من أسئلة ورؤى ومكابدات. إنها جزء لا يتجزأ من ذاكرة الكتابة، وإذا تجاهلناها فلن نفهم المستوى الذي بلغته نصوص اليوم. لقد كانت تلك المرحلة زمن التأسيس بامتياز: مخاض البحث في الأشكال واللغة، وقلق الهوية، والرغبة في ابتكار صوت جماعي قادر على التقاط اهتزازات المجتمع. لم يكن النص الأدبي آنذاك كيانًا معزولاً عن الواقع، بل كان جزءًا من صراعاته وتحولاته، ومن رهاناته السياسية والثقافية. كانت الكتابة فعل انخراط لا فعل مراقبة، ومغامرة في المجهول لا تمرينًا على الوصف والنحت اللغوي والتجريب.

من هنا يمكن فهم الدور الذي لعبته تلك النصوص في تشكيل وعي جديد، وفي تطوير خطاب يتجاوز الملامسات السطحية نحو مساءلة البنيات العميقة للواقع. لقد أسهمت في بناء حساسية جمالية مختلفة، ترى في الأدب أداة معرفة، لا مجرد زخرفة لغوية. ولذلك فإن كل ادعاء بطيّ صفحتها أو دفنها إنما يعكس نزعة غير موضوعية، تتوهم أن التاريخ يبدأ من الصفر في كل مرة.

صحيح أن السبعينات شهدت تحولات متسارعة، وأن أسئلة كثيرة بقيت معلّقة أو مؤجلة، لكن ذلك جزء من طبيعة كل لحظة تأسيس. فالتجارب لا تنضج دفعة واحدة، بل تتقدم عبر التعثر والمراجعة وإعادة التفكير. وما نشهده اليوم من تطور في الكتابة المغربية ليس قطيعة مع تلك المرحلة، بل هو امتداد طبيعي لها، وتطوير وتوسيع لما فتحته من مسالك.

إن النص الذي يغامر، الذي يصغي لنبض الواقع ويلتقط تفاصيله، هو وحده القادر على البقاء. لذلك لم تعد الكتابة أداة تزيين أو استعراض لغوي، بل صارت أداة استكشاف، وسؤال دائم للمعنى. إنها محاولة لفهم عالم يتغير بسرعة، والحد من جموح الفوضى التي تحيط بالذات من كل جانب.

وهكذا وجدت الذات المغربية في الأدب ملاذًا رمزياً، ومجالاً فسيحاً لصوغ وجودها بتفاعل مع أسئلة الواقع وتحولاته وتوتراته. فالنص لم يعد مجرد منتوج ثقافي، بل شكل من أشكال الحياة نفسها، ومن دون هذا المسار الذي سلكته الكتابة لا يمكن فهم ما تحقق اليوم من نضج وجدارة وتميز.

بين نصّين متجاورين ومتحاورين لا توجد قطيعة، بل حوار خفيّ متصل وممتد في الزمان والمكان. وما نكتبه الآن يحمل آثار ما كُتب بالأمس. وما نعدّه جديدًا إنما يتغذّى من جذور بعيدة. وهنا تكمن قوة وسرّ العملية الإبداعية، في قدرتها على تحويل الذاكرة إلى أفق، والماضي إلى طاقة دفع نحو المستقبل.

• كاتب صحفي من المغرب

ديوان للشاعر البحريني يأتي في قمة مسيرة إبداعية امتدت أكثر من نصف قرن

«حريّات» قاسم حداد.. كتابة على حافة الصمت والموت واللغة

صفحات

قاسم حداد

كتب: حسين جلعاد (الدوحة)

يأتي ديوان «حريات» للشاعر البحريني قاسم حداد في قمة مسيرة شعرية امتدت لأكثر من نصف قرن، وذلك استمراراً لمشروع شعري لم يكفّ عن مساءلة اللغة والوجود والحرية. ومنذ السطور الأولى، يطرح الديوان سؤاله المركزي: «هل تراك تقول سؤالاً بدل الأجوبة؟» وهذا سؤال لا يطلب جواباً، بل يراد له أن يظل معلقاً ومفتوحاً، ومقاوماً لكل يقين.

هذا الديوان خلاصة ذاكرة شعرية تتقاطع فيها الجغرافيا من البحرين إلى فلسطين مروراً بلبنان وألمانيا، مع التاريخ الشخصي والجماعي، ومع أسئلة الكتابة نفسها. إنه نص يكتب نفسه على حافة الصمت، وعلى حافة الموت، وعلى حافة اللغة ذاتها.

في إحدى قصائد ديوان «حريات» الصادر عن دار نص للنشر والتوزيع، 2026، يكتب قاسم حداد: «كلما استدرتُ إلى خزائن الليل/ انفجرت الفضة في الوجه/ مثل ذهب يشيخ/ تلك هي ذاكرة المرايا».

هذه الصورة مربكة ومراوغة، وهي تقاوم الفهم الفوري. لكن هذا بالضبط ما ظل حداد يفعله طوال نصف قرن، إنه يكتب شعراً يرفض أن يكون مريحاً، ويرفض أن يُقرأ بسهولة، كما يرفض - وهذا الأهم - أن يكون « سهلاً جميلاً» بالمعنى التقليدي أو السطحي للكلمة.

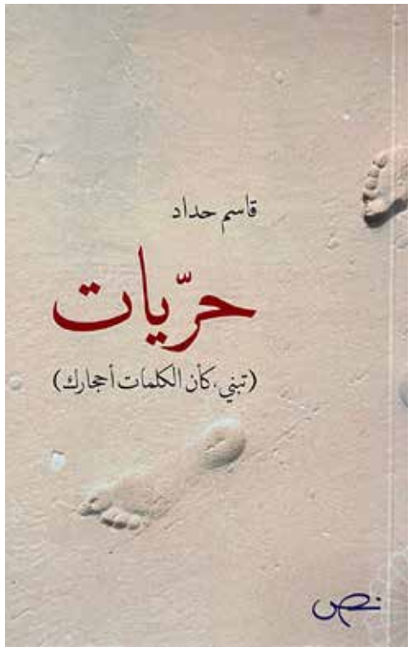
حداد، الذي بدأ مسيرته في أواخر الستينيات في البحرين، صار واحدا من أكثر الأصوات الشعرية العربية جذرية. لكنها جذرية حداثية ليست صاخبة أو استعراضية. إنها راديكالية هادئة، عنيدة، تشبه عمل نحّات يقضي عمره كله في إزالة كل ما هو زائد من الحجر حتى لا يبقى سوى الجوهر.

