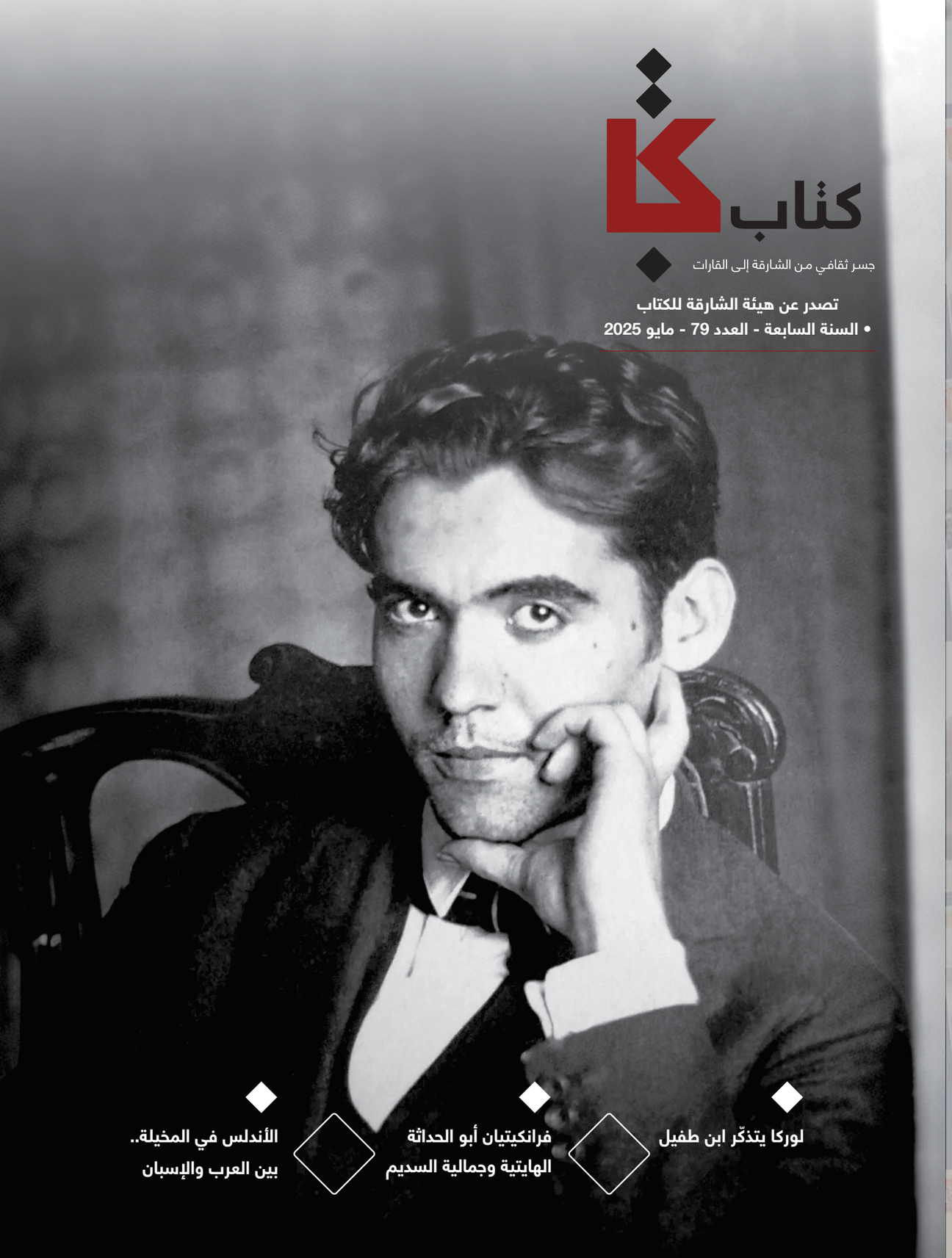


كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب
• السنة السابعة - العدد 79 - مايو 2025

- لوركا يتذكّر ابن طفيل
- فرانكيتيان أبو الحداثة الهايتية وجمالية السديم
- الأندلس في المخيلة.. بين العرب والإسبان

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

اشترك الآن

تصفح الأعداد كاملة

أول الكلام

تتويج مغربي يليق بالشارقة

احتفى المغرب بالشارقة بتتويجها ضيف شرف معرض الرباط الدولي للنشر والكتاب، في دورته الـ 30. جاء هذا التتويج الذي يليق بالمكانة الثقافية العربية والعالمية للشارقة العاصمة العالمية للكتاب للعام 2019، من الرباط العاصمة العالمية للكتاب للعام المقبل 2026. جمعتنا الرباط برباط المحبة والأخوّة والكتاب والتاريخ والعراقة، والتقت عاصمتان ثقافيتان لهما مقام عالٍ في المكانة والمكان.

سنبقى نذكر كلمة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، أثناء تكريم الشارقة للمغرب ضيف شرف معرض الشارقة الدولي للكتاب، في نوفمبر/ تشرين الثاني 2024، حين قال سموّه إن الله عوّضنا بالمغرب، بعد غيابنا عن الأندلس. وكان الحاكم الحكيم تحدّث عن مبادرة للتعاون في مجال البحث العلمي التراثي في الجامعات المغربية، حبّاً للمغرب، وتقديراً لدوره الثقافي والحضاري.

بادلنا المغرب محبة بمحبة، وجاء الاحتفاء بالشارقة ومشروعها الثقافي من أعلى المستويات، برعاية ملكية، وحضور الأمير مولاي رشيد بن الحسن، والشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب التي أكدت على عمق العلاقات بين الإمارات والمغرب، وبين الشارقة والمدن المغربية، وفي مقدمتها العاصمة الرباط. وقالت «ها نحن اليوم نستلهم من أثر ابن بطوطة، وإرث جامعة القرويين، وإسهامات الشريف الإدريسي، لنبني جسور المودة والمحبة والثقافة بين بلدينا، ونعزز بتعاوننا الروابط الأخوية التي تجمعنا، والتي تأثرت في فترة تاريخية ماضية حاولت فيها القوى العالمية التقسيم والتفريق بين شعوبنا، لكننا اليوم جيل جديد من الشعوب، وجيل جديد من القادة الذين يؤمنون بأهمية الثقافة في تعزيز التقارب بين شعوبنا، وندرك قيمة التراث، ونُقدّر بعضنا بعضاً بوعي أكبر ومسؤولية أشمل».

جمعنا معرض الرباط للكتاب، من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي، ومن ابن ماجد إلى ابن بطوطة. وجمع العاصمتين الثقافيتين، الشارقة والرباط، من أجل استعادة دور الأمة الثقافي والحضاري مجدداً، هذه الأمّة التي أشرقت شمسها على العالم، في زمن قلّت فيه الشموس، وتلبّدت فيه عتمة العقول والضمائر. لكن من أرومة أمّتنا أشرقت الكلمة، وظهر الأدب والعلم والفكر والفن، وتدفق النور. في الأرض لنا شواهد على حضارتنا، وفي السماء لنا شواهد على ثقافتنا. ولا تزال المكتبات وبيوت الحكمة والاختراعات والعلوم والقصائد تواصل حياتها على الأرض، ولا تزال نجوم وكواكب تنطق بأسمائها الفلكية العربية في السماء.

أحمد بن ركاض العامري
الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب
رئيس التحرير

رئيسة مجلس إدارة هيئة الشارقة للكتاب

الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي

Chairperson of the Sharjah Book Authority

Sheikha Bodour bint Sultan Al Qasimi

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للكتاب

رئيس التحرير

أحمد بن ركاض العامري

CEO of Sharjah Book Authority

Editor in chief

Ahmed bin Rakkad Al Ameri

مدير التحرير	Managing Editor
علي العامري	Ali Al Ameri
المشرف العام	General Supervisor
منصور الحساني	Mansour Al Hassani
المنسق العام	General Coordinator
خولة المجيني	Khoula Al Mujaini
الترجمة	Translation
أمل الزرعوني	Amel Al Zarouni
موزة الخرجي	Moza Al Kharji
مساعدة إدارية	Administrative Assistant
نور نصرة	Nour Nasrah
المدير الفني	Art Director
محمد العرقاوي	Mohammed Al Arqawi
التصميم	Graphic Design
أماني الترك	Amani Al Turk
المنسق الإعلامي	Media Coordinator
عائشة العبار	Aisha Alabbar
الاشتراكات والإعلانات	Subscription & Ads.
زاهر السوسي	Zaher Elsousi

كتاب

جسر ثقافي من الشارقة إلى القارات

مجلة شهرية تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب

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

هيئة الشارقة للكتاب
Sharjah Book Authority

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

أبواب المجلة

• السنة السابعة - العدد 79 - مايو 2025

• صورة الغلاف: الشاعر الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا (أرشيفية)

01 حوارات

01 أول الكلام: تتويج مغربي يليق بالشارقة

04 يوسف كاديل: أدعو الكتّاب إلى تفكيك جدران العالم

12 إصدارات

17 اتجاهات: النسويّة الإسلاميّة

18 حديث الوراقين

18 ناشرون: إنتاج الكتب يوازي الصناعات الكبرى

21 بقعة ضوء: تحفظات على «الأكثر مبيعًا»

22 مقالات ودراسات

22 العالم يعيد اكتشاف الكاتبة البرازيلية كلاريس ليسبكتور

30 القصيدة البصرية المغربية.. تحولات جمالية وتعبيرية

35 تخوم الكتابة: نظَّارات الماضِي.. نظَّارات الحاضر

36 جورج سيفيرس.. شاعر الحيرة الكبرى

44 فرانكيتيان أبو الحداثة الهايتية وجمالية السديم

50 الأندلس في المخيلة.. بين العرب والإسبان

59 فحوصات ثقافية: أيامنا الثقافية.. بين التقليد والابتكار

60 مراجعات

60 «المشاهد الأخيرة».. قصص على تخوم الشعر والفلسفة

64 خليل قنديل في «سيدة الأعشاب».. براعة الكتابة القصصية

69 فسحة للتأمل: العربيّ كاتباً ومكتوباً عنه

70 «بيت الجاز».. وضع قابل للاشتعال

73 مرحبا: «تشات جي بي تي» هل يهدد الصحافة أم يعيد تشكيلها؟

74 «سمكة خارجة للتو من الماء».. قوة النقصان

77 جسور: الشارقة ضيف رباط الأنوار

78 ثربانتيس يتحدث بلسان «الرجل الزجاجي»

81 مشكال: الشعرية.. نحو مفهوم شامل في ترجمة الشعر

82 «الاستصلاح العظيم».. ملحمة سنغافورة

85 ملتقى الأرياح: رحلة ذهاب وإياب

86 «استعادة فراشة الصدر».. هوية متأرجحة

89 رقوش: أسمائي

90 ضفاف

90 لوركا يتذكر ابن طفيل

95 هوى وهواء: العناوين

96 المؤلف هو حشد

100 صفحات

100 غازي انعيم: التشكيلي الفلسطيني يناضل عبر نتاجه الإبداعي

106 «قناع بلون السماء».. رواية تتحرر قبل كاتبها

108 مرايا

108 مواطن إنساني اسمه ألبير كامو

113 ممرات: الشعر في الميدان

114 من الشاطئ الآخر: سِرُّه الجحيم

116 رقيم: حكاية مغربية بين ماءيْن

الشاعر والمسرحي الموريشي يشارك العرب قيمهم وتقاليدهم

يوسف كاديل: أدعو الكتّاب إلى تفكيك جدران العالم

يوسف كاديل

حـــــواراتـــــ

حاوره: الدكتور حسن الوزاني (الرباط)

يؤكد الشاعر والكاتب المسرحي الموريشي، يوسف كاديل، أن «المسرح يمنح إمكانية التساؤل عن إنسانية زملائه من البشر، ورفع مرآة أمامهم، فيما يسمح لي الشعر بالتعبير عن إنسانيتي، وبناء جسر مع إنسانية إخواني من البشر».

ويُرجع كاديل، في حوار خاص بمجلة «كتاب»، أسباب اختياره للكتابة الشعرية إلى طبيعة الممارسة الشعرية، التي تستند إلى توظيف نوع غريب من اللغة. وهو ما ينطوي على حساسية معينة، وعلاقة معينة بالعالم وبالذات، وطريقة معينة للنظر إلى الأشياء، واصفاً الشعر بأنه «أسمى أشكال التعبير». ويقول: «هناك روايات عظيمة، ومسرحيات عظيمة، وأعمال موسيقية وفنية عظيمة. لكن لا شيء يجذبني أكثر من الشعر. لم يسبق أن أوقفتني لوحةٌ فنية أو رواية ما. ولكن عندما أقرأ لشعراء أحبهم أصعق!».

وعن التأثير الذي تركه اكتشافه لوثائق جدّه الذي كان قد التحق بالجيش البريطاني في عام 1940، وشارك في حملات مونتغمري ضد «ثعلب الصحراء» رومل، على مستوى شغفه بالتاريخ ورغبته في الكتابة، يشير إلى أنه بعد الأسابيع التي تلت اكتشافه للوثائق، وقد كان حينها في التاسعة من عمره، تخيل بتفاصيل كثيرة كيف كانت حياة هذا الرجل، الذي كان لاعبًا في التاريخ رغم مستواه المتواضع، ويضيف: «لقد شعرتُ، بعد ذلك، برغبة ملحة في الكتابة لا يمكن كبحها. رغبة لم تفارقني منذ ذلك الحين».

وفيما يخص التحديات التي يطرحها سياق العولمة أمام الأدب في موريشيوس وعموم أفريقيا، يعتبر كاديل أن هذه التحديات تحمل فرصاً، ففي الوقت الذي يبدو من العسير على الكتاب الأفارقة تكريس بصماتهم في بلدانهم، تمنحهم العولمة إمكانية التعريف بهم خارج حدودهم، والتفاعل بشكل أفضل مع زملائهم الأجانب.

وعن تأثير الاستقلال على الكُتاب الأفارقة الذين لم يعيشوا الاستعمار، يُقر يوسف كاديل بأن جيله ولد في ظل الاستعمار الجديد، مع العلم أن المستعمرين ما زالوا موجودين. ويضيف: «قد تكون السلاسل التي قيدونا بها أقل بروزا من تلك التي قيدوا بها آباءنا، لكنها ليست أقل إيلاماً».

وفيما يخص تطورات الأدب الموريشي، يُركز يوسف كاديل على التحول اللغوي لهذا الأدب، ويشير إلى أن الكُتاب الموريشيوسيين كانوا يكتبون أساساً باللغة الفرنسية إلى حدود سبعينات القرن العشرين، فيما عرفت السنوات الخمسون الماضية تطوراً للأدب المكتوب بلغة الكريول، معتبراً الكتابة بهذه اللغة ذات بعد سياسي ونضالي، وهي صوت من لا صوت لهم.

ويقف يوسف كاديل عند علاقته بالثقافة العربية، ليؤكد أن علاقته بهذه الثقافة هي عميقة باعتباره مسلماً يشارك العرب قيمهم وتقاليدهم، وإن كان يعترف بكون صلته بالأدب العربي ضعيفة نسبيًا، وذلك لكون معرفته بالأدب العربي تقتصر على المؤلفين المعروفين.

• بدأتَ مسارك الإبداعي بكتابة المسرحيات، ما الذي دعاك إلى كتابة الشعر؟

- المسرح والشعر يكملان بعضهما البعض. يتيح لي المسرح أن أتساءل عن إنسانية زملائي من البشر، أن أسألهم عن أنفسهم. أن أرفع مرآة أمامهم. وبالطبع، فإن الأسئلة التي أطرحها عليهم أطرحها على نفسي. الشعر يسمح لي بالتعبير عن إنسانيتي، وبأن أشهد على إنسانيتي، وأبني جسراً بين إنسانيتي وإنسانية إخواني من البشر.

في الحقيقة، لقد بدأت ككاتب مسرحي. كنتُ لا أزال في الجامعة عندما كتبتُ مسرحيتي الأولى، وهو عمل مبكر سرعان ما سقط في طي النسيان. بعد ذلك بعامين، سافرت إلى باريس والتحقت بالدراسات العليا في الدراسات التجارية. لكني سرعان ما هجرت مقاعد الجامعة لأتفرغ لكتابة مسرحيتي الثانية، وهي «سبتمبر الأسود». بالعودة إلى موريشيوس، تعرفت على حلقة أدبية تجمع عدداً مهماً من الكتّاب، وهناك احتككت للمرة الأولى في حياتي بالشعراء. ولعدة أشهر، كنت أستمع إليهم وهم يتلون نصوصهم ويناقشون فنهم وخصوصيات الشعر، ويستحضرون كلاسيكيات الشعر العالمي العظيمة. وتدريجياً، كنت أتعلم أن الشعر يسمح لك بقول ما يستحيل قوله، ويمنحني لغة فريدة وعميقة، تكاد تكون لا شعورية، من حيث إنها موجهة «إلى المعرفة البديهية وليس إلى العقل الخطابي»، على حد تعبير فيكتور هيغو.

• ما الذي منحه لك، إذن، الشعر على المستوى الإبداعي؟

- تقوم كتابة الشعر على استخدام نوع غريب من اللغة. وهو ما ينطوي على حساسية معينة، وعلاقة معينة بالعالم وبالذات، وطريقة معينة للنظر إلى الأشياء. إنها ميزة وعائق في الوقت نفسه. عائق، لأن العالم من حولنا لا يتناسب بشكل خاص مع الممارسة الشعرية، لكنه عائق رائع: بالنسبة لي، الشعر هو أسمى أشكال التعبير. هناك روايات عظيمة، ومسرحيات عظيمة، وأعمال موسيقية وفنية عظيمة. لكن لا شيء يجذبني أكثر من الشعر. لم يسبق أن أوقفتني لوحة فنية أو رواية ما. ولكن عندما أقرأ لشعراء أحبهم أصعق! وبعد هذه الصدمات الجميلة، كتبتُ أولى قصائدي التي ظهرت عشراتٌ منها في مختارات شعرية نشرتها دار سيناكل عام 1993.

• كثير من الشعراء يندمون عل نشر قصائدهم الأول. ماذا عنك؟

- اتسمت القصائد الأولى التي كُتبتها في سن التاسعة عشرة بحماسة وصراحة الشباب في ذلك الوقت، كنت بالتأكيد لا أزال أحاول البحث عن صوتي. وبعد سنوات قليلة، بدأت بكتابة مجموعتي الشعرية الأولى «سورينتشيرز» التي نُشرت في عام 1999. بين مختارات «سيناكل» و«ورينتشيرز»، تذوقتُ طعم الحياة، وتذوقت العالم، واكتشفتُ العديد من الشعراء. وهكذا صغتُ بالتدريج هويتي الشعرية الخاصة؛ وطوّرتُ تصوّري الخاص للوجود والكون والإنسان والموت. وانتهى بي الأمر بمواجهة ما يمكن أن أسميه «الغواية الصوفية». أنا أطمح بقوة إلى أن أتسامى بنفسي، وأن أتجاوز قضبان جسدي لأصل إلى الإغراء الباطني، وهذا الإغراء هو ما تعبر عنه قصائد «سورينشيرز» الخمسين القصيرة.

• ما الذي يعنيه أن تكون كاتباً اليوم؟

- سأقول: التحلي بالإيمان. الإيمان بكل شيء، بأحلامك، بموهبتك، بقدرك. أن تكون كاتباً لم يكن ولن يكون سهلاً أبداً. وهنا أدعو الكتّاب لأن يفككوا جدران العالم.

عندما كنت في التاسعة من عمرك، اكتشفتَ وثائق جدّك، وهو رجل التحق بالجيش البريطاني عام 1940. هل كان اكتشاف هذه الرسائل والصور الخاصة بجدك وراء شغفك بالتاريخ ورغبتك في الكتابة؟

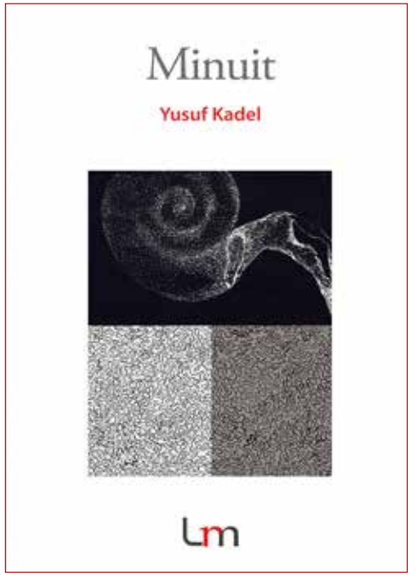
بالفعل، كان عمري تسع سنوات عندما اكتشفت عددًا من الرسائل والصور التي تخص جدي. وكان قد التحق بالجيش البريطاني في عام 1940. ومثل العديد من أبناء موريشيوس، أُرسل إلى مصر. وقد شارك على وجه الخصوص في حملات مونتغمري ضد «ثعلب الصحراء» رومل. لذا كان جدي، بمستواه المتواضع، لاعبًا في التاريخ! لقد ترك ذلك انطباعًا عميقًا في نفسي أثناء المراهقة. بعد الأسابيع التي تلت اكتشافي، تخيلتُ بتفاصيل كثيرة كيف كانت حياة هذا الرجل، وقد كانت حياته على النقيض تمامًا من حياتي. لا بد أن ذلك قد أطلق العنان لمخيلتي، لأنني شعرت، بعد ذلك، برغبة ملحة في الكتابة لا يمكن كبحها. رغبة لم تفارقني منذ ذلك الحين.

