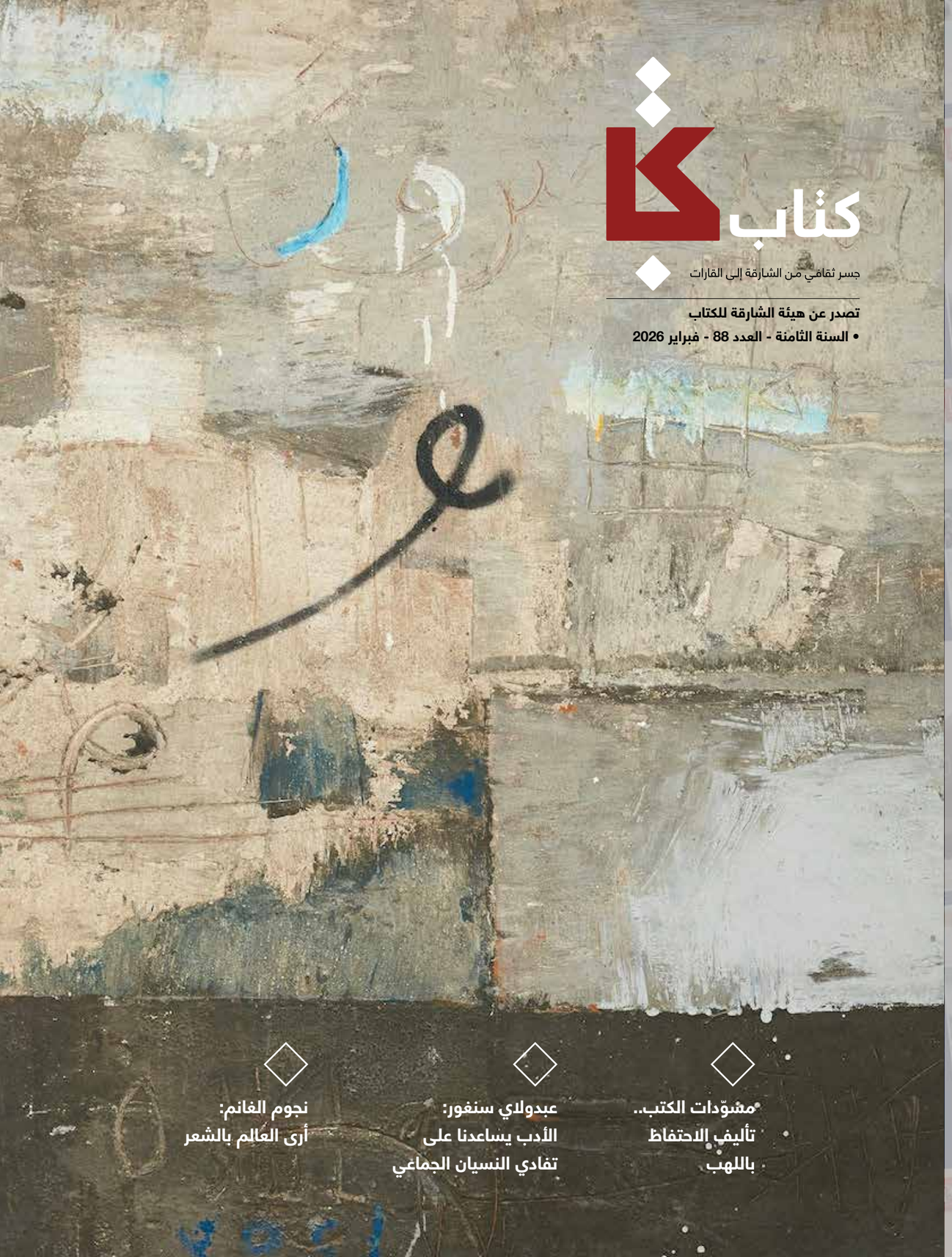


كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب

• السنة الثامنة - العدد 88 - فبراير 2026

مشوّدات الكتب..
تأليف الاحتفاظ
باللهب

عبدولاي سنغور:
الأدب يساعدنا على
تفادي النسيان الجماعي

نجوم الغانم:
أرى العالم بالشعر

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة

أول الكلام

مهرجانان أدبيان مع مطلع العام

بدأ العام الجديد، وفي شهره الأول بمهرجانين للأدب شهدتهما الشارقة، الأول مهرجان الشارقة للآداب في دورته الثانية تحت شعار "مجتمع تنسجه الحكايات"، بتنظيم مشترك بين هيئة الشارقة للكتاب وجمعية الناشرين الإماراتيين. وهو يُعنى بتسليط الضوء على الإبداع الأدبي الإماراتي والاهتمام بالأصوات الجديدة، فضلاً عن تعزيز صناعة النشر من خلال معرض للكتاب أقيم ضمن المهرجان بمشاركة دور نشر إماراتية. أما المهرجان الثاني فهو مهرجان الشارقة للأدب الأفريقي بدورته الثانية، الذي يأتي تجسيداً حيّاً للروابط التاريخية بين الوطن العربي وقارة أفريقيا. وقد انطلق هذا المهرجان من الثقافة بوصفها القلب النابض في العلاقة مع الشعوب، وبوصفها فضاء حرّاً وحيوياً للتبادل المعرفي والإبداعي بين العرب وأفريقيا. وجاء المهرجان تجسيداً للرؤية الحكيمة للمثقف والمؤلف والمؤرخ، الحاكم الحكيم، صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، وحرص سموه على تعمير شبكة من الجسور بين الثقافة العربية وثقافات الشعوب الأخرى، وفي مقدمتها الشعوب الأفريقية.

لقد تُوّجَ المهرجان بنجاح كبير في دورته الجديدة، ليغدو منصة عالمية لصوت أفريقيا الأدبيّ، بفضل دعم سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، وتوجيهات سموها بتفعيل العلاقة مع أفريقيا عبر مبادرات عديدة في مجالات النشر والكتاب والتعاون المشترك، وبذلك أصبح المهرجان فضاء لصوت القارة ومبدعيها، وفضاء للتعارف الثقافي والتعاون بين الكتّاب والأدباء والمفكرين والناشرين العرب والأفارقة، في مشروعات مشتركة من بينها الترجمة التي تُعدّ جسراً لغوياً وحيوياً للتواصل بين الشعوب.

أضاء المهرجان على عمق العلاقة وعلى التبادل الثقافي القديم والمتجدّد عبر جسر ثقافي عمّرته الشارقة بين الثقافة العربية والثقافات الأفريقية. ولذلك دلالة كبيرة تؤكد على أهمية التحالف الثقافي بين العرب والأفارقة، واستئناف الحوار القائم على الإبداع الأدبي والفكري والفني أيضاً. وأكد المهرجان أن أفريقيا التي نُكبت بالاستعمار كما نُكبت منطقتنا العربية، تحمل بذرة المستقبل، خصوصاً أنها قارة غنية ثقافياً وحضارياً، على الرغم من النهب الاستعماري الذي تعرضت له على مدى عقود طويلة من تاريخها. كما كشف المهرجان الذي نظمته هيئة الشارقة للكتاب في المدينة الجامعية، عن تطلعات الأدباء والكتّاب الأفارقة إلى التخلص من الإرث الاستعماري، واستعادة روح القارة التي أنجبت كبار المبدعين في مختلف الحقول. وأظهر المهرجان تطلعات المثقفين الأفارقة للنهوض بقارّتهم، ومد جسور التعاون مع الثقافة العربية التي لا تزال ملامحها منطبعة في المجتمعات الأفريقية، ولا تزال اللغة العربية حاضرة سواء بمفرداتها أو سياقاتها الثقافية في عروق القارّة. وعبّر الأدباء الأفارقة المشاركون في مهرجان الشارقة للأدب الأفريقي عن سعيهم إلى إعادة الاعتبار إلى لغاتهم الأصلية وإخراجها من عتمة التهميش، من خلال الاهتمام بتداولها والكتابة بها، كشكل من أشكال مقاومة الإرث اللغوي الاستعماري الثقيل، واستعادة الذات الأفريقية المشمسة.

أحمد بن ركاض العامري
الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب
رئيس التحرير

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

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

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب
رئيس التحرير
أحمد بن ركاض العامري

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

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

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

مجلة شهرية تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب
KITAB.. Monthly Magazine published by
Sharjah Book Authority (SBA)

هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority

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

أبواب المجلة

• السنة الثامنة - العدد 88 - فبراير 2026

• صورة الغلاف: من أعمال الرسام شاكر حسن آل سعيد. (أرشيفية)

01
دفتر الشمس

01 أول الكلام: مهرجانان أدبيان مع مطلع العام
04 عبدولاي سنفور: الأدب يساعدنا على تفادي النسيان الجماعي

12
حديث الورّاقين

12 شريف بكر: نبحث عن الجواهر المخفية في آداب العالم
17 سطور: لا مسرح بلا نص

18
مقالات ودراسات

18 سريتشكو كوسوفيل.. قصائد في مواجهة العدم
25 قفا نقرأ: «ألف ليلة وليلة» في بولندا.. بولسواف لشميان
26 إدوارد سعيد.. أناشيد المشرقي الغريب

33 مشكال: «النَّظِيرة» بوصفها ترجمة أو إعادة كتابة
34 بيلين أوخيدا.. القصيدة السيمفونية
41 مرحبا: الجاحظ يؤسس نظرية عربية مبكرة في الاتصال
42 كارلوس ثافون.. من برشلونة إلى العالمية
49 بقعة ضوء: كوكب الشرق
50 إليزافيتا باغريانا.. روح متمردة إلى حد الجنون
57 فسحة للتأمل: سبر أغوار التاريخ والذات في «غرفة حنّا دياب»

58
مراجعات

58 «كتاب الغرفة».. هندسة الوجود وكيمياء المكان
62 «تاريخ العطش».. ترتيب الصمت بين الماء والرماد
66 «سرير» هاشم تايه.. أرشيف صامت لسيرة الإنسان
69 اتجاهات: عروبة
70 «البحث عن شوبان».. رواية الموسيقى والذاكرة
73 فحوصات ثقافية: ماذا نفعل بالموسوعات الورقيّة؟
74 أماني سليمان داود في «جبل الجليد».. سبر المرايا
77 رقوش: عتبات الحب
78 «يكلمني كنان».. سيرة يقظة لا تريد البقاء تحت الأنقاض
81 جسور: الدور المغيّب للمثقفين
82 «لا بيت لشباك الحفيد».. سيرة الهشاشة

85 ممرات: سيّاح قنص البشر
86 «السفرجلة».. صرخة من المخيم إلى العالم
88 «نداء جواني».. دعوة للتأمل في عالم صاخب

90
استطلاعات وتحقيقات

90 مسوّدات الكتب.. تأليف الاحتفاظ باللهب

98
صفحات

98 نجوم الغانم: أرى العالم بالشعر
105 هوى وهواء: «ورد النيل» والياسنت المائي
106 أمين الزاوي: كتابة التاريخ روائياً هي بحث في العاطفة المهجورة
113 تخوم الكتابة: الكتابة بالإرجاء
114 من الشاطئ الآخر: وحيدون معًا
116 رقيم: «الاستحواذ» الجغرافي

الكاتب السنغالي يكتب للأطفال استجابة لما يسمعه في «صمت الكبار»

عبدولاي سنغور: الأدب يساعدنا على تفادي النسيان الجماعي

حـــــوارات

عبدولاي راسين سنغور

حاوره: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

اختار الكاتب السنغالي عبدولاي راسين سنغور أن يوجّه كلماته إلى أصحاب المخيلة الصافية، ليعزز في وجدان أجيال المستقبل قيماً إنسانية بأسلوب ممتع ومؤثر، غير متنازل في الوقت نفسه عن طرح قضايا أخرى قد تبدو معقدة، كالفقر والظلم، والصراع بين التقاليد والحداثة، من خلال تجارب شخصيات شابة، مُعتمداً السرد والمغامرة والحوار والخيال.

وقال عبدولاي سنغور في حوار مع مجلة «كتاب» إنه تخيّر هذا النمط من الكتابة للأطفال استجابة لما يسمعه في صمت كبار السن، وكذلك للحفاظ على الذاكرة حية وطازجة، فجوهر الأدب، من وجهة نظره: «ليس مجرد مرآة تعكس الواقع، بل هو مصباح يضيء الطريق، ويساعد على تفادي النسيان الجماعي، ويمنحنا القدرة على التذكّر والتعلّم من الماضي»، مضيفاً: «الأدب هو ذاكرة حية وخزينة لأصوات الشعوب ووسيلتها للتعبير، في إفريقيا، حيث كان التاريخ يُنقل شفهياً لفترة طويلة، تصبح الكتابة أداة ثمينة لتثبيت هذه الكلمة، وللسرد، ولما لا يُقال، وللحفاظ على آثار الماضي، سواء كانت مجيدة أو مؤلمة».

ولا يرى الكاتب السنغالي المتخصص في أدب الأطفال والشباب، كونه كاتباً إفريقياً، ترفاً، بل مسؤولية، من أجل نقل المعرفة، وبناء جسور بين الأجيال، وبين الثقافات، والنضال من أجل ذلك بالكلمة والفعل أيضاً «فالكاتب لا يجب أن يظل محبوساً في برج عاجي، بل عليه أن يكون في قلب المدينة والمجتمع، مشاركاً وفاعلاً».

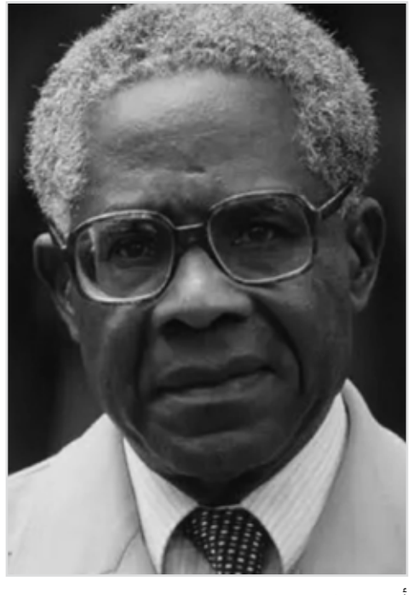
• ما الذي يغريك في الكتابة للأطفال والشباب؟

- ما يغريني في الكتابة للأطفال والشباب هو قدرتها على الوصول مباشرة إلى مخيلة صافية، حيث الأفكار والخيال لا حدود لهما. أحب أن أرى القارئ الصغير يعيش المغامرة مع شخصياته، ويتعلم قيماً مهمة، مثل الصداقة، الشجاعة، والاحترام، بطريقة ممتعة. كما أن الكتابة للأطفال والشباب تعطي الفرصة للتأثير على الطريقة التي ينظرون بها إلى العالم، ولمساعدتهم على التفكير والاستفسار، وفي الوقت نفسه، لإثارة فضولهم وحبِّهم للقراءة. هناك شيءٌ ساحرٌ في قدرةِ القصة على تحويلِ تجارب الحياة اليومية، والصعوباتِ، والأحلامِ إلى دروس يمكنُ للأطفال والشباب فهمُها والاستفادةُ منها.

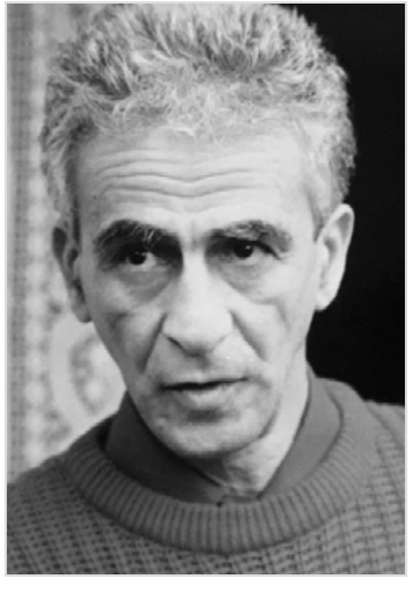
• كيف تتناول مواضيع معقدة، مثل: الظلم، والفقر، والتقاليد، والحداثة، وغيرها، دون أن تفقد اهتمام القراء الأطفال والشباب؟

- عندما أتناول مثل هذه المواضيع يكون هدفي الأول أن أبقى أميناً للواقع مع التحدث بلغة الأطفال والشباب. غالباً ما أختار سرد هذه المواضيع من خلال حياة الأطفال أو الشخصيات الشابة: أفعالهم، ومشاعرهم، وتصبح علاقاتهم الطريقة الأبسط والأكثر حيوية لفهم واقع قد يكون صعباً أحياناً. على سبيل المثال، بدلاً من شرح الفقر بالأرقام أو بالمفاهيم المجردة، أُظهره من خلال تجارب شخصيات، مثل بادو أو سيتو، وذلك عبر تحدياتهم، ونجاحاتهم، خاصة ردود أفعالهم أمام الصعوبات. هذا يسمح للقراء الأطفال والشباب بالشعور والتفكير بدلاً من الاكتفاء بدروس نظرية. وأستخدم أيضاً المغامرة، واللعب، والحوار، وأحياناً لمسة من الخيال للحفاظ على اهتمامهم وتحفيز خيالهم. فيما تضيف الفكاهة والمواقف اليومية خفة توازن بين جدية المواضيع المطروحة.

أمادو ماباتيه ديان



أيمي سيزير



كاتب ياسين

ليوبولد سيدار سنغور

• كيف تُظهر في قصتك «بادو، الطالب» أن الاختلافات الاجتماعية أو الثقافية لا تُشكّل عائقاً أمام صداقة صادقة؟

- أحاول ذلك من خلال بناء العلاقة تدريجياً بين شخصيات القصة: بادو وسيتو وهوليي. في البداية، يُنظر إلى بادو من خلال وضعه كطالب علم (طالب)، وهو وضع يرتبط غالباً بالفقر والتهميش. غير أن مباراة كرة القدم تُشكّل فضاءً محايداً تختفي فيه الفوارق الاجتماعية. ففوز فريق الطلبة بثلاثة أهداف مقابل صفر يبرز مهاراتهم وروحهم الجماعية وكرامتهم، ويجبر الأطفال الآخرين على النظر إليهم بنظرة مختلفة. وبذلك، تتأسس الصداقة بين الأطفال على قيم إنسانية كونية مثل اللعب، والثقة، والتعاون، والاحترام المتبادل. ومن خلال مواقف بسيطة من الحياة اليومية، أُبيّن أن هذه القيم هي التي تقرّب بين البشر، لا اختلافاتهم الاجتماعية أو الثقافية. وهكذا، تدعو الرواية القارئ الصغير إلى تجاوز الأحكام المسبقة والإيمان بصداقة قائمة على المساواة وقيم الإنسانية المشتركة.

• وماذا عن نقل التقاليد والقيم بين الأجيال في قصتك «قبعة الساحر»؟

- في «قبعة الساحر»، أردت أن أُظهر أن نقل التقاليد والقيم لا يتم بالكلام فقط، بل من خلال الأفعال والطقوس واللحظات المشتركة في المجتمع. تُعدّ طقوس «مندة» في كانيدوغو مثالاً حيّاً على هذا النقل. يمثل جد سيتو وهوليي، من خلال حضوره ودوره كمرشد، ذاكرةَ القرية، إذ يذكّر الأطفال بأهمية معرفة جذورهم. الساحر، بقبعته الحمراء المطرّزة بالصدف، ليس مجرد شخصية غامضة، بل هو رمز الحكمة القديمة. وتنبؤاته ليست مجرد تخمينات، بل تُعلّم الأطفال الملاحظة والاحترام والصبر. ومن خلال أعينهم، يكتشف القارئ كيف أن كل حركة، وكل كلمة، وكل تقليد يروي قصة وينقل رسالة من جيل إلى جيل. ويشارك سيتو وهوليي في هذه الطقوس، ليس لمجرد مشاهدة عرض، بل ليعيشا تجربة الأجداد ويفهما دور الأسرة والقرية، وليستوعبا القيم التي ستساعدهما على النمو. بالنسبة لي، كانت كتابة هذه القصة وسيلة لإظهار أن التقاليد ليست جامدة في الماضي، بل تعيش داخل أولئك الذين يستقبلونها ويحافظون عليها، من خلال الاحترام والمشاركة.

• ما خصوصيات أدب الأطفال والشباب في إفريقيا؟

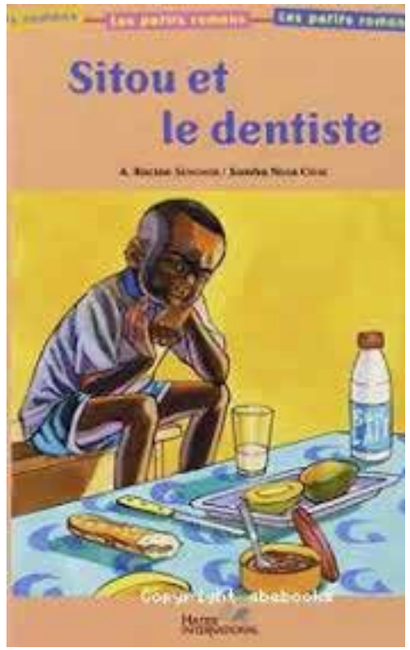
- أنا مقتنع بأنه يجب أن يبدأ الطفل في القراءة منذ الصغر. هناك الكثير مما يجب فعله في هذا المجال، رغم الجهود التي يبذلها الكتّاب الأفارقة ودور النشر، يتمتع هذا النوع من الأدب بوسائل أكبر للإبداع والنشر في أوروبا وفي غيرها من المناطق الغنية، مما يشكل تهديداً لإفريقيا. لذلك، من الضروري التحرك والتعبئة لتطوير أدب الأطفال والشباب في القارة. في مقابل هذا الوضع، يتميز هذ الأدب بخصوصيات تميّزه عن باقي أنواع الأدب؛ إذ إن القصص الموجهة للشباب الأفارقة لا تقتصر على سرد المغامرات فقط، بل تنقلُ أيضاً قيماً ثقافية وأخلاقية واجتماعية، مثل احترام التقاليد، والتضامن، والتسامح، والوفاء لروح المجتمع؛ ثم، إن هذا الأدب غالباً ما يكون متجذراً في الواقع الإفريقي؛ فهو يعكسُ العادات المحليّة، والأساطير، والحكايات التقليديّة، بالإضافة إلى القضايا المعاصرة، مثل التعليم، والمساواة بين الجنسين، والهجرة، وحماية البيئة. هذا يسمحُ للشباب بالتعرّف على عمق شخصيّاتهم والوقوفِ على تجاربهم، ممّا يعزّزُ هويّتهم الثقافيّة.

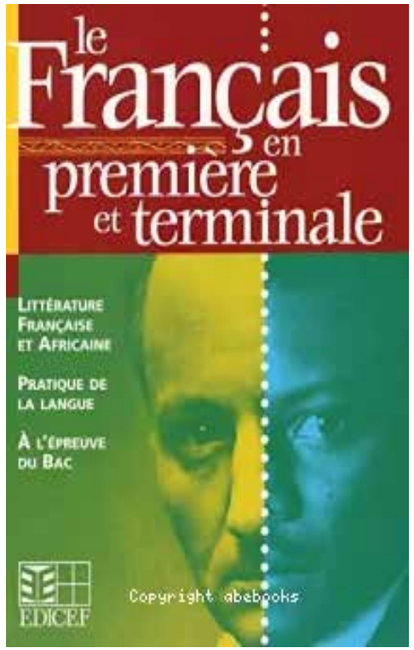
• ما تأثير بيئتك السنغالية على كتاباتك؟

- السنغال بالنسبة لي مصدر إلهام دائم. إنها أرض غنية، مليئة بالتاريخ والتناقضات والروحانيات. داكار، على سبيل المثال، هي مدينة تتأرجح بين القديم والجديد، بين البحر والغبار، بين الكلام والصمت. ولكن، بعيداً عن المكان الجغرافي، فإن الروح السنغالية، المكونة من الكبرياء والذاكرة، هي التي تغديني. غالباً ما أكتب للأطفال استجابة لما أسمعه في صمت كبار السن. السنغال هي أساسي، حتى عندما أتحدث عن الأمور الكونية.

• ثمة أسماء شكلت مرجعيتك الأدبية. ما أبرزها؟

- كتّاب حركة الزنوجية، بالطبع، مثل ليوبولد سيدار سنغور وأيمي سيزير، وكلاسيكيات الأدب الفرنسي





والعالمي، مثل بيراغو ديوب وهامباتي با وغابرييل غارسيا ماركيز وكاتب ياسين. وعلى مستوى الكتابة للأطفال، استحضر اسمين من غانا، كان لهما تأثير في هذا المجال، وهما كامارا لاي، الشهير بروايته «الطفل الأسود»، وكواسي كورانتينغ، المعروف بروايته «أرض البشر». وأخيراً، كل من يكتب ويُعجبني.

• لماذا اخترت الفرنسية لغة للكتابة؟ وكيف ترى علاقتك باللغات الوطنية؟

- الفرنسية هي اللغة التي أتقنها أكثر من غيرها، وهي اللغة التي درست بها وأدرّس بها. إنها لغتي. لا يوجد أي مشكلة بالنسبة لي. وفيما يخص اللغات الوطنية فلها مكانها في الأدب، بل وأكثر من ذلك، فهي مدعومة من قبل كبار المؤلفين، مثل بوريس ديوب، وهو مؤسِّس موقع ديفوواكسو.كوم، الصحيفة اليومية الإلكترونية الوحيدة باللغة الولوفية في السنغال، ومؤسِّس دار النشر إيجو في داكار، التي تنشر نصوصاً مكتوبة باللهجات الإفريقية، ولا شيء يمكن أن يوقف تطوّرها الأدبي. إن هذه اللغات تمتلك مؤهلات، مثلها مثل جميع اللغات، لاحتضان المعرفة والحداثة. وينبغي العمل على تطويرها وتحفيز الإنتاجات والترجمات في جميع مجالات المعرفة.

• يفضل كثير من الكتّاب الأفارقة المنفى، كيف ترى الخصائص المميزة للأدب الإفريقي المنبثق عن الهجرة؟

- يتميز أدب الهجرة الإفريقي بخصوصيات عميقة تجعله مختلفاً عن غيره من أشكال أدب الهجرة. فهو يرتكز، أولاً، على تاريخ موسوم بالاستعمار وما بعد الاستعمار وباختلال التوازن بين الشمال والجنوب. وتظهر الهجرة فيه غالباً بوصفها ضرورة لا اختياراً، تكون وراءها أسباب اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية، مثل الفقر، والبطالة، والصراعات، وجور الأنظمة الاستبدادية، وغياب الآفاق. وتكشف هذه النصوص عن آلام الرحيل، وبناء صورة الغرب كفضاء للحلم والنجاح؛ ثم ثانياً، يولي هذا الأدب

أهمية كبيرة لمسار الهجرة نفسه، الذي يكون في كثير من الأحيان طويلاً وشاقاً. فهو يصوّر الغربة، والانتظار، والوحدة، وفقدان الاستقرار، مع التركيز على المعاناة النفسية أكثر من الأحداث الظاهرة، وفي الوقت نفسه يبرز قدرة المهاجر على الصمود والتكيّف وعلى مستوى الهوية، يعالج الأدب الإفريقي للهجرة قضايا الاقتلاع من الجذور، وأزمة الهوية، والإحساس بالعيش في حالة «بين - بين»؛ فالشخصيات لا تشعر بالانتماء الكامل لا إلى الوطن الأصلي ولا إلى بلد الاستقبال، مما يؤدي إلى تشكّل هويات هجينة تجمع بين الحنين إلى الوطن والاحتكاك بالآخر. كما يتّسم أدب الهجرة الإفريقي بطابع نقدي والتزام إنساني واضح، فهو يندد بالعنصرية، وكراهية الأجانب، والإقصاء الاجتماعي، والسياسات المتشددة تجاه الهجرة، كما ينتقد أحياناً الأوضاع داخل المجتمعات الإفريقية نفسها. وبذلك يمنح هذا الأدب صوتاً إنسانياً وكرامة للمهاجر، ويغدو مجالاً مهماً للتفكير في العولمة، والتنقل البشري، والقيم الإنسانية.

• هل تمكن جيلك من تجاوز قوة الجيل السابق المكوّن من الأسماء الكبيرة، مثل ليوبولد سيدار سنغور، عليون ديوب، بيراغو ديوب، مريم با، شيخ حميدو كاين وعبد الله صادجي؟

- الجيل الحالي من الكتّاب الأفارقة لم يتجاوز قوة تأثير الجيل السابق، بل يقع في علاقة استمرارية وحوار معه. فتلك الأسماء الكبيرة، تركت بصمة كبيرة في تاريخ الأدب الإفريقي من خلال وضع أسس الهوية الأدبية الإفريقية الحديثة. فقد دافعوا عن الثقافة والتقاليد الإفريقية، واستعادوا كرامة القارة، واستكشفوا موضوعاتٍ عالمية، مثل الاستعمار، والغربة، ووضع المرأة، والبحث عن الهوية. وقدمت كتاباتهم، المرتكزة، غالباً على الشفوية والتقاليد، نموذجاً مرجعياً وسمعة يظل الجيل الجديد يشير إليها بلا شك. أما الجيل المعاصر، فيعيش في سياق متغير جذرياً بفعل العولمة، والهجرة، والتقنيات الحديثة. ويتناول كُتّابه موضوعات جديدة أو مجددة: الهجرة الطوعية أو القسرية، التفاوتات الاجتماعية المعاصرة، الصراع بين التقليد والحداثة، دور المرأة في المجتمع، والتحديات المرتبطة بالتحضر والصراعات الحديثة. كما يجرّبون اللغة والأشكال السردية، ويمزجون أحياناً بين اللغات الإفريقية والأوروبية، ويستحضرون رموز الأدب العالمي، مستكشفين أساليب أكثر ابتكاراً وتنوعاً. لذلك، بدلاً من تجاوز الجيل السابق، فإن الأدب الأفريقي الحالي يواصل ويغني الإرث الأدبي للسابقين. فهو يحافظ على الحوار مع الماضي، بينما يمنح صوتاً لقضايا الحاضر، ويعكس جذور القارة الإفريقية وواقع العالم المعولم. ويظل الكتّاب العظام مرجعيات لا غنى عنها، لكن الجيل الجديد يخلق هويته الأدبية الخاصة، الأكثر انفتاحاً وتنوعاً، بتوافق مع تحديات القرن الـ21.

• كيف تعيش موقفك المزدوج ككاتب ورجل ملتزم في المجال الثقافي؟

- أنا لا أصنع فرقاً كبيراً بين الاثنين. انخراطي الثقافي هو امتداد طبيعي لكتابتي، التي تنتصر للإبداع وللإنسان. كوني كاتباً إفريقياً، ليس ترفاً، بل هو مسؤولية. أشعر بمسؤولية نقل المعرفة، وبناء جسور بين الأجيال، وبين التخصصات المختلفة، وبين الثقافات. من خلال مهامي في المجال الثقافي، أحاول الدفاع عن سياسات تُقدّر الكتاب والكلمة والفنون. ومن خلال كتبي، أواصل هذا النضال أيضاً. فالأمران يكمل كل منهما الآخر. فالكاتب لا يجب أن يظل محبوساً في برج عاجي، بل عليه أن يكون في قلب المدينة والمجتمع، مشاركاً وفاعلاً.

• يبدو أن كتابتك متجذرة بعمق في الذاكرة الإفريقية. ما الدور الذي يلعبه الأدب، في رأيك، في الحفاظ على هذه الذاكرة ونقلها؟

- بالنسبة لي، الأدب هو ذاكرة حية؛ فهو، في الوقت ذاته، خزينة لأصوات الشعوب ووسيلتها للتعبير، في إفريقيا، حيث كان التاريخ يُنقل شفهياً لفترة طويلة، تصبح الكتابة أداة ثمينة لتثبيت هذه الكلمة، وللسرد، ولما لا يُقال، وللحفاظ على آثار الماضي، سواء كانت مجيدة أو مؤلمة. من خلال نصوصي، أسعى إلى إعادة صدى أصوات من لم يُسمعوا بعد، ومنح مكان للتقاليد، وللشخصيات المنسية، وللروايات التي غالباً ما همشها التاريخ الرسمي. الأدب، في جوهره، ليس مجرد مرآة تعكس الواقع، بل هو مصباح يضيء الطريق، ويساعد على تفادي النسيان الجماعي، ويمنحنا القدرة على التذكّر والتعلّم من الماضي.

فاتو ديوم

وروح الابتكار والإبداع.

• ما وضع الأدب الأفريقي في سياق العولمة؟

- في سياق العولمة، يعرف الأدب الإفريقي فرصاً جديدة، إلى جانب تحديات مهمة. فمن جهة، تسهم العولمة في تعزيز الحضور والانتشار الدولي للكتّاب الأفارقة بفضل سهولة تداول الكتب، وازدياد حركة الترجمة، ودور النشر الأجنبية، مما يتيح لهم الوصول إلى جمهور عالمي وإسماع أصواتهم خارج حدود القارة. ومن جهة أخرى، ترافق هذا الانفتاح إشكالات وضغوط، إذ قد يُدفع بعض الكتّاب إلى الكتابة وفق متطلبات السوق العالمية، مما قد يؤدي إلى توحيد المواضيع أو تراجع الخصوصية الثقافية. كما أن هيمنة اللغات الأوروبية، مثل الفرنسية والإنجليزية، قد تُهمّش اللغات الإفريقية وتحدّ من انتشارها. ومع ذلك، يُظهر الأدب الإفريقي المعاصر قدرة كبيرة على التكيّف والمقاومة، حيث يعالج قضايا العولمة مثل الهجرة، والهوية المركبة، والشتات، مع الحفاظ على التقاليد والتاريخ والثقافات المحلية. وهكذا، لا يختفي الأدب الإفريقي، بل يؤكد نفسه كفضاء حيّ للحوار بين المحلي والعالمي.

• كيف ترى وضع الأدب السنغالي؟

- السنغال بلد غني بالثقافة، وقد ظلّ الأدب عنصراً فاعلاً ومؤثراً فيه. من أمادو ماباتيه ديان، أول روائي سنغالي، وصولاً إلى الكتّاب الشباب، مثل محمد مبوغار سار، وهو أصغر فائز بجائزة غونكور الشهيرة منذ عام 1976، حيث حصل عليها في عام 2021 عن روايته «الذاكرة الأكثر سرية للرجال»، وفاتو ديوم،

• العلاقة بين الحداثة والتقاليد تَسِمُ أعمالك.. كيف توفق بين ما يبدوان متناقضين أحياناً؟

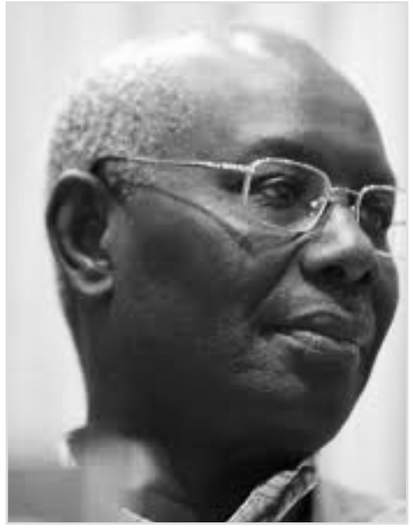
- ما يُسمى بالحداثة ليس بالضرورة هو مواجهة التقاليد. إن ما يربطهما هو الحوار، لا الصراع. بصفتي كاتباً إفريقياً، لا أرغب في اختيار أحدهما على حساب الآخر، بل أسعى إلى جعل الاثنين يتعايشان. أكتب انطلاقاً من إرث روحيّ ولغويّ ورمزيّ، غير أنني أُسقطه في سياق عالمنا المتحوّل. إن التقاليد ليست جامدة، بل يمكن أن تتجدد وتتطور مع الزمن. أما الحداثة، فلا ينبغي أن تكون رفضاً لذواتنا، بل إعادة قراءة لهويتنا في ضوء الحاضر. أؤمن بكتابة قائمة على التوازن، تجمع بين روح الذاكرة

محطات

عبدولاي راسين سنغور، كاتب سنغالي متخصص في أدب الأطفال والشباب، وناقد أدبي، وأستاذ في الأدب الحديث.

من إصداراته: «بادو، الطالب»، «قبعة الساحر»، «مطاردة مبيلغور»، «الغاندول الأزرق»، «في مواجهة الإيدز»، و«سيتو وطبيب الأسنان».

عضوة الأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسي في بلجيكا والمعروفة بروايتها «حياتُنا غير المُشبَعة»، وفاتيماتا ديالو با، الشهيرة بروايتها «صَمْتٌ أحمَر»، وخليل ديالو، المعروف بروايته «على عتبة الموت»، وأخشى أن أنسى بعض الأسماء الأخرى التي ما زالت تحمل الشعلة مضاءة. هذا الأدب يتبع خطوط وحركات الأدب الإفريقي القوي، ويتفاعل من خلال معارض الكتاب والفعاليات الثقافية، مما يتيح تبادل الخبرات وإثراء المشهد الأدبي. ويستكشف هذا الأدب مواضيع متنوعة، مثل الهوية، والثقافة، ودور المرأة في المجتمع، والإرث التاريخي، بالإضافة إلى تحديات العصر الحديث، مثل التحضرِ والعولمة. كما يتميز الأدب السنغالي بغنى الموضوعات، وتنوع الأساليب، والتزامه تجاه المجتمع، مع الحفاظ على انفتاحه على التأثيرات والحوار مع الأدب الإفريقي والعالمي.



بوريس ديوب

• ما روابطك بالأدب والثقافة العربية؟

- الإسلام هو الرابط الأساسي الذي يربطني بثقافة المسلمين، وبالأخص العرب، إذ يمثل الدين والقيم والموروث الثقافي المشترك أساساً لفهم حضارتهم وتاريخهم؛ غير أن معرفتي بالأدب العربي المكتوب باللغة العربية محدودة جداً، إذ لم تتح لي الفرصة للانغماس بشكل معمق في النصوص العربية الكلاسيكية أو المعاصرة، سواء كانت روايات، أو شعراً، أو نصوصاً فلسفية وأدبية. ومع ذلك، أنا على دراية أكبر بالأدب العربي المغاربي المكتوب بالفرنسية، وهو أدب متأثر بعمق بالهوية العربية والثقافة الإسلامية، ويمكن ملاحظة ذلك في الموضوعات التي يعالجها هذا الأدب، مثل الدين، والقيم الاجتماعية، والتقاليد، والصراعات الثقافية، والانتماء، إضافةً إلى الطريقة التي يعكس بها ارتباطه بالتراث العربي والإسلامي، حتى وهو مكتوب باللغة الفرنسية.

• ماذا عن مشاكل النشر في إفريقيا؟

- كبيرة ومعقدة، وتكمن المشكلة الأساسية في قلة الموارد المالية والبنية التحتية المتاحة لدعم الناشرين والمبدعين، وهو ما يجعل إنتاج الكتب ونشرها مهمة صعبة. إضافة إلى ذلك، هناك صعوبات كبيرة في التوزيع؛ إذ يصعب وصول الكتب إلى جميع المناطق، خاصة البعيدة أو الريفية، مما يقلل من وصول الأدب إلى الجمهور ويحد من تأثيره الثقافي. ومن وجهة نظري، يجب أن يحظى قطاع النشر في إفريقيا بوضع خاص يماثل السيادة الثقافية، ويُعد قضية استراتيجية على مستوى الدولة، ويستفيد من دعم وتشجيع خاص من السلطات العامة والمؤسسات الثقافية. ويجب أن يشمل الأمر تمويل المشاريع، وتسهيل الطباعة، وتطوير شبكة التوزيع، وتنظيم حملاتٍ للترويجِ للقراءة والأدب المحليّ. وقد يبدو هذا الطموح نوعاً من اليوتوبيا، لكنه يعكس ضرورة التعبئة والتخطيط الجاد لتطوير قطاع النشر في القارة. فالنشر ليس مجرد وسيلة تجارية، بل هو أداة لنقل المعرفة، والحفاظ على الهوية الثقافية، وتعزيز التعليم والوعي لدى الجمهور. من دون تنظيم ودعم مستمر، ستظل العديد من الأعمال الأدبية تواجه صعوبات كبيرة في الوصول إلى القراء، مما يؤثر سلباً على الثقافة والإبداع في إفريقيا.

الناشر المصري يؤكد أن صمود دار «العربي» نصف قرن يحمل قيمة كبيرة

شريف بكر:
نبحث عن الجواهر المخفية في آداب العالم

حديث الورّاقين

حاوره في القاهرة: أحمد السلامي

يتفاوت حضور دور النشر في الوطن العربي، لكن بعضها يبقى صامداً وشاهداً على التحولات. وتعد دار العربي للنشر والتوزيع واحدة من هذه الدور العريقة، إذ احتفلت بمرور 50 عاماً على تأسيسها في القاهرة، في رحلة بدأت عام 1975 مع مؤسسها الراحل إسماعيل عبد الحكم بكر الذي كان صاحب رؤية تنويرية آمن فيها باستقلالية القرار الثقافي، وأورث رؤيته للجيل الثاني، لتواصل دار العربي رحلتها في مجال الترجمة بأكثر من 650 عنواناً مترجماً من 80 دولة و19 لغة، في مشروع طموح يسعى إلى «غزو العالم بالكتب».

وبأحلام وطموحات كبيرة يكمل مدير الدار، الناشر شريف بكر، المسيرة، مؤكداً في مستهل حواره مع مجلة «كتاب» أن «صمود الدار لنصف قرن يحمل قيمة كبيرة وجوهرية، ويعد دليلاً على رؤية واضحة وقدرة

شريف بكر

على الاستمرار وسط تحديات كثيرة»، مشيراً إلى بحث «العربي» الدائم عن الجواهر المخفية في الثقافات الأخرى، ولذا تذهب إلى مناطق غير مألوفة، ولغات شبه مجهولة لدى القارئ. وأضاف: «منفتحون على كل ما هو جديد، سواء الكتب الإلكترونية أو الصوتية، أو أي تجارب تتعلق باستخدام الذكاء الاصطناعي، فنحن لا نحاول إيقاف التيار، بل نحاول توظيفه والاستفادة منه في تطوير العمل».

ووصف مدير العربي معرض الشارقة الدولي للكتاب بـ«المعرض العالمي الذي يحرص دوماً على حضوره، والاستفادة من برنامج مؤتمر الناشرين»، لافتاً إلى أنه يحمل ذكريات عديدة خلاله، وقد أتاح له المعرض على مدى دورات عدة الفرصة للقاء ناشرين من الشرق والغرب.

• كيف تنظر إلى مسيرة دار العربي بعد خمسة عقود من انطلاقها، ودلالات الاستمرار لنصف قرن؟

- إتمام الدار 50 عاماً أمر نادر في وطننا العربي؛ لأن صناعة النشر لدينا في معظمها قائمة على المبادرات العائلية أكثر من كونها مؤسسات مستقلة ذات هيكل استثماري، واضح كما هي الحال في الغرب. لذلك فإن صمود الدار لنصف قرن يحمل قيمة كبيرة وجوهرية كبيرة بالنسبة لنا، ليس فقط بوصفه عمراً زمنياً، بل لأنه دليل على رؤية واضحة وقدرة على الاستمرار وسط تحديات متعددة. وبالتأكيد استفدنا من رؤية المؤسس الراحل والدي إسماعيل عبد الحكم بكر الذي أدرك منذ البداية ضرورة الحفاظ على الاستقلالية، وأسس إلى جانب الدار مكتبة لتكون مصدر تمويل يتيح له نشر ما يؤمن به دون أن يكون تحت أي ضغط أو تدخل.

وبالنسبة لي كناشر فقد ولدت مع الدار ورافقت نموها منذ طفولتي، من أجواء المعارض القديمة وحتى اليوم. في البداية كنت أزور الدار كأنها مساحة لعب واكتشاف، ثم بدأت أشعر بأن لي دوراً وقيمة وأنا أساعد وأتعلم. ومع الوقت ازداد انخراطي خصوصاً في فترة انتشار الحاسوب والإنترنت في أواخر التسعينات حيث كنت أتابع الجوانب التقنية والتنظيمية، ثم عملت بشكل كامل منذ عام 1997. وأرى أن القيمة الأساسية لمسيرة نصف قرن من مسيرة دار العربي تتمثل في الحفاظ على الروح التي وضعها المؤسس والاستمرار بها رغم تغير الأجيال والظروف، مع الالتزام بأداء دور ثقافي حقيقي لا تنازل فيه عن المبادئ.

• حدثنا عن تجربتكم مع معرض الشارقة الدولي للكتاب، وما دور الشراكات والدعم المؤسسي في تعزيز حضور الدار؟

- معرض الشارقة للكتاب عالمي، وهو يحمل بالنسبة لي ذكريات عديدة، وبرنامج المعرض المهني ومؤتمر الناشرين، كان من أهم الفعاليات التي مكنتني من التعرف على عدد كبير من الناشرين الأجانب، ومن دول ربما لم أكن لأصل إليها لوحدي، مثل نيبال والبوسنة والهرسك والجبل الأسود، إلى جانب دول أخرى كالبرازيل وبيرو وغيرها، التقيت هناك الناشرين وممثليهم، وبنينا صداقات متينة.

ومعرض الشارقة اليوم من المعارض العالمية التي أحرص على حضورها دائماً، لأنه يمثل فرصة رائعة للقاء مهنيين لم نتمكن من مقابلتهم في فرانكفورت، كما يتيح لنا التفاعل بشكل أكثر عمقاً؛ إذ تتوافر مساحة للحديث والتعارف دون الضغط الكبير الذي يرافق بعض المعارض الكبرى، وتتاح الفرصة للتحدث والمشاركة في وجبات مشتركة، والتعرف على الآخرين على المستوى الإنساني. أما عن الدعم المؤسسي، فإنّ سمو الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب، دعمتنا بشكل كبير جداً، سواء على مستوى الدار أو دوري كناشر، فقد كنت أعمل مع سموها خلال رئاستها الاتحاد الدولي للناشرين، وكانت تمنحنا مساحة كبيرة للعمل، وتركزت جهودها بشكل ملحوظ على قضايا الحريات ضمن اللجنة التي كنت مشاركاً فيها. عملنا على ملفات عدة، ولا تزال نتائج هذا التعاون واضحة حتى اليوم. وهي تتابع دائماً ما نقوم به ولا تتأخر في تقديم أي مساعدة ممكنة، سواء في الشارقة أو القاهرة، أو حتى في المعارض الخارجية.

• بعد رحيل مؤسس دار العربي كيف واجهتم مرحلة انتقال الإدارة من الجيل الأول إلى الجيل الثاني والتحديات المصاحبة لها؟

- عشت فترة طويلة بجوار والدي في العمل حتى عام 2005، أراقب وأتعلم وأشارك برأيي، وكان دائماً يفتح باب الحوار ويمنح الفرصة للتجربة. وبعد رحيله واجهنا أنا وأختي لحظة القرار هل نستمر أم نتوقف؟ خصوصاً أن النشر في الوطن العربي غالباً ما يكون مرتبطاً باسم الشخص قبل المؤسسة. لكننا قررنا الاستمرار وفاءً للرؤية التي أسست عليها الدار، وإيماناً بأن هذه البذرة التنويرية تستحق أن تواصل حياتها.

عملنا بين عامي 2005 و2008 في مرحلة انتقالية صعبة مليئة بالتحديات، وخلالها أصدرنا عدداً من الكتب التي لا تزال تحتوي على أخطاء يمكن ملاحظتها حتى اليوم، لأن الكتاب لا يموت وتظل أخطاؤه شاهدة، لكننا تعلمنا من تلك التجارب، إلى أن وضعنا (كتاب أسلوب) للتحرير يحدد قواعد ثابتة للدار، بحيث تصدر الكتب بصيغة موحدة وأسلوب متسق. كما وضعنا قالباً ثابتاً للأغلفة وهوية بصرية واضحة، وأصبحت سلاسل الدار علامات بارزة ذات حضور قوي.

• جمعتكم علاقة خاصة بالفنان الراحل محيي الدين اللبّاد الذي أسهم في تشكيل الهوية البصرية للدار. ماذا عن هذه العلاقة وعن رؤيتكم للحفاظ على الإرث البصري والانفتاح على التقنيات الحديثة؟

- محيي الدين اللباد نعتبره بمثابة «العم محيي»، إذ تربينا في جوّه وكان صديقاً لوالدي، فقد أسس معه دار الفتى العربي في بيروت قبل عام 1975، أي قبل تأسيس دارنا وحتى قبل ولادتنا. لكننا كنا محاطين دائماً بأعماله، من ملصقات وكتب دار الفتى العربي، وكانت شخصية «العم محيي» حاضرة دائماً في حياتنا، وكنا نتفاعل معه ونمازحه طوال حياته. وأتذكر مرة حين جاءه وفد من كندا خلال رحلة سياحية لمصر، وكانوا يحملون كتبه مثل «كشكول الرسام المترجم» وطلبوا لقاءه لتوقيعه والحديث معه. أُتيح لي تصوير هذه اللحظة بالكاميرا الرقمية الجديدة آنذاك، فجلسنا معاً وتحدث معهم.

كما ربطتني بالفنان القدير الراحل مشاريع ثقافية مشتركة، مثل كتاب «نظر» الذي بدأه مع والدي، وقد أصدرتُ أنا وأختي الجزء الرابع بعد وفاة والدي، وتم لاحقاً إصدار الأجزاء الأربعة في مجلد واحد بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، وحقق المشروع نجاحاً كبيراً. أما عن الهوية البصرية للدار، فقد ابتكر اللباد منذ السبعينات شعاراً للدار بالإنجليزية مكتوباً بحروف عربية، ما كان يربك بعض الناس حول جنسية صاحب الدار، لكنها كانت فكرة رائدة استخدمها منذ 50 عاماً، قبل أن تنتشر في أماكن متعددة لاحقاً. ومع ذلك، نحن اليوم منفتحون على كل ما هو جديد، سواء الكتب الإلكترونية أو الصوتية، أو أي تجارب تتعلق باستخدام الذكاء الاصطناعي، فنحن لا نحاول إيقاف التيار، بل نحاول توظيفه والاستفادة منه في تطوير العمل.

• كيف بدأت دار العربي مشروع الترجمة وما العوامل التي ساعدت على نجاحه؟

- دخلنا مجال الترجمة بشكل مؤسسي ومنهجي منذ 2010، وأطلقنا سلسلة جديدة بدأت بشكل متواضع بأربعة أعمال، ثم تطورت لاحقاً. وساهم دعم معرض الشارقة الدولي للكتاب بشكل كبير في الانطلاقة الأولى، ولا يزال هذا الدعم حتى اليوم يقلّل جزءاً من المخاطر في المراحل الأولى من المشاريع الجديدة، خاصة عندما لا تكون النتائج واضحة بعد. ونجحنا في ملء فجوة موجودة في سوق النشر العربي إذ كانت معظم الترجمات تركز على الكتب الأكثر مبيعاً أو الحاصلة على جوائز عالمية، بينما كانت الأعمال المتميزة خارج هذه الدائرة تُهمل غالباً. فقررنا أن نبحث عن الجواهر المخفية، وأن نفتح أبواباً جديدة أمام القارئ العربي. وخلال 15 عاماً، أصدرنا أكثر من 650 عنواناً من 80 دولة بـ19 لغة، شملت أعمالاً حائزة نوبل وبوكر وغيرهما، إضافة إلى آداب من دول بعيدة وغير مألوفة ثقافياً مثل آيسلندا وجواتيمالا ونيبال وبلدان إفريقية وآسيوية عديدة. ولدينا في الدار خريطة نضع عليها كل دولة نضيفها إلى مشروعنا، في إطار شعار داخلي نؤمن به: «نحن نغزو العالم بالكتاب».

كما كان لعملنا أثر في تحفيز ناشرين عرب آخرين على خوض هذا المسار، لأن رسالتنا لم تكن إصدار الكتب فقط، بل بناء قارئ معتاد على التنوع وبناء جيل جديد من المترجمين أيضاً. فتحنا الباب لأسماء شابة، ودربنا عدداً كبيراً منهم، حتى أصبحت لدينا شبكة واسعة من المترجمين المحترفين، إلى جانب تطوير مهارات المراجعة والتحرير اللغوي.

• لماذا تتجهون إلى ترجمة آداب من لغات مثل الأيسلندية والكورية، وما الذي تضيفه هذه التجارب الثقافية مقارنة بآداب اللغات الشائعة في سوق الترجمة العربي؟

- اكتشفنا أن هناك عوالم كاملة لا نعرف عنها الكثير، صحيح أن المنصات الرقمية اليوم فتحت نافذة أوسع على ثقافات مختلفة، وأصبح الناس يشاهدون أعمالاً من بلدان بعيدة ومتنوعة، لكن قبل ذلك لم يكن هذا الانفتاح متاحاً بهذا الشكل، وكانت معرفتنا بهذه البلدان محدودة جداً. وخلال تجربتنا مع هذه الآداب اكتشفنا حجم المشترك الإنساني بيننا وبين شعوب تبدو بعيدة جغرافياً وثقافياً، كما أدركنا أن هناك تصورات مغلوطة لدينا عنهم، تماماً كما لديهم تصورات غير دقيقة عنا. أحد المواقف المعبرة رسالة قارئة قالت إنها لم تتخيل يوماً أنها ستقرأ عملاً أدبياً من آيسلندا، دولة لم تكن حتى تعرف موقعها جيداً على الخريطة، لكنها من خلال القراءة شعرت بأنها تقترب من مجتمع وثقافة وتجربة إنسانية جديدة، وهذا بالنسبة لنا كان تتويجاً حقيقياً لفكرة المشروع.

نحن نؤمن أن العالم اليوم لم يعد يحتمل الانغلاق، ولا يجوز أن نخاطب أنفسنا فقط. ومن واجبنا كدار نشر البحث عمّا نسميه الجواهر المخفية في الثقافات الأخرى، لأن ذلك يعزز التنوع ويعمّق مفهوم قبول الآخر ويمنح القارئ فهماً أوسع للعالم، بعيداً عن الخوف أو الصور النمطية، كما أن هذا الانفتاح يساعدنا أيضاً على رؤية أنفسنا بشكل أكثر توازناً؛ بحيث نكتشف أننا لسنا أقل من الآخرين، وأن لدينا مكاناً وفرصاً حقيقية في هذا العالم.

• ماذا عن أبرز مبادرات دار العربي في مجال الترجمة ودعم صناعة النشر؟

- بدأنا بمشروع الترجمة من خلال سلسلة «كتب مختلفة»، التي ركزت بنسبة 80% على الأدب و20% على الكتب غير الأدبية من دول وثقافات متعددة. وأطلقنا مبادرات متنوعة من بينها سلسلة «تاريخ غير تقليدي»، وهي كتب تتناول

موضوعات غير مألوفة من وجهات نظر ثقافية مختلفة، مثل كتاب عن الخبز من كرواتيا، وآخر عن القمر من ألمانيا، وكتاب الغرور من فنلندا، إضافة إلى كتب عن الشتاء والشمال والفن والاستلقاء والأسماك والرمان وغيرها، وجميعها حققت إقبالاً واسعاً، وكانت من الأكثر مبيعاً في المعارض، لأن القرّاء وجدوا فيها معرفة جديدة وممتعة.