دلالة العنوان

بذكاء لغوي حاد، يهدم قاسم حداد صنم «الحرية» كشعار شمولي معرّف بألف لام التعريف، ليقيم مكانه «حريات» نكرة ومشاعاً، وجمع تكسير؛ وكأنه يعلن عزوف الشاعر عن الوعود الكبرى التي تمنح الحقوق بالجملة.

«حريات» هنا ليس شعاراً ثورياً ولكنها شبه رثاء للحريات المفقودة، أو تمسّك أخير بحريات صغيرة وفردية، وهي حريات يمكن ممارستها في الكتابة والشك ورفض اليقين، وفي مواجهة الموت. وهذا العنوان في النهاية لا يعد بالحرية الكبرى، أو بالخلاص الجماعي والثورة الشاملة. وإنما يكتب عن حريات ممكنة، محدودة، شخصية أحياناً، ويائسة أحياناً أخرى. هذا الانتقال من «المقدس» السياسي إلى المباح الشخصي يجعل من العنوان بياناً لرؤية مغايرة، حيث تصبح الحرية ممارسات صغيرة، يومية، وهامشية، إنها حرية أن نخطئ، وأن نشك، وأن ننفرد بأنفسنا بعيداً عن القطيع، أو حتى حرية ممارسة «الشهوات الغامضة» في جسد لطالما حاصرته الأيدولوجيا. إنها حريات لا تُطلب من نظام ولا تنتظر اعترافاً من مجتمع، بل هي فعل انتزاع وجودي يمارسه الفرد في أقصى لحظات عزلته وصدقه.

والمدهش حقاً في رؤية حداد هو انحيازه لما يمكن تسميته «الحريات السلبية» أو المنسية، وعلى رأسها «حرية اليأس»؛ ففي مناخ عربي يفرض «الأمل الزائف» كواجب وطني أو شمولي عام، يأتي حداد ليعيد الاعتبار لليأس الصادق كفعل تحرر يكشف «الآمال الفاطسة». ويمتد هذا التمرد ليصل إلى «حريات الموت»، حيث يغدو اختيار التوقيت والمعنى صرخة أخيرة ضد الحتمية وقمع الواقع. «حريات» ليس مجرد عنوان، بل هو رثاء



شجاع للحرية الكبرى وتمسك بفتات الحريات الفردية التي لا تقبل التأجيل؛ إنه عنوان شاعر وصل إلى مرحلة «الزهد في الرمز»، مكتفياً بكلمة عارية تعبر عن حريات خفيفة، مراوغة، لا تدّعي الخلود لكنها تلامس الحقيقة.

يفتتح حداد ديوانه بكلمة واحدة مكررة: «هرطق/ هرطق». ثم يشرح: «تكتب ما تحب وما تتخيل/ ففي الهرطقة شيء من الجنة». في السياق العربي لا يزال الشعر محمّلاً بتوقعات ثقيلة في أن يكون وطنياً، أو رومانسياً، أو ملتزماً، أو على الأقل مفهوماً، ولكن يبدو إعلان حداد هذا بمثابة إعلان استقلال. لكن الهرطقة عند حداد ليست مجرد تمرّد على الوعي التقليدي. إنها تمرّد على اللغة نفسها، على طريقة عملها، على ما تعِد به من معنى ووضوح. خذ مثلاً هذا المقطع الذي يبدو للوهلة الأولى كأنه تمرين لغوي بسيط: «جيم جثة/ جيم جسد/ جيم جثمان/ جيم جسم/ جيم جنة/ جيم جحيم/ والجيم جمال»، ليذكّرنا بقولة النّفّري «الحرف يسري حيث القصد، جيم جنّة جيم جحيم».

ما الذي يفعله حداد هنا؟ إنه يُجري تشريحاً للحرف، ويكتشف الحقل الدلالي الذي يربط الموت (جثة، جثمان) بالحياة (جسد، جسم) بالما- بعد (جنة، جحيم) وبالجمال نفسه. الحرف الواحد - «الجيم» - يحمل كل هذا التناقض الوجودي. واللغة العربية، بثرائها الصوتي والاشتقاقي، تسمح بهذا النوع من اللعب العميق. لكن هذا ليس «لعباً» بالمعنى السطحي. إنها طريقة حداد في التفكير بالشعر، وهذا ليس تعبيراً عن معنى موجود مسبقاً، وإنما اكتشاف لمعانٍ لم تكن موجودة قبل أن تُكتب.

جغرافيا الفقد

إذا كان هناك موضوع واحد يتكرر في «حريات»، فهو الفقد. لكنه ليس فقداً رومانسياً أو حزيناً بالمعنى الكلاسيكي. إنه فقد وجودي وجغرافي وتاريخي. ويكتب حداد عن جسر المحرّق، الجسر الذي يربط جزيرة المحرق (مسقط رأسه) بالمنامة العاصمة: «الإنجليز يزيّنون لنا موتاً على جسر المحرّق/ والمحرّق كلّها تبكي علينا/ غير مقتولين».

هذا الجسر، الذي بُني في عهد الاستعمار البريطاني، يصبح في قصيدة حداد موقعاً للذاكرة المتناقضة، إنه يربط ويفصل في آن، يحمل تاريخ الطفولة وتاريخ العنف الاستعماري. لكن حداد لا يكتفي بالبحرين. فمدينتا غزة وبيروت حاضرتان بقوة في الديوان. ففي قصيدة مُوجعة، يكتب: «بيروت في غزة/ تموت الفراشة في نارها/ وبيروت لا تعرف الخوف بعد موتٍ وشيك».