• ذهبت إلى فرنسا، عندما كنتَ في الثامنة عشرة من عمرك، لدراسة الإدارة الاقتصادية والاجتماعية. لكنك سرعان ما هجرتَ مقاعد الجامعة والحي اللاتيني. ماذا قدمت لك فرنسا على المستويين الثقافي والإنساني وأنت في تلك المرحلة؟

- كانت الفترة التي قضيتها في فرنسا مغامرة إنسانية في المقام الأول. عندما ذهبت إلى باريس للدراسة، وجدت نفسي خارج الدفء العائلي للمرة الأولى في حياتي، بمفردي في بلد أجنبي. وقد مكنني ذلك من التعرف على نفسي بشكل أفضل من نواحٍ عديدة. ذلك لأنه من خلال التجارب الجديدة تكتشف نفسك. والوقت الذي قضيته في فرنسا كان سلسلة طويلة من التجارب الجديدة. ماذا أفادني ذلك من الناحية الثقافية؟ سأقول الكثير، لأنه لطالما كان هناك تقارب ثقافي كبير بين فرنسا وموريشيوس: لدينا إمكانية الوصول إلى جميع القنوات التلفزيونية الفرنسية، ونعرف السينما الفرنسية والموسيقى الفرنسية والأدب الفرنسي عن ظهر قلب. لذلك كانت لديّ معرفة جيدة جداً بجميع جوانب الثقافة الفرنسية حتى قبل أن أذهب إلى فرنسا. ولكن، بفضل هذه الإقامة في باريس، وجدت نفسي في نوع من العلاقة الحميمة مع الفنانين المفضلين لديّ. لقد سار معظمهم على الرصيف الباريسي. وأن أكون قادراً على السير على خطاهم، والتردد على الأماكن التي كانوا يرتادونها، سيحفزني كثيراً ككاتب طموح.

• وُلدتَ في جزيرة، وقضيت كل حياتك تقريباً على داخلها. ما الذي يميز كونك من سكان الجزيرة على المستويين الوجودي والثقافي؟

- ما يميز الانعزال هو أولاً وقبل كل شيء الشعور بالانغلاق. ليس بالضرورة من الناحية الفكرية، لأن الكتب والتلفزيون والسينما والإنترنت وما إلى ذلك كلها بوابات تسمح لعقولنا بالهروب والتجول في العالم الواسع. لكن من الناحية الوجودية، من الواضح أننا نشعر بالضيق. ولكن في جزيرة مثل موريشيوس، وهي جزيرة متعددة



محطات

يوسف كاديل، شاعر وكاتب مسرحي من موريشيوس. حصل على جائزة جان فانشيت لعام 1994. ساهم في تحرير مجلة «مسارات» (تراسي)، ثم انضم إلى فريق المجلة الأدبية «نوفل إيسور»، فيما تولى تنسيق مجلة «بوان بار» الشعرية. من أعماله الشعرية: «سورينتشيرز»، «لافي ويلسون بيغيه» الصادر باللغة الكريولية، و» قابل للذوبان في العين» الذي صدر بالإنجليزية بترجمة الشاعر والمترجم الأميركي غاي بينيت. من أعماله المسرحية «سبتمبر الأسود»، و» منتصف الليل». له أيضاً «أنطولوجيا الشعر الموريشي المعاصر المكتوب باللغة الفرنسية».

صغتُ بالتدريج هويتي الشعرية؛ وطوّرتُ تصوّري الخاص للوجود والكون والإنسان والموت، لأصل إلى «الغواية الصوفية».

جزيرة موريشيوس متعددة الثقافات والأعراق، لذلك فإنّ الشعور بالضيق يفضي بشكل بارز إلى التسامح.

يمكنني أن أصف علاقتي باللغات بأنها علاقة بشريّة. فالإنجليزية اللغة الرسمية لبلدي، والأوردو لغة أجدادي، والكريول لغتي الأم.

أمل سيوتهول

أنانداديفي

الثقافات والأعراق، فإن الشعور بالضيق يفضي بشكل بارز إلى التسامح. عندما تعيش في مساحة لا تزيد على 2000 كيلومتر مربع، حيث كل ديانة وعرق في العالم تقريبًا ممثّل في هذه الجزيرة، فلا بد لك من تقديم التنازلات والتسامح. ببساطة لأنه ليس لدينا خيار آخر. نعم، إن التعصب ليس خياراً بالنسبة لنا.

• كنتَ دائماً مغرماً بالحضور الصوفي في شعرك. هل تعتقد أن هذا الحضور له جاذبية عالمية؟

- لطالما كانت هناك أسئلة معينة تشغلنا، بغض النظر عن البلد الذي ننتمي إليه أو السياق الثقافي الذي نجد أنفسنا فيه. والعديد من هذه الأسئلة صوفية عن الخلق والحياة والوجود، هذه الأسئلة تدور في أذهاننا جميعًا، إنها أحد قواسمنا المشتركة.

• ما الذي يَسم طريقتك في الكتابة؟ هل تعمل انطلاقاً من فكرة ما في إطار منظَّم؟

- أولاً، من المهم التمييز بين منهجي الدرامي ومنهجي الشعري. فكتابة المسرحية تنطوي على قدر هائل من العمل المسبق. لذا، لو كنت أنوي استحضارَ يوم واحد فقط من حياة شخصية ما، في إطار مسرحية، سيكون عليّ أن أحاول تخيل حياتها بالكامل. وسأنزلق داخل جلدها لأتركها تتشكل تدريجيًا في داخلي. هذا هو الثمن الذي تدفعه مقابل شخصيات قابلة للتصديق. أما كتابة القصيدة، فلا تتطلب أي عمل من جانبي. أنا ببساطة أعطي صوتاً للاوعي الخاص بي، ولا سيما من خلال اللجوء إلى الكتابة التلقائية، على غرار السرياليين. تسمح لي هذه الطريقة بإخراج المواضيع المدفونة في أعماقي إلى السطح، وأتركها تتدفق.

• ما هي الأسماء الأدبية الأقرب إليك؟

- عندما نواظب على القراءة، نصادف أحيانًا مؤلفين يتناغم خيالهم وحساسيتهم ورؤيتهم مع خيالنا ورؤيتنا. الأمر أشبه بالاهتزاز: تتناغم النجوم، ونفهم بشكل أفضل ما نحتاج إلى قوله وكيف يجب أن نقوله. من بين أولئك الذين كان لهم صدى في نفسي الشاعر والرسام الموريشي مالكولم دو شازال الشهير بكثافة كتبه التي قاربت التسعين كتاباً والذي أثر فيّ بقدرته على ذكر بعض «الحقائق الخفية»، وبرؤيته الهزلية. هناك أيضًا بعض أساتذة الهايكو، ومنهم الراهب البوذي الياباني ريوكان والشاعر والرسام الياباني كوباياشي عيسى، وبعض الشعراء الصوفيين، مثل جلال الدين الرومي، ويونس أمرة، وعمر الخيام، وحافظ الشيرازي، ومن السرياليين الفرنسيين المنتمين إلى أوائل القرن العشرين. سأحتفظ من السرياليين بمقاربة مختلفة للشعر، ومن الصوفيين بكثير من العمق الصوفي، ومن شعراء الهايكو بحس الإيجاز والدقة.

• أي كِتاب غيّر حياتك؟

- لقد غيرتْ الكتب حياتي. كل كتاب لديه ما يقدمه لنا، ولديه القدرة على تغيير حياتنا. كل كتاب هو فرصة للقاء، لقاء مع خيال وطريقة تفكير ورؤية للعالم وللبشر. بالطبع، بعض اللقاءات تكون أكثر حسماً من غيرها. أحيانًا نصادف كتبًا تتناغم مع أحاسيسنا وتطلعاتنا، وفجأة تتوافق النجوم ونرى أنفسنا بوضوح أكبر. كان لكتاب واحد على وجه الخصوص هذا التأثير عليّ، إنه القصيدة الملحمية «الإلياذة» للشاعر هوميروس؛ فمنذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، استلهم كل الأدب الغربي بدرجة أكبر أو أقل موضوعاته من الإلياذة: الصداقة، الخيانة، الانتقام، الإحساس بالواجب، العاطفة، الولاء، الغيرة، والشهوة.

• ما هي التحديات التي يطرحها سياق العولمة أمام الأدب الأفريقي؟

- إن التحديات التي تمثلها العولمة بالنسبة إلى المؤلفين الأفارقة لا تضاهيها سوى الفرص التي تتيحها، ذلك لأنه أصبح من الصعب، بشكل متزايد، على المؤلفين الأفارقة، وخاصة المبتدئين منهم، أن يتركوا بصمتهم، وأن يتواجدوا كمؤلفين في بلدانهم، مع العلم أن الجمهور يمكنه طلب أي عمل منشور في أي مكان في العالم بضغطة زر. لكن هذه العولمة نفسها تعني أن المؤلفين الأفارقة يمكنهم بسهولة أكبر أن يجعلوا أنفسهم معروفين خارج حدودهم، ويمكنهم التفاعل بشكل أفضل مع زملائهم الأجانب. بالتأكيد أن هذه الروابط تعزز الحيوية الأدبية في إفريقيا.

• أنت من مواليد عام 1970، وتنتمي إلى جيل الكتّاب الأفارقة الذين لم يعاصروا الاستعمار. ما الذي غيّره الاستقلال بالنسبة للكتّاب الأفارقة؟

- الكُتّاب الأفارقة من جيلي لم يعايشوا الاستعمار، هذا صحيح. لكننا وُلدنا في ظل الاستعمار الجديد، مع العلم أن المستعمرين ما زالوا موجودين. قد تكون السلاسل التي قيدونا بها أقل بروزا من تلك التي قيدوا بها آباءنا، لكنها ليست أقل إيلاماً. فبدلاً من الحديث عن الاستعمار، أفضل أن يستخدم الكتّاب الأفارقة من جيلي أقلامهم للتنديد بالاستعمار الجديد ومحاربته، فنحن لم ننل استقلالنا بعد!

• كيف يتطور الأدب الموريشي اليوم؟

- حتى سبعينات القرن العشرين، كان المؤلفون الموريشيون يكتبون أساساً باللغة الفرنسية. ولكن على مدى السنوات الخمسين الماضية أو نحو ذلك، تطور الأدب المكتوب بلغة الكريول. إن الاستخدام المتزايد باستمرار للكريول من قبل الكتّاب الموريشيون، كما هو الأمر بالنسبة إلى استخدام اللغة الفرنسية في ظل الإدارة البريطانية، له بعد سياسي ونضالي واضح. يجب التأكيد على أن الكريول هي لغة الشعب الصغير. وبالتالي فإن الكتابة بلغة الكريول تعني الكتابة بلغة من لا صوت لهم. أعتقد أن هذا الاتجاه سيزداد في السنوات القادمة. عندما ننظر إلى تطور الأدب في موريشيوس، علينا أن ننظر إلى صعود الكريول باعتبارها لغة للتعبير الأدبي. وللإشارة، فإن أدبنا تتخلله مواضيع متنوعة، مثل الغرابة، وتمازج الأجناس، والصراع الاجتماعي والعرقي، والنزعة الهندية - المحيطية، وتيارات ما بعد الحداثة، وهو أدب محكي ومروي ومغنى ومكتوب بشكل رئيسي بالفرنسية والإنجليزية والكريولية الموريشية، ولكن أيضًا بالكريولية الرودريغوانية، والكريولية الشاغوسية، والكريولية البوجبورية. ولعل من أهم أعلام هذا الأدب الذين بلغوا العالمية، جان ماري غوستاف لو كليزيو الحائز على جائزة نوبل للآداب لعام 2008، والشاعرة والروائية كاترين بودي الحاصلة على جائزة شارل بيجي لعام 2022، وجائزة فيتكان للشعر لعام 2013، والشاعرة والروائية أناندا ديفي الحاصلة على جائزة القارات الخمس للفرنكوفونية لعام 2006. كما يتسم المشهد الإبداعي بموريشيوس بوجود جيل جديد من الكتّاب الذين يبحثون عن موقعهم داخل الجزيرة وخارجها، وأستحضر من بينهم الكاتب أمل سيوتهول المعروف بكتابه «صُنع في موريشيوس»، الصادر عن دار غاليمار الفرنسية الشهيرة، والشاعر ستيفان هارت دي

عدد قليل جداً من ناشري الأدب في موريشيوس، ما يجبر المزيد من المؤلفين الموريشيين على التوجه إلى الخارج، وخاصة إلى فرنسا.

كيتنغ، الذي كان أول من أطلق حركة شعر «الصلام»، التي تقوم على الانتصار لقيم المشاركة والديمقراطية وتخطي الحواجز الاجتماعية، مع ترك قدر كبير من الحرية للشعراء، وذلك في موريشيوس وجزر أخرى في المحيط الهندي.

• هل يتعيّن على الكتّاب الأفارقة اللجوء إلى المنفى للحصول على الاعتراف؟

- ما زلنا بحاجة إلى انتزاع استقلالنا. فالكتّاب الأفارقة لا يزالون يعتمدون إلى حد كبير على الناشرين والشبكات ووسائل الإعلام الغربية لنشر أعمالهم وتوزيعها والترويج لها. وبما أننا لا نستطيع أن نعض اليد التي تُطعمنا، فإن صوتنا ليس حراً تماماً. وهو ما يؤسفني بشدة.

• اخترت الكتابة باللغة الفرنسية. كيف ترى علاقتك باللغات؟

- يمكنني أن أصف علاقتي باللغات بأنها علاقة بشريّة. فاللغة الرسمية لبلدي هي الإنجليزية، ولغة أجدادي هي الأوردو، ولغتي الأم هي الكريول؛ ومع ذلك، فإن معظم كتبي كتبتُها بالفرنسية. لم أطرح على نفسي أي أسئلة ولم أتخذ أي خيارات في هذا الإطار. عندما بدأت الكتابة، كانت الكلمات تتدفق من قلمي باللغة الفرنسية، هذا كل ما في الأمر. قبل عامين، نشرت كتابي الأول باللغة الكريولية. ومرة أخرى، لم أطرح على نفسي أي أسئلة: لقد كانت الكلمات تتدفق من قلمي عندما بدأت في كتابة هذا الكتاب باللغة الكريولية، وكان ذلك ممتعاً حقاً."

• تناولتَ، في نصك المسرحي «منتصف الليل»، أشكال العنف المختلفة، لماذا اخترت الواقعية؟

- مسرحياتي واقعية بالفعل. لقد اخترتُ الواقعية لسبب بسيط للغاية: المتفرج وقارئ العمل المتخيَّل هما بطبيعتهما يَشُكّان، فهما يعلمان جيدًا أن القصة التي يتم سردها لهما قد تم اختراعها من البداية إلى النهاية. لذا فإن التحدي الذي يواجه الكاتب المسرحي هو تجاوز عدم تصديق المشاهد أو القارئ. وكلما كانت المسرحية أكثر واقعية، كان ذلك أفضل: كلما صدّق الجمهور كلما اقتنع أكثر بالحبكة والشخصيات وهدف المسرحية. ومن هنا يأتي خيار الالتزام بالواقع قدر الإمكان.

• تُرجمت مجموعتك الشعرية «قابل للذوبان في العين» مؤخراً إلى الإنجليزية من طرف الشاعر والمترجم الأميركي غاي بينيت. ما الذي تقدمه الترجمة للعمل ولمؤلفه؟

- يمكن ترجمة معنى القصيدة بأمانة، لكن من الصعب ترجمة الإيقاع والموسيقى، إذ يمكن أن تفقد القصيدةُ بعد الترجمة نكهتَها الأصلية. ولكن بما أننا لا نستطيع أن نطلب من العالم بأسره أن يتعلم اللغة التي نعبّر بها عن أنفسنا لكي يتمكن من الوصول إلى أعمالنا، فعلينا أن نلجأ إلى الترجمة. ما تجلبه الترجمة للمؤلف هو إمكانية مشاركة أفكاره وأحلامه وحساسيته مع أولئك الذين لا يتحدثون اللغة التي يعبر بها عن نفسه.

• كيف ترى واقع النشر في موريشيوس؟

- هناك عدد قليل جداً من ناشري الأدب في موريشيوس، هذا صحيح. وهذا ما يجبر المزيد من المؤلفين الموريشيين على التوجه إلى الخارج، وخاصة إلى فرنسا. وغالبًا ما يكون سعر الكتب المنشورة في فرنسا، بعد إضافة رسوم البريد والتغليف، باهظًا بالنسبة إلى القراء في موريشيوس. لذلك نجد أنفسنا في وضع يكون فيه المؤلفون الموريشيون معروفين في الخارج أكثر من بلدهم. أجد هذا الوضع محبطاً.

• كنت مساهماً لفترة طويلة في مجلة «بوان بار». كيف عشتَ هذه التجربة؟

- كانت مجلة «بوان بار»، أول مجلة شعرية في تاريخ موريشيوس الأدبي. إنها مغامرة رائعة، بدأت في عام 2006 وانتهت في عام 2015. أسسَتها مجموعة صغيرة من الشعراء، وكنتُ محظوظًا بأن أكون جزءًا منهم، وكانت المجلة مفتوحة أمام جميع اللغات المحكية في المحيط الهندي، وجميع المدارس والاتجاهات الشعرية المعاصرة، وجميع الجنسيات، وعلى مدى ثلاثة عشر عددًا، نشرت المجلة أعمالاً من أكثر من خمسة وعشرين بلدًا. كان الهدف من المجلة أن تكون شاملة قدر الإمكان لتمكين شعراء موريشيوس من الاطلاع على أعمال زملائهم الأجانب المعاصرين وتمكين الآخرين من تقدير أعمال شعراء موريشيوس اليوم. ولا تزال مساهمتي في المجلة مصدر فخر كبير بالنسبة لي.

ستيفان هارت دي كيتنغ

كاترين بودي

العرب مكتشفو موريشيوس

تحدث الشاعر والكاتب المسرحي يوسف كاديل عن علاقته بالثقافة العربية، قائلاً «لكوني مسلماً، تربطني علاقة وثيقة بالثقافة العربية بشكل خاص. فعلى الرغم من أنني لا أتحدث العربية، فأنا من أصل هندي، إلاّ أنني أقرأ سور القرآن الكريم عندما أصلي. كما أنني أشارك العرب قيمهم وتقاليدهم»، مضيفاً «بما أنني لا أستطيع الوصول إلاّ إلى المؤلفين العرب المترجَمين إلى الفرنسية أو الإنجليزية، فإن معرفتي بالأدب العربي تقتصر، للأسف، على المؤلفين المعروفين».
وتابع كاديل أن «العرب هم أول من اكتشفوا جزيرة موريشيوس، في القرن العاشر، وكانت في ذلك الوقت نقطة عبور لتجارة الذهب والحيوانات وغيرها، وذلك قبل حلول المستعمرين الهولنديين والفرنسيين والبريطانيين».
وأوضح أنّ المسلمين يشكلون حالياً17% من سكان موريشيوس، وجميعهم تقريبًا ينحدرون من جنوب آسيا. وتشكل اللغة العربية إحدى اللغات المتداولة في موريشيوس إلى جانب قائمة من اللغات، من بينها البوجبورية والهندية والأوردية والماراثية والتاميلية والتيلجو والغوجاراتية والبنغالية والبنجابية والصينية المندرينية والباشتو، مؤكداً أنّ «كل ذلك يشكل مشتَركاً مهماً بين جزيرة موريشيوس والعالم العربي بإمكانه أن يسهل الحوار الثقافي بين المنطقتين».

رواية للكاتبة التونسية إيناس العباسي
عن الهرب المستمر من المصائر

«رأس أنجلة».. هجرات غير آمنة

بيروت – «كتاب»

تتناول الروائية والشاعرة التونسية إيناس العباسي ظاهرة الهجرة غير الآمنة، عبر روايتها الجديدة «رأس أنجلة» الصادرة حديثاً عن دار نوفل - هاشيت أنطوان للنشر في بيروت.

واختارت الكاتبة لروايتها اسم النتوء الصخريّ رأس أنجلة الذي يقع في ولاية بنزرت التونسية، ويعدّ أقصى نقطة في شمال قارة أفريقيا.

وذكر الناشر في بيان صحفي أن الرواية «عن الهرب المستمرّ من المصائر»، موضحاً أن الهرب الأوّل للبطلة نادية كان عندما فرّت بها أمّها وإخوتها من أبٍ لا يرحم. وكان هربها الثاني بعد استقرارها في بنزرت، حين اقتحم شقّتها ملثّمون صوّبوا أسلحتهم نحو صدرها، فلجأتْ إلى فرنسا، هناك طارد نادية هاجس الهرب المستمرّ من زوجٍ فرنسيّ عاشق لها لكنّه مأزوم، زجّته مشاركته في حرب أفغانستان في نوبات عنفٍ لم تسلم منها. أما أخوها نوفل فهرب حالمًا بالبدايات في إيطاليا، لكنّ البحر ابتلعه. في حين أنّ أختها ليندا التي فشلت في الغناء، حلمت بالثراء وابتلعتها المدن البراقة.