ولدينا أيضاً مبادرة مهمة تتمثل في برنامج «كايرو كولينغ» (القاهرة تنادي)، الذي ننظمه بالتعاون مع معرض القاهرة الدولي للكتاب، وهو برنامج مهني يستضيف ناشرين أجانب ويتيح لقاءات مهنية بينهم وبين الناشرين العرب، بهدف دعم حركة الترجمة والتعاون الدولي في صناعة النشر. وهذا العام سيشهد دورته التاسعة، وأصبح له حضور وسمعة عالمية.

كما أطلقنا منذ خمس سنوات مبادرة أخرى بعنوان «أصوات عربية»، وهدفها الترجمة العكسية أي نقل الأدب العربي إلى لغات العالم، لأننا لا نكتفي بترجمة الأدب العالمي إلى العربية ونرى أن من الضروري أن يتعرّف العالم علينا أيضاً، وخلال مشاركتي في أكثر من 32 معرضاً ومهرجاناً أدبياً حول العالم أدركت حجم الاهتمام بمعرفة ثقافتنا، واكتشفت كذلك أن لدينا عناصر قوة كبيرة ابتداءً بالقارئ الفضولي وبنسبة الشباب المرتفعة والتعليم وعدد السكان الذي يشكل سوقاً ضخمة مقارنة بدول أوروبية كاملة. كما أن العالم لديه فضول حقيقي لمعرفة منطقتنا ويحتاج أن تُقدَّم له هذه المعرفة بالطريقة التي يفهمها ويتعامل بها مهنياً على شكل كتالوجات منظمة ومنصات رقمية محترفة ومواقع إلكترونية بلغات عالمية، ومعلومات دقيقة عن الأعمال المرشحة للترجمة.

• ما المعايير التي تعتمدونها في اختيار الأعمال التي تنشرونها، وكيف تستفيدون من شبكات العلاقات في اكتشافها؟

- السؤال: كيف تختارون الأعمال؟ ربما هو ما يُطلق عليه «سؤال المليون دولار» كما يقولون ويُطرح عليَّ باستمرار، وأعتقد أنني أجيد شراء الأعمال وانتقاءها جيداً، ومع الوقت أصبحت لدي رؤية تمكّنني حين يخبرني أحدهم عن عمل ما أو أقرأ عنه في نشرات أو مواقع من الإحساس بمدى صلاحيته وجدارته. وكل الخبرات التي اكتسبتها من حضور المعارض ورؤية الكمّ الكبير من الكتب والتفاعل مع المهنيين.

• كيف تتعامل دار العربي مع ارتفاع تكاليف النشر مع الحفاظ على جودة الكتب وتقديم أسعار مناسبة للقراء؟

- طورنا نهجاً جديداً في التعامل مع الطباعة. ففي الماضي، كان من المعتاد طباعة آلاف النسخ دفعة واحدة، لكن الآن أصبح بالإمكان طباعة كميات أصغر لكل عنوان، وهذا يسمح لنا باستخدام السيولة المالية بشكل أفضل وطباعة عدد أكبر من العناوين، وعندما تنفد الكمية يمكننا طباعة دفعة جديدة.

• ما الأحلام التي تطمح دار العربي لتحقيقها في المستقبل؟

- الأحلام كثيرة، ومنها أن تصبح مصر ضيف شرف معرض فرانكفورت، وأن يُقرأ الأدب العربي ويُستمع إليه في العالم كله فور صدوره، وأن تُترجم الكتب العربية ويُقام لها احتفالات وفعاليات في الخارج، لتصبح الأعمال العربية حاضرة عالمياً. كما أتمنى أن يفوز كاتب عربي آخر بجائزة نوبل، وأن تنتقل الكتب بين الدول العربية بلا عوائق أو قيود. ونسعى لرفع سقف الحرية وتقليص القيود الرقابية قدر الإمكان، ليتمكن المؤلفون من الإبداع ونشر ما يريدون. ومن بين هذه الجهود، أشارك في لجنة حرية النشر في الاتحاد الدولي للناشرين منذ ثماني سنوات، ولاحظت تحسن الوضع عاماً بعد آخر، ونأمل أن يستمر هذا التقدم في المستقبل.

سيرة الناشر

شريف بكر ناشر مصري، يشغل منصب المدير العام لدار العربي للنشر والتوزيع. شغل منصب الأمين العام لاتحاد الناشرين المصريين، وعضو لجنة حرية النشر بالاتحاد الدولي للناشرين لدورات عدة. ويُعد أحد أبرز الفاعلين في حركة الترجمة من اللغات غير الشائعة إلى العربية. شارك كمتحدث وخبير في العديد من المعارض الدولية، منها الشارقة وفرانكفورت والقاهرة، وله إسهامات في تطوير الجوانب المهنية والتقنية لصناعة النشر في المنطقة.

لا مسرح بلا نص

بقلم: عبده وازن

يسعى بعض المخرجين المسرحيين إلى تغييب النص المسرحي عن أعمالهم، ظنّاً منهم بأنهم يتخطّون بهذه الطريقة أزمة الكتابة المسرحية المتفاقمة. ويعمد هؤلاء إلى الحلول محل الكاتب، فيكتبون نصوصهم إما فردياً أو جماعياً، متوهمين بأنهم وجدوا الحل الملائم للأزمة. غير أنّ أعمالهم تلك تظلّ ناقصة أو شبه ناقصة، فالإخراج مهما كان عظيماً، لا يستطيع أن يحل محل النص المكتوب، ولا يستطيع المخرج أياً يكن، أن يتخطى شخص الكاتب بسهولة.

وإن كان الإخراج هو كتابة أخرى للنص، فإنه يحتاج حتماً إلى النص لينطلق منه ويكتبه كتابة بصرية مشهدية. وكم من مخرجين كبار استطاعوا أن يحذفوا كثيراً من النصوص التي بين أيديهم، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخلّوا عنها. فالنص هو المنطلق الأول، بل هو القاعدة التي منها يبدأ العمل.

صحيح أنّ المسرح العربي يعاني أزمة النص، لكن حلول الإخراج محل الكتابة ليس هو الحل الأمثل لأزمة كهذه، ولا تغييب الكاتب عن الأعمال المسرحية هو حل أيضاً. ولعل الأعمال التي غيّبت النص والكاتب معاً كانت خير دليل على تفاقم الأزمة وليس على تلاشيها، وقد شاهدنا كثيراً منها، وتأسّفنا على الغياب المزدوج للنص والكاتب.

قد يحقّ لبعض المخرجين الطليعيين أن يختبروا أعمالهم انطلاقاً من الارتجال، لكن هذه الأعمال تظلّ استثنائية وتجريبية الطابع. وقد يحقّ لهؤلاء أيضاً أن ينطلقوا في تجاربهم من النص نفسه فيخونونه ويقلبونه ويحذفون منه ويضيفون إليه، لكن عملهم هذا يظل أميناً ولو ظاهراً لشخص الكاتب، وهو طبعاً لن يرضى على ما حصل للنص الذي كتبه. وسوء العلاقة الذي قد ينشأ بين الكاتب والمخرج هو أمر طبيعي. فالكُتّاب لا يرضون دوماً عن أعمالهم حين يشاهدونها على الخشبة، والمخرجون يتمسكون دوماً بحقّهم في قراءة النصوص قراءة حرّة وفي كتابتها مشهدياً بحرّية أيضاً. يصعب إذاً على المخرج أن يتخلّى عن النص والكاتب. فالمسرح ليس إلّا لقاء بين كاتب يكتب ومخرج يبني ويمثل يؤدي. والنص هو أشد ثباتاً من الإخراج والتمثيل، بل هو الأساس الذي لا بد من أن ينطلق الاثنان منه ويعودا إليه. ونذكر كم من الاعمال المهمة إخراجيّاً ظلّت ناقصة تبعاً لافتقارها إما إلى النص المهم، وإما إلى النص عموماً. والإخراج مهما كان عظيماً وكذلك الأداء، فإن لم يقوما على نص متين، فإنهما يظلان ناقصيْن، فلا يكتملان. ومهما سعى بعض المخرجين إلى تخطّي الكاتب، فإنهم يظلون في حاجة إليه. وليس من المستغرب أن يلجأ بعض المخرجين في أوروبا وسواها إلى ما يسمى (دراماتورجيا)، وهو فن منبثق من فن الكتابة، بل هو الكتابة المسرحية نفسها، قريباً من حركة الإخراج ورؤيته وليس بعيداً منهما.

والطريف أن بعض المخرجين يتباهون بما يقومون به سواء من قتل للنص أو من تغييب للكاتب غير مدركين أن أزمتهم ازدادت تفاقماً، وأن ارتجالات ممثليهم على الخشبة زادت من حجم تلك الأزمة. فالمخرجون والممثلون حتى وإن ارتجلوا أعمالهم وحواراتهم وشخصياتهم، يظلون في حاجة ماسة إلى كاتب يعيد كتابة ما ارتجلوا، بل يعيد ما ابتدعوا من تداعيات وعلاقات. آنذاك يكون الكاتب بمثابة العين التي ترى ما يحصل وتعي تماماً ما يحصل، بل يكون بمثابة اليد الماهرة التي تحوك النص انطلاقاً من ارتجال المرتجلين.

كم من أعمال سقطت لأنها كانت بلا نصوص، وكم من نصوص استطاعت أن تنقذ أعمالاً من السقوط، نظراً إلى أهميتها. لكن النصوص وحدها عموماً لا تكفي، فهي تحتاج إلى من ينتقل بها من حال إلى أخرى، من كونها مادة للقراءة إلى كونها مادة للمشهد والحركة. وإن كان النص أشد رسوخاً في المعنى التاريخي من الإخراج وأطول عمراً، فهو يتجدد عبر تجدد المخرجين وقراءاتهم. هكذا يصبح النص عبر إخراجه صنيعاً قابلاً للحياة والتجدد المستمر. وهنا تكمن أهمية الإخراج وأهمية العلاقة بين النص والمخرج. فالإخراج هو الذي يبعث الحياة في النص، وهو الذي يجعله يتطوّر من عصر إلى آخر، مُحرِّراً إيّاه من ثقله الأدبي حيناً، ومن تاريخيته حيناً آخر.

• شاعر وروائيّ وناقد أدبيّ من لبنان

سريتشكو كوسوفيل

ترجمة فرنسية للشاعر السلوفيني تعيد النظر في متن «المُكاملات»

سريتشكو كوسوفيل..
قصائد في مواجهة العدم

مقـــــــالات
ودراســـــــات

بقلم: أنطوان جوكي (باريس)

في زمن لم يعد الشعر فيه يتمتّع بالوقع الذي كان له حتى عهدٍ قريب، وبات قرّاؤه قلة نادرة، لا يسعنا إلّا أن نرحّب بانطلاق سلسلة شعرية جديدة، لا سيما حين تكون الجهة التي تخوض هذه المغامرة هي دار فاتا مورغانا الفرنسية العريقة، المعروفة بتميّزها برؤية خاصة للعمل النشري، وبعناية استثنائية بتصميم كل كتاب، بحيث ترتقي به إلى مصاف العمل الفني.

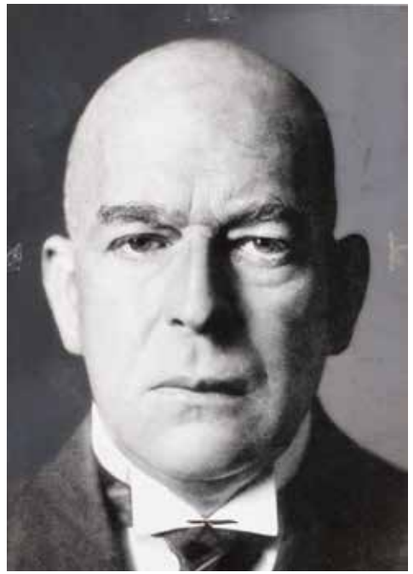
عنوان هذه السلسلة هو «البلد التاسع»، وطموحها هو التعريف بشعراء من أوروبا الوسطى والشرقية، قدماء ومعاصرين، عبر ترجمات غير مسبوقة لأعمالهم. ولتدشينها، اختار مدير السلسلة، الكاتب والمترجم ماتياس رامبو، كتابًا أسطوريًا للشاعر السلوفيني سريتشكو كوسوفيل (1904 – 1926)، بعنوان «المُكاملات». اختيار موفّق ليس فقط لأن هذا الشاعر، المجهول كليًا في الوطن العربي، تمكّن من فرض نفسه كرائد الشعر الطلائعي السلوفيني، على الرغم من حياته القصيرة جدًا، أو لأن مئوية ولادته تحل هذا العام، بل لأن كتابه المختار، إلى جانب قيمته الشعرية الكبرى، يشكّل هو نفسه مغامرة نشرية تتكشّف فصولها المثيرة في المقدمة الثرية التي وضعها ماتياس رامبو له. وفي هذه المقدمة، نقرأ أن أحد النقاد وصف كوسوفيل، عقب لقائه به، بـ «الفتى الفخور الذي يستقي شعره من عتمة الليل». وصفٌ لا يخلو من الدقة لشاعر رؤيوي قورن مرارًا برامبو ومایاكوفسكي، وعلى الرغم من رحيله المبكر في سن الثانية والعشرين، لم يفقد عمله الشعري شيئًا من نفحته الثورية وبريقه، بعد مرور قرن كامل على إنجازه. عملٌ اتّسم في البداية بنبرة انطباعية، قبل أن يقترب من التعبيرية، فتتراجع الانطباعات العابرة لصالح استدعاء فجّ ومباشر للمشاعر، ضمن رؤية استشرافية ذات أبعاد اجتماعية وروحية، تتمحور حول فكرة نهاية كابوسية، فردية وجماعية، تفسّر توق الشاعر إلى تطهير روحي يؤسّس لإيروس جديد.

لفهم شعر كوسوفيل، مرتكزاته وتطلعاته، لا بد من استحضار بعض عناصر سيرته، على الرغم من قوله الشهير: «الوقائع هي موت الفن». فقد شكّلت ولادته ونشأته في إقليم الساحل السلوفيني الذي خضع لهيمنة الإمبراطورية النمساوية – المجرية، ثم للاحتلال الإيطالي الفاشي، عاملاً حاسمًا في تكوينه، وجعلتا منه واحدًا من أولئك الكتّاب الذين أنقذوا من الاندثار أقليات أوروبا الوسطى، عبر نقلهم إرثها الثقافي من خلال ممارستهم الأدبية للغاتها.

عام 1916، أرسله والداه إلى ليوبليانا درءًا لمخاطر الحرب، ولمتابعة تعليمه. غير أن التلميذ الخجول القادم من الجنوب وجد صعوبة بالغة في التأقلم مع مدرسة داخلية صارمة، ومدينة شمالية باردة ورمادية، فكان الأدب والكتابة ملاذه، كما تشهد على ذلك المرثية التي كتبها آنذاك لصديقه الشاعر برانكو ييغليتش، الذي توفي في سن السابعة عشرة، ومجلة «لبيا الجميلة» التي أسّسها في سنته الأخيرة من المرحلة الثانوية، وسرعان ما تعثّرت، مغرقةً إياه في ديون فاقمت فقره المدقع.

في أجواء النهضة الفكرية السلوفينية التي أعقبت الهزيمة النمساوية، انخرط كوسوفيل في الأوساط الأدبية الجديدة، وواكب عن كثب التيارات الطلائعية، وتعاون مع عدد من

أندريه بروتون



أوزفالد شبنغلر

المجلات. وبصفته محرّرًا، ثم رئيس تحرير، كان يرفض من المقالات أكثر مما يقبل، متسلّحًا بروح نقدية صارمة لا ترحم، معتبرًا أن ما ينقص النقد هو «النار والسوط».

كاتب متحفّظ بقدر ما هو متشدّد، نادرًا ما كشف كوسوفيل عن كتاباته، ولم ينشر سوى عدد محدود من القصائد في مجلات. عاش حياة طالب وحيد معدَم، يكتب على أوراق الصحف في غرفته سيئة التدفئة، يعطي دروسًا خصوصية ويقتصد في طعامه ليتمكن من شراء الكتب. وقد أسهمت هذه القسوة في بلورة نظرته إلى الحياة بوصفها شأنًا جادًا لا يقبل المساومة، مكرَّسًا بالكامل للفنّ والروح.

في ربيع عام 1925، بلغ كوسوفيل ذروة أزمة اكتئاب، غذّاها حب فاشل، لكنه خرج منها برؤية جديدة لرسالة الشاعر. وفي 23 فبراير/ شباط 1926، بعد محاضرة عن «الفن والبروليتاريا» ألقاها أمام جمع شعبي في قرية عمّالية تعاني أوضاعًا قاسية، قضى الليل في العراء منتظرًا أول قطار إلى ليوبليانا. ليلة خرج منها مريضًا، ولم يُكتَب له الشفاء بعدها. فبعد أسابيع قليلة من النقاهة، عاد إلى قرية طفولته حيث توفّي في 27 مايو/ أيار، منهَكًا بفعل الحرمان والاستنزاف الهائل للطاقة الإبداعية التي طبعت عامه الأخير، تاركًا خلفه كمًّا من المخطوطات.

بعد عام واحد على وفاته، نشر صديقه ألفونز غسبان مجموعة من قصائده، ثم أصدر أنتون أوتسفيرك «قصائد مختارة» بعد أربع سنوات. ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى عام 1977، تولّى أوتسفيرك نشر المجلدات الأربعة للأعمال الكاملة، كاشفًا عن منجز يتجاوز ألف قصيدة، إضافة إلى عشرات النصوص النثرية والدفاتر والمراسلات.

في المجلّد الأول الذي صدر عام 1946، استبعد أوتسفيرك أكثر من مئة قصيدة، معتبرًا إياها مسودّات تجريبية فظّة، مشبعة بالإحالات السياسية. لكنه عاد وعدّل موقفه لاحقًا، فحرّر ونشر «المُكاملات» استنادًا إلى إشارة غامضة في مراسلات الشاعر عن مشروع كان قيد الإعداد يحمل هذا العنوان. لكن ما يُقرأ منذ نحو ستين عامًا تحت هذا العنوان، بالسلوفينية وغيرها من اللغات التي تُرجمت إليها نصوص هذا العمل، ليس في الحقيقة سوى بناء تحريري مصطنع لا تربطه صلة تُذكَر بالتصوّر

الأول لصاحبه. ففي المشروع الأصلي لكوسوفيل، لم تكن «المُكاملات» ديوانًا بالمعنى المألوف، بل مجموعة معدَّة للإلقاء الشفهي، وكان يُفترض أن تضمّ عددًا محدودًا جدًا من النصوص، أقلّ بكثير من ذلك المتن الضخم الذي شيّده أوتسفيرك، وهو نتاج التباس في قراءة المراسلات، أفضى إلى تأويل بنيوي منحرف لمشروع كوسوفيل، تبيّن اليوم على نحوٍ قاطع مدى اعتباطية مسلّماته.

«المُكاملات» لا تنتمي إلى المرحلة البنيوية من مسيرة كوسوفيل، بل تأتي بعدها، كتعبير عن توجّه جديد في التفكير والإبداع والحياة، تتشابك هذه الأبعاد الثلاثة فيه تشابكًا عضويًا لا انفصام فيه. لكن ماذا كان يقصد الشاعر فعلاً بعبارة «مُكاملات»، حين أوردها للمرة الأولى في رسالة بوصفها عنوان «مجموعة شعرية جديدة كليًا»؟ لا أحد يعلم. ولا يُعرف على وجه التحديد أي القصائد كانت ستضمّها، فهو لم يكن يُؤرّخ نصوصه أو يرتّبها. المؤكّد فقط أنّه تحدث عن «خصائصها الفريدة والخاصة»، الناتجة من قراره السير في «الطريق الأقصى»، وأن هذه المجموعة، المُعدّة أصلاً للإلقاء، كان من المفترض أن تُنشر في دار نشر لم تكن موجودة بعد، لكنه كان يحلم بتأسيسها.

في الوقت نفسه، إن كان كوسوفيل على اطّلاع واسع بالتيارات الطلائعية الأوروبية، فقد كان يقرأ أيضًا الماركسيين الروس، مثل بوخارين ولوناتشارسكي، فضلاً عن «بيان الحزب الشيوعي». وقد تحدّث بحماسة عن هذه القراءات إلى صديقه إيفو غراهور، الذي نقل إليه انطباعات حية عن التحولات الاجتماعية والفنية الجارية في الاتحاد السوفياتي، عقب رحلته السرّية إليه. تبعًا لذلك، من المنطقي الاعتقاد بأن عبارة «الطريق الأقصى»، كما استخدمها الشاعر، لا تنطوي على معنى فني أو أدبي فحسب، كما ظن أوتسفيرك، بل تحمل أيضًا دلالة سياسية أو اجتماعية ثورية.

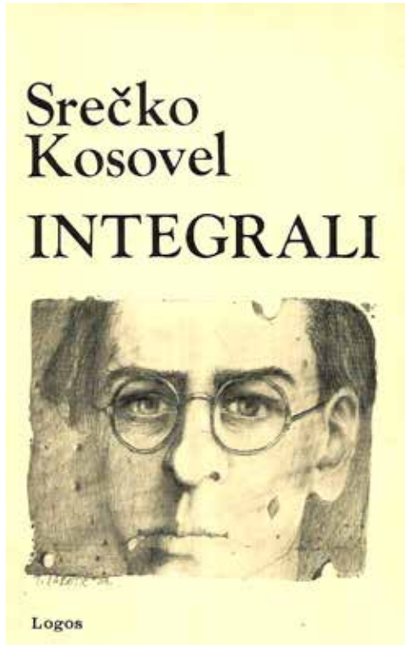
مترجم كوسوفيل الفرنسي، ماتياس رامبو، يذهب أبعد من ذلك، إذ يرى أن «هذه الثورة السياسية تترافق مع ثورة وجودية قوامها إخضاع المطلق للذات، وهو ما يتّخذ لدى مؤلف قصيدة «نشوة الموت» شكل «وجهة نظر من الموت». ومع مشروع «المُكاملات»، الذي يمثّل المرحلة الأخيرة من تطور كوسوفيل الفكري والإبداعي، كان القصد المحتمل هو تأليف مجموعة من القصائد تنتمي إلى نوع جديد من الشعر، يتقاطع فيه صدى التجديد السياسي الذي أعقب ثورة أكتوبر في الاتحاد السوفياتي، والنشاط اليساري التي كان الشاعر منخرطًا فيه، مع سعي وجودي لا يهدأ نحو فن غايته البحث عن الحقيقة، وتجسيدها.

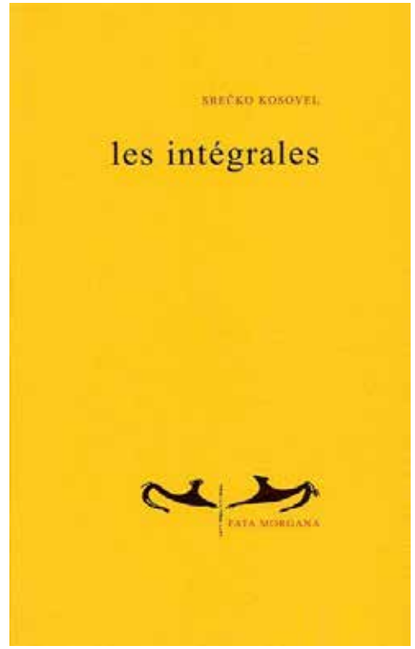
من بين القصائد التي اختارها أوتسفيرك لطبعة 1967 من «المكاملات»، قرّر رامبو استبعاد عدد منها يعود إلى بدايات كوسوفيل، واستبدالها بأخرى. وقد نظّم مجمل النصوص المختارة – التي يُترجم معظمها للمرة الأولى إلى الفرنسية، وأحيانًا إلى أي لغة - في ثلاثة أقسام، تمثّل ثلاثة محاور كبرى لإبداع الشاعر.

في القسم الأول المعنوَن «كآبة عدمية»، جمع رامبو القصائد التي وسمتها ذروة الأزمة العدمية التي اختبرها كوسوفيل في ربيع عام 1925. إنها قصائد إنسان وحيد، مُنهك من الحياة، خاضع لقناعةٍ مفادها أن الغرب يستحق السقوط. قصائد يمكن فيها تلمّس الأثر التشاؤمي لكتاب أوزفالد شبنغلر «أفول الغرب»، فضلاً عن الظلال الثقيلة التي ألقتها على الأمة السلوفينية ظروف تاريخية مأساوية اجتمعت عام 1920، وفي طليعتها معاهدة رابالو التي منحت إيطاليا، إلى جانب إستريا وجزء من دالماسيا، ثلث الإقليم الإثني السلوفيني.

أمام هذا التمزيق لوطنه، يقف سريتشكو كوسوفيل حزينًا وعاجزًا، كاشفًا بمرارة في بعض قصائده الدور المتواطئ الذي اضطلعت به عصبة الأمم، معربًا في قصائد أخرى عن اشمئزازه العميق من برجوازية بلده، التي رأى فيها أشنع تجلّيات «الخادم السلوفيني»، كما تشهد على ذلك السخرية القاسية في قصيدته «شجرة النسب»: «عبد/ عبد خادم/ عبد خادم، ابنُ سابقه/ عبد، ابنُ عبد، ابنُ خادم، المُهان. عبد الثاني/ عبد، ابنُ مُهان الثالث/ ابنُ خادم الرابع/ يوحنا المُهان، الجبان، الكبير».

من مقدمة مترجمه الفرنسي، نعرف أن كوسوفيل، ضمن بحثه الدائم عن أفكار جديدة، اهتمّ بالدادائية والسريالية والزنيتية، وأنه «قبل عشر سنوات من جمع أندريه بروتون بين شعارَيّ ماركس ورامبو في مقولة واحدة، كان يملك حدسًا، بل قناعة راسخة، بأن الأدب يجب أن يغيّر العالم والحياة معًا». من هنا انجذابه المبكر إلى المصير الثوري للأدب، وإلى الثورة الوجودية التي يستدعيها، واهتمامه العميق بالحركات الطلائعية لعصره. «لكن علاقته بهذه الحركات ظلّت، في جوهرها، علاقة فكرية خالصة، من





دون انخراط وجداني حقيقي»، يوضح المترجم. «فلأنه كان أكثر احترامًا للتقاليد الفنية من الدادائيين والسرياليين، حافظ على مسافة حذرة منهم، وقد يكون قد استشعر رائحة الانحطاط والمجانية التي كانت تنبعث من ألاعيبهم اللغوية. أمّا المستقبلية، فلم يكن في وسعه الانتماء إليها، لأنه أدرك في وقت مبكر تواطؤها مع الفاشية».

لم تفت كوسوفيل إذن اللحظة التاريخية التي جسّدتها تلك الحركات، لكنه أدرك في الوقت نفسه ضرورة تجاوزها، لأنه ربطها بعدمية رآها طريقًا مسدودًا. لذلك، على الرغم من اقتناعه بأن «على كل إنسان أن يعيش في ذاته عصر الهدم»، دعا إلى «عبور جسر العدمية» في اتجاه البناء، مشدّدًا على أن الثورة الفنية لا يمكن أن تقوم من دون ثورة أخلاقية.

في القسم الثاني من «المُكاملات»، المعنوَن «حلم إيكاروس»، جمع المترجم رامبو القصائد التي تعكس اهتمام كوسوفيل الخاص بحركة البنّائية الروسية، التي بدت له أقلّ خفّة وسطحية من الحركات الأخرى، لأنها منبثقة من حضارة كانت آنذاك في أوج غليانها السياسي والثقافي. حركة ارتبطت تقليديًا بالفنون البصرية، لكنها أسهمت في بلورة مبادئ أدبية، مثل التكثيف الدلالي الذي يجعل المعاني المختلفة تتصادم وفق المنهج الجدلي الماركسي، وأولوية الموضوع، وما ينتج من ذلك من كتابة إضمارية، سريعة، مكثّفة ومشحونة بصور ملموسة.

لكن أهمية البنّائية، في نظر سريتشكو كوسوفيل، لا تكمن في هذه المفاهيم فحسب، بل في إدخالها الفن إلى صميم الحياة، وفي توسيعها الحاسم للمجال الشعري نحو فنٍّ كلي. أما «مسألة حصيلة الشكل والمضمون، فلم تكن لديه مسألة تقنية فحسب، وفق رامبو، بل وجودية أيضًا، والحل الذي تبنّاه بسيط في جوهره: الشكل والمضمون شيء واحد».

في هذا القسم، تحتل «التشييدات» موقعًا مركزيًا، وهي قصائد يتجلى فيها انشغال خاص بالفضاء، ومعالجة شعرية لمشكلة الجاذبية التي كان الفنانون والمفكرون السوفيات من أوائل من اقترح لها حلولاً نظرية وتقنية

بوخارين

وفنية. وفي هذا السياق، يذكّر رامبو بأن «الفنان ماليفيتش نظر إلى الجاذبية بوصفها إشكالاً لاهوتيًا، وبأن كوسوفيل، القائل: 'على ارتفاع ألفي متر/ تزول المنظورات'، أبدى حرصًا دائمًا على البعد الفضائي، يتقاطع مع انشغالات متعلقة بالزمن والنسبية، غذّتها اكتشافات أينشتاين وتأملات برغسون. غير أن البنّائية، في نظره، لم تكن سوى امتداد للفن في مجال الأخلاق: 'الشكل الفني ليس سوى العلاقة الشخصية للفنان بالحياة، أي بأعمق الأخلاق'. نظرة تقوم على قناعة راسخة لديه بأن 'وحده الإنسان الجديد قادر على خلق فن جديد'».

ضمن هذا الاندفاع الدائم نحو البحث الفني والتجاوز، شعر كوسوفيل إذن بضرورة سلوك طريقٍ آخر في الخلق، طريق «أقصى» بحسب تعبيره، يتمحور حول البعد الأخلاقي والاجتماعي الثوري للشعر. لذلك، على الرغم من اقترابه من اليسار ووقوفه إلى جانب أصدقائه الشيوعيين، حرص على التأكيد أنه «بعيد كل البعد عن الإذعان لنظريتهم». موقف ينبع من رفضه الجذري لكل عقيدة، ومن إدراكه، على الرغم من حداثة سنّه، أن تجنيد الفنان في خدمة أي أيديولوجيا يمسّ حتمًا بحريته: «هل أنت شيوعي؟/ لا، لكني أقف وراءهم/ وما رأيك فيهم؟/ أرى أنهم العقاب والقصاص، وأن عليهم أن يصبحوا الخلاص».

بالتالي، إن نجت «المُكاملات» من الحقبة الأيديولوجية التي وُلدت فيها، ولم تسقط في انحرافات الأدب الملتزم، وإن بقيت نصوصها قليلة العدد، فذلك يعود إلى نزعة كوسوفيل الفوضوية، وإلى حدسه المبكر بالأهوال التي كانت تنتظر الاتحاد السوفياتي على طريق «الإنسان الجديد». لكنها تمثّل أيضًا تشخيصًا للمطلق، بإضفائها طابعاً ذاتياً عليه، ومحاولة لرؤية الأشياء «من بُعد الموت».

في المحصلة، لا يمكن اختزال تجربة هذا الشاعر في مراحل متعاقبة (انطباعية، تعبيرية، بنّائية، شعر اجتماعي ثوري). إذ إن من يكتب آلاف الصفحات في أقل من ثلاث سنوات، تحكمه منطقية التزامن لا التعاقب. والدليل؟ بقاء النزعة الانطباعية التي وسمت بداياته حيّة في شعره حتى النهاية، وإن بدرجات متفاوتة، وانطلاق بعض قصائده

بأبيات تعبيرية، وانتهاؤها في مناخ بنّائي. وحول هذه النقطة، يوضح رامبو أن كوسوفيل، لأنه «كان «مُثقلاً في زمن وجيز بانطباعات تُبسّط عادة على امتداد حياة طويلة، كان يرى كلَّ شيءٍ متزامنًا مع كلّ شيء، في عملٍ دائم التشكّل، مسكون بالزمن الدائري».

ثمّة أيضًا لدى هذا العبقري الشاب، الذي تتسلط عليه وفاة وشيكة، ازدراءٌ لمواهبه، ورفضٌ للوقع المفتعل والتفخيم في الكتابة، بل نزوع مقصود إلى الفقر الشعري السابق لأوانه (الفن الفقير سيظهر مطلع الستينات في إيطاليا). إذ نراه يستخدم الكلمة المألوفة والصورة المستهلكة عن قصد لإحداث تناقض مع مكامن ارتقاء نصه، يولّد الحركة فيه. ثمة أيضًا لديه شاغل اللغة والمعنى، الثابت، الذي جنّبه الانزلاقات اللعبية واللاعقلانية، الفارغة من الدلالات، من دون أن ننسى المعاناة التي تحضر بقوة في شعره كترياق مضاد للراحة المزيّفة والاستنساخ البائس للأشكال البالية، وبوصفها محكّ التجربة الحقيقية، وعلامة الوجود الحق: «لا بدّ من المعاناة في سبيل أفكارنا، فلا سبيل آخر لمنحها الحياة. إنها تحيا من دم قلوبنا».

في اختصار، قلب كوسوفيل مشروع الطلائع الفنية التي سعت إلى إنتاج فنّ جديد استجابةً لمجتمع جديد، لأنه أدرك أن تغيير الفن يفترض تغيير الفنان، وتغيير الفنان يفترض تغيير الإنسان. وبما أنه كان واعيًا لحدود الطبيعة البشرية، جعل من الرؤية الأخلاقية معيار القيمة. من هنا ذلك التأمل الأخلاقي-الأنثروبولوجي الدائم لديه، ومن هنا خصوصية تجربته الشعرية التي لم تكن تجربة جمالية فحسب، بل تجربة روحية يؤدّي الشعر فيها دور الوسيط الأسمى.

ومن تربة التأثيرات المتعدّدة، التقليدية والطلائعية، انبثق فكره الفردي العميق، وفنّه الحيّ، ضمن التحام وثيق يقوم على قناعةٍ مفادها أن مهمة الفنان هي الوفاء للحقيقة. وفاء لا يتحقق، في نظره، إلا بعلاقة بالوجود تقبل «فن الموت»: «عند التمعّن، لا يوجد إلا طريق واحد: ذلك الذي يقود من الفوضى إلى الكون، ومن الصراع إلى الموت. لذلك الحياة مظلِمة وحزينة للغاية».

مظلمة وحزينة، نعم، لكنها «غير مأسوية، ما لم تكن غبيّة ومحدودة». ولذلك، رأى سريتشكو كوسوفيل أن الإنسان ليس سوى الحياة التي يحياها، وأن مهمته الوحيدة هي أن يكون «عظيمًا في العمل، صامتًا في الألم»، وأن يصير، في النهاية، «البنّاء الصامت للمعبد المقدّس فيه وفي الآخرين».

وهو ما أنجزه الشاعر بألمعية نادرة في عبوره الخاطف لهذه الدنيا.

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.

قِفا نقرأ

«ألف ليلة وليلة» في بولندا.. بولسواف لشميان

بقلم: الدكتور مارك جيكان

يعدّ كتاب "ألف ليلة وليلة" من الكتب العربية التي شكّلت صورة الشرق العربي -الإسلامي، في المجتمع الأوروبي لفترة طويلة، وحتى ازدهار الدراسات العربية الجادة في غرب أوروبا. كان الوضع ممائلاً في بولندا. لذلك أود أن أقف قليلاً على هذا الكتاب ودوره في بناية التيار الاستشراقي في الأدب البولندي. مع أنه ليس قصدي في هذا المقام أن أرسم صورة كاملة لتاريخ ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة البولندية، بل أود أن أركّز على بعض الكُتّاب الذين وجدوا في هذه القصص الشعبية مصدراً لإبداعهم الأدبي. واليوم أتوقف عند الكاتب والشاعر بولسواف لشميان الذي ترجم بعض قصائده إلى اللغة العربية، الدكتور هاتف جنابي في كتابه الموسوعي "الشعر البولندي في خمسة قرون" (2021). ويذكر المترجم اهتمامات لشميان الاستشراقية في عرض السيرة الذاتية للشاعر، ولكنها انعكست في أعماله النثرية قبل كل شيء.

دخل كتاب "ألف ليلة وليلة" إلى الثقافة البولندية عن طريق اللغة الفرنسية، فترجَمه عن نسخة غلاند، الأديب ووكاش سوكوووفسكي، سنة 1768. وبرغم أن الاستشراق الثقافي البولندي تطور بشكل رائع في القرن التاسع عشر، إلا أننا لا نلاحظ تأثير "ألف ليلة وليلة" على الأدب البولندي إلا في النصف الأول من القرن العشرين. ويعدّ إبداع الشاعر والكاتب بولسواف لشميان (1877 - 1937) من أبرز الأمثلة على هذا التأثير. أما شعره فلا نجد فيه الكثير من الموضوعات العربية. في ديوانه الأول (1913) نشر قصيدتين شرقيتين "سيدي نعمان" و"الرحلة المجهولة للسندباد البحري". القصيدة الأولى فقط هي التي تحمل طابعاً شرقياً حقيقياً، بينما تذكر الثانية الشرق في عنوانها فقط، وترتبط بسندباد من خلال موضوع السفر فقط. أما اهتمامه بـ"ألف ليلة وليلة" فازدهر وتطوّر بشكل أوضح في كتاباته النثرية. ففي نفس السنة، أي 1913، نُشر كتاباه "حكايات سمسم" و"مغامرات السندباد". هذان العملان عبارة عن اقتباسات لبعض حكايات "ألف ليلة وليلة"، قام لشميان بتحريرها بناءً على طلب من إحدى دور النشر البولندية. وهذان الكتابان اللذان كانا موجهين للصغار أصلاً، أصبحا متاحين لعموم القراء، مما ساهم بشكل كبير في تشكيل صورة الشرق العربي لدى القراء البولنديين، خاصة وأنهما جزء من قائمة القراءات المدرسية الملزمة.

في حالة هذين الكتابين نحن بصدد أسلوب أدبي مميز، وهو أميل إلى النثر الشعري وليس النثر العادي كما هو الحال في النص العربي. "حكايات سمسم" و"مغامرات السندباد" للشميان تختلف عن الأصل العربي ليس فقط من الناحية الفنية، بل الموضوعية أيضاً. على سبيل المثال، أضاف لشميان إلى سرده شخصية العم (طرابوق)، الغائبة عن "ألف ليلة وليلة"، بالإضافة إلى شخصيتي (هندباد) و(باراباكاسنتورينا) - ربما من (بدر البدور) في النص الأصلي.

يُقدّم لشميان في أعماله الحكايات الشعبية العربية من خلال خياله الأدبي المميز، فهي رؤية أدبية أو لعبة ثقافية خاصة بلشميان تهدف إلى تعريف القارئ البولندي بعالم مختلف وبعيد عن بلده بطريقةٍ يسهل عليه التفاعل معها. ويتجلى ذلك بوضوح خاص بالنظر إلى أن هذه الحكايات كانت موجهةً في الأصل للأطفال. لكن، سرعان ما أصبحتْ النصوص هذه مادة قراءة للكبار الذين وجدوا فيها ما يُمتعهم أيضاً. وهكذا يبقى الحال حتى يومنا هذا، بعد مرور أكثر من مئة عام على نشر كتابي لشميان، ورغم ترجمة "ألف ليلة وليلة" إلى اللغة البولندية كاملة في بدايات سبعينات القرن الماضي.

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

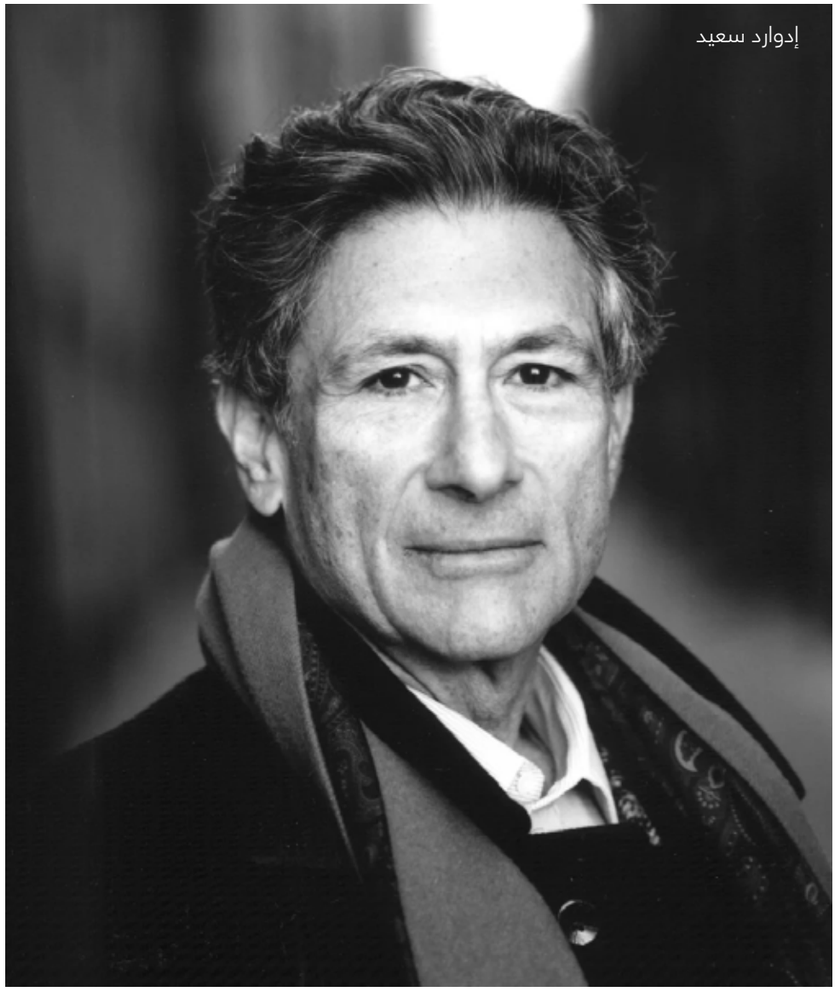
خريطة لأصداء فكرية وأدبية ثاوية في تضاعيف قصائده الإنجليزية

إدوارد سعيد..
أناشيد المشرقي الغريب

بقلم: تحسين الخطيب (عمّان)

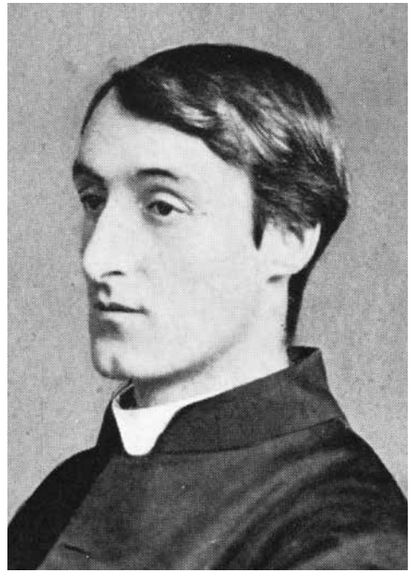
على الرغم من أنَّ إدوارد سعيد قد تخلى، تمامًا، عن كتابة الرواية الأدبية لصالح العمل النقدي الذي سوف يصنع مجده «الأدبي» لاحقًا، فترك لنا روايتين «غير مكتملتين»: الأولى بعنوان «مرثية»، وهي الرواية التي خاض غمار كتابتها وهو في نحو الثانية والعشرين من عمره، في سنة 1957 تقريبًا، التي استلهم أحداثها من تجربته المبكرة في القاهرة وعوالم الشخصيات التي أحاطت به في أيام دراسته في مدرسة القديس جورج وتجربته الموسيقية، ولكنه تركها «ناقصة» أبدًا، ولم يكمل منها سوى سبعين صفحة فحسب، وعلى الرغم من أن «المخطوطة» تشير بوضوح إلى قدرة إدوارد سعيد على دمج الذاكرة والتجربة الشخصية في نسيج سردي عميق، على حد قول تيموثي برينان، تلميذه في جامعة كولومبيا، وكاتب سيرته الفكرية، الثرية، في مرحلة لاحقة.

وعلى الرغم من أن سعيد قد عكف، في مرحلة لاحقة، بين عامي 1987 و1992، على محاولة كتابة رواية سياسية، تدور أحداثها في بيروت حول قضايا الخيانة والتجسس والقمع السياسي، ولكنه توقف عن المحاولة، مرة أخرى، ولم يكمل منها سوى نحو أربعين صفحة، مما يظهر ميله الدائم إلى استكشاف العلاقات الإنسانية المعقدة دون الانغماس في الإنتاج الروائي الطويل. وعلى الرغم، أيضاً، من أن العمل القصصي الوحيد الذي أكمله، تلك القصة القصيرة التي عنونها بعنوان لافت، «فُلْكٌ لم يُصغِي»، تتناول أيام الصيف التي كان يقضيها في بيروت وتجاربه العائلية مع اللجوء الفلسطيني، إلّا أن مجلة «نيويوركر» العريقة قد أحجمت عن نشرها حين أرسلها إليهم في العام 1965. نعم، على الرغم من كل تلك المحاولات في اقتحام لجة الكتابة الروائية والقصصية، إلّا أن إدوارد سعيد لم يدخل معترك الأدب، في الأصل، من البوابة العريضة للكتابة النثرية، المفتوحة على المعارف «الحسية» جميعاً، وإنما من باب الموسيقى، منذ الصغر، تدرُّبًا وعزفًا؛ ثم باب الشعر، ممارسةً شخصية وكتابةً نقدية في مرحلة لاحقة (فلا بد للموسيقى أن تقود، بالضرورة، الى الشعر؛ والعكس، حتمًا، صحيحٌ، بقوَّةٍ لا تُنكَر): الشعرُ، المفتوح على المخيلة وملكوت اللاشعور وكل ما هو غيبي وغير محسوس، أولاً، ثم من باب الموسيقى المبحرة بالنفس البشرية في أغوار الكون السحيق! وهذه الحقيقة - حقيقة أنَّ الشعر، دون غيره، هو الذي قاد إدوارد سعيد إلى عالم الأدب - يؤكدها تيموثي برينان (أستاذ الأدب المقارن واللغة الإنجليزية في جامعة مينيسوتا حاليًّا) حين قال، في الجملة الأولى التي افتتح بها مقدمته «المقتضبة» التي مهد بها لهذا «الديوان»، الذي جمع فيه الأشعار الإنجليزية التي كتبها إدوارد على مدار حياته، ونشرها في نهاية العام 2024، تحت عنوان مستوحى من عنوان القصيدة الأخيرة التي ضمَّتها دفتي هذا السِّفْر الصغير: «أناشيد إنسانوي مشرقي»: «ليس النثر، الذي اشتهر به لاحقًا، هو الذي دفع إدوارد سعيد صوب الحياة الفكرية، وإنما الشعر والموسيقى. وقد تبدو هذه المسألة مفاجئة بالنسبة إلى كثير من الناس». ولكنَّ عزوف إدوارد عن استكمال «مشروعه الشعري»، ومن ثَمَّ «مشروعه الروائي والقصصي» (إن جاز لنا القول) عائد، في جوهره، إلى أنه كان يؤمن، إيمانًا عميقًا، مثل ما

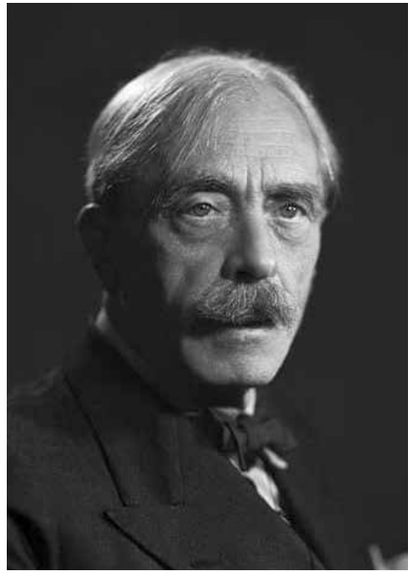

إدوارد سعيد

صرَّح في كتاباته، بأنَّ الإنسان إنْ كانت لديه رغبة دفينة في تغيير العالم، فالكتابة الروائية لا تصلح، البتة، لتحقيق تلك الرغبة؛ وانما الكتابة النقدية المثابرة الجادة التي تحفر عميقاً في طبقات المعرفة.

بيد أنّنا، حين نتأمل سيرة إدوارد سعيد الشخصية وأحواله الفكرية، فسوف نجد أنه قد نظم قصيدته الأولى، في سنة 1951، وهو لمّا يجاوز السادسة عشرة من عمره بعد؛ قصيدة أطلق عليها عنوانًا يشي بالكثير ممَّا كان يعتمل في سريرة ذلك الشاب «المتمرِّد» في تلك الأوقات: «القلعة»، رمز القوة والجبروت، التي بالرغم من هيبتها الخارجية، فإنها تتهاوى من الداخل بفعل الزمن وحكم قوى الطبيعة؛ وبهده النظرة يظهر هشاشة السلطة وتناقضاتها بين المظهر والجوهر، بين الخارج والداخل، بين الظاهر والباطن، مستحضراً فكرة أن القوة التاريخية، مهما بدت



جيرارد مانلي هوبكنز



بول فاليري

صلبة، بفعل الزمن والتاريخ، فإنها سرعان ما تنهار. وهذه نظرة نقدية عميقة للماضي الاستعماري، فالقلعة تحمل أصداء الصراع الصليبي والهيمنة الغربية على الشرق.

وأما القصائد الأخرى، فيذكر بيرنان أنها كتبت بين 1956 و1965، أي في أواخر سنوات الكلّيّة إلى سنوات الدّراسات العليا، وبدايات تدريسه في جامعة كولومبيا. وقد نشر بعضًا من هذه الأشعار في مجلة «الكُليّة»؛ وهي مجلّة لخرّيجي الجامعة الأميركية في بيروت، خلال سنة الاستراحة التي قضاها في القاهرة بين الكلية والدّراسات العليا، حين كان يعمل في تجارة أبيه، حيث كان مترددًا بشأن مستقبله، يفكّر- إلى جانب احتمالات أخرى - في حياة كاتب محترف. وتُلمح بعض قصائده، أحيانًا بسخرية، إلى عالم التجارة، وإلى شغفه بالمادي والمحسوس في الحياة اليومية في القاهرة. وكانت تلك الحقبة هي تلك التي كان يقرأ فيها «أشعار دبليو. إتش. أودن، ويحاول فهم كيركيغارد ونيتشه، ويقرأ فرويد، ويكتب في النقد الموسيقي، وينشر بعضه». وتكشف هذه الأشعار شغف إدوارد سعيد بالطبيعة في الشرق وبالموسيقى وتظهر علاقاته المركبة بأسرته وغموض زواجه الأول. ومن المحتمل، أيضاً، كما يقول بريناں، أن تكون بعض القصائد قد كتبت قبل سنة ذهابه إلى القاهرة، قبل دخوله جامعة هارفرد، وفي السنوات التي تلتها مباشرة، أي سنوات الدراسات العليا الأولى، قبل أن تستغرقه دراسته العلمية، وتدفعه نحو أن يكون «المثقف العمومي» الذي أذاع «صورته» في العالم أجمع.

كان إدوارد سعيد واقعاً تحت سحر أستاذه روبرت بلاكمور، الناقد الأميركي الشهير، الذي كان يقضي ساعات وهو يتحدث عن شعرائه المفضلين والسيجارة تلمع بين أصابعه؛ وهو الناقد الوحيد، الذي يذكرنا إدوارد بنفسه، بأنه لم يحصل، أبدًا، على تعليم جامعي، وانما اكتفى بتحصيله الثانوي الرسمي، ولكنَّ ثقافته الرفيعة، التي اكتسبها بنفسه، وسعة اطلاعه التي لا تجارى، ومخيلته الجامحة، كانت كافية لكي يتقلد أرفع المناصب الأكاديمية، ويدرس في أرقى الجامعات! فتحت ترانيم هذا السحر الباذخ سِيقَ إدوارد، سوقَ السائر في نومه، إلى ملكوت الشعر الرحيب، ليس انغماسًا عميقًا يفصح عن «حساسية» بالغة الرهافة و«الهشاشة» على حد سواء؛ وإنما تفكيرًا منهمكًا في تفكيك «آليَّات» الخطاب الشعري (إن جاز لنا القول) وما تنطوي عليه تلك «الآليَّات» من أطروحات «تفكيكيَّة» كبرى: لغوية

محمود درويش

قسطنطين كفافيس

وتاريخية وأسطورية؛ فقد كتب دراسات فكرية معمقة عن الإيرلندي وليام بتلر ييتس أبرز الرموز الشعرية في القرن العشرين، وحائز جائزة نوبل في الأدب عام 1923، وكذلك عن جوناثان سويفت، وكوليريدج، وتوماس هاردي، وجيرارد مانلي هوبكنز، ملتون، وغيرهم. ويذكر بريناں في مقدمته، وبصورة لا لبس فيها، بأن إدوارد، بالرغم من انغماسه في دراسة الرواية والموسيقى، إلاَّ أنه قد ظل مفتوناً بالشعر والشعراء حتى اللحظة الأخيرة من حياته، حين يذكر بأنه كان دائماً ما يعود إلى قراءة أعمال شعراء بعينهم، ليس بحثًا عن السلوى والعزاء الشخصي، فحسب؛ وإنما استلهاماً جماليًّا ومعرفيًّا وبحثاً عن آفاق جديدة: محمود درويش، وييتس، وبول فاليري، وقسطنطين كفافيس الذي داوم على قراءة أعماله في سنواته الأخيرة.