المدينتان، المحترقتان دائماً، تتداخلان حتى تصبحا مكاناً واحداً، رمزاً لكل المدن العربية التي تُدمَّر وتُعاد وتُدمَّر مجدداً. ولا يكتب حداد عن هذه الأماكن بوصفه صحفياً أو مؤرخاً. إنه يكتب من داخلها، أو بالأحرى، من داخل الفقد الذي تمثله. وهنا تكمن قوة شعره، إنه لا يوثّق الكارثة، بل يجسّدها في اللغة ذاتها، في تشظيها، في عجزها عن قول ما يجب قوله.

الصدق المخيف

ربما يكون الموت هو الموضوع الأكثر حضوراً في ديوان «حريات». لكنه ليس موت الآخرين فقط، بل موت حداد الشاعر الرائي، الموت الذي يقترب، الذي يُحسّ به، الذي يكتب في ظله: «سأموت قبل الموت/ قبل تنفس الشطآن/ قبل الماء/ قبل تكوّن المعنى». هذا ليس رثاء للذات، بل هو محاولة لتخيّل الموت، لاستباقه، لسرقة شيء منه قبل أن يحدث. الشاعر يكتب وكأنه يقف على حافة الهاوية، ينظر إلى الأسفل، ويحاول أن يصف ما يرى.

هذا النوع من الكتابة عن الموت نادر في الشعر العربي المعاصر. معظم الشعراء العرب، عندما يكتبون عن الموت، يكتبون عن موت الآخرين، أو عن الموت الجماعي، أو عن الموت الرمزي. أما حداد فيكتب عن موته الشخصي، الفردي، الحتمي. وهذا يمنح شعره نوعاً من الصدق المخيف.

ما يميّز حداد عن معظم شعراء جيله هو علاقته باللغة العربية. هو لا يستخدمها كأداة، بل يعاملها بوصفها موضوعاً للشعر نفسه. خذ مثلاً هذا المقطع: «سألَ الشكُّ عن شكّه/ هل يخرج من الوردِ رملٌ/ وهل يتأتى من نار الرماد احتمالٌ وماءٌ». الشكّ يسأل عن نفسه، وهذا تفكيك ميتافيزيقي لفعل الشك ذاته. ثم يأتي السؤال المُحيّر: هل يخرج الرمل من الورد؟ هل يخرج الماء من الرماد؟ هذه أسئلة مستحيلة، لكنها أسئلة الشعر بامتياز، إنها أسئلة تستكشف إمكانات التحوّل، الاستحالة، المعجزة.

في بعض قصائد «حريات»، يفكك حداد خطاب الحب العربي التقليدي، أي الحب الذي يحتاج إلى أعذار، والحب المحاصر بالأصفاد والتخوم، والحب الذي لا يجد له مكانا، لا في السرير، ولا في الطبيعة، ولا حتى في المقدّس.

الشعرية العربية

لفهم ما يفعله حداد، علينا أن نضعه في سياق تطور الشعر العربي الحديث. منذ منتصف القرن العشرين، مرّ الشعر العربي بتحولات جذرية، فمن الشعر العمودي الكلاسيكي إلى شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر. وحداد ينتمي إلى ما يمكن تسميته الجيل الثالث من الحداثة الشعرية العربية. وهو جيل لم يعد يهتم بمعركة «الشكل» (عمودي أم تفعيلة أم نثر)، بل بسؤال أعمق وهو «ما هي اللغة الشعرية أصلاً؟ وما الذي يمكن أن تفعله؟».

في الشعرية العربية التقليدية، كان الشعر مبنيًا على فكرة الوضوح والبلاغة، فالشاعر يقول ما يريد قوله بأجمل طريقة ممكنة. لكن حداد - متأثرًا بشعراء مثل رامبو ومالارميه وبول سيلان - يكتب شعرًا يقوم على الغموض المُنتِج، وعلى فكرة أن الشعر ليس نقلاً لمعنى موجود مسبقاً، بل هو خلق لمعنى جديد لم يكن موجوداً قبل القصيدة. وهذا ما يجعل شعره يتطلب ذائقة عالية، لكنه أيضاً ما يجعله ضرورياً. وفي عالم عربي مشبع بالخطابات الجاهزة - سياسية، دينية، أيديولوجية - يقدّم حداد لغة لا تدّعي امتلاك الحقيقة، بل تبحث عنها وتتلمّسها، وتفشل في الوصول إليها، ثم تحاول مجددًا.

في أحد أكثر مقاطع الديوان صدمة، جين يكتب حداد: «لست يائساً/ أنا اليأس شخصياً». هذا الإعلان قد يبدو عدمياً أو انهزامياً، لكنه في الحقيقة موقف أخلاقي عميق. فحداد لا يكتب من موقع الأمل الكاذب. لكنه بدلاً من ذلك، يكتب من موقع اليأس الصادق، اليأس الذي لا يمنع الفعل بل ربما يجعله أكثر نقاءً، كما يقول: «يأسٌ صادقٌ/ أكثر رأفة من أملٍ كاذب».

هذا اليأس ليس موقفاً فردياً أو ذاتياً فحسب. إنه أيضًا موقف جيل كامل من المثقفين العرب الذين عاشوا كل الهزائم الكبرى، من النكسة، مروراً باجتياح لبنان، وحروب الخليج، ثم إلى الربيع العربي وانهياره. إنه جيل رأى كل الأحلام الكبرى تتحطّم، لكنه استمر في الكتابة. ليس لأنه يؤمن بأن الكتابة ستغيّر شيئاً، وإنما لأن الكتابة هي ما تبقى عندما لا يبقى شيء آخر.

في عالم مشبع بالخطابات المجرّدة، يُعيد حداد الشعر إلى الجسد، فيقول «جسدي ليس لي/ لمشتهياتي الغامضة/ لما لا يُسمى». والجسد هنا ليس موضوعاً للوصف أو للرغبة، بل هو موقع الكتابة نفسه، المكان الذي تُنقش فيه التجربة. وفي التقليد الشعري العربي، كان الجسد - وخصوصًا جسد المرأة - موضوعًا للتغزّل أو للتحريم. لكن حداد يكتب عن الجسد كحقيقة وجودية، إنه الجسد في عريه، في ضعفه، في شيخوخته، في موته المحتوم. وهذا العري ليس فضيحة أخلاقية، بل هو الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن تزييفها.