وأضاف أن «الرواية تدور حول الواقع المرّ الذي يدفع نحو هجراتٍ غير آمنة، وتُظهر أنّ الغرب ليس دائماً الجنّة أو الملجأ من جحيم أزمات الشرق، إذ هو أيضاً غارق بأزماته»، مشيراً إلى أنّ «رأس أنجلة» تسلّط الضوءَ على الهجرة غير الشرعيّة وتاريخ المهاجرين إلى الغرب، والعنصريّة شرقًا وغربًا، واكتشاف الذات والآخر، لكنها لا تخلو من سحر لحظات الطفولة الممتعة.

سيرة

إيناس العباسي، روائية وشاعرة ومترجمة من تونس، وُلدت في العاصمة تونس، عام 1982. نالت جائزة أحسن كتاب شعري تونسي لسنة 2004 عن ديوانها «أسرار الريح»، وجائزة المعهد الدنماركي بدمشق عن قصتها «حرب سنة 2012»، وجائزة كريديف عام 2007 عن كتابها الشعري «أرشيف الأعمى»، وجائزة الكومار سنة 2018 عن «منزل بورقيبة». تُرجمت قصص وقصائد لها إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية والكورية والسويدية والدنماركية والإسبانية.

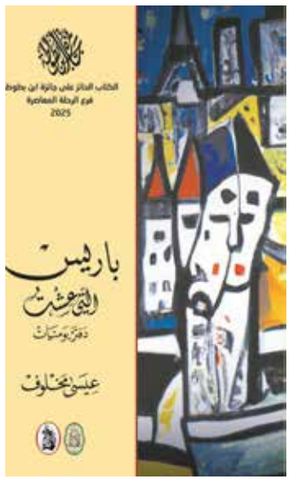
«باريس التي عشت».. مدينة بألف لون

بيروت – «كتاب»

يرصد الكاتب والشاعر اللبناني المقيم في باريس عيسى مخلوف، في كتابه الجديد «باريس التي عشتُ» حركة العاصمة الفرنسية وحياتها الثقافية، وتَغيُّر المعنى الثقافي في العالم. ويتوقف عند تجارب عدد من الأدباء والفنانين والمفكرين في العاصمة الفرنسية والكتّاب المهاجرين إليها من مختلف الجهات.

ونال الكتاب الصادر حديثاً عن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وعمّان، بالتعاون مع دار السويدي في أبوظبي، جائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة، للعام 2025. وذكرت لجنة الجائزة: «بلغة رائقة ووعي شاعر درَّب نفسه على اعتبار الشعر خالق اللغات، وبأريحيّة الفكر المنفتح على الاختلاف لإثراء الذات، يمارس صاحب هذه اليوميّات لعبة المرايا باحثًا في الآخر عن ذاته العميقة».

وفي مقدّمته ليوميّاته كتب عيسى مخلوف: «لقد عدتُ من خلال هذا الكتاب، بشكل خاصّ، إلى العقدين الأوّلين من وجودي في باريس، أواخر القرن الماضي، حين كانت المدينة تتوهّج بألف لون، على المستويين الثقافي والإبداعي، وكانت تتعدّد فيها روافد الآداب والفنون، وتصبّ في فضائها الواسع آتيةً إليها من جميع الأماكن، بما فيها العالم العربيّ»، مضيفاً أن تلك المرحلة كانت ثريّة بكل الحقول الثقافية، «قبل أن يخفت صوت الفكر على المستوى العالمي، ويتراجع الحسّ النقديّ، وتتلعثم الآداب والفنون، تحت ضَربات المال المنتصر الذي يلغي كلّ ما يتعذّر تسليعه وتحويله أداةً للمنفعة المادّيّة».



سيرة

عيسى مخلوف، كاتب وشاعر ومترجم من لبنان، مقيم في باريس. نال في جامعة السوربون شهادة الدكتوراه في الأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية. له مؤلفات عدة في الشعر والنثر والبحث. ترجم إلى اللغة العربيّة كتباً من اللغتين الفرنسيّة والإسبانية.

عمل مديراً للأخبار في «إذاعة الشرق» في باريس، وعمل في «النهار»، وأشرف على القسم الثقافي في مجلة «اليوم السابع». وعمل مدير تحرير لمجلّة «مواقف». وكان مستشاراً خاصاً للشؤون الاجتماعية والثقافية في منظمة الأمم المتحدة (2006 - 2007).

«مجموعة كلمات» تضيء على أدب القارة الأفريقية

«أحوال عصابية».. صورة روديسيا تحت الاستعمار

الشارقة – «كتاب»

ترسم الكاتبة الزيمبابوية تسيتسي دانغاريمبغا، في روايتها «أحوال عصابية» صورة مصغّرة للمجتمع الروديسي تحت الاستعمار البريطاني؛ وتعقيدات الحياة التي عاشتها روديسيا التي أصبحت بعد الاستقلال تسمى زيمبابوي عام 1980. وتقدّم الكاتبة رؤية نقدية للأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تعيشها شخصيات روايتها الصادرة حديثاً عن «مجموعة كلمات» في الشارقة، في إطار جهودها لتقديم روائع الأدب في قارة أفريقيا.

تستعرض تسيتسي دانغاريمبغا في روايتها، قضايا متعددة تتعلق بالهوية، والتعليم، والعنصرية، والصراع بين الثقافة المحلية والنظام الاستعماري.

تعد الرواية واحدة من الأعمال الأدبية البارزة التي تعكس واقع الحياة في مجتمع يرزح تحت الاستعمار، وهي تمثل الجزء الأول من ثلاثية تحمل العنوان نفسه، حاصلة على جائزة «رابطة الشعوب البريطانية» للكتاب الأول في أفريقيا في طبعتها الأولى عام 1988.

وتسلط «أحوال عصابية» الضوء على الصراع بين القيم التقليدية الأفريقية والنظام الاستعماري الغربي؛ فتامبو تعيش بين عالمين متناقضين، الريف التقليدي الذي تحكمه الأعراف والتقاليد المحلية، والاستعمار الذي يعمل على فرض ثقافته من خلال نظام تعليمي غربي يكرّس الاستعمار، ويعرقل قوى المجتمع المحلي. ويظهر هذا الصراع بوضوح في شخصية نياشا، التي تتأثر بالثقافة الغربية بعد دراستها في إنجلترا، وتصبح غير قادرة على التكيف مع الثقافة المحلية.

سيرة

تسيتسي دانغاريمبغا، روائية وكاتبة مسرحية ومُخرجة سينمائية من زيمبابوي، وُلدت في مدينة موتوكو عام 1959. حققت نجاحاً عالمياً عام 1988 من خلال روايتها «أحوال عصابية» (نيرفوس كونديشن) التي كانت أول كتاب تنشره امرأة أفريقية من زيمبابوي باللغة الإنجليزية. درست في جامعة كامبريدج، وجامعة زيمبابوي، ومدرسة أروندل. وعادت إلى زيمبابوي مع زوجها الألماني بعدما درست الإخراج السينمائي في برلين في الفترة بين 1989 و1996.

بشير البكر يكتب سيرته الروائية في «بلاد لا تشبه الأحلام»

بيروت – «كتاب»

يدوّن الكاتب والشاعر السوري بشير البكر شهادته على أحداث عايشها مع شخصيات مؤثرة بصناعة التاريخ والوجدان والوعي، في كتاب سيرته الروائية «بلاد لا تشبه الأحلام»، سارداً فيه فصولاً من حكاية رحّال اكتشف بعد رحلة طويلة أن الأماكن لا تتطابق دائماً مع الأحلام، فقد تكون جنائن أو كوابيس. وبالتنقّل بين القطارات والمطارات والمقاهي والمراكز الثقافية والصحف والمجلات في مدن عدة، يستحضر صوراً عن قرب لشخصيّات نضالية وسياسيّة وأدبية وفكرية وفنية، من بينها ياسر عرفات ومحمود درويش. وباعتماد التخييل الروائيّ، والانطلاق من الخاصّ إلى العامّ، ترتفع الرواية بالسرد إلى التوثيق لتاريخ ثقافيّ واجتماعيّ وسياسيّ.

يربط بشير البكر في كتابه الصادر حديثاً عن منشورات دار نوفل - هاشيت أنطوان في بيروت، بين السيرة الذاتيّة والتاريخ الجماعيّ، راصداً التحولات الجوهرية في سوريا ولبنان وفلسطين وعموم الوطن العربي، وفي دول أوروبية عدة.

وذكر الناشر في بيان صحفي «من منطقة الجزيرة السوريّة، من طبيعتها الخاصّة وجبالها الجاثمة على الخرافة والسِحر كجبل سنجار، تنطلق هذه السيرة الذاتيّة»، موضحاً أن السيرة الروائية للبكر تتميز «بنفَس روائيّ شاعريّ فريد، محاولةً إعادة إحياء تاريخ مهمَّش للجزيرة، وراويةً حكاية أهل تلك المنطقة المغيّبة ثقافيًّا، ومضيئةً على شخوصها كالرعاة وشخصيّة اليزيدي الفذّة».

سيرة

بشير البكر، كاتب وشاعر من سوريا، وُلد في الحسكة، عام 1956. حائز جائزة الصحافة العربية (2008). رئيس تحرير سابق في «العربي الجديد» وأحد مؤسّسيها، ومشارك بتأسيس مجلّة «بيت الشعر» في أبو ظبي. له مؤلفات في السياسة وأعمال شعريّة، وتُرجمت له قصائد إلى اللغات الفرنسيّة والإنجليزيّة والتركيّة.

سليم البيك يكتب «سيرة لسينما الفلسطينيين»

بيروت – «كتاب»

يبحث الروائي والناقد السينمائي الفلسطيني سليم البيك، في كتابه النقدي الجديد «سيرة لسينما الفلسطينيين.. محدودية المساحات والشخصيات» في تاريخ الأفلام الروائية التي أنجزها مخرجون فلسطينيون، بدءاً من بداياتها عام 1987، وصولاً إلى العام 2024. ويقدّم سيرةً لهذه السينما ضمن السياق التاريخي للقضية الفلسطينية، وبالتالي فإنه يعرض سيرة لهذه القضية من خلال أفلامها.

وكان الكتاب الصادر حديثاً عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت، في 296 صفحة من القطع الكبير، نال منحة من مؤسسة «آفاق» في بيروت عام 2021. وذكر الناشر في كلمة الغلاف الأخير أن الكتاب الذي يفرّق بين السينما الفلسطينية وسينما الفلسطينيين، «يتناول هنا سيرة السينما الروائية التي صنعها فلسطينيون، من أول هذه الأفلام إلى لحظة الانتهاء من العمل على الكتاب، وهو ما ينحصر بين حدثَين محوريّين في التاريخ الفلسطيني: انتفاضة الحجارة والحرب الإبادية»، مضيفاً «يقدّم الكتابُ سياقاً وطنياً يسبق تناولَ السيرة، باعتبار السينما انعكاساً للحالة السياسية للفلسطينيين، فانتفاضة الأقصى كذلك فرضت تحوّلاً في هذه السينما».

يتناول سليم البيك في كتابه سمات سينما الفلسطينيين، في ظل محدودية المساحات والشخصيّات، محيلاً ذلك إلى الظروف المفروضة على الحياة الفلسطينية نتيجة للاحتلال الصهيوني الاستيطاني.

وتابع الناشر أن المساحة المحدودة أدّت إلى شخصيات بإمكانيّات محدودة، فهذه الموضوعة «تبعاً لما توصّل إليه الكتاب، هي العلامة الأساسية لسينما الفلسطينيين، مع بروز أفلام كانت استثناءات تُثبت القاعدة، فكان تمرُّد الشخصيات على محدوديّة المساحات، مؤدياً إلى تحرُّر في ذاتها بوصفها شخصياتٍ دراميّة تتطوّر مع تقدّم القصة. وكانت هذه الشخصيات خارجةً عن تنميطٍ عمَّ هذه السينما، فتمايزت بفردانيةٍ متخطّية للظرف الجمعي الذي فرضته طبيعةُ الاحتلال الإسرائيلي على كامل فلسطين».

سيرة المؤلف

سليم البيك، روائي وناقد سينمائي من فلسطين، يقيم في باريس. مؤسس ورئيس تحرير مجلة «رمّان الثقافية». يكتب في النقد السينمائي والثقافي، ويعمل مستقلاً في لجان قراءة وتحكيم وبرمجة واستشارة لدى عدد من المؤسسات الثقافية والمهرجانات السينمائية.

صدرت له الروايات «عين الديك»، «سيناريو»، «تذكرتان إلى صفورية». وصدر له «تأملات في الفيلم الفلسطيني». أشرف على إصدار النسخة الجديدة من كتاب «فلسطين في السينما» وحررها وكتب مقدّمة لها.

النسويّة الإسلاميّة

بقلم: زهير أبو شايب

ثمّة إشكالات كثيرة في تسمية "النسوية الإسلامية"، لكنّها لا تعني، بالضرورة، التناقض بين الإسلام والنسويّة، فالإسلام والمرأة ينتميان كلاهما إلى الهامش، الّذي يقتضي تأجيل التناقض بينهما أو تبييته لصالح تناقضهما مع المركزيّة الإمبرياليّة الذكوريّة للحضارة الغربيّة. ذلك ما فعله مفكّرون كبار ينتمون إلى الهوامش الحضاريّة مثل إدوارد سعيد، وهومي بابا، وغياتري سبيفاك، الّذين ركّزوا، من خلال إسهاماتهم التأسيسيّة في نقد ما بعد الكولونياليّة، على نقد المركزيّات الثقافيّة الغربيّة، وتفكيكها، والكشف عن طبيعة سلوكها الانتقاصيّ مع الهوامش المغيّبة كالشرق والإسلام والمرأة وغيرها.

لقد لجأ الوعي الاستشراقيّ، كما بيّن إدوارد سعيد، إلى تأنيث الآخر تعبيرًا عن استعلائه وذكوريّته. وبذا توضّع الإسلام والمرأة حكمًا في خانة واحدة هي خانة (المؤنّث)، وبات من المفترض أن يتحالف كلّ منهما مع الآخر في مواجهة المركز الّذي نفاهما إلى الهامش. غير أنّ ما حدث هو العكس، إذ انشغل كلّ منهما بمحاربة الآخر بوصفه (ضدًّا) لا مجال لمحاورته أو لإقامة علاقة تكامليّة معه. كان على النسويّة أن تقدّم قراءتها الخاصّة للإسلام، مثلما كان على الإسلام أن يقدّم قراءته الخاصّة لقضايا المرأة. لكنّ ذلك لم يحدث إلّا على نطاق محدود. لقد انتبهت قلّة من المفكّرات النسويّات المسلمات، مثل زيبا مير حسيني، وأمينة ودود، وزينة أنور، وأسماء برلاس، وفريدة بناني، إلى أنّ التناقض مع المركزيّة الغربيّة يقتضي محاورتها والعمل على تفكيكها ونقدها، لأنّ تفعيل الهامش هو الردّ الفعليّ على تهميشه، وتفعيل الهامش يعني تحويله من مقروءٍ إلى قارئ، من موضوع جامدٍ يُقرأ إلى ذاتٍ حيّة تَقرأ.

إنّ النسويّة الإسلاميّة، إذن، تفريع في النسويّة ينطوي على تواطؤ بين النقد والأيديولوجيا، فإذا كان من حقّ المرأة أن تعاينَ العالم لا بوصفها محضَ عقلٍ محايد يَرى، بل بوصفها امرأةً مساوية للرجل في القيمة ومختلفة عنه في التكوين، فإنّ من حقّها استتباعًا أن تعاين العالم لا بوصفها مجرّد امرأةٍ محايدة تَرى، بل بوصفها امرأة تنتمي إلى فضاء حضاريّ له خصوصيّته وإحدائيّاته المختلفة. لقد نشأ عدد من التفريعات المشابهة الّتي غيّرت كثيرًا في الفكر النسويّ: النسويّة السوداء؛ النسويّة الراديكاليّة؛ النسويّة الماركسيّة؛ نسويّة الجنوب؛ وغيرها. وهي كلّها تشترك في معاينة العالم من موقع الهامش لا المتن، ومن واقع نزوع الهامش إلى التحرّر من هيمنة المتن. وإذا كان من المفترض أن تشكّل النسويّة الإسلاميّة إضافةً نوعيّةً إلى الخطاب النسويّ، فإنّ من المفترض أيضًا، بالمستوى نفسه، أن تشكّل إضافةً نوعيّةً إلى الخطاب الإسلاميّ، فقد أسهمت المقاربات النسويّة الإسلاميّة الجريئة والجديدة في تبرئة الإسلام من كثير ممّا نسب إليه من معاداةٍ للمرأة؛ وأسهمت أيضًا في تهيئة الوجدان الإسلاميّ لتقبّل بعض ما كان مرفوضًا من المقولات النسويّة.

لقد أحدثت فتاوى حسن الترابي حول قضايا تتعلق بالمرأة، هزّةً كبيرة في العقل الفقهيّ حينها. ولعلّها مهّدت الطريق أمام قبول الإسلاميّين في تونس بالقوانين البورقيبيّة المتعلّقة بالمرأة، والّتي بدت مخالفة للتشريعات التقليديّة. إنّ النسويّة الإسلاميّة، إذن، يمكن أن تسهم في عقلنة التناقضات الّتي طالما فتكت بالعقل، وفي نقد ظاهرة الغلوّ النسويّ، الّتي وصفها فهمي جدعان، في كتابه "خارج السرب"، بالنسويّة المنشقّة، بالإضافة إلى إسهامها الأهمّ في مراجعة خرائط الخراب القديمة الّتي ظلّت الثقافة الذكوريّة تستخدمها.

إنّ علينا أن نحدّد مكامن ذلك الخراب المتجدّد في موقفنا من المرأة، وأن نعيد مثلاً قراءة بعض الأحداث التاريخية بوصفها مقدّمة لتحوّل بنيويّ عميق انتهى بهزيمة المشروع المدنيّ أمام الذكوريّة، وتحوّلها من ثورةٍ إلى سلطة، ومن مشروع تحرّر إلى مشروع هيمنة.

• شاعر وفنان تشكيلي من الأردن وفلسطين

يرون قطاع النشر مصدراً للمعرفة يدعم الاقتصاد المحلي للدول

ناشرون: إنتاج الكتب يوازي الصناعات الكبرى

حديث الورّاقين

الشارقة – «كتاب»

يؤكد ناشرون عرب أن صناعة الكتاب تقف جنباً إلى جنب مع الصناعات الحيوية التي تعد مصدراً للدخل في دول العالم، قائلين إن «قطاع النشر يساهم في نشر المعرفة، وفي الوقت ذاته يرفع الناتج المحلي للدول من نلتج هذه الصناعة المعرفية التي تصل أخيراً إلى يد القارئ».

وفي الوقت الذي يُؤكد الناشرون على أهمية صناعة الكتاب بوصفها واحدة من أبرز المداخيل الحيوية؛ يرى آخرون أن قطاع النشر يعاني مصاعب جمّة نظراً إلى قلة اهتمام كثير من المؤسسات الرسمية العربية، مشيرين إلى أثر التطور التقني وما يتسبب به من تحديات لصناعة الكتاب، إذا لم يستثمر بشكل حيوي.

في هذا الصدد، يرى صاحب دار الأيام للنشر والتوزيع الأردنية، حسين التلاوي، أن «المجال النّشري يعد من المجالات الحيوية في عالم الاقتصاد، ويساهم في رفع الناتج المحلي نظراً إلى المداخيل صافية الأرباح المتأتية من الكتب». ويقول إن «النشر تعدّ عملية صناعية متكاملة، فهي تمر بمراحل متعددة تقوم على كتّاب ومحررين ومترجمين ورسّامين وفنيين وصناعيين تجتمع جهودهم لهذا المنتج المعرفي».

ويشير إلى أن «دار الأيام» تعد موزّداً رئيسياً للكتب التاريخية والأكاديمية والإبداعية من الأردن إلى مكتبة الكونغرس الأميركية، لافتاً إلى أن عملية التوريد تصب في مصلحة الاقتصاد المحلي، لكنه يؤكد في الوقت نفسه أنّ «التحول التقني إلى الكتاب المسموع يعدّ تحدياً جديداً يضرب في الصميم الكتاب الورقي، ومن الصعوبة بمكان مجابهة هذا التطور الهائل في التقنيات الجديدة».

ويرى صاحب مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي لنشر كتب الأطفال واليافعين الفلسطينية، شادي العيسة، أن «الانفتاح على دول العالم لا سيما في مجال الترجمة يعزز من صناعة الكتاب ورفع اقتصادات الدول»، قائلاً إنّ «الترجمة تؤدي دوراً بارزاً في بناء الجسور بين الشعوب وبالتالي تحريك الدفّة الاقتصادية عبر صناعة النشر»، مؤكداً أنّ «النشر صناعة توازي الصناعات الكبرى في العالم».