وتظهر أصداء فاليري وييتس وكفافيس، في صلب معمار قصائد إدوارد سعيد؛ ظهورًا جوَّانيًّا بنيويًّا، وليس زخرفة لفظية أو إيقاعية أو اقتباسات شعرية. فأثر فاليري يتجلى، قبل كل شيء، في النزعة إلى الوعي الحاد بالفعل الشعري ذاته، وفي حضور مفردات التجريد، والدقة العقلية، وصياغة الفكر بوصفه حركة داخل اللغة لا خارجها؛ ويتبدّى ذلك الأثر بوضوح في قصيدة إدوارد، «احتفال في ثلاث حركات»، ولا سيَّما في تحويل التجربة العاطفية الى ما يشبه «حركة ذهنية» محكومة بمجازات الهندسة والفيزياء، وهذا صدى مباشر لروح فاليري التي ترى القصيدة مختبرًا للعقل، لا تدفقَ بوح ليس إلاَّ. وامَّا ييتس، فيحضر عبر ما يمكن تسميته التاريخ المتحوّل إلى أسطورة شخصية، أي ذلك المزج بين الزمن الفردي والزمن الحضاري، وبين الجسد والطقس، وبين الانكسار والسمو، وهو ما نلمسه في أكثر من قصيدة في الديوان، خاصة تلك القصائد التي بلا عناوين، حيث تتقاطع مفردات الاحتفال (الأمراء، الأبواب، الطقوس الشعائرية) مع وعي حاد بانقضاء الشباب وهشاشة الوعود والآمال، على نحو يذكّر بتحولات ييتس من الرومانتيكية إلى النبرة النبوئية المتأخرة، حيث لا خلاص إلا عبر الشكل والذاكرة واللغة المصفّاة. وأمَّا كفافيس، وهو الأقرب إلى سعيد في أواخر حياته، فيتجلّى أثره بوضوح في اقتصاد النبرة، والسخرية الهادئة، وتوظيف التاريخ بوصفه تجربة شخصية للانحطاط والكرامة معًا، ويتجسد ذلك، في أقوى صوره، في قصيدة إدوارد المعنونة «هانز فون بولوف في القاهرة»، حيث يتكلم التاريخ من الهامش،

ومن المنفى، ومن مدينة ليست مركزًا ولا أطرافًا خالصة، وحيث تُستعاد الشخصيات الثقافية لا بوصفها أمجادًا بل بوصفها وعيًا متأخرًا بالخسارة، على شاكلة كفافيس حين يجعل الماضي مسرحًا للاعتراف وليس ساحة للتمجيد أبدًا. ويبلغ هذا الأثر ذروته في قصيدة إدوارد «نشيد إنسانوي مشرقي»، حين يتكلم الصوت الشعري، بصفته مثقفًا متأخرًا، ساخرًا من الأوهام الكبرى، متصالحًا مع «العادي» و«الهش»، وهي نزعة متأصلة عند كفافيس، خالصة في روحها لا في لغتها فحسب. وبذلك يمكن القول إن فاليري قد منح إدوارد سعيد انضباطَ الفكر الشعري، ومنحه ييتس القدرةَ على أسطرة التجربة دون تزييفها، ومنحه كفافيس حكمةَ الهامش والتاريخ المُتعب، ولا تظهر هذه الأصداء في مواضع معزولة، بل تتشابك في مجمل القصائد، لتكوّن نبرة إدوارد الخاصة: نبرة شاعرٍ يفكّر، ويتذكّر، ويقاوم العزاء السهل بالشكل الصارم والوعي المتأخر.

وعلى صعيد الموسيقى، أو بالأحرى، البنية الإيقاعية التي يستند عليها إدوارد سعيد في نظم قصائده، فهي ترتكز، في جوهرها، على ما يُسمَّى بِـ «الإيقاع المنبثق/ القافز»، الذي اشتهر به جيرالد مانلي هوبكنز، الذي تأثر به إدوارد، أيّما تأثير؛ ولكنَّ إدوارد لا يستلهم هذه التقنية بوصفها استنساخًا أو تقليدًا أعمى وإنَّما «تحويرًا» للأثر العميق الذي يخلفه هذا الأسلوب عند المتلقي؛ فهوبكنز

3 قصائد لإدوارد سعيد

(1)
فتَّحَ شغافُ قلبي أبوابَهُ على مصارِعِها
في ضَوءِ قمرٍ موجةٍ ساحرةٍ،
ومُجلجلةٍ، فتنفسَ الضَّوءُ بالرَّنينِ
حينَ أيقظتْ ذراعايَ الهواءَ إلى الشَّغفِ،
الجَمالِ الوحشيِّ، غَير ساكنٍ في سكينةِ السماواتِ
الشرقيَّةِ.

هَا إنَّ حركةَ الأُمراءِ ترفعُ الأرضَ في هذي اللَّحظةِ،
والأبواقُ تلوِّحُ في البَهاءِ الغنائيِّ،
والعَدَمُ جُرحٌ في النَّفْسِ بعدَ كُلِّ الذي جَهدوا مِن
أجلِهِ،
سُدُولُ طقسٍ قديمٍ لا يَنتهِي،
والفُتُوَّةُ تَقبضُ علىَ المَجدِ رغمَ الوعودِ البَغيضةِ.

***

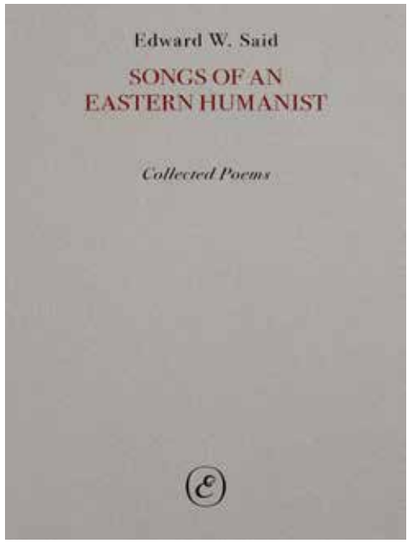
(2)
أروعُ ساعةٍ في حياتي
كانتْ، مثلَ مَا كانتْ، وبلا ريبٍ
فوقَ ذلكَ المقعدِ العتيقِ
في قاعةِ الموسيقى.
هناكَ، عَليهِ، سمعتُ العازفَ يعزفُ على النَّايِ

عزفةً واحدةً فانطلقتْ جميعُ الآلآتِ
البعضُ يعزفُ، والبعضُ يجرُّ الصَّوتَ على الأوتارِ،
والبعضُ الآخرُ ظلَّ غارقًا في الصَّمتِ
ولكنَّني كنتُ عالقًا في المُنتصفِ
ثُمَّ...

***

(3)
زوايا عاصفةٌ وأروقةٌ خاويةٌ تحاولُ الهروبَ:
فالشاهدُ الأخيرُ على التجارةِ الضائعةِ
صندوقٌ نصفُ محطَّمٍ
ونصفهُ الآخرُ يَتداعى بنيرانِ الرِّمالِ.
مُبارَكٌ بِعتمةٍ عمياءَ،
نقَّطها بعلاماتٍ حمراءَ شياطينُ منسيُّونَ
وزمجرةُ نصفِ نغمةٍ تزحفُ:
أفاعٍ غامضةٌ وسِياطٌ
كرابيجُ صغيرةٌ لذاكرةٍ فسيحةٍ:
وخَلاءُ حُلمِيَ
يَلمع.

• (اختيار وترجمة: تحسين الخطيب، من كتاب «أناشيد إنسانوي مشرقي»)



يلجأ إلى كسر البنية المنتظرة في العروض التقليدي نحو جنوح واع صوب تكثيف الطاقة الصوتية في داخل المعمار الموسيقى للبيت الشعري، فيغدو الإيقاع أقرب إلى «نبض داخلي» أو «دفقة نفسية/ شعورية»، بعيدة، كل البعد، عن أن تكون وزناً ثابتًا: فالنبض أو الخفق غير المنتظم يكسر الثبات والجمود. ويتجلى هذا المبدأ عند إدوارد سعيد في جنوحة إلى تفكيك الأوزان التقليدية لصالح خلق إيقاع داخلي، أو بالأحرى موسيقى جوَّانية، قادمة من أعماق النفس الشاعرة، تنهض على التوتر الدلالي وتراكب النبرات الفكرية والعاطفية، كما في قصيدته «استبطان» حيث تتوالي الأبيات الطويلة المتكسرة النغم، حيث لا يحكم البيت ميزانٌ عروضي بل حركة ضغط لغوي غير متساوية تتقدم فيها الكلمات ذات الشحنة الدلالية العالية بوصفها نقاط نبر إيقاعي، وهذا هو جوهر الإيقاع المنبثق القافز، لا سيما في قصيدة أدوارد المعنونة «تحوُّل قصير»، وبعض القصائد الأخرى التي بلا عناوين، حيث يقوم الإيقاع على التجاور المفاجئ بين الوحدات اللغوية القصيرة والمركبة، وعلى الانقطاعات النفسية غير المنتظمة، وعلى كثافة الصفات المركبة، وهي سمات هوبكنزية بامتياز. غير أن الفارق الجوهري يكمن في أن إدوارد ينقل الإيقاع المنبثق من حقل التجربة الدينية - الكونية، كما هي عند هوبكنز، إلى حقل التجربة الفكرية – المنفية - التاريخية؛ فالإيقاع، عنده، لا ينبثق من توتر لاهوتي أو تأملي بالطبيعة، كما يفعل هوبكنز، بل من صراع الوعي بالمنفى، والهوية، والتاريخ، والموسيقى، والذاكرة. ولذا، نستطيع القول إنَّ الإيقاع المنبثق القافز حاضر في شعر إدوارد سعيد كمنطق إيقاعي جوَّاني قائم على النبرة والتوتر والاندفاع الذهني، لا بوصفه منظومة عروضية مُعلنة، وهو حضور يعكس استيعابًا عميقًا لهوبكنز بوصفه شاعرَ إيقاعٍ نفسي وصاحب لغة مشحونة، لا مجرد شاعر تجريب شكلي.

ناهيك عن أنَّ تحليلاً لقصائد هذا «الديوان» الصغير يظهر خريطة معقدة للأصداء الفكرية والأدبية التي هي ثاوية في تضاعيف القصائد، حيث تتشابك التأثيرات الفلسفية والأدبية والنقدية في نسيجها، منعكسة في اللغة والموضوعات والموسيقى الداخلية. فثمة تأثير واضح لفلاسفة من أمثال فيكو، الذي تأثر به إدوارد، أيّما تأثير؛ ولا سيما في الاهتمام بالتاريخ الكوني والبنية الدورية للتجربة الإنسانية. كما في قصيدة «استبطان، حيث يتجلى حنين إدوارد سعيد إلى رؤية موسيقية شاملة للتجربة. وهذا المفهوم يعد امتدادًا لفكرة فيكو عن العودة إلى المصادر والفهم التاريخي الشمولي. ويتمد التأثير الفلسفي ليشمل هيغل (وهو فيلسوف آخر تأثر به إدوارد) خصوصاً في فهم التطور الجدلي للوعي الفردي والاجتماعي، كما في قصيدة «القلعة»، وقصيدة «نشيد إنسانوي مشرقي»، من خلال الصراع بين القوة والإرادة والاندماج بين الذاكرة الجماعية والفردية. وأمَّا على الصعيد الأدبي، فتظهر أصداء شعراء كلاسيكيين من أمثال هوبنكز وييتس وريلكه وتي. إس. إليوت، في معالجة الصور الطبيعية والموسيقى الداخلية للقصائد، مع التركيز على الصوت والإيقاع الداخلي، كما في قصيدة «زهور صحراوية»، وقصيدة «غبش الرؤية»؛ ناهيك عن أثر دانتي المباشر، في استعارة النغمة المزدوجة التي توحي بالجمع بين الروحانية والعاطفة، مما يعكس وعي إدوارد بالتراث الأوروبي الكلاسيكي. ومن الشرق، يظهر تأثير محمود درويش في التعبير عن الحنين، كما في قصيدة «كبار القرية»، وقصيدة «ترتيلة الموتى»، حيث الحنين إلى الذاكرة الجماعية والذاتية يجتمع مع التجربة الفردية للألم والغياب. وامَّا التأثيرات النقدية، فتتجلى من خلال إشارات بلاكمور في استحضار الانضباط الموسيقي والبنية الصارمة للقصيدة. كما يظهر تأثيرميشيل فوكو

(الذي درسه إدوارد سعيد دراسة عميقة) في فهم السياقات الاجتماعية والتاريخية التي تحكم التجربة الفردية، كما في قصيدة «هانز فون بولوف في القاهرة»، حيث تتقاطع الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية مع البيئة العربية لتشكيل نقد ثقافي وموسيقي. ويظهر أيضًا أثر الفيلسوف الألماني أدورنو في الربط بين الفن والظلم الاجتماعي، والبنية الجمالية للنصوص كميدان لممارسة النقد الاجتماعي والثقافي. ولا يغيب عن النصوص التأثير الأدبي للفردية والرغبة الإنسانية، حيث يظهر أثر الشاعر الأميركي والت ويتمان في تمثيل الانفتاح العاطفي والرغبة في الحب، وهذا واضح في أكثر من قصيدة غير معنونة، حيث يشكل الحب والطاقة العاطفية قوة محررة للنفس تتحدى القيود الزمانية والمكانية.

وفي النهاية، تمثل كل قصيدة من قصائد كتاب «أناشيد إنسانوي مشرقي»، تراكبًا متدرجًا ومعقدًا لهذه التأثيرات: فكل نص يجمع بين التجربة الشخصية للشاعر، والصراعات النفسية الداخلية، والانفتاح الموسيقي، والوعي الفلسفي، والحنين التاريخي، مع مراعاة الشكل الفني واللغة الإيقاعية. وهذه الأصداء الفكرية والأدبية يتقاطع بعضها مع بعض، بحيث يمكننا رسم خريطة منهجية تربط كل قصيدة بالشاعر أو الفيلسوف أو الناقد الذي أثر على سعيد، مع إبراز الأمثلة النصية لكل تأثير، ما يجعل المشروع الشعري لسعيد دراسة فريدة في الانصهار بين الفكر، والموسيقى، والتجربة الإنسانية في نصوص ذات حمولة فكرية وجمالية كثيفة وعالية.

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، "عزَّاف عاطل عن العمل" تشارلز سيميك 2023، "الصوت في الثالثة صباحًا" تشارلز سيميك 2023، "قصائد هايكو إنجليزية" فرناندو بسوا 2023. شارك في فعاليات ثقافية عدة، منها: ندوة "ترجمة الشعر" في معرض أبو ظبي للكتاب عام 2022، ومؤتمر أبو ظبي الدولي للترجمة 2012، وورشة الترجمة ضمن مهرجان خان الفنون، عمّان، الأردن 2016.

«النَّظِيرة» بوصفها ترجمة أو إعادة كتابة

بقلم: الدكتور محمد حقي سُوتشين

حين نبحث في علاقة الشعر التركي بالترجمة، غالبًا ما نتّجه مباشرة إلى العصر الحديث، إلى الترجمات المباشرة من اللغات الأوروبية، وإلى أسئلة الأمانة والدقّة والتكافؤ. غير أن هذا المنظور، على أهميته، يخفي طبقة أعمق في تاريخ الشعر المكتوب بالتركية، حيث لم تكن الترجمة فعلاً تقنيًا، بل ممارسة شعرية خالصة. هنا بالضبط تبرز "النَّظِيرة" باعتبارها أحد أقدم أشكال الترجمة الإبداعية.

لم ينشأ الشاعر التركي الكلاسيكي في فضاء لغوي واحد، بل في بيئة متعدّدة اللغات، تتقاطع فيها العربية والفارسية والتركية. ومنذ القرن الخامس عشر، تحوّلت "النظيرة" إلى الوسيط الأبرز لهذا التقاطع. فهي ليست ترجمة حرفية، ولا اقتباسًا مباشرًا، بل إعادةُ كتابة قصيدة داخل قصيدة أخرى، بلغة أخرى أو داخل اللغة نفسها. والهدف ليس استنساخ الأصل، بل محاورته ومنافسته وربما تجاوزه.

ينسجم هذا التصوّر مع مقولة هارولد بلوم في كتابه "القَبالة والنقد" إن النص الواحد لا يملك إلّا جزءًا من المعنى، بمعنى أنّ كل قصيدة على علاقة بقصيدة أخرى، والمعنى لا يولد داخل القصائد بل فيما بينها. فالنظيرة، من هذا المنظور، ليست سوى تجسيد شعريّ حيّ لفكرة "النصّ البيني"، وهي في جوهرها ترجمة تُفهم بوصفها إعادة كتابة.

يتّضح ذلك جليًا في أحد أشهر أمثلة النظيرة بين الفارسية والتركية العثمانية. يكتب الشاعر الصوفي الفارسي كمال خُجَندي غزلاً بالفارسية يقول فيه: "باز عقلم برد از سر كاكل مشكين دوست/ بست بر دل بند ديكر كا كلِ مشكين دوست"، والترجمة العربية "مَرّة أخرى سَلَبَتْ عَقلي خُصَلُ الحبيبِ المُعطرةُ بالمسك/ وعَقَدَتْ على قلبي قَيْدًا جديدًا خُصَلُ الحبيبِ المُعطَّرةُ بالمسك". تقوم صورة البيت على فقدان العقل أمام جمال الحبيب، وعلى الخُصل بوصفها قيدًا مفروضًا. غير أن الأمير العثماني الشاعر جَمْ سلطان حين يكتب "نظيرتَه"، لا يكرّر الصورة بل يحوّل زاويتها جذريًا، فيقول بالتركية العثمانية: "كاكلم زنجيرينك ديوانه سيدر ديو جَم/ بوينينه بند اورمق ايستر كاكل مشكِين دوست"، والترجمة إلى العربية هي: "يقول جَم: أنا مجنونٌ مولّعٌ بسلسلةِ خُصلِها/ ويرغب أن يطوّق عنقَه بخُصَلِ الحبيبِ المعطَّرةِ بالمسك". التحوّل واضح: من عَقْل يُسلب قسرًا إلى عاشق يختار العبودية العاشقة. الصورة واحدة، لكن الرهان الشعري مختلف. هنا لا نكون أمام ترجمة للمعنى، بل ترجمة للتوتّر الشعري نفسه، أي لما يجعل الصورة قابلة للحياة في لغة أخرى.

ولا تقتصر "النظيرة" على الترجمة بين اللغات، بل تظهر أيضًا بوصفها ترجمة داخل اللغة. فالشاعر نَجاتي، وهو يخاطب من يكتب له "نَظيرة"، يحذّر من اختزال الشعر في الشكل، قائلًا: "يا من يكتب نَظيرةً لقصيدتي/ إيّاك أن تحيد عن طريق الأدب!/ لا تقُل إن قصيدتك وزنًا وقافيةً/ تُضاهي قصيدةَ نَجاتي وتباريها/ أيستوي، وإن تشابَهَ عددُ الحروف:/ العيبُ والحُسنُ في ميزان واحد؟". يؤكد الشاعر نَجاتي بهذا التنبيه أن النظيرة الحقيقية لا تُقاس بالوزن والقافية وحدهما، بل بقدرتها على نقل الشعور والخيال، أي بالمعنى العميق "للترجمة" الشعرية. غير أن هذا الوعي لم يخلُ من توتّر. فابتداءً من أواخر القرن الخامس عشر، بدأ بعض الشعراء ينظرون بعين الريبة إلى "ترجمة" الشعر، ولا سيما القادمة من الفارسية. ويعبّر الشاعر العثماني طاشليجه لي يحيى، الأرناؤوطي الأصل، عن هذا الموقف بحدّة حين يقول: "لم أترجم كلامَ الغريب،/ ولم أخلط به جوهرَ القوم/ ولم يكن قلبي مترجِمًا للعَجَم/ ولا آكل طعامَ ميّتِ الأعاجم". لكن هذا الرفض، في عمقه، ليس إنكارًا للترجمة، بل رفضٌ لترجمة ميّتة لا تنتج شعرًا جديدًا، ولا تحوّل المادة الموروثة إلى تجربة حيّة. هكذا تبدو "النظيرة" في الشعر التركي الكلاسيكي منطقة توتّر خلّاق بين التعلّم والمقاومة، وبين الإعجاب والمنافسة، وبين الوفاء والانحراف. وهي، بهذا المعنى إحدى الآليات الداخلية الأساسية التي ضمنت للشعر التركي الكلاسيكي استمراريته وتحوّلاته. فالشاعر يتعلّم بالكتابة على أثر غيره، لكنه لا يكتمل إلّا حين يعيد كتابة هذا الأثر بلغته الخاصة. ومن هنا يمكن القول إن تاريخ الشعر التركي، في جانب كبير منه، تاريخ "ترجمات" شعرية متراكبة. وكل شاعر "يترجم" من سبقه، أحيانًا من لغة إلى أخرى، وأحيانًا داخل اللغة نفسها، لكن دائمًا بوعي بأن الشعر لا يولد من الصفر، بل من حوار النصوص. وفي هذا الحوار المستمر، تظلّ "النظيرة" واحدة من أعمق أشكال الترجمة الشعرية وأكثرها خصوبة في تاريخ الشعر الكلاسيكي المكتوب بالتركية.

• مستعرب ومترجم من تركيا

تتميز تجربة الشاعرة الفنزويلية بالتكثيف والحوار مع الموسيقى

بيلين أوخيدا.. القصيدة السيمفونية

بقلم: خالد الريسوني (مدريد)

بيلين أوخيدا، هي الشاعرة وترجمان الحزن والفرح، ترجمان الألم والأمل، قريبة من شفافية مياه النهر المتدفقة وبعيدة في رفضها لعتمة صرخة الحرب الملتهبة الأحقاد. بين يديها وفي حضن كلماتها المتألقة نجد للحياة معنى وتجدداً واستعادة وانبعاثاً، وأمامها تنجلي صورة الإنسان كائناً مثالياً يُحوّل ما تُقدمه الطبيعة في معنى أبهى، والعالم في عذرية أجلى، إذ ترسم السماء متلألئة النجوم، والأرض مخضرة الأشجار، والأغصان لامعة الأوراق. ومع ذلك، تحتفي الشاعرة الفنزويلية بيلين أوخيدا، في قصائدها التي تختزل الكائنات والكون والأشياء في بضعة كلمات خفيفة الظل مثل موسيقى متناغمة الألحان دائمة التألق والحيوية، كأنها اخضرار خصيب لا يعرف الذبول ولا المحل، وكأنها شكل من استمرار الربيع الأبدي في وجه القتامة والموت والظلام، في صمت القصيدة المباغتة تنخطف الأرواح المتعبة من شتاء قاس طويل يشبه الصقيع الروسي، محاورة تعشق شعر الطليعة الممجدة من شعراء روسيا الذين يسكنون روحها، هي التي اختارت أن تعيد كتابة أشعارهم في ترجماتها الظليلة في هذا البهاء اللامتناهي وجعلت بيتها، بيت اللغة الإسبانية يحتفي باستضافتهم، فكانت لسانهم وترجمان أشواقهم وحنينهم ومآسيهم.

لكن شعرها لا يحيل إلّا عليها، رغم الآثار التي خلفتها في أعماقها قراءاتها المتفحصة للشعر الروسي، فهي منذ البدء اختارت أن تكون صوتاً مميزاً، فقد أصدرت لحدود الآن ثمانية أعمال شعرية هي: «أيام الانقلاب الشمسي» 1995، «في عين العنزة» (بدون تاريخ الإصدار)، «أراضٍ» 2000، «ذاكرة الضوء» 2020، «غرافيتي ونصوص أخرى» 2002، «دفاتر منسوبة إلى كولومبوس» 2020، «شذرات» 2023، ثم آخر ديوان شعري لبيلين والموسوم بـ «أشجار ذات أوراق دائمة الاخضرار» الصادر عام 2024، وهو الديوان الذي نحاول تقديمه هنا. يحيل العنوان على الأشجار، والشجرة في أحد معانيها تحيلنا إلى أصل ما، أصل للحياة والخصب والتجدد والارتواء، مثلما المطر والماء والنهر، وهي أيضًا الأم والأب اللذان يرحّبان ويحتفيان بالحياة من خلال ميلاد الأطفال باحتضانهم ورعايتهم؛ ويتم تقديم الشجرة في الشعر عامة والفنزويلي خاصة كصورة لأصل الحياة مثلها في ذلك شبيهة بالماء، وهما معاً يمثلان السلطة الرمزية والنظام والحكمة والسلام. إن النموذج الأصلي لكل ذلك موجود في الأدب السردي لأميركا اللاتينية في شخصيات مثل خوسيه أركاديو بوينديا في «مائة عام من العزلة» لماركيز و«بيدرو بارامو» لخوان رولفو، و«الابن» لهوراسيو كيروغا، وفي الشعر من خلال قصائد مثل «اعبر يا أبي» لأكيلس ناثوا، و«أبي المهاجر» لفيثينتي خيرباسي، و«نيستور» لبيبي بارويتا، و«الأب والأم» لآنا إنريكيتا تيران، و«المتعلم» لفيكتور مانويل بينتو وغيرهم، نصوص تجسد في عمقها الأم والأب باعتبارهما الجذر والأصل الذي

تتفرع عنه الأغصان، والشخصية التي تضطلع بدور الحماية مثلما تمثل مصدر الإلهام والجديرة دائماً بالإعجاب والتقدير والاحترام.

كل هذه الأصداء نجدها في أحدث دواوين بيلين أوخيدا «أشجار ذات أوراق دائمة الاخضرار» الشاعرة الفنزويلية المكرمة في آخر دورة من مهرجان فنزويلا العالمي للشعر، إذ يتشكل هذا العمل الشعري من أربع لحظات هي: «القمر أسير القفص»، و«أشجار ذات أوراق دائمة الاخضرار»، و«أحلام القبيلة»، و«فاكهة غريبة»، وتجذبنا قصائد الديوان إلى عالم الشاعرة الأكثر حميمية، عالم يحتضن الموسيقى في تفاصيلها الكورالية مثلما ينفتح على عوالم الشعر الروسي، وعلى صورة الأبوة والأمومة في مختلف معانيهما العميقة والشديدة الحساسية.

بعد إتمام بيلين أوخيدا لدراستها الثانوية، حصلت على منحة لدراسة الموسيقى بالاتحاد السوفياتي في تخصص قيادة الجوقات الموسيقية بمعهد تشايكوفسكي العالي للموسيقي بموسكو، تحت إشراف لودميلا إرماكوفا، هنالك تخرجت بمرتبة الشرف من هذا المعهد الذي يعتبر من معالم موسكو الفنية والثقافية. وفي سياق احتكاكها بهذا التقليد الموسيقي تبنّت تصوراً يجعل الشعر في لقاء متاخم مع الغناء الكورالي، خاصة وأننا نتحدث عن مترجمة عميقة وخبيرة بترجمة الشعر الروسي إلى اللغة الإسبانية، فقد ترجمت شعراء بارزين في تجربة الشعر الروسي مثل: آنا أخماتوفا، ومارينا تسفيتاييفا، وأوسيب مانديلشتام، وبوريس باسترناك وسيرغي يسنين، وفلاديمير مياكوفسكي، وفيليمير خليبنيكوف.

بيلين أوخيدا

ويقدم لنا ديوان «أشجار ذات أوراق دائمة الاخضرار» ما يمكن أن نسميه الشعر السيمفوني، الذي يُعطي أولوية قصوى للتجريب، ويُقدّم نصوصًا مصحوبة بألحان موسيقية مُرسخًا بذلك علاقة تناص وتكافل، حيث يستفيد كلا النوعين من توحيد اللغة المكتوبة والسمعية كما تُضيف بيلين أوخيدا حساسية سمعية بصرية لها علاقةٌ مباشرةٌ بالموسيقى والتشكيل، وبذلك تؤشر على هذا التداخل بين الفنون التعبيرية كافة.

يفتتح الديوان بأبياتٍ شعرية تعلن السماء حاملاً للوحات الرسم «الغابة التي تسكنني». تبرز من جديد الغابة في صورٍ تحيل مباشرة وبشكل صريح على إفريقيا، وعلى المنفى وألم فقدان المرء لجذوره. الحيوانات البرية مُتفرج رحيمٌ على مآسي ومعاناة الإنسان. الصوت الشعري في الديوان يجسد ألمًا يتنامى وينكشف تدريجيًا عبر مسار استعادي يسير باتجاه الحرب وما ينتج عنها من متاهات تؤدي إلى الموت. هنا، يضطلع الشعر بتمثيل طقس الصدمة بالنسبة للقارئ مذكّراً إياه بالبيت الشعري الشهير لإليوت حين يقول «الجنس البشري لا يتحمل كل هذا الصهارة المرتفعة من الواقع». وفي الجزء المعنون بـ «أشجار ذات أوراق دائمة الاخضرار» من الديوان، نقرأ مقطعاً يُكرّم الأسلاف، حيث تصير الأشجار وفصول السنة شاهدة على تقلبات الزمن، وتُغدو الموسيقى مادةً، وتتبدى المدارج الموسيقية التي تُرافق القراءة كنصوصٍ موازية تُشكّل أدلةً أو علاماتٍ مرشدة. أما الجزء الثالث، بعنوان «أحلام القبيلة»، فيحقق استحضار الغناء المشترك، وترتيب مسرح كورالي من أجل تجميع كل المجتمعات البشرية حول الذاكرة باعتبارها امتداداً للزمن الماضي في الحاضر.

وأخيرًا، يُمثّل الجزء الأخير من الكتاب، بعنوان «فاكهة غريبة»، بيانًا صريحًا ضد الحرب، إذ يحمل أيضًا أثراً من الكتابة التجريبية في هجانتها. هذا ويبدو أن كل قصيدة تصاحبها كتابة أخرى، كهمس للاوعي أمام تقدم العقل وارتقائه والحاجة إلى التعبير عنه من خلال مستويات وأبعاد أخرى. هنا في الديوان تحضر غزة، والمهاجرون الغرقى، وفيكتور خارا مسفوكاً دمه على أيدي القتلة، تتردّد أصداء قصائد تتأرجح بين السخرية واليأس. لكن حتى في العتمة العمياء للشتاء، يلح نداءٌ الجمال والصمود والمقاومة من أعالي قمم

الشعر، فالشاعرة بيلين أوخيدا لا تكتفي بكتابة الشعر من أجل الكتابة ذاتها، بل تعمل على صوغه باقتدار ومهارة صانع الجواهر، لكن دائماً وأبداً كفعل ينشد خلاص العالم من مآسيه وآلامه وجراحاته.

ويعود ترابط لغتها الشعرية إلى إقامتها في الاتحاد السوفياتي، وقربها من الشعر الروسي، واهتمامها باستخدامه كمورد متاح، فالشعر باعتباره أداة تعبيرية صوتية قابلة للترجمة وقابلة للاستلهام قد تسعف الشاعر المبدع في نقل روحه المحلقة في الفضاءات إلى لغة للتأليف والكتابة. هكذا، يُمكننا أن ندرك عمق معالجتها للنصوص التي تُشيد فيها بشكل مميز بأساتذة الموسيقى الكلاسيكية والمعاصرة مثل باخ، وبيلي هوليداي، وموديستا بور، وفيكتور خارا. تقول الشاعرة:

«أعلم أنك أتيت لزيارتي/ أُدرك/ ميل/ سنابل الشتاء/ وعلامات القطعة الموسيقية/ نظرتك من المرايا».

وتستحضر في نص لها أحد أبرز المؤلفين الموسيقيين في التاريخ، ويتعلق الأمر هنا بيوهان سيباستيان باخ، الذي اعتاد توقيع مقطوعاته الموسيقية بنظام مشفر، عُرف فيما بعد بنظام باخ: «تعود دائمًا/ من أراض بعيدة/ وتدعوني/ إلى ركنٍ من عماكَ في فنّ الفوغا».

وفنّ الفوغا أو «فنّ التسلل» هو عملٌ ألّفه باخ في السنوات الأخيرة من حياته، ويتوافق في أسلوبه الموسيقيّ مع تجاربه على أعمال موسيقية ذات لحن أحادي، وهو يتكون من أربعة عشر فوغا وأربعة توابع في مقام «ري» الصغير، كلٌّ منها يستخدم تنويعًا على لحن رئيسي واحد، مرتّبة عمومًا بشكل تصاعدي من حيث التعقيد. وتقوم الفكرة الرئيسية للعمل، كما قال كريستوف وولف، الباحث في أعمال باخ، على «استكشاف متعمق للإمكانيات المتضادة الكامنة في لحن موسيقي واحد». وكثيرًا ما تُستعمل كلمة «كونترابونت» للإشارة إلى كل فوغا.

في القصيدة المكثفة والقصيرة، تُوظف بيلين أوخيدا نظام التشفير الذي استعمله باخ، مُتبعةً التدوين الألماني الكلاسيكي في توقيعه لأعماله، مُمثلة له بصورة صليب مع نظام نوتات ودرجات السلم الموسيقي الكبير المُنسوبة إلى اسم باخ. تُضع الشاعرة هنا مقطوعة موسيقية تتكون من أربع عشرة نوتة، وهي الدرجات الأربع عشرة. هنا، أنشأت لحنًا بهذه النوتات الأربع، ولهذا السبب يُطلق عليه اسم صليب وأربع عشرة درجة، وهذه هي درجات السلم الموسيقي الكبير.

تقول الشاعرة: «مرة أخرى، الماء في قاع البئر/ بهمهمته الليلية/ مثل زقزقة الطيور/ التي لا تعود/ سيكون الصمت/ الرابط بين الضفتين».

هنا، ما يمثله هذا النظام وهو الصمت. له تاج في الأعلى. حينما يكون هناك تاج فهذا يعني أن الصورة ستبقى ثابتّة حتى أجل غير مسمى إلى أن يُكون الموسيقي راغباً فيه، وله أيضا دلالة حركية. إنه إذّن صمتٌ هائل، أشبه بصمت الشموع. يحمل معنى التناقض ظاهرياً: صمتٌ جد صاخبٌ.

تستجيب هذه التجربة لشغفها بأنواع كتابة اليوميات والرسائل؛ فهي تلجأ إلى التاريخ المصغر للوصول إلى عالم الآخر، تاريخه الشخصي، الذي تكشف حيواته عن ذاكرة جماعية. هكذا، عندما تحيل على موديستا بور (المؤلفة الموسيقية الفنزويلية) وفيكتور خارا (المغني التشيلي الذي اختفى قسرياً وقتل على يد ديكتاتورية

بينوشيه)، هكذا تدخلنا إلى عالمها الخاص: «وتران يسندانك/ بين خوانغرييغو ولا كارانتا».

لقد تناولت بور، المولودة في خوانغرييغو في ولاية نويفا إسبارطة، موضوعات وطنية وأخرى تتعلق بالدعاية، مقطوعات لحنية استعملتها شركات متعددة الجنسيات كانت قد تأسست في فنزويلا في سبعينات القرن الماضي، ولحنت مقطوعات موسيقية مثل «إبادة جماعية» لوصف التخلف وموت الثقافة الوطنية. ويُعد النص القصير، المصاحب بمدرجين موسيقيين وتآلف النوتات الموسيقية لعمل موديستا بور «مقطوعتا مادريغال»، والذي يعتبر جزءاً من بحث الشاعرة مع طلاب الموسيقى، الذين ربطوا هذه التآلفات بالأزرق. ولتمييزها، اختارت بيلين الأزرق الفاتح للتآلف الأول (ثلاثية صغرى مع سابع صغير)، في إشارة إلى شاطئ مارغريتا في لا كارانتا (خليج صغير ذو درجات لونية فاتحة)، والأزرق الداكن للتآلف الثاني (ثلاثية كبرى مع سابع كبير)، في إشارة إلى خوانغرييغو، الساحل المحيطي. وينعكس هذا الربط بين المعايير الموسيقية والألوان في بحث نُشر في نشرة «موسيقى» لمجلة «كاسا دي لاس أميريكاس». وبالمثل، ففي القصيدة المُهداة إلى فيكتور خارا، تستعيد الشاعرة شخصية الأمير، قاتل فكتور خارا، من المجهول الذي ظلّ غير معروف لعقود من الزمن وبأسلوب وثائقي، مستوحى من أغنيتي «ابتهال المزارع» و«روح مليئة بالرايات»، لتُطلعنا على الحكاية المصيرية للمغني المؤلف التشيلي المعروف:

«لديّ صوت أمير/ - كانت تقول بيانشي-/ بينما كان يقطع أذن/ سجين/ في ملعب سانتياغو/ كنا قد وصلنا إلى المكان الذي أخبرتك عنه/ حيث سوف نرى أناسًا حزانى/ بقوا دونما أحاسيس سكينة في الروح/ الأمير كان قاتلك/ والآن لا أستطيع التمييز/ من هو الوحش ومن هو الإنسان».

وفي الختم، نُستطيع إعادة كتابة أغنية «فاكهة غريبة»، وهي نص للشاعر أبيل ميروبول، الذي تغنى به بيلي هوليداي عام 1939، والتي يتحدث فيها عمن تم شنقهم بدوافع عنصرية في جنوب الولايات المتحدة الأميركية، وهي ذكرى تحيل على الأجواء السياسية الحديثة، في مساءلة من قبل الجاليات المهاجرة تجاه سيادة البيض:

«فاكهة غريبة/ من الجنوب/ من أي جنوب/ إجهاض للأشجار المشوهة/ صارت الآن سقالات إعدام/ تتأرجح الفاكهة/ عيونها منقورة/ من الطيور الجارحة/ لن تجعل الشمس هذه الفاكهة تنضج/ ستُجففها الشمس/ إلى أن تسقط/ دونما صليب/ ودونما ضوء».

ديوان بيلين أوخيدا «شجرة ذات أوراق دائمة الاخضرار» ليست مجرد استعارة لحنين الصيف، حيث تلتقي هنا بشعر المشاهد الطبيعية والاحتفاء بمكان المايسترو رامون بالوماريس، بل وأيضًا ذاكرة غياب الأب ألونسو أوخيدا أولايشيا وهو كاتب، وزعيم نقابي بارز، وفلاح ينتمي لحزب من اليسار الفنزويلي في بدايات القرن العشرين، والذي لم تستطع النظر إليه لأنه تجرأ على تجاوز حدود ما؛ حنين يمتد إلى جغرافية بلد كان أبوها يساهم في بنائه - كما كان يقول- لحمايتها من الأمواج، والذي تُجسّده بيلين في صورة الشجرة باعتبارها أساس المكان.

لقد صاحب بيلين في كتابتها الشعرية تأثير قمم شامخة من الشعر الروسي، نظرًا لعلاقتها باللغة الروسية التي ترجمت منها شعراء كبار في الشعرية الروسية مثل آنا أخماتوفا، وبوريس باسترناك، ومارينا تسفيتاييفا، وأوسيب ماندلشتام الذين اختاروا الابتعاد عن الرمزية والاقتراب من شعر اليومي، شعر ينحت العالم والأشياء والإنسان بعيدًا عن الغموض الإلغاز. هذا من جهة ومن ناحية أخرى، يتردد صدى قربها من شاعرتين مهمتين من فنزويلا، إيدا غرامكو وإليزابيث شون، اللتين بنت معهما صداقة عميقة نجد صداها ينعكس في شعرها، والذي يُعبّر عن مزيج هجين ومتكامل من مشاهد تحتفي بالطبيعية وتصور خاص في التصوف والألفة. وتتميز لغة بيلين من حيث طبيعتها ببساطة لكن أيضاً برقي مع ازدواجية تلاحظ في المراوحة بين الغامض والملموس، ومع ذلك، فهي لا تنفصل تمامًا عن اليومي، مما يعكس احتكاكها بالثقافة الروسية، والأحداث التاريخية التي عاشتها، ولقائها المتجدد بالموسيقى الكلاسيكية وشعر أميركا اللاتينية ومنه الشعر الفنزويلي على وجه الخصوص مع ميزة القدرة على تكثيف القصيدة في جمل قليلة ومختصرة وحوارها المفتوح مع الموسيقى.

قصائد للشاعرة بيلين أوخيدا

(1)
السماء حاملٌ لوحات لا يمكن الوصول إليه
أنزلوه
فإنني سوف أفنى
أحضروه حتى سريري
أريد أن أرسم الغابة التي تسكنني

***

(2)
خلال ساعات الأرق، أطحن الضوء
لأُغذي
القمر المحبوس في القفص

***

(3)
أتامل الصحراء
وأتحاد الغابات
في طوبوغرافيا دمعة
مشهد جوي
يمتد عبر أجسادنا
مثل نقط الجهات الخمس
للخلاص.

***

(4)
ذاكرتنا
تكاد تلامس
المكان الذي نحفظ فيه
أسماء ومآثر متلاشية
نحن جسد
شجرة
تبحر منذ قرون
بجذورها مكشوفة في الهواء.

***

(5)
تلقي الشمس على الأرض
القمم العارية
للأشجار
والظل أيضاً
يحلم بالجذور

***

(6)
خلال الاعتدال
ينتظر الشامان العشية
ليضع في دروع السلاحف
أحلام القبيلة
لديه اعتقاد
أنه هكذا سوف تتناثر في الصحراء
مثل بذرات

***

(7)
كل سفر هوة
النافذة ليست سوى ذريعة
للضوء الخفيف.

***

(8)
أعلم أنك أتيت لزيارتي
أُدرك
ميل
سنابل الشتاء
وعلامات القطعة الموسيقية
ونظرتك من المرايا.

***

(9)
محاصران بالأسوار، الطفل والزوج
محاصرتان بالأسوار، العجوز والابنة
محاصر البيت والخرائب والقتلى

أرض فلاة
بيت فارغ
ثياب دونما جسد
كفن
أسود أبيض أخضر أحمر
الحياة في الحد الأقصى
قطاع
غزة

***

(10)
أخيرًا انطلقتَ في رحلتك
تتبع مجرى النهر المتجمد
وتحمل العمى
على كاهلك
لكنك تجهل أن الشتاء
أيضًا أعمى.

• (ترجمة: خالد الريسوني، من ديوان «أشجار ذات أوراق دائمة الاخضرار»)

شاعر وباحث ومترجم

خالد الريسوني، شاعر وباحث ومترجم من المغرب، من مواليد الدار البيضاء، ويقيم في إسبانيا. نال جوائزة عدة، من بينها جائزة رفائيل ألبرتي للشعر، وجائزة ابن عربي الدولية للآداب في مدريد بإسبانيا، وجائزة شاعر السنة في نيويورك التي يمنحها مهرجان الأميركتين في نيويورك وجامعة سيتي كوليج. وهو عضو محكم في جائزة الأركانة العالمية للشعر التي يمنحها بيت الشعر بالمغرب.

درس اللغة العربية وآدابها في جامعة عبد المالك السعدي بتطوان. حاصل على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، ويعد رسالة دكتوراه في موضوع "الأتوبيوغرافي في الشعر المغربي خلال عصور الدولة العلوية، السياق والحالات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية".

عضو في اتحاد كتّاب المغرب، وبيت الشعر في المغرب، وعضو مؤسس لجمعية أصدقاء لوركا في تطوان، عضو مؤسس لجمعية ملتقى الشعر الإيبيرو- مغربي بأصيلة، عضو اللجنة المنتخبة من قبل وزارة الثقافة الإسبانية لترجمة الأعمال المسرحية الإسبانية إلى العربية برئاسة خوسيه مونليون، وعضو هيئة التنسيق الدولي للحركة الشعرية العالمية، وعضو أكاديمية توميس بكونستانتسا برومانيا.

وله في الشعر، "كتاب الأسرار"، (طبعة مزدوجة إسبانية عربية)، عن دار النشر سيال بيغماليون مدريد 2017. وترجم عشرات الكتب والمجموعات الشعرية من العربية إلى الإسبانية، ومن الإسبانية إلى العربية، ومن الفرنسية إلى العربية.

شارك في العديد من المهرجانات الدولية للشعر، في المغرب وإسبانيا وكولومبيا وفنزويلا والسلفادور ونيكاراغوا ورومانيا وهولندا والولايات المتحدة. وشارك أيضاً في ملتقيات وندوات عدة عن الشعر والترجمة.

مرجـــــــــــا

الجاحظ يؤسس نظرية عربية مبكرة في الاتصال

بقلم: الدكتور صالح أبو أصبع

تناول الجاحظ (ت 255 هـ) مبكراً مسألة وسائل الاتصال، ما جعله أحد أوائل منظّري الاتصال في التراث العربي الإسلامي. ويمكن قراءة أفكاره اليوم في ضوء النظريات الحديثة للاتصال اللفظي، وغير اللفظي، والرمزي، والثقافي.

في كتابيه "البيان والتبيين" و"الحيوان"، أشار الجاحظ إلى أنماط الاتصال ووسائله وهذه الوسائل هي: وسيلة اللسان، وسيلة القلم – الكتاب (الخط)، وسيلة الإشارة – العقد، ووسيلة النصبة. وقد أشار إلى أن كل وسيلة من الوسائل تُوجِّه رسائلها إلى حاسّة خاصة، ولها كذلك خصائصها التي تميزها عن غيرها. فعند الجاحظ، وسيلة اللسان رسالتها اللفظ للسامع، وهي ضرورية لأنها وسيلة للتعبير عن أقرب الحاجات وهي حاجة دائمة، فهي وسيلة التعبير في الحضور. ويقوم بتقديم تصور عن طريقة عمل تلك الوسيلة لتنتج لنا رسائلها، ويرى أن عيب الاتصال الشخصي في أنه لا يتجاوز مجلس صاحبه يقول: "ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه، ومبلغ صوته".

وجعل وسيلة الجسد التي رسالتها الإشارة للناظر، والعقد للناظر واللامس. وجعل وسيلة القلم التي رسالتها الخط لمن غاب عن استقبال تلك الوسائل، وتظل وسيلة لحفظ الرسالة تحميها من النسيان والفقدان.

وحينما ينتقل الجاحظ للحديث عن فضيلة القلم، فإنه يتحدث بإسهاب عن الخط وفضل الكتابة والكتاب، إذ يعتبر الخطوط والكتابة وسيلة للتفاهم. فقد تحدث عن الحاجة إلى بيان القلم عند الغيبة وعند النائبة، وتحدث عن فضل الكتاب الذي يقوم بمهام كثيرة. فالكتاب تستطيع الرجوع إليه في أي وقت، وهو الذي يقدم للقارئ في شهر ما لا يعرفه المرء في أفواه الرجال في دهر. وهو وسيلة للتعلم فهو: "المعلم الذي إن افتقرت إليه لم يخفرك، وإن قطعت عنه المادة لم يقطع عنك الفائدة". ونراه يقدم تعريفاً لثلاثة مستويات من الرسائل: أولاها: ما سمّاها باللفظ وهو يكون لأقرب الحاجات. ثانيها: الصوت وهو لأنفس من ذلك قليلاً. والثالث: الكتاب للنازح من الحاجات. وهو يرى أن استخدامه أحوج في الدوائر الحكومية (الدواوين).

والكتاب (الرسالة) عند الجاحظ ذو وظيفة مهمة تقترب من وظيفة الصحافة اليوم، وذلك بنشر الأخبار بين أرجاء البلاد. وهو يتحدث عن أهمية الكتاب في حفظ العلم فهو الوسيلة التي بها يستذكر الناس مختلف العلوم والتاريخ، ولأن من الصعب الاعتماد على ذاكرة الناس لانشغالهم بحاجاتهم. يقول الجاحظ: "ولولا الكتب المدونة والأخبار المخلدة، والحكم المخطوطة التي تحصن الحساب وغير الحساب، لبطل أكثر العلم، وتغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ويجدر بنا أن نذكر تلك الأهمية القصوى التي يراها بعض القدامى للإنسان كوسيلة اتصالية، فهي الوسيلة التي بها يمكن المرء الافصاح عن معارفه وتفكيره وعواطفه، وهي الوسيلة التي بها يمكننا أن نميز بين الإنسان والحيوان".

يمكننا القول إن الجاح: أسّس نظرية عربية مبكرة في الاتصال، وتجاوز حصر البيان في اللغة، إذ أدرك أن المعنى يُبنى داخل الثقافة والسياق، وقدّم رؤية لا تزال صالحة لتحليل الإعلام المعاصر (الرقمي، الرمزي، البصري). وبذلك يمكن القول إن الجاحظ يُمثل حلقة وصل فكرية بين التراث العربي ونظريات الاتصال الحديثة.

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

روايته «ظل الريح».. صاحبة الـ 30 مليون قارئ

كارلوس ثافون.. من برشلونة إلى العالمية

كارلوس ثافون

بقلم: الدكتورة عبير عبد الحافظ

نقش الكاتب الإسباني كارلوس رويث ثافون (1964 - 2020) اسمه واحداً من أهم علامات الرواية الحديثة الناطقة بالإسبانية نهاية القرن الـ 20 ومطلع القرن الحالي، إذ بدأ مسيرته مع أدب الناشئة، ونشر روايته الأولى «أمير الضباب» عام 1993 فحصل على جائزة «إديبي»، وهاجر بعدها بقيمة الجائزة المادية إلى الولايات المتحدة لولعه بصناعة السينما وكونه كاتب سيناريو، وهو النشاط الذي واصل العمل به دوماً جنباً إلى جنب مع كتابته الروائية.

نشر ثافون باقة من الروايات التي اعتمدت «الثلاثيات الأدبية» في البداية؛ شأنه شأن الكاتبين الأميركيين بول أوستر وستيفن كينغ، وكان فن الثلاثيات «تريولوجيا» سائداً منتصف القرن الـ 20، وتمثل في أعمال عدة، من بينها «رباعيات الإسكندرية» للورنس داريل، وثلاثية نجيب محفوظ.

حققت روايات ثافون نجاحاً منقطع النظير، وتُرجمت إلى أغلب لغات العالم، أمَّا روايته «ظل الريح» (2001) فحققت كذلك نجاحاً مدوياً؛ إذ بيع منها ما يقارب 30 مليون نسخة، وإضافة إلى الصيت الهائل الذي حققته فقد نجحت في إعادة الرواية الإسبانية المعاصرة إلى الساحة العالمية بعدما تراجعت سنوات طويلة أمام مد رواية أميركا اللاتينية والفن القصصي على مدار عقود.

صاغَ الكاتب مشروعه الروائي من خلال ترسيم خريطة جديدة للرواية الناطقة بالإسبانية. كان واضحاً منذ بداية مسيرته انحيازه للفن الإسباني الكلاسيكي الأصيل، ورغبته الأكيدة في صياغة كتابة سردية تنصهر فيها عناصر

حكائية من منظور محلي في عصر العولمة انطلاقاً من التوثيق لإسبانيا في حقبة ما بعد الحرب الأهلية، وإنقاذ قصص أهوال الدكتاتورية من النسيان، وعليه يصبح الكتاب وثيقة تاريخية شاهدة على فظائع الدكتاتورية الإسبانية في الحقبة العسكرية؛ بيد أن التوثيق يتم في إطار غير نمطي، وكأنها ملحمة عجائبية تجمع الواقع والتاريخ والخيال.

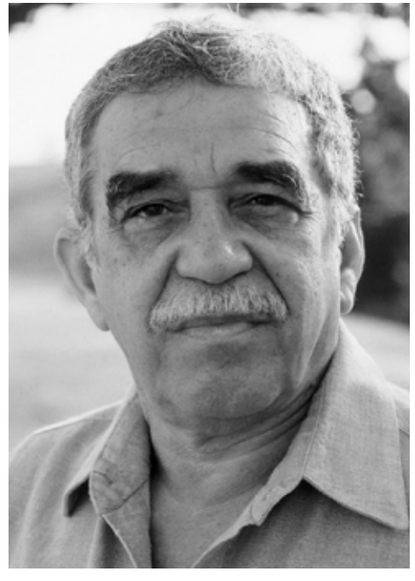
فهو على سبيل المثال لم يحذُ حذو كتاب أميركا اللاتينية من معاصريه مثل خورخي بولبي وخوان كارلوس سوموثا وغيرهما من الذين صمموا على نبذ تيار الواقعية السحرية بصفته «نمطاً أدبياً»، وبحثوا بصدق عن خلق مشروع أدبي يمثّلهم، ويتماهى مع متطلبات عصر العولمة وما بعدها، ويمنحهم طابعاً جديداً يميزهم عن أسلافهم من خورخي لويس بورخيس وخوليو كورتاثار وغابرييل غارسيا ماركيز وخوان رولفو وإرنستو ساباتو وغيرهم. بيد أنَّ ثافون جعل من أعماله «أرشيفاً أدبياً وطنياً» استلهم فيه كلاسيكيات الأدب الإسباني، وأيضاً أدب أميركا اللاتينية، صانعاً طبقات من النص السردي الذي تتراكب فيه طبقات الحكي، ويتضافر فيه عبق الروايات الإسبانية، بدءاً من أعمال العصر الذهبي مثل «لاثاريو دي تورمس»، و«دون كيخوته»، و«ثيليستينا»، والمسرح الإسباني كما «دون خوان» و«الحياة حلم»، ورواية ما بعد الحرب الأهلية مثل «الضباب»، و«ألفانوي»، و«عائلة باسكوال دوارتي»، أمَّا من جهة أميركا اللاتينية فنرى الطبقات المتراكبة للنسيج السردي وتوالد الشخوص بغزارة مثل ماركيز، والحبكة البوليسية والأبعاد الماورائية مثل كورتاثار، والارتباط بالأرض مثل رولفو، والفلسفة بمنظورها العام وعوالم الكتب والنشر والقراءة والإبداع والتاريخ مثل بورخيس.

ومن جانب آخر، تتضح قراءات ثافون المتعددة على الصعيد العالمي، وهو ما يبرز من خلال الكتب وشخوصها التي تصبح مرئية فتتطلع عليها أجيال بكاملها لم يتح لها التعرف على هذه الباقة المتنوعة من الأدب الإسباني أو أدب أميركا اللاتينية، أو الغرب بشكل عام، فكأنَّ ثافون يوثّق لهذه الكتب من خلال رباعيته الشهيرة: «مقبرة الكتب المنسية»، و«ظل الريح»، و«لعبة الملاك»، و«متاهة الأرواح».

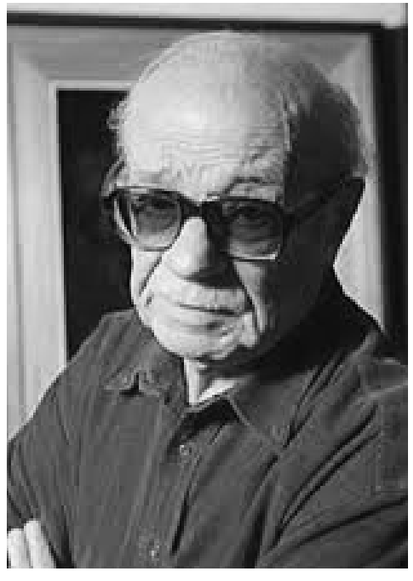
مراحل العمل

يقول ابن برشلونة الذي وصل إلى العالمية، إنّ «أسلوبي في العمل مقسم إلى طبقات. أكتب كما يُصنع الفيلم، على ثلاث مراحل. الأولى هي ما قبل الإنتاج، حيث ترسم خريطة لما ستفعله، ولكن عندما تبدأ بها، تدرك أنك ستغير كل شيء. ثم تأتي مرحلة التصوير: جمع العناصر التي سيُصنع بها الفيلم، لكن كل شيء يكون أكثر تعقيداً ومستويات أكثر مما توقعت. لذا، أثناء الكتابة، ترى طبقات وطبقات من العمق، وتبدأ بتغيير الأشياء. في تلك المرحلة، أبدأ بسؤال نفسي: ماذا لو غيرت العلاقات، أو اللغة، أو الأسلوب؟ هنا أبتكر أسلوب العمل، الذي يجب أن يكون خفياً عن القارئ: على القارئ أن يقرأ بسلاسة، وأن يبدو كل شيء سلساً... وليتحقق ذلك، عليك العمل بجدية».