برلين وغزة.. جغرافيا الكتابة

من اللافت في الديوان حضور برلين، المدينة التي أقام فيها حداد عدة مرات في إطار إقامات أدبية. ويقول في إحدى قصائد الديوان: «لا تمت قبل برلين/ وإن مُتَّ

مُتْ في ليلها/ فالصباح فيها ليس للموت». لكن برلين هنا ليست مجرد مدينة أوروبية، بل هي نقيض غزة: «في ليل برلين من يمت لا يموت/ فنعجز عن وصف القصف في غزة». التناقض صارخ: في برلين، حتى الموت يبدو حضاريًا، منظّمًا، قابلاً للفهم. أما في غزة، فالموت يتجاوز كل إمكانات اللغة، «عصفٌ هذا يتجاوز القصف». هذا التناقض الجغرافي يعكس تناقضاً أعمق في الوجود العربي المعاصر، إنه الانشطار بين عالمين، عالم حيث الحياة ممكنة (برلين، الغرب) وعالم حيث الحياة تحت التهديد الدائم (غزة، بيروت، العراق، سوريا). وحداد، الذي عاش بين العالمين، يكتب من هذا الشرخ، من هذا الانشطار. شعره هو شعر المنفى، ليس بالمعنى الجغرافي فقط، بل بالمعنى الوجودي، منفى عن اللغة، والمعنى، وعن الوطن واليقين.

يلحظ القارئ أن جزءاً كبيراً من «حريات» مخصص للكتابة عن الكتابة نفسها: «نصوصك لصوصك/ تتقمص الزرع والسقي والسهر/ وتستغرق في الحلم/ لكن،/ إذا ما غفوت عن نوبة حراستك/ يأتيك حرس الغفلة/ جنياتٌ باطشات/ يسرقن ما سهرتَ على بذره».

الصورة مدهشة، فالنصوص ليست ملكية خاصة، بل هي عرضة دائماً للسرقة، وللتأويل، ولسوء الفهم. والكاتب عليه أن يحرس نصوصه، لكنه سيفشل حتماً، لأنه لا يستطيع أن يبقى يقظاً إلى الأبد. وهذا الوعي بهشاشة النص، بعدم قدرته على حماية نفسه، يتكرر في مواضع كثيرة. «اكتبْ نصوصك واحذرْ لصوصك/ ولا تؤجل خطوتك عن الطريق/ برد المحطات لا يرحمك/ ووحشة الانتظار موتٌ هو القتل».

الكتابة هنا ليست فعلاً سهلاً أو طبيعياً. إنها صراع، مقاومة، حراسة. لكنها أيضاً فعل يائس، لأن الكاتب يعرف أنه سيخسر في النهاية، وأن النصوص ستُسرق، والمعنى سيضيع، وهو يعرف حتماً أن كل شيء سينتهي.

شاعر الأسئلة

قاسم حداد، في السادسة والسبعين من عمره، يكتب كأنه واقف على حافة الصمت. كل قصيدة في «حريات» تبدو وكأنها قد تكون الأخيرة. لكنها ليست كذلك. هناك دائماً قصيدة أخرى، سؤال آخر، محاولة أخرى. الشاعر هنا مثل نهر جار. فقصيدة جسر المحرق في «حريات» ذكرتني بقصائد «خروج رأس الحسين» وعدت بالفعل أبحث عنه، لقد وجدت أن المشترك هو التربص، أي تربص الخونة الذي يشبه تربص الانجليز. مع فارق أن الصوت في الديوان القديم كان صدامياً. لكن في الديوان الأخير ثمة صدى الزمان العميق. الحكمة التي تضغط على كتفك وتقول لك: حدّق جيداً.

في عصر الضجيج الإعلامي والسياسي والرقمي، يقدّم حداد صوتاً مختلفاً، إنه صوت الهمس، والشك، والغموض. هذا صوت يرفض أن يكون واضحاً أو نهائياً، ويرفض أن يقدّم أجوبة أو حلولاً. هذا الرفض هو ما يجعله قاسم حداد شاعراً ضرورياً. ليس لأن شعره يمنحنا الأمل أو العزاء، بل لأنه يذكّرنا بأن الموت، الفقد، اليأس، والغموض، لا يمكن تجميلها أو تبسيطها. وأن اللغة، عندما تكون صادقة، عليها أن تعترف بحدودها، وبعجزها وهشاشتها.

«حريات» ليس ديواناً سهلاً. لكنه ديوان صادق. وفي عالم مليء بالأكاذيب الجميلة، ربما يكون هذا كافياً، ويمثل هذا الديوان ذروة التحول من الشاعر الرائي الذي يحمل بشارات القيامة والنهروان، إلى الشاعر الإنسان الذي يتخفف من أثقال الرمز التاريخي. فبينما كانت دواوينه الأولى تصارع الأنظمة والأقدار بلغة مهيبة، يأتي هذا الديوان ليعلن أن المعركة الحقيقية انتقلت إلى الداخل؛ إنها حرية النجاة الفردية في زمن الانهيارات الكبرى. وهذا الانتقال ليس تراجعاً، ولكنه نضج جعل من القصيدة مخبأً أخيراً للحريات التي لا يمكن قمعها لأنها لم تعد شعارات تُرفع، بل أصبحت تفاصيل تعاش.

هوى وهواء

اليقظة مفتاح التوازن

بقلم: خلود المعلا

اليقظة بمعناها اللغوي هي نقيض النوم وتعني الوعي، وهي حالة دماغية متكررة يكون فيها الإنسان واعياً، مشاركاً، فاعلاً ومستجيباً لما يدور حوله وفي محيطه. وتعني كذلك الصحوة وهي خلاف الغفلة، وتطلق اليقظة مجازاً على التفطن. واليقظة الذهنية تحديداً هي الحضور الواعي التام في اللحظة الراهنة والتواجد الكامل فيها بعيداً عن نداءات الماضي والقلق من الآتي ومن دون إصدار أحكام. ويطلق عليها أيضا "الوعي الذاتي"، وهي تستخدم كتقنية علاجية لتعزيز الصحة النفسية، إذ أظهرت بحوث في العديد من مراكز العلاج النفسي أن "اليقظة الذهنية يمكن أن تعيد برمجة الدماغ لتحسين التنظيم العاطفي وتقليل التوتر وتعزيز الوظائف الإدراكية، مما يجعلها أداة قوية لتحسين الصحة العقلية والأداء العام.