ويوضح العيسة أن «مؤسسة تامر» تقوم بترجمة الكتب التي تصدرها إلى أكثر من أربع لغات، مضيفاً أن «تبادل حقوق النشر يثري حركة الاقتصاد ويدعمها لأنه يعمل على تحريك العديد من القطاعات في دول العالم».

ويشير إلى أن الناشر الفلسطيني يواجه العديد من الصعوبات إذ لا تتوفر البيئة الملائمة للممارسة أعمال النشر بسبب المضايقات التي يتعرضون لها من قبل الاحتلال الصهيوني. ويضيف، من جانب آخر، أن «أصحاب دور النشر في فلسطين لا يتوقفون عن العمل، لأنهم يعتبرون صناعة الكتاب تسهم في حماية الثقافة الفلسطينية من محاولات الطمس».

وتقول محررة كتب الأطفال في دار هاشيت أنطوان للنشر اللبنانية، نجلاء رعيدي، إن «الاقتصاد الذي يصدّر الكتب هو اقتصاد رابح حتى لو كانت نسب الأرباح قليلة، ونحن نتحدث هنا عن قرابة 1% من إجمالي الناتج المحلي، ولهذه النسبة الضئيلة تأثير كبير على الأفكار، وهذا الأمر في حد ذاته اقتصاد معرفي يُبنى عليه ما هو أبعد من ذلك».

وتشير إلى أن ثمّة نظرة تفاؤلية في صناعة النشر في الوطن العربي. وتعتقد أن السنوات المقبلة من المتوقع أن تشهد نجاحاً لافتاً في هذا المجال الحيوي، داعية المؤسسات

أحمد محمد صالح

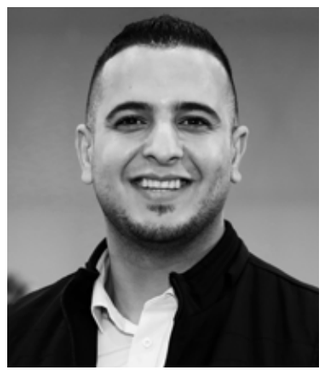
أحمد جيتاوي

الرسمية العربية إلى رعاية أكبر لصناعة النشر بوصفها قطاعاً معرفياً واقتصادياً يعمل على زيادة الوعي، وزيادة الدخل الاجمالي للدول. ويؤكد صاحب دار الرواية العربية للنشر والتوزيع الأردنية، أحمد جيتاوي، أن «النشر يساهم بشكل كبير في تنمية الاقتصاد خاصة عندما يتعلق الأمر بمسألة الاستيراد والتصدير»، قائلاً إن «هذه العملية لا تتوقف فقط على مبادلة الكتب، بل تشمل المواد التي تدخل في صناعة الكتاب مثل الورق والأحبار وآلات الطباعة. وبالتالي تنعكس على حركة الموانئ والنقل والمطابع وهي في النهاية تصب في تقوية الاقتصاد المحلي».

ويقول إنّ «الكتاب الأكاديمي في الوطن العربي ينال قسطاً كبيراً من الاهتمام على حساب الكتب الإبداعية في عملية التوريد»، آملاً بجسر الهوّة بين الناشر والمؤسسات الرسمية العربية، إذ يرى أن «المؤسسات المعنية بالنشر لا تقدم الدعم الكافي لهذا القطاع الحيوي».

ويقول صاحب دار ميديا للنشر والتوزيع المصرية، أحمد محمد صالح، إن «صناعة الكتاب تماثل أيّ عملية صناعية أخرى، إذ تقوم على جهود مئات الموظفين»، مؤكداً «قطاع النشر يساهم في تقليل نسبة البطالة في كثير من الدول، نظراً لطلبه المتزايد من الأيدي العاملة في مختلف مراحل إنتاج الكتاب حتى وصوله إلى القراء».

ويشير إلى أن الكتب التاريخية التي تتناول التاريخ المصري تشهد إقبالاً واسعاً في الطلب الخارجي، داعياً المؤسسات الرسمية إلى دعم قطاع النشر الذي يسهم في بناء العقول وإنجاح التنمية الشاملة، فضلاً عن دوره في رفع صادرات الدول.



حسن التلاوي

شادي العيسة

نجلاء رعيدي

بقعة ضوء

تحفظات على «الأكثر مبيعًا»

بقلم: علاء عبد الهادي

"قائمة الكتب الأكثر مبيعًا"، جملة أصبحت تتردد كثيرًا، في الحياة الثقافية، في معارض الكتب، وفي المواقع الإلكترونية، وصفحات التواصل الاجتماعي، ودائمًا ما تكون محل خلاف، ومحل شك وريبة، وأيضًا محلًا لكثير من التساؤلات: أكثر مبيعًا بالنسبة لماذا؟ لدارالنشر نفسها؟ أم مقارنة بغيرها من الدور؟ ثم ما المعايير التي استندت له الجهة لكي تعلق هذه اللافتة على كتب دون غيرها؟

لا تقتصر أهمية الأمر في أبعاده الاقتصادية فقط بتحقيق مبيعات وهمية بسبب تأثير ذلك الشعار على قرار الشراء، ولكنها تمتد إلى ما هو أخطر، ويتعلق باحتمالية أن تأتي كتب غثة، ضعيفة المستوى، في الصدارة على حساب كتب قيّمة تمثل بمحتواها إضافة حقيقية.

هذه الإشكالية ليست جديدة، ولكنها تفاقمت فى السنوات الأخيرة، وأصبحنا أمام ظاهرة تكاد تمثال ما يطلق عليه النقاد ظاهرة "أفلام المهرجانات" التي تكون عالية من حيث المحتوى والمضمون، لكنها لا تحظى بالإقبال الجماهيري، في مقابل أفلام جماهيرية تدغدغ مشاعر المشاهدين، عبر فكرة ساذجة، وتوليفة يتقن المخرج والمنتج توفيرها، وينتهي الأمر بتحقيق النجاح الجماهيري وبالتالي تحقيق الأرباح الكبيرة.

ببساطة يمكن أن نقول إن تحفظات عدة على قوائم الأعلى مبيعًا التي تعمل على توجيه القراء نحو عناوين بعينها، قد يكون من بينها تلك التى حظيت بأكبر قدر من الإقبال الفعلى من قبل القراء، وقد يكون غير ذلك، فهناك عدة تحديات تؤثر على مصداقية وشفافية تلك القوائم في التجارب العربية.

هذه الظاهرة غربية لم نعرفها في وطننا العربي إلا مؤخرًا، وقد بدأت على استحياء متزامنة مع معارض الكتب العربية، وكان معيار انتشار الكتاب في الماضي يتحدد بناء على عدد الكتابات النقدية التي تتناوله في المجلات الثقافية، فالكتاب المهم الذي يقبل عليه القراء، كانت بدايته تتحقق بكتابة أحد الأسماء، التي يُعتد برأيها من الكتّاب أو النقاد، عن العمل في مجلة أو صحيفة، ولكن الأمر أخذ منحى جديدًا مع توسع دور النشر بإنشاء مواقعها الإلكترونية، ثم إنشاء حسابات ترويجية لها على منصات التواصل الاجتماعي، ناهيك عن تلك المنصات التي ينشئها مدونون ومؤثرون، وأصبحت تلعب دورًا فاعلاً في توجيه شرائح كبيرة من القراء، وتحديدًا الشباب منهم لاقتناء كتب بعينها، بناء على ذائقة صاحب الصفحة، أو بناء على حساباته الخاصة، وبناء على الانطباعات الشخصية، بعيدًا عن الرؤية النقدية المبنية على دراسة وعلم ودراية.

ولكن ورغم أهمية ذلك، لا توجد آلية أو جهة يمكن أن نصفها بالحيادية وبالتزام المعايير المهنية والأخلاقية في تحديد قائمة الأكثر مبيعًا. المشكلة قد تكون غير ذات معنى فى منصات ومتاجر الكتب الإلكترونية العالمية القديمة نسبيًا والراسخة، حيث يتم إعداد القائمة إلكترونيًا، حسب مبيعات المتجر الإلكتروني الذي أسس مجده في بدايته كمنصة لبيع الكتب، ولكن المحاولات العربية لا تزال فردية ولا يمكن التعويل عليها بشكل دقيق.

إذن هل يمكن أن تكون لدينا قائمة حقيقية ودقيقة للكتب الأكثر مبيعاً، وفق معايير محددة، تزيل كل هذه المخاوف أو على الأقل تقلل منها؟

• كاتب صحفي من مصر

روايتها «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» حافلة بالتأملات الصوفية

العالم يعيد اكتشاف الكاتبة البرازيلية كلاريس ليسبكتور

كلاريس ليسبكتور

مقالات ودراسات

بقلم: عماد فؤاد (أنتويرب - بلجيكا)

قبل أن يستيقظ العالم على اسم كلاريس ليسبكتور يتردّد في كلّ مكان قبل أعوام عدة، كانت الكاتبة البرازيلية قد حققت بالفعل مكانتها المرموقة في وطنها الأم، فقد كتبت الروايات والقصص القصيرة والشذرات السردية التأملية في صحيفة «جورنال دو برازيل» واسعة الانتشار، لكن هالة النجومية التي أحاطت باسمها في العالم الناطق بالإنجليزية بدأت عام 2009، حين أصدر الكاتب والباحث الأميركي بنيامين موزر السيرة الضخمة «لماذا هذا العالم؟» عن حياة وأعمال ليسبكتور، والتي أعادت الكاتبة من جديد إلى الحياة، بعد مرور نحو 30 عاماً من وفاتها.

وعلى الرغم من الاهتمام العالمي الذي أحدثته هذه السيرة بصاحبتها القادمة من بلاد السامبا الغامضة، لا تزال مسحة الانبهار تخيّم حتّى اليوم على قارئ أعمال كلاريس ليسبكتور (1920 - 1977)، إذ جعلت سيرة موزر منها اكتشافاً أدبياً حقيقياً في الولايات المتحدة وأوروبا في السنوات الأخيرة، إلى الدرجة التي دفعت البعض إلى وضع أعمالها بأثر رجعي إلى جوار أعمال فيرجينيا وولف وجيمس جويس وفرناندو بيسوا وخورخي لويس بورخيس وغيرهم، كأحد رؤوس الطليعة الحداثية المفقودة، ولا يتردّد موزر نفسه في الإضافة إلى هذه المدائح، فيصف رواية «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» بأنها واحدة من أعظم روايات القرن العشرين»، بل وربما تكون أعمال ليسبكتور «أعظم سيرة روحية كتبت في هذا القرن»، حسب كاتب سيرتها.

قارن النقاد رواية كلاريس ليسبكتور الأولى «بالقرب من القلب المتوحش»، والصادرة عام 1943، بأعمال جويس وكاثرين مانسفيلد ودوستويفسكي وبروست عند نشرها، ورفعها بعضهم إلى مصاف «أفضل رواية كتبتها امرأة في اللغة البرتغالية على الإطلاق»!

أزعجت هذه «المقارنات» الكاتبة بشدة، ببساطة لأنها لم تقرأ كل هؤلاء الكتّاب أصلاً، ولا تعرف عن أعمالهم التي قارنوها بروايتها أي شيء، إلى الدرجة التي دفعت الشاعرة الأميركية إليزابيث بيشوب، والتي كانت صديقة مقربة منها، إلى اعتبار كلاريس ليسبكتور أفضل من بورخيس: «الذي كان جيداً، لكن ليس بشكل كاف»، و«أكثر كاتبة غير أدبية قابلتها على الإطلاق»، وكتبت في رسالة إلى الشاعر الأميركي روبرت لويل تقول: «إنها لا تفتح كتاباً أبداً، لا تقرأ أي شيء، أعتقد أنها كاتبة (عصامية)، شيء يشبه الرسام الفطري».

الفرار من أوكرانيا

لا أتصوّر أن الكاتبة البرازيلية كانت ستعتبر ما قالته إليزابيث بيشوب عنها إطراءً، خاصة أن السيرة الذاتية التي كتبها بنيامين موزر تُظهر أن كلاريس لم تكن «جاهلة» أو «فطرية» إلى هذه الدرجة، صحيح أنها عاشت طفولة فقيرة مع أب لم يستطع إلّا أن

يكون بائعاً متجولاً، ولكن بفضل ذكائها الحاد، أكملت ليسبكتور مراحلها الدراسية بنجاح، وحصلت على شهادتها الجامعية، وكانت واسعة الاطلاع وتتحدث لغات عدة، كما سافرت حول العالم من خلال زواجها من دبلوماسي، ويثبت موزر - من خلال تتبع حياتها - أنها كانت «واحدة من أكثر النساء تعليماً في جيلها على المستوى العالمي، وليس في البرازيل وحدها».

وذهبت الكاتبة الفرنسية هيلين سيكسوس إلى أبعد من ذلك حين كتبت: «ليسبكتور هي ما كان سيبدو عليه ريلكه لو كان امرأة يهودية مولودة في أوكرانيا، رامبو لو كان أماً في الخمسين، هايدغر لو كان قد توقف عن أن يكون ألمانياً، وكافكا لو كان امرأة».

وكما هي الحال مع الكُتّاب الذين يتمّ إحياء أعمالهم بعد موتهم، لا يزال البحث جارياً عن أي سطر - حتى ولو كان تافهاً - للترويج له، ومن وقت إلى آخر يعثر المرء على جواهر صغيرة وسط ركام أرشيف هؤلاء الراحلين، على هذا النحو بدأت تظهر العديد من ترجمات كتب الرسائل واليوميات الخاصة بكلاريس ليسبكتور، إلى جوار أعمالها الأدبية القليلة، ففي الهولندية مثلاً، وبعد ظهور ترجمات عدة لرواياتها: «بالقرب من القلب المتوحش»، و«ساعة النجمة» و«ماء حي»، صدر في منتصف 2024 كتاب يضم مراسلاتها مع شقيقتيها تانيا وإليسا، حمل عنوان «أعزّائي»، ويضمّ 28 من رسائل ليسبكتور البالغ عددها 148 رسالة، كتبتها إلى شقيقتيها بين عامي 1940 و1959، وهي الفترة التي عاشت فيها الكاتبة بشكل رئيس خارج البرازيل بسبب عمل زوجها الدبلوماسي، كما صدرت أيضاً الترجمة الهولندية الأولى لرواية «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.»، والتي يعدها النقاد نقطة تحوّل محورية في أعمال ليسبكتور الأدبية.

ولدت كلاريس ليسبكتور في أوكرانيا عام 1920، ومع استمرار الأعمال العدائية ضد يهود أوكرانيا، غادرت عائلة ليسبكتور إلى البرازيل، وهناك أُطلق على الطفلة خايا اسمها الجديد كلاريس، ثم تموت الأم تاركة كلاريس في التاسعة من عمرها مع شقيقتيها الأصغر منها، لاحقاً ستكتب كلاريس: «ومع ذلك، فقد قُدّر لي أن أُولد في هذا العالم بطريقة فائقة الجمال، كانت والدتي مريضة بالفعل، وبسبب الاعتقاد السائد بأن المرأة يمكن أن تُشفى من مرض الزهري بالإنجاب، تم الحمل بي عمداً، بدافع الأمل». لكن الطفلة تكبر حاملة ذنب موت أمها، تقول: «وحتى يومنا هذا، أحيا مثقلة بهذا الذنب: لقد حُمِلتُ لغرض معين، وفشلت في أداء مهمّتي، كما لو كانوا عوّلوا عليّ في خنادق الحرب، ثم تخليت عنهم».

رواية في غرف البيت

نُشرت «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» لأوّل مرة عام 1964، وهي رواية تجريبية يتم الإشارة إليها باعتبارها الركن الأساس في مشروع كلاريس ليسبكتور الأدبي، وتدور حول امرأة تعثر على صرصور في منزلها وتقتله باشمئزاز، ثم تقضي أكثر من 200 صفحة تفكر في الأمر!

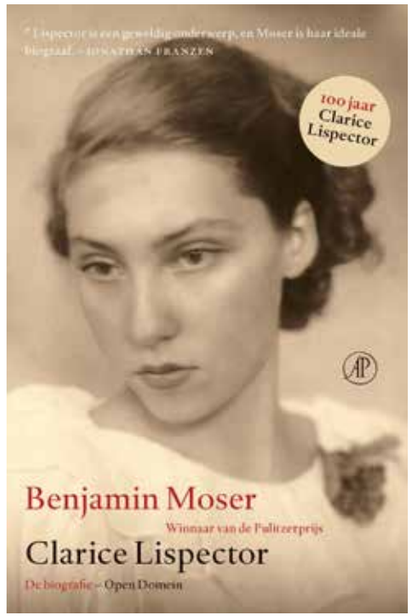
سيكون من المؤسف اختزال رواية فريدة وفلسفية كهذه إلى مثل هذه النظرة المبسطة، فالبطلة هي «ج. هـ.»؛ فنانة ونحاتة برازيلية ميسورة الحال؛ جمعت ثروة صغيرة من خلال استثمارات ناجحة، نراها في شقتها العلوية في بداية الرواية بعد أن استقالت خادمتها (جانير)، تستعد لتنظيف غرفة الخادمة حتى يتسنّى للبديلة الجديدة الانتقال إليها قريباً، يشعر القارئ منذ الصفحات الأولى للرواية أن الكاتبة لا تقدّم إلاّ أقل المعلومات عن بطلتها، وربما كان اختيار ليسبكتور أن تكون بطلتها هي «الراوية» هو ما عمل على قلّة المعلومات التي يستبطنها القارئ عن البطلة، فنحن نغوص في أفكارها وذكرياتها تدريجياً، لنكتشف أننا أمام راوية تتخفّى عمداً عن القارئ، حتى إننا نقرأ على لسانها: «ما عليك سوى النظر إلى الأحرف الأولى من اسمي (ج. هـ.) محفورة على جلد حقائبي لتعرفني، كما أنّني لن أطلب من الآخرين أكثر من لمعة الأحرف الأولى لأسمائهم».

تقدّم الكاتبة في «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» عالماً مجرداً من تفاصيل الحياة الخارجية، إذ تدور الرواية في غرف البيت، لكننا لا نشعر إلا بتحركنا بين دهاليز وسراديب أفكار البطلة وتداعيات ذكرياتها، فيما تبقى تفاصيل البيت ذاتها مبهمة، غير محدّدة المعالم وغائبة التفاصيل، حتى إن شخصية الخادمة جانير لا توصف إلا بشكل عرضي، ونتيجة لذلك تبدو أجزاء القصة معتمة وضبابية، وبالتالي مفتوحة النهايات قدر الإمكان، فالسيدة «ج. هـ.» يمكن أن تكون أي امرأة ثرية محتملة، ويمكن أن يكون بيتها في أي مكان في العالم!

أضفى هذا التجريد المكاني والإبهام الزمني شيئاً من البلاغة الأسطورية على أجواء السرد في الرواية؛ رافعاً عالمها إلى ما يشبه العوالم الأسطورية الغامضة، ألم تنشأ الأساطير والقصص الملحمية نفسها من أسلوب التجريد ذاته، إذ يقدم لنا السرد فيها ما هو ضروري، تاركاً للقارئ ملء ثغرات النص عبر خياله؟!

تجذبك كلاريس ليسبكتور إلى ما تحت السطح منذ الصفحة الأولى، ويساعد المنظور السردي المغلق للنص الذي يأخذ شكل المونولوج الطويل على ذلك، وهو أيضاً أسلوب مراوغ وغير صريح، لا يتضح دائماً ما إذا كان داخلياً أم لا، فالبطلة تخاطب

رواية «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» يعدّها النقاد نقطة تحوّل محورية في الأعمال الأدبية للكاتبة البرازيلية.



فيرجينيا وولف

هيلين سيكسوس

قارئاً وهمياً أحياناً لتقول له شيئاً ما، لذا يبدو الأمر كما لو أنها تكتب رسالة أو نوعاً من المذكرات، ومع ذلك، فإن ما يُروى هو أكثر استبطاناً وانتقائية من أن يكون نصاً تواصلياً، كتب بغرض انتظار الرد، فالبطلة «ج. هـ.» تسجل أفكارها وتجاربها وأحاسيسها التي نتجت عن حدث معين هو قتل الصرصور، والذي لم يوصف في البداية بأي تفاصيل، بل بطريقة حسية وبأسلوب شبه صوفي مليء بالتأملات المثيرة للتفكير والتفسير الفلسفيين، تتساءل «ج. هـ.»: «أنا أبحث، أحاول أن أفهم، أن أنقل ما اختبرته لشخص ما، ولا أعرف لمن، لكنني لا أريد أن أحتفظ بما اختبرته لنفسي، لا أعرف ماذا أفعل، أخشى ذلك التفكك العميق».