تشير هذه العبارات إلى خطة ومراحل العمل الروائي التي يتبعها ثافون، وكما يتضح فالتكوين البنائي والمشهدي للرواية لديه يتأثر بشكل واضح بصناعة وتركيب الفيلم السينمائي. وربما يكون ثافون قد بدأ بالطبقات - في إشارة إلى تعددية وتراكب العمل الفني لديه - بيد أنَّه



غابرييل غارسيا ماركيز



إرنستو ساباتو

خوليو كورتاثار

خوان غويتيسولو

لم يشر لولادة فكرة الموضوع الذي سيبنى عليها عمله.

رواية الـ 30 مليون قارئ «ظل الريح»، حققت نجاحاً غير مسبوق لم تحظ به رواية ناطقة بالإسبانية منذ عهد بعيد مثل «مائة عام من العزلة» لماركيز، و«منزل الأرواح» للكاتبة التشيلية إيسابل أيندي.

من المطالعة الأولى لـ«ظل الريح» يعتقد القارئ أنها رواية تشويق وإثارة في المقام الأول، فتبدأ بعلاقة الصبي المراهق دانييل سامبيري الذي يعمل والده في تجارة الكتب ولديه مكتبة يسوق فيها بضاعته، وهو على علاقة بشخصيات متعددة تنتمي إلى كل الشرائح المجتمعية في برشلونة خلال أربعينات القرن الماضي، وهو الوقت الذي تدور فيه أحداث الرواية في الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية الإسبانية وقت حكم الجنرال فرانكو وإسبانيا الجمهورية، وبطل الرواية بلا منازع هو دانييل الذي فقد أمه وهو في سنوات طفولته الأولى إثر الكوليرا التي تفشت في البلاد بعد أهوال هذه الحرب التي راح ضحيتها ما يقارب مليون شخص، ما بين قتلى الحروب وضحايا القمع والقتل والتعذيب، ومن لقوا حتفهم إثر الجوع وتفشي الأمراض، مثلها مثل أمهات عديدة، وعلى سبيل المثال والدة الكاتب الإسباني خوان غويتيسولو التي لاقت حتفها خلال قصف جوي وهو بعد في السابعة عشرة من عمره عام 1938، ومنذ ذاك الحين يعيش الولد مع أبيه ويحفظ أسرار مكتبته، كما أنه يعرفه على الأماكن السرية للكتب المنسية، وذات يوم يصحبه إلى أحد الأماكن التي تحفظ بها هذه الكتب، ويطلب منه اختيار أحدها ليتعهد بأنه سيحتفظ به دوماً ولن يتخلى عنه ولو عُرض عليه أعلى سعر لبيعه، يتجول الصبي بالمكان ويقع اختياره على رواية تسمى «ظل الريح» لخوليان كاراكاس، وهو كاتب من برشلونة ولد لأب إسباني وأم فرنسية، لدى أبيه متجر لصناعة وبيع القبعات، وأمه تعطي دروساً في الموسيقى لأبناء الطبقات العليا في مجتمع برشلونة المخملي، بيد أن العلاقة بين الأب المسيحي المتشدد والأم سيئة للغاية، حيث اعتاد التطاول عليها بالسب والضرب على مسمع من الجيران الذين تهامسوا في السر بأنه ليس الأب الحقيقي للصبي، وهو ما كانوا يفسرون به ثورات الغضب العارمة

تجاه الأم والابن. وبالعودة إلى دانييل نجده يتخير الرواية ويحافظ عليها ويخفي أمرها عن الجميع، ويتعرف من خلال صديقه على الشابة الضريرة الحسناء كلارا وخالها، وهما من العائلات المثقفة المغرمة بالأدب والموسيقى، ويذهب إلى بيتهم لمطالعة مكتبتهم فيقع في حب الفتاة الجميلة التي تكبره بسنوات، ويقص عليها أخبار الرواية، ويبدأ في التردد على بيتهم لولعه بالفتاة من جهة، وليقرأ لها من جهة أخرى.

وفي تلك الأثناء يتعرف على رجل أربعيني مشرّد يدعى فيرمين، نحيل الجسد وهزيل، بيد أنه يتمتع بروح وثّابة وذكاء متقد وسخرية لاذعة، تنعقد بينهما صداقة، ويحمله إلى بيتهم فيتعهده هو وأبوه بالرعاية إلى أن تتحسن صحته ويعمل لديهم بمتجر الكتب، وخلال أيام معدودة يتعلم المهنة ويقف على تفاصيلها، ويصبح ضلعاً رئيساً بين شخوص العمل، ويواصل الفتى زيارة حبيبته التي تكبره وبعد أنْ قرأ عليها الرواية، وتحدثا عن قصة الكاتب خوليان كاراكاس الذي هجر إسبانيا واستقر في فرنسا منذ سنوات، ويقص عليها أن أحدهم اعترض طريقه وهو في طريقه لمنزله مطالباً إياه بالرواية، عارضاً أن يدفع أي مبلغ للحصول عليها، غير أنَّه ينفي ملكيته لها، ويحاول الهرب، ويتعرض له هذا الشخص الغامض الذي بدا وكأنّ جلده داكن محروق، كما أنَّ مكان أنفه تجويف فارغ ويتدثر بملابس تخفي ملامحه، وكأنه نصف شبح. ينجح دانييل دائماً في الفرار منه، مع سيرورة الأحداث يذهب لكلارا بعد أن تخلَّفت عن حضور حفلة عيد ميلاده مع أبيه ليجدها في وضع غرامي مع مدرس موسيقى شاب معروف بمغامراته العاطفية، وحين يرى دانييل يتلصص عليهما يخرج من الغرفة ويوسعه ضرباً فيذهب محطم الفؤاد والوجه أيضاً إلى والده. وآثر عدم إخباره بالحقيقة، يعاني دانييل في ذاك الوقت صدمته العاطفية الأولى، في المقابل تتوطد صداقته بفيرمين الذي يصبح بمثابة صديقه وناصحه وكاتم أسراره، والذي يقع في حب برناردا خادمة كلارا، ويبدأ حياة جديدة في ظل دانييل وأبيه، مع الأخذ في الاعتبار أسرار حياته وخلفية أعوامه الغامضة التي لم يبح بها لأحد، ونوبات الغضب التي تشبه الصرع الذي ينتابه

من وقت لآخر مع بقايا آثار التعذيب على جسده والتي تشي بماضٍ يشف عن أسرار اعتقال وتعذيب، على الأرجح أنه لأسباب سياسية، وهو الأمر الشائع في حقبة الحرب الأهلية الإسبانية وسنوات الدكتاتورية التي تبعتها إلى نهاية حكم فرانكو بوفاته عام 1975. وتظهر شخصية رجل الأمن الأقوى فرانسيسكو خابيير فوميرو، وهو الاسم الذي يرتعد الجميع لدى سماعه، خاصة فيرمين. تمر سنوات بينما يواصل شبح الرجل الغامض الملثم صاحب الوجه الذي شوهته النيران تتبعه لدانييل الذي يقع بدوره في حب بياتريث (بيا) الفتاة الأرستقراطية وشقيقة صديقه الأقرب فرانسيسكو، وقد تعرفا منذ الطفولة، هي تدرس الآداب بجامعة مدريد، ومخطوبة لأحد الضباط من نفس مستواها العائلي، حيث تقرر أن يتزوجا بمجرد عودته من مهمته الأخيرة.

في سياق متصل، يتابع دانييل البحث عن ملابسات وسر ومقتل خوليان كاراكس الذي ثبت أنه عاد إلى برشلونة بعد سنوات من هجرته إلى باريس، ومزاولة عمله ككاتب بها ليلقى حتفه في برشلونة بجريمة غامضة لم يكشف عن ملابساتها. من خلال المغامرات والاستقصاءات التي يتبناها أدريان وصديقه فيرمين يتوصلان إلى بداية الخيط من خلال نوريا، وهي مترجمة ومحررة عملت في دار نشر في برشلونة، وكانت قد تزوجت من ميغيل الصحفي وصديق خوليان الذي نشر رواياته كلها، إيماناً به وتقديراً لصداقته. يبدأ الحاضر في التشابك مع الماضي؛ فتتكشف الخيوط تدريجياً من خلال المقابلة التي يجريها دانييل مع نوريا، وخلاصة الأمر أن خوليان في شبابه كان واحداً من مجموعة من الأصدقاء وهم: فوميرو رجل الأمن، وميغيل الصحفي، وخورخي ابن رجل الأعمال ريكاردو ألديا الذي أدخل خوليان مدرسة الصفوة وشقيق بنيلوبي حبيبة خوليان، والذي أنجب منها طفلاً مات مع أمه بعد أن حبسها أبوها في قبو قصرهم ودفنت فيه هي وابنها، وغادرت الأسرة بعد ذلك برشلونة إلى أميركا الجنوبية، وخامسهم القسيس فرناندو راموس الذي ظل على صلة بخادمة بنيلوبي وكاتمة أسرار عشقها لخوليان - السيدة خاثينتا - التي ستكشف لهم سر العلاقة الخفية التي ربطت ما بين خوليان وبنيلوبي وسر حملها وكيف احتجزها أبوها ففارقت الحياة هي وطفلها الرضيع، ودفنا في قبو قصر العائلة الملعون، وهو ما عرفه خوليان بعد عودته من باريس وأصرَّ على الانتقام.

تتوالى الأحداث بمساعدة فيرمين ويتكشف العداء ما بين خوليان وفيرمين الذي أحب بنيلوبي ولم ينس تفضيلها لخوليان عليه، وفي النهاية تتم المواجهة ما بين خوليان وفرانسيسكو خابيير فوميرو في القصر الذي اختفى فيه خوليان سنوات طويلة مثل شبح القلعة، فيما يشبه معركة العشاء الأخير، ويقتص خوليان منه وينجو لأنه كان ميتاً في عرف القانون فلم تقع عليه عقوبة، وبعد أن تكشفت جميع الأوراق يعود خوليان للكتابة، ويصير من أشهر الكتّاب، ويشكر أدريان على إصراره على البحث عنه، وعن الروايات الخاصة به والحفاظ عليها من التدمير والحرق الذي أراد دوماً أن يلحقه بأعماله لينساها ويمحيها من الوجود، وكيف تزوج دانييل بحبيبته بياتريث، وأنشأ علاقة مع ابنه مشابهة لتلك التي حظي بها مع أبيه، الكتب عامل أساسي بها، وأرضية فكر مشتركة، وبالمثل تخطى فيرمين صدمة التعذيب والقهر التي ذهبت بشبابه فتزوج من حبيبته وأنجبا خمسة أبناء، لتنتهي الرواية التي جمعت ما بين التأريخ للحرب الأهلية الإسبانية، وطبيعة وخصوصية مدينة برشلونة من سياسة وأعمال وصناعة ودراسة ودين ومكتبات وموسيقى وفن وهجرة وتشريح اجتماعي مثل الأرشيف الحي الذي تراكبت فيه الحكايات والتوثيق للتاريخ والبشر والفن، وتوثيق الذاكرة لمآسي الحرب الاهلية والأرشيف الإسباني لقصص كان لا بد لها أن تروى، فتبدى العمل وكأنه صياغة لمسودات التوثيق لهذه الفترة الفاصلة وتبعاتها بكل ما تحويه من معان إنسانية وأرشيف لإسبانيا بشكل عام، وبرشلونة بشكل خاص.

«جرنيكا» محكية

ترسم منظومة الشخوص في «ظل الريح» مشاهد متتابعة لبرشلونة في أعقاب الحرب الأهلية الإسبانية، وكأنها لوحة محكية للوحة بيكاسو «جرنيكا»، التي وثّق فيها الحرب الأهلية، وعلى الرغم من أن نقاداً وصفوا «ظل الريح» بأنها تتبع بنية الرواية القوطية، إلّا أنه مع القراءة المعمقة تتضح بنية الرواية الإسبانية الكلاسيكية مروراً بالرواية الأشهر «دون كيخوته دي لا مانشا» وتتوالي شخصيات الأدب الإسبانية من رواية ومسرح العصر الذهبي ورواية ما بعد الحرب الأهلية، ودراما دون خوان، فالكاتب ثافون الذي غادر الحياة مبكراً في أوائل الخمسينات من العمر يبدو وكأنه قارئ من أولئك «القرّاء» التاريخيين، مثله مثل بورخيس وغيره من شريحة المبدعين الذين يقرأون أضعاف ما يكتبون. بالنظر إلى شخوص العمل المتعددة التي تكتظ بها صفحات الرواية نجدها تصطف على هذا النحو:

البطل ----- دانييل ----- النموذج الكلاسيكي للفارس النبيل

الرفيق الوفي ----- فيرمين ----- النسخة المحدثة من التابع الأمين

البطل الضد ----- فرانسيسكو فوميرو----- نموذج السلطة العسكرية ورمز لفرانسيسكو فرانكو

البطلة ----- بياتريث ----- نموذج الحبيبة الصادقة

ومع اتصال دائرة الشخوص الأولى التي ينفتح بها الحدث تتكشف دائرة موازية للماضي الذي سبق أربعينات القرن الماضي التي تدور أحداث الرواية فيها، وتأتي على النحو التالي في تواز مع المنظومة الأولي:

البطل ----- خوليان كاراكس ----- الكاتب الفذ والابن

الرفيق ----- ميغيل ----- الصديق الوفي

البطلة ------ بنيلوبي ألديا ----- الحبيبة المغدورة

الرفيقة ----- خاثينتا ----- ثلستينا (المسرحية الكلاسيكية)

البطل الضد ----- فرانسيسكو فوميرو ----- نموذج السلطة العسكرية ورمز لفرانكو

يتضح من خلال منظومة الشخوص المتشابكة والمتعددة المنقسمة في جيلين يربط بينهما شخصية رئيسة، وهي البطل دانييل ورفيق فيرمين التشابه الكبير مع رواية «دون كيخوته»، بيد أنّه هذه المرة في إطار مغاير وأهداف مختلفة، الهيكل الرئيس مبنيّ على فكرة إنقاذ الكتب والبطل الذي يتورط في مغامرات وأحداث متتابعة للبحث عن شيء ما، وهو كتب خوليان كاراكس والحفاظ عليها والإبقاء على نسخة «ظل الريح» في مأمن ممن يريد حرق روايات هذا الكاتب بالكامل، والمشقة التي يتكبدها البطل لهدف «غيري» لا يخص مصلحته الشخصية وإنما إنقاذ إرث الكاتب، وعلى هذا النحو تتدفق المغامرات التي يقوم بها، والأخطار التي يواجهها والتحديات والتهديدات من أعداء مثل الأشباح يحيطون به، إلى أن ينتهي الأمر بالكشف عن المستور، وإنقاذ الكتب والكاتب، بل والأدهى من ذلك مساعدة الكاتب على الإمساك بـ«قلم فيكتور هوغو» والعودة إلى الكتابة، وعلى هذا النحو يصيغ الكاتب الإسباني النموذج المقابل لـ«دون كيخوته» غير أنه يعمل على إنجاح هذا النموذج، فالبطل ينجح في تحقيق أهدافه، ولا يتم حرق الكتب، مثلما حدث مع كتب الفروسية في الرواية، ويتزوج البطل من حبيبته بياتريث، ولا يفشل مثل دون كيخوته الذي أحب زوجة أحدهم، أما رفيقه فيرمين الذي يقطر بالحكمة والفكاهة الإسبانية الأصيلة فيتزوج أيضاً وينجب من حبيبته برناردا. ومن هذا المنطق نستبعد - بشكل كبير - قراءة الرواية على خلفية الرواية القوطية أو بالأحرى البيزنطية؛ إذ إنها تقترب بشكل كبير من الرواية الإسبانية الكلاسيكية «دون كيخوته»، ولكنها صيغت في قالب يتواءم مع أحداث القرن العشرين، والهدف الأصيل لتوثيق أهوال الحرب الأهلية الإسبانية التي استمرت تبعاتها المريرة إلى الوقت الحالي.

وإذا ما تناولنا منظومة الشخوص من ناحية البناء، تبرز وجوه المرأة كأحد أهم البناءات لدى ثافون، إذ تنوعت وجوهها ما بين الشرائح المجتمعية المتنوعة التي رسّمت برشلونة في ذاك الوقت، بداية من الشابة المثقفة كلارا العمياء، وبياتريث الطالبة الجامعية وحبيبة البطل التي تنتمي إلى مجتمع أرستقراطي، وكيف تحارب إلى جوار دانييل لأجل مهمته وتحديه في إنقاذ الكتاب والكاتب، وبالمثل الشابة الضحية بنيلوبي حبيبة خوليان، والخادمات اللاتي أعدن الدور الكلاسيكي لتابعة البطلة في أدب العصور الوسطى والنهضة مثل برناردا وخاثينتا، بالمثل شخصية امرأة الليل لا ثلستينا ولكن في حُلَّة إيجابية، ولعل الشخصية الأكثر تعقيداً هي نوريا مولينير المترجمة والمحررة التي أيضاً كانت تنتمي إلى أسرة ثرية ولكنها وقعت في حب الأديب المهاجر خوليان كاراكس، وكانت زوجة لصديقه الصحفي والكاتب ميغيل الذي تعرض للاضطهاد بسبب طبيعة كتبه ومقالاته المنشورة والتي تتضمن أفكاراً مناوئة للنظام، وهو نفسه الذي نشر كتب صديقه وقتل من قبل أفراد الأمن القمعي معتقدين أنه هو نفسه خوليان، وقد تعرضت نوريا للحبس والتعذيب

والاعتداء، وهي أمور شائعة في حقبة فرانكو، لكنها لم تنطق بالمكان الذي كان يختبأ فيه خوليان.

وهكذا تلتحم القصص القصيرة لكل من الشخوص لتشكل هذا المشهد الشبيه بلوحة الجرنيكا لبيكاسو، ليحتل كل من الشخوص موقعاً معيناً يرسم بخيوط رمادية تلك الحقبة الفارقة في تاريخ المدينة والبلاد.

أسلوبية «عكس التيار»

على الرغم من أنَّ كارلوس رويث ثافون ينتمي إلى جيل من الكتَّاب لمع نجمهم مع بزوغ الكتابة الجديدة على المستوى العالمي مع إرهاصات الثورة التكنولوجية والمجتمع السيبراني، إلاّ أنَّه اتَّبع منحى مغايراً تماماً لهذا الجيل الذي أقدم الكثير من أصحابه على إدراج تقنيات ومعطيات هذا العصر ضمن أولويات الكتابة، إذ إنه جنح إلى الكتابة التوثيقية واستلهام التراث الإسباني الأدبي الرفيع الذي يمكن وصفه بأنَّه لم يكن له مثيل في الدول الأوروبية لينسج منه هذا العمل الفريد بكل المقاييس، وبناءً على ذلك استخدم مستويات متعددة من السرد تنوعت وتباينت وفقاً لنمط الشخصية.

وظّف ثافون أسلوبية بديعة أعادت للأذهان جماليات البلاغة الإسبانية الكلاسيكية التي جمعت ما بين دقة الأسلوب، والعبارة المحكمة، وتوظيف الاستعارة وحس الدعابة اللاذع، وتيار الحكمة على لسان فيرمين الذي كان الوجه الآخر من دون كيخوته بنحافة جسده واتقاد ذهنه ونبل روحه واستدعائه للحكمة من كهوف غائرة كادت تختفي في الرواية المعاصرة.

أستاذة الأدب الإسباني

الدكتورة عبير عبد الحافظ، باحثة وناقدة أدبية ومترجمة وأستاذة اللغة الإسبانية وأدب أميركا اللاتينية، في جامعة القاهرة. رئيسة لقسم اللغة الإسبانية وآدابها (2015- 2017). مديرة مركز الدراسات والثقافات الإيبرو- أميركية في جامعة القاهرة (2013- 2015). درست الماجستير والدكتوراه في جامعتي القاهرة وكومبلوتنسي الإسبانية في مدريد. شاركت في مؤتمرات دولية وعربية عدة، وألقت محاضرات في جامعة الشارقة وجامعة كومبلوتنسي وجامعة سرقسطة وجامعة كاستيا لا مانشا وجامعة أوتونوما وجامعة برشلونة. أستاذ زائر بجامعة ويزليان الأميركية.

صدرت لها ترجمات أدبية من الإسبانية إلى العربية: خوليو كورتاثار، روبرتو آرلت، كارلوس فوينتس، خوان غويتيسولو، خورخي مانريكي، بدرو مير، خوسيه ماريا ميرينو، ملحمة مارتين فييرو، مختارات من الشعر الكوبي، ألثيبياديس غونثالث دل بايي، روبرتو بولانيو.

ترجمت من اللغة العربية إلى الإسبانية دواوين شعر، نُشرت في إسبانيا وكوستاريكا والإكوادور، لكل من الشعراء العرب: أحمد الشهاوي، خلود المعلا، علي العامري، حسن المطروشي، علي الحازمي، وعلي الدميني.

مؤسِّسة مشروع "ويكيبيديا لإثراء المحتوى العربي بالموسوعة" في الجامعات المصرية.

كوكب الشرق

بقلم: علاء عبد الهادي

ما حدود وضوابط تناول الشخصيات "الأسطورية" في أعمال إبداعية؟ وهل نكتفي بالجانب البراق الذي عادة ما يكون ملازمًا لهذه النوعية من الشخصيات، أم يمتد الأمر لتناول الشخصية، من كافة الزوايا؛ المضيء منها والمعتم أيضًا، وبما لها وما عليها؟ وهنا يبرز السؤال الأهم: أين ينتهي "التوثيق" وأين يبدأ "التأويل" في الأعمال التي تتناول سير الرموز الأدبية والفنية والفكرية؟

مع بدء عرض فيلم "الست" الذي يتناول قصة حياة "كوكب الشرق"؛ أم كلثوم، تجدد طرح السؤال، على أوسع نطاق، وحدث انقسام كبير حول الفيلم، ليس فقط بين العامة، بل امتد ليشمل نقادًا ومؤلفين وفنانين. البعض رأى الفيلم بمنظور إيجابي واعتبره نقلة نوعية في توظيف تقنيات السينما لصالح إعادة تقديم أسطورة أم كلثوم، بعد خمسين عامًا على رحيلها، للأجيال الجديدة التي ربما لا تعرف عنها كثيراً. والبعض الآخر تعامل مع الفيلم من خلال نظرية المؤامرة واعتبره محاولة للنيل من أسطورة كوكب الشرق وهدمها وتكسير صورتها السحرية التي استقرت وترسخت في الذهنية العربية، فأم كلثوم لديهم، ليست مجرد صوت فريد، ربما، لم تعرف الإنسانية مثيلاً له من قبل، بل الأيقونة العالية التي لا يتسرب إليها الضعف. هي أم كلثوم التي طافت العالم في حفلات خصص ريعها لتسليح الجيش المصري. وهي أم كلثوم التي لا يمكن أن تتورط في ما قد يتورط فيه غيرها. المعضلة الأساسية التي اختلف الناس حولها، تكمن في الكتابة التي ارتكز عليها العمل، فالكاتب أحمد مراد، مؤلف العمل، قدم أم كلثوم الأسطورة من منظور الإنسانة، التي تخطئ وتصيب، وتحب وتكره، وتتحالف، وتناور. قدّم صورة لأم كلثوم التي لم يمنعها بريقها ونجاحها الأسطوري من أن تبحث عن أموالها، وتختلف مع والدها، بل وتدخل أحيانًا في نزاعات قضائية حتى مع أقرب الناس إليها من أجل ما تراه حقوقًا لها. ولأنها أول نقيبة لنقابة الموسيقيين فقد مارست "ترتيبات" ضمن ألاعيب الانتخابات، وأحياناً كانت تتعامل بما قد نراه بلغة عصرنا هذا "تنمرًا وقسوة" مع أعضاء فرقتها، كما كانت في البداية تخشى من ضباط ثورة 23 يوليو/ تموز بعد أن كانت محسوبة على النظام الملكي البائد. الغالبية العظمى من المصريين غلبتهم عواطفهم، ورفضوا النيل من أسطورة أم كلثوم حتى بسرد وقائع حقيقية.

صدرت المئات من الكتب التي تناولت أسطورة أم كلثوم، بعضها يعد بمثابة مرجع، مثل كتاب "أم كلثوم التي لا يعرفها أحد" للكاتب محمود عوض، وكتاب "لغز أم كلثوم" للناقد رجاء النقاش، ومؤخرًا صدر كتاب موسوعي للكاتب حسن عبد الموجود معززًا بالصور بعنوان "أم كلثوم من الميلاد إلى الأسطورة"، وكتاب الباحث كريم جمال "أم كلثوم وسنوات المجهود الحربي"، ومنها كتاب أشرفتُ على إصداره قبل عدة أعوام، عندما كنت رئيسًا لتحرير سلسلة "كتاب اليوم"، بعنوان "مذكرات الآنسة أم كلثوم" للكاتب محمد شعير. ويعد كتاب "صوت مصر" باللغة الإنجليزية لفرجينيا دانيلسون (جامعة هارفارد) من أهم المراجع الأكاديمية لسيرة أم كلثوم.

قبل أربعة أعوام تقريبًا صدرت رواية "حانة الست" للكاتب محمد بركة، العمل لم لفت الانتباه عند صدوره، ولكن الجدل عاد للصدارة من جديد مع عرض فيلم "الست"، وتواترت أحاديث عن أن الفيلم استند إلى الرواية التي تبقى في النهاية مجرد سيرة "مُتخيلة". وقد تسبب الفيلم والرواية في خلخلة الصورة النمطية الأسطورية عن أم كلثوم التي تعاملنا معها كتمثال من الشمع الجميل الخالي من الأخطاء والعيوب.

ولكن لو أمعنا النظر سوف نكتشف أن هذا الجدل الدائر هو أكبر دليل على استمرار حيوية وفعالية أم كلثوم وأنها لا تزال، بعد نصف قرن من رحيلها، شخصية ثرية قابلة لإعادة القراءة والتأمل، بل إنها في حقيقة الأمر، تحولت إلى نص ثقافي مفتوح تتنازعه القراءات، يمكن تلخيصه في قول الكاتبة لورا لوهمان "أسطورة أم كلثوم لم تتشكل من صوتها فقط، ومن هنا فهي غير قابلة للاختزال في منظور واحد".

• كاتب صحفي من مصر

الشاعرة البلغارية ترى قوّة المرأة في هشاشتها وقدرتها على التأثير

إليزافيتا باغريانا.. روح متمردة إلى حد الجنون

بقلم: الدكتور خيري حمدان (صوفيا)

دأبت الأديبة البلغارية إليزافيتا باغريانا، وهو الاسم المستعار الذي استخدمته لنشر أعمالها، واسمها الحقيقي هو إليزافيتا ليوبوميروفا بيلتشيفا، على كتابة الشعر والأغاني بتفرّد وحيوية لما يزيد على 60 عاماً. وقد أتاحت لها موهبتها الشعرية الفذّة المجال للتعبير بصدق عن عالمها الثريّ بالعاطفة والروحانية والشغف والفخر والإخلاص ورفض القيود الأبوية التقليدية التي وسمت العقود الأولى من القرن العشرين. وقد جسدت في دواوينها أحلامها وتمردها من خلال شخصيات أنثوية عدة، منها «النجوم الخمسة»، «من شاطئ لشاطئ»، «قلب الإنسان».

ترى إليزافيتا باغريانا أنّ قوّة المرأة تكمن في هشاشتها وقدرتها الكبيرة على التأثير. وهي تعدّ إحدى الشاعرات البلغاريات اللواتي تركن بصمات عميقة في الأدب البلغاري الحديث، ومنهن الشاعرة الدبلوماسية بلاغا ديميتروفا التي احتلت منصب نائب الرئيس البلغاري عام 1992 لمدّة عام قبل أن تهجر السياسة، والشاعرة دورا غابي.

صدر ديوان إليزافيتا «الأبدية المقدّسة» عام 1927، واعتبره العديد من الدارسين نقطة تحوّل في البناء الفنّي الأدبي عامّة، حيث عكست قصائده التغيّرات النفسية التي طرأت على الشعر الأوروبي عموماً والشعر البلغاري خاصّة في المراحل الأولى من القرن العشرين. دعت الشاعرة في هذا الديوان للتحرّر الروحي والانطلاق العاطفي بمعزلٍ عن الشعر ذي الانطباعات الجمالية الغارقة بالرمزية. تقول في قصيدتها «نداء»: «أنا هنا سجين خلف ثلاثة أبواب/ وعلى نافذتي قضبان معدنية/ وروحي طائر حرّ في قفص/ ألفت روحي الشمس والفضاء الرحب». نلاحظ أنّ معظم قصائد هذا الديوان تدعو لكسر القيود بكلّ مظاهره وهذا ما ميّز حياة الشاعرة، فقد رفضت الرضوخ للمعايير والتقاليد الاجتماعية الرجعية، ومنحت قلبها الحريّة كاملة لتتويج من يستحقّ محبّتها وودّها.

كانت المرحلة التي عاشتها إليزافيتا باغريانا مليئة بالتجارب الفنية والاستفزازات، بحثًا عن أشكال مستجدة للتعبير عن الأزمات الأخلاقية والاجتماعية والروحية التي عصفت بالبشرية، بما في ذلك الصراعات التي لم تهدأ إثر انقضاء الحرب العالمية الأولى. مرحلة ركّزت على ضرورة إعادة النظر بالقيم الأخلاقية، وضرورة تبنّي الفنان والأديب آفاقاً جديدة تمنح المجتمع الفرصة للنموّ والتقدّم، مرحلة عرفت بدايات الحوار الفعّال بين الأدب البلغاري الإقليمي والتقاليد الثقافية الأوروبية على مبدأ «الفنّ وطنٌ عالمي للجميع وفي آنٍ واحد».

تظهر قصيدة «أمازونكا» من ديوان «الأبدية المقدّسة» مشبعة بإشارات للانطلاق والتحرّر من قيود الحياة الأسرية سعيًا وراء لانهائيّة الحبّ، فتقول: «ريح صباحية لطيفة/ تهبّ في وجهي/ أنا الشابة،

الشابّة، الشابة/ قلبي متّقد». هذه الأبيات تؤكّد على رغبة الشاعرة بالتفرّد ودعوة النساء عبر قصائدها للتمرّد على القيود المتوارثة.

تعكس قصائد الشاعرة إليزافيتا باغريانا معاناتها المتواصلة لمعارضتها النظام الأخلاقي القائم، وتجسّد ذلك في تمرّدها الفردي مشكّلة توليفة معقّدة. تمثّلت هذه الدراما برفض الحياة الزوجية المسالمة الخاضعة للأمان والاستقرار والإبقاء على أجواء منزلية هادئة، بعيدًا عن التجاذبات الخارجية، لتتبع وجيب قلبها حين وقعت في حبّ شاعر بل وضحّت بسعادة الأمومة. عبّرت الشاعرة عن هذه التحولات في ديوانها «نجمة الملّاح» عبر القصيدة التي تحمل

إليزافيتا باغريانا

عنوان «لقاءٌ متأخّر»: «تلامس كأسانا برنين/ تلاقت عيوننا بلا قاع/ ونسينا كلّ محظور ومرفوض/ في هذه الدنيا/ وأدلينا بالقسم في هذه الليلة».

لم تسعَ الشاعرة على خلاف معاصريها للبقاء في بوتقة المدارس الحداثية في عصرها، بل جهدت بعكس اللحظات الجوهرية في النفس البشرية، من خلال بوتقة شعرية جمالية تذكّرنا بالآداب الشرقيّة التقليدية المحفّزة للشجن والوفاء والتقاط اللحظات العابرة من الحياة والتركيز على البعد الجمالي في الوصف والتعبير. فالعالم المجازي للشاعرة متأجّج وغنائيّ وحيويّ، يعبّر عن فهم جديد مختلف للحرية الأنثوية المُنتهكة حسب رؤيتها، ما يتيح الفرصة لتسليط الضوء على تناقضات الطبيعة الأنثوية، والتحدّي الذي تعلنه تجاه العالم في العديد من القصائد التي تحمل عناوين بهذا المعنى. وفي السياق، تقول في قصيدة لها «كلّ ما أريده هو الحبّ». فهي تحلم بدرب لم تطأها قدم، واصفة نفسها بأنها «أخت الريح»، في تحدٍّ صارخ يرفض البقاء في حالة من السكينة.

سيرة الشاعرة

إليزافيتا باغريانا (1893 - 1991)، شاعرة من بلغاريا، وُلدت في العاصمة صوفيا. أنهت دراستها الثانوية عام 1910، وباشرت مهنة التدريس في المدرسة الإعدادية في قرية أفتاني. وفي العام نفسه بدأت دراستها العليا في معهد اللغات السلافية في جامعة صوفيا. غادرت الحرم الجامعي عام 1915 وعملت في مجال التدريس حتى العام 1919 في مدينة فراتسا وكيوستنديل. صدر ديوانها «الخالدة المقدّسة» عام 1927 أتبعته بما يزيد على 16 ديوانًا، منها «طائرة إلى موسكو»، «قطار»، فضلاً عن كتب في أدب الرحلات. ترجمت أعمال لها إلى لغات عدة، من بينها الروسية، الصربية، الإنجليزية، والفرنسية.

دورا غابي

بلاغا ديميتروفا

لا حدود أمام جموح المرأة لأنّها تجسّد قدرات الطبيعة على الخلق والإنجاب، لهذه الفكرة دلالة عاطفية ومركزية في مسيرة الأديبة إليزافيتا باغريانا التي تركّز على ضرورة تحرير الروح الإنسانية وليس الروح الأنثوية فحسب. نضال أنثوي غنائي يسعى لبلوغ السعادة والطوباوية المتجذّرة في جذوة الحبّ المشتعلة دومًا في قصائدها. الحبّ في أدبها جزء من التجربة الإنسانية، ملموس في الواقع وليس مجرّد ذكرى أو سراب. هذه بعض خصوصيات النهج المتفرّد للشاعرة في الإطار الفكري والنظري والفلسفي عدا عن الطابع الحسّي والعاطفي.

تميل في قصائدها لتأليه الحبّ وتكريس البطلة في قصائدها للذود عن الحبيب بكلّ كيانها انسجامًا مع الكون، حتى وإن تطلّب ذلك الذهاب لآخر الدنيا واختراق المحظورات والأعراف. إنّه الجنون الذي يختزل في كنهه السعادة والبهجة والتألّق: «مضينا بأعين مفتوحة دامعة/ لنلتقط ظلّ الحبّ/ لنوقف سراب أبراج العشق».

كما تلجأ الشاعرة للأسطورة لاستنباط أفكارها وتوظيفها في قصائدها، كما في شخصية فيدا، البطلة الأسطورية في السردية السلافية التي تماثل الحورية أو المرأة العصيّة على الاصطياد والتدجين، وهذا ما نقرأه في قصيدة «وقواق»: «أردفتُ مرارًا وتكرارًا/ لن ينفعك السحر والأعشاب/ فليقل كلّ ما يريده/ لن أبني عشًّا منزليّاً أبدًا/ ولن أرعى أطفالاً متوزّدي الوجنات/ ولن أتجوّل حول الموقد في المنزل/ كأنّ فيدا ولدتني/ لتحلّ بي المصائب/ امنحني أنتَ العالم لأتجوّل فيه». هذه القصيدة بالذات تعكس تمرّدها على الطاعة المنزلية، والمعروف أنّ طائر الوقواق يبيض في أعشاش طيور غريبة. وهي فعلاً تخلّت عن رعاية ابنها وهجرت المنزل بعيدًا عن زوجها الذي فاته أنّ شخصيّتها غير تقليدية لتلتقي ابنها بعد سنواتٍ طويلة. وفي الأثناء، طافت العديد من العواصم العالمية وعانت قصّة حبّ مع شاعر شابّ، تقاسمت قلبه مع الشاعرة دورا غابي.

يطغى الطابع الحواري في قصائد إليزافيتا باغريانا وتكرار المفردات على مستويات مختلفة رغبة بإيصال الفكرة، مع الحفاظ على التوازي النحوي والإيقاعي، وهذه عناصر مهمة لضمان سهولة استرسال النصّ الشعري وقوّة تعبيره بعيدًا عن التعابير الفظّة المعقّدة

التي وسمت الشعر ما بعد الحداثي الغارق في الرمزية. كما اتسم أدبها بطابع فلسفي ارتكز على المشاعر والحوافز الإنسانية العاطفية، وعكس البناء الدوري في مجموعاتها الشعرية رؤيتها الذاتية لدورية الزمن ووحدة الأنا. ونضيف لكلّ هذا أنّ قصائدها تثير إعجاب القارئ بالأسلوب التصويري واشتماله على تفاصيل موضوعية بإيقاعات شعرية متنوعة، حيث تتدفّق الأبيات بانسياب طبيعي ناضج.

اكتسبت أعمال إليزافيتا باغريانا معنىً متجدّدًا بعد المرحلة الانتقالية في بلغاريا عام 1989، وتجلّت الكثير من الاستعارات الشعرية في الأبعاد الداخلية لأعمالها الخاضعة للتأويل. وكانت الشائعات المتعلقة بحياتها الخاصّة أثقلت اسمها وطالت أعمالها الأدبية، بهدف الإخضاع والتهميش، على الرغم من شهرتها في القارة الأوروبية باعتبارها إحدى أعظم الشاعرات البلغاريات، وأدرج اسمها وشعرها في قائمة أفضل الأعمال الشعرية في القرن العشرين على الإطلاق.

بعيدًا عن إصدار الأحكام وانتظار التعويض عن المعاناة التي تعرّضت لها الشاعرة على مدى حقبتين تاريخيتين ما قبل الحرب العالمية والمرحلة الاشتراكية برمّتها، واصلت إليزافيتا باغريانا تدوين قصائدها المؤثّرة متجاوزة الظروف القاهرة. ومن على البعد الزمني الذي يفصلنا عن حقبتها حيث اختفت الآن كافّة مظاهر الرقابة التقليدية، وحلّت مكانها سبل أخرى لتطويع المثقّف، تبدو الكتابة ميّسرة في الوقت الراهن، ومواجهة السلطة ليست مصيرية، ما يدعو للتقدير والاحترام لشخصيتها وللنخبة التي عانت من الرقابة المصيرية التي هدّدت حياتها، بل ودفع بعض المبدعين حياتهم لجرأتهم على الكتابة ضدّ التيار، كما مصير الشاعر غيو ميليف.

طافت إليزافيتا الكثير من المدن حول العالم، لكن التعلّق بالوطن جزء لا يتجزّأ من أدب عشرينيات القرن الماضي. تمكّنت الأديبة بربط كبرياء بطلاتها في قصائدها ورغبتهنّ العارمة بالانطلاق بعشق الأرض والوطن، إذ تقول في إحدى قصائدها: «قد أكون آثمة وخائنة/ أوشك أن أنهار في منتصف الطريق/ أنا ابنتك الوفيّة لا غير/ أنتِ أيّتها الأرض يا أمّي».

قصائد للشاعرة إليزافيتا باغريانا

(1)
أنقذوا أرواحنا

في عصر الباطون والمكائن والراديو هذا
عصر الملاحقات المهووسة والتدمير المروّع
والفوضى والفجر الضبابي.
في هذا البلد – العتبة ما بين الشرق والغرب،
دورات لا متناهية من الحروب والكوارث،
يعيش الناس هنا من أجل كسرة خبز وموطئ
قدم.
ما هي مفردات أنشودتنا يا إخوتي؟
نباحٌ متوجّعٌ للكلاب الضالة صوبَ القمر.
هكذا سنلفظ أنفاسنا في ليلة ما تلاحقنا اللعنة
وستمسحنا ذات صباح مكنسة آلية،
مع صياح الديكة باكرًا في المدن والقرى.
لكن، هل العيب فينا لأنّنا ولدنا في الأمس أو
الغد بل اليوم،
بعيدًا عن أنوار الزئبق الغربية الزرقاء،
بعيدًا عن أشعة مدار السرطان الغامضة -
بل هنا، حيث تنفخ الرياح أشرعتنا
وتتقاطع مختلف الأعلام الملونة؟
هل العيب فينا لأنّ ذرّاتِ سلافيّة بيضاء
تنبع من عاطفة جامحة تعوم في دمائنا البلقانية،
وذرّاتِ حمراء لقبائل تتريّة بدائيّة؟
ها نحن نحلم بملايين السفن العابرة للأطلسي
وأمواج المحيطات العاتية.
نتغنّى
بناطحات السحب من مئات الطوابق النيويوركيّة،
ونحلم على أنغام زعانف الطائرات المروحيّة
ونرقص على أنغام الموتورات الغربيّة،
أمام أجهزة الإرسال المشرعة، تبثّ الأحاديث
بإلهام –
وننام في ظلّ عبارات التهدئة «أوكي»،
القادمة من المستعمرات الأستراليّة.
لكن وفي أفواهنا نستشعر طعم الصيد البرّي
وعبق عسل الغابات.

أرواحنا تتفتّحُ في ليالي سينوكوس الدافئة،
قلوبنا الفارغة تعثر على مزيد من الأسى في أثر
الحبّ المفقود،
ما أن نمضي في طرق الجبال الكأداء،
تحت نجوم يوليو الكبيرة الناصعة
ما بين اليراعات وجراد الليل المغرّد
وعبق أعشاب الحقول الناضجة
نتّجه إلى جلبة غابات البلقان الصاخبة
إلى أسيجة القرى المنهارة،
لنسكب تعبنا في الجادّة الأبويّة الساكنة
ونتخلّص من همومنا في حضن الأمّ الدافئ.
لذا تراني أردّد: سأموت راضية من دون أوجاع،
إذا ما نجحتُ امرأة وشاعرة
أن أكشف أمام هذا العالم قلبي، على الأقل
قدر طائر كناري صغير في قفص
ومن فوق رأسي في المطعم في أوقات راحة
فرقة الجاز!

*****

(2)
ضحية
• إلى والدتي
أمام سرير الطفولة على الركبتين
هي، تصلي، لليوم الثالث على التوالي
لم تغمض لها عين
تبتلع ببطء دمعها المالح.
ابنها الوحيد يعاني من مرض ثقيل
يفصله عن الموت خيط رفيع
والأطفال في الخارج يلعبون.
الشمسُ تطلّ من النافذة
وفروع السفرجلة ممتدّة
وهو لسانه مربوط، ضرير، فاقد للأمل.
في أولى الأيام أمام الأيقونة القديمة
تواصل هي الصمت، تتصلّب وتهمهم:
- أعيدوا لي طفلي، أنقذوه من الموت!

وفي اليوم الثاني، لم ترفع عينيها عنه
تصلّي وتدعو، حزينة مفجوعة:
- خذوني، امنحوه حياتي!
واليوم – الثالث على التوالي،
بالكاد استعادت وعيها
تردّد بحكمة: كفى يا أمّي القدّيسة!
خذيه! أنقذيه من أوجاعه!
وحدثت المعجزة: عبر وميض صغير
حرّك الصغير شفتيه المتورّدتين
وهمس بخدر: خبز يا أمّي!

*****

(3)
الباب الضيّق

انظر لهذه الطريق، التي انطلقنا فيها بعنفوان
كسهمين تطايرا، حلمين أهوجين،
كيف نمرّ عبر حائطين ضيّقين مستقيمين
منغلقين من الجهتين،
محاطان بصفصافتين قاتمتين بلا حراك..
أهذه هي طريقنا، أهذه هي طريقنا القصيرة إلى
النهار
الطريق التي مهّدها لنا القدر على هذه الأرض؟
وفي الطرف الآخر، يقف هو بغواية، مجهول
الهوية،
هناك، حيث غمرت أشعة الشمس ملء اليدين،
كأنّ النهاية تجمّعت هناك في الجدارين
فهل نقوى نحن الاثنين معًا
أن نعبر من خلال الباب الضيّق ذاك إلى العالم
الآخر،
حيث يضيءُ نورٌ آخر طريقَ الأبدية؟

• (ترجمة: خيري حمدان)

خطوط السيرة

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

من بين إصداراته باللغتين العربية والبلغارية، في الرواية: «أرواح لا تنام»، «أوروبي في الوقت الضائع»، و«حدائق البندق». وفي الشعر: «مريمين»، «زنابق الذاكرة المائية»، «أنا البدوي»، و«رياح صحراوية».

وصدرت له المجموعة القصصية «غواية منتصف العمر».

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

فسحة للتأمل

سبر أغوار التاريخ والذات في «غرفة حنّا دياب»

بقلم: الدكتور حسن مدن

لا تتوخى "غرفة حنّا دياب"، الرواية الأخيرة للروائية والناقدة شهلا العجيلي، كتابة سيرة تاريخية، بل تبني فضاءً تخييلياً يتمحور حول غرفةٍ للذاكرة المنسيّة، خالقةً مساحة مشتركة بين التاريخ والخيال. بُنيت الرواية على جدلية زمنين متوازيين يتقاطعان من دون أن يندمجا: زمن الماضي، حيث عالم حنّا دياب، المترجم الحلبي الذي رافق المستشرق أنطوان غالان وساهم في نقل حكايات "ألف ليلة وليلة" إلى الثقافة الأوروبية، بوصفه زمن الحكاية المأخوذة والمهمَّشة، وزمن الحاضر، حيث مدينة حلب المعاصرة وقد أصابها الدمار والحرب.

وبذا يغدو زمن حنّا دياب جرحاً تاريخياً يتكرر في الحاضر بأشكال مختلفة من الإقصاء والمحو. وليس مجرد ذاكرة حنينيّة (نوستالجية). وفي المقابل، لا يغدو حاضر حلب زمناً منفصلاً عن التاريخ، بل امتداداً مأساوياً له، حيث تتقاطع سرقة الحكاية مع تهديم المدينة، ومحو الراوي مع محو المكان. فلا يبدو الزمنان متعاقبين كما يفترض، وإنما متوازيان، فما حدث لحنّا دياب في الماضي يحدث لحلب في الحاضر، وسط الوضع السوري المضطرب بعد اندلاع احتجاجات عام 2011 وما خلفته من تحولات اجتماعية وسياسية مدمرة، وكأنّ الرواية تقول إنّ التاريخ يواصل فعله بأدوات أخرى.

لا نقرأ في "غرفة حنّا دياب" حكاية واحدة، وإنّما حكايات متداخلة تتناسل عن بعضها، عبر طبقات من السرد تذكرنا ببنية "ألف ليلة وليلة" نفسها. وقد مكنّت الخلفية الأكاديمية والفكرية الرصينة للكاتبة شهلا العجيلي من أن تجعل روايتها تتخطى بنيتها الأدبية لتصبح نقداً ثقافياً للتاريخ الاستعماري (الكولونيالي) للمعرفة، حيث وظفّت الروائية التاريخ والترجمة والبحث الأكاديمي داخل النص الروائي، من دون النزوع إلى الحبكة المغلقة.

لم تبدأ شهلا العجيلي روايتها من الماضي، وإنما من لحظة حاضرة، حيث تصدم البطلة كندة، الأكاديمية في جامعة حلب، بخيانةٍ زوجية تنجم عنها تداعيات، جعلت منها الكاتبة مدخلاً للبحث عن معنى أكبر في التاريخ والهوية، منطلقة من معرفة جيدة بتفاصيل المكان، من أزقة حلب وأسواقها ومعالمها الثقافية وتحولاتها الاجتماعية والسياسية، وطباع أهلها، لتجعل من المدينة شخصية حيّة ينبض نصّ الرواية بوجودها، حاضراً وماضياً.

ويقف القارىء كثيراً أمام شغف الكاتبة بسرد التفاصيل، جاعلة منها جزءاً من نسيج روايتها، مولية إيّاها عناية لا تقلّ عن عنايتها بسرد الحكايات، كأنّها أرادت لهذه التفاصيل أن تكون أداة لمعرفة المكان أولاً، ومعرفة العوالم الخفيّة للشخصيات أيضاً، ولا سيما عوالم النساء. فالمكان يُقدَّم عبر هندسته؛ البيوت، الغرف، الممرات، الأزقة، وأيضاً عبر ملمسه وروائحه ونكهات الأكل فيه، فتغدو الطقوس اليومية لغة موازية تعبّر عن الاستمرارية في وجه الخراب. وكما في روايات سابقة لها تبرع الكاتبة في التسلل إلى عوالم النساء الداخلية عبر تفاصيل دقيقة لا تُقال مباشرة: إشارات إلى الإحساس بالجسد، وما يُخفى ويُكتم فيه وعنه، إلى معرفة نسوية تنتقل همساً، خاصة وأن المرأة حاضرة بقوّة في الرواية، لا من خلال البطلة كندة وحدها، وإنما من حكايات أخريات أيضاً: فتوح العارفين، هيلين، وميسر التي قادتها الأقدار من بخارى، مع قافلة من الغجر، إلى حلب لتغرم بالطبيب الإنجليزي المقيم فيها، باتريك.

جعلت الكاتبة من هذه التفاصيل فعل إنصات لما يبدو ثانوياً، لكنه يحمل ثقل التجربة الإنسانية، عبر تتبع مسارات شخصيات الرواية وما حفلت به هذه المسارات من أوجه معاناة، ناقلة إيّاها، بذكاء، من حيز المعاناة الفردية إلى المعاناة الجمعية الأوسع.

• كاتب من البحرين

الشاعر اللبنانيّ عقل العويط يرى العزلة خياراً لمواجهة الرّداءة

«كتاب الغرفة».. هندسة الوجود وكيمياء المكان

عقل العويط

مراجعات

كتب: حسين جلعاد (الدوحة)

في عصر السيولة الرقمية وانحلال الحدود بين الخاص والعام، يأتي «كتاب الغرفة» للشاعر والكاتب اللبناني عقل العويط ليعيد الاعتبار لمفهوم «الحيز» بوصفه امتداداً للكينونة، وليس مجرد إحداثيات جغرافية. الكتاب الذي يصفه العويط بأنه «نص مفتوح» أو «سيرة ذاتية»، يتجاوز السرد التقليدي ليكون بياناً وجودياً عن العيش داخل اللغة وداخل المكان، حيث تتحول الجدران الأربعة إلى رحم بديل، وتصبح العزلة خياراً استراتيجياً لمواجهة رداءة العالم الخارجي.

لا يقدم صاحب «المتكئة على زهرة الجسد» الغرفة خلفية للأحداث، ولكن بوصفها بطلة مطلقة، إنها «الجسد والكيان والمتكأ». هذا التماهي بين الأنا والمكان يعيدنا إلى ظاهراتية غاستون باشلار حول «شاعرية المكان»، حيث البيت هو ركننا في العالم. إلّا أن غرفة العويط في منطقة «زوق مصبح» المطلّة على البحر الأبيض المتوسط، تتجاوز كونها مأوى لتصبح شريكاً في عملية الخلق. ويصف الشاعر عملية الكتابة داخلها بـ «الانهيار الثلجيّ» و«الفوضى الأدبيّة الخلاقة»، مما يشير إلى أن المكان هنا يتجاوز حالة الوعاء السلبي أو المحايد، ليكون محفزاً حيويّاً للذاكرة واللغة.

يتضح لنا ونحن نتقدم في «غرفة» الشاعر عقل العويط أن قرار العزلة في هذا الكتاب ليس هروباً انهزامياً، ولكنه اجتماع لاستحضار الذات. ويظهر النص رغبة الكاتب في هندسة عالمه الخاص المكتفي بذاته، حيث الأشياء العارية (الجدران، الشبابيك، المقابض) تتحول إلى «كائنات قلبية». وهذه الأنسة للأشياء تعكس حاجة الشاعر لخلق عالم موازٍ لا يخضع لقوانين العالم الخارجي «المقيت» الذي ينظر إليه الكاتب «باحتقار وازدراء».

وتظهر العزلة في هذا الكتاب - الصادر عن دار نوفل/ هاشيت أنطوان- بوصفها خياراً فكرياً وجمالياً. إنها عزلة واعية، تُمارَس بوصفها شرطاً للكتابة العميقة، ولإعادة ترتيب العلاقة مع العالم. وفي هذا السياق، يقترح النص تصوراً مغايراً لدور الكاتب المعاصر. فالكتابة لا تُقدَّم هنا بوصفها استجابة فورية للواقع، بل بوصفها فعل إنصات طويل، حيث يشتغل الكاتب على الطبقات العميقة للتجربة الإنسانية، بعيداً عن الاستهلاك السريع للمعنى.

يقدم العويط قراءة ثقافية عميقة لمقتنياته، محولاً إيّاها إلى رموز فلسفية، فالسرير النحاسي التاريخي الذي اشتراه عام 1986، والمخصص لشخص واحد، يمثل إعلان استقلال وجودي. يقول الشاعر: «أريد أن أكون وحدي على هذا السرير»، وفي ذلك تكريس لـ «خيار الشخص الواحد». السرير هنا ليس للنوم فقط، بل هو «صديق وشاهد»، ومستودع للأحلام والعزلة التي يقدّسها الكاتب بعيداً عن الرتابة والعادة.

أما المكتبة، فتخرج عن معناها المعتاد في أنها مجرد رفوف للكتب، لتصبح «الغابة» التي يستيقظ فيها «الموتى الشعراء». وهنا تتجاوز العلاقة مع الكتب حالة القراءة إلى «العشق» والتماهي الجسديّ والروحيّ. فيستحضر العويط أسماء عمالقة الأدب والفكر، من المتنبي إلى بودلير، ومن نيتشه إلى ريلكه، ليس بوصفهم مرجعيات ثقافية فقط، بل كـ «سكان» فعليين للغرفة. هذا الحضور الكثيف للآخرين عبر نصوصهم يؤكد فكرة أن العزلة الجسدية في الغرفة هي في الحقيقة امتلاء روحي وثقافي صاخب.

يحتل البحر في «كتاب الغرفة» موقعاً مركزياً كمعادل موضوعي لروح الشاعر. والعلاقة بين العويط والبحر تصل إلى حد «الحلول الصّوفيّ» أو «التلاشي البصريّ». ويرى الكاتب في البحر شريكاً وجودياً، يعيش معه غبطة الحب على مستوى روحي ومجازي. البحر هو «المكان خارج سلطة الواقع المحدود»، وهو العنصر الذي يمنح الغرفة انفتاحها على اللانهائي، مما يمكن الكاتب من «الاستقالة من العالم» والاكتفاء بهذا الحيز.