ورغم هذه الحقائق العلمية، نجد لحظات مهدرة في حياتنا تمرُّ في غفلة منّا؛ ونجد تفاصيل تتسرب بين أيامنا من دون إدراك أننا مع كل هذه اللحظات والتفاصيل المهدرة نضيّع حياة ومتعة وعافية. نغفل عنها، لا نعطيها تركيزنا كأنها متاحة دائماً، ننسى أنها إن مرّت ولا تعود. وتقفز إلى ذهني ونحن في هذا الشهر الفضيل غفلة الذهن في الصلاة، وأتألم من عدد الصلوات التي نصليها في غياب "اليقظة الذهنية".

يقول مارك ويليامز، وهو أستاذ في علم النفس السريري في مركز أكسفورد لليقظة الذهنية: "عندما نصبح أكثر يقظة للحظة الحالية، نبدأ من جديد بتجربة العديد من الأمور في العالم من حولنا، والتي كنا نعدها أمراً مفروغاً منه".

نحن لا ننتبه لما لدينا، نفوّت الكثير من الحاضر بتمسكنا بماضٍ أو بانشغالنا باتٍ. نجتهد في جرينا المستمر نحو ما نظن أنه الأفضل. لا نتمهل، ولا نعطي وقتاً ولو خاطفاً للامتنان لما لدينا من نِعم حاضرة، كأنها دائمة لا تزول. نحن مغيّبون وفي غفلة مستمرة، نجهد أنفسنا وعقولنا بخبرات الماضي وخطط المستقبل ونسلب أذهاننا حق التواجد في الحاضر، والتركيز في الواقع، والامتنان للحظة الراهنة، ما يضعنا في خانة المصابين بنقص اليقظة. إنّ تجاهل النِعم الحاضرة طمعاً في المزيد، وما نعتقد أنه أولى بتركيزنا رغم أننا لا نملكه، دليل على نقص حاد في اليقظة الذهنية. والنتيجة أن الكثير منا يشتكي من تعب، تفكير زائد، صداع وتوتر، قلق مستمر، أرق، سرعة انفعال، صعوبة تركيز، تسارع ضربات القلب واكتئاب. وإذا كانت هذه الأعراض أو بعضها مألوفة، فنحن حتماً ممن يعانون من نقص اليقظة وأننا نحيا حالة مضادة للسعادة. نحتاج إلى إعادة برمجة دواخلنا، نمط تعاطينا مع حاضرنا وتفاصيلنا وأفعالنا التي نمارسها يومياً، واستشعار ما نملك من نِعم نظنّ أنها متاحة ولا نوليها انتباهاً كالأنفاس مثلاً، تلك التي تضمن لنا البقاء تحت تصنيف الأحياء. مجرد الإحساس بأننا نتنفس، والامتنان ولو للحظات لهذه النعمة مع كل نَفَس يدخل أو يخرج مع الأخذ بالاعتبار أن مثل هذه النعمة التي نظن دوامها عرضة للزوال. وأن التركيز فيها للحظات يجعلنا نتنفس ببطء وعمق ووعي، لنستشعر الحاضر ونستقر ونهدأ لتهدأ معنا النفس والعقل فننتبه لأفكارنا وعواطفنا كي تستقر في الحاضر ونشعر بالسعادة. وكما قالت المؤلفة والممثلة ماريبل همنغواي: "يمكنك تحويل فعل بسيط إلى ممارسة اليقظة، وسوف يغذيك ويغذيك، وسيبدأ يومك بطريقة إيجابية". اليقظة الذهنية وممارستها الجادة في تفاصيلنا اليومية قدر الإمكان تكفل لأرواحنا وأذهاننا توازنها، وتعيننا على مواجهة صعوبات الحياة، لسبب بسيط جداً هو أنه كما قال فريدرك نيتشه: "صوت الجَمال همساً يتكلم، إنه لا يتسلل إلاّ إلى الأرواح اليقظة".

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com

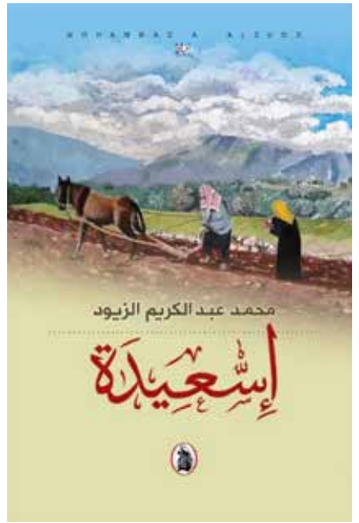
الزيود يرصد التحولات الاجتماعية في «إسعيدة»

عمّان – «كتاب»

يرصد الدكتور محمد عبد الكريم الزيود في روايته الجديدة «إسعيدة» التحولات الناتجة عن ظاهرة هجرة أبناء القرى إلى المدن.

جاءت الرواية الصادرة حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وعمّان، عملاً سردياً تسجيلياً يسلط الضوء على بناء المدن الجديدة عقب دخول الشركات الكبرى، والهجرة من القرى. وترصد التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها القرى، مع التركيز على أحداث مؤثرة في تاريخ الأردن وعموم الوطن العربي، مثل حرب عام 1967، ومعركة الكرامة، والحرب الأهلية في لبنان، وتأثير هذه الأحداث على الناس والأماكن.

من خلال شخصية البطل قاسم، يقدّم الكاتب محمد الزيود شهادة واقعية عن نشوء المدينة الجديدة التي قامت على أنقاض القرى، حيث انتقلت وسائل الإنتاج من الرعي والزراعة إلى الصناعة والإنخراط في الحياة المدنية الحديثة، معتمداً على التأريخ والتوثيق من خلال أحداث الرواية، ورسم خريطة للمدن والقرى مثل إسعيدة، المسرة، غريسا، السحارة، حسية، القنية، طواحين عدوان، الزرقاء، عمّان، ويافا، ومسلطاً الضوء على التشابك الحضاري خلال فترة التحول الاجتماعي في الأردن في السبعينات وبداية الثمانينات.