لقاء مع الكينونة

تشير هذه الجمل الافتتاحية للرواية إلى وقوع حدث معين، وما يتبعه من اضطراب، ولا يتضح كنه هذا الحدث بالضبط إلا بعد نحو 60 صفحة، وتكمن نقطة الذروة في المواجهة مع الصرصور عند فتح خزانة الملابس في الغرفة المتربة، تجد «ج. هـ.» نفسها فجأة وجهاً لوجه أمام حشرة كبيرة، كان أول رد فعل لها هو الشيء الغريزي الذي سيفعله أي شخص آخر: الاشمئزاز، ولكن في تأملاتها، تحاول معرفة سبب رعبها من الحشرة الوحش إلى هذه الدرجة، وسرعان ما تتخطّى البطلة فكرة أن الحشرات قد تكون ببساطة قذرة أو غريبة، وعندما تتأمّل المظهر المعقد للصرصور، تتوصل إلى استنتاج مفاده أن هذا الكائن الحي لطيف ومسالم أيضاً، لكن تتولد الصدمة من شيء أعمق من هذا كله، إذ ترى الصرصور كرمز لكل الحياة غير البشرية على الأرض، وكيف لا وهو أقدم عمراً من الإنسان نفسه: «ما كان ينفّرني دائماً من الصراصير هو أنها قديمة ومع ذلك معاصرة، معرفة أنها كانت موجودة بالفعل منذ القدم كما هي موجودة الآن بالضبط يرعبني، كانت موجودة حتى عندما لم تكن الديناصورات الأولى قد ظهرت بعد، إن معرفة أن البشر الأوائل رأوها تزحف بأعداد كبيرة في كل مكان يجعلني أتصاغر».

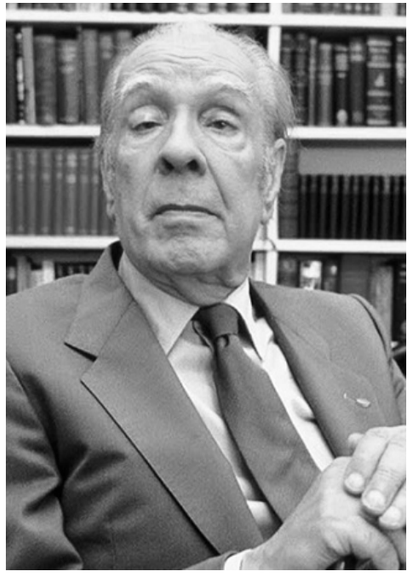
لقد سبق الصرصور الإنسان الأول، عاش ووُجد على الأرض قبل أن يفكر الإنسان في الوجود على الإطلاق، يذهل هذا الإدراك «ج. هـ.»: «شعرتُ بالرعب والاشمئزاز، وبأن هذا الكائن جاء من مصدر أقدم بكثير من الإنسان، ويا للرعب، أعظم بكثير من الإنسان».

هذا اللقاء مع «الكينونة» يقود «ج. هـ.» إلى الكثير من التأمّلات والرؤى الصوفية، التي تشكل الجوهر الحقيقي للرواية، تعبّر «ج. هـ.» عن الآثار المترتبة على هذا الإدراك بالنسبة لرؤيتها للعالم قائلة: «لقد استعاد العالم حقيقته الخاصة، وكما يحدث بعد كارثة طبيعية، فقد انتهت حضارتي: كنت لا أزال مجرد حقيقة تاريخية، كل شيء داخلي تمت استعادته منذ بداية الزمن وبدايتي الخاصة، انتقلتُ إلى المستوى الابتدائي الأول للبشرية، كنتُ أدور في صمت الريح في عصر النحاس والقصدير، العصر الأول للحياة. اسمعوا، كان أسوأ اكتشاف هناك - مقارنة بذلك

الباحث الأميركي مؤلف سيرة الكاتبة

بنيامين موزر:

أسلوب الروائية البرازيلية كلاريس ليسبكتور «يميل إلى الكتابة التأملية، خالقاً تراكمات عاصفة من الأفكار والأحاسيس».



خورخي لويس بورخيس

إليزابيث بيشوب

الصرصور - هو أن العالم ليس إنساناً.. ونحن لسنا بشراً».

تمثّل هذه الجمل التأمّلية سمة رئيسة في أعمال كلاريس ليسبكتور، يقول بنيامين موزر كاتب سيرتها الذاتية إن أسلوبها: «يميل إلى الكتابة التأملية، خالقاً تراكمات عاصفة من الأفكار والأحاسيس»، تشعر «ج. هـ.» بالرعب عندما تدرك أن هناك شكلاً من أشكال الوجود يسبق حياة الإنسان، وفي هذه الحالة حياة الحشرات الصغيرة، التي هي أقدم من البشر بقرون عديدة، يمكن فهم هذا الإدراك من منظور معاصر على أنه استنفاد للنظرة البشرية إزاء العالم، إذ تكتشف «ج. هـ.» أنّ شكل الوجود البشري لا يعلو على وجود الكائنات الأخرى، بل وتدرك بتواضع أن «الكائن البشري» أصغر من الأشكال الأخرى بأضعاف مضاعفة، وأن الإنسان العاقل يجب أن يحترم بالتالي «أسلافه»، ولكن في حين أن هذا الفهم المعاصر يبدو - في الممارسة العملية - متوافقاً في كثير من الأحيان مع المنظور المادي أو الداروينى للحياة غير البشرية، فإن نظرة كلاريس ليسبكتور إلى العالم مختلفة: فـ«الوجود» في هذا الكتاب ليس ظاهرة طبيعية، بل حالة «إلهية سامية».

العجز البشري

إن مفهوم «السماوي» الذي يظهر مرّات عدة في تداعيات أفكار البطلة بعد رؤيتها لحشرة الصرصور «العملاقة»، لا يتطابق والمفهوم الديني، إذ يتطابق الخالق مع الخليقة المشبّعة به، فبمجرد أن تتأمل «ج. هـ.» جسد الصرصور، تشعر بأن كل الكائنات الحية متصلة بالإلهي «عبر حبل سُرّي غير مرئي»، لكنّها تشعر بأنها مستبعدة من هذا «الكلّ»، بسبب انعزالها عن «الكينونة الأكبر للعالم»، وهو ما ترتّب عليه وحدتها وانعزالها، وتبدأ في التفكير في أن السبب في ذلك هو الوعي الذاتي الإنساني «العقلاني»، الذي رفع نفسه فوق طرق «الكينونة» الأخرى، لذلك تحاول «ج. هـ.» في النصف الثاني من الرواية الانفصال عن تمجيد الذات البشرية، باحثة عن طرق للالتحام

البعض وضع أعمال كلاريس ليسبكتور إلى جوار أعمال فيرجينيا وولف وجيمس جويس وخورخي لويس بورخيس.

جيمس جويس

فرناندو بيسوا

مع «القوة الإلهية» الأكبر المتحكمة في الكون، هي التي تبرر ذلك بقولها: «ما أدركته فجأة هو أنه قد حان الوقت، ليس فقط لأعي أنه لم يعد عليَّ أن أتعالى، بل أيضاً لأتوقف على الفور عن التعالي».

تبني كلاريس ليسبكتور في «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» عالماً روائياً من أبسط العناصر الإبداعية التي يمكن تخيّلها لبناء عمل روائي: سيدة وحيدة في مواجهة صرصور تجمعهما أربعة جدران لغرفة جرداء، تدخل «ج. هـ.» غرفة الخادمة للمرة الأولى منذ ستة أشهر تقريباً، في تلك الغرفة، تنظر إلى رسم على الحائط ثم ترى صرصوراً، تصاب بالذهول وبعد لحظة تسحقه، هذا هو الحدث الوحيد في الرواية، أما الحبكة الحقيقية فهي الرحلة الروحية التي تدخلها البطلة إثر تأمّلها لموت الصرصور، وانتقالها من اليقين المفترض بقدراتها البشرية إلى الشك في هذه القدرات، وأخيراً إلى البوح بعدم أهميتها، لتتحول غرفة الخادمة إلى المكان الذي تفقد سيدة البيت فيه جميع ما كانت تؤمن به.

وفي ظل الاضطراب الذي ينشأ عن ذلك، لا تستطيع «ج. هـ.» أن تستعيد توازنها، وتبدأ في طرح المزيد من الأسئلة على نفسها: «ما أنا؟ من أنا؟ ما الذي أعرفه عن نفسي»؟ وتكتشف البطلة أنها لم تكن أكثر من مجرد «كائن ملفق»: «بالنسبة لحياتي الداخلية، كنت قد افترضت عن غير قصد طريقتي مع الآخرين، لذلك أعامل نفسي كما يعاملني الناس، أنا ما يراه الآخرون منّي»، وإذ تبدأ في الشك بكينونتها الذاتية، تشعر بالتحرر وبالرغبة في خلق نفسها من جديد، لكن الاختيار يأتي دائماً مصحوباً بالمسؤولية، وهذا هو ثقل الحرية: «نحن أحرار، وهذا هو الجحيم».

صحيح أن الرغبة في تذويب التمييز بين الذات والآخر، الفرد والعالم، هي أحد الأساليب المعروفة في الكتابة الصوفية الكلاسيكية، إلّا أن طريقة كلاريس في معالجة هذه النقطة في «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» هو ما جعل منها مشروعاً دينياً بامتياز، وحرصت الكاتبة على بناء عالم الرواية بطريقة توحي بهذه البنية الصوفية للرواية، فعلى مستوى الشكل، نجد أن كل

فصل جديد يبدأ بالجملة الأخيرة من الفصل السابق عليه، وهو ما يشعرنا بترابط الفصول بعضها ببعض، ويصبح هذا الترابط تامًا لأن الجمل الأولى والأخيرة غير مكتملة وتتكون جزئياً من هذه الروابط، متبعة في ذلك ذات الطريقة التي فعلها جيمس جويس في روايته «صحوة الفنلنديين» (1939).

وعلى غرار روايتها الأخيرة «ساعة النجمة»، تنتهي رواية «العاطفة وفقاً لـ ج. هـ.» على نحو حيوي. لا يُطرح التصوف وعملية التوحيد والانفتاح على «الكينونة» في الرواية في المقام الأول لإثبات وجهة نظر لاهوتية أو لتقديم انعكاس حداثي للروح الإنسانية؛ بل تهتم ليسبكتور بالكيفية التي يجب أن يعيش بها الإنسان، فما يبدو أن «ج. هـ.» أدركته من خلال الصرصور، هو أن وحدتها كانت نتاج حالة الإنسان الواعية بذاتها: لقد عزلها التفكير العقلاني المتمركز حول الإنسان وأموره الدنيوية عن «الوجود» الإلهي الأكبر.

إن التجربة الميتافيزيقية التي تتعرض لها البطلة بعد قتلها الصرصور مزلزلة، إذ يتحول اشمئزازها من الحشرة الميتة إلى الاشمئزاز من الوجود البشري كله، وهذا يسلبها عقلها، تقول: «أخاف الحصول على حقيقة لذاتي لا أريدها، حقيقة مسطحة تجعلني أزحف لأكون في مستوى الصرصور». ولأن الطريق إلى الحقيقة صعبة وشاقة، تدخل «ج. هـ.» في رحلة تأملات فلسفية من خلال النزول إلى الجحيم والصعود إلى السماوات، لتصل إلى إدراك أن الحقيقة الوحيدة هي الحقيقة الإلهية: «الحاضر هو وجه الله». على هذا النحو يخلق أسلوب ليسبكتور الانطباعي، إلى جانب مفارقاتها الكثيرة ولغتها الغامضة، توتراً صوفياً، وتتحول اللغة إلى مجرد أداة للتعبير عن الشك: «كيف يمكنني أن أخبرك عما لا يمكنني التعبير عنه»؟ ولكن لأننا: «نعيد خلق أنفسنا من خلال اللغة»، فليس على «ج. هـ.» أن تلتزم الصمت، ذلك لأن: «اللغة هي جهدي الإنساني»، وبالتالي فإن الكلام: «هو اعتراف كامل بالعجز البشري، ومن ثم بإنسانيتنا».

شاعر ومترجم

عماد فؤاد، شاعر ومترجم وصحفي من مصر، يقيم في بلجيكا. أسّس دار «ميتافورا للترجمة والنشر» في القاهرة وبلجيكا عام 2021. صدرت له العديد من الأعمال الشعريّة من بينها: «تقاعد زير نساء عجوز» (شرقيّات، 2002)، «بكدمة زرقاء من عضَّة النَّدم» (شرقيات، 2005)، «حرير»، (النهضة العربية، 2007)، «عشر طُرق للتنكيل بجثَّة» (الآداب، 2010)، و«تلك لغة الفرائس المحظوظة» (ميريت، 2019)، فضلاً عن مجموعته الشعرية الأولى «أشباحٌ جرّحتها الإضاءة» (ديوان الكتابة الأخرى، 1998). كما أصدر روايته الوحيدة «الحالة صفر»، في القاهرة عام 2015. ونشر عددًا من الكتب في مجالات أخرى، لعلَّ أبرزها «ذئب ونفرش طريقه بالفخاخ.. أنطولوجيا النّص الشِّعري المصري الجديد»، وهي مختارات شعريّة مرجعية لأجيال قصيدة النثر المصرية صدرت عام 2016. وفي النقد الثقافي أصدر الكتاب «على عينك يا تاجر.. سوق الأدب العربي في الخارج.. هوامش وملاحظات»، (ميتافورا، 2022). وفي اللغة الفرنسية صدرت له مختارات شعرية تحت عنوان «حفيف» عام 2018. يتابع المشهد الثقافي والأدبي في المنطقة الهولندية والفلمنكية منذ عام 2004، بالكتابة والترجمة من مكان إقامته في بلجيكا، وترجم نماذج لأبرز شعراء وكتّاب هولندا وبلجيكا المعاصرين.

استعانت في تبليغ دلالاتها الأدبية بإشارات غير لغوية

القصيدة البصرية المغربية.. تحولات جمالية وتعبيرية

بقلم: الدكتور بوجمعة العوفي

تبقى التخوم البصرية والجمالية الممكن مساءلتُها بصرياً وجمالياً ودلالياً في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة، تُخوماً حتى وإن لم يكن هناك من اتفاق أو إجماع داخل القراءة والنقد بنعتها بالجديدة والمغايرة، قد جاءت مطبوعة أحياناً بالقلة، والتشابه، وعدم التنوع، والتشظي، ومحكومة أيضاً برؤى وتداعيات فَهْم شخصي للحداثة الشعرية، فقد عملت هذه التخوم ـ مع ذلك في نظرنا ـ على خلخلة العديد من البنيات التقليدية والسائدة في الشعر في المغرب، وعلى رأسها البنية الإيقاعية السماعية للنص، والتي جعلتْ خطاب النص الشعري ودلالته، يقتصران فقط على العنصر اللساني دون غيره في النص أو في القصيدة.

إن رصد بعض التحولات التعبيرية والجمالية، وتحوّلات الأسئلة في رحم الشعر المغربي المعاصر، تجعلنا نُقِرّ ـ مؤقتاً أو مرحلياً على الأقل ـ بأن العديد من التجارب الشعرية المغربية المعاصرة، انطلاقاً من أسئلتها ومرجعياتها المتنوعة، وأشكال وعيها البصري والجمالي (أجيال ما بعد الستينات على الخصوص) ظلتْ بالنسبة لنا مقرونة بقناعة شبه راسخة، يمكن إيجازها في كون التشكيل المكاني والفضائي للقصيدة المغربية وغيرها من التجارب الإبداعية في مدونة الشعر العربي، قد أصبح واقعاً تعبيرياً بصرياً وجمالياً لهذه القصيدة، ثم مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب الشعري المعاصر برمّته. على أساس إن دراسة الخصائص البصرية للنص الشعري المعاصر تظل مسألة على قدر كبير من الأهمية. وذلك انطلاقا من أهمية الهيئة البصرية للقصيدة الجديدة، وفضائها الخطي، ومساحاتها النصية، وتشكيلاتها المكانية والخطيّة (الكاليغرافية) وإشاراتها الخارجية من: عناوين، وحواشٍ، وهوامش، وعلامات ترقيم، وخطوط، وألوان، وأشكال، وعناصر تشكيلية، وفراغات، وبياض، وعلامات غير لغوية وغيرها، بحيث لم تعد هذ الخصائص أو العناصر خافية على عين قارئ هذه القصيدة ومُشاهِدها، ولم تعد استعمالاتها مجرد نزوة أو ترف جمالي عابر، بل أصبحتْ واقعاً جمالياً جديداً في الكتابة والتداول الشعري المعاصر إبداعاً وقراءة كذلك، مما يحتم أيضاً على كل قراءة جديدة لهذه القصيدة أن تأخذ بعين الاعتبار وجود هذا الواقع الجمالي والبصري الجديد، وتواجُد هذه الإشارات الخارجية غير اللغوية والعناصر التشكيلية في مساحة النص أو القصيدة، وتعمل ـ بالتالي ـ على تأويل بِنْياتها الدلالية الظاهرة والعميقة، وتأثيرها المباشر في تعبيرية النص الشعري البصري المعاصر وتلقّيه. ومِن ثَم، تصبح لهذه الإشارات والعناصر البصرية في القصيدة المعاصرة بلاغاتٌ أخرى: خطية، ومكانية، وإشارية، وعلاماتية، وتشكيلية بالأساس، ينبغي الالتفات إليها ضمن أبعاد ومداخل وأنماط نقدية جديدة، يكون قوامها «القراءة البصرية» عِوَض «القراءة اللغوية»، باعتبار أن القصيدة المعاصرة والجديدة، في المغرب وغير المغرب، تجاوزتْ راهناً ـ في العديد من نماذجها وتجاربها ـ وبدأت، وبشكل

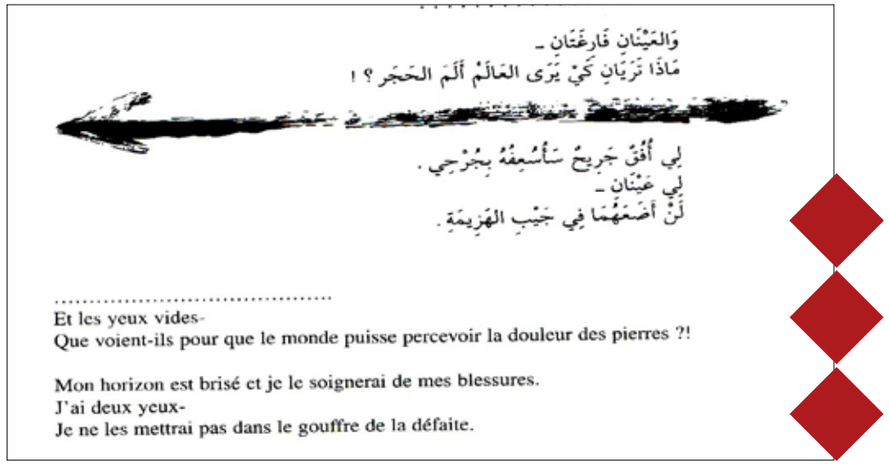
قصيدة خطية منسوخة باليد لمحمد بنيس

لافت ومتزايد، تتجاوز طور الشفهية والإنشاد والسماع، إلى طور القراءة بالعين وتشكيلات الكتابة. إذ أصبحت القصيدة الجديدة تدويناً لمخزون بصري ومشاهدات، ثم مجموعة إشارات ومساحة من الاتصال البصري، تُدرَك بالعين أولاً، ثم بباقي الحواس.

ومن هنا، نفترض بدورنا، وعلى غرار ما سبق، بأنّ:

أ. وعي الشاعر المغربي المعاصر بالذات المتشظية والجسد المشروخ ـ وإن كان هذا الوعي في بعض نماذجه قد قاد جزءاً مهماً من تجربة الشعر المغربي المعاصر إلى بعض «إبدالاتها» الأساسية مع منتصف السبعينات، كاستبدال الوعي الإيديولوجي في القصيدة بالوعي الجمالي، والعبور من صيغة أو مبدأ «الالتزام» إلى مبدأ «الحرية»، وجعل هذه القصيدة تكتسب ـ بالتالي ـ شعرية جديدة تجعلها تنتقل من «اللفظ» و«المعنى» إلى «الشكل» و«الدلالة»، قد حقق مع ذلك قفزة نوعية في إجرائه الجمالي داخل القصيدة، بالرغم من تواجد العديد من الإكراهات الذاتية والموضوعية التي أصبحتْ تواجه هذا الوعي نفسه: مثل بعض أشكال «القصور» الحاصلة في القراءة والتلقي لما هو بصري في القصيدة، ثم العديد من إكراهات النشر وتقاليد الطباعة، غير المستجيبة في أغلبها لضرورات ومقترحات الجمالي البصري في القصيدة المغربية، على سبيل المثال لا الحصر.