في هذا الكتاب، يفتح العويط باب غرفته على مصراعيه، لا ليعرض سيرة مكتملة، بل ليضع القارئ داخل يوميات عقل يقيم في العزلة بوصفها قدراً وضرورة. وتتشكل الحكاية هنا من

تفاصيل الحياة الصغيرة: سرير، مكتب، كتب، صور، موسيقى، علاقات حبّ، فقد، صداقة، موت شقيقة، ابن يولد، كتابة تُنقذ صاحبها من الانهيار.

يكتب مؤلف «مقام السروة» عن غرفه المتعددة التي سكنها في بيروت وضواحيها، وعن انتقالاته القلقة بين بيوت الآخرين قبل أن يمتلك مكانه الخاص. ويتحدث عن العلاقة مع المرأة بوصفها تجربة وجودية، لا حكاية عاطفية، وعن الجسد باعتباره ذاكرة، وعن اللغة باعتبارها البيت الأخير. وتظهر هواجسه الكبرى بوضوح، مثل الخوف من التفاهة، والنفور من السلطة والعنف، والحساسية المفرطة تجاه الظلم، والبحث الدائم عن معنى للكتابة خارج السوق والضجيج.

داخل هذه الغرفة، تتقاطع حياته الشخصية مع لحظات عامة بين الحرب والسياسة والصحافة، وكذلك الدين والمنفى والمرض والموت. كل ذلك يروى من الداخل، أي من زاوية ذات تُفكّر وتتردّد وتشكّ وتقاوم بالكتابة. ولا يسعى النص إلى إثارة الفضول أو الاعتراف، إنما ينشد فهم كيف يمكن للإنسان أن يبقى حيّاً، عاقلاً، ومخلصاً لنفسه في عالم يضغط باستمرار نحو التنازل.

هذه إذن ليست حكاية أحداث متتابعة، بل حكاية وعي تتشكّل في حدود كيف يصير المكان فكراً، وكيف تتحوّل العزلة إلى أخلاق، وكيف تصبح الكتابة طريقة للعيش، وليست مهنة أو زينة.

على الرغم من انغلاق النص ظاهرياً على حيز الغرفة، إلّا أنه يفتح نوافذ نقدية حادة على الواقع اللبناني والثقافي خصوصاً، فيستعيد عقل العويط تجربته في «ملحق النهار» الثقافي، وتجربته في «حركة الوعي» و«كلية التربية». هنا، تغدو الغرفة هي الحصن الأخير للقيم، وتبرز اللغة العربية التي يعشقها الكاتب باعتبارها «جسده الحقيقي». وتحضر المرأة في النص كطيف أثيريّ، أو مثل «فكرة» أكثر منها واقعاً ملموساً في بعض الأحيان.

يختتم العويط كتابه بلحظة الانتقال من منطقة «زوق مصبح» إلى منطقة «الأشرفية» المعروفة. لكن هذا الانتقال الجغرافي يكشف عن جوهر فلسفة الكتاب، وهي أن الغرفة ليست جدراناً، بل هي حالة. يقول العويط بوضوح: «غرفتي تنتقل معي. الكتب تنتقل.. أنا أيضاً أنتقل».

إن «كتاب الغرفة» هو وثيقة دفاع عن الحق في العزلة المنتجة، وعن الحياة «في مكان آخر» وفق تعبير الروائي ميلان كونديرا الذي يستحضره العويط. إنه نص يثبت أن العالم بأسره يمكن اختزاله في غرفة، شرط أن تكون هذه الغرفة مسكونة باللغة والحب وبقدرة هائلة على التخييل.

وفي النهاية، يعلن الشاعر انتصاره على «الشرط البشري» من خلال هذا الانكفاء، مؤكداً أن عمله الوحيد والمضمون هو «أن يواصل العيش في ما يماثل هذه الغرفة».

هذه العزلة التي يرسم هندستها العويط، تستدعي إلى الذاكرة استبصارات الروائي السوري الراحل هاني الراهب في روايته «بلد واحد هو العالم»؛ إلّا أن الفارق الجوهري يكمن في طبيعة الدافع، فالروائي الراهب كان يكتب تحت وطأة الأيديولوجيا والصراع السياسي المباشر في السبعينات، فكان المكان الصغير أحياناً سجناً أو منفى اضطرارياً. أما الشاعر العويط فيكتب من منطلق صوفي، جمالي أحدث، والغرفة عنده ليست منفى بل هي مملكة مختارة، وهو لا يريد تغيير العالم الخارجي بل يريد «الاستقالة» منه بكرامة.

يأتي «كتاب الغرفة» بوصفه نصاً يقيم خارج التصنيفات المألوفة، ويُصعّب مهمة إدراجه ضمن جنس أدبي واحد. فالكتاب يقترب من السيرة، لكنه لا ينحصر في فضاء التأمل النثري، ولا يذوب في الشعر، وإنما يؤسس منطقة كتابية مختلطة، تتقدّم فيها التجربة بوصفها بنية فكرية وجمالية متكاملة.

يعتمد العويط لغة ذات طاقة تراكمية عالية، تتقدّم عبر التداعي، والاسترجاع، والانخطاف التأملي. الجملة طويلة مشبعة، ومتوترة داخلياً، وهي تحافظ على توازن دقيق بين الشعر والنثر، دون أن تنزلق إلى البلاغة المجانية أو الاعتراف الفجّ. هذه اللغة تُنتج سرداً لا يسعى إلى الحكاية، بل إلى بناء حالة ذهنية ووجدانية، تتشكّل فيها التجربة عبر الإيقاع لا عبر الحدث.

إن هذا الكتاب يتطلب قارئاً متأنّياً مستعداً للدخول في إيقاعه، والإنصات إلى طبقاته العميقة. فقيمته ليست في ما يرويه، بل في ما يقيمه من علاقة جديدة بين الكاتب والعالم. إنّه كتاب عن المكان واللغة، وعن الوجود، بقدر ما هو كتاب عن الكاتب نفسه. وفي زمن يتسارع فيه كلّ شيء، يذكّرنا عقل العويط بأنّ البطء قد يكون أصدق أشكال الحكمة.

يقدّم «كتاب الغرفة» تجربة كتابية ناضجة، تتأسس على وعي عميق باللغة والذات، وبشرط الكتابة في زمن متسارع. إنه كتاب يراهن على البطء، وعلى العزلة المنتجة، وعلى الجملة العربية الثقيلة بالمعنى. هذا كتاب يطالب قارئه بالإنصات، ويكافئه بنصّ كثيف، متماسك، ومفتوح على تأويلات متعددة.

في هذا العمل، يؤكد عقل العويط أن الكتابة فعل إقامة طويلة في العالم، وأن الغرفة حين تُكتب بصدق، تتحول إلى أفق فكري وجمالي، يتجاوز حدود الجدران، ويمتد إلى جوهر التجربة الإنسانية نفسها.

خطوط السيرة

عقل العويط شاعر وكاتب وصحافي وناقد أدبي لبناني بارز، يعد من الأصوات المميّزة في المشهد الثقافي اللبناني والعربي المعاصر. ولد عام 1952 في لبنان، واشتغل طويلاً في الصحافة الثقافية، خصوصاً في جريدة «النهار» البيروتية، إلى جانب عمله أستاذاً جامعياً.

أصدر أكثر من أربع عشرة مجموعة شعرية، وترجمت بعض قصائده إلى عدد من اللغات. من أهم دواوينه الشعرية: «ماحياً غربة الماء»، «المتكئة على زهرة الجسد»، «قراءة الظلام»، «مقام السروة»، «افتحي الأيام لأختفي وراءها»، و«سماء أخرى».

ومن أعماله النثرية والتأملية: «البلاد»، «السيّد كوبر وتابعه»، و«كتاب الغرفة».

زهير أبو شايب يجعل من الشعر طريقة أعمق للسكن في العالم

«تاريخ العطش».. ترتيب الصمت بين الماء والرماد

كتبت: رند الرفاعي (عمّان)

يطلّ زهير أبو شايب في المشهد الشعريّ العربيّ شاعرًا أدرك مبكرًا أنّ القصيدة كائنٌ من الروح لا مرآة للواقع. ومنذ مجموعته الأولى حتى كتابه النثري «ثمرة الجوز القاسية»، كان يشيّد شعرًا يتجاوز اللحظة إلى أفقٍ إنسانيّ تتداخل فيه الذات والغياب، ويغدو الحلم امتدادًا للذاكرة، في ذلك الالتباس الخلّاق الذي وصفه بودلير بأنّه «لقاء بين ما نراه وما نفتقده». ومن هذا الينبوع تنبثق مجموعته الشعرية الجديدة «تاريخ العطش» بوصفها امتدادًا ناضجًا لما سبق، وقفزةً نحو مستوى أكثر صفاءً وتأمّلًا. ففي هذه المجموعة الصادرة عن الدار الأهليّة للنشر والتوزيع، في عمّان 2025، يبلغ أبو شايب ذروة نضجه الجماليّ والروحيّ، فقصائده تنصت أكثر ممّا تتكلّم، وتشبه تأمّلات شاعرٍ يعيد ترتيب صمته بين الرماد والماء، بين الفقد واليقين بأنّ الشعر، في النهاية، هو تاريخ العطش الإنسانيّ إلى المعنى.

قبل الولوج إلى عوالم ديوانه الجديد، لا بدّ من التوقّف عند عبارة النفّري: «وقال لي: أنت معنى الكون كلّه»؛ التي يروّس بها أبو شايب جميع أغلفة دواوينه لا كزينة بل كبيان شعريّ يعرّف مشروعه، فبهذه الجملة يتبنّى رؤية ترى الأنا لا مركزًا متعاليًا بل ذاتًا منفتحة على المطلق، قادرة على تجاوز حدود التجربة الفرديّة. وهكذا تتحوّل الذات في شعره إلى كينونة تعيد صوغ الوجود.

يأتي عنوان «تاريخ العطش» كاستعارة كبرى تتجاوز معناها الحسيّ إلى أفقٍ وجوديّ واسع، فالعطش عند الشاعر ليس نقيضًا للماء بل هو جوهرٌ يُعرّف الكائن كما لو أنّ ميلاده الحقيقي هو ميلاد عطشه إلى: المطلق، النقاء، والحبّ، والمعنى. ويصبح العطش سرديّة الوجود نفسها، وتاريخه هو تاريخ البحث عن ماءٍ يرمز إلى الصفاء والخلاص، ليبني منها وجودية عطشٍ كونيّ تشير في نهايتها إلى أنّ الماء ليس سوى وجهٍ آخر للروح. يتحوّل الظمأ لدى الشاعر من ألمٍ جسديّ إلى وعيٍ روحيّ يعيد فيه تمثيل فعل الفداء كرحلة وجوديّة لا كحدث غيبيّ، لتغدو التجربة الفلسطينيّة مجازًا كونيًّا للظمأ الإنساني. أمّا العنوان، فيكثّف حركة دائريّة من التأمّل والانغلاق، فالسير هنا ليس في الزمان أو المكان، بل في الوعي ذاته، في تجاويف الذات التي تلتقي بالمطلق.

في مطلع القصيدة الأولى «موتى قدامى»: (ما من غدٍ يأتي/ علقنا في فراغٍ ما بلا ماضٍ ولا مستقبل)، تنطلق نغمة التيه الوجودي، وكأن الشاعر يتحدث من منطقة ما بعد الولادة وما بعد الموت، من فراغ يشبه ما صوّره إليوت في «الأرض الخراب»: عطش المعنى أكثر من عطش الماء، وجفاف الوجود هو صمت الزمن. وعندما يختم أبو

شايب قصيدته بقوله: (وكم سيموت وهو يسير داخل نفسه)، يتحول الموت إلى تكرار للحياة داخل الوعي، حيث كل موت هو محاولة لفهم الكينونة لا لإنهائها. كما يتحوّل الماء في قصيدة «نهر الله» إلى صليب جديد للمعنى، حيث يقول: (صلبناه على الماء وعلّمناه تاريخ العطش).

تتكاثر الرموز كأنّها كائناتٌ من طينٍ وحلم: الذئب، الغزال، البئر، النهر، الظلّ، كلّها كائنات باطنيّة تعيش في العتمة، وتدلّ على الذات وهي تفتّش عن وجهها المفقود. هكذا يكتب زهير أبو شايب في هذا القسم كتاباً مائيًّا مقدساً إلى الشعب الفلسطينيّ، حيث لا يعود العطش حرمانًا، بل طريقة في أن نعرف الله، وأن نعبر نحوه. إنه عطش الوعي الذي يربط الإنسان بالأبد، ويحوّل الظمأ إلى صلاةٍ تمشي على الماء.

القسم الثاني: «قلبك يا نبع»، يمثّل نقطة التحوّل من العطش بوصفه تجربة وجوديّة موجعة، إلى العطش بوصفه جمالاً متجلّيًا في التوق، في الشهوة الأولى للماء، للحياة، وللخلق. في هذا القسم، نكون في حديقة الوعي المبتلّة بالضوء، حيث: الماء، النبع، الوردة، القمر، الفراشة.

يبدأ أبو شايب هذا القسم باستعارة من إيف بونفوا، الشاعر الذي يرى أنّ الماء هو «أعمق رموز الكينونة»، كما قال في «حجر مكتوب». هذا التصدير يضعنا فورًا في مدار صوفيّ جماليّ يتقاطع فيه الماء والرؤيا والحبّ والموت كعناصر للتطهير والخلود، وكأنّ الشاعر يعيد كتابة أسطورة الماء الإلهيّ، من ماء الخلق الأوّل في الميثولوجيا السومريّة، إلى ماء المعموديّة في الإنجيل، إلى ماء العشق في الشعر الصوفيّ. كأنّ العطش، الذي بدأ في القسم الأوّل، يتحوّل الآن إلى معرفة، إلى ما يسمّيه غاستون باشلار «ماء الأحلام».

ويتجلّى اندماج الجسد بالطبيعة والطقس الروحي، كما في قصيدة «عطَش» حين يتحول القلب إلى كيان طائر في ضوء الوجود: (مثلَ ماءِ البَحرِ ما ذُقتُكِ إلّا ومَشى قلبي خَفيفًا كمَسيحٍ طائرٍ فَوقَ رؤوسِ المَوجِ وازدادَت شِفاهي عَطَشا)، حيث يصبح الماء رمزًا للنور والروحانية في انبعاثها الأخير. وفي قصيدة «زورقٌ سَكران» يتحول الجسد إلى وعاء للحب: (القلبُ أنتِ لمَستِهِ فأَضاءَ/ ورفَعت قبّتَه قَصارَ قَضاءَ/ ومَلأتِهِ فرَحًا فأصبحَ زورَقًا سَكرانَ يَقطُرُ خمرةً وغناءَ). هنا يندمج الحب بالمادة والنور

زهير أبو شايب

في تفاعل كوني، فيصبح المشهد شعريًا رمزيًا شاملًا، يربط بين الروح والجسد والطبيعة، ويجعل تجربة المحبوب محور انبثاق النور والوعي، وهو ما يشير إلى الطابع الصوفي العميق في الديوان، حيث يصبح العطش والشراب والروح والوجود جزءًا من طقس واحد متكامل.

أمّا القسم الثالث: «لو أنّني مطرٌ»، فيمكن اعتباره قلب التجربة الحسّية والروحيّة في الديوان، حيث يشتدّ التماسّ بين العطش والماء، بين الجسد والروح، وحيث الماء ليس فقط أصل الحياة بل طريقها إلى الخلاص. وتتجلّى ملامح الرمزيّة الواقعيّة في هذا القسم، إذ اقترب أبو شايب من بابلو نيرودا في «مائة سونيتة حبّ» حين جعل من تفاصيل الخبز والتراب والنار رموزًا كونيّة للحبّ. وتتعمّق هذه الرؤية في النصوص التالية، حيث تنحلّ الحدود بين الوعي والحلم، ويصير الجسد صدى للصلاة، والعشقُ طريقًا لمعرفة الله: (لن تكوني ربّة الوردة إلّا عندما يسرقك الحبّ). وعندما يذوب الاسم في

الموسيقى، والكلمة في الجسد، حتّى تصبح الذات «مكانًا» للحبيبة لا فرق فيه بين العاشق والمعشوق، فإنّ هذا التماهي بين الصوت والمعنى يجعل الكتابة فعل عشق، والعشق نوعًا من الكتابة داخل الجسد. وتأتي ذروة الانصهار بين الإيروسيّ والميتافيزيقيّ في «امرأة القصيدة»، حيث يعود الشاعر إلى رمزه الكونيّ الأوّل: المطر، فيقول: (لو أنّني مطر لقلت: تقدّمي يا ريح)، وكأنّ الماء صار مرادفًا للكتابة نفسها.

كان هذا القسم احتفالًا بالعطش ذاته، لا بالماء. إنّه يقترح أنّ اكتمال الكائن لا يكون بالارتواء بل بالرغبة الدائمة في الارتواء، لأنّ العطش هو الذي يجعل الوجود يتجدّد مثل مطر لا يتوقّف. هكذا يتحوّل المطر إلى مجاز شامل للوجود، إلى ما يشبه ما يسمّيه هايدغر بـ«الانفتاح على الكينونة»، حيث لا فرق بين الحبّ والشعر، بين الجسد والسماء، بين المطر والكلمة الأولى التي بها بدأ الخلق.

في القسم الرابع: «حفيد الماء» ذروة التجربة الوجوديّة في تاريخ العطش، إذ يتحوّل العطش من استعارةٍ للجفاف إلى مجازٍ للبحث عن الجوهر، عن النقاء الأوّل الذي سبق اللغة، فالحفيد هنا هو ابن الأصل المائيّ، كائن يتكوّن من سيولة المعنى، فلا يستقرّ في شكلٍ ولا يقف عند يقين. هنا ينسكب الحلم والتراب والعشب في نسق متداخل، فتتجلّى الكتابة كطقس لإعادة الأشياء إلى مائها الأوّل. في هذه الحالة، تتحوّل العاطفة إلى رقص، والحجر إلى شاعرٍ.

النهر، والمطر، والعشب ليست مجرّد رموز طبيعيّة، بل هي تعبيرات عن الذاكرة الأولى والطفولة التي تتجدّد باستمرار. يتكرّر الماء في النصوص بوصفه فكرة أكثر من كونه واقعًا، كأنّه الوعي ذاته، حاملًا كلّ التجارب المفقودة، متجاوزًا الزمان والمكان، فيما يصبح المطر المؤجّل رمزًا للغائب المنتظر، للحياة الّتي لم تكتمل بعد، وللوعد الذي لم يُروَ.

أمّا القسم الخامس من الديوان: «دفتر الأحوال والمقامات»، بعنوانه هذا الذي كان عنوان ديوان أبو شايب الثاني، والّذي استمرّ بتكرار تسمية القسم الأخير به في جميع دواوينه، ما يدلّ على رغبته في التأكيد على الحضور الصوفيّ في رؤيته للشعر ومساره

الداخلي، فاختيار مفردتي الأحوال والمقامات يستدعي مباشرة تراث المتصوّفة الذين رأوا في «الحال» نفحة مفاجئة يهب بها الغيب على القلب، وفي «المقام» درجة يقطعها السالك بالمجاهدة والترقي. ومن خلال إعادة هذا العنوان في ختام كل ديوان، يلمّح الشاعر إلى أن تجربته الشعريّة تقوم على حركة دائمة بين لحظات الكشف الخاطف وعملية البناء الروحي الطويلة، وأن الكتابة نفسها ليست سوى سلوك في طريق يزداد صفاءً مع كل خطوة. هكذا يتحوّل القسم الأخير إلى محطة عبور روحي تمثل خلاصة الرحلة في الديوان، وتؤكد أنّ شعره متجذّر في رؤية تعتبر النص حالًا تتجلّى، ومقامًا يُكتسب.

ينفتح هذا القسم على مساحة ضبابيّة من التيه والبحث، حيث يقول الشاعر: (أنا هنا، لست أدري أين...)، في إشارة إلى ضياع الإنسان الحديث بين الأصل والمعنى، بين المكان المادّي والمقام الروحي. غير أنّ القصائد تتّخذ من هذا الضياع مدخلًا إلى الاكتشاف، فتتوالى النصوص كطقوس عبور بين العتمة والضوء.

في هذه المقامات، يتّحد الوجد الصوفيّ بالحبّ الإنسانيّ، فيتجاوز الشاعر الجسد إلى ما وراءه، حيث يصير الحبيب مجازًا للمعرفة، والأنثى مرآةً للوجود. وتتبدّى المرأة بوصفها سماءً داخليّةً تضيء الذات وتعيد ترتيب علاقتها بالعالم. غير أنّ الشاعر لا يكتفي بالوجد الفرديّ، بل يفتح أفقه نحو القضايا الكبرى؛ إذ تحضر فلسطين كجذر روحيّ، لا كجغرافيا فحسب، في قوله: (أريد فلسطين أخرى، تعود من الشعر سالمةً ليكون لروحي مكان سوى جسدي).

هنا يتحوّل الشعر إلى وطنٍ بديلٍ، وإلى وسيلة لاستعادة العالم المفقود. لكنّ الشاعر يعلن رفضه للبلاغة الميّتة حين يقول: (لا أريد بلادًا يغنّي لها الشعراء وهم ميّتون)، مؤكّدًا على ضرورة الشعر الحيّ الذي يلامس التجربة لا شعارها.

وهكذا، يصبح دفتر الأحوال والمقامات خلاصة المسار الشعريّ والفكريّ للديوان بأكمله، ومحاولة لكتابة سيرة العطش الإنسانيّ، حيث يمتزج الذاتيّ بالجمعيّ، والعاطفيّ بالميتافيزيقيّ، ليولد من قلب التيه نوع من النور، ومن قلب العطش شكل جديد من الماء.

في «تاريخ العطش»، ينسج زهير أبو شايب جوًّا شعريًا مشبعًا بالشفافية والقلق، حيث تتكاثف الصور المائيّة في فضاء عطشٍ وجوديّ، فيبدو الديوان حلمًا متواصلًا بالماء داخل صحراء اللغة. تتنقّل لغته بين الرمز والبوح والتأمّل الحسيّ والفلسفيّ، محمولةً على إيقاع داخليّ يجعل الكلمة قطرة تتجلّى فيها الروح. وفي هذا المناخ تتوحّد الذات بالطبيعة والماء بالكلمة، ليولد شعر يجمع رهافة صوفيّة وصرامة جماليّة، حيث تغدو الصورة كينونة لغويّة نابضة بالحلم والصفاء والألم. ويظهر أبو شايب في هذا العمل كصوتٍ يَشقُّ لنفسه أفقًا خاصًا، حيث يتجاور الماء والنار، ويتحوّل الوجود كله إلى مادة قابلة لإعادة الخلق. وهكذا تتأكّد مكانته كشاعرٍ يمتلك مشروعًا شعرياً ولغويًّا وروحيًّا متفرّدًا، شاعرٍ يحوّل العطش رؤية، والغياب نورًا، ويجعل من الشعر طريقةً أعمق للسكَن في العالم، لا لشرح العالم.

سيرة الشاعر

زهير أبو شايب، شاعر وفنان تشكيلي فلسطيني، وُلد في دير الغصون عام 1958. يعدّ واحداً من أبرز الشعراء العرب. حاز جائزة محمود درويش. صدرت له عدة أعمال شعرية ونثرية، منها الدواوين: «جغرافيا الريح والأسئلة»؛ «دفتر الأحوال والمقامات»؛ «سيرة العشب»؛ «ظلّ الليل»؛ «مطر سري»؛ و«تاريخ العطش». بالإضافة إلى عمله المسرحي: «بياض أعمى»، وكتابه النثريّ: «ثمرة الجوز القاسية».

الكاتب العراقي يذكّر بأن الفلسفة ليست مقتصرة على الفضاءات العليا

«سرير» هاشم تايه.. أرشيف صامت لسيرة الإنسان

كتبت: الدكتورة مليحة مسلماني (القدس)

يحضر السرير في كتاب الأديب والرسام العراقي هاشم تايه «السرير.. الجسد في خلوته»، بوصفه مساحة دلالية مشحونة، قادرة على احتضان أكثر التجارب الإنسانية كثافة. في هذا الحيّز الحميمي الذي يبدو مألوفاً، تتباطأ حركة الزمن، وتتكشّف هشاشة الجسد حين ينفصل عن أدواره الاجتماعية. وبينما يفقد الزمن انتظامه عبر النوم، يصبح الوعي أقلّ سيطرة والحلم أكثر انكشافاً.

في الكتاب، الصادر، العام الماضي، عن دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع في عَمّان، يتحوّل السرير إلى موضع تعرية هادئة، تتجمّع فيه آثار التعب، والذاكرة، والحميمية، والانتظار، وتتشابك فيه التجربة الفردية مع طبقات أوسع، تاريخية وثقافية وسياسية. إذ ينتزع الكاتب السريرَ من سياقه الوظيفي العاديّ والمألوف، ليرفعه إلى مصاف الرمز الإنساني، مُفتتحاً باباً على عوالم من التأمّل الفلسفي والاجتماعي والنفسي. السرير لا يُقرأ هنا بوصفه تفصيلاً مألوفاً، بل كأرشيف صامت لتاريخ الإنسان مع نفسه: تاريخ الألم الخاص، والحميمية، والانكسار، والانتظار. يتقدّم النص من التفاصيل الصغيرة نحو أسئلة كبرى تتصل بعلاقة الإنسان بجسده حين ينفصل عن المشهد العام. السرير، أو خلوة الجسد، هو فاعل في إنتاج المعنى، لا حاملٌ له فحسب؛ يكتب أثره عبر النوم والمرض واللذة والانقطاع، ليعيد تشكيل العلاقة بين الداخل والخارج، وبين الخاص والعام. يفتح الكاتب أفقاً ثقافياً يتناول الخصوصية الجسدية بوصفها مجالاً مركزياً لفهم الذات، لا بوصفها هامشاً اجتماعياً أو مجرد شأن شخصي معزول عن دوائر الفكر والتأمّل.

تنبع أهمية هذا العمل الأدبي من قدرته على تحويل اليومي والمألوف إلى مادة اشتغال فكريّ، وعلى جعل السرير أرشيفاً صامتاً تتراكم فيه تجارب الإنسان مع الضعف والعزلة والرغبة. فالسرير، كما يظهر في هذا العمل، ليس مساحة انسحاب من العالم، بل نقطة اصطدام معه، حيث تتكثّف آثار التاريخ الشخصي والجمعي في وضعية قصوى من العزلة. هكذا، يقدّم الكتاب معرفة نابعة من لحظة سقوط الأقنعة، معرفة تتشكّل عبر الجسد في خلوته، لا عبر الخطاب العام.

يتّسم أسلوب الكاتب بنبرة تأملية متأنّية، وباقتصادٍ لغويّ يمنح الصورة وزنها الكامل دون استعجال. تتحرك الجملة بإيقاع قريب من إيقاع الجسد المستلقي، حيث تتقدم الفكرة عبر التراكم لا عبر القفز. يوظّف الكاتب الإحالات الفنية والأسطورية بوصفها فضاءات توسّع المعنى، فتدخل النص دون أن تثقله، وتفتح أمام القارئ مسارات لقراءة متعددة. يمتزج الذاتي بالثقافي، فتغدو التجربة الشخصية مدخلاً إلى أسئلة أوسع حول الجسد والذاكرة والوعي. إنّه أسلوب يفترض قارئاً يقيم في النص، ويتعامل مع القراءة كفعل مشاركة بطيئة، لا كعبور سريع.

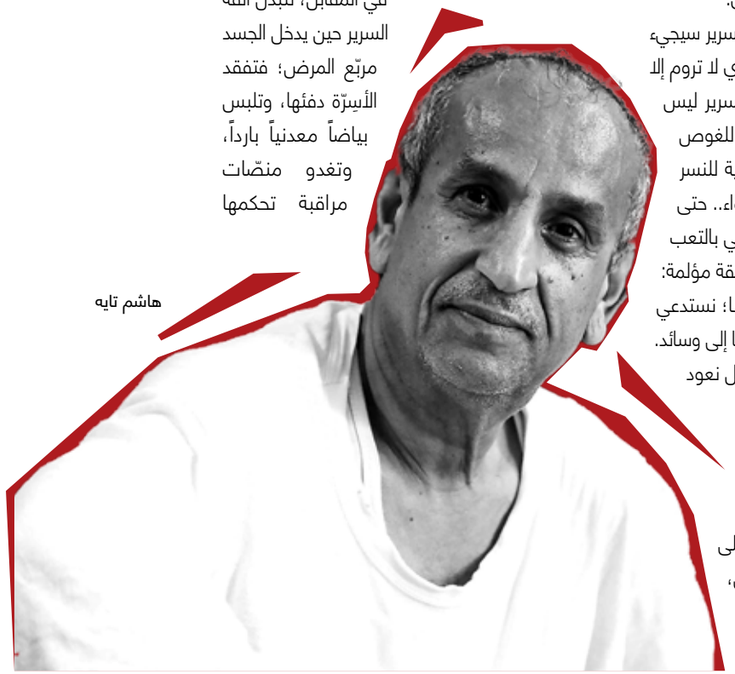
كما يتميز أسلوب الكاتب بلغة شعرية مكثّفة، مُشبَعة بالرمزية والانزياحات البلاغية. الكاتب لا يصف السرير، بل يستحضره ككائن حي، له رغبات وذاكرة وقدرة على الفعل.

اللغة هنا ليست ناقلة للمعنى فقط، بل هي جزء من البنية الرمزية للعمل: «السرير يستثنينا من الحياة، ثم يُعيدنا إليها»، يصبح شريكاً وجودياً، شاهداً على تحوّلاتنا من القوة إلى الضعف، من اليقظة إلى الحلم. وينتقل هاشم تايه بسلاسة بين التأمّل الفلسفي، والسرد القصصي، والتحليل الاجتماعي، والاستعانة بالمراجع الأدبية والفنية (كاواباتا، كافكا، لوحات مانيه وغويا). هذا التنقل يثري النص ويجعله شاملاً، حيث يصبح السرير نقطة تقاطع لتخصصات معرفية متعددة، جسراً بين الأسطورة الإغريقية (هيبنوس وبروكست) وواقع السجون وأسرّة الحرب.

يبدأ الكتاب باستدعاء دراميّ عبر قصيدة افتتاحية: نداء للنَسر ـ رمز القوة والعلوّ والافتراس ـ لينزل من فضاء التحليق إلى أرض الاستلقاء. تحمل هذه الدعوة مفارقة عميقة: فمن يُدعى هو أقوى الطيور، لكن الوجهة هي أضعف وضعيات الجسد، وكأنّ التحليق كله كان مجرد استعداد للسقوط المُتقَن. السرير هنا يظهر كـ«مأوى مُخادِع»؛ فما يبدو راحة هو في الحقيقة مسرح لتفكيك الذات. «الدمية اللعوب» ليست سوى الجسد الذي يتحول إلى لعبة بيد قوى أكبر منه: الذاكرة «أجنحة الأمس»، الرغبة، والإرهاق.

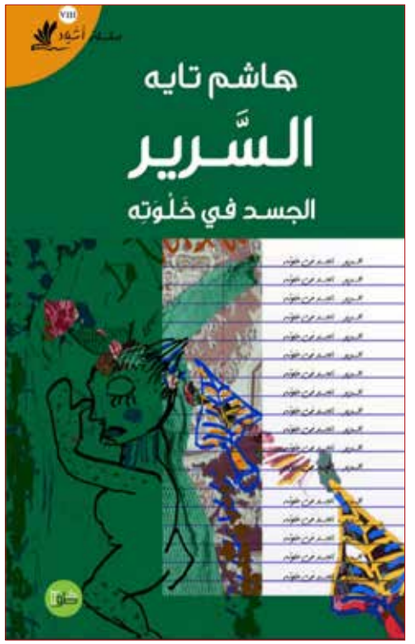
يبلغ التناقض ذروته في الصورة الأخيرة: «السرير سيجيء بك مرةً أخرى.. إلى الجسد يانعاً.. بالمعنى الذي لا تروم إلا إتلافَه». هنا تكشف القصيدة عن عمقها: السرير ليس مكاناً للاستشفاء، بل مَعْملاً لتفكيك البراءة، وللغوص القَلِق في الذات. أما الذئب ـ الصورة الموازية للنسر ـ فيحسم المعنى: «لقد قضى الليلة في العواء.. حتى فاتَني السرير»؛ العواء هنا صرخة وجودية تنتهي بالتعب والأرق المزمن. هكذا يضعنا المدخل أمام حقيقة مؤلمة: السرير ليس ملجأ، بل هو فخ نصنعه لأنفسنا؛ نستدعي قوّتنا إلى هناك لنشهد انحلالها، ونحول صرخاتنا إلى وسائد. ندخل السرير كنسور، ونخرج منه كدمى، ونظل نعود إليه، كعتبةٍ يُعاد عندها تشكيل الذات.

يظهر السرير البدائي هنا كـ«فكرة خصبة وتصوّر عملي»، أداة ولدت من الخوف ومن الخيال معاً، ثم تحوّلت إلى مشروع مفتوح للعقل، يستدعي التطور والجمالية، فحصل «على تلطيفات زيّنت شكله». استدعاء الطائر والعشّ، ثم الإحالة إلى رواية «البارون ساكن الأشجار» لإيتالو كالفينو، يعمّق معنى التعالي بوصفه حلماً قديماً في مواجهة الأرض بوصفها موضع الخطر، ويمنح السريرَ أصلاً تخييلياً لا يقل أهمية عن أصله النفعي. في النصوص الأولى، لا يكون السرير مجرد أداة راحة، بل علامة على ولادة الإنسان الثقافي، وعلى لحظة وعيه بمَلَكاته، حين صار الجسد محميّاً، والخيال مُحرِّضاً، والنوم منصة ارتفاعٍ أولى لمعنىً يتجاوز البقاء. كما يتناول الكاتب العلاقة بين السرير الفرديّ والسرير المشترك (الزوجي)، فالأخير فضاءٌ للألفة، يتعزّز عبره «شعور كل شريك بالحماية، وإحساسه بتكامل الحياة». وترسم نصوصٌ أخرى السرير ككائن رمزيّ مزدوج: ملاذٌ يوميّ، ومصيدةٌ وجودية، ورفيقٌ أخير يكشف هشاشة الإنسان حين يُعرّى من العالم، ويُترك وحيداً مع جسده. تشكّل هذه النصوص المشهد الأقصى لامتحان الجسد، حيث ينكشف النوم كحركة انسحاب تدريجية من الوجود، في فعل يشبه تقشير الذات طبقةً طبقة، حتى يغدو الجسد غابة موحشة والزمن بئراً معتمة يُلقى فيها الكائن. يتحوّل السرير إلى عتبة زلقة بين البقاء والفناء، إذ يُدهشنا فعل الاستيقاظ نفسه، بوصفه نجاة مؤقتة من نهاية كانت قريبة قد لا نفيق معها.



هاشم تايه

في المقابل، تتبدّل ألفةُ السرير حين يدخل الجسد مربّع المرض؛ فتفقد الأسِرّة دفئها، وتلبس بياضاً معدنياً بارداً، وتغدو منصّات مراقبة تحكمها



الأجهزة والعيون والأسئلة، تسير بالجسد «إلى حيث لا هواء».

يدرج الكاتب وصيّة بدر شاكر السيّاب من «السرير الأبيض»، ليُرسّخ معنى السريرَ كمقام للكلمات الأخيرة، وكسطح تُكتب عليه الهزيمة الجسدية بلغة شعرية تقف على تخوم المقبرة.

في نصوص تتناول واقع السجون، يبلغ خطاب السرير ذروة انقلابه من مكان راحة إلى آلة قهر، حيث يُسلب النوم بوصفه حقاً إنسانياً بديهياً، ويُعاد توظيفه كوسيلة ضبط وتحطيم. لا يكتفي السجن بحبس الأجساد، بل يعمل على «تصفير الحيّز» و«قتل المكان»، فيحوّل الفراغ إلى خصم، والجسد إلى عبء على ذاته. هنا يصبح غياب السرير إعداماً مؤجّلاً للأمل، لأن النوم من دون سرير يتحوّل إلى محاكاة ساخرة للنوم، وإلى طقس إذلال جماعي يُدار بالدور. في نصّ يُعَدّ من أشدّ مقاطع الكتاب قسوة ووضوحاً سياسياً، يستعيد الكاتب تجربة الأرق بوصفه نتيجة بنيوية للحرب، التي ألقت بظلالها الثقيلة على مدينة البصرة في ثمانينات القرن الماضي. يُعاد هنا تعريف الحرب من داخل الجسد لا من خرائط الجبهات. تبدأ التجربة من اعتراف بسيط ومُنهِك: «أنا لا أنام»، جملة تُلقى في عيادة، لكنها تتجاوز الطب لتدخل مباشرة في حقل الوجود، إذ يتحوّل الأرق إلى عرضٍ عامّ لا فردي. حين تقول الطبيبة «وأنا لا أنام مثلك»، تتساوى الأدوار (الطبيب الشافي، والمريض العاجز)، وتنهار كل قدرة على التشافي أمام سلطة الحرب. يتكثّف المعنى حين يقول الكاتب: «الحرب هي الأرق»، فهي تنتزع القدرة على الانسحاب، على الغياب المؤقت، وعلى النوم بوصفه مطلباً طبيعياً.

هاشم تايه، بلغته الشعرية الرمزية، لم يكتب عن السرير، بل هو يكتب عن الإنسان، عن الأجساد التي تبحث عن ملاذ، والأرواح التي تتوق للانعتاق. هذا الكتاب دعوة لإعادة اكتشاف العوالم اللامتناهية الكامنة في الأشياء العادية، وتذكير بأن الفلسفة والتأمّل والعمق لا تكمن في الفضاءات العُليا فحسب، بل قد تكون أقرب ما يمكن، على بساط السرير، حيث يلتقي الجسد بالروح، واليقظة بالحلم، والحياة بالموت. في هذا الالتقاء، ندرك أن السرير لا يكون حيث ننتهي، بل حيث نبدأ، فكل ليلة، هي رحلتنا الأعمق إلى داخل أنفسنا.

«السرير.. الجسد في خلوته» هو رحلة إلى أعماق الوعي الإنساني، حيث يصبح السرير كائناً شعرياً وفلسفياً، شاهداً على هشاشتنا وقوتنا، على أحلامنا وكوابيسنا، على حياتنا وموتنا.

الشاعر والرسام

هاشم تايه، رسام وكاتب من مدينة البصرة، العراق، وهو عضو اتحاد الأدباء والكُتّاب العراقيين. صدر له: «عربة النهار» (شعر). «ضماد الأوقات» (شعر)، «حياة هشّة» (قصص قصيرة)، «العين والأثر» (قصص قصيرة)، كتاب «الرسم والشعر.. مشتركات الفعل والتأثير»، «ترجمان البياض.. العمل الفني تصوّراً ومزاجاً»، و«السرير.. الجسد في خلوته».

اتجاهات

عروبة

بقلم: زهير أبو شايب

كان العرب في الجاهليّة يعرفون الكواكب السيّارة السبعة (الشمس، القمر، المرّيخ، عطارد، المشتري، الزهرة، زحل)، وكانت أسماء الأيّام عندهم (أوّل/ الأحد؛ أهون/ الإثنين؛ جُبار/ الثلاثاء؛ دُبار/ الأربعاء؛ مؤنس/ الخميس؛ عروبة/ الجمعة؛ شِيار/ السبت)؛ فأوّل هو يوم الشمس، وأهون هو يوم القمر، وجُبار هو يوم المرّيخ، ودُبار هو يوم عطارد؛ ومؤنس هو يوم المشتري؛ وعروبة هو يوم الزهرة؛ وشِيار هو يوم زحل. وقد سمّوا (زحل) بهذا الاسم لأنّه زحَلَ أي تناءى، حتّى غدا أبعد الكواكب عن الأرض. وهو ساتورنو عند الرومان، وكرونوس عند اليونان، ونينورتا عند البابليّين الّذين هم أوّل من وضع نظام الأسبوع الكوكبيّ، واتّبعتهم البشريّة كلّها في ذلك. فالعرب، إذن، لم يكونوا غائبين في (جاهليّتهم) عن الواقع الحضاريّ العامّ، بل كانوا يتفاعلون مع الجماعات الحيّة من حولهم، ولعلّهم كانوا يرون أنّهم والبابليّين والسريان والفينيقيّين، وغيرهم ممّن سمّاهم شلوتزر تعسّفًا بالساميّين، ليسوا أممًا متعدّدة، بل هم أمّة واحدة على حدّ تعبير القرآن الكريم "كان الناس أمّةً واحدة"، ولذا فإنّ ما كانت تنتجه المراكز الحضاريّة في تلك (الأمّة الواحدة) كان ينتقل إلى الهوامش بكلّ يسرٍ ويلحقها حكمًا بركب الحضارة. ولو تأمّلنا في أسماء الأيّام السريانيّة (حَد؛ ثْرينْ؛ ثْلاثا؛ أرْبَعا؛ حَمْشا؛ عْروفْتا؛ شَبْتا) لوجدنا أنّها لا تختلف عن الأسماء العربيّة الحاليّة سوى في يوم (عْروفْتا)، الّذي يتوافق بشكلٍ لافت مع الاسم الجاهليّ (عروبة)، وهو يوم اجتماع العرب في الجاهليّة. وقد سمّي بعد الإسلام (الجمعة) لأنّ المسلمين يجتمعون فيه. والمفارقة هي أنّ (عْروفْتا) أيضًا هو يوم اجتماع السريان المؤمنين للصلاة.

من المؤكّد تمامًا هنا أنّ هاتين الكلمتين ـ (عروفْتا) و(عروبة) ـ تنتميان إلى أصلٍ لغويّ واحد. ولا يملك المرء إلّا أن يفكّر أيضًا في أمر تلك العلاقة الجليّة بين اسم اليوم (عروبة) واسم القوم (عرب)، الّتي تومئ ربّما إلى أنّ العرب اختاروا يومًا، هو يوم (الزهرة)، ليكون يومهم المقدّس (بالمعنى الدنيويّ لا الدينيّ) وسمّوه باسمهم، ما يعكس تصوّرهم الخاصّ للزمن، ووعيهم بأنّ لهم حصّتهم فيه على الرغم من هامشيّتهم الحضاريّة آنذاك. لقد ارتبط الزمن بالناس عند العرب كما توحي تسمياتهم للأيّام والشهور والمواقيت، بخلاف ما كان عليه الأمر عند البابليّين (الكواكب) والرومان (الآلهة) والفرس (الطبيعة) وغيرهم، فيوم (عروبة) هو يوم اجتماع الناس/ العرب في دار الندوة الّتي تقع في أطراف مكّة، حيث يلتقون للفصل في نزاعاتهم الداخليّة، والتشاور في أمر الحروب والمغازي، وإبرام العقود والمداولات التجاريّة، وإلقاء الخطب والأشعار. ولعلّ ممّا يلفت الانتباه أنّ الأميرة الفينيقيّة ابنة أجينور ملك صور، الّتي اختطفها كبير آلهة الإغريق (زيوس)، وسمّيت باسمها القارّة الأوروبيّة، كان اسمها (عروبة)، وهذه ليست مصادفة عابرةً يمكن المرور عنها بسهولة، لأنّ الفينيقيّين الّذين جاؤوا من جنوب الجزيرة العربيّة واستوطنوا سواحل بلاد الشام لم يكونوا سوى عربٍ قدماء حملوا معهم لغتهم وأسماءهم وأسماء مدنِهم وأيّامِهم ومعتقداتهم ومعارفَهم إلى كلّ أرض نزلوا فيها، ولذا فإنّ اسم (عروبة) ـ الّذي ينطقونه أوروبة ـ لا يمتّ إلى اليونانيّة بصلة، بل هو اسم فينيقيّ/ عربيّ له ظلاله البعيدة ودلالاته الّتي تنبع من ثقافة مختلفة. والزهرة، الّتي هي عشتار البابليّة وأفروديت اليونانيّة وفينوس الرومانيّة، هي أكثر الكواكب السيّارة سطوعًا في السماء، وهي نجمة الصبح ونجمة المساء، وهي رمز الجمال والحبّ، وهي الّتي تناظر في النظام الكوكبيّ يوم (عروبة)، ولذا فإنّ الجذر (ع ر ب)، الّذي اشتقت منه كلمة (عروبة)، يحمل كلّ تلك المعاني المرتبطة بالجمال والحبّ. وقد وصف القرآن الكريم الحور العين بقوله "عُرُبًا أترابا" إشارةً إلى جمالهنّ وحسن كلامهنّ.

وقال لبيد بن ربيعة العامري: "وفي الخباءِ عَروبٌ غيرُ فاحشةٍ/ ريّا الروادفِ يَعشى دونَها البصرُ"، وعَروب هي مفرد عُرُب، وتنتمي بالضرورة إلى الحقل الدلاليّ ذاته الّذي تنتمي إليه كلمة عروبة بكل أبعادها، من حيث هي اسمٌ ليوم، واسمٌ لقوم، واسمٌ لامرأة، واسمٌ لقارّة، واسمٌ لقيمة جماليّة.

• شاعر وفنان تشكيلي من الأردن وفلسطين

الكاتبة السنغافورية راشيل تاي في تناص مع عالم مارسيل بروست

«البحث عن شوبان».. رواية الموسيقى والذاكرة

كتبت: بشرى الموعلي (طنجة)

تشكل رواية «البحث عن شوبان» للكاتبة السنغافورية، راشيل تاي، تجربةً سردية تتقاطع فيها الذاكرة والموسيقى والثقافة، في تناص مع عالم مارسيل بروست في «البحث عن الزمن المفقود»، إذ تنسج الكاتبة نصها على إيقاع سيمفونيات فريديريك شوبان، حيث تتحوّل الموسيقى إلى لغة للحنين واستعادة الذات والذكريات، تماماً كما تتحوّل الذاكرة لدى بروست إلى أداة للبحث عن الزمن الضائع.

في صلب الرواية، يُكلّف الابن بمشروع تخرّج يتطلّب منه استكشاف الذاكرة من خلال الصورة والتحليل، فتقرر الأم أن ترافقه في دروب الذكريات، وتطلق على هذه الرحلة اسم «كامينو»، في إشارة إلى كامينو دي سانتياغو، الطريق الذي يسلك تقليدياً بغية التطهير الروحي ومواجهة الذات. ومن هذا المنطلق، تتحوّل رحلة المشروع الأكاديمي إلى مسار من الاكتشاف الداخلي والعاطفي المشترك بين الأم والابن، حيث تتلاقى التجربة الفنية مع الرحلة الإنسانية.

وتبدأ الرواية بانبعاث غير متوقع للذاكرة، حين تدفع حادثة بسيطة الأم إيميرالد إلى الغوص في ماضيها؛ فحقيبة تسوق قديمة تصبح الشرارة التي تطلق سلسلة من الاسترجاعات، تعيدها إلى طفولتها في ظل سياسة الطفلين في سنغافورة، وإلى الإحساس الدائم بالذنب لكونها الابنة الثالثة غير المرغوب فيها اجتماعياً. وفي الوقت نفسه، ينشغل الابن في مشروع تخرّجه عن الذكريات، مستحضراً صوت جزّ العشب الذي رافق يوم وفاة والده. ومن خلال هذا التوازي بين الأم والابن، يتضح أن الفكرة المحورية للرواية تكمن في أن الذاكرة لا تستعيد الماضي كما هو، بل تعيد كتابته، وأن ما يُعتبر قصة منتهية يبدأ من جديد حين تشرع الذكريات في إعادة صياغتها.

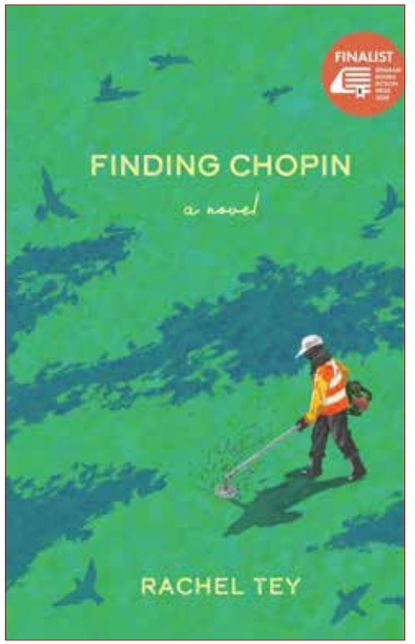
وخلال هذه الرحلة، تستعيد الأم ذكرياتها مع زوجها المتوفى ووالدتها التي شكّلت محور طفولتها، بما في ذلك المواقف التي أثرت على شعورها بالإهمال والإحساس بالذنب، ورمزيات مثل العقد الذي اشترته والدتها من محل «تيفاني»، الذي يجمع بين الحب والفقدان. وتوضح هذه الذكريات جذور معاناتها النفسية ودوافع رغبتها في مرافقة ابنها، إذ تمثل الرحلة وسيلة لمواجهة الماضي وتحقيق التصالح مع الذات والعائلة، وتمكين كل منهما من إعادة صياغة ذكرياته وفهمها من منظور جديد.

ويبرز النص أيضاً من خلال توظيف الكاتبة راشيل تاي للغة الإنجليزية السنغافورية (السينغليش)، الممزوجة بتأثيرات من الصينية والمالايو، كما يظهر في كلمات مثل «تاي تاي» و«آه ليان». ويعكس هذا التوظيف اللغوي الهوية الثقافية السنغافورية ويمنح الشخصيات واقعية وحيوية، كما يبرز الصراع بين الذاكرة والهوية. فالمصطلحات المحلية تحيل إلى الجذور والماضي، بينما اللغة الرسمية تربط النص بالبعد الفني العالمي، ليصبح الأسلوب اللغوي جسراً بين الخاص والعالمي، وبين الفردي والثقافي، ويمنح الرواية هويتها الأصيلة.

راشيل تاي

وعلى الصعيد الفني، يقوم نص «البحث عن شوبان» على استعادة الذكريات والبحث في جذورها الحسية والعاطفية، فيحاور بصورة واضحة عالم مارسيل بروست في «البحث عن الزمن المفقود». ويتجلى هذا الحوار ليس فقط في التشابه الموضوعي بينهما، بل أيضاً في التناص الواعي مع تعريف بروست للذاكرة، حين تقول الساردة إن الذكريات «تسكن الأشياء وتُستحضر بفعل غير إرادي، كوميض من ذكرى منسية يتسلل إليك دون أن تشعر». ويتضح هذا التوازي أيضاً في تصوير لحظة صوت جزّ العشب، الذي يعمل كمعادل موسيقي للحياة المفقودة، موحياً بأن الذكريات لا تُستحضر بالعقل فقط، بل بالحواس أيضاً.

ومن خلال هذا التناص، تتحول الرواية إلى رحلة مزدوجة: بحث في الموسيقى بوصفها صدى للذاكرة، وبحث في الماضي عبر نغمة الحنين التي تعيد تشكيل معنى الحاضر في ضوء ما فُقد. وتستحضر الرواية رؤية فنية قريبة من بروست، حيث تتحول الذكريات إلى مادة للفن، ليس لتسجيل الماضي فحسب، بل لإعادة خلقه ومنحه حضوراً جديداً عبر أدوات إبداعية خاصة، كما يتجلى في قول بطلة الرواية: «في نسختي من 'البحث عن الزمن المفقود'، يمكن أن يكون سوان مصوراً فوتوغرافياً يحاول أن يستخدم التصوير لإعادة خلق ما يتذكّره من الماضي».



ومن جانب آخر، يتجلى في الرواية بعد موريس بلانشو الفلسفي، حيث تصبح الذاكرة فعلاً من أفعال الغياب بقدر ما هي استعادة، والفن وسيلة لتجربة هذا الغياب واستكشافه. إذ يقول: «الذاكرة تقول عن الحدث: لقد حدث مرة، والآن لن يتكرر أبداً كما في السابق»، مشيراً إلى أن ما لا حاضر له لا يمكن استعادته بالكامل، بل يُحيا من خلال فعل التذكر والفن. هذا يعزز فكرة أن الذكريات في الرواية لا تُستعاد كما هي، بل تتأرجح بين الحضور والغياب، وتظل في حركة مستمرة لإعادة صياغتها، وهو ما يجعل التجربة الإنسانية مزدوجة الطابع: استرجاع للزمان المفقود ومواجهة لما لا يمكن استعادته إلا عبر التجربة الفنية. في هذا المعنى، تتقاطع الرؤيتان: بروست يعيد خلق الماضي عبر الفن، وبلانشو يبرز غيابه وشظاياه، لتتشكل ذاكرة متعددة الأبعاد تجمع بين الحنين والفقد، وبين الاستعادة والغياب.

وتبرز الرواية أن السعي وراء الذكريات هو سعي لفهم الذات والعائلة، فتصبح هذه الأخيرة أداة للمعرفة والمصالحة، تماماً كما تسعى الأم إلى فهم علاقتها بوالدتها عبر استعادة الألم نفسه. غير أن الجانب المظلم للذاكرة يظهر حين تفشل الصور في إعادة الماضي، كما في المشهد الذي يبدأ فيه سوان جزّ العشب لصرف ذهنه، فصوت آلة القص يساعده على إخماد الضجيج في رأسه، مما يرمز إلى الصراع بين التذكّر والنسيان، وبين الرغبة في الإمساك بالماضي والحاجة إلى التحرّر منه. وهكذا تتحوّل الذكريات إلى فعل يخفف وطأة الألم عبر الفن والعمل الجسدي معاً.

وفي ختام الرواية، يتوازى مشروع الابن الفني مع رحلة الأم الداخلية، ليشكّلا نصاً متكاملاً عن الذاكرة بوصفها فناً وموسيقى وحياة. فكما يجد بروست في الذكريات طريقاً لاستعادة الزمن الضائع، تجد الأم في موسيقى شوبان مرآة لحنينها وألمها، بينما يغدو عزف الابن صدى لأصوات ثلاثة أجيال: الأم، والجدة، والحفيد. وهكذا تتحوّل «البحث عن شوبان» إلى تأمل في معنى الذكريات، ومصالحة بين الفن والوجدان، وبين الحاضر والماضي، حيث يتجسّد الزمن لا في تتابع الأحداث، بل في إيقاع البيانو وومضات التذكّر التي تعيد للروح صفاءها المفقود.

مسيرة

راشيل تاي، كاتبة وأكاديمية من سنغافورة، تشغل منصب المديرة الأكاديمية في شركة استشارات تحريرية. كما تعمل محاضِرة جزئية في جامعة نانيانغ التكنولوجية، حيث تُدرّس مهارات الكتابة الأكاديمية. وتُدير ورشات للكتابة الإبداعية في المدارس. وتنشر مقالات رأي في عدد من الصحف والمنصات الإعلامية البارزة مثل «ذا ستريتس تايمز» و«تشانل نيوز آسيا» و«توداي».