سيرة

الدكتور محمد عبد الكريم الزيود، قاص وروائي من الأردن، عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين. وهو أكاديمي يحمل درجة الدكتوراة في إدارة الأعمال من ماليزيا. صدرت له في القصة القصيرة: «ضوء جديد» عام 2015، و«وحيداً كوتر ربابة» عام 2019، وفي الرواية: «فاطمة» عام 2021، و«إسعيدة» 2025. كذلك كتب نصوصاً إذاعية وأفلاماً قصيرة. شارك في ملتقيات وأمسيات ضمن نشاطات وزارة الثقافة الأردنية، والبرنامج الثقافي لمهرجان جرش للثقافة والفنون، ومعرض عمّان الدولي للكتاب، ومكتبة عبد الحميد شومان.

الناشر النبيل

يقلم: نبيل سليمان

في ربيع عام 1970 حملت مخطوطة روايتي الأولى من مدينة الرقة، حيث كنت أعمل مدرساً، وطرت طيراناً إلى مدينة حلب، ومنها إلى دمشق، في باص (الهوب هوب) أي بالحافلة. ولأني كنت أمّياً تماماً بنشر الكتب، وشبه أُمّي بالعاصمة الفاتنة، استعنت بمن كان ممن قمت بتدريسهم في الشهادة الثانوية، وهو عبد الله أبو هيف، الذي بدوره استعان بمن كان يسكن معه في بيت صغير من غرفتين في منطقة الجسر الأبيض، أقصد بندر عبد الحميد. وكان الطالبان الجامعيان في أول الطريق، الأول إلى القصة القصيرة والنقد، والثاني إلى الشعر، والاثنان إلى الصحافة.

معهما حملت مخطوطة "يندلح الطوفان" إلى الشاعر إلياس الفاضل الذي رحل عام 2015 عن اثنين وثمانين عاماً. وكان قد أسس عام 1968 دار الأجيال للنشر، وكم أسعدني أن روايتي الأول قد صدرت عن الدار التي نشرت لهاني الراهب (1939 - 2000) روايته الثانية "شرخ في تاريخ طويل"، وأن روايتي قد صدرت مع ديوان "حبر الإعدام" للشاعرة سنية صالح (1935 – 1985) وهي زوجة الشاعر محمد الماغوط. كما أصدرت دار الأجيال في تلك السنة ديوان "صهيل الرياح الخرساء" للشاعر فايز خضور (1942 – 2021). وفي صدر المنشورات جاء ديوان الناشر "تحت سماء آسيا"، وهو الذي عُرِف بنسبه السياسي إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي، ومن قال فيه سعيد عقل: "شاعر معرفة، جعل الحياة تحت قلمه الساحر أشبه بأسطورة". وإلياس الفاضل هو من قال فيه جبرا إبراهيم جبرا: "إلياس – على ما تقول فيروز – احترف الحزن، واحترف الحب". ومن نبالة هذا الناشر معاملته ما ينشره للآخر كما لو كان له، ومعاملة الآخر كما لو أنه الأنا.

بعد ربع قرن حملت مخطوطة روايتي "أطياف العرش" إلى الدار التي كانت قد فتنتني منشوراتها، ابتداءً بالأغلفة التي تولاها المبدع محي الدين اللباد، وبالأسماء التي جمعتْها من مختلف الأجيال والتجارب واللغات: إدوار الخراط وميرال الطحاوي ومحمد البساطي وجمال الغيطاني ولطيفة الزيات وخيري شلبي وآني إرنو وغاستون باشلار وبروست وكافكا وكانيتي وغيرهم.

إنه حسني سليمان العائد من غربة طويلة في السويد ينعطف بالنشر في (أم الدنيا) بإطلاقه عام 1991 لدار "شرقيات"، في ذلك المقر الصغير في شارع محمد صدقي، فيغالب السوق حتى تغلبه عام 2017، فيكتب في وداعه سعد القرش أن الرجل يذكّر من يراه "بأنه ينتمي إلى نبلاء العصور الوسطى".

حسني سليمان أيضاً ناشر يعامل ما ينشره للآخر كما لو كان له، ويعامل الآخر كما لو أنه الأنا. وهذا محمد هاشم (1958 – 2025) الذي أسس دار "ميريت" في القاهرة عام 1998، وسرعان ما غدا ذلك المقر الصغير في شارع قصر النيل خلية نحل إبداعية ونقدية وفكرية وسياسية، مثلما كانت شقيقتها "شرقيات".

في رحاب "ميريت" عانقت إبداعهم وصداقاتهم: أحمد فؤاد نجم وإبراهيم أصلان وحمدي أبو جليل وخيري شلبي وغيرهم. ومن ينسى مجلة "ميريت" الإلكترونية التي صدرت عام 2019 وترأس تحريرها الشاعر سمير درويش، فازداد بها التوكيد على اضطلاع الناشر النبيل محمد هاشم بمهام وزير ثقافة وسط البلد، وهو الذي وزّثنا أيضاً روايته "ملاعب مفتوحة".

إذا كان لكل من محمد هاشم أو حسني سليمان أو الياس الفاضل اسم آخر هو (الناشر النبيل)، فبين الأحياء أيضاً من يحمل هذا الاسم، كما بين الأحياء والراحلين من يحمل اسم (الناشر الذميم).