لم تعرف الإنجازات البصرية الأساسية في القصيدة المغربية المعاصرة بعض تحققاتها التشكيلية الحقيقية، مثلما عرفته تجربة القصيدة البصرية الغربية، ضمن ما كانت تنتظره التوقعات وآفاقها، سوى ما حصل على مستوى تكثيف مَشهدية اللغة الشعرية و«تفْضِيَتها» في بعض القصائد «الثمانينية» و«التسعينية» على وجه الخصوص. بدليل أن أهم «خروج» خَطّي ومكاني، وفضائي، على مستوى مساحة القصيدة المغربية المطبوعة أو المنسوخة باليد (القصيدة الكاليغرافية) كان قد تم مع بداية الثمانينات على يد شعراء سبعينيين مثل محمد بنيس، وعبد الله راجع، وأحمد بلبداوي، وبنسالم حميش، وتلك مفارقة أخرى في مدونتيْ القراءة والإبداع العربي والمغربي على حد سواء. ظهرت القصيدة الحروفية البصرية في تجارب عدة، من بينها قصائد لكل من حسن نجمي، صلاح بوسريف، محمد الطوبي، عبد الله زريقة، وداد بنموسى، محمد السرغيني، ورشيد المومني. لكن بعض هذه المحاولات الخطية البصرية في القصيدة المغربية المعاصرة تعرّضت إلى العديد من الانتقادات القاسية وغير «الجمالية» أحياناً، إن صح التعبير، داخل المغرب وخارجه؟ وتم نعتُها في بعض الكتابات النقدية الملتصقة أساساً بالمنطلق الإيديولوجي في القراءة، وبخلفيات وتوجهات المنهج التاريخي الاجتماعي تحديداً


وَالعَيْنَانِ فَارِغَتَانِ ـ
مَاذَا تَرَيَانِ كَيْ يَرَى العَالَمُ أَلَمَ الحَجَر ؟ !
لِي أُفُقٌ جَرِيحٌ سَأُسْعِفُهُ بِجُرْحِي .
لِي عَيْنَانِ ـ
لَنْ أَضَعَهُمَا فِي جَيْبِ الهَزِيمَةِ .

.....
Et les yeux vides-
Que voient-ils pour que le monde puisse percevoir la douleur des pierres ?!

Mon horizon est brisé et je le soignerai de mes blessures.
J'ai deux yeux-
Je ne les mettrai pas dans le gouffre de la défaite.

مزاوجة بصرية للشعري والتشكيلي في قصيدة لحسن نجمي

وغيره بصفات أو توصيفات من قبيل: «لُزومُ ما لا يَلزم»، أو «الحداثة التراجعية». مما سيجعل مشروع وصوت هذه المحاولات «الحروفية – البصرية» في التجارب اللاحقة لأجيال الشعر المغربي المعاصر تخفّ وتتضاءل أو حتى تختفي بالمَرّة، لتَتّجِهَ صَوْبَ محاولات بصرية بديلة تجمع بين الشعر والتشكيل، هي المحاولات التي ظلت بدورها قليلة أيضاً من حيث التراكم والنوعية.

ب. «الإبدال» الجمالي – البصري في الشعر المغربي المعاصر هو مجهود فردي، ولا يُدين بشيء لتيار، أو لحركة، أو لمجموعة، أو لجماعة من الشعراء، أو النقاد، أو لدارسي الشعر في الجامعة المغربية وخارجها. إذ يكون الفرد هنا هو الذي يؤثر في الجماعة وليس العكس. بدليل أن صدور «بيان الكتابة» لمحمد بنيس ضمن العدد التاسع عشر من مجلة « الثقافة الجديدة « سنة 1981، قد يكون الدعوة أو الخطوة الأساسية التي أطلقت شرارة القصيدة «الكاليغرافية» على مستوى المغرب العربي (المغرب وتونس على سبيل المثال).

ج. تقاليد الطباعة والنشر في المغرب، وخصوصاً بالنسبة للصحف والمجلات، تكون قد قلّصتْ من إمكانات تطوير بصري وتشكيلي حقيقي للقصيدة المغربية المعاصرة، وانتشار التنويعات البصرية والمكانية واللونية بشكل أساسي في القصيدة، وذلك لعدم استيعاب منابر النّشر للتصورات والإنجازات الجمالية البصرية التي يقترحها شعراء وتشكيليون مهتمون ببصرية القصيدة وتشكيليتها بشكل أساس.

مع العِلم بأنه يمكن التأشير، على الأقل، إلى واحد من الأسباب الرئيسة التي تبدو وراء هذا الغياب شبه التام لدراسة البصري والجمالي في الثقافة العربية وأجناس تعبيرها الفني والأدبي بشكل عام، والمتجلي أساساً في حداثة المناهج النقدية الخاصة بمثل هذه المجالات والدراسات وصعوبة تطبيقها حتى في الغرب نفسه، من جهة، ثم لأن التجربة أو التيار النقدي العربي ـ على رأي المفكر المغربي عبد الله العروي في كتابه «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» ظل مشدوداً إلى «بُعده الإيديولوجي التقدمي». ومن ثَم ركز هذا التيار المُتسَيّد بشكل أساس، سواء داخل الجامعة المغربية أو خارجها، على ما يسمى بالدراسة «الاجتماعية للمضمون»، دون الالتفات إلى الخاصيات الجمالية والدلالية للشكل.

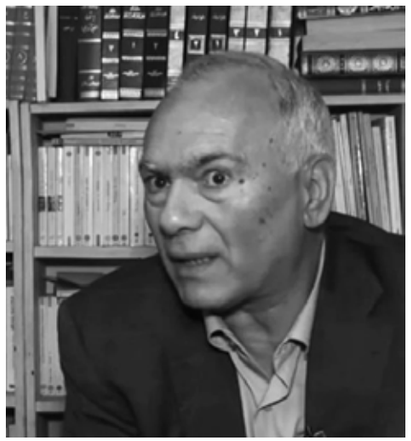
ومِنْ ثَم، تم حرمان العديد من أشكال التعبير الفني والأدبي في الثقافة العربية، وضمنها الشعر، من هذه الإمكانية الهائلة والجديدة لوصول العديد من تعبيراته ومضامينه الجمالية نفسها إلى القارئ، خصوصاً وأن الشعر قد دخل الآن مرحلة الكتابة بامتياز، وأصبح بإمكان المقترحات الكتابية والبصرية والتشكيلية للقصيدة أن

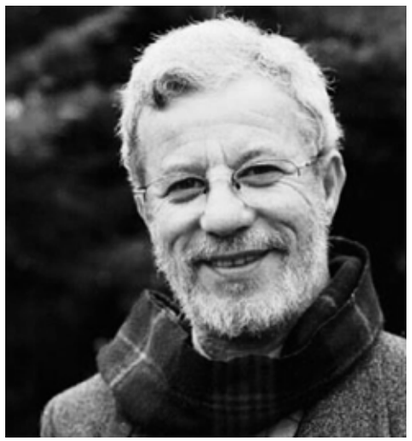
حسن نجمي

صلاح بوسريف

تشكل أداة ووسيلة فعالة لتوصيل مضمون هذه القصيدة إلى قارئها أو ناظِرها ومتصفحها في آخر المطاف. وذلك باعتبار «هيئة الكلمة» أو «صورتها المُجسَّدة» لها دائما قوة التأثير الإضافية. لا سيما وأن قوانين التأثير في المتلقي قد تغيرتْ كثيرا أيضا بتغيُّر الوسائط وتعددها المبهر، إذ أصبح الحديث جارياً الآن حول القصيدة البصرية، والتشكيلية، والرقمية المتحركة، بأبعادها الثلاثة على شاشات الحواسيب مع انتشار الإنترنت.

هكذا تكون القصيدة المغربية المعاصرة والجديدة متعددة الخطابات كذلك، وتميل، بل تعتمد في العديد من نماذجها التشكيلية والبصرية الجديدة على الاستعانة في تبليغ دلالتها الأدبية بإشارات بصرية غير لغوية،


رشيد المومني


محمد بنيس

بنسالم حميش

محمد الطوبي

متجاوِزة في ذلك الاعتماد فقط على بِنياتها الإيقاعية والصوتية، إلى بِنيات دلالية أخرى تندرج في مجال الكتابة والبصر والتصوير العيني، الذي يجعل مسائل «الإبلاغ» و«التوصيل» الشعري البصري ـ على سبيل المثال ـ شيفرات خاصة وإضافية، تحتاج إلى القراءة بفروض الفكر والعين معاً، ما دامت هذه القصيدة الجديدة قد راهنتْ أيضاً على الانتساب إلى عصر الصورة والكتابة، وجعلتْ من نفسها خطاباً للقراءة، بل للتأمل والمشاهدة في آخر المطاف.

شاعر وناقد تشكيلي

الدكتور بوجمعة العوفي، شاعر وناقد تشكيلي ومترجم من المغرب، وُلد في مدينة تازة، العام 1961. درس علم الاجتماع، والمسرح، ويحمل درجة الدكتوراه في الأدب العربي في تخصص الشعر والجماليات، عن أطروحته «الخطاب البصري في الشعر المغربي المعاصر.. من التعبير الخطّي إلى القيمة التشكيلية».

عـضو في اتحاد كتّاب المغرب، وبيت الشعر في المغرب.

فاز عام 2001، بجائزة الشارقة للإبداع العربي في الشعر، عن مجموعته «بياضات شيقة»، وجائزة «المبدعون» بدبي في النقد التشكيلي عن كتابه «التشكيل المغربي.. أسئلة التجريب والهوية والأفق». وصدر له أيضاً «أصدقاء يغادرون حنجرتي»، و«البياض يليق بسوزان». ترجمت قصائد له إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والهولندية والبرتغالية.

تخوم الكتابة

نظَّارات الماضِي.. نظَّارات الحاضر

بقلم: الدكتور صلاح بوسريف

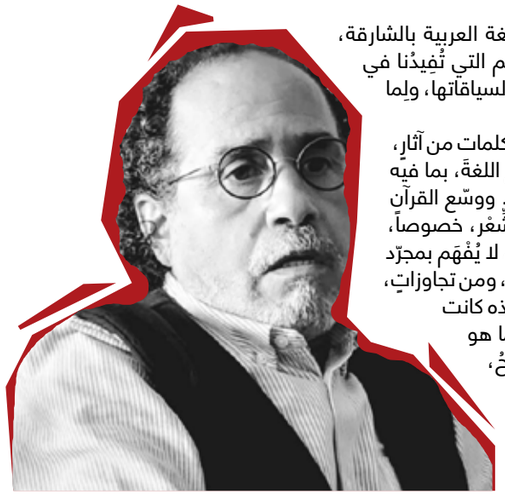
يقع سوء الفَهْم، وسُوء الحوار والنِّقاش، بل وسوء التفسير والتأويل، ويصير تضْليلاً، حينما نقرأ الماضي، بلغة، ومفاهيم، وعبارات، وحكم، ونظام الحاضر، ولا نَبْذُلُ جُهْداً في العودة إلى لُغة، ومفاهيم، وعبارات وحكم، ونظام هذا الماضي نفسه، وللسِّياقات التي قيل فيها الكلام، أو دُوِّنَ، لنتكلَّم ونحكم، ونُفَسِّر، ونتأوَّل، من داخل هذا الماضي، ونستمع إليه وهو يتكلَّم، حتَّى لا نكون نحن من نتكلم بلسانه.

لا يعني هذا أنَّنا ننفي الحاضِر، أو نجعل الحاضر ماضيّاً، فقبل أن نلبس نظَّارات الحاضر، علينا، في قراءة مُتون، ومُدوَّنات، وكتابات، ومرويات الماضين، في الشِّعْر، وفي التاريخ، وفي الفِكْر، أن نلبس نظَّارات الماضي، لِدِمَّة ما نقرأه فيه من حروف وكلمات، ومن مفاهيم، وعباراتٍ، لا تُفِيدُنا فيها سوى المعاجم القديمة، بينها، وأهمَّها، في فترة من تاريخ هذا الماضي، «لسان العرب» لابن منظور، الذي وقف بالعربيَّة عند النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، لم يتجاوزه، بالانسجام مع اختيارات المُدوِّنين في ما سُمِّيَ بـ «زمن التدوين»، التي مالوا فيها إلى لُغة البادية، التي لم تَشُبْها الهُجْنَة والاختلاط. وهذا جعل بوركهارت يقول، في هذا السِّياق نفسه: «أصبحنا [اليوم] لا نفهم أيّاً من شُؤون الماضي، كلمة، فكرة، حكم، نظام، سلوك.. إلخ إلّا إذا عُدْنا بأذهاننا إلى ظروف نشأته»، أي إلى تاريخ الكلمات، والسُّلوكات، والنُّظُم، والمفاهيم.

نظَّارات الحاضر، هُنا تكون أكثر رؤية، وأكثر توغُّلاً في هذا الماضي، ولها، حينها، أن تقول لنا ما رأته، أو ما تراه، وما بَدا لها، ولم يكُن بادِياً من قبل بما يكفي من وُضُوح، وهذا ما فعله بعض من قرأوا التراث، وقرأوا الماضي، ورغم ذلك، فلا أحد منهم حَسَم أمْر هذا الماضي، لِما في الرؤية، والمنهج، وفي النَّظَّارات نفسها من خلاف في وُضوح وشفافية زُجاجها، أو ما في زُجاجها من خُدوش وضبابية.

ولعلّ في صُدور "المعجم التاريخي للغة العربيَّة" عن مجمع اللغة العربية بالشارقة، بشراكة مع المجامع العلمية واللغوية، سيكون واحِداً من المعاجم التي تُفِيدُنا في البحث والتقصِّي، وهو نَظَّارة من نظارات قراءتنا لتاريخ الكلمات، ولسياقاتها، ولِما عرفته من دلالات وإيحاءات.

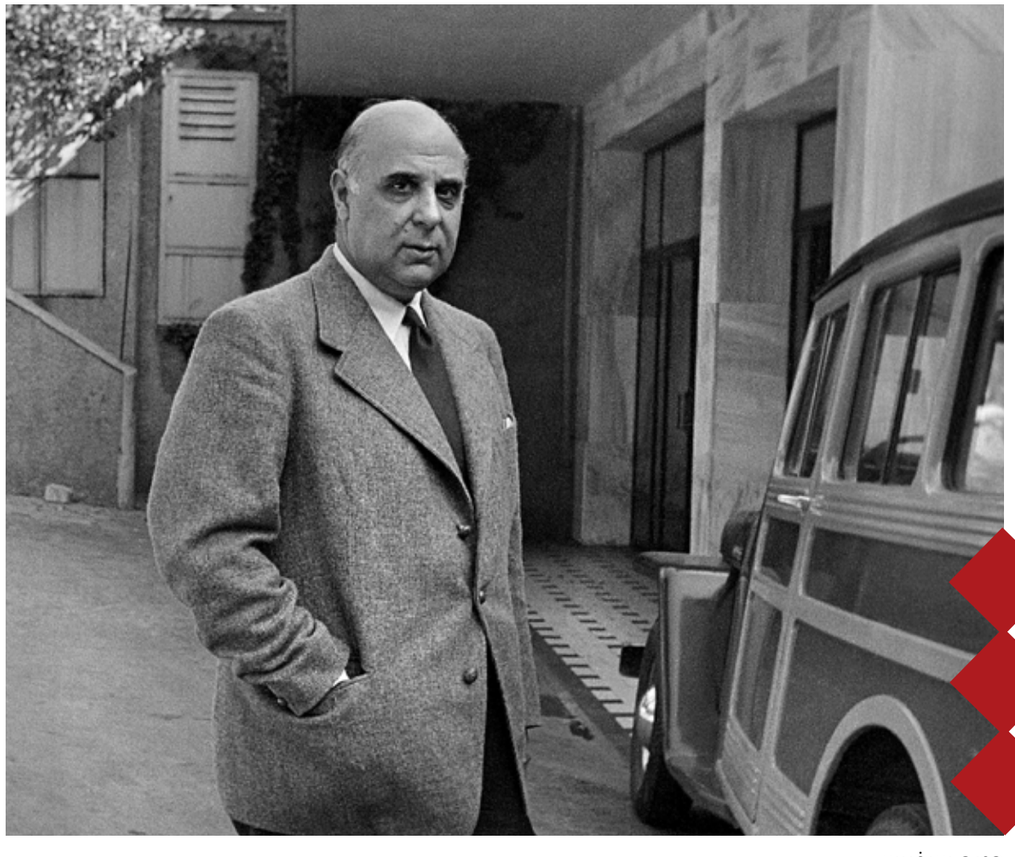
فقراءة مُتُون الماضي، هي قراءة لُغَة هذا الماضي، بما تَسْتَبْطِنُه الكلمات من آثارٍ، ومن اختلاف في التعبير، وفي الأسلوب. الشِّعْر كان بين ما وسَّع اللغةَ، بما فيه من مجازاتٍ، لا تُؤَخَذ بالكلمة في ذاتها، بل بما تَرِدُ به في الجملة. ووسّع القرآن اللغة بما في آياته من مجازات. وفي الصُّورة التي تُوسِّع، في الشِّعْر، خصوصاً، أفق الخيال، وتذهب به في أكثر من اتِّجاه، ما يجعل الشِّعْر غامِضاً، لا يُفْهَم بمجرّد قراءته أو سماعه، بل يحتاج إلى توغُّل في لغته، بما فيها من إيحاءاتٍ، ومن تجاوزاتٍ، بها سُمِّيَ في العربية المَجاز مجازاً، لأنَّه عُبور من معنى إلى آخر. وهذه كانت هي مشكلة أبي تمَّام مع قارئه الذي قرأه بنظَّارات الحقيقة، فيما هو قال شعره ودوَّنَه بنظَّارات المجاز، أي بنظَّارات اللغة وهي تَنْشَرِحُ، تتوسَّع وتَنْطَلِق.



• شاعر وناقد من المغرب

صدرت للكاتب اليوناني طبعة جديدة من أعماله الشعرية الكاملة

جورج سيفيرس.. شاعر الحيرة الكبرى



جورج سيفيرس

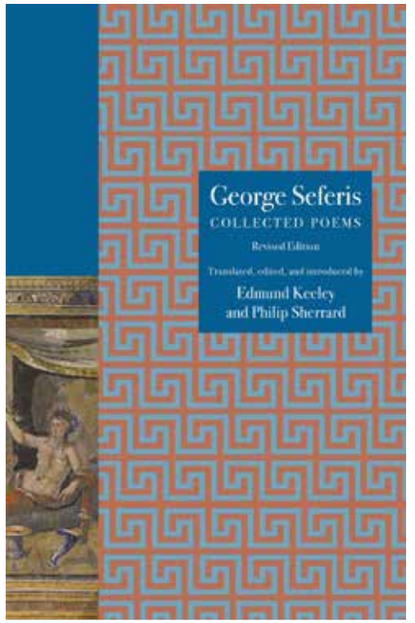
بقلم: تحسين الخطيب (عمّان)

لطالما قُورنَت أشعار جورج سيفيرس (1900 - 1971) أثناء حياته، بتلك التي كتبها ت. س. إليوت. وكان الشاعر اليوناني ترجم قصائدَ لإليوت إلى اليونانية المعاصرة. ورشّح إليوت الشاعر سيفيرس لجائزة نوبل في الأدب عام 1961 (ضمنَ المرَّات الأربع التي رشَّحه فيها للجائزة كتّاب مرموقون مختلفون)، إلاَّ أنَّ الأكاديميَّة السويديَّة لم تمنحه إيَّاها إلاَّ في العام 1963 بناءً على ترشيحٍ من طرف الروائي السويدي البارز إيفيند جونسون، بسبب «كتابته الغنائيَّة الباذخة التي تنهل من إحساس عميق بعالم الثقافة الهيلينيَّة». ولا عجب، أيضًا، أن يُعجَب هذا الدُّبلوماسيُّ العريق، الذي كان سفيرًا لبلاده اليونان في لندن، بأعمال عزرا باوند، رائد الحداثة الشعرية في القرن العشرين، و«الصانع الأمهر»، بحسب وصف إليوت، في الإهداء الشهير الذي افتتح به قصيدته الملحميَّة، التي باتت علامة فارقة تاريخ الشعر، على مرِّ العصور، بفضل تنقيحات باوند: «الأرض الخراب»!

وبصرف النَّظر عن الصِّلات التي تجمع شعر سيفيرس بآداب اللغات الأخرى، إلاَّ أنَّهُ ينبثق، وقبل كل شيء، من تقليد يوناني عريق، لم يُنتِج شعراء يونانيِّين مرموقين، كسولوموس وكالفوس وبالاماس وسيكليانوس وكفافيس وإليتس وريتسوس؛ بل أنَّهُ ينحدر أيضًا، كمعظم الشعر الذي ينتمي إلى الحداثة الشعرية، من منابع ضاربة جذورها في القِدَم: التقليد الطويل للقَصص الشعري والأغاني الشعبيَّة اليونانية. وفي عالم الشعر الحديث، حيث تتنازع الهويات وتتصارع اللغات، يبرز جورج سفيريس شاهداً على عصرٍ يحمل في طياته ثقل الماضي وقلق الحاضر. ولا يمكن قراءة شعره بمعزل عن الأرض التي انبثق منها، تلك الأرض اليونانية التي تختزل في ترابها ملاحم هوميروس وأغاني البحارة البيزنطيين ومآسي كريت الدرامية. ولكنَّ سفيريس ليس مجرد ناقلٍ للتراث، بل هو صانعٌ ماهر يعيد صياغة الموروث برؤية معاصرة، فتغدو القصيدة، المنظومة على إيقاعات ذلك الوزن الشعري العريق (الخماسي عشري) تنبض بألم الإنسان الحديث. ففي قصيدته الذائعة الصِّيت، «إيروتيكوس لوغوس» (1930)، على سبيل المثال، لا يعيد الشاعر إنتاج الماضي، بل يحاوره، محولاً إياه إلى مرآة تعكس تشظي الذات المعاصرة. وإذا كانت الحساسية الشعريَّة عند سفيريس، هي دائماً يونانية الطَّابع، بل ومُغرقة في يونانيَّتها، بحيث لا تسمح بالمشاركة السهلة لما أسماه هو نفسه (شعور «الأرض الخراب») الذي كان مشتركاً بين الشعراء الأنجلو- أمبركيين والأوروبيين بعد الحرب العالمية الأولى، إلاَّ أنَّ تعبيره عن هذه الحساسية قد تأثَّر بشعراء من خارج هذا التَّقليد. وعلى سبيل المثال، كان في المرحلة المبكرة من مسيرته، مهتماً أشدَّ الاهتمام، بتجارب معاصريه من الشعراء الفرنسيين، حيث بدا وكأنَّهُ يبحث عن «شعر نقي» على شاكلة بول فاليري.