أصدرت سلسلة كتب موجهة لليافعين بعنوان «شاي بملابس النوم»، ونُشرت لها قصص قصيرة في مختارات أدبية متعددة. وتعد «البحث عن شوبان» أول عمل روائي طويل لها.

ماذا نفعل بالموسوعات الورقيّة؟

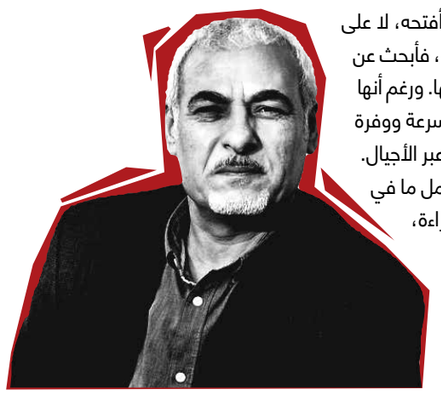
بقلم: الدكتور محسن الرملي

في مكتبتي الشخصية تحتل الكثير من القواميس والمعاجم والموسوعات الورقية مكانةً مركزيّة، منظرها يسر الناظرين، ووجودها وسط الكتب (هيبة)، على غرار المثل القائل: "فَحل الثُّوت في البستان هيبة".. ولكن!

منذ مُدّة زارني صديق، وأدهشه منظرها، راح يتصفحها بإعجاب، ثم سرعان ما تغيرت نبرته، فسألني: ولكن في عصرنا الرقمي هذا؛ أصبح الوصول إلى المعلومات فورياً ومجانياً ويتم تحديثها باستمرار، فلماذا تحتفظ بها وتأخذ كل هذا الحيز من شقتك الصغيرة؟ زوجتي أول المؤيدين له طبعاً، وقد سبق لها أن نصحتني بالتخلص منها، أما أولادي فهم لا يلتفتون إليها أصلاً. وها أنا حائر بين فِراقها أو تكملة بقية حياتي بصحبتها!

منذ بداية دراستي للغة الإسبانية وأنا أجمع كل القواميس، لأجل الدراسة والترجمة، وبحكم اهتمامي بالآداب صرت أقتني المعاجم العربية وموسوعات الآداب الإسبانية، ومنها عن الكيخوته ومؤلفها، وقاموس الكُتّاب بالإسبانية، الذي أصدرته جمعية الكُتّاب والمترجمين قبل عقدين، ويضم معلومات عنهم وعن أعمالهم وحتى عناوينهم البريدية، فكرت بترجمة بعضها مع إضافات، كنت أعدها في أرشيفات، لإصدار موسوعة عربية شاملة عن أدباء إسبانيا أو مجمل الكُتّاب بالإسبانية. ولكن، عندما ظهر الإنترنت، وانتشرت وتطورت محركات البحث والموسوعات الإلكترونية والقواميس وبرامج الترجمة، توقفتُ عن هذا المشروع، وبقيت كل هذه المجلدات تحتل مكانتها في مكتبتي. وأكرر على نفسي سؤال صديقي: ماذا تفعل بها؟! فأسوق أجوبة وتبريرات متعددة، منها: مهما عصف بنا تسونامي الرقميات، فإن اختزال الموسوعات والمعاجم والقواميس الورقية إلى مجرد آثارٍ بالية سيكون خطأً. لا تزال هذه الكتب تحمل قيمة ثقافية وتعليمية وعاطفية. في التعليم، مثلاً، ننصح طلبتنا باستخدام الورقي لأن قراءته أكثر رويّة وتعمقًا، مما يُحسّن الفهم والاستيعاب. وتُقدّم الموسوعات المطبوعة رؤية موثوقة ومُنظّمة للمعرفة، على عكس التشتت المعتاد للمعلومات الرقمية. وزميلي؛ أستاذ "الديجيتال"، ينصح بأرشفة كلّ شيء على الورق، لأن الافتراضي غير مضمون. ومن منظور تاريخي، كانت رمزاً للمعرفة والجهود الفكرية والمكانة الثقافية، وهي تُوثّق لحقب ومناهج مُحدّدة للفهم. إنها تعكس قيم عصرها وأولوياته وحدوده العلمية. لذا، يُعدّ حفظها أساسيًا كمراجِع ولحماية الذاكرة الفكرية الجماعية.

بين حين وآخر، أرجع إليها، من باب الثقة، للتثبت من معلومة، أو أتناول أي مجلد منها، أفتحه، لا على التعيين، فأجدني أمام معلومات تفتح لي آفاقاً تقودني إلى أفكار ما كانت لتخطر على بالي، فأبحث عن المزيد حولها في الإنترنت، وهكذا؛ لا تتنافس الموسوعات المطبوعة مع الرقمية، بل تُكملها. ورغم أنها لم تعد المصدر الرئيسي للمعلومات، إلّا أن قيمتها تتجاوز فائدتها المباشرة. ففي عصر السرعة ووفرة المعلومات، تُذكّرنا هذه الكتب بالجديّة وأهمية الهدوء والعمق واحترام المعرفة المتراكمة عبر الأجيال. إذن، سأُبقي عليها في مكتبتي حالياً، ولو كقطع فنية وزخرفية، فمن حيث الشكل، هي أجمل ما في بيتي، أما الخيارات الأخرى، فهي: إعادة توظيفها، منحها حياةً ثانية، دمجها في أماكن القراءة، التبرع بها للمكتبات العامة أو الجامعات والمدارس الريفية والجمعيات والأندية والمراكز الثقافية والأرشيفية والمشاريع التعليمية.



• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني
يقيم في مدريد

الكاتبة في مجموعتها القصصية تكسر النمطية السردية

أماني سليمان داود

في «جبل الجليد».. سبر المرايا

كتبت: الدكتورة ليديا راشد (عمّان)

كلّ فن منذور بالضرورة إلى التنامي ومعايشة التحولات الأسلوبية المستجدة حتى ينال استحقاق التفرد والتجاوز، والموهبة الحقة هي التي تتجاوز السائد والنمطي، فتنتج أدباً يتخطى المملول بما يتناسب مع روح العصر. ومن هنا، برزت مجموعة «جبل الجليد» للكاتبة الأردنية الدكتورة أماني سليمان داود، وهي المجموعة الخامسة لها، وتشكل تجربة سردية تسبر فيها المرايا ودواخل البشر، وترصد حركة الواقع اللامدركة بالعقل أحياناً.

يحمل عنوان مجموعة «جبل الجليد» الصادرة حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، إحالات إلى نظرية جبل الجليد وتعالقها مع آرنست همنغواي وسيغموند فرويد من خلال القصص التي تحتفل بالشخصيات العادية الهامشية المأزومة بالاغتراب والفقد والألم، فلا يرى القارئ من سلوكها في تفاصيل القصص إلّا قمة جبل الجليد، في حين يتجلى كاملاً بعد إتمام القصص لدى المتلقي عبر شعور حسيّ يتمثل بمنطقة اللاوعي من خلال لعبة الإقصاء التي تمارسها القاصة في المجموعة التي يتنوع فيها الشخصيات والأبطال لتندغم جميعها معاً في عالم غرائبي يؤسس لمفهوم «إعمار الكون بالوهم».

منذ العتبة الأولى، تقول أماني سليمان داود: «لسنا سوى انعكاسات لمرايا مهشمة»، وفي هامش النهاية تكتب: «كل الأشياء في هذا العالم تتصرف كالمرايا»، مصرّة على التعبير عن شتات الأنا والهوية وسؤال الذات الملحّ المتماهي مع أسئلة الواقع وإجابات الحلم العصي.

ولوصف ذلك كله نجد الكاتبة تلجأ إلى تقنيات سردية متنوعة جعلت قصص المجموعة تتوافق جميعها على كسر النمطية السردية، وتقديم الموقف العادي بصورة غرائبية أو سريالية أو عجائبية مدهشة، تشتغل على تيار الوعي والتذكر والاستدعاء بصورة مكثفة كما في قصة «رجل الملاريا».

ولعل قصة «قناع» خير مثال على وصف العالم الذي يعيش في رأس البطلة التي تصارع محنة الشتات الروحاني وانكسار الأمل والخسارات الباهظة المحتدمة في ذهنها بين الوعي واللاوعي، فهذه الزوجة التعيسة صاحبة عقل النملة تواجه زوجها السكير المتسلط الهارب من الشرطة بعد أن ألقى طفله ذا الشهور على الأرض تحت تأثير السُّكر، فأخذت الزوجة تصارع هواجس مكتظة تحت سؤال من الطارق؟ توافقت جميعها أن الطارق هو، أي الزوج الذي أجبرها بتسلطه على

حب الحيوانات - الأسود تحديداً - بعدما كانت تكرهها، فتقول: «سأطلب من البواب أن يزودني بشاكوش صغير يعينني على كسر إطار اللوحات جميعها، ستتمكن الأسود حينها من النهوض إذا رغبت، ستتحرر ويكون بمقدورها أن تتمشى في البيت على راحتها، هذا هو الحل الوحيد. لن أمنعها من ممارسة حريتها، ستجلس على الأرائك براحتها، تتناول المكسرات، وتشاهد أفلام الكرتون التي تحبها».

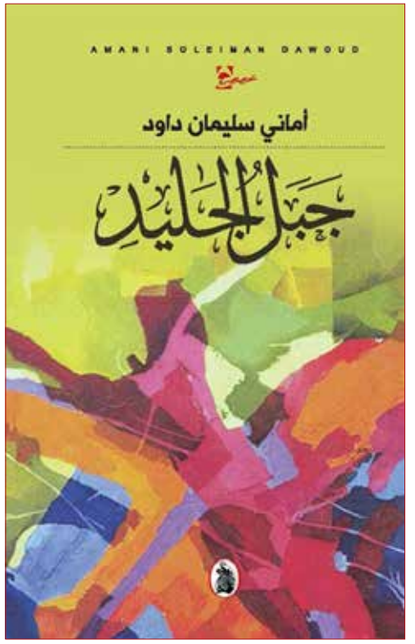
وبهذا تؤثث القصة للصراع النفسي المحتدم بين الزوجة وزوجها من جهة، والزوجة وذاتها التي تأبى الانفصال عن الزوج من جهة أخرى بحيل فنية تشتغل على التجريب غير المعقول وكسر الصورة النمطية لنموذج «زوجة تعيسة وزوج متسلط» في القص عامة.

أما السارد في القصة نفسها الذي عادة ما عرفناه مختبئاً وراء القص، فيظهر فجأة للعلن في قفلة القصة بصورة مفاجئة للقارئ «أنا الراوي العليم المكلف بمتابعة حالتها المرضية والجلوس معها مرة واحدة كل أسبوع».

وبهذا يصبح سمت المجموعة تقديم الموقف العادي المطرد بصورة غرائبية في عالم لامعقول، ففي القصص منظومة كبيرة من فرائد التخيلات وغرائب الأحداث عند الأبطال في محاولة فهم هذا الواقع المتصارع. فقصة «كأس في حفل للموتى» يقرر فيها البطل الذي لم يفز بحبيبته في الدنيا أن يشاطرها الموت ليجتمعا معاً في وصف عجائبي لمكوثه بالمقبرة مع أوراقه التي تتلاشى شيئاً فشيئاً، ووصف حفار القبور والمقبرة وحال الموتى الذين يظهر أنهم ما زالوا على قيد الموت يتلقون الرسائل ويتفاعلون معها من ساعي البريد، فتقول: «بينما أنا أفكر في ملاذ ألجأ إليه كانت الخيول تتدافع محمحمة تعبر جسدي نافذة من رأسي وصدري وقدمي، وكلما عبر حصان من خلالي نظرت خلفي لأتابع سيره فلا أجده».

وهذا العالم العجائبي يتبدى أيضاً بصورة غير مألوفة في قصة «الابن الذي زرع أباه ورشّه بالماء» التي تلمّح إلى الفجوة بين عالم الأب الذي نزح وترك وطنه حاملاً معه أدوات السقي والابن الذي يصارع زمنه وتشبث والده بمكونات ذاته وعاداتها، فيحمل العنوان دلالات رفض واقع الابن الذي أصيب بالجنون وكأنه يريد أن يعيد زراعة أبيه وسقيه بما يتلاءم مع واقع الابن

أماني سليمان



لينبت مرة أخرى كما يريد ويحلم من خلال معمار فني يستند إلى التشظي والتفكك، فتبدأ القصة بزمن وحدث معين ثم تنتقل إلى زمن وحدث آخر وهكذا دواليك.

فلا يستطيع القارئ فهم الحكاية إلّا بعد إعادة ترتيبها خطياً، وفهم أجزائها كل جزء على حدة لإدراك الصراع المحتدم بين عالم الأب وعالم الابن.

ولعل أكثر ما يثير الانتباه في المجموعة هو تقمص الكاتبة لدور الرجل في عدد موفور من قصص المجموعة الـ18، وهذا ملمح قليل في القصة القصيرة لدى الكاتبات، لكنه حاضر في الشعر، فيتبادر إلى ذهن القارئ وهو يقرأ لقاصة ما أن أبطالها من النساء لكنه يفاجأ بأن الحكاية ترصد مشاعر الرجل وعواطفه؛ تلك العواطف المحمومة بالحب والتعلق، كما في قصة «كأس في حفل للموتى».

وهذه موضوعة ملتصقة بعالم الأنثى العاطفي، وتحتفل الكتابة النسوية عادة بالحديث عن الحب، لكن أماني سليمان داود تقدم قراءة مضادة تصف فيها مغامرة الرجل مع الحب وإخلاصه لمحبوبته بصورة مدهشة، فهل لجأت الكاتبة لهذا الأسلوب العجائبي لصعوبة قراءة مشاعر الرجل وغموضها بوصفها مشاعر مركبة؟ أم أن تجربة العشق برأيها هي تجربة إنسانية عامة تنسحب على الرجال كما عالم النساء، ويكابر فيها الرجل عذابات تضاهي عذابات المرأة المألوفة في ذاكرتنا دون أن يشعر القارئ للقصة أن هناك تكلفاً أو صنعة؟!

وبهذا أحسب أن هذه المجموعة هي تطور ملحوظ في تجربة القاصة التي أسست لملامح التجريب وشغف التجاوز؛ لتتخطى السائد المبذول في مماحكة الواقع وصروفه.

سيرة الكاتبة

أماني سليمان داود، كاتبة وأكاديمية أردنية من أصول فلسطينية. لديها عضوية كل من رابطة الكتّاب الأردنيين، ونقابة الصحفيين الأردنيين، وجمعية النقّاد الأردنيين. تحمل درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها. رئيسة قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة البترا. عملت في الصحافة الثقافية المكتوبة.

صدرت لها في القصة القصيرة: «غيمةٌ يتدلّى منها حبلٌ سميك»، «جِوارُ الماء» الفائزة بجائزة خليل قنديل للقصة القصيرة، من رابطة الكتّاب الأردنيين، «سمّه المِفتاح إنْ شِئْت»، «شخوص الكاتبة»، و«جبل الجليد».

ولها في الدراسات: «الأسلوبية والصوفية.. دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج»، «الأمثال العربية القديمة.. دراسة أسلوبية، سردية، حضارية».

عتبات الحب

بقلم: نبيل سليمان

في عام 1973 صدّرت روايتي (ثلج الصيف) بالإهداء: (إلى الخامس من حزيران 1967). وما كان ذلك غير إيماءة للقارئ بأن للرواية علاقة ما بالهزيمة الأكبر - هل ما زالت هي الأكبر؟ - التي زلزلتنا أيّ زلزلة عام 1967، كأنني لم أكتف بما أثبتّ فقط في الطبعة الأولى من العنوان الكامل لهذه الرواية، وهو (ما كان من السلطة والمسافرين حين سقط الثلج في الصيف على وطني).

يومئذ لم أكن قد قرأت لجيرار جينيت ولا لغيره ما سيتدفق أكاديمياً عن عتبات النص. وبالتالي لم أكن أعلم أن الإهداء أو العنوان الرئيس أو عناوين الفصول هي من العتبات. وعلى الرغم من هذا الجهل. صدّرت فصول كتابي (النسوية في الكتاب المدرسي السوري) بـ (أقوال مأثورة) هي ما سأعلم متأخراً أن القاموس الفرنسي يطلق عليها اسم (تصدير)، بينما يسميها آخرون (المصاحبات النصية). وبالمناسبة، صدر للأكاديمي الناقد أحمد مرشد عام 2018 كتابه (المصاحبات النصية في روايات نبيل سليمان).

من عتبات كتابي (النسوية في الكتاب المدرسي السوري) الذي صدر عام 1978 هذه العتبة "لا شك في أن الأنانية لا تعرف من حدود في الحياة العادية، ولهذا يتوجب علينا حتى نغيّر شرط الوجود، أن نتعلم كيف نراها بعيني امرأة"، وكذلك: "هل يسع الرجل أن يكون حراً إذا كانت المرأة أَمَة؟".

ومن بعد، ستدور الأيام من كتاب في النقد أو غيره إلى رواية، حتى إذا جاءت (في غيابها) عام 2003 تدفقت عتبات الحب، وأولها قول رابعة العدوية: "إني جعلتك في الفؤاد محدّثي"، وكان مما أسرني في هذا القول إنه يمكن تحريك حرف الكاف في (جعلتك) بالفتح للرجل وبالكسر للمرأة.

يفتتح قولُ رابعة الروايةَ، ثم يفتح القول فصلاً تلو فصل إلى الختام. والفصول غير مرقمة، ولكن لكل فصل عنوانه وتصديره/ عتبته، ابتداءً بقول الشاعرة هالا محمد: "أُسقط في يدي/ الحب". ويلي قول محمود درويش: "أنت حقيقتي وأنا سؤالك". لنلاحظْ هنا أيضاً أنه يمكن تحريك حرف التاء في (أنت) بالفتح للرجل وبالكسر للمرأة، بمعزل عن قصد درويش. وإذا كانت العتبات السابقة وكثير مما سيلي من الشعر، فقد جاءت هذه العتبة من الشعر بالعامية العراقية للشاعر الراحل الصديق جمعة الحلفي: "مِن تغيبْ/ مثلْ مَتغيبْ شمسَ الله/ احجيْ ويْ روحي بغيابكْ/ لا روحي تسمعْ/ ولا أنا حاجي كلامْ". كما جاءت عتبات من (النثر)، ومنها قول الروائية الفرنسية آني إرنو التي فازت بجائزة نوبل عام 2022: "في أغلب الأحيان، أشعر أمام هذا العشق نفس شعوري أمام كتاب أؤلفه". ومن العتبات النثرية الطويلة واحدة للروائية - بالإنجليزية - أهداف سويف، وثانية لإيزابيل الليندي وأخرى لمرغريت دوراس، وكل ذلك على غير السائد من هيمنة العتبات الشعرية. ومن هذه قول رياض الصالح الحسين: "الكذبة الوحيدة التي تستحق التصديق هي الحب"، وسوى ذلك لسيف الرحبي وسنية صالح وابن زيدون في قوله: "وأنت على الزمان مدى اقتراحي". أما العتبة التي ختمت الرواية فهي هذا الذي سحرني من قراءتي لأول مرة للشاعر الكويتي علي حسين الفيلكاوي: "أنا وأنت حبيبان/ لم يعرفا الحب/ ما يحزنني حقاً/ أننا حبيبان أزليان/ لن يعرفا الحب/ ما يسعدني حقاً/ أننا حبيبان/ دون حاجة للحب أبداً".

• روائي وناقد أدبي من سوريا

كتاب الشاعرة آلاء القطراوي لم ينتظر وقف إطلاق النار في غزة

«يكلمني كنان».. سيرة يقظة لا تريد البقاء تحت الأنقاض

كتب: عبد الله أبو بكر (لندن)

أيّ إيمان ذلك الذي يلتحف به الإنسان الفلسطيني ليتدفأ بكل هذا الصمود والصبر، محاولاً القفز فوق جبالٍ من النار والبراكين التي تسيل حممها من الأعلى وتصبّ في كل جهات غزة؟ ذلك أمر يفوق القدرة على التخيّل والتحمّل، ويصوّر لنا واقعاً أسطوريّا في بث حيّ ومباشر، لا عبر شاشات السينما وصفحات التاريخ والروايات والقصائد.

عرفت الشاعرة الفلسطينية ابنة غزة، آلاء القطراوي، عبر ضحكتها، حين التقيتها للمرة الأولى في أبوظبي قبل سنوات عدة، ولم أكن أعلم أن ضحكتها تلك ستتحول لاحقاً إلى صرخة مدوّية، أو إلى خط أسود يشير إلى حداد عريض. وأيّ حداد، وقد فقدت كلّ أبنائها دفعة واحدة خلال جريمة الإبادة الجماعية التي ارتكبها الاحتلال الصهيوني ضد أبناء الشعب الفلسطيني في قطاع غزة؛ إذ أستشهد أبناؤها الأربعة (يامن، ثماني سنوات، التوأمان كنان وأوركيدا، ست سنوات، وكرمل، سنتان).

في معرض الشارقة الدولي للكتاب، تمكنت من اقتناء كتاب للشاعرة آلاء القطراوي، صدر عن المؤسسة العربية تحت عنوان «يكلّمني كنان». وربما من حسن حظ الشهيد هنا أن تكون أمّه كاتبة، لأن قصته التي تصعد معه إلى السماء، ما كانت لتخلّد وتبقى على الأرض لولا تلك الأم التي تكتب بروحها كلمات تعكس جانبًا من حياة ابنها كنان وطفولته التي لم يكتب لها أن تدوم سوى ست سنوات فقط. هكذا تقول أمه في «رسالة ليست أخيرة» في مفتتح الكتاب: «حبيبي كنان.. تصغر عيناك الواسعتان حين تضحك، فضحكتُك تلتقط الكون بأسره منذ أول كركرة، لم تكبر كثيراً لتستطيع أن تفهم بأن ضحكتك مشفى متنقل، شجرة تفاح حمراء، كوثر عذب، عصفور من عصافير الحب. لكنك مدهش في كلّ شيء، ويكفي أن تضحك لنضحك جميعاً معك».

تضع آلاء القطراوي في هذا الكتاب سيرة يقظة لا تريد البقاء تحت أنقاض البيت الذي قصفه الاحتلال انتقاماً من أربعة أطفال، ظلوا تحت ركام القصف لمدة تزيد على 90 يوماً، كما تشير مقدمة الكتاب: «في الأول من ديسمبر اجتاح الاحتلال مدينة خانيونس وداهم 100 من جنوده منزل أطفالي وضربوا جميع المتواجدين فيه – 23 فرداً أغلبهم من النساء والأطفال». تواصلتْ معهم أمهم بعد ذلك عبر هاتف وحيد لم ينتبه إليه الجنود الذين سرقوا كل ما في المنزل، واستمر تواصلها معهم عبره حتى يوم 14 من ديسمبر/ كانون الأول 2023، إذ انقطع اتصالها بهم ولم تعرف عنهم شيئاً بعد ذلك اليوم، إلى أن وصلتها رسالة في 21 من فبراير/ شباط تفيد بأن منزلهم تم قصفه منذ لحظة انقطاع الاتصال بهم، وقد استشهدوا جميعاً في حينها.

من يفتح صفحات هذا الكتاب، سيجدها مبلّلة بكثير من الدموع والدماء التي تروي سيرة كنان الصغير وإخوته ومعهم عدد من أبناء غزة. لقد خرج كنان من باب الحياة ليعبر إلى قلب أمه، ويسكن فيه إلى الأبد. من هناك تحديداً، تبدأ حكاية الكلام، بين طفل شهيد وأمٍّ مؤمنة

ومبدعة في آن معاً، تحكي قصة الشهيد الحي، الذي يبادلها الحديث ويزورها نهاراً، فيشق طريقه إليها قادماً فوق ظلال الشمس. وليلاً يجرّ خلفه كثيراً من الأحلام والرؤى، التي تقرّبه منها، ليطلقا معاً رحلة الكلام. هذا ما يثبته إهداء الكتاب: «إلى كل أمّ في العالم فقدت طفلها في الحرب أو في السّلم. تذكري، تستطيعين أن تُكلّميه لأنه يسمعك، فروحه قبس من روحك».

لم يكن كتاب «يكلّمني كنان» في انتظار إعلان وقف إطلاق النار، تلك التي اشتعلت في قلب الأم الشاعرة وكانت تدرك أنها لن تنطفئ، فصدر تحت وابل من النيران والقصف الهمجي، وكانت آلاء القطراوي تحرص من خلاله على أن يكون كنان ابناً لكل أم فلسطينية فقدت حياةً ما، لتستعيد جزءاً منها عبر الصوت الكناني، الذي يصعد بين كل مفردة وأخرى، ليكسر إيقاع الموت، ويعلي من قيمة الشهادة والتضحية، فلا بلاد يمكنها أن تعود قبل ذهاب الشهداء في رحلة أبدية نحو الأعالي. هذه معادلة وطنية وإيمانية بامتياز، تتقن آلاء القطراوي فك رموزها، وهي تتحدث عن كل تفاصيل الإبادة الجماعية عبر مجموعة من الأبواب المتفرقة التي ظل كنان بمفرده يملك مفاتيحها المتعددة.

في الباب الأول (من فوق الكون بينما أنظر إلى الأرض.. رأيت الكنانية) تتحدث عن أب شهيد ترك ساعة يده بيد ابنته التي لم تعثر على شيء منه بعد استشهاده باستثناء تلك الساعة. وتتحدث عن فتاة (ورد خليل الشيخ) التي هربت من النار ونجت بجسدها ولكن قلبها احترق بالكامل مع معظم أفراد أسرتها خلف تلك النار. تلك مشاهد توثّق أبرز تفاصيل الإبادة، التي لا تستطيع كاميرات الإعلام نقلها، ولا يمكن لشاشات الأخبار الإحاطة بها عبر أخبارها العاجلة. تلك أخبار تسير على مهل، وتضيء بين حبة رمل وأخرى، لتكشف عن هول ما حدث.

تواصل الشاعرة طرح أسئلتها (الكنانية) في الباب الثاني من الكتاب (من وسط قلبك أسألك) لتترك إجابات مفتوحة أمام القارئ، الذي لا بد له أن يقرأ في تلك الإجابات ما وراء الكلمات من حزن وقهر وتحوّلات فرضتها الحرب.

«-مازلت تحبين البحر؟

-ليس كالسابق..

-لماذا..

-لأنني لا أعرف كيف أصنع مدينة من الرمل على شاطئه!

-بالتأكيد ستجدين ولداً يحب اللعب بالرمل، دعيه يعلمك..

-وجدتُ واحدا لكنه لم يعلمني

-هل رفض؟

-لا،

كانت يده مقطوعة!».

يحمل هذا الكتاب اسم كنان، لكنه في واقع الأمر وفي كل صفحة من صفحاته، يروي قصة الفلسطيني في قطاع غزة، ويرصد المعاناة هناك، معاناة البشر والشجر والحجر،

آلاء القطراوي

ولكن من خلال تلك الأقلام والمفاتيح التي احتفظ بها كنان بيده التي لم تتمكن آلة الحرب والإبادة من قطعها!

من باب الأسئلة، إلى باب الأمنيات؛ الأمنيات الكنانية، تقفز آلاء القطراوي فوق جراحها لتحاول تجاوز ما تراه حولها، وترفع سقف الأماني فوق ركام المباني المدمرة. وفي سيرة الكلام هذه التي تدور في فلك الأسئلة والأمنيات، يعود كنان ليوجه أسئلته التي تتبعها «أجوبة آلائية» في الباب الرابع من الكتاب. تلك إجابات تحاول وصف الأشياء من حولها، مسبوقة بعبارة «ماذا يعني لك»:

مفردات كثيرة تتمكن الكتابة من إعادة صياغة معانيها لتجد لها تعريفات تتماهى مع الواقع الغزّيّ ولو بشكل غير مباشر. مفردات تقف في مساحة واسعة من المعنى المتعدد، الذي يحوّل كل مفردة إلى مجموعة كبيرة من المفردات، تنعكس في مرايا المأساة.

ينتقل الحوار في الباب الخامس ليكون كنان هو صاحب الأجوبة في «أجوبة كنانية» ويجيب عن أسئلة أمه.

لقد وضعت آلاء القطراوي هذا الكتاب في عهدة كنان، لينقذه من الشعور بالوحدة، ففيه كثير منه، ومن أمه وأخوته وأهله في قطاع غزة، وفيه رسائل وتفاصيل كان حِملها على الكلمات ثقيلاً، تلك الكلمات التي لا تملك الكاتبة سواها الآن، وقد اختارتها سبيلاً لمواجهة الفاجعة، التي لم يستطع العالم كله أن يدفع ولو القليل منها خارج تلك المدينة الصغيرة التي كبرت وشاخت كثيراً خلال عامين فقط، لتصبح عنواناً رئيساً يشير إلى فلسطين؛ الحقيقة الباقية.

قدمت آلاء القطراوي كل أبنائها في سبيل البلاد، وكتبتهم على أرض فلسطين، بالدم والدموع، قبل أن تكتبهم قصائد وتحملهم أبياتاً وعناوين. بكتهم، حتى مضى قلبها، وصار قمراً يضيء في عتمة القهر والحزن، يسوق النجوم الصغار، في سماءٍ عاليةٍ، تبدّل لونها، من أزرق إلى أحمر ثم رمادي. لكنها ظلت سماء لا تسقط أو تتكسر، لأن أيادي الشهداء، اختارت أن تمسك بها وتحمل سقفها البعيد.

سيرة الشاعرة

آلاء القطراوي، كاتبة وشاعرة وأكاديمية فلسطينية من قطاع غزة. تحمل درجة الدكتوراة في الأدب والنقد من الجامعة الإسلامية في غزة.

فازت بجائزة أفضل ديوان شعري عن فئة الشباب، من مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية، عن ديوانها «ساقية تحاول الغناء». ونالت جائزة فلسطين للإبداع الشبابي.

من إصداراتها: «حين يرتجف الهواء» (شعر)، «من المسافة صفر.. رسائل تحت الحرب»، كتاب مشترك مع الكاتبة رنا العلي.

الدور المغيّب للمثقفين

بقلم: عبد الصمد بن شريف

لا يمكن فهم ما يعيشه الوطن العربي والعالم الإسلامي من بؤس ثقافي وهشاشة استراتيجية، وانسداد تاريخي، بمعزل عن سؤال الدور الغائب أو المُغيَّب للمثقفين والنخب الفكرية. فالمسألة لم تعد مقتصرة على اختلال موازين القوى الدولية، أو على إرث استعماري ثقيل، بل تتعلّق أساساً بتفكك المشروع الفكري الوطني، وانسحاب المثقف من معركة المعنى، أو بتحوّله – في أسوأ الحالات – إلى أداة تبرير للواقع القائم. والملاحظ، هو أن مشاهد الهشاشة والبؤس والضعف التي تطبع الواقع العربي والإسلامي، ليست مجرد أعراض ظرفية، أو نتاج أزمات عابرة، بل أضحت بنيةً قائمة بذاتها، تتغذّى من عوامل داخلية وخارجية. وتتكرّس كـ «وضع طبيعي» يتم التعايش معه، بل وأحياناً تبريره. والسؤال الجوهري الذي يفرض نفسه اليوم هو: هل نحن أمام تأقلم جماعي مع الهشاشة وهزيمة العقل، أم أن الأمر يتجاوز ذلك ليعكس قابلية عميقة للهزيمة والاستسلام؟

لأسباب كثيرة ومتداخلة، توجد المنطقة العربية والإسلامية في قلب صراعات دولية وإقليمية محتدمة، جعلتها موضوعاً دائماً للتدخل والاحتواء وإعادة التشكيل. غير أن الخطير ليس فقط حجم الضغوط الخارجية، بل تحوّل الهشاشة إلى أسلوب تدبير للواقع: دول ضعيفة السيادة، أنظمة مترددة، نخب مرتبكة الرؤية، ومجتمعات منزوعة الفعل. في هذا السياق، لم تعد الهشاشة تُواجَه بالمقاومة أو بإعادة بناء عناصر القوة، بل جرى التأقلم معها بوصفها قدراً لا فكاك منه. وإذا كانت بعض المناطق العربية تشهد إبادة مادية مباشرة كما في عموم فلسطين وخصوصاً غزّة، فإن ما يجري في عموم المنطقة لا يقل خطورة: إبادة رمزية ممنهجة تستهدف منارات التجديد والإبداع والعقلانية. فالمثقف النقدي يُهمَّش، والفكر التنويري يُشيطن، والجامعة تُفرَّغ من دورها المعرفي، ويُستبدل النقاش العقلاني بخطابات شعبوية أو غيبية أو أمنية. وهكذا، لا يُقتل الجسد فقط، بل يُقتل المعنى والقدرة على التفكير في البدائل. لا يمكن الاستمرار في اختزال الوضع الراهن في كونه نتاج "مؤامرة خارجية" فقط. فكما نبّه المفكر الجزائري مالك بن نبي، فإن القابلية للاستعمار – أو بلغة اليوم: القابلية للهزيمة – هي شرط داخلي يسبق الهيمنة الخارجية ويغذّيها. لقد ساهمت النخب، بصمتها أو بتواطئها أو عجزها، في تحويل الهزيمة إلى حالة ذهنية جماعية، وفي تطبيع الرداءة السياسية والفكرية. وحين يفقد المجتمع نخبه القادرة على إنتاج المعنى، يصبح الاستبداد أقل كلفة من الحرية، ويغدو الخوف من التغيير أعمق من الخوف من القمع.

إن أي مشروع نهوض حقيقي، لا يمكن أن يقوم دون رد الاعتبار لدور المثقف، بوصفه فاعلاً تاريخياً، لا خبيراً تقنياً ولا بوقاً أيديولوجياً. المطلوب اليوم هو مثقف نقدي لا تبريري، سيادي لا تابع، واقعي لا استسلامي، حداثي بالمعنى الفعلي لا استهلاكي. مثقف قادر على تفكيك بنية الاستبداد والتبعية معاً، وعلى طرح أسئلة الديمقراطية والعدالة والحرية خارج منطق النقل الأعمى أو الخصوصية المغلقة.

هل نقبل أن نكون مجتمعات مُدارة بالهشاشة، أم نعيد بناء مشروع تحرري جديد؟ هل يستمر المثقف في موقع المتفرج، أم يعود إلى دوره كضمير نقدي وقوة اقتراح؟

التاريخ لا يرحم المجتمعات التي تتخلى عن مفكريها، ولا المثقفين الذين يفرّون من مسؤوليتهم. إمّا استعادة الفكر كأداة بناء وتحرر، أو البقاء أسرى لهزيمة صامتة يتم تدويرها ويعاد إنتاجها، وتُورَّث أيضاً.

• كاتب صحفي من المغرب

الشاعر التونسي محمد ناصر المولهي يرى الخارج مرادفاً للخراب

«لا بيت لشباك الحفيد».. سيرة الهشاشة

كتب: عز الدين بوركة (الرباط)

يرتكز القول الشعري في المجموعة الشعرية «لا بيت لشباك الحفيد» للشاعر التونسي محمد ناصر المولهي، على قلق وجودي عميق يتخذ من صورة البيت مركزاً لتفكيك معنى الانتماء، ومن الجسد بديلاً مؤقتاً ومهدداً لكل مأوى ممكن. فالبيت هنا حضور غائب، سيرة الهشاشة، أثر مكسور، أو ذكرى تتآكل تحت وطأة الحرب والزمن والاقتلاع. فمنذ العتبة، يُعلن الشاعر انفصالاً جذرياً بين الإنسان ومكانه، حين يقول: «لا أملك بيتًا/ لا مالاً/ حتى اسمي ملك جميع الناس/ وملك الدولة». إذ البيت لا ينهدم فقط في الواقع، ولكنه يُسحب من اللغة ذاتها، ويتحول إلى فكرة مطاردة، إلى حلم مؤجل، أو إلى شقّ في الذاكرة. لذلك يتحول الجسد إلى بيت اضطراري، إلى فضاء هشّ يحمل آثار العنف والفقد، كما في قوله: «حتى أن من يراني/ يظنني بيتاً مهدماً/ ومن تحته ينبح الزمن»، حيث الزمن ذاته يصبح قوة افتراس، لا مجرد سياق عابر.

محمد ناصر المولهي

يمتد هذا التصور في الديوان الصادر دار أبجديات للنشر والتوزيع في القاهرة، 2026، ليجعل من البيت مفهوماً معرفياً أكثر منه مكاناً مادياً، إذ يغدو البيت بنية رمزية تحكم علاقة الذات بالعالم، وحين تتصدع هذه البنية يختل إدراك الاستقرار برمته. فالبيت في الديوان لا يقيم في الجغرافيا، وإنما في الذاكرة وفي اللغة وفي الجسد. وحين يتعرض هذا المركب للحلحلة، تظهر الكتابة بوصفها محاولة لترميم ما تهدّم على مستوى الدلالة، لا على مستوى الواقع. ومن ثمّ إن تحوّل الجسد إلى بيت بديل يكشف عن انتقال الإقامة من الخارج إلى الداخل، غير أن هذا الداخل نفسه معرّض للاقتحام، للخراب، للنباح الذي يصعد من تحت الأنقاض، بما يجعل الأمان حالة مؤقتة، مشروطة، لا تلبث أن تنفلت.

هذا الانكسار الأول يفتح النص على عالم يتشظى فيه المعنى، وتفقد الأشياء وظائفها المألوفة. فالبيت، حين يغيب، لا يُعوَّض بمكان آخر، وإنما يجرّ خلفه انهيار شبكة كاملة من العلاقات: الطفولة، العائلة، الذاكرة، وحتى اللغة. في نص «بيوت الآباء»، تتكثف هذه الرؤية حين يقول: «كلهم غادروا/ بقيت غرف الدار فارغة/ والشبابيك مغمضة/ تحضن البيت». الفراغ هنا لا يدل على غياب أشخاص فحسب، بل على انسحاب المعنى نفسه من المكان. الشبابيك، التي يفترض أن تفتح على الخارج، تُغلق كأنها تحاول حماية ما تبقى من بيت صار جسداً مريضاً، يحتضن ذاته كي لا يتلاشى. ويتحول هذا الفراغ إلى حالة وجودية شاملة، حيث لا يعود الغياب حدثاً استثنائياً، بل يصير هو القاعدة. فالغرف الفارغة لا تنتظر عودة ساكنيها، وإنما تؤكد استقرار الخسارة، وكأن البيت نفسه تعلّم العيش دون بشر. هنا تتراجع وظيفة المكان بوصفه حاضناً للذاكرة، ويغدو شاهداً صامتاً على تآكل الروابط. إن إغماض الشبابيك لا يشير إلى انغلاق فيزيائي فقط، وإنما إلى انسحاب الرؤية، إلى عجز النظر عن احتمال الخارج، بعد أن صار الخارج مرادفاً للخراب والاقتلاع.

وفي هذا السياق، يتكرر حضور الحرب بوصفها قوة خفية تعيد تشكيل الفضاء الإنساني، دون الحاجة إلى وصف مباشر أو خطاب شعاري. الحرب تظهر في التفاصيل الصغيرة، في الوسائد، في الأصوات، في خوف البيوت من ألعاب أطفالها. يقول الشاعر: «تجمع الحرب أطفالنا في الوسائد/ والليل كيس القماش». تتحول الوسادة، رمز النوم والأمان، إلى مساحة تجميع للخوف، ويفقد الليل اتساعه ليصير كيساً مغلقاً. هنا يتقاطع البيت والجسد والطفولة داخل دائرة واحدة من الحصار، حيث لا يعود ثمة فصل بين الداخل والخارج، ولا بين الخاص والعام. وتعمل هذه الصورة على إعادة تعريف الحرب خارج منطق المعارك والجبهات، لتصير حالة تسرب دائم إلى الحياة اليومية، إلى تفاصيل النوم والاستيقاظ واللعب. فالطفولة، التي يفترض أن تكون خارج منطق العنف، تُعاد صياغتها داخل هذا العنف، وتُضغط في الوسائد كما لو أنها محاولة أخيرة للنجاة. الليل، بوصفه زمناً للراحة، يتحول إلى أداة احتواء قسرية، إلى كيس يحبس الأنفاس، ويعيد إنتاج الخوف في صمت.

ومع تآكل البيت، يتقدم الجسد بوصفه الأثر الأخير للانتماء، غير أن هذا الجسد ذاته مشروخ، مطارد، محاصر بأصوات الماضي وأشباحه. في أكثر من موضع، يتحول الجسد إلى مساحة اعتراف قاسٍ، كما في قول محمد ناصر المولهي: «الدم الذي يعلو وجهك/ دمك/ الصراخ الذي يسحب ضلوعك من لحمها/ صوتك». لا يحمل الجسد هنا الصوت فقط، ولكنه يتحول إلى مصدره وجرحه في آن واحد. أما الصراخ لا يخرج من الفم، وإنما من الضلوع، أي من الداخل العميق، حيث تختزن الخسارات غير القابلة للتسمية. ويكشف هذا التصور عن كتابة تجعل الجسد أرشيفاً للألم، ومساحة لتراكم ما تعجز اللغة المباشرة عن قوله. فالدم ليس علامة إصابة عابرة، فهو أثر دائم يطفو على السطح، فيما الصوت يتحول إلى قوة عنيفة تشق الجسد من الداخل. بهذا المعنى، لا يكون الجسد وسيطاً للتجربة، وإنما التجربة نفسها، وقد استقرت في اللحم والعظم والنَفَس. ويتعمق هذا المسار حين تتقاطع صورة الجسد مع صورة الطريق، حيث يغدو السير فعلاً وجودياً قسرياً، لا بحثاً عن وجهة واضحة، وإنما هروباً من ثقل الماضي: «الطريق.../ هذا ما نبحث عنه/ لأجله/ نرتمي من حب إلى ألم». الطريق يقود إلى مزيد من الاختبار، لا إلى بيت، إذ يفضي إلى كشف هشاشة الذات أمام عالم لا يمنح استقراراً. لذلك تتكرر صور التيه، والغرق، والانتظار في طوابير، وكأن الإنسان يعيش حالة تعليق دائم، بين ما كان وما يتعذر أن يتحقق. ويتحول الطريق إلى زمن أكثر منه مكاناً، إلى حركة دائمة تمنع الترسّخ، وتؤجل الوصول باستمرار. فالارتماء من حب إلى ألم يشير إلى غياب الفواصل بين التجارب، وإلى انكسار الحدود التي كانت تنظّم العاطفة والاختيار. السير هنا فعل اضطرار، لا فعل حرية، وهو ما يجعل الحركة نفسها شكلاً من أشكال العطب. وفي قلب هذا التيه، تبرز محاولة عنيدة لإثبات الإنسانية، بوصفها القيمة الأخيرة التي لم تُصادر بالكامل. يقول المولهي: «أتيت لأقول فقط: إنني بشر». هذه الجملة لا تأتي بوصفها يقيناً، وبخلاف ذلك باعتبارها صرخة مشكوك في صدقها، حتى من قائلها. وبالمقابل فالكلاب، الأسماك، المدن، العظام، كلها لا تصدق هذا الادعاء. الإنسانية هنا معركة لغوية ووجودية، تُخاض ضد عالم يحوّل البشر إلى أرقام،

أو طوابير، أو ظلال. ويكشف هذا الإصرار على القول عن خوف عميق من الذوبان في اللاإنساني، وعن حاجة ملحّة إلى تثبيت الاسم والصفة في وجه عالم يسحب الاعتراف. فالإنسانية لا تُمنح، وإنما تُنتزع عبر القول، عبر الصراخ، حتى وإن ظل هذا الصراخ مرفوضاً أو معلقاً في الفراغ، وغير مسموع. وتتضافر بقية الموضوعات في ديوان «لا بيت لشباك الحفيد»، من الحب، إلى الذاكرة، إلى المدينة، لتعزيز هذه الرؤية المركزية. إذ يظهر الحب ملاذاً محتملاً، غير أنه بدوره هشّ ومهدّد: «يأتي، يدق الباب، ثم يطير». وأما المدينة فتُستحضر كفضاء مثقل بالخذلان، كما في مقاطع الأمكنة المنادية بأسمائها، الحاضرة بوصفها صوراً، والغائبة بوصفها أوطاناً. حتى الذاكرة، التي يُفترض أن تكون سنداً، تتحول إلى عبء، إلى زمن يطارد الجسد ولا يتركه يستقر. وتعمل هذه الموضوعات بوصفها حلقات في سلسلة واحدة، حيث لا شيء يمنح خلاصاً كاملاً، ولا شيء يُلغى تماماً. فالحب لا ينقذ إلى الداخل، لكنه يضيء لحظة. والمدينة لا تحتضن، لكنها تترك أثرها في الجسد. والذاكرة لا تشفي، لكنها تمنع المحو الكامل. بهذا المعنى، لا يكتب الديوان عن الفقد بوصفه نهاية، وإنما بوصفه حالة مستمرة، يعاد التفاوض معها في كل قصيدة.

هكذا يشتغل منجز الشاعر محمد ناصر المولهي على فكّ فكرة البيت، لا بوصفها بنية معمارية، وإنما كمعنى شامل للانتماء والأمان. ومع انهيار هذا المعنى، يتحول الشعر ذاته إلى مأوى مؤقت، إلى محاولة لخلق بيت لغوي، وإن كان بيتاً بلا جدران، بلا ضمانات. في هذا الأفق، تُكتب القصيدة من داخل الكسر، دون وعد بالترميم، وتتحول الهشاشة إلى مادة للقول، وإلى أفق للتفكير في معنى أن يكون الإنسان بشراً، في عالم يضيق بكل البيوت.

سيرة الشاعر

محمد ناصر المولّهي، شاعر من تونس يعمل في الصحافة الثقافية. درس اللغة العربية وآدابها في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية في تونس. نال جوائز عدة، منها جائزة منور صمادح، جائزة أيام الإبداع الأدبي في زغوان. صدرت له المجموعات الشعرية: «مثل كلّ شيء تنتهي»، «غرقى جبليون»، و«لا بيت لشباك الحفيد». قام بالصياغة الشعرية وكتابة مسرحية للأطفال بعنوان «النجدة»، وكتابة أغاني مسرحية «بائعة الكبريت» لمسرح الطفل. شارك في مهرجانات شعرية عربية ودولية، من بينها: مهرجان المربد للشعر في العراق، مهرجان أصيلة في المغرب، ومهرجان سيدي بوسعيد الدولي للشعر في تونس.

سيّاح قنص البشر

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

في نوفمبر/ تشرين الثاني 2025، أعادت وسائل الإعلام والمؤسسات القضائية العالمية فتح جراح حرب البوسنة. فقد فتحت النيابة العامة في ميلانو تحقيقًا حول ما يُسمى بـ"سياح قنص البشر" خلال حصار سراييفو بين عامي 1992 و1996، وهم أجانب أثرياء دفعوا أموالاً لنقلهم إلى مواقع تمكنهم من إطلاق النار على المدنيين في المدينة المحاصرة. هذه الجريمة الشنيعة، التي كشف عنه الفيلم الوثائقي "رحلة سفاري سراييفو" الذي يُشير إلى أن قتل طفل كان يكلف أكثر من قتل شخص بالغ. وتخضع هذه الاتهامات الآن للتدقيق القانوني في إيطاليا، وتُذكّرنا ردود فعل الناجين والمجتمعات التي عانت معاناةً هائلة، مرة أخرى، بأن الجرائم لا تسقط بالتقادم، حتى بعد مرور عقود.

عند فتح هذا الملف، كان من الصعب ألّا نتساءل: هل كان الكاتب بيتر هاندكه من أولئك الذين يقضون عطلات نهاية الأسبوع على هذا النحو؟

بالنسبة لكثيرين، كان هاندكه أحد أبرز الكتّاب الأوروبيين في النصف الثاني من القرن العشرين. كشفت أعماله المبكرة، مثل "رسالة قصيرة.. وداع طويل" و"قلق حارس المرمى عند ركلة الجزاء"، عن قدرة نادرة على تصوير الإنسان العادي بكل ما فيه من ضياع ووحدة. لكن هذه الحساسية تحديدًا للمعاناة الإنسانية هي ما يجعل سقوطه السياسي اللاحق أكثر إيلامًا. خلال حروب يوغوسلافيا السابقة، سافر هاندكه عبر صربيا، وكتب نصوصًا زعم فيها أن الغرب شيطن الصرب وشوّه صورة الحرب. حضر جنازة سلوبودان ميلوسيفيتش عام 2006، وقال شهود عيان إنه قبّل النعش. تتضمن خطاباته العامة ومقالاته ومقابلاته إنكارًا للإبادة الجماعية في البوسنة، وتبريرًا لجرائم الحرب، واتهامات ضد الضحايا. عندما مُنح جائزة نوبل في الأدب 2019، قالت العديد من أمهات سريبرينيتسا إن العالم انحاز مرة أخرى إلى جانب المجرمين. لذا، تُثير قضية هاندكه تساؤلاً مهماً: هل يُمكن فصل القيمة الأدبية عن المسؤولية السياسية والأخلاقية للمؤلف؟ هل للفن الحق في التغاضي عن الحقائق الأخلاقية إذا كان هدفه رؤية ما هو أبعد من غيره؟

يزعم أنصار "استقلالية الأدب" أنه ينبغي تقييم العمل الأدبي بغض النظر عن شخصية المؤلف. لهذا النهج تاريخ طويل، من أفلاطون إلى الحداثيين الذين اعتقدوا أن المؤلف يجب أن يختفي وراء النص. لكن في حالة بيتر هاندكه، ينهار هذا الزعم. لم يكتب أعمالاً يُمكن قراءتها سياسياً بالصدفة؛ بل استخدم سمعته الأدبية بفاعلية لإضفاء الشرعية على الأكاذيب. الأدب الذي ينكر الحقيقة يفقد صفته الأدبية ويصبح مجرد خطاب. لم ينحز هاندكه إلى جانب الضعفاء والمُضطهَدين، كما هو متوقع من كاتب، بل انحاز إلى جانب السلطة والأيديولوجيا والظلم. لا يُشترط أن يكون الكاتب قديساً، لكن يجب أن يمتلك القدرة على الرؤية وعدم غضّ الطرف عمّا يراه. فالفن، في جوهره، ليس محايداً أبداً. ليس عليه أن يخدم أيّ أيديولوجيا، بل يجب أن يخدم الحقيقة.

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك

الروائي الفلسطيني حيدر عوض الله يرصد مسارات التهجير والعودة

«السفرجلة».. صرخة من المخيم إلى العالم

كتب: محمد السمهوري (رام الله)

يرصد الروائي الفلسطيني حيدر عوض الله في روايته الأولى «السفرجلة» واقع الفلسطيني من خلال تفاصيل صغيرة في حياته اليومية والعادية، مركّزاً على التمرد والأمل في مواجهة الإحباط. ولا تعتمد هذه التجربة الروائية في شكلها ومضمونها على التقاليد المتبعة في كتابة السرد المتعارف عليه. ولكن قد يكون القاسم المشترك مع السرد الفلسطيني يتمثل في تناول وجع التهجير والنزوح واللجوء داخل فلسطين وخارجها.

رواية «السفرجلة» ليست عرض حال القضية الفلسطينية بكثافة من خلال أبطالها الرئيسيين والهامشيين، بل هي تتمة لبيان الإحباط والهزيمة، ومواجهتهما بالتمرد والأمل.

حيدر عوض الله

فهذه الرواية المتمردة والعارية من أي زيف تقف أمام الجميع ناقدة وصارخة من شدة الألم الممتد منذ النكبة حتى اللحظة، نتيجة للاحتلال الصهيوني لفلسطين وجرائمه التي لم تتوقف عند الإبادة الجماعية لأبناء الشعب الفلسطيني في قطاع غزة. وهنا، تصرخ الرواية في وجه الاحتلال، وفي وجه ضنك العيش، وفي وجه جور القوانين وزيف العدالة الدولية.

وكأي فلسطيني لاجئ، عاش كاتب الرواية في مخيمات غزة، بعد تهجير عائلته التي خلّفت وراءها بيارات البرتقال في قرية يبنة (يبنا) التي احتلت في الرابع من يونيو/ حزيران 1948، وهي قرية ساحلية تتبع محافظة الرملة، لتبدأ حكاية الفلسطيني وبؤسه الممتد ومقاومته التي لا تلين، ولتبدأ معه مفردات الرواية والسيرة الخارجة من الصوت المبحوح والمخذول الذي لن يتوقف عن محاولة تدريب صوته على الصراخ.

كانت العائلة الفلسطينية المهجرة مثلها مثل باقي العائلات نموذجاً صارخاً للمعاناة الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية، تعاني أحوال الفقر وبؤس الحال، حتى انطلقت المقاومة الفلسطينية بكافة أشكالها، لرفع الظلم عن الشعب المنكوب، بدحر الاحتلال والتصدي لمشاريعه الاستيطانية الإحلالية والتدميرية، وحصر الفلسطيني في خيمة ومن ثم ملاحقته وقتله والتنكيل به حتى في مناطق الشتات.

يعتمد حيدر عوض الله في روايته «السفرجلة» الصادرة عن الدار الأهلية للنشر والتوزيع في عمّان، استخدام الأسلوب السهل الممتنع، ما دفع السرد إلى ذروة التشويق، خاصة أن الرواية تتحرك في جغرافية الشتات، من غزة إلى عمّان ودمشق، وصولاً إلى بلغاريا وقبرص وتونس ثم مجدداً إلى دمشق وعمّان، ليختتم المسار

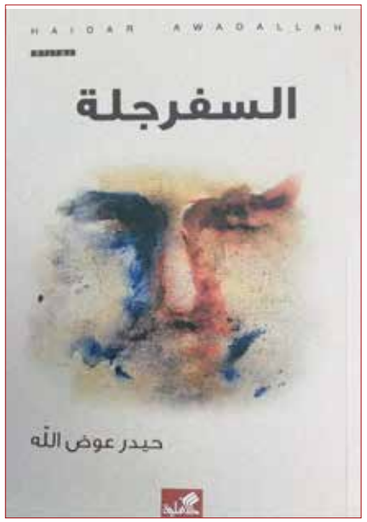
في غزة. ويتناول الكاتب خلال سرديته الحروب التي دارت رحاها في لبنان والعراق، فضلاً عن التحولات الفلسطينية على الصعيد السياسي.

لم يخف كاتب الرواية وجوه شخصياته الرئيسية. كان السارد والبطل، يحكي معاناته، وأحلامه وقصص شقاوته، يحكي حنينه الذي لا ينتهي بالعودة والاستقرار في وطن «منقوص»، تلاعب فيه حلفاء وأعداء. عاد إلى وطن «ناقص»، إلّا أن هذه العودة كانت جزءاً من حلّ لعقدة شتات كان أكثر قسوة ووحشة.