• روائي وناقد أدبي من سوريا

من الشاطئ الآخر

النص والمنصة

بقلم: الدكتور وائل فاروق

"لا تُقيموا جنازة للكتب"، بهذه العبارة عنون أومبرتو إيكو مقاله الشهير الذي كتبه عام 2010، والذي عبّر فيه عن قناعته بأن الكتاب الإلكتروني لن يحلّ محلّ الكتاب الورقي، وبعد ستة عشر عامًا يمكننا القول إن هذا السيميائي كان على حق، فقد نجا الكتاب الورقي من الافتراس التكنولوجي لكل ممارسة بطيئة تستحوذ على "الانتباه" الذي أصبح يمثل عصب الاقتصاد الرقمي ومعيار قيمته السوقية، بل إن التكنولوجيا الجديدة قد تم توظيفها لجذب الانتباه إلى الكتب وتوسيع مجال تداولها، فمنصات مثل "غود ريدرز"، "بوك توك"، و"بوك ستاغرام"، وغيرها خلقت مجتمعات قرائية جديدة تمثل مكسبًا كبيرًا للأدب الذي لم يعد حكرًا على نخبة ما، ولم يعد لقراءته مركز جغرافي أو طبقي أو لغوي مما يوسع قاعدة القراء الذين يتفاعلون في مجتمع المنصة بديموقراطية غير تمثيلية حيث يمكن لكل فرد التعبير عن "مشاعره" بنفسه، مستندًا إلى حقه في منح "النجوم" وترك علامات الإعجاب، والحب، والدهشة. لكن يبدو أن ازدهار "المنصة" قد أدى إلى إفقار "النص"، فالحديث عن النصوص أصبح أقرب إلى التجربة الشخصية منه إلى التحليل، وانتقل من "الجدارة الجمالية" إلى "القابلية للتداول"، ومن "الدراسة" إلى "التقييم النجمي". وصار سؤال القراءة: "ماذا فعل بي النص؟ هل أحببت النص؟ هل أنصح به؟". فتحولت اللغة النقدية إلى لغة انطباعية، وحل "المؤثر" محل الناقد، فالقيمة السوقية لا تُنتَج فقط عبر جودة الحُكم النقدي، بل عبر القدرة على جذب الانتباه في فضاء مزدحم. في هذا السياق تتشكّل أحكام سريعة، قصيرة، قابلة للمشاركة، تُكافَأ خوارزميًا لأنها تُولّد تفاعلاً، ليتحول النقد من نص طويل موازٍ إلى فقرة، ومن مناقشة منهجية إلى توصية "استهلاكية". كما أصبح التمايز بين الأعمال الأدبية يُمارس خارج النقد عبر قوائم الأكثر مبيعًا والجوائز والمؤثرين، أو توصيات الخوارزميات التي تُبنى على بيانات السلوك القرائي، لا على الحُكم الجمالي والمعرفي والإبداعي. هكذا يلتقي كثير من القراء بالكتاب عبر التسويق أو "الترند"، لا عبر المراجعة التحليلية. معنى هذا أن الوساطة، التي ما زالت أهم ضرورات الحياة في مجتمع حديث، قد تحولت من وساطة بين القارئ والمعنى العميق للنص، إلى وساطة بين القارئ والنص، وهو ما يعني انتقال وظائف التقييم والتوصية من الناقد المحترف إلى "جمهور قارئ" واسع، ينتج خطابًا تقييميًا شبه يومي، سريع الدوران، عالي التأثير في القرار الشرائي وفي تشكّل الذائقة، ما يعني تحولاً للسلطة الثقافية: من سلطة متخصصة إلى سلطة موزعة تحكمها آليات المنصّة والخوارزمية واقتصاد الانتباه.

لا تتحمل المنصة وحدها المسؤولية عن المآلات اللاجمالية للأدب، فالنقد ومساراته منذ النصف الثاني من القرن العشرين له نصيب وافر في تفتيت سلطة المؤسسات العلمية في صناعة وتكريس المعنى الجمالي، كان النقد الأدبي يتميّز بأنه نقد نظري بامتياز؛ البنيوية، التفكيكية، السيميائيات، الأنثروبولوجيا. وكانت القراءة النقدية لنص ما تعني إدراجه ضمن أنظمة فكرية كبرى. لقد تراجعت مكانة النقد عندما فقد دوره في صياغة ما ينتجه المبدعون من "معنى" في نظرية جمالية تجيب على أسئلة الإنسان والواقع الكبرى، لقد سقطت "النظرية المفسِّرة" مع السرديات الكبرى، ويبدو أنه لم يعد هناك أمل في عودتها، فالمدرسة النظرية الكبرى تحتاج إلى حدّ أدنى من وحدة الأسئلة ووحدة المتن، لكننا اليوم نواجه اتساع المتون وتشعب والأسئلة حد التشظي، فلا نجد أمامنا إلاّ أطروحات كأطروحة "قراءة سطح النص"، التي تدعو إلى أن نعيد الاعتبار لما يقوله النص ويُظهره، وليس فقط ما يخفيه. أو كأطروحة فرانكو مورتتي الذي يدعو فيها إلى مقاربة الأدب عبر دراسة عينات واسعة وبيانات وخرائط ومؤشرات، بدلاً من الاقتصار على "القراءة العميقة" لعدد محدود من النصوص. هذا التحوّل منهجي يغيّر سؤال الأدب من: كيف يعمل نص بعينه؟ إلى: كيف تعمل أنماط وأنواع وسوق عالمي للأدب عبر قرون؟ لقد كان الناقد في المذاهب النقدية التقليدية يبحث عن قصدية المبدع، أي غايته من كتابة النص وموقفه من الحياة ورؤيته لها، من منطلق أنه يعبر عن الواقع وعن اتجاهات المجتمع، وكان الناقد في المناهج الحداثية بشكل عام لا سيما في " النقد البنيوي" يبحث عن القصدية ولكنها ليست قصدية المبدع، وإنما قصدية البناء الشكلي، إذ إن الشكل هو الذي يقصد، أما المبدع فهو غائب، أو "ميت" بتعبير رولان بارت؛ أما الناقد "ما بعد الحداثي " فلم يكن يبحث عن قصدية المبدع أو النص، وإنما كان يعمل على ضمان تعدد القصديات، حيث المتلقي هو الذي يحدد "القصدية " إن وجدت، فوجود القصدية يتوقف على تصور المتلقي للشكل وعلى تفاعله معه. هكذا لا يقوم النقد على دراسة بناء العمل الفني، وإنما على الرغبات والأهواء التي يثيرها في المتلقي، تمامًا كما نجد في تقييمات المنصات الرقمية. هنا يتقاطع مسار النقد مع التحولات المعرفية العميقة للعصر الرقمي، فلقد حلت قيمة الانتشار محل قيمة العمق، وأصبحت قيمة العمل الأدبي تحدد كميًا بعدد إشارات الإعجاب وعدد المتابعين على وسائل التواصل الاجتماعي، فاختفت سلطة الناقد وحل محلها التقييم الجماعي المنتشر للقرّاء عبر الإنترنت. هكذا لم يعد سؤال النقد: ماذا يعني النص؟ بل بماذا جعلني أشعر؟ فتحوّل الأدب من موضوع للتفسير ولاستكناه المعنى إلى موضوع للاستهلاك العاطفي، ففي عصر ما بعد الحقيقة والتزوير العميق، تبدو المراجعة الشخصية أكثر «صدقًا» من أي نظرية. ما أدى بنا إلى أن تتشابه تقييمات النصوص الإبداعية على منصات القراءة مع تقييمات المطاعم، فالقراءة لم تعد نشاطًا تكوينيًا فكريًا وإنما تجربة ترفيهية عاطفية لملء الوقت. ولا يعفي هذا النقد من مسؤوليته عن تراجع مكانته، لأنه استبدل النظرية بلغة تقنية معقدة شديدة التخصص عاجزة عن مغادرة الأسوار الأكاديمية.