يظهر شعر سيفيرس، بوصفه ارتحالاً أبديًّا في تخوم الغياب والكينونة، حيث لا تنفصل التجربة الشعرية عن شرطها الوجودي، ولا يتجزأ القول عن علَّته الجوهريّة. فلقد تحوَّل البحر، بوصفه صورةً ومجازًا وهاوية، إلى مركز جذبٍ يدور حوله كل شيء: النشأة، والطفولة، واللغة، والمنفى، والذاكرة، والهوية الممزقة. ولم يكن البحر لدى سيفيرس موضعًا للتأمل الساكن أو العلاقات الرومانسيَّة المألوفة، بل كان مجالاً كثيفًا للصراع، مسرحًا للنكوص والمحو، بل مرآةً متكسِّرةً لانهيار العالم الذي جُبل عليه. ففي إحدى قصائده، يصف عالَم الطفولة المفقودة في سميرنا (مسقط رأسه)، لا بوصفها «مكانًا» بل بوصفها «زمنًا غرق في الموج»، حيث البحر هناك ليس مجرد أفقٍ أزرق بل «حدٌّ قاطعٌ بين الحياة والموت»، إنَّه جرح دائم لا يندمل. ولقد كتب إدموند كيلي وفيليب شيرار، في تقديمهما لأعمال سيفيرس الشعرية الكاملة (في الطبعة الجديدة، «والمُنقَّحة»، التي صدرت أواخر العام الماضي، عن مطبعة جامعة برنستن العريقة، في 320 صفحة) قائلين إنَّ البحر في شعر سيفيرس لا يُقرأ بوصفه طبيعة، بل بوصفه «مساحة للعدم»، وأن عبوره ليس انتقالاً بل سقوطًا، وهو توصيف يجد صداه في أشعاره، حين يتردد في قصيدته عن السفر والضياع وصفٌ للمركب لا بوصفه وسيلةً للوصول بل بوصفه «نقطة إنقصال عن العالم»، حيث لا نجاة تلوح في الأفق، بل تكرارٌ لجرح أول.

ولكنَّ شعر سيفيرس لا يتوقف عند البحر، وإن كان يدور في مداره. فهو إذ ينسج تجربته من خيوط

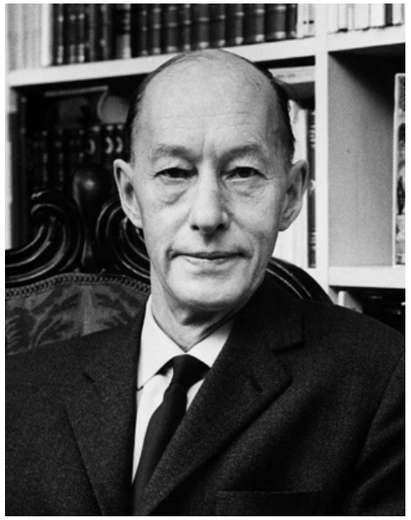


الذاكرة واللغة والجسد، يُدخل القارئ في متاهةٍ وجودية تتشظى فيها الأصوات، وتتكسر فيها المعاني. نرى كيف يتكشَّف الخطاب الشعري لديه لا بوصفه قولاً مكتملاً، بل بوصفه «بحثًا مستمرًّا عن نغمةٍ ضائعة»، نغمة لا يستطيع أن يبلغها إلّا بتعرية اللغة من كل زخرفٍ خارج عن المعنى. ولهذا، فإن تجربته ليست صوتًا فرديًّا في مقابل الجماعة، بل هي جماعةٌ تتكلم في جسدٍ فردي، ذاكرةٌ جماعية تنفجر من جرحٍ شخصي، كما يظهر في استدعائه المتكرر لأساطير اليونان القديمة، لا لكي يمجّد ماضيًا كلاسيكيًا، بل ليُفكّك رموزه ويعيد توظيفها في مساءلة المعنى الحديث للهوية. يعيد تشكيل صورة «أوديسيوس» لا بوصفه بطلاً منتصرًا عاد إلى وطنه، بل بوصفه نفيًا دائمًا، وشخصًا «لم يعد يعرف إن كانت العودة ممكنةً أصلاً»، وهذا الانقلاب في بنية الحكاية يعكس رؤيته المأسوية للوجود: ليس ثمة بيت، ولا وطن، بل سلسلة من المرايا المنكسرة.

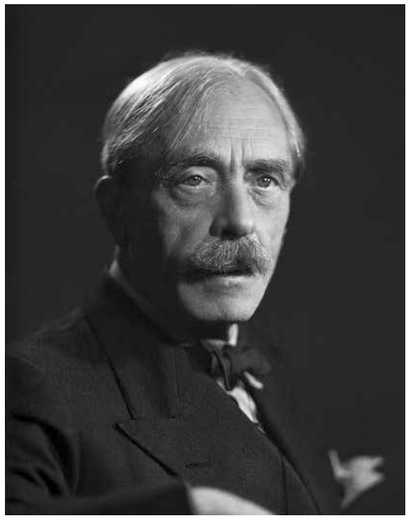
واللافت في هذه الرؤية أنّها لا تُبنى على نفي التراث أو القطيعة معه، بل على هضمه وإعادة تمثيله. إنّ سيفيرس لا يتبرأ من ثقل الماضي، ولكنه لا يخضع له أيضًا؛ يكتب من داخله ليُفجّره من الداخل، كما في وصفه العميق للغة اليونانية، حيث يقول إنها «لغةٌ مقيّدةٌ بالرماد، مثقلةٌ بما لا يُقال»، وهنا تُصبح اللغة نفسها موضوعًا للريبة، أداةً للخيانة بقدر ما هي وعاءٌ للذاكرة. هذا الشعور بخيانة اللغة يظهر واضحًا في اختياره للغةٍ «أكثر صمتًا»، لغةٍ تحاكي «الصدى لا الصوت»، وتُقارب المعنى عبر الغياب لا عبر التسمية. ولذلك فإنه، رغم عمقه الكلاسيكي، شاعر ما بعد حداثيٍّ بامتياز، لا لاهتمامه بالشكل أو بنية القصيدة، بل لأنّه يكتب من موقع التشظي، ومن داخل لغةٍ تتشكّك في قدرتها على الوفاء بتجربة الذات.

وفي هذا السياق، لا يمكن فصل تجربة سيفيرس الشعرية عن تجربته السياسية والوجودية كمنفيٍّ، كشاهدٍ على الخراب، وككائنٍ مشطور بين العواصم واللغات والتواريخ. إنّ نبرة الألم الدفين التي تتخلل قصائده لا تصدر عن حنينٍ ساذج إلى الماضي، بل عن وعيٍ مفجع باستحالة الماضي، وبتحوّل كلّ ما هو مألوفٍ إلى غريب، وكلّ ما هو حميم إلى مادةٍ غريبة لا تلتئم. ثُمَّ نرى وصفه لمدينةٍ «تستيقظ على رائحة الحريق»، مدينةٍ لا تُرى إلّا من خلال الحطام، وكأن الوجود نفسه لا يُدرك إلّا من خلال نفيه. هذه الرؤية السوداوية لا تنبع من نزعةٍ عدميّة، بل من إحساس عميق بأنّ العالم لم يعد يُحتمل بوصفه واقعًا، بل بوصفه صدى لشيءٍ لم يعد موجودًا أصلاً. ولهذا، فإن قصائد سيفيرس ليست خطابًا عن العالم، بل هي آثار العالم، شظاياه، رماده، وهي تحاول عبثًا أن تستنطق هذا الرماد.

ولعلَّ أهمّ ما يجعل تجربة سيفيرس فريدةً في سياقها هو ذلك التوازن العصيّ الذي يقيمه بين كثافة التجربة وشفافية العبارة، بين الألم العميق والصوت الرائق، بين الانكسار الكامل والسكون الظاهري. إنّ سيفيرس لا يصرخ، لا يتوسّل القارئ، بل يكتب بصوتٍ منخفض، كمن يتحدث في غرفةٍ فارغة، فيجعل الصمت جزءًا من البناء الشعري، بل مادةً من موادّه. ونقرأ أيضًا قوله إنّ القصيدة «تبدأ حين ينتهي كل شيء»، أي حين يصبح الشعر هو الأداة الوحيدة الممكنة لمواجهة العدم، لا بوصفه خلاصًا بل بوصفه اعترافًا. إنّ سيفيرس، بهذا المعنى، لا يكتب لأنّ لديه شيئًا ليقوله، بل لأنّ الصمت وحده لم يعد كافيًا. ولذلك، فإنّ شعره يختزن تناقضًا



إيفيند جونسون



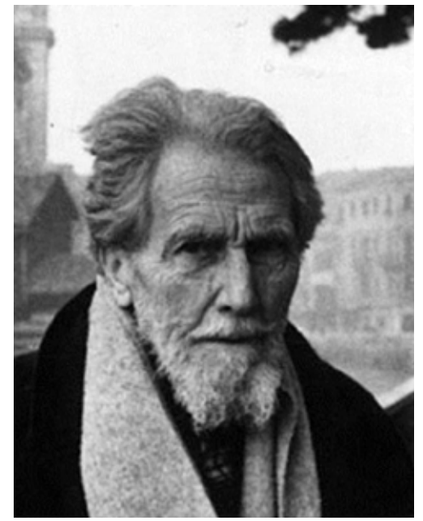
بول فاليري

مذهلاً: إنّه شعرٌ عن اللاجدوى، مكتوبٌ بإخلاصٍ جماليٍّ مذهل، كما لو أنّه يريد أن يجعل من الاعتراف بالخراب عملاً فنيًّا راقيًا، من دون أن يزيّنه أو يخفّف من قسوته.

وفي المحصلة، تتجلى تجربة سيفيرس الشعرية على أنّها ليست مجرد اشتغال على اللغة أو الشكل، ولا هي تفريغٌ لذاتٍ معذبة، بل هي ممارسة وجودية كاملة، تأخذ من الشعر وسيلتها الوحيدة للبقاء، ومن الغياب مادتها الأساسية، ومن التمزق وحدتها. إنَّ البحر في شعره ليس موضوعًا بل بداية، والخراب ليس نهاية بل شرطٌ أول، والقصيدة ليست تجميلاً بل احتراقٌ بطيء، يتكرر في كل بيت شعري. وهذا كلّه يجعل منه، لا شاعرًا يونانيًّا كبيرًا فحسب، بل شاهدًا شعريًّا على الكارثة، على النفي، على الإنسان حين يُكتب له أن يعيش في العدم، ولا يجد سوى الكلمات وسيلةً للنجاة المؤقتة.

كأنَّ هذا الشِّعرَ قد انسلَّ من صدعٍ في صخرة كريتيَّة، حيث لا تزال الينابيعُ تهمسُ بذكريات الآلهة القديمة، وحيثُ تتوهّجُ الظلالُ في انعكاساتها المتراكبة على صفحة البحر. في أعمال سيفيريس، لا يتجلّى البحرُ كمجرد خلفيَّةٍ جغرافيَّة أو مَجازٍ عابر، بل ينهضُ ككائنٍ وجودي (أنطولوجيٍّ) متفرِّد، يحملُ في ملوحته آثارَ الأزمان الغابرة، وفي مدِّه وجزرِه لحنَ الدوران الأبديِّ للوجود بينَ التجلِّي والأُفول. لا تُسافرُ القوافي عنده على سطح الموج، بل تغوصُ في لُبابِه السرِّيِّ، حيث تختلطُ الغرائزُ بالمُثل، والحطامُ بالرؤى، والخرابُ بالوعدِ المؤجَّل. فنحن، إذن، أمامَ شاعرٍ لا ينقلُ البحرَ إلى اللغة، بل يُنطقُ اللغةَ بملوحة البحر، يُعيدُ تشكيلَها من رغوته، من ارتجاجاته، من صمتِ أعماقه حين تُطبِقُ عليه الظلماتُ الثلاث. ففي نصوصه، تتحوّلُ الجُزُرُ إلى جراح مُعلقةٍ بينَ الميثولوجيا والسياسة، وتُصبحُ السفنُ المهجورة هياكلَ للذاكرة، تصدأُ فيها أحلامُ الهاربين من لعنةِ البرِّ نحو خلاص بحريٍّ لم يأتِ قط. كلُّ مرساةٍ فيها سؤالٌ، وكلُّ أشرعةٍ ارتيابٌ، وكلُّ مرفأٍ أُمنيةٌ قُتلتْ قبل أن تولد.

يمكن وصف جورج سيفيرس بأنه شاعر البحر الذي لم تلوِّثه الكلمات، لكنَّ البحرَ ليس وحدَه المعمارَ الرمزيَّ في هذا الشعر؛ فالمكانُ بأسرِه يتحوّلُ إلى استعارةٍ حيَّة، يُعادُ توتيرُها بمرجعيَّات شديدةِ التركيب، تتجاوزُ الفولكلورَ والجغرافيا، لتغدو كيانًا معرفيًّا متكاملاً. فالمدنُ الكريتيةُ القديمة، البازاراتُ البيزنطية، الخرائطُ



عزرا باوند

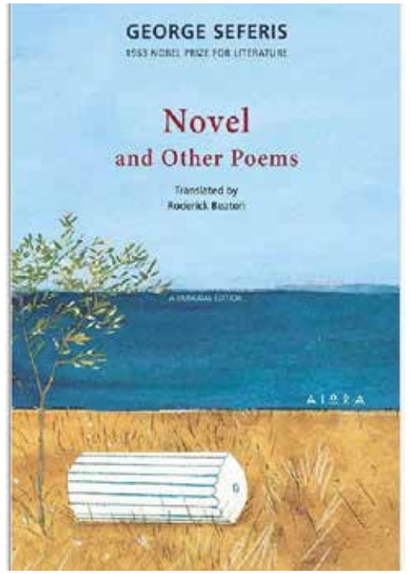
ت. س. إليوت

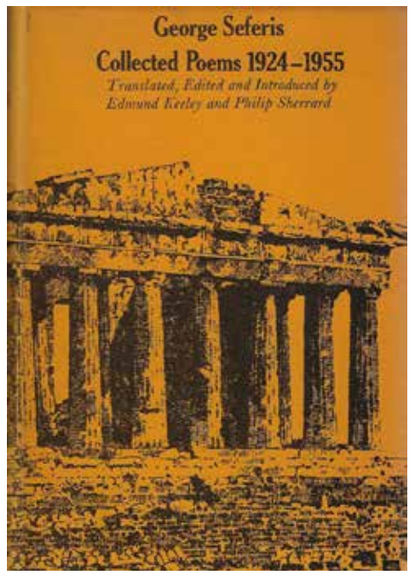
رغم عمقه الكلاسيكي، إلّا أن سيفيرس شاعر ما بعد حداثيٍّ بامتياز، يكتب من موقع التشظي.

التي محتها الإمبراطورياتُ المتعاقبةُ، كلُّها تعودُ في قصائدِه كأشباحٍ باحثة عن نصٍّ جديد تقيمُ فيه. لا يكتبُ هذا الشاعر عن اليونان بوصفها وطنًا محدودًا، بل كذاكرةٍ كونيَّةٍ تموجُ بها الكلمات كما تموجُ بالتيه. وما البحرُ في نهاية الأمر إلّا ذلك الكائن الذي يتَّسعُ لكلِّ ما لا يُحتملُ على اليابسة: لعنةُ الأوطان المفقودة، إخفاقُ الثورات، رمادُ المدن المهدّمة، وحنينُ الإنسان إلى براءةٍ لم يُخلق فيها. ولذلك، يغدو البحرُ عند سيفيريس قَدَرًا شعريًّا، لا يُمكن الفكاكُ منه، ولا اختزالهُ في استعارةٍ جاهزة. إنهُ المرآة التي تتكسَّرُ فيها صورةُ الذات، لتنكشفَ لا في اكتمالها، بل في شظاياها، حيثُ تقيم الحقيقةُ على هيئةِ كسرٍ لا يلتئم. وفي هذا الانكسار، في حدِّ ذاته، تكمنُ عبقريةُ هذا الشاعر، إذ لا يسعى إلى لملمةِ الشظايا، بل إلى ترصيعها في لغةٍ تَقبلُ التناقضَ، تحتضنُ التمزق، وتُقيمُ على حوافِّ الخراب معنىً جماليًّا لا يُسبَر غوره بسهولة.

الشعرُ لديه لا يُداوي، بل يُبقي الجرحَ مفتوحًا كي ينطق العالمُ من خلاله. ولذا فإنَّ الزمنَ في شعره ليس خطِّيًّا، ولا ذاكرةً تسترجعُ الماضي كأثرٍ بعيد، بل هو حضورٌ مُضاعفٌ، تتقاطعُ فيه الأزمنة كما تتقاطع الأمواج، وتتشابكُ فيه المصائر كما تتشابك حبال المرافئ القديمة. ومثلما يتخذُ البحرُ موقعَ القلب في هذا الجسد الشعريِّ الشاسع، كذلك تُقيمُ اللغةُ فيه لا كأداةٍ للبيان، بل ككائنٍ عضويٍّ يتنفس، يتألم، ويتمزق كي يُولد من جديد. لغةُ سيفيريس، على بساطتها الظاهرة، تحملُ توتُّرًا داخليًّا عالياً، كأنها نُحتتْ من طبقات التاريخ والنسيان معًا، من قيعان اللغة وذراها على حدٍّ سواء، ومن خشية المعنى كما من توقه الجارف. يُصغي القارئُ إلى كلماته كما يُصغي إلى صدى بعيد لجملةٍ لم تُقَل، لجملة ربما لن تُقال أبدًا، ولكنها تسكنُ في كلِّ بيتٍ وتُطلُّ من بين الشقوق.

وهَا هُنَا، تتجلَّى إحدى أبرز فضائل هذا الشعر: قدرتهُ على استحضارِ اللامرئيِّ دون أن يُجرّدهُ من كثافته، وعلى محاورة الأسطورة دون أن يُحيلها إلى رمزٍ جامد أو زخرفٍ فارغ. فأساطيرُ اليونان، في أشعار سيفيريس، لا تعودُ أطلالاً سرديّة، بل تنبعث ككائنات حيّة، تتخفّى في هيئة صيّاد يتأمّل المدَّ، أو بحّارٍ ضلَّ الطريق، أو تمثالٍ منسيٍّ ينهار في صمت مهيب. كلُّ ما هو أسطوريٌّ في هذا الشعر محمَّلٌ





قصائد الشاعر اليوناني ليست خطابًا عن العالم، بل هي آثار العالم، شظاياه، رماده، وهي تحاول عبثًا أن تستنطق الرماد.

بوعي تاريخيٍّ حادٍّ، وبشوقٍ إنسانيٍّ دفين إلى خلاص يتعذَّرُ بلوغه. وهكذا، لا يعود سيفيريس شاعرَ شعبٍ أو أرضٍ فحسب، بل شاعرَ الحيرةِ الكبرى، شاعرَ الكائن الذي يحيا في هشاشة وجوده، ويسيرُ بين أنقاض المعنى، حاملاً في قلبه بذرةَ الجمال كما يحملُ السائحُ القربانَ إلى معبد منهار. إنَّه لا يكتبُ لينقذَ وطنًا، بل ليُبقي على جُرحِ الوطن مفتوحًا، شاهقًا، لا ليُرمَّم بل ليُروى، يُستعاد، يُغنَّى، لأنَّ في الغناءِ وحده تكتمل مأساةُ الإنسان، وتتحوّلُ من لعنةٍ إلى أُنشودة. وهو إذ يُغني، لا يفعل ذلك بصوتٍ رخيم أو زهوٍ بطوليٍّ، بل بشجنٍ خافت، كمن يشقُّ البحرَ بندبةٍ، ويتركُ وراءهُ أثرًا لا يُمحى.