في بعض الأحيان حملت «السفرجلة» فكرة الكاتب عن نفسه، واستطاع أن يضم شعباً بأكمله في تفاصيل ومواقف مثلت كل ما يفكر فيه الشعب ويعيشه، رابطاً بين الجميع من العائلة، والشعب، والقضية، في سلسلة من التناقضات، ليؤكد على أعجوبة الفلسطيني الذي لا يندثر، ذاك الفلسطيني الخارج من تحت الرماد والدمار وبطش الاحتلال. إن الكاتب يبث الأمل الذي لا يتوقف طيلة سرد «السفرجلة»، تلك الفاكهة جميلة الشكل قاسية المضمون.

ورغم ان «السفرجلة» رواية عوض الله الأولى إلّا أنه استطاع الإمساك بقواعد الرواية، بل إنه خرج وتمرد على الشكل التقليدي المتعارف عليه في كتابة الرواية، ليصنع طريقه وطريقته في قول ما يريد قوله. وخط طريقاً يناسبه في كتابة سيرته الروائية، رغم أنه سياسي يساري، متيم بالفلسفة والكتابة فيها وعنها والتفكير من خلالها، حيث طعّم روايته بأفكاره الفلسفية ضمن خطوط السرد بطريقة فنيّة، من دون أن يشعر بها القارئ.

يشعر قارئ «السفرجلة» أنه أمام بيان استثنائي، كتبه حيدر عوض الله، عن قصة الفلسطيني والجغرافيا المتحركة من حوله، عن تاريخ المعاناة والقسوة والحب، عن الهزيمة والنصر بين كل هزيمة وهزيمة، وكيف للإنسان الفلسطيني أن يكتب نفسه الجامعة مع الكل من دون



أن يكون أنانياً، وكيف يكون الفلسطيني جامعاً لا مفرّقاً بين كل من يلتقيهم.

في «السفرجلة» لغة رشيقة مطعّمة بومض الشعر، كما نهر يستمر في جريانه من غير توقف رغم المحظورات والعثرات والمواقف والرصاص والدماء.

بدأت الرواية في غزة من طفولة في مخيم إلى شباب في الشتات، قبل العودة إلى غزة مجدداً، ثم رام الله التي شكّلت المستقر الأخير.

ويذكر أن الكاتب أتبع روايته «السفرجلة» بجزء ثانٍ لها بعنوان «سكنة الهجير»، كأنه أراد أن يكمل روايته في سلسلة توثيقية عن الحالة الإنسانية والاجتماعية والنضالية الفلسطينية.

استطاعت غزة أن تكون دائماً ملهمة في صبرها ومقاومتها وجماله أهلها، وظلّت حاضرة في سيرة ليست لكاتب الرواية فحسب، بل في سيرة للشعب الفلسطيني. لقد تمكّنت غزة، على الرغم من ضريبة الدم العالية، أن تكتب اسمها في التاريخ، وأن تفتح الوعي الإنساني العالمي على مأساة شعب تسبب فيها الاحتلال الصهيوني منذ عام النكبة إلى اليوم.

يكتب أبناء غزة سيرتهم ووجودهم ووجعهم، كما فعل عوض الله في روايته «السفرجلة» التي وضعها أمام العالم ثمرةً جميلةً وقاسيةً وطيبةً وصلبة، لا تنهزم أبداً.

سيرة

حيدر عوض الله، كاتب وروائي من فلسطين، وُلد في قطاع غزة عام 1966. درس الفلسفة في جامعة صوفيا البلغارية. من إصداراته الروائية: «السفرجلة»، و«سكنة الهجير». وفي الدراسات له كتابان هما: «بانوراما الانتفاضة.. الحصاد المر»، و«أثر التمويل الأوروبي في تمكين المرأة». عمل رئيساً لتحرير مجلة «الطريق».

رواية الكاتب اليمني أمين غانم تطرح أسئلة الذات والوجود

«نداء جواني».. دعوة للتأمل في عالم صاخب

كتب: محيي الدين جرمة (القاهرة)

يدعو الكاتب اليمني أمين غانم في روايته الجديدة «نداء جوّاني» إلى التأمل في ظل عالم مضطرب يمور بالصخب من كل صوب. وجاءت الرواية مطعّمة بلغة شعرية تتعاضد مع اللغة السردية، لتفصح عن أسئلة وجودية لا تزال حاضرة في الحياة المعاصرة.

اراد الكاتب لروايته ان تتحرك بأكثر من سارد، لكن البطلة سارة هي السارد المهيمن والشخصية الأكثر فاعلية في الأحداث. فنجدها تتناول تفاصيل الحياة في جبل الفضة ووادي أفلح، قبل أن يدخل معها على الخط أكثر من سارد.

تستهل الرواية بالقول «لطالما تظاهرتُ بالقوة والثبات، ولم يخطر ببالي أن يُقتل أخي الأصغر»، لنكون إزاء خطاب سردي أشبه بمخاض وجودي وفلسفي. إذ تنزع رواية «نداء جواني» الصادرة عام 2025 عن دار اسكرايب للنشر والتوزيع في القاهرة، لتكون بمثابة رحلة أدبية وفلسفية تستكشف النفس البشرية والبحث عن الذات متلمسة معنى الحياة في عالم معقَّد.

أمين غانم

يشي أسلوب السرد الذي يشتبك بأسئلة تتماس مع زمن أمكنتها بطابع المغامرة عبر التركيز على شخصية سارة ذاتها التي تجد نفسها في مفترق طرق بين طموحاتها وأحلامها من جهة، وبين واقع يعجّ بالتحديات من جهة أخرى.

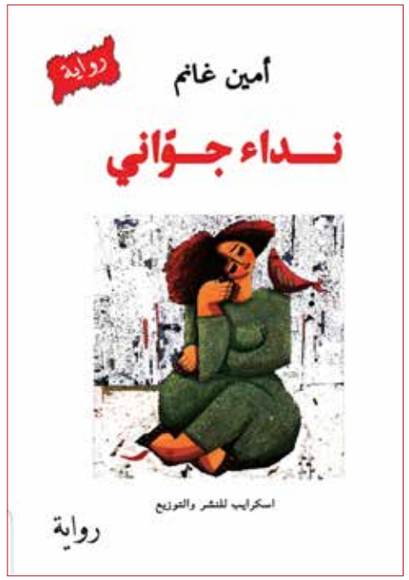
وفي سياق البنية السردية للأحداث وتحولاتها، تمزج الرواية بين لغة الشعر والنثر بأسلوب تعبيري، فهي تستخدم الرمزية والتصوير الفني للتعبير عن صراعات الإنسان الجوانية. وفي الوقت نفسه تركّز على التأمل الروحي والتواصل مع الطبيعة. وفي الرواية يبدو كل فصل كلوحة فنية تمثل جانبًا مختلفًا من الحياة وتناقضاتها. ولعل قارئ الرواية يشعر بتصاعد موجات سرد خاطف ومتعدد الأصوات، ضمن فضاء من الإرهاصات الوجودية المكثفة. كما تتبع لغة السرد من واقع شخصيات العمل لتنشط من جديد في بنية وتطور أحداث الرواية التي تصوّر حياة جديدة على أنقاض الماضي في جبل الفضة، لتنتقل إلى زمن جديد وأماكن جديدة وشخصيات تعيش بين مدينة ميكانو ومقاطعة عزاييس.

وكما يشتغل أمين غانم في مختبره السردي، على موضوعات متنوعة، يواصل الدخول في مناطق جديدة في الرواية التي تصوّر السارد ماليانو يحكي تفاصيل حياته متنقلاً بين ميكانو وعزاييس. وقد كان على وشك الارتباط

بمزار التي تسكن في عزاييس لكنها صدته ولم يجد بداً من المغادرة مع شقيقتها مريم.

بعد فترة من العيش مع مريم يتفاجأ ذات يوم بهروبها، لتستقر الحكاية في المدينة الساحلية. وفيها تواصل مساري، وهي ابنة مزار، السرد حتى النهاية. ترصد مساري أحداثاً متحولة لينتهي بها المطاف لاستقبال غرباء قادمين من البحر. تتشعب الحكاية وتتصاعد في منزل مساري في الساحل، بعدما يعود ماليانو في ليلة ما برفقة صديقته المغنية. وتتواصل الأحداث، إلى أن نعرف مصائر شخصياتها، إذ إنّ ماليانو صار رجلاً مسناً يمارس حياته في رسم اللوحات، إلى أن يفارق الحياة في غرفة منسية داخل منزل مساري. كما أن عودة خالتها مريم كانت في آخر المطاف بحيث ظلت مع مساري حتى وافتها المنية. وفي آخر الحكاية تتفاجأ مساري بعودة بيل ابن ماليانو والذي لم يستقر في الساحل حيث أخذ مريام صديقة مساري وعاد الى عزاييس والتي صارت باسم البلاد البيضاء.

لا ينقطع خيط السرد في الرواية، فهو يتواصل عبر صوت مساري التي تتولى سرد الأحداث، إلى أن تغادر المدينة الساحلية متجهة إلى مدينة ميكانو، فتعثر على زوجها المفقود ويندال طريح الفراش. ثم تزور منزل ماليانو المتوفى، لكنها ما تلبث أن تغادر متوجهة إلى مقاطعة البلاد البيضاء، وهو المكان الذي ولدت فيه ونشأت مع والدتها مزار. وفي سياق التوترالسردي يختفي حاكم المقاطعة بوول وزوجته مريام، فتؤول الأمور إلى مساري، بينما يغيب بوول ومريام عن الأنظار. بعد ذلك تتعرف مساري بالصدفة على صديقة جديدة لها تدعى زيال، وتجد في صحبتها متعة كبيرة. وبعد فترة، تسافر معها إلى ميكانو تلبية لدعوة شاب يدعى



ماكين. وهناك يخوضان سلسلة من الوقائع والمغامرات مع فيليب صديق ماكين، الذي يصطحبهما أكثر من مرة إلى جبل الأسلاف. ومع مرض مساري ووفاتها، ينتقل السرد إلى ماكين الذي يحاول التقرب من زيال، فتغمره بالرضا والمحبة. ثم يسافران معاً إلى المدينة الساحلية، ويتعرفان هناك على صديق جديد اسمه والي. تبدأ زيال بالتواصل معه ومرافقته بطريقة غريبة، مما يثير امتعاض ماكين وضيقه، إلى أن يعود في النهاية، إلى منزله في ميكانو، وينتهي به المطاف وحيداً بائساً.

سيرة الكاتب

أمين غانم، روائي من اليمن، من مواليد محافظة إب، في العام 1975. درس الهندسة المدنية، في جامعة صنعاء.

صدرت له في الرواية: «فاتن»، «زاد إضافي»، «ذلك الكهل»، «نافذة أجادو»، «تُرك وحيداً»، «بعيداً عن الأسوار»، «حيث نريد»، و«نداء جوّانيّ». وفي الدراسات النقدية، صدر «توقاً للسفر نحو الجمال.. رحلة إلى تخوم النص الروائيّ». ترجمت رواياته «فاتن» و«تُرك وحيداً» إلى اللغة الفرنسية، وروايته «زاد إضافي» إلى الإنجليزية.

أدباء وناشرون عرب يرون أنّ طلب التعديلات لا يزال يثير الجدل

مسوّدات الكتب.. تأليف الاحتفاظ باللهب

من أعمال شاكر حسن آل سعيد

استطلاعات وتحقيقات

كتب: شريف الشافعي (القاهرة)

مُسوّدة الكتاب ليست الصيغة النهائية التي تدفع بها آلة الطباعة إلى القرّاء، ولكنها المخطوطة الأولية البكر، التي ينتجها المؤلف بمجرد اصطياده الفكرة وتحويلها إلى كلمات. لربما تتبدل هذه الصيغة، بالإضافة أو بالحذف أو بالتعديل، بدرجة أو بأخرى، عندما يراجع المؤلف مسودته على مهل مشتغلاً عليها، ولربما يُبقي عليها كما هي في بعض الأحوال، حرصاً على طزاجة الحالة وبراءتها. ولكن في كل الأحوال، على المخطوط الأوليّ أن يحتفظ باللهب الجوهري.

ملابسات أخرى قد تتدخل وتؤدي إلى تغييرات في مسوّدة الكتاب، منها رغبة المؤلف في استطلاع آراء أصدقائه والمقربين إليه من المبدعين والنقاد، والنقاش معهم بشأن المخطوط. كما قد تكون لدار النشر، ومحررها المتخصص وإدارة تسويقها، توصيات تؤخذ أيضاً في الاعتبار، انطلاقاً من الرغبة في تجويد المنتج فنياً، وترويجه تجارياً.

مجلة «كتاب» تستطلع آراء طرفي المعادلة في صناعة النشر من المؤلفين والناشرين العرب على السواء، وفي مجال الإبداع على وجه الخصوص؛ إذ يكون إجراء تعديلات على الكتاب الإبداعي أمراً أكثر حساسية ورهافة وإثارة للجدل في آن.

يستعرض مؤلفون تجاربهم، للإجابة عن تساؤلات من قبيل: كم مسوّدة تكتبون؟ أو كم مرة في المعتاد تجرون تنقيحاً أو بلورة أو اختزالاً قبل أن ترضوا عن مخطوط الكتاب تماماً؟ وهل تستشيرون أحياناً مبدعين أو نقاداً في المخطوطة الأولية؟ وإلى أي

الشاعر والأكاديمي السعودي

أحمد قران الزهراني:

=لا يمكن لأحد أن يعدّل في القصيدة لأنها قطعة من الروح. أما الملاحظات في الكتب العلمية فقد يقترح الناشر تعديلات.

مدى يكون للناشر حضور أو تأثير في بعض تفاصيل الكتاب أو عنوانه، في إطار من النقاش والتوافق؟

ويدلي ناشرون بدلوهم حول طبيعة تدخلاتهم في مخطوطات الكتب، وحجم هذه التدخلات، وفلسفتها الجمالية والتسويقية، ومدى تفهّم المؤلفين وتقبّلهم لمقترحات دار النشر وملاحظاتها على المسوّدات.

الملاحظات الجوهرية

يقول أستاذ الإعلام في كلية الاتصال والإعلام بجامعة الملك عبد العزيز في جدة، الشاعر والأكاديمي السعودي أحمد قران الزهراني، إن الحالة بالنسبة له تختلف بين الماضي والحاضر، كما تختلف بين كتاب إبداعي وكتاب علمي: «في الماضي كنت أكتب نصوصي الشعرية والسردية على الورق، وما زلت أحتفظ ببعضها منذ ربع قرن، حتى ظهر الكمبيوتر فأصبحت أكتبها على ورق ثم أفرغها مباشرة على الشاشة ولا أحتفظ بالأوراق. وحينما ظهر الهاتف الجوال اعتمدت عليه كلية في الكتابة، وأصبح المسوّدة لكل أعمالي الشعرية».

ويضيف «أما الكتب العلمية، فربما أستعين بمسوّدة الجوّال في كتابة الأفكار، ولكنني أكتب تفاصيل الكتاب على شاشة الكمبيوتر».

والأعمال العلمية من الكتب والأبحاث، وفق الزهراني «لا بد من عرضها على الأصدقاء، وأحياناً على المدققين لتجنب الأخطاء في متنها، وأحياناً أجد ملاحظات علمية من زملاء حول نقاط معينة، فإذا اقتنعت بها أعدلها مباشرة، لأن الأمر في صالح العلم والمعرفة».

وعن النصوص الشعرية، يتابع «أعرض القصائد على بعض الأصدقاء المقربين جدّاً مني، بعد الانتهاء منها مباشرة، ولا يمكن أن أنشر نصاً دون أخذ آرائهم، وقد يبدون ملاحظات في النص فأقوم بدراستها، وقد أعدّله إذا وجدتها ملاحظات جوهرية».

وبالنسبة للناشر، يلفت الزهراني إلى أنه لم يقترح عليه ناشر من قبل تغييراً في قصائد شعرية أو عنوان ديوان، قائلاً: «لا يمكن لأحد أن يعدّل في القصيدة لأنها قطعة من الروح. أما الملاحظات في الكتب العلمية فقد يقترح الناشر تعديلات في العناوين الداخلية أو في ترتيب الفصول أو إضافة فصل وما إلى ذلك، وأحيانًا يستجيب لهم».

الشاعر والكاتب الأردني

حسين جلعاد:

أقبل ما يُضيء ويُنضج، وأقاوم ما يُسطّح أو يُروّج على حساب العمق. مع كلّ نصّ جديد، أكتشف أن الرضا لا يأتي بسهولة، بل بالمشي الطويل في غابة الشك.

النار الأولى

يقول الشاعر والكاتب الأردني حسين جلعاد: «في تجربتي، لا يوجد عدد ثابت من المسوّدات، لكنها غالباً تمر بثلاث مراحل على الأقل: المسودة الأولى، تأتي دفعة واحدة، مشبعة بالحماسة والانفعال، وفيها أتحرك بحدس داخلي، كمن يمشي في الظلام بثقة غير مفهومة. المسودة الثانية، تبدأ بالشك والتشطيب وإعادة الترتيب، وغالباً تكون هي الأطول زمنياً، إذ أقرأ وأعيد الكتابة كمن يجرّب نغمة الجملة على سمعه وضميره معاً. أما المسودة الثالثة، فهي للتقطير، للاختزال، وللصمت أيضاً، إذ أحذف ما أظنه فائضاً، وأصغي لما يجب أن يُقال حقاً».

ويوضح أنه يستشير أحياناً أصدقاء مقرّبين، لا سيما من يؤمن بحساسيتهم الفنية، ولكنه يتجنّب عرض المسودات على جمهور واسع قبل النضج الكامل، خشية أن تبهت النار الأولى. أما الناشر، فقد يكون له دور مهم في مناقشة العنوان أو الغلاف أو بعض القرارات الفنية، ويحترم هذه الشراكة حين تكون واعية، ولا تتغوّل على النص، مضيفاً: «أقبل ما يُضيء ويُنضج، وأقاوم ما يُسطّح أو يُروّج على حساب العمق. مع كل نص جديد، أكتشف أن الرضا لا يأتي بسهولة، بل بالمشي الطويل في

الشاعرة المصرية

جيهان عمر:

لا أتذكّر قصائدي إلاّ بعد أن أقرر النشر. وقتها فقط أبدأ التعديلات، وأتعجب من الأخطاء وتكرار المفردات التي وقعت في غرامها، فأشطب المكرر والزائد.

الروائي العراقي المقيم في كندا

صلاح صلاح:

قلق الكاتب يجعل المرء يعيد قراءة النص عشرات المرات. وتبقى لحظة تسليم المخطوط النهائي للناشر من أصعب اللحظات، إذ تشبه مفارقة من تحب.

الروائية والشاعرة المغربية

ريم نجمي:

لديّ شخص واحد أستشيره فيما أكتب، وهو والدي الشاعر والكاتب حسن نجمي، لكونه مثقفاً موسوعيّاً وقارئاً كبيراً للنصوص ويوثق برأيه لقدرته على تقييم النص.

غابة الشك».

العين الأخرى

من جانبها، تحب الشاعرة المصرية جيهان عمر الكتابة الأولى، طزاجة القصيدة، حتى إنها تتركها تماماً، وتخاف الاقتراب منها، وكأنها أجنة غير قابلة للمس. وتقول: «لا أتذكر قصائدي إلّا بعد أن أقرر نشر ما كتبت. وقتها فقط أبدأ إجراء التعديلات، وأتعجب من الأخطاء الضخمة وتكرار المفردات التي وقعت في غرامها، فأشطب المكرر والزائد»، مؤكدة «أفضل الاختزال والتكثيف، فكلما حذفت كلما رضيت. لا أكتب غير مسودة واحدة فقط قبل أن أعرضها على صديق يختلف في كل مرة، قد يكون ناقداً أو شاعراً. أحب أن أختبر وقع النص على عين أخرى. كثيراً ما تلتقط هذه العين كلمة لا تناسب النص. بعدها لا أدري كم عدد المرات التي أقرأ فيها النص قبل الذهاب به إلى الناشر، ولكنني حينما أسلمه، لن أكون بحاجة إلى المحرر أو المراجع اللغوي، لأنني انتهيت من هذه الإجراءات كلها قبل تسليمه».

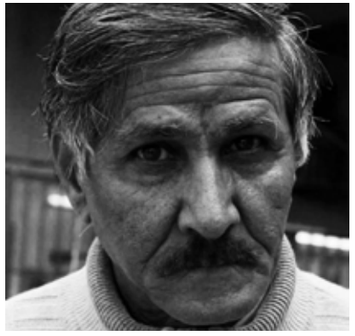
وتتذكر جيهان تجربتها الأولى مع الناشر حسني سليمان صاحب دار «شرقيات»، حيث اعترض وقتها بشدة على عنوان الكتاب «أقدام خفيفة»، مفضلاً أن يصنع العنوان ضجة في البداية، ولكن الشاعرة تشبثت برأيها «كطفلة عنيدة» وفق وصفها. وفي الديوان الثاني «قبل أن نكره باولو كويليو»، ضحك الناشر قائلاً: «أنتِ تمزحين بالتأكيد!»، مشفقاً من هذه «الاختيارات الكارثية»، بحسب تصوره، إذ كان يرى القصائد كفتاة جميلة ترتدي فستاناً لا يناسبها، بينما ترى الشاعرة أنها ليس لديها رداء آخر.

القلق الإيجابي

وفق الروائي العراقي صلاح صلاح، المقيم في كندا، فإنه ليس هناك عدد معين للمسوّدات، فالعمل على المسودة يمكن أن يكون لمرات، وقد يبدو بلا نهاية. ويرى أن المسودة الأولى تتسم دائماً بالارتباك: «أشعر أحياناً بأنه من الأفضل ترك المسودة وإعادة كتابة الرواية من جديد. إعادة الكتابة قد تكون بوابة لعمل متقن. في بعض الأعمال ألجأ إلى التخطيط المسبق، فأحاول وضع كل التفاصيل أمامي، ولكن هذا يستنزف الوقت والجهد. ومن المدهش والنادر أن أشعر بأن العمل اكتمل منذ المسودة الثانية، ليكون المخطوط جاهزاً. ولكن قلق الكاتب يجعل المرء يعيد قراءة النص عشرات المرات، وعند تسليمه للناشر لا يغادرني القلق من أن هناك شيئاً لم يكتمل».

ويشير صلاح إلى أنه في العادة لا يستشير أحداً فيما يكتب: «في إحدى المرات، طلب الناشر تغيير بعض الجوانب فرفضت، لأن هذا يربك العمل. الاستثناء هو تلطيف بعض العبارات، كأن تكون أقل حدة مثلاً».

وأحياناً يتدخل الناشر في عنوان الرواية، تفادياً لمنعها رقابيّاً مثلاً، «هنا، أتفهم وجهة نظره». وبالنسبة للمحرر الأدبي، فإن «دوره مهم جدّاً، ولكنه ترف لا



الشاعر العراقي

عبد العظيم فنجان:

حين قدمت مسودة كتاب (الحب) للناشر اقترح عليَّ تقسيمه إلى كتابين، لأنه كان كبير الحجم، وهكذا ولد كتابا (الحب حسب التقويم البغدادي)، و(الحب حسب التقويم السومري).

نتمتع به». ويضيف الشاعر العراقي: «شخصيّاً، لا أحب أن يقرأ عملي أحد قبل النشر، لكن في حالات نادرة أعطيه لمن أثق به تماماً وأعرف مستواه الفكري. والمسودة النهائية مقدسة بالنسبة لي، وأعرضها على أكثر من مدقق لغوي. وتبقى لحظة تسليم المخطوط النهائي إلى الناشر من أصعب اللحظات، إذ تشبه مفارقة من تحب!».

دور المحرر الأدبي

بالنسبة للروائية والشاعرة المغربية ريم نجمي، عادة ما تكتب النص بالشكل الذي يُنشر من البداية إلى النهاية، وهو ما تسميه «هيكل النص». بعد ذلك، تأتي الخطوة الأهم، وهي الاشتغال على هذا الهيكل: «لا أستطيع تحديد عدد المسوّدات بدقة، لكنني أعمل على مراجعة النص لمدة لا تقل عن سنة. كلما أخذت منه مسافة زمنية، أراه بعين جديدة، مما يساعدني على تحسينه وإضفاء لمسات فنية عليه. هذه العملية تتيح لي اكتشاف التفاصيل وتعديلها بعمق حتى أكون راضية تماماً عن النتيجة النهائية».

وتتابع ريم «لديّ شخص واحد أستشيره فيما أكتب، وهو والدي الشاعر والكاتب حسن نجمي، لكونه مثقفاً موسوعيّاً وقارئاً كبيراً للنصوص ويوثق برأيه لقدرته على تقييم النص، وغالباً تكون لديه ملاحظات لغوية، وليست حول الحبكة أو رسم الشخصيات».

أما بالنسبة لملاحظات الناشر، فتضيف الكاتبة المغربية: «أعمل مع دار نشر حريصة على أن تظهر النصوص بشكل لائق. تلقّيت ملاحظات عدة حول روايتيّ الأولى والثانية، وكانت كلها ملاحظات في محلها. حذفنا فقرات كانت - من وجهة نظر المحرر - مغرقة بالتفاصيل التي قد لا تلائم ذائقة القارئ العربي. كان هناك أيضاً حرص على أن يكون للشخصيات صوتها الخاص، لا أن تتحدث باللغة نفسها. حذفنا جملاً تبدو متناقضة مع الشخصيات. لذلك، فإن دور المحرر الأدبي أساسي حتى مع كتّاب كبار ولهم تجربة، بل إن محرر غونتر غراس حذف له 50 صفحة من عمله الأخير».

استشارات محسوبة

يكتب الشاعر العراقي عبد العظيم فنجان، مسودات عدة، أي أن القصيدة الواحدة تخضع لمرات من التحرير وإعادة الصياغة. ويرى أنّ وضع القصيدة في كتاب يجب أن يكون متلائماً مع السياق؛ الخيط السري للكتاب. أما الكتاب فيأخذ، هو الآخر، مسودات عدة، وفي لحظة ما، لا يعرف ما هي، لكنها مشرقة بالتأكيد، يختار الشكل الذي يجده مناسباً.

ويوضح أن هناك كتباً عرض مسوداتها على أصدقاء يكتبون الشعر: «وحين قدمت مسودة كتاب (الحب) للناشر اقترح عليَّ تقسيمه إلى كتابين، لأنه كان كبير الحجم، وهكذا ولد كتابا: (الحب حسب التقويم البغدادي)، و(الحب حسب التقويم السومري). أما كتاب: (كيف تفوز بوردة؟)، فقد تدخل صديقان عزيزان بمخطوطته، فاقترحا ترتيباً آخر، وهكذا كان.

الشاعرة والكاتبة الجزائرية

حنين عمر:

الشعر نص ذاتي، لا يحرّر وينقح إلاّ بيد كاتبه، ويفترض ألاّ يخضع لقواعد التسويق وهوس المبيعات. فأن تكون كاتباً يعني أن تكون حرّاً، لا أن تكون مهرجاً.

أظنني من النوع القلق، وأنا أستشير من أثق بذائقته دائماً، وفي كل كتاب».

فن المحو

من جهتها، تؤمن الشاعرة والكاتبة الجزائرية حنين عمر بمقولة الشاعر والناقد الفرنسي بوالو «أعد 20 مرة تقييم عملك، اصقله بلا توقف، ثم.. أعد صقله»، لأن فعل الإبداع لا يتعلق فقط بما كتبناه، إنما أيضاً بما حذفناه، فالمحو والمراجعة والتنقيح مهارة لا تقل أهمية عن التدوين، بل قد تكون أهم، مشيرة إلى أنها تعيد مراجعة مسوداتها بفواصلها وعلامات تشكيلها، وبهوس يشبه هوس الكاتب الأميركي سبيلان، ذلك أن إصدار كتاب مسؤولية عظيمة يجب أن يكون الكاتب قادراً على تحمل تبعاتها بقية حياته، وفق رأيها.

أما مسألة المحرر الأدبي، تضيف حنين: «فلستُ ضدها، لكن في حدود ضيقة. ومهمته ليست إعادة كتابة النص والتدخل فيه بمشرط جراح تجميلي، كما يفعل البعض، فيتحول التحرير إلى تزييف وتحريف، إنما مهمته المراجعة فقط. وعلى صعيد شخصي، لا ألجأ إلى تحرير نصوصي لأنني شاعرة أساساً. وعلى الشاعر أن يكون متمكناً لغويّاً وأسلوبيّاً، كما أن الشعر نص ذاتي، له سيميائيته، فلا يحرر وينقح إلا بيد كاتبه، ويفترض ألا يخضع لقواعد التسويق وهوس المبيعات. فأن تكون كاتباً يعني أن تكون حرّاً، لا أن تكون مهرجاً يبحث عن التصفيق».

خبرات الناشر

من وجهة نظرها كناشرة، ترى الرئيسة التنفيذية ومديرة إدارة النشر في دار «الكتب خان»، كرم يوسف، أن «هناك أزمة في وطننا العربي في علاقة المؤلف والناشر، بسبب عدم الثقة؛ فالمؤلف ليس عنده

الرئيسة التنفيذية لدار الكتب خان المصرية

كرم يوسف:

المحرر المتمرس والموضوعي والمحايد نادر للغاية، بكل أسف. وهناك بعض المؤلفين الراسخين لا يزالون غير مقتنعين بتدخلات الناشر.

مدير دار شمس للنشر

إسلام شمس الدين:

لا أمنح نفسي الحق كناشر بطلب تعديلات جوهرية من المؤلف، وإذا لم يناسبنا العمل فإننا نرفضه. وحتى التدخل في الصياغة نتحفظ عليه، فالصياغة تخص شخصية المبدع.

وعي كافٍ بدور الناشر، والناشر نفسه ليست لديه في أحيان كثيرة الخبرات والتقنيات ليقوم بدوره كناشر». وهذه الإشكالية تقود إلى مفارقة، هي الخلط بين النشر والطباعة، وكأن دار النشر مجرد مطبعة لتمرير مخطوط المؤلف آليّاً إلى القارئ، حسب رأيها.

وتشدد على أن «النشر صناعة كبرى وعملية مهمة، الأمر الذي يتطلب وعياً وتأهيلاً ووجهة نظر وتوجهاً ورؤية وسياسة وقيماً ومعايير واستراتيجيات وفلسفة في الاختيار النوعي للمؤلفين والإصدارات، إلى جانب قيام الناشر بأدوار أخرى، مثل تبني المؤلفين الجدد وعقد ورش للكتابة والنقد وندوات تخصصية وغير ذلك».

وبالتالي، تقول: «من حق الناشر إبداء رأي حول المسوّدة وتقديم ملاحظات للمؤلف، على خط الرواية مثلاً، أو الموضوعة، أو الشخصيات الرئيسة، وفي أي موضع يمكن أن يتوسع وماذا يحذف وما ينبغي فعله للحفاظ على وحدة العمل، إلى آخر هذه الجوانب الفنية التي تصب في مصلحة العمل جماليّاً وأسلوبيّاً وليس من منظور تجاري».

وتؤكد على أهمية أن يتم ذلك بالتأكيد برضا الكاتب ومشاركته، في إطار الثقة المتبادلة، وفي ضوء تفهم المؤلف أن الناشر حارس بوابة ومسؤول عن العمل مثله مثل المؤلف، وبدون أن يؤدي هذا التدخل إلى التأثير على فرادة العمل وخصوصيته وطزاجته.

وتضيف كرم يوسف، أن «الاعتماد على محرر أدبي مثقف يحل المسألة، على أن مثل هذا المحرر المتمرس والموضوعي والمحايد نادر للغاية، بكل أسف. وهناك بعض المؤلفين الراسخين لا يزالون غير مقتنعين بتدخلات الناشر، ونحن نحترم رغبتهم ما دام اختلاف وجهات النظر في أمور غير مؤثرة».

تدخل غير ملزم

يؤكد مدير دار شمس للنشر والإعلام، الناشر إسلام شمس الدين، أن «للدار رؤية تتمثل في عدم التدخل بطلب تعديلات من المؤلف بالحذف أو الإضافة أو التغيير في المنتج الإبداعي، حيث تكتفي الدار بإبداء الملاحظات في إطار من النقاش الودي، إلى جانب إجراء التدقيق اللغوي فقط»، مضيفاً: «لا أمنح نفسي الحق كناشر بطلب تعديلات جوهرية من المؤلف، وإذا لم يناسبنا العمل فإننا نرفضه. وحتى التدخل في الصياغة نتحفظ عليه، فالصياغة تخص شخصية المبدع».

ويختتم الناشر المصري: «نحترم الدور الأخرى التي تشارك المؤلف في التعديل والكتابة، وتفسح للمحرر الأدبي مجالاً واسعاً. ولكننا ننحاز أكثر لفكرة أن يكون المؤلف وحده صاحب القرار باعتباره صاحب الملكية الفكرية والأدبية للنشر». لكنه يتابع «ربما في الترجمات يكون هناك متسع لتدخل الناشر أكثر، وأيضاً في حالة الرغبة في تغيير عنوان الكتاب لأسباب تسويقية، وذلك بالتوافق مع المؤلف أو المترجم».

المبدعة الإماراتية تصغي إلى الصمت وتلاحق الأسئلة

نجوم الغانم:
أرى العالم بالشعر

نجوم الغانم

صفحات

حوار: شروق البس

لا تنتمي الشاعرة الإماراتية نجوم الغانم إلى فضاء إبداعي واحد، ولا يمكن اختزال تجربتها في شكل بعينه، فمنذ بداياتها في المشهد الثقافي الإماراتي في الثمانينات، اختارت التحرك في المساحة الفاصلة بين الشعر والسينما والفنون البصرية، حيث لا تطرح الأشكال بوصفها غاية، بل أدوات لعبور أسئلة كبرى تتصل بالإنسان والذاكرة والمكان.

على امتداد أكثر من أربعة عقود، راكمت نجوم الغانم مشروعاً إبداعياً متعدّد المسارات، ترجمت أعماله إلى لغات عدة، ونال حضوراً عربياً ودولياً، غير أن خصوصية هذه التجربة لا تكمن في تنوّع منجزها وحده، بل في حسّ تأملي يجعل من الصمت لغة، ومن الإنصات موقفاً جمالياً، ومن التفاصيل الصغيرة مدخلاً لقراءة العالم.

في أفلامها ونصوصها وأعمالها البصرية، تحضر المرأة الخليجية بوصفها مركزاً سردياً يمتلك قوة الحضور في الكلام كما في الصمت، وتتشكّل الصورة خارج منطق الاستهلاك البصري، لتغدو تجربة تعاش أكثر مما تشاهد، ويعاد فيها تعريف العلاقة بين المتلقي والزمن والمكان.

وتقول نجوم الغانم في حوارها مع مجلة «كتاب» إنّ الفنون، مهما تعددت أشكالها، تصب في نهر واحد، بينما تظل لغتها العميقة واحدة، ولذا فهي مهمومة دوماً ما بين ديوان أو فيلم أو معرض بصري، وتدع الفكرة تأخذ شكلها الفني المناسب بعد النضج، لكن تبقى القصيدة هي السيدة المهيمنة، ولذا تعتز حتى وهي وراء الكاميرا، بلقب شاعرة السينما الإماراتية، مضيفة: «الشعر ليس فناً منفصلاً عني أستحضره حين أشاء، بل هو الطريقة التي أرى بها العالم، والمرآة التي تعلّمني كيف أصغي إلى ما هو خافت وغير مرئي».

• ما الجديد الذي تعملين عليه اليوم في السينما؟ وهل هناك مشروع بصري جديد يواصل هذا المزج بين الوثيقة والشعر والرؤية التأملية؟

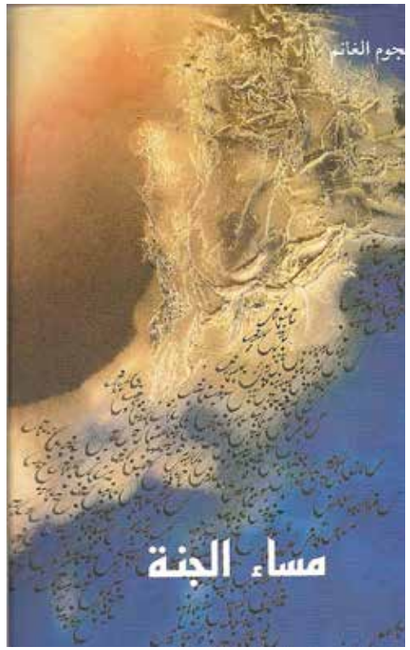
- أعمل على فيلم خارج الإمارات، موضوعه يستدعي الشعر على الدوام، وفي الحقيقة فإن الشعر يفيض من كل تفصيل فيه، شخصياته تجعل كلمة «جمال» فقيرة أمام حضورهم الباهر وعمق قضاياهم، وسيكون رسالة بصرية مختلفة عمّا قدّمته في تجاربي السابقة.

• بعد أربعة عقود من العمل الإبداعي بين الشعر والسينما والرسم، ما الذي يبقى ثابتاً في مشروعك؟ وما العمل الذي ترغبين في إنجازه اليوم؟

- ما يبقى ثابتاً في مشروعي ليس الشكل ولا الأداة، بل الأسئلة التي لا تتوقف، وغالباً تلك التي تحتاج إلى صمت طويل كي تستوعب، لهذا أصبحت فكرة الإنصات، المتوازي مع الصمت، جزءاً من ممارستي المهنية بمختلف أشكالها، ولا أقصد بالإنصات الإصغاء إلى الصوت وحده، بل إلى ما يتشكّل خلفه، بما يشمل الفراغ، وما لا يقال، والذبذبات التي لا يلتقطها إلّا الصمت.

عملت لسنوات على مشاريع لم تنجز لتعلّق في صالة عرض تقليدية، بل لتختبر في فضاء مغلق، معتم أحياناً، حيث يصبح المشاهد داخل التجربة لا خارجها، كنت أبحث عن شكل مشاهدة يسمح بإيقاع أبطأ وحضور مختلف، لأن العمل البصري بالنسبة لي ليس سلعة تعرض، بل تجربة يتكوّن معناها في العلاقة بين المتلقي والمكان والزمن.

الصالات التقليدية، بطابعها التجاري الاستعراضي، كثيراً ما تضع الفن في موقع النفعية، وأنا أؤمن بضرورة تخليص العمل من هذا الإطار الضيق، وإعادة الاعتبار



لفضاء يسمح للتجربة بأن تتنفّس وتخلق علاقتها الخاصة مع المشاهد.

أما عن العمل الذي أرغب في إنجازه اليوم، فلا أستطيع الاختيار بين ديوان أو فيلم أو معرض بصري، لأن الفكرة هي التي تختار شكلها، لا أنا، كل ما أعرفه أنني ما زلت أسير خلف الأسئلة نفسها التي رافقتني منذ البداية: كيف نرى؟ كيف ننصت؟ وما الذي يمكن للصمت أن يكشفه حين نمنحه مساحة كافية؟ هذه الأسئلة هي الثابتة في مشروعي الشخصي، وكل ما سواها يتحرّك ويتحوّل، تماماً كما ينبغي للفن أن يفعل.

• يقال إنك تكتبين أفلامك كما لو كنت تكتبين قصيدة، هل ترين السينما امتداداً لشعريتك أم فناً مستقلاً له طقوسه ولغته الخاصة؟

- أعتزّ بهذا الرأي كثيراً، لأنه يمنحني شعوراً بالاطمئنان، ربما يحمل قدراً من الحقيقة، لأن الشعر ليس فناً منفصلاً عني أستحضره حين أشاء، بل هو الطريقة التي أرى بها العالم، والمرآة التي تعلّمني كيف أصغي إلى ما هو خافت وغير مرئي.

لكن السينما ليست امتداداً بسيطاً لهذه الشعرية، ولا ظلاً لها، بل هي كيان آخر، بتعقيده الفني وطقوسه ولغته التي تفرض نوعاً مختلفاً من الإصغاء. عندما أكتب، أكون في فضاء التأمل والاختزال، حيث تتحرّك الجملة مثل موجة صغيرة تبحث عن إيقاعها، لكن حين أنتقل إلى الكاميرا، يصبح العالم هو الذي يكتبني، فالضوء، وحركة الريح، وارتجاف الصوت، والظلال، والصمت، كلها تتداخل، ويغدو عليّ أن أفسح لها المجال كي تكمل ما لم تستطع اللغة وحدها قوله.

القصيدة تمنحني الحساسية، والسينما تمنحني التجسيد، الأولى تستدعي المخيلة، والثانية تختبرها، وما يحدث بينهما ليس انتقالاً، بل عبور من فكرة إلى صورة، ومن إيقاع داخلي إلى نبض بصري، ومن عزلة الكتابة إلى حياة اللقطة، لهذا، لا أراهما امتدادين لبعضهما، بل كائنين يلتقيان ثم يفترقان ليكملا حياتهما، كلٌ بلغته.

• في أفلامك الوثائقية مثل «عسل ومطر وغبار»، و«حمامة»، و«سماء قريبة»، تحضر المرأة والذاكرة والتفاصيل الصغيرة والصمت بوصفها لغة، كيف تتحوّل القصيدة عندك إلى صورة؟

- تمتلك المرأة قدرة استثنائية على أن تكون محور الحدث من دون تكلّف أو مبالغة، وبمجرد أن تكون على طبيعتها الفطرية، يمكن ملاحظة القوة الكامنة فيها وتأثيرها العميق الذي تتركه في الآخرين، وقد كنت محظوظة بالعمل مع نساء غير عاديات، تحمل ذاكرتهن تاريخاً شخصياً ومجتمعياً في آن، فيما تشكل تفاصيلهن مرآة تعكس خصوصية المكان وهويته، وهناك خاصية مهمّة جداً لدى المرأة الخليجية، وهي قوة الحضور، سواء تكلّمت أو صمتت.

بالنسبة لي، يمثّل الصمت معادلاً موضوعياً للكلام، سواء في الفيلم أو القصيدة، وهو يعادل الفراغ في العمل الفني، كما في مفاتيح البيانو، إذ لا يمكن الاكتفاء بالعزف على لون واحد، فالمقطوعة تفقد جمالها إذا عزفت بالمفاتيح البيضاء وحدها من دون تناغمها مع السوداء، وهذا ينطبق على كل شكل فني يكون الإبداع جوهره.

ومن هذا المنظور، تبدو القصيدة في طبيعتها صورة، فيما تقوم الرواية على خيال يستدعي الصورة بدوره، وعندما نتحدث عن الرواية، فإنها تعادل السرد في الأفلام، كما أن ثمة سرداً حاضراً في الفنون البصرية أيضاً، وهو ما يمنحها عمقاً وتأثيراً أكبر.

• في فيلمك عن الشيخ عبد الرحيم المريد قدّمت رؤية صوفية تستعيد الموالد والمدائح، بينما يميل ديوانك الأخير إلى التأمل والسكينة، ما الخيط الذي يجمع بين الصوفية الشعبية وتأملاتك؟

- على الرغم من أنني، حين بدأت العمل على فيلم «المريد» عن المرحوم الشيخ عبد الرحيم المريد، لم أكن مهتمة كثيراً بالجوانب الروحانية الصوفية، إذ كنت أسعى إلى تقديم تجربة موضوعية عن حياته وسيرته، ولم أكن متعلقة بالطقوس والأداء الصوفي على الإطلاق، فإنني قمت بتصوير هذا الجانب لإغناء البعد البصري وتعميق المعنى من ناحية البناء السردي، وتضمين البعد الطقسي لارتباطه الوثيق بطريقته الصوفية، وكنت قد تعرفت مبكراً، كما أشرت، على قصيدة الهايكو. بالطبع، أثّر «المريد» فيّ، لأنه حرّضني على قراءة كتب التصوف لفهم خلفيته وطريقته، ومساعدتي على استيعاب عوالمه الصوفية وشعائره وقدراته الخارقة، ومن جهة أخرى، جعلني الهايكو أنتبه إلى الطبيعة بشكل صوفي، روحاني، تأملي، وأجبرني على التأني والبحث في علاقات أكثر تجذّراً لجعل القصائد ذات مستويات أعمق، بالنسبة لي، الأمر مختلف، لكنه قد يتقاطع في جزئية صغيرة، هي تلك المتعلقة بالنظر إلى الأشياء من منطلق تأملي يتجاوز الواقع البسيط والعلاقات المباشرة.

• في ديوانك الأخير «البحر والأفق في ممر ضيق» اتجهت نحو شعر الهايكو، بلغة تقوم على الصمت والاختزال، هل يمثّل هذا الديوان منعطفاً في رؤيتك للشعر أم عودة إلى طبقات أعمق في تجربتك الذاتية؟

- هذه التجربة ترتبط أيضاً بالخيار البصري، فقد بدأت المشروع عام 2017 بنية أن يقوم على ثنائية القصيدة واللوحة، بحيث ينتمي كلاهما إلى المدرسة التبسيطية أو التقشّف الفني، ومنذ أيام الجامعة كنت قد شغفت بقصائد الهايكو، خاصة تلك التي كتبها الشعراء الكبار: ماتسو باشو، ويوسا بوسون، وكوبايشي إيسا، وماساوكا شيكي، وكان بوسون رساماً يمزج الشعر بالرسم، وقد بقي تأثير هذه الحركة وهؤلاء الشعراء حيّاً في داخلي لسنوات طويلة.

كنت أحاول محاكاة ما قدّموه ضمن قصيدة الهايكو، لكنني أدرك تماماً أن لهذا الشكل الشعري معايير دقيقة، ترتبط بعدد الأسطر وبنيتها في اللغة اليابانية، وبما أنني أنتمي إلى اللغة العربية، أعرف أنني مهما اقتربت لن أستطيع كتابة قصيدة الهايكو كما ولدت في تراثها ولغتها الأصلية، ولهذا وجدت أن تسميتها بـ«قصائد الزن» هي الأقرب، كون الهايكو نفسه مرتبطاً بفلسفة الزن المتقشّفة القائمة على التأمل والاختزال، وأودّ التأكيد أنني كتبت بهذا النهج بعيداً عن أي ممارسة عقائدية، بل حاولت الاستفادة فقط من حساسيتها ورؤيتها الجوهرية الآسرة للفصول والطبيعة، وربطها بالإنساني أو أنسنتها.

الكتابة المتواصلة واتباع أسلوب قصيدة الهايكو،

التي تشترط بناءً محدداً وموضوعاً متصلاً بالطبيعة والفصول، أدخلاني في مغامرة جديدة من ناحية التفرّغ شبه الكامل، ولسنوات بلغت نحو سبع، للكتابة القائمة على الاختزال والتقشّف في استخدام التعبير، وكان ذلك تحدياً استثنائياً قادني إلى بهجة التأمل العميق في كل كلمة وإيقاع، وكانت الكتابة بمثابة حفر يومي على طبقة الهواء، أو سطح الأرض، أو موج البحر، أو غيرها من العناصر.

نعم، صنعت هذه السنوات انعطافة حقيقية في تقاليد الكتابة لديّ، توقفت عن الرسم المتجاور أو الموازي للقصائد بعد السنة الثانية، حين أدركت أن المشروع يحتاج إلى وقت أطول وتركيز أكبر، وأن عليّ تخصيص جهدي لشكل واحد في هذه التجربة، اخترت القصيدة، رغم أنني واصلت العمل على مشاريع فنية بصرية أخرى في سياقات مختلفة.

• في معرضك «خارج الإطار» عرضت أعمالاً فوتوغرافية وتشكيلية من التسعينات لم تكشف سابقاً، ماذا يعني لك استعادة تلك الذاكرة البصرية الآن؟ وهل يكشف الرسم ما لا تكشفه الكاميرا أو القصيدة؟

- بقيت هذه الأعمال في الصناديق زمناً طويلاً، ولم أكن أسعى إلى عرضها، كنت أتخيّل أنها ستذهب إلى بناتي، وكنت أحياناً أكتب خلفها بعض الرسائل لهن، لكن بعد المشاركة في جناح دولة الإمارات في البندقية عام 2019، ونظراً للكمّ الهائل من الأعمال التي استخدمتها خلفيةً لبعض المشاهد، ولمواصلة العمل على ثيمة الوجوه لسنوات، تحمّست لتقديمها إلى الجمهور، وكان وقوف نينا هيديمان، القيّمة الفنية ومديرة مركز مرايا للفنون في الشارقة، إلى جانبي، وتخصيص ثلاثة طوابق من مبنى المركز لأعمالي، قد خلق داخلي إحساساً مختلفاً.

وكان احتفاء الجمهور بهذا المعرض، والاهتمام الذي حظي به من قبل كبار الضيوف، وعلى رأسهم قرينة صاحب السمو حاكم الشارقة، سمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي، التي زارته وأثنت عليه، ذا معنى جميل، وتأثير بقيت أحمله في قلبي لسنوات، أصبحت تلك التجربة علامة فارقة في مسيرتي من دون أن أخطط لها أو أوليها اهتماماً مسبقاً، وبالمناسبة، كانت هي التي أعادت إليّ ذاكرة كل شيء كالمحطات التي مررت بها، والمواقف، والانكسارات، بعدها فقط شعرت بأن

مشاركة الجمهور التجارب الأقدم، التي لم يطّلع عليها سوى قلة من الأهل والأصدقاء، أصبحت ممكنة.

استعادة ذاكرة الأعمال وظروف ولادتها، وانتقالها بين أمكنة كثيرة قبل أن يحين لها أن تلتقي بالجمهور، يترك أحياناً قدراً من الأسى، حين يشعر المرء أن بعض اللحظات تتأخر، وفي حالتي، كنت أنا سبب هذا التأجيل أيضاً.

من جهة أخرى، كنت أؤمن، وما زلت، بأن بعض التجارب تحتاج إلى النضج قبل مشاركتها مع الآخرين، خاصة حين يتعلق الأمر بالفن، لأننا نتحمّل مسؤولية كاملة تجاهه من الناحية الفكرية والجمالية والأسلوبية، وعلى كل تجربة أن تبدو مكتملة ومتماسكة، حتى لو قامت على عمل واحد فقط.

• لوحاتك تبدو كأنها أحلام معلّقة على الجدار، ألوانها خافتة وخطوطها كأنها همس لا يريد أن يقال، كيف يتشكّل اللون داخلك قبل أن يظهر على القماش؟ وهل يمنحك الرسم حرية لا تتاح لك في أسر الصورة السينمائية أو في انضباط البنية الشعرية؟

- على العكس تماماً، اللوحات التي أنجزتها تضجّ بالألوان، ما عدا القليل منها، والأعمال الفنية، في رأيي، هي نوع آخر من السرد، ولهذا أفضّل وصفها بالبصرية لا التشكيلية، فالمصطلح التشكيلي يحصر العمل داخل إطار الخامة والشكل وآلية التكوين، بينما تتجاوز كثير من الممارسات الفنية اليوم حدود التشكيل إلى فضاء أوسع، يقوم على الفكرة قبل المادة، وعلى الرؤية قبل التقنية.

وحين أقول إن العمل البصري يحمل سرداً، فأنا أقصد تحديداً ذلك السرد المستمد من الفكرة أو القائم عليها، هنا يصبح لكل عمل خيط شفيف يربطه بغيره، خيط لا يرى مباشرة، لكنه يتيح المجال لبناء بنية شبه روائية داخل العمل نفسه، وهذا السرد لا يصاغ بالكلمات، بل يتشكّل من خلال المرجعيات البصرية والدلالات الضمنية، ومن الإيقاع، والعلاقة بين العناصر، والطريقة التي تتوزّع بها مساحات أجزاء العمل، أو يتحرّك بها الضوء، وتتناغم في فضائه الجزيئات.

الرسم، في هذا الإطار، ليس سوى أحد الأشكال أو الأدوات التي يمكن أن تشارك في بناء السرد، لكنه ليس السرد نفسه، تماماً كما أن الكاميرا ليست القصة بل وسيلتها، فالفن البصري يتعامل مع طبقات متعددة من الدلالات، ويستعير من الحكاية طاقتها ومن الفكرة عمقها، ليخلق لغة ثالثة، لا هي أدبية تماماً ولا تشكيلية تماماً، بل تقع في منطقة بين الاثنين، حيث يصبح الإدراك نفسه جزءاً من القراءة.

• كتبت 12 ديواناً عبر مسيرتك، من «مساء الجنة» إلى عملك الأخير، كيف تقرئين هذا المسار الطويل اليوم؟ وهل تغيّرت علاقتك بالزمن واللغة والشعر مع التراكم والتجربة؟

- لا بدّ أن يحدث تحوّل وتطوّر عبر مسيرة الإنسان، خاصة في ظل الإنتاج والعمل المتواصل، فالتغيّر، كما يقال، هو الثابت الوحيد في الكون، وهو في نظري أمر إيجابي يدفع إلى تجاوز الذات، وصقل المهارات، والبحث عن خيارات جديدة.

هناك أيضاً مسألة شخصية تتعلّق بطبيعتي، وهي الضجر من العمل على شيء واحد لمدة طويلة، إنني أضجر سريعاً، وأحاول أن أجد وسائل تساعدني على ضخ حياة جديدة أو طاقة متجددة في عملي، غير أن هناك ملامح يمكن استشفافها عند التركيز على اللغة التي تجمع كل هذه الأشكال أو على طريقة التناول، فثمة عناصر تعود إلى الظهور لأنها جزء من ذاكرة متجذّرة عبر السنوات، وهذه الملامح والظلال هي التي تدل على ما نقوم به، والذين يحرصون على مشاهدة أو قراءة أعمالي يتعرّفون فوراً إلى تلك الخصوصية.

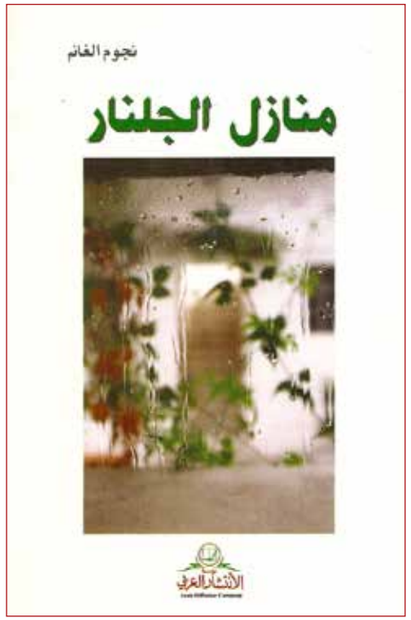
• يتوزّع مشروعك الإبداعي بين الشعر والسينما والأعمال التشكيلية، هل ترين هذه الفنون جزراً منفصلة أم أنها نهر واحد يتخذ أشكالاً متعددة؟

* طالما أنها جزء من تجربة شاملة، فلا يمكن النظر إلى هذه الفنون بوصفها جزراً منفصلة، فحتى مع تعدّد الأشكال، تبقى هناك لغة مشتركة تربط بينها، اللغة البصرية تشكّل خيطاً شفيفاً يمرّ عبر التجربة كلها ويمنحها تماسكها الداخلي.