تذكرت وأنا أكتب هذا المقال محاضرات أستاذي عاطف جودة نصر، رحمه الله، في مادة الهرمنيوطيقا واندهاشه لتواشج مفهوم النص في مذاهب التأويل العربية مع النظرية الغربية، فعدت من باب الحنين لقراءة معنى "نصص" في سفر ابن منظور المصري الخالد "لسان العرب" لأجد: "النص رفْعُك الشيء، وكل ما أُظهر فقد نُصَّ... وأصل النص أقصى الشيء وغايته"، حتى يصل إلى معنى المنصة: "ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرى". فماذا بقي لنا من النص وأعراسه، وكم سنرى من المنصة وعرائسها!

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

ترويض الألم

في سبتمبر/ أيلول من العام 2024، سافرت إلى سيئول، مشاركاً في مؤتمر عن دور الأدب والفنون خلال الحروب. كانت زيارتي الأولى إلى كوريا الجنوبية، إلى ثقافة جديدة، ولغة مختلفة، حروفها تتشابك مثل رسوم مصغّرة. خلال تلك الرحلة قابلت عدداً من الأدباء والرسامين والمسؤولين الثقافيين، واطلعت مباشرة على نمط حياة مختلف، بدأت أستكشفه في الشارع، وليس من خلال ما قرأت من أدب البلد المترجم إلى اللغة العربية.

قدّمت في مشاركتي ورقة بعنوان "الفنون البصرية وترويض الألم" مع رسومات وصور عُرضت على شاشة مترجمة إلى اللغة الكورية. وجاء في فقرتين من الورقة:

في الأساطير كان الفن حاضراً، وكان الصراع بين الآلهة انعكاساً للصراع الإنساني. وبعدما كان يطغى على الفن "الرسمي" تمجيد الحروب، حدث تحوّل منذ القرن 19، عبر ظهور تيار "نقد الحرب" والاحتجاج عليها وإدانتها من خلال الفن. وكان الرسام الإسباني فرانسيسكو غويا (1746 – 1828) صوّر في لوحاته فظائع الحرب ووحشيّتها، كما في لوحة "الثاني من مايو 1808"، ولوحة "الثالث من مايو 1808" اللتين رسمهما عام 1814. كما تكشف لوحات الرسام بول ناش (1889 – 1946) أهوال الحرب العالمية الأولى. وتابع فنانون كثر مثل جوزيف باتون، وأوتو ديكس، وبابلو بيكاسو في عمله "جيرنيكا" دور الفن الاحتجاجي، واتسعت فضاءات الفن وأشكاله التعبيرية المنددة بالحروب.

ما دور الفنون البصرية قبل الحروب وخلالها وبعدها؟

يواجه الفن سردية الحرب بسردية بصرية مضادة، فهو يكشف الدوافع الحقيقية وراء الحروب، ويكشف القوى المتحكمة بفتيل النار، ويكشف نظرتها الاستعلائية تجاه الشعوب الأخرى. فقد بدأت الحملات الاستعمارية مدججة بهذه النظرة، وبالأنانية للاستيلاء على أرض الآخرين واستعبادهم. ولا تزال هذه النظرة موجودة وهي مدعومة بتوجهات فكرية عنصرية.

قوة الفن تكشف طبقات الدوافع الكامنة وراء الضغط على زر الحرب. كما أن الفن البصري يعمل على توثيق مآسي الحروب ويكشف تعبيرياً عن وحشيتها، وآثارها اللاحقة على تفكيك المجتمعات وتعطيل تطورها. وينقل الفن صدمة أهوال الحرب عبر الزمن، ويجعل صورتها ملموسة، وبالتالي يعمل على تشكيل تصور عالمي لبشاعة الحروب. وربط الفن بين الحرب والذاكرة. ويسلط الفن الضوء على السرديات المهمّشة، وتقديم سرد بصري لقصص وتجارب شخصية، وبذلك ينقل الهامش إلى متن السردية.

من جانب آخر يعمل الفن البصري على مجابهة اليأس، من خلال تشغيل قوة الأمل في المجتمعات المنكوبة. وبذلك يعمل على تمجيد قيمة الحياة في مواجهة الموت تحت غبار الحروب. كما يعمل الفن البصري على تعزيز التضامن الإنساني مع الضحايا، ومواساة المنكوبين في الحروب والمصابين بفقد أحبّتهم وبيوتهم وأراضيهم. ويسهم في ترويض الألم وتحقيق حالة من التعافي. وفي مبادرات عديدة، يسهم الفنانون عبر التبرع بأعمال لهم، ليذهب ريعها لصالح المتضررين من الحروب.

ويبقى الرهان طويل المدى على "الوعي التراكمي" الذي يحققه الفن، ليعزز البحث عن سبل سلمية لحل النزاعات من خلال تحقيق الحرية والعدالة والاحترام لكونها أساس التسامح وتحقيق السلم العالمي.

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