أحد النقاد السينمائيين المهمين، وهو الراحل بشّار إبراهيم، وجد الكثير من الشعرية في فيلمي «حمامة»، وأعتزّ حتى اليوم بوصفه لي بشاعرة السينما الإماراتية،

وحين أستعين بهذا المثال، فليس من باب تفخيم الذات، وإنما للدلالة على قراءة دقيقة التقطت اللغة الشعرية في العمل السينمائي الذي أنجزته في تلك المرحلة المبكرة، وقد شعر آخرون بالأمر نفسه وهم يشاهدون «عسل ومطر وغبار» الذي جاء بعد سنوات عديدة. وفي الأعمال التي أفضّل تسميتها بالبصرية بدلاً من التشكيلية، تتاح حرية أكبر لتوظيف العديد من الوسائط في إطار مشروع واحد، قد تتقاطع فيه الأشكال التي يشتغل عليها المرء ضمن ثيمة واحدة تمنح العمل وحدة موضوعية، فالفن البصري يشمل كل ما يرتبط بالعين، وكل ما يستهدف الإدراك الحسي والمعرفي، سواء كان لوحة، أو فيديو، أو تركيباً، أو فوتوغرافيا، أو عملاً مفاهيمياً يقوم على فكرة لا على مادة.

بينما تشير الفنون التشكيلية إلى الممارسات التي تقوم على التشكيل بمعناه الحرفي، أي تكوين شكل أو هيئة من خامة ما، وهو مفهوم تاريخي وكلاسيكي يضم مجالات مثل الرسم والنحت والخزف والطباعة، وكل ما يتعامل مع المادة في صورتها المباشرة، فإنها، من جهة أخرى، تقيّد الفن داخل عملية تشكيل مادي تفترض وجود سطح وخامة ويد وصنعة، وهذه المقاربة لا تستوعب تماماً التحوّلات التي شهدتها الممارسات الفنية المعاصرة، خصوصاً حين ينتقل العمل من مجرد تشكيل مادة إلى صناعة معنى، أو



إلى بناء تجربة أو فكرة تتجاوز الشكل ذاته، لذلك تبدو كلمة «تشكيلية»، في رأيي، ضيّقة، لأنها تحصر العمل في حدود الشكل والخامة، بينما تتجه كثير من الأعمال اليوم نحو ما هو مفاهيمي، تركيبي، أدائي، سمعي بصري، أو متعدد الوسائط.

شاعرة ورسامة ومخرجة سينمائية

نجوم الغانم شاعرة ورسامة ومخرجة سينمائية إماراتية، من مواليد دبي، تعد من أبرز الأصوات الثقافية. تحمل درجة البكالوريوس في الإنتاج والإخراج التلفزيوني من جامعة أوهايو (1996)، ودرجة الماجستير في الإخراج السينمائي من جامعة غريفيث في أستراليا (1999)، وشغلت مناصب ثقافية وإعلامية، من بينها مديرة الإعلام الجديد ورئيسة قسم التدريب الإعلامي في مؤسسة الإمارات للإعلام، ورئيسة القسم الثقافي لمكتب دبي والإمارات الشمالية في جريدة الاتحاد، كما كانت عضواً في مجلس أمناء الجائزة العالمية للرواية العربية، وعضواً في مجلس إدارة هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، وتعمل حالياً مستشارة إقليمية لعدد من المؤسسات الثقافية والسينمائية والإعلامية.

نالت جوائز إماراتية وعربية ودولية، من بينها وسام فخر الإمارات، جائزة التفوق الأكاديمي، جائزة العويس الثقافية، جائزة العويس للإبداع، وفاز فيلمها «أطياف ذلك الضوء» بجائزة أفضل فيلم وثائقي محلي (2025)، وميدالية مهرجان نانت السينمائي الدولي في فرنسا.

هوى وهواء

«ورد النيل» والياسنت المائي

بقلم: خلود المعلا

لا يستحق النيل أن ينسب له ما هو دخيل عليه. هو بالتأكيد ليس "ورد النيل" وتسميته بذلك خطأ شائع في نظري، واعتماد "ورد النيل" اسماً مرادفاً لهذه النبتة الدخيلة على النيل أمر مستفز. قد تكون تسميته بورد النيل تساهلاً، جهلاً والتباساً كونه نباتاً مائياً عائماً كما هو الحال مع ورد النيل الأصيل اللوتس أو الزنبق المائي، وهما مختلفان في الشكل والأثر عن الياسنت المائي، ولا يجمع بينهم سوى أنها نباتات مائية طافية.

الياسنت المائي، موطنها الأصلي أميركا الجنوبية وتحديداً منطقة حوض الأمازون، انتشرت بشكل طبيعي في جميع أنحاء أميركا الجنوبية، وأُدخلت كنبتة زينة إلى الولايات المتحدة الأميركية في أواخر القرن الثامن عشر، ثم جنوب شرق آسيا وجنوب أفريقيا في أواخر القرن التاسع عشر. وانتشرت وتأقلمت في معظم المناطق الاستوائية وشبه الاستوائية في بيئات المياه العذبة فقط (البرك الضحلة، المستنقعات، الجداول الصغيرة، البحيرات والأنهار). وتشير كثير من المصادر إلى إدخالها إلى مصر كان في فترة حكم محمد علي باشا لتزيين نوافير حدائق القصور الملكية، ومنها انتشرت في الترع والمصارف انتشاراً سريعاً مقلقاً وتحولت من زينة إلى آفة تهدد البيئة المائية والريّ والزراعة، خاصة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

الياسنت المائي هو الاسم العلمي والأصلي لهذا النبات، ولا علاقة له بالنيل وزهوره إلّا بعد دخوله مصر عندها اكتسب اسم "ورد النيل" كونه ينمو في نهر النيل مثل ورد النيل الأصلي. والياسنت هو نبات مائي معمر يتميز بنموه وتكاثره وانتشاره السريع وقدرته على الطفو، أزهاره تشبه الزنبق، لونها بنفسجي فاتح أو أزرق وأحياناً أبيض. ورغم جمال زهوره يصنف من أكثر النباتات ضرراً. ورغم أنه له فوائد عديدة إلّا أنه يعتبر آفة خطيرة على الأنهار ونظامها البيئي بسبب نسبة استهلاكه الكبيرة للماء والأكسجين وحجبه لأشعة الشمس مما يضر بالحياة المائية، وهو مأوى الكائنات الناقلة للأمراض، وعائق للملاحة ونظم الريّ ومدمر للثروة السمكية والمزارع. تتطلب إزالته ميزانية كبيرة تسبب عبئاً اقتصادياً وبيئياً، ولهذا تتزايد الجهود بين الدول المتضررة للحد من انتشار هذه النبتة، والقضاء عليها بسبب أضرارها التي أكسبتها تسميات منفرة مثل "لص المياه"، "قاتل الأنهار"، "رعب البنغال"، فكيف يُعطى اسم "ورد النيل" وهو أبعد ما يكون عنها. ورود النيل الأصيلة تشبه نهرها في الجمال والعطايا وإلّا لما قدّستها مصر القديمة وجعلها المصريون رمز الخلق والبعث وظهرت في معابدهم وفنونهم. كيف يمكن لخطأ في التسمية تشويه ورد النيل الأصيل مثل اللوتس أو النيلم الجوزي، ونسب اسمه للنبتة الدخيلة الخطيرة التي انتشر خطرها في أكثر من دولة عربية في أفريقيا وآسيا.

سيرة هذا الياسنت المائي غنية بالعبر والدروس ابتداءً من أن الورد معادن مثل البشر تماماً، وأن المظاهر خادعة والجمال ليس دائماً نعمة، مروراً بقصة دخول الياسنت المائي إلى مصر والتي تجرنا للسؤال عن كم آفة من آفات العالم تدخل حياتنا بحجة الجمال أو الفائدة وتسبّب عواقب خارج السيطرة؟ وانتهاء بالتساهل في إطلاق المسميات غير المستحقة أو الصفات المضللة وتداولها مثلما حصل مع الياسنت المائي الذي نسب لنهر النيل ليصير "ورد النيل" اعتباطاً، أو من منطلق "من الورد ما قتل!".

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com

الكاتب الجزائري يرى أن المبدع العربي يعيش حالة من التهميش والرقابة

أمين الزاوي: كتابة التاريخ روائياً هي بحث في العاطفة المهجورة

حوار: ساسي جبيل (تونس)

يطل الروائي والمفكر والناقد الجزائري، أمين الزاوي، حاملاً مشروعاً فكرياً مستنيراً يفكك الماضي والحاضر، ويسائل الأفكار السائدة، طارحاً من جديد أسئلة للتفكر والتأمل والحوار. يكتب الزاوي باللغتين العربية والفرنسية، فقد نشر بالعربية 15 رواية وستة كتب نقدية وفكرية، ونشر بالفرنسية 14 رواية وثمانية كتب. وترتكز تجربته على الكتابة السردية، وعلى الدراسات الفكرية.

يرى أمين الزاوي نفسه قارئاً بالدرجة الأولى، إذ يؤكد أن «القراءة واجب الكتابة»، موضحاً أنه قارئ مسكون بالتراث العربي والإسلامي وللتراث الإنساني أيضاً.

وفي حوار مع مجلة «كتاب»، يقول الكاتب الجزائري أمين الزاوي، إنّ «كتابة التاريخ روائياً، كما أفهمها وأمارسها روائياً، هي البحث في تاريخ العاطفة وسيرتها، فالعاطفة طاقة إنسانية على الروائي أن يحفر فيها، إنها الفراغ الذي نكتشفه في خطاب المؤرخ»، مشيراً إلى بحث الروائي عن المسكوت عنه والمهمَّش والمهجور في كتب المؤرخين، مؤكداً أنّ «الروائي الناجح هو لسان حال المهمشين الذين صنعوا التاريخ ونسيهم التاريخ أو تنكر لهم».

وتحدث في الحوار عن وضع المثقف في الوطن العربي، بقوله «ما يتصل بالأنظمة فإنها تعيش حالة من الرّهاب من كل ما هو ثقافة وفكر وإبداع، فهي تنظر بعين الريب لمنتجي الأفكار والإبداع»، مضيفاً أن المبدع العربي يعيش في مثل هذا الوضع «حالة من التهميش وتحت الرقابة المستمرة المباشرة أو غير المباشرة».

وعن دراسة التراث، يرى صاحب «منام القيلولة» أنّ معظم الدراسات الفكرية التي تناولت التراث، «هي كتابات تدل على أزمة حضارية وسياسية وثقافية وفي مركزها أزمة الهوية»، قائلاً «نحن نفكر في الماضي أكثر ما نفكر في الحاضر أو المستقبل».

• في أعمالك الروائية، كيف تتعامل مع ثنائية التاريخ الرسمي والتاريخ المهمش أو الشعبي؟ وكيف تساهم الرواية في تشكيل أو تفكيك الهوية؟

- كتابة التاريخ روائيّاً عملية متداخلة، حساسة سياسياً ومعقدة معرفياً، فالروائي الذي يكتب التاريخ عليه أن يبحث عن البياض الذي تركه المؤرخ، البياض الذي هو الصمت الذي يقيم فيه الممنوع والمسكوت عنه والمهمش واللامفكر فيه. الروائي يحفر في الفراغات التي تخشاها السردية التاريخية الرسمية أو تتجنبها، فالرواية تشتغل في مربع الخصوصية الفردية، تشتغل في العادي، الذي هو مصنع التاريخ وصانعه، لأن التاريخ يصنعه الجندي المجهول، ويكتب في الأخير في سجلات

القادة والملوك، وحتى البطل الذي صنع له التاريخ صورة نمطية، تحوله الرواية إلى مواطن وإنسان يمارس الحياة بشكل طبيعي، حيث يتجلى فيه الخوف والتردد والشجاعة والصلابة والانهيار. الكائنات التاريخية بمنظور الرواية هشّة لأنها مصنوعة من الصدق والإنسانية، أما في الخطاب التاريخي فتبدو معلّبة ومنمّطة ومُفرغة من إنسانيتها. كتابة التاريخ روائياً، كما أفهمها وأمارسها روائياً، هي البحث في تاريخ العاطفة وسيرتها، فالعاطفة طاقة إنسانية على الروائي أن يحفر فيها، إنها الفراغ الذي نكتشفه في خطاب المؤرخ.

التاريخ يوقعه الغالب دائماً، ويكتبه المؤرخ التابع لإملاءات هذا الغالب، والروائي الصادق التنويري هو من يقوم بنقض هذه السردية من خلال البحث عن الوجه الآخر للحظة التاريخية، لاكتشاف وجوه المهمشين الذين لا لسان لهم، من هذا المنطلق فالروائي الناجح هو لسان حال المهمشين الذين صنعوا التاريخ ونسيهم التاريخ أو تنكر لهم.

• عايشتَ تحولات كبرى في الوطن العربي. كيف ترى دور المثقف العربي في فتح مساحات للنقد والتغيير؟ وكيف انعكس هذا التحدي على مسيرتك الشخصية وإنتاجك؟

- لي رأي خاص في دور المثقف في المجتمع وعلاقته بالأنظمة السياسية، شخصياً أرى بأن المثقف المسكون بهواجس مجتمعه الباحث عن تغييره في اتجاه التقدم والتطور والعدالة، هو الدليل الرمزي لمن حوله، بعيداً عن الأبوية والديماغوجية، وسلوكه يحاسب عليه أكثر من غيره، وهو باستمرار محل التقييم والانتقاد والرقابة الشعبية أكثر من غيره.

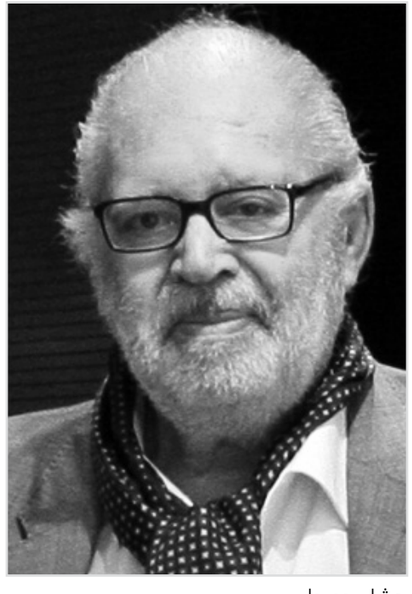
المثقف التنويري يمشي على البيض! فعلى المثقف التنويري أن يتحرك في فضاء سوسيو- ثقافي حيث يحتفظ بمسافة أمان بينه وبين نار السلطة حتى لا يحترق، وفي الوقت نفسه عليه ألّا يكون بعيداً عنها فيتجمد، أي عليه أن يظل في علاقة النقد، وهي العلاقة التي تشكل ماهية دوره، وهو الدور الذي يختلف عن دور المعارض السياسي، إذ إنّ المثقف يتحرك بمنطق الاستراتيجي، بينما يتحرك السياسي بمنطق المصلحة والمرحلة أو الموسمية الانتخابية ومزاج التحالفات. المثقف العربي كسول واتكالي في علاقته بالمؤسسة السياسية والثقافية.

• تأثرتَ بمرجعيات فكرية كبيرة. كيف تبلور مشروعك الفكري من خلال حوارك النقدي مع هذه المراجع؟ وما هي الركائز الأساسية التي تقوم عليها رؤيتك النقدية للمجتمع والتاريخ؟

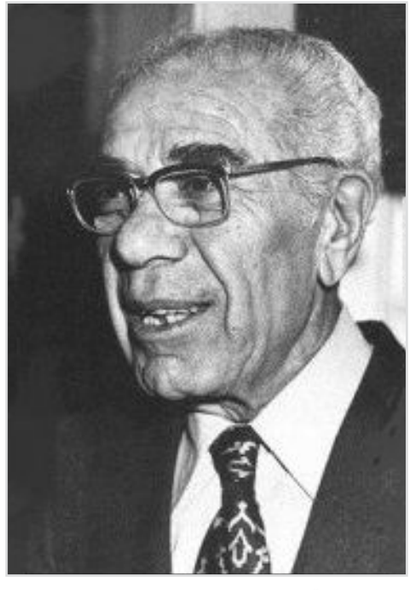
- أنا قارئ بالأساس، وأومن أن القراءة ضرورة تسبق الكتابة، القراءة واجب الكتابة، وأن الكتّاب الكبار عبر التاريخ كانوا قراء كباراً. أعتبر نفسي قارئاً مسكوناً بالتراث العربي والإسلامي. وفي الوقت نفسه أحسب نفسي أيضاً، وبكل تواضع، قارئاً وبذات الحماس والحرص للتراث الإنساني، لأن أية قراءة لا تجمع بين التراثات الإنسانية

أمين الزاوي

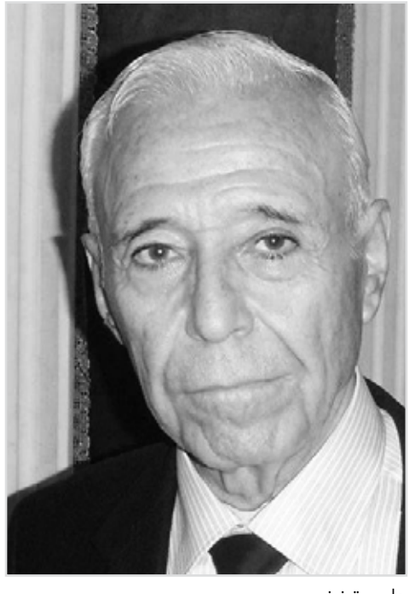
حسن حنفي



هشام جعيط



حسين مروة



طيب تيزيني

جميعها هي قراءة مبتورة وغير كاملة. علينا أن نقرأ تراثنا ونحن تحت مجهر المقارنة والنقد مع تراث الآخر كي نؤسس للحظة التحرر من النوستاجيا والانتفاخ الوطني أو القومي أو الديني أو الهوياتي، وأية كتابة ناتجة عن قراءة تراثنا مفصولاً عن التراث الإنساني هي كتابة منقوصة وعرجاء وباردة. مع ذلك، وبصدق وبكل وضوح، يبدو لي أننا غرقنا كثيراً في أوحال التراث، وجميع المشاريع التي كتبت عن التراث، مع احترامي لأصحابها، حسين مروة وطيب تيزيني ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي ومحمد عمارة وهشام جعيط، هي كتابات تدل على أزمة حضارية وسياسية وثقافية وفي مركزها أزمة الهوية. نحن نفكر في الماضي أكثر ما نفكر في الحاضر أو المستقبل. نحن نخاف على الماضي أكثر من خوفنا على المستقبل وعلى الحاضر. ولا يزال هذا الجيل من كتّاب المشاريع حول التراث يؤثرون في الجيل الجديد، وهو ما يعكس استمرار الأزمة الثقافية والسياسية والهوياتية المركبة.

• أنت مبدع في حقول متعددة (الرواية، الكتابة التاريخية التحليلية، النقد الثقافي، الصحافة). كيف تتفاعل هذه الحقول داخل مشروعك الإبداعي؟ هل تراها متكاملة أم منفصلة؟ وكيف يغذي كل مجال الآخر؟

- أؤمن بأن المثقف التنويري في مجتمعاتنا بشكل خاص، عليه أن يكون مراقباً جيداً وجاداً، ومن الداخل، لمسار حركة التاريخ التي تولد من أرحام معرفية كثيرة، ومن خلال وسائط معقدة ومتعددة، كالرواية والفلسفة والإعلام والفن التشكيلي والمسرح والسينما والموسيقى والشعر، يجب أن يكون المثقف المعاصر مسكوناً بفضول وهاجس الحفر في جميع الأشكال التعبيرية المختلفة لأنها مجتمعة هي التي تنحت صورة تقريبية وصادقة للمجتمع.

الواقع أن تجربتي تركز بالأساس على محورين أساسيين هما الكتابة السردية (الرواية) بالعربية والفرنسية من جهة، والدراسات الفكرية ذات الطابع الأنثروبولوجي الثقافي والديني من جهة ثانية، والمحور الثاني هو من يسمح لي بطرح أسئلة محرجة في نصوصي السردية.

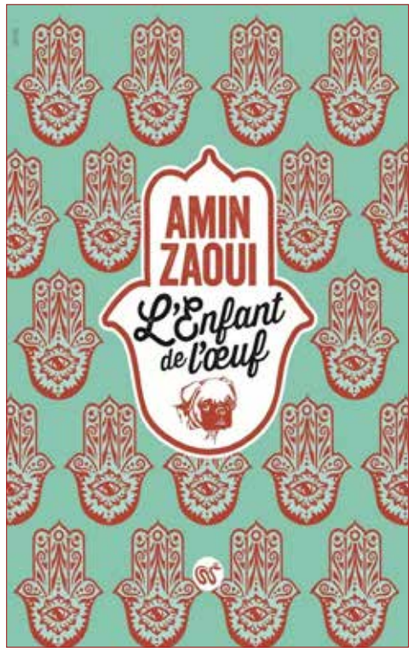
أعتقد بأننا اليوم أمام ظاهرة الرواية العالِمَة، أي الرواية التي تحمل معرفة، بطبيعة الحال دون أن تفقد سلطتها التخييلية وسرديتها المؤسسة داخل بنى جمالية أدبية، لغوية وأسلوبية.

على الرواية، كما أراها وأمارسها، أن تكون نصاً يقلق طمأنينة القارئ، أن تجعله يراجع قناعاته. الرواية الناجحة هي التي يخرج منها القارئ بكمشة من الأسئلة التي ستلاحقه في حياته الاجتماعية والسياسية والمهنية والثقافية. الرواية لا تقدم أجوبة جاهزة.

• خضتَ غمار نقد الخطاب الثقافي والسياسي العربي. ما أهم الإشكاليات أو «الأمراض» التي تراها تعيق تقدم الفكر والإبداع في الوطن العربي اليوم؟ وكيف يمكن تجاوزها؟

- أكبر مرض ينخر مسار النخب الثقافية في بلداننا هي الانتهازية والاتكالية والكسل وندرة المبادرات الفردية والجماعية. لقد عملت الأنظمة السياسية المختلفة في بلداننا على جعل المثقف في حالة انتظار المساعدة، فالمثقف يبدو وكأنه في حالة عوز دائم، إنه من ذوي الاحتياجات الخاصة، مع احترامنا لهذه الفئة، والتشبيه هنا من الباب الرمزي. ما يعيق تقدم الفكر والإبداع في بلداننا أمور عدة، منها ما يرتبط بالأنظمة السياسية ومنها ما يرتبط بالمثقفين والمفكرين والمبدعين أنفسهم. فأما ما يتصل بالأنظمة فإنها تعيش حالة من الرّهاب من كل ما هو ثقافة وفكر وإبداع، فهي تنظر بعين الريب لمنتجي الأفكار والإبداع، ومن هذه الوضعية البسيكو- سياسية التي تسكن بنية الأنظمة الحاكمة ينتج التضييق والرقابة على حرية الفكر والرأي والخيال، وبالتالي يعيش المبدع والمفكر في حالة من التهميش وتحت الرقابة المستمرة المباشرة أو غير المباشرة. وأما ما يتصل بالمفكرين والمبدعين فإنهم، ونظراً للوضع السياسي والاجتماعي العام وغير المريح، يعيشون في حالة من «رد الفعل» على ما هو قائم، وبالتالي، فإنّ مجمل فكرنا وإبداعنا ناتج عن عقلية «رد الفعل» وليس «الفعل»، ومن هنا كثير مما ينتج في الإبداع والفكر هو موسمي أو مناسباتي، قد تزول فعاليته بمجرد تغير نظام سياسي بنظام آخر.

• كثير من كتاباتك، سواء الروائية أو الفكرية، تتناول جراح الماضي، بدءاً من تاريخ الاستعمار. كيف ترى العلاقة بين استدعاء الذاكرة الجماعية المؤلمة وبين بناء مستقبل أكثر استقرارًا وإنسانية؟ وهل تواجه رواية هذه الجراح مقاومة أو تشويهًا؟



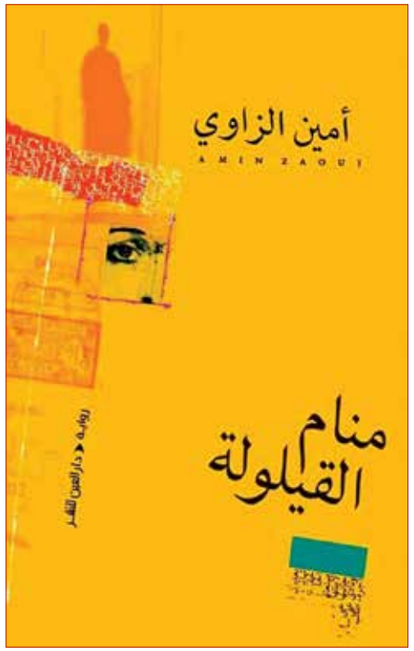
- أحاول في تجربتي الروائية سواء بالعربية أو بالفرنسية كما في كتبي الفكرية، الاشتغال على مشروع أسعى إلى تفكيكه باستمرار، وهو مشروع قائم على المحاور التالية:

أولاً: كيف يمكننا تصفية حسابنا مع الماضي الذي تحوّل من فخر وافتخار، ما في ذلك شك فالعرب والأمازيغ سجّلوا صفحات مميزة في تاريخ البشرية من الأندلس إلى بغداد، ولكن ونظراً لانتكاسة الحاضر، فقد شرع العرب ومنهم المغاربيون، وهم العارفون والحاذقون في مهمة البكاء على الأطلال، باستحضار هذه الصفحات وجعلوا منها بديلاً «كلامياً» عن واقعهم المهزوم سياسياً وعلمياً واقتصادياً وثقافياً.

ثانياً: يتناول مشروعي بالأساس أيضاً واقع المرأة في مجتمعاتنا، وهو وضع عنصري تهميشي تحقيري إقصائي باسم الدين السياسي، حتى يبدو وكأن جميع مشاكلنا سببها المرأة، وأعتقد بأن المجتمع الذي لا يجعل من المرأة شريكاً في المواطنة هو مجتمع مهزوم وبه أمراض نفسية جمعية مستأصلة ومستعصية. الرجل لن يكتب لمجتمعه النصر والتقدم إلا إذا كانت المرأة منتصرة بحضورها المواطني الفاعل. إن التخلف يتم القضاء عليه باحترام المواطنة التي لا تفرق بين الرجل والمرأة وبين صاحب عقيدة دينية وأخرى أو هوية وأخرى، الجميع متساو أمام القانون المدني.

ثالثاً: الحريات الفردية والجماعية، لا يمكن أن تكون الكتابة إنسانية وخالدة إذا لم تكن، وبشكل جمالي، دفاعاً عن الحرية، لأنها روح الحياة، والحياة السوية هي روح الكتابة.

رابعاً: العلاقة مع الآخر، على الكتابة التنويرية، روايةً أو نصاً فكرياً، أن تكون منشغلة بعلاقة الأنا بالآخر، إذا لم يكن الآخر مرآتنا سواء نقضاً أو شريكاً فإننا نتقدم في الظلام، بدون بوصلة. بقدر ما من حقنا وواجبنا الدفاع عن الخصوصية الثقافية، فإنه علينا الدفاع عن الشراكة الثقافية مع الآخر، لأن الخيرات الفكرية والفنية والأدبية هي خيرات إنسانية. عندما نقرأ رواية أو نشاهد فيلماً أو نسمع موسيقى، فإننا لا نسأل عن صاحبها أو عن جنسيته أو عن دينه أو عن لغته أو عن هويته، ولكن نسأل: هل في هذا الفن ما يمتع، ما يسألنا، ما يحرضنا على حب الحياة وحب الحرية والدفاع عنهما؟



هذه هي الخطوط العريضة التي يقوم عليها مشروعي السردي والفكري سواء باللغة العربية أو الفرنسية.

• اخترت الكتابة باللغتين العربية والفرنسية. كيف ترى الكتابة في سياق متعدد اللغات؟ وهل تعتبر اللغة نفسها أداة للمقاومة الثقافية؟

- إننا نكتب باللغة التي نحبها، أحب العربية فأكتب بها، وأقرأ بها، وأحب الفرنسية فأقرأ بها وأكتب بها. لقد نشرت أربع عشرة رواية بالفرنسية وثمانية كتب فكرية بالفرنسية، ونشرت في العربية خمس عشرة رواية وستة كتب نقدية وفكرية.

المشهد الأدبي في الجزائر متميز عن غيره في البلدان العربية، فاللغات التي تستعمل في الكتابة وفي القراءة أيضاً، وبشكل واضح وزاخر وفيه نوع من التنافس الإيجابي الخلاق هي العربية والأمازيغية والفرنسية، وفي رأيي إن هذا التنوع اللساني حالة إيجابية وهو كنز لا نجده في المجتمعات الثقافية الأخرى وبذات الزخم والقوة والنوعية. فالمجتمع الذي تكون فيه لغات متعددة وتمارس بها النخب الإبداعية حياتها ويكون بها تداول ثقافي روائي وفكري وسينمائي ومسرحي، هي مجتمعات قوية. إن مجتمعات بمخيالات متعددة هي مجتمعات قادرة على قبول الآخر وعارفة بأصول التحاور معه.

في الجزائر، نلاحظ في السنوات الأخيرة صعوداً لافتاً للكتابة بالأمازيغية في الرواية والشعر والقصة، وشيئاً فشيئاً تلتحق هذه اللغة الوطنية والرسمية بأختها اللغة العربية التي كانت لها فرص التطور أكثر خلال نصف قرن مضى. وأما الفرنسية فعلى الرغم مما كان يتوقعه البعض بأن الإبداع بها سيتقلص أو يموت مع مجيء الاستقلال واعتماد سياسية التعريب، إلاّ أننا نكتشف سنة بعد أخرى أقلاماً روائية وشعرية مميزة جزائرياً وعالمياً وهي خريجة المدرسة الجزائرية تمارس الكتابة بهذه اللغة وتدافع عن خيارات وطنية لا غبار عليها.

والجميل اليوم أننا بدأنا نقرأ بعض النصوص الروائية بالإنجليزية، خاصة بعد أن بدأت الجزائر في السنوات الأخيرة دعم تعليم الإنجليزية وإنزاله إلى السنة الثالثة ابتدائي بعد أن كان تدريس هذه اللغة يبدأ من السنة الثامنة.

• كروائي متمرس وناقد، كيف ترى تطور الرواية العربية في العقود الأخيرة؟ وما أهم الاتجاهات أو التجارب الواعدة برأيك؟ وما التحديات التي تواجهها في زمن العولمة والثورة الرقمية؟

- إن المراقب للمشهد الروائي في العالم العربي، أول ما يلفت انتباهه هو كثرة الروايات، فسوق الكتاب العربي أضحى غارقاً في معروضات الرواية، وفي ظرف أقل من عشرين سنة ظهر عندنا مئات بل آلاف الروائيين والروائيات، في كل بلداننا من نواكشوط إلى مسقط، وهي حالة أدبية وثقافية تدل على أزمة ما في وضعنا السوسيو ثقافي والأدبي، فالمجتمع الثقافي يبتعد يوماً بعد آخر عن الشعر ويلتصق بالسرد، وهو المجتمع الذي عرف باحتفائه بالشعر منذ قرون، ويعتبر العرب بأنهم أمة الشعر، أو الشعر ديوانهم، فإلى ماذا يمكننا إرجاع هذا الحال وكيف يمكننا تفسيره؟ يبدو لي بأن زمن الرواية، هذا الذي نقطعه، كما سماه الدكتور جابر عصفور، هو زمن ملتبس وغير مؤسس، فهذا السيل من الروايات التي تنزل يومياً إلى السوق، حتى أصبح عدد الروائيين

أكبر من عدد قراء الرواية، هي حالة ثقافية أدبية خلقتها ظاهرة الجوائز المشهية، خاصة الخليجية منها، أي تلك التي فيها مكافآت مالية معتبرة، وهي الرغبة التي جعلت لعاب الكتّاب يسيل أمامها، ويتضح ذلك حتى عند بعض الناشرين العرب، إذ أصبح الناشر يفرض على الكاتب عقداً متضمناً مادة تقول في ما معناه: «إذا ما حصلت الرواية على أية جائزة فالمكافأة تكون مناصفة بين الكاتب والناشر»، وهذه الحالة غريبة جداً، فلا توجد نهائياً في عقود الناشرين الأوروبيين مع كتّابهم، فالناشر لا يطالب بنصيب من المكافأة ولكن ربحه المشروع والشريف، من المفروض، يجيء من المبيعات التي تحققها الرواية المتوّجة، لكن يبدو لي بأن أكبر رواية حصلت على أكبر جائزة عربية لا تطبع خمسة آلاف نسخة، وربما أقل بكثير.

• بعد مسيرة طويلة وحافلة من الكتابة والتأمل والنقد، ما الرسالة الأساسية التي تأمل أن تتركها كتاباتك للقارئ؟ وما الحلم الذي ما زال يدفعك للإبداع؟

- لا أكتب كي أقدم النصائح، فالرواية أو الكتابة الفكرية ليست كتب التنمية البشرية التي لها القدرة «التضليلية» والساحرة على تحويل القارئ من إنسان إلى مليونير، وتجعله يعيش السعادة الكبرى، وتجعله ناجحاً، وفارساً. إن الرواية، كما أفهمها وكما أكتبها، هي نص للمتعة الفكرية، أي النص الذي يزرع في القارئ بعض الأسئلة، ويشوش عليه بعض قناعاته غير المؤسسة، الكتابة الجادة هي خضّ القارئ.

ما يمكنني قوله هو أننا مجتمع يبتعد يوماً بعد يوم عن القراءة والكتاب، ويقترب يوماً بعد يوم من الاستهلاك، وهذه هي الكارثة أو المأزق السياسي والاجتماعي والثقافي الذي يمشي إليه هذا الجيل الجديد، وعلينا معالجته بكل جرأة قبل فوات الأوان.

التكنولوجيا المعاصرة ليست ضد القراءة، إنها وسيلة ووسيط من الوسائط لتوزيع فرص القراءة أكثر فأكثر، لكننا لم نستطع المرور من الورق إلى الشاشة بسلام ثقافي وحضاري وسيكولوجي.

• ترجمت أعمالك الى 13 لغة. ماذا أضاف ذلك لمسيرتك الفكرية والابداعية؟ وهل علينا ان نترجم أنفسنا للآخر أم نترجم الآخر لأنفسنا؟

- ترجمت روايات كثيرة لي إلى لغات متعددة كالإنجليزية والإسبانية والألمانية والصينية والسويدية والإيطالية والصربية والتشيكية واليونانية والكردية وغيرها. وما في ذلك شك بأنّ الروائي كلما ترجم له عمل إلى لغة يشعر بالسعادة، ويشعر بأنّ له قارئاً في جغرافيات لغوية وثقافية بعيدة ربما لا يعرفها بالمطلق، وهذا يدفعه إلى الحفر أكثر في المجالات والقضايا التي يطرحها، وفي الوقت نفسه يتمنى أن تصله بعض ردود القراءة في هذه اللغة. لكن للأسف ما يترجم من الرواية العربية، خاصة تلك الترجمات التي تتولاها مؤسسات رسمية لها مال، هي في غالب الأحيان، اختيارها يكون لروايات لا تقدم الصورة الحقيقية عن الإنسان العربي.

خطوط السيرة

أمين الزاوي، كاتب روائي وناقد ومفكر جزائري ولد في العام 1956. يعدّ صوتاً بارزاً في المشهد الثقافي العربي. أستاذ كرسي بجامعة الجزائر المركزية. ترجمت أعمال له إلى 13 لغة. تميزت أعماله الإبداعية بالجرأة والعمق وبلمسة فلسفية وتركيز على الهوية والذاكرة.

يكتب باللغتين العربية والفرنسية، وقد نشر بالفرنسية 14 رواية وثمانية كتب فكرية، ونشر بالعربية 15 رواية وستة كتب نقدية وفكرية.

من بين أعماله الروائية: «صهيل الجسد»، «رائحة الأنثى»، «الرعشة»، «يصحو الحرير»، «السماء الثامنة»، «حادي التيوس»، «الملكة»، و«منام القيلولة».

ومن إصداراته الفكرية والنقدية: «مقدمة نظرية لتاريخ الثقافة والمثقفين في المغرب العربي»، «ثقافة الدم»، «عودة المثقفين»، و«المثقف المغاربي.. السلطة والمرأة والآخر».

تخوم الكتابة

الكتابة بالإرجاء

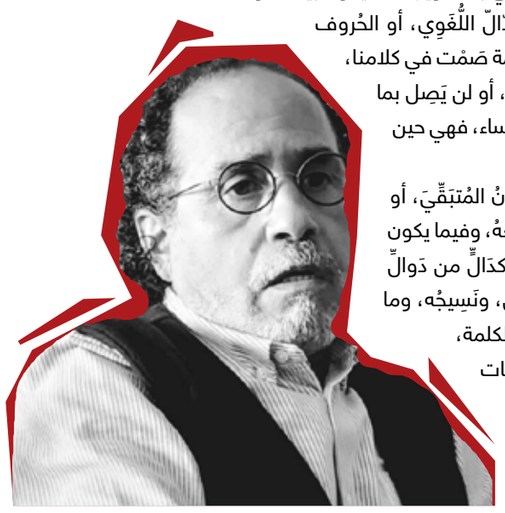
بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

ما ننْشرُهُ، ليس ما كتبْناهُ على الورق، أو في الحاسوب. ثمّة أشياء أخفيناها بالشّطْبِ، والمحوِ، والحذفِ، إمّا لم تَجِد فيما كتبناه مكانها، أو السّياق الذي تكون فيه، وإمّا أنّنا لم نَرْضَ عنها، رأيناها في غير مستوى ما كتبناه، أو ليست بين ما نكتُبُ به من طريقة وأسلوب.

هذا الإخفاء بالشّطب والمحو والحذف، هو إرْجاءٌ، وليس طمساً أو إلغاءً. نُخفِيهِ هنا، ليظهر، بعد حينٍ، هُناك، في نصّ أو عملٍ آخر، لا نَعْرِفُ كيف تسلّل إلى ذلك النّصّ، ولا أين كان في أذهانِنا، ومَتَى رأى أن يكون هُنا وليس هُناك، ولأيّ الأسباب، وقد لا ننتبه إلى تَسلُّلِهِ، إلاّ بعد حينٍ، أو بعد أن نقرأ النّص مرّاتٍ، لننتبه إلى أنّ ما رفضْناه في السّابقِ، صارَ لاحِقاً، وما اعتقدْناه حذفاً ومحواً، هو تَسطيرٌ وتثبيتٌ، أو هو إظهارٌ وإبقاءٌ، لكن في غير المكان الذي كان فيه حذْفاً ومَحْواً.

الإرْجاءُ في الكتابة، هو بين أسرارها، ما يكونُ في تجربة الكُتّاب والمبدعين مَن احترفُوا الكتابةَ، صارت عملَهم اليوميّ، أو هي ما يَحْيَون به، مَسكنَهُم في الأرض، كما قال هايدغر، حين كان بصدد قراءة هولدرلين، الذي صار في بعض مفهوماته وتصوّراته الفلسفيَّة، خَيْطَهُ الهادي.

في هذا المسكن، إذن، نُعيدُ تأْثِيثَ وُجودنا الأنطولوجِيّ، هذا الوجود الذي هو وجودٌ بالكتابة والإبداع، ووجود بالفكر والخيالِ، وجودٌ باللُّغَة والإشاراتِ والرّموز والدّلالاتِ، ووجود بالحذفِ والمحو والإرجاء. والكتابة، في الشِّعر، خُصوصاً، ليست مَلأً، بل إنّها إفْراغٌ، لا تكتفي بالتّسويدِ، فما يكون بياضاً أو فَراغاً، هو بعض ما تلتجِئُ إليه اللُّغة كمتَبقٍّ، لترميم ما عجز الدّالّ اللُّغَوِي، أو الحُروف والكلمات، بالأحرى، أن تقوله، تماماً مثلما يَحدثُ ونحن نتكلّم، فثمّة صَمْت في كلامنا، وثمّة إشارات، وحركات نقُوم بها لظَنّنا أنّ ما قُلنَاه، فيه نقصٌ ما، أو لن يَصِل بما نرغَبُ فيه، لذلك فالجِسْمُ يَقُوم بهذا التعويض، وكما قيل عن الخَنْساء، فهي حين كانت تُنْشِدُ شِعْرَها «كَانَتْ تَهْتَزُّ وهِي تَنْظُر في مَعاطِفِهَا».



وإذن، فالإرجاءُ في الكلام، وفي الكتابة، هو ما لا يَمَّحِي، ما يكونُ المُتبَقِّيَ، أو المُؤجَّل الذي لا يكون هنا اليوم، وقد يَبْزُغُ غداً هُناكَ، فيما لا نتوقَّعُهُ، وفيما يكون المكان الذي فيه يَدُلُّ على نفسِه، أو عن سِرِّه أكثر، وما ينشأ به كدَالٍّ من دَوالِّ النص التي لا يمكن الاسْتِغْناء عنها، بل هي لُحْمَة النَّص أو العَمل، ونَسِيجُه، وما يتشابَك به من خُيوطٍ، تكونُ هي الثَّوْبُ. والنَّصُّ ثَوْبٌ في أصل الكلمة، كما كانت عند الإغريق، وما تزال بنفس هذا المعنى في بعض اللّغات الأوروبيّة.

• شاعر وناقد من المغرب

وحيدون معًا

بقلم: الدكتور وائل فاروق

في منتصف التسعينات من القرن الماضي نشر ميلان كونديرا روايته "البطء"، وهي السابعة في قائمة أعماله، والأولى التي يكتبها باللغة الفرنسية، ليكتمل بها منفاه من التشيك وطنًا ولغةً. كتب كونديرا هذه الرواية في لحظة فارقة في مسيرته على الحد الفاصل بين عالمين، بين حياتين، بخيال تتنازعه مفردات لغتين؛ عن لحظة فارقة، في حياة الإنسانية بين إيقاعين: السرعة والبطء.

يشبه صاحب "خفّة الكائن التي لا تحتمل" الإنسان المعاصر براكب دراجة نارية مسرعة أصبح نتيجة للسرعة "أسير لحظة من الزمن مقطوع الصلة بالماضي والمستقبل، مقتلع من تواصل الزمن، خارج الزمن". على العكس من سائق الدراجة النارية فإن الشخص الذي يركض يكون حاضراً في جسده... يكون أكثر إحساساً بنفسه... أكثر إحساساً بالزمن. كل ذلك يتغير عندما يوكل الإنسان صلاحية السرعة لآلة. من الآن يصبح خارج العملية، ويستسلم لسرعة لا جسدية، لا مادية، السرعة البحتة، السرعة ذاتها، سرعة النشوة والانخطاف". تُغير السرعةُ علاقة الجسد بالزمن، وتَغيُّر العلاقة بالزمن يُغيِّر الوعي، آلياته وديناميته، لست أتحدث هنا عن كم ونوعية وعمق أو سطحية ما ندركه، وإنما عن كيفية الإدراك ذاتها، لذلك يتحدث كونديرا عن أن هناك "وشيجة سرية بين البطء والذاكرة، كما بين السرعة والنسيان، لنذكر بهذا الصدد، وضعية قد تبدو عادية للغاية، رجل يسير في الشارع، ثم فجأة يريد تذكر أمر ما، لكن الذاكرة لا تسعفه، في تلك اللحظة، بطريقة آلية يتمهل في الخطو، أمّا من يسعى إلى نسيان طارئ شاق وقع له توًا، على العكس يُسرع لا شعوريًا في مشيته. في الرياضيات الوجودية، تأخذ هذه التجربة شكل معادلتين أوليتين؛ تقوم الأولى على تناسب درجة البطء مع حدة الذاكرة، والثانية على تناسب درجة السرعة مع حدة النسيان".

كتب كثيرون عن مخاطر الحياة في عالم مهووس بالسرعة ومدمن عليها، وظهرت حركات مقاومة عالمية تدعو للبطء كما يورد كارل أونوريه في كتابه "في مديح البطء.. حراك عالمي يتحدى عبادة السرعة"، لكن يبدو أن الأمر قد بدأ يتجاوز اليوم قدرتنا على الاختيار بين عالم البطء/ الذاكرة الذي يتراجع، وعالم السرعة/ النسيان الذي يتقدم باندفاع، لم تعد الأزمة الوقت الذي نكرسه للقيام بممارساتنا الإنسانية وإنما قدرتنا على الوعي بالوقت والانتباه لما نقوم به من ممارسات، فعلى مدى العقدين الماضيين، أدى الانتشار الواسع للأدوات الرقمية إلى إحداث طفرة عميقة في بنيتنا المعرفية وفي الطريقة التي نتفاعل بها مع المعلومات.

يعرّف كونديرا السرعة بأنها "النشوة" التي خلعتها الثورة التكنولوجية على الإنسان، ليضعنا أمام ثنائية جديدة، لم نكن نتخيل أن أحدهما ستكون يومًا في مواجهة الأخرى هما: النشوة والمتعة، فالمتعة هي الطريق الذي نعبره نحو النشوة، لكن الوصول إلى النشوة في العصر الرقمي لا يقتضي الطريق أو العبور، لقد قضت النشوة على المتعة.

عتبة الانتباه إذن أصبحت قصيرة، ومجزأة، وسائلة، فقد تراجع بشدة الاهتمام الانتقائي والمستدام والخطّي، كذلك الذي نجده عند قارئ منغمس في مقال أو رواية، أصبح الاهتمام جزئيًا متقطعًا، مضطربًا باستمرار بسبب المحفزات الخارجية، حيث يعتمد تصميم البيئات الرقمية على تعظيم وقت البقاء وزيادة التفاعلات، وليس على الجودة المعرفية للتجربة، ويتم تقديم المعلومات في أقراص، مقسمة إلى منشورات، وإشعارات، ومعاينات، وميمات، يعزلنا تدفقها المستمر عن البيئة المحيطة بنا، وأصبحنا كما تقول شيري تيركل "وحيدين معًا"؛ معًا ظاهريًا، ولكننا وحيدون معرفيًا ومحرومون من القدرة على التفاعل العميق مع النصوص ومع الآخرين.

كثيرًا ما توصف الفضاءات الرقمية بأنها "بيئة مفترسة" حيث يتم تصميم كل عنصر داخلها بهدف جذب الانتباه، واستغلال نقاط الضعف المعرفية، وإنتاج دورة من المكافآت الفورية، لهذا عادة ما تقارن آلية عمل وسائل التواصل الاجتماعي، على وجه الخصوص، بآلية عمل آلات القمار حيث يتنقل المستخدم بحثًا عن محتوى مُرضٍ، ولكن عدم القدرة على التنبؤ وكمية المعلومات نفسها تبقيه في حالة من الانغماس تتحول إلى نوع من الإدمان الخفيف، ولكن المستمر، ولا شك أن التفاعل مع هذه الآليات يؤثر بشكل مباشر في القدرة على التركيز. فقد قدرت دراسة أجرتها شركة مايكروسوفت عام 2015 مدى انتباه الشخص العادي البالغ بحوالي 8 ثوانٍ، وقد وصفته الدراسة بأنه أقل من مدى انتباه سمكة ذهبية، فالتعرض لفترات طويلة لمحتوى مجزأ يقلل من قدرتنا على تحمل الطول والتعقيد والخطية، فالدماغ البشري المرن الذي يتكيف مع البيئة التي يتواجد فيها، بعد تعرضه لسنوات للمحتوى الصغير والإشعارات والتفاعلات السريعة، أصبح معتادًا على معالجة ما هو فوري فقط.

كثير من الممارسات غير الرقمية مثل القراءة تصبح مرهقة، وبطيئة، ومزعجة تقريبًا. في كتابه "هل الإنترنت يجعلنا أغبياء؟ كيف يُغيّر الويب أدمغتنا"؟ يُظهر نيكولاس كار كيف يُغيّر تصفح الويب الأنماط العصبية للفهم، فنحن لا نقرأ أقل فحسب، بل نقرأ أسوأ، لم نعد قادرين على الحفاظ على الاهتمام المستمر بموضوع واحد، تبدو النصوص المعقدة مثيرة للاشمئزاز بالنسبة لنا، والخطابات المفصلة "قديمة"، عفا عليها الزمن بسبب تعودنا سرعة التدفق وتغيره، وربما من الأدق أن نقول "تعويدنا"، فالمنصات الرقمية الكبرى تستثمر مليارات الدولارات لتحسين جذب الانتباه، لأن الاهتمام هو الهدف الأساسي للتسليع، إذ يعتمد الاقتصاد الرقمي المعاصر بشكل كبير على بيع اهتمام المستخدمين للمعلنين، في هذا السياق تمثل كل لحظة من التركيز فشلاً للنظام.

يبدو أن أكبر خطر يتهددنا في العالم الرقمي هو تراجع ذكاؤنا السردي تلك القدرةُ المتجذّرة بعمق في الطبيعة البشرية؛ القدرة على إضفاء معنى على التجربة من خلال القصص، وعلى التعرّف إلى السرديات وبنائها وتفسيرها – سردياتنا وسرديات الآخرين – لفهم العالم والآخرين وأنفسنا فهمًا أفضل، وكلّما ازداد احتكاكنا بالقصص، ازدادت قدرتنا على اختبار العالم، واتّسعت رقعته بالنسبة إلينا، فهو يتيح لنا السكن في قلب التعقيد، وتطوير وعيٍ أعمق بالواقع وبالعلاقات الإنسانية. يتساءل ماسيمو ريكالكاتي في كتابه "الضوء والموجة": أليس في فقدان هذه البُعد السردي، أي في صعوبة قراءة الذات وروايتها، وصعوبة قراءة مشاعر الآخرين، وفي العجز عن تخيّل مستقبلٍ ما، جزءٌ من الألم العميق الذي يعتصر الأجيال الجديدة؟ إنّ القلق والاكتئاب واضطرابات السلوك الغذائي لم تعد ظواهر هامشية؛ بل أصبحت سمات مميّزة لدى قطاع معتبر الفتيات والفتيان؟

لقد أعاد التحول الرقمي تشكيل بنيتنا المعرفية، ووقتنا الداخلي، وعلاقتنا بالمعرفة، بدأنا نفقد الرغبة في التفكير على المدى الطويل، والصبر على الجدال، والرغبة في الفهم الحقيقي، لكننا ما زلنا أذكياء سرديًا، وما زال السرد طريقنا لإضفاء معنى على تجاربنا وعلى عالمنا، فالحياة نفسها، مع السرد، تصبح أكثر امتلاءً بالحياة.

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

«الاستحواذ» الجغرافي

نقرأ عادة عن مفهوم "الاستحواذ" الاقتصادي، حين تستحوذ شركة على شركة أخرى، بشرائها كاملة أو النسبة الأكبر منها، ليتحقق للشركة المستحوِذة السيطرة المالية والإدارية. ولكن، الآن، يبدو أن هذا المفهوم يرتحل إلى "الاستحواذ الجغرافيّ"، بأن تفرض دولة "قوية" هيمنتها على مقدرات بلد آخر، جغرافياً واقتصادياً وثقافياً.

هذا التحوّل في المفهوم تقوم الآن بترحيله الرأسمالية المتوحشة، من حقل الشركات والتجارة والاقتصاد إلى جغرافيا الدول، من دون أيّ اعتبار للمواثيق الدولية التي يجري تفريغها من مضمونها. فإذا كان الاستعمار القديم يحتل بالقوة العسكرية دولاً وأقاليم، تحت مبررات خادعة تتمثل في أكاذيب "التحديث والتطوير والديمقراطية والحرية"، بينما الهدف الأساس هو نهب خيرات تلك البلدان واستعباد أهلها، فإن مفهوم "الاستحواذ على الدول" يأتي واضحاً تماماً، ولا يتطلب مبرّرات أو مسوّغات أو مقدمات. فقد وصل العالم الآن، إلى "الدرجة الحرجة"، وصارت دول ومناطق عدة مستهدفة مباشرة بما يسمى "الاستحواذ"، انطلاقاً من رؤية الاستعمار الجديد القائمة على المطامع، وبالتالي التعامل مع الجغرافيا باعتبارها "شركة" يمكن السيطرة عليها بالاستحواذ القسريّ. وما حدث من محاولات في غزة كان دليلاً على "التغوّل الاستعماري"، وما حدث في فنزويلا من خطف للرئيس وزوجته كان دليلاً آخر. كما أنّ التهديدات الموجهة إلى كوبا وكولومبيا وغرينلاند دلائل أخرى على التحوّل الخطر في العقل الغربيّ الأميركيّ الذي لا يتوقف عن التعامل باستعلاء مع كلّ شعوب الأرض وثقافاتها وحضاراتها وتاريخها وقيمها الإنسانية.

وفي حوار كنت أجريته مع الشاعرة الفنزويلية بيلين أوخيدا، سألتها عن دور الثقافة في مواجهة التهديدات، فقالت "تلعب الثقافة دوراً أساسياً في تعزيز الهوية الوطنية وسرديتها، ومن هذا المنظور، تُشكّل قوةً لمواجهة التهديدات والهجمات الصادرة عن الإمبريالية الأميركية". وأضافت "يدافع شعبٌ ذو جذور ثقافية عميقة عن أرضه، لأنه يُدرك أنها تحمل تاريخه وتقاليده ولغته وشعره وموسيقاه. إنه يدافع عن وجوده في العالم. لكننا نعيش في زمن يبدو فيه أن الهدف الإمبريالي هو تدمير الدولة القومية، ليس فقط من منظور إقليمي، بل أيضاً من منظور ثقافيّ ورمزيّ".

لقد قرأنا تصريحات أميركية استعلائية في الآونة الأخيرة، عن "نوايا ليست حسنة" للهيمنة على بلدان مستقلة وشعوب حرّة لها عمق ثقافيّ وحضاريّ ووجوديّ متجذر في الأرض والتاريخ. يجري كلّ هذا أمام أعيننا، إذ نرى جشع "ثقافة الاستعمار الجديد" واستعلائها وتلويحها بالعضلات النووية، من أجل أن "تستحوذ" أي تحتلّ دولاً لتنهبها وتستعبد أهلها . ويبدو أن هذه العقلية لن تتوقف عند حدّ، ما لم تجد الرادع لأطماعها ليضع لها حدّاً. فالتاريخ مملوء بالدروس والعبر، فقد عصفت الشعوب المستندة إلى قوة ثقافتها وقوة أرضها وقوة حضارتها وقوة حقوقها، بكل الامبراطوريات السابقة، وهذا هو مصير كلّ إمبراطورية تسعى إلى "الاستحواذ الجغرافي" على الدول، وفرض "القهر الأمميّ" على الكرة الأرضية.

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