ولعلَّ أعظم ما في شعره أنّه يُقاومُ الفناءَ لا بالصراخ، بل بالهمس، لا بإقامةِ الصروح، بل ببناءِ الجُزرِ الصغيرة في ذاكرة القارئ. وهذه الجُزر، وإن بدت معزولةً، تحملُ سرّ الحياة المتخفّي في التفاصيل التي لا يراها إلّا مَن تأمّلَ طويلاً: ظلُّ غصنٍ على وجهِ الماء، ارتجافةُ حجرٍ في قاعِ النهر، صوتُ الموجِ إذ يمسحُ اسمًا نُقشَ منذ قرونٍ على رخامٍ نائم. كلُّ هذا العالمِ الصامت ينهضُ في قصائده ناطقًا، شاهقًا، جارحًا، كأنّه يقول لنا إنَّ الشعرَ ليس وعدًا بالخلاص، بل مرآةٌ مكسورة نحدّقُ فيها علَّنا نرى وجوهَنا على الحقيقة التي وُجدَتْ عليها في الأصل. بهذا النَّفَس، المتقطّع كأنفاس المسافرين، المترع بالحنين والخساراتِ النبيلة، يُقيمُ سيفيريس صرحَهُ الشعريّ، لا على رمالِ التجريد، بل على صخورِ التجربة، وعلى جراحٍ لم تندمل، وجراحٍ لا يريدُ لها أن تندمل، لأنّها، في نهاية المطاف، من يُعطي الإنسانَ ظلَّه، ومقامَه، ومعناه. إنّه شاعرُ الذين لم يُنقَذوا، والذين ينتظرونَ سفينةً لا تأتي، شاعرُ الذين يكتبون أسماءَهم على الشاطئ وهم يعلمون أنّ الموجَ سيُمحوها، ولكنَّهم يكتبونها مع ذلك، لأنَّ الكتابةَ، ولو كانت إلى زوال، تظلُّ فعلَ مقاومةٍ، وفعلَ وجود. تظلُّ مصيرًا لم يكتمل بعد في زمن لا يرحم. ولا يسعى سيفيريس، في شعره، أبدًا، إلى تقديم إجابات، بل يظلّ في حالة تساؤل دائم، فتتراوح أبياته بين اليأس الملموس والرجاء الذي يراوده عند حافةٍ لا تفضي إلى الخلاص. تكمن عبقرية شعره في هذا التوازن الصعب، في الوعي العميق بأنّ الإنسان في صراعه مع الزمن لن يجد مخرجًا سوى من خلال تقبّل هذه الحيرة الكبرى، وليس الهروب منها، أبدًا.

قصائد للشاعر اليوناني جورج سيفيرس

يظهر شعر سيفيرس، بوصفه ارتحالاً أبديًّا في تخوم الغياب والكينونة، حيث لا تنفصل التجربة عن شرطها الوجودي.

(1)

تأمُّلاتٌ في بيتِ شِعرٍ غريب

طُوبَى لِمَنْ أبحرَ على دربِ أُوديسيوس.
طُوبَى لِمَنْ أحسَّ، حِينَ شدَّ الرِّحالَ، بأنَّ صَوارِي
الحُبِّ تصخبُ قويَّةً في جسدِهِ، ثُمَّ تنتشرُ هُنَاكَ
مثلَ العُرُوقِ حيثُ يَخفِقُ الدَّمُ.
حُبٌّ ذو إيقاعٍ لا يَنْفَصِمُ، ولا يُقهَرُ كالموسيقى،
وسرمديٌّ
فقَد وُلِدَ حينَ وُلدنا فَهلْ يموتُ حينَ نموتُ:
لا نعرفُ ولا أحد غيرنا يعرفُ.
أسألُ اللَّهَ أنْ يُعِينَني على القولِ، حين يغمرُنِي
الحُبُورُ العظيمُ: مَا ذلكَ الحُبُّ؛
فأحيانًا حينَ أجلسُ، والمنفَى يُطوِّقُني مِن كُلِّ
اتِّجاهٍ، أسمعُ هَسِيسًا بعيدًا، كصوتِ البحرِ حينَ
يجتاحُهُ الإعصارُ العَصِيُّ، الذي لا يُعرَفُ مِن أينَ
أتى، وإلى أينَ يذهبُ.
ثُمَّ يتجلَّى ظلُّ أوديسيوسَ، أمامَ ناظريَّ، مرَّةً
بعدَ مرَّةٍ، وقَدِ احمرَّتْ عيناهُ مِن ملحِ المَوجِ،
مِن شَوقِهِ المُعتَّقِ كَي يرَى الدُّخانَ يصَّاعدُ، مرَّةً
أُخرى، مِن مَوقدِهِ المُتَّقِدِ، والكلب قَد شاخَ
منتظرًا أمامَ البابِ.
كان رجلاً هائلاً، يهمسُ عبرَ لحيتِهِ التي ابيضَّتْ
كلماتٍ باللُّغةِ التي ننطقُ بِها، بَيْدَ أنَّ الكلامَ كأنَّهُ
قَد قِيلَ قبلَ ثلاثةِ آلافِ عامٍ.
مَدَّ كفًّا خشَّنتْها الحبالُ وذراعُ الدَّفَّةِ، كانتْ رياحُ
الشمالِ الجافَّةُ قَد ذَوَتْ جِلدَهُ، ذَوَاهُ الحَرُّ والثَّلجُ.
كأنَّهُ يريدُ أنْ يطردَ مِن بَينِنَا ذلكَ الصُّقلوبَ
الخُرافيَّ الأعورَ، ذا العَيْنِ المُدوَّرةِ، وحوريَّاتِ البحرِ
اللَّواتي يجعلنَنا ننسَى بأغانيهنَّ، وأن يطردَ الحوريَّةَ
سِيلاَ والوحشَ كاريبديس: تلكَ الوحوشُ العديدةُ
المُعقَّدةُ التي تمنعُنا مِن أنْ نتذكَّرَ بأنَّه كانَ أيضًا
هُوَ الآخَرُ بشرًا يكافحُ في العالَمِ بروحِهِ وجسده.

إنَّهُ أوديسيوس الجبَّارُ: صاحبُ فكرةِ الحصانِ
الخشبيِّ الذي استولى بِهِ الآخِيُّونَ على طروادة.
أتخيَّلهُ قادمًا إليَّ كي يقولَ إنَّني أستطيعُ أيضًا
صناعةَ حصانٍ خشبيٍّ كي أستولي على طرواديّ.
كان يتحدَّثُ بتواضعٍ وسكينةٍ، بِلا تكلُّفٍ، كأنَّهُ أبي
أوْ كأنَّهُ بحَّارٌ عتيقٌ مِن أولئكَ الذينَ كنتُ أراهم
في طفولتي يَمِيلُونَ على شِباكهم، والشتاءُ على
الأبوابِ، والرِّيحُ مجنونةٌ تعصفُ،
يُرَنِّمُونَ، والدُّموعُ تفيضُ في أعينهم، نشيدَ
ملحمةِ إيروتُوكْرِيتُوس؛
كنتُ، حينئذٍ، أرتجفُ في نومي، لِلمصيرِ الجائرِ
الذي أصابَ آرِيتُوسَا وهي تهبطُ الدَّرجَ الرُّخامَ.
إنَّهُ يقصُّ عليَّ نبأَ الألمِ العظيمِ الذي تُقاسيهِ
حينَ تنتفخُ أشرعةُ السَّفينةِ بالذِّكرياتِ فتغدو
روحُكَ دَفَّةً؛
عَنِ الوحدةِ التي تجتاحُكَ، في عتمةِ اللَّيلِ،
وأنتَ قليلُ الحِيلَةِ كهَشيمٍ في بَيدرِ الحصَّادين؛
وعَن مرارةِ أنْ ترى رفاقَكَ وهُم يسقطونَ،
واحدًا واحدًا، في لُجَّةِ العَناصرِ، ثُمَّ تبعثرهمُ الريحُ؛
عنِ الغرابةِ التي تستجمعُ بها قُواكَ وأنتَ تتجاذبُ
أطرافَ الحديثِ معَ الموتى حينَ لا يعودُ الأحياءُ
قادرينَ على أنْ يُلبُّوا مَا تحتاجهُ الرُّوحُ.
إنَّهُ يتكلَّمُ ... ما زلتُ أرى يديهِ، اللَّتَيْنِ تعرفانِ
كيفَ تَحكُمانِ على نَقْشِ الحوريَّةِ في قَيدُومِ
السَّفينةِ،
وهُما تُقدِّمانِ ليَ البحرَ الأزرقَ، الذي بِلا أمواجٍ،
في قلبِ الشتاءِ.

*****

(2)

هذا الجسد

هذا الجسدُ الذي تمنَّى أنْ يُزهِرَ كأنَّهُ غُصْنٌ،
أنْ يُؤتِيَ ثِمَارَهُ، وأنْ يغدُوَ نايًا في الصَّقيعِ:
ولكنَّ سحابةَ الخيالِ قذفتهُ في خليَّةِ نحلٍ صاخبةٍ
حتَّى يأتيَ الإيقاعُ الموسيقيُّ ويُعذِّبَهُ.

*****

(3)

وهذا الرأس الرُّخام في يديَّ

استيقظتُ وهذا الرأسُ الرُّخامُ في يديَّ؛
لقَد أرهقَ مرفقيَّ حتَّى لا أعرفُ أينَ أضعُه.
كانَ يسقطُ في الحُلمِ الذي كنتُ أخرجُ مِنه
حتَّى بِتنَا نتشاركُ حياةً واحدةً منَ الصَّعبِ أنْ
تنفصلَ ثانيةً.
أنظرُ إلى عينيهِ: لا تَنفتحانِ ولا تُغمضان
أُكلِّمُ فمَهُ الذي لا يفتأُ يُحاوِلُ أنْ يتكلَّم
أحملُ وجنتَيهِ اللَّتَيْنِ غارتا في جِلْده.
هذا كُلُّ ما أستطيعُ أنْ أفعلَه.
ثُمَّ تتلاشى يدايَ، فتعودانِ إليَّ مَبتُورتَيْن.

• (من الطبعة الجديدة لأعمال جورج سيفيرس الكاملة، اختيار وترجمة: تحسين الخطيب)

سيفيرس صانع ماهر يعيد صياغة الموروث برؤية معاصرة، فتغدو القصيدة تنبض بألم الإنسان الحديث.

خطوط السيرة

تحسين الخطيب، شاعر وكاتب مقالات ومترجم من الأردن، لعائلة فلسطينية مهجَّرة، من مواليد مدينة الزرقاء. عضو لجنة تحكيم جائزة الأركانة العالميّة للشعر، بيت الشعر في المغرب، عام 2019. صدرت لها المجموعة الشعرية "حجر النّدى" عام 2016. وشارك في مهرجان الشعر الدولي "أصوات المتوسط" الذي أقيم في مدينة سيت الفرنسية.
في الترجمة صدرت له كتب عدة، من بينها: "أدب أميركا اللاتينية" روبيرتو غونساليس إتشيفاريا، في العام 2019، "القهوة.. تاريخ عالمي" جوناثان موريسن 2021، "العالم لا ينتهي وقصائد نثر أخرى" تشارلز سيميك 2010، "معجزة كاستل دي سانغرو.. حكاية شغف وطيش في قلب إيطاليا" جو ماكغينيس 2021، "إيروتيكا" يانيس ريتسوس، 2017، "ليليَّة الجسد وقصائد أخرى" إلياس ناندينو، 2021، "عرَّاف عاطل عن العمل" تشارلز سيميك 2023، "الصوت في الثالثة صباحًا" تشارلز سيميك 2023، "قصائد هايكو إنجليزية" فرناندو بسوا 2023. شارك في فعاليات ثقافية عدة، منها: ندوة "ترجمة الشعر" في معرض أبو ظبي للكتاب عام 2022، ومؤتمر أبو ظبي الدولي للترجمة 2012، وورشة الترجمة ضمن مهرجان خان الفنون، عمّان، الأردن 2016.

عمل على تثوير الكتابة والفن وتمرّد على الطغيان في اندفاع واحد

فرانكيتيان أبو الحداثة الهايتية وجمالية السديم

فرانكيتيان

بقلم: أنطوان جوكي (باريس)

ثمة مبدعون كبار لا ينالون الشهرة التي يستحقونها لسبب واحد لا غير، يتعلق بولادتهم وبقائهم حتى وفاتهم في بلد فقير لا يكترث العالم له إلّا من الزاوية الإنسانية أو الأمنية، وفقط حين تقع كارثة أو حرب فيه. هذه هي حال الهايتي الفرنكفوني فرانكيتيان (1936 - 2025) الذي توفي في 20 فبراير/ شباط الماضي، وعلى الرغم من كل الإنجازات الباهرة التي حققها في مختلف الميادين الكتابية والفنية، لفّ حدثَ رحيله صمتٌ معيب. فباستثناء خبر وفاته الذي تناولته بخجل بعض وسائل الإعلام الغربية، لم يحظ فرانكيتيان سوى بمقالات معدودة لم تفلح في إخراجه إلى دائرة الضوء نظراً إلى صدور معظمها في مجلات ومواقع شعرية هامشية. من هنا واجب التعريف به وبثمار مسيرته العمودية، خصوصًا وأنه لا تتوافر باللغة العربية أي مقالة عنه!

فرانكيتيان شاعر، روائي، كاتب مسرحي، رسام، وموسيقي، لا تكفي هذه الصفات لمحاصرة هذا العملاق ذي البصيرة الساخرة، والفطنة النادرة، والإنسانية المتمردة، الذي تمتع طوال حياته بشخصية جذابة وكبيرة نابعة من روحه الطفولية وحكمته الراشدة على حد السواء، وقد وضع أعمالاً منيرة تقول عالمنا بكل تعقيده، سواء بجانبها الانتهاكي أو بالتجديد الشكلي الذي يميّزها، تجعل منه أحد أكبر كتّاب زمننا.

من حرب الاستقلال (1791 - 1802) ضد الإسبان، ثم ضد الفرنسيين، إلى الزلزال الرهيب الذي ضرب هايتي عام 2010، مرورًا بتأسيس أول جمهورية «سوداء» مستقلة على أرضها عام 1804، وبالدكتاتوريتين الدمويتين لدوفالييه الأب (1957 ـ 1971)، ودوفالييه الابن (1971 ـ 1986)، عرفت هايتي تاريخًا رهيبًا لن نجد عملاً أدبيًا أو فنيًا يشهد عليه أكثر من عمل فرانكيتيان الذي، رغم كل ما عايشه واختبره من هذا التاريخ، بقي حبّه للحياة كاملاً، مثله مثل حرّية تعبيره وإبداعه. حرية تشكّل صدى وفيًا لتلك التي دعا إليها رائد السريالية أندريه بروتون خلال محاضرته الشهيرة في هايتي عام 1945، التي ندد فيها بالعنصرية البيضاء، والمركزية العرقية الغربية، والاستعمار الناتج منها، وأحدثت ثورة شعبية عارمة داخل الجزيرة.

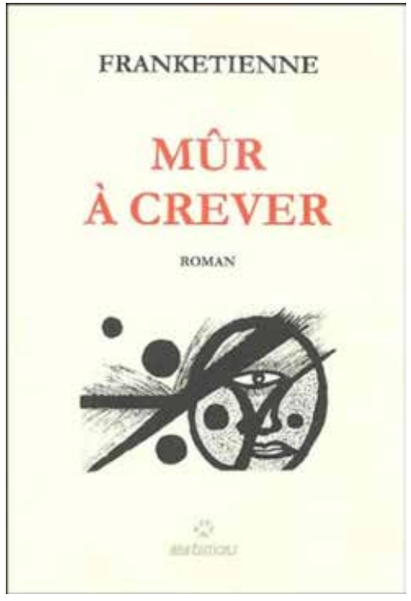
في ضوء هذا الانتماء، السريالي الثوري بامتياز، نفهم الصورة التي خطّها فرانكيتيان لنفسه في صحيفة «المُخبِر» الهايتية عام 2004: «أنا كبش متمرّد، صلب وعنيد. هامشي غير قابل للإصلاح. عاصٍ أبدي. ولدتُ في يوم أحد الفصح ذلك، داخل الضجيج البابلي السديمي لموسيقى جزيرتي المتفجّرة. منغمس منذ الولادة في الحروق المتوهّجة لهذه الموسيقى، سأصبح لاحقًا فنانًا وكاتبًا من لدنها، ممزّقاً بسعادة الأشكال والألوان وقواعد النحو والمعايير الجمالية التقليدية. مزعج لا يعرف الكلل، أهدم الأسوار التي ينام خلفها المتغطرسون والعاجزون والكسالى وضعاف العقول، وأجلب الفضيحة لهزّ النائمين وإيقاظ فاقدي الشعور وإغاظة المنافقين والحسودين. بفرح، أترحّل داخل المتاهة، المكان المفضّل للكوارث المنيرة».

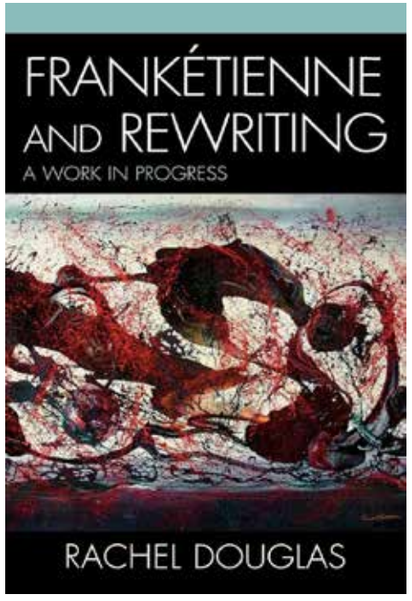
في الواقع، ولد فرانكيتيان في منطقة ريفية، نتيجة جريمة اغتصاب فتاة قروية هايتية في سن الـ 13 على يد صناعي أميركي عجوز. هذا المشهد البدائي الرهيب، الذي كان في البداية سردية للطفل ذي البشرة البيضاء تقريبًا، الذي نشأ في بيئة شعبية سوداء، من دون أن يعرف والده، سيصبح الموضوع الرئيس لأحد أهم كتبه، «أبطال - أوهام» (2002)، وهو رواية عائلية ضخمة (350 صفحة)، متصدعة كليًا على المستوى الشكلي، تتراكب داخلها الصور (لوحات، رسوم منسوخة) والحروف الطباعية (شعر طباعي) والكتابة التخطيطية لجعل كل صفحة منها بمثابة عمل فني أطلق فرانكيتيان عليه تسمية «دوامة». لكن هذا الكتاب الراديكالي هو أيضًا سردية تمزقات مجتمع تقوّضه «غرغرينا» شعبوية استبدادية ظلامية قادت الدولة الهايتية، في الذكرى المئوية الثانية لتأسيسها، إلى قاع الهاوية، وتنبأ الكاتب بها في روايته «الطائر الفصامي اللغة» (1993)

وسلسلة لوحاته «رؤوس» (1999 ـ 2000).

جمالية «الدوامة» استلهمها فرانكيتيان إلى حد كبير، لكن ليس بشكلٍ حصري، من تيار الرواية الجديدة الفرنسية وكتابات جيمس جويس، وبعدما تحوّلت إلى تيار أدبي فني في نهاية الستينات، قدّمت أعمالاً تستند إلى سيرورة إبداع مستوحاة من نظرية السديم العلمية، وتقوم على توليف بنيات لغوية وصورية في حركة دائمة. وفي معرض وصفها، كتب فرانكيتيان: «إنها ديناميكية ما هو غير متوقع ومفاجئ، ديناميكية الغموض وعدم اليقين والمصادفة المتاهية، حيث يتشابك الخيالي والتاريخي والشعري والمسرحي والصوفي والعشوائي والاستيهامي في نسيج سديمي بابلي لا نهاية له». أعمال تولد داخلها الكلمات من ابتكار لفظي مدهش، وتؤول إلى أدب في حالة نشوة يفجّر الأطر التقليدية للسرد، ويهدف إلى تمثيل تعقيد التجربة الهايتية، باستكشافه موضوعات الهوية والفوضى والمقاومة في مواجهة القمع.

مؤلّف أكثر من أربعين كتابًا بلغتيّ التقليد الأدبي لوطنه، أي الفرنسية والكريولية، فرانكيتيان هو إذن كاتب هايتي قبل أي شيء هجس في نقل أهوال الليل الطويل لدكتاتورية دوفالييه الأب والابن، بدقة «سيزموغراف»، ثم في تصوير الهبوط الذي لا نهاية له إلى الجحيم على يد نظام الرئيس السابق أريستيد. بالتالي، كل عمل من أعماله مرسّخ بعمق في تاريخ هايتي الحديث. ولفهم هذا التوجّه، تتوجب العودة إلى بداياته، وتحديدًا إلى مجموعة «هايتي الأدبية» التي انضمّ إليها وشكّلت حاضنة للغليان الشعري في الجزيرة، وورشة كتابة جعلت اللغة الكريولية تصدي بإبداع داخل اللغة الفرنسية. ومن هذا الغليان انبثقت دواوينه الشعرية التالية: «على مر الزمن» (1964)، «المسيرة» (1964)، «جانبي الأيسر الأرعن» (1965)، «مراقب من زجاج» (1965) و«خيول ما قبل الفجر» (1966). دواوين تتطلب





قراءتها طاقة كبيرة، وأيضًا رغبة في ولوج لغة متفجّرة، مبتكَرة، مشاغبة، تتصادم الكلمات فيها وتتدافع، وتنتشر الصفات غير المألوفة بغزارة على شكل سلّم ألوان متنوّعة ودائمًا جديدة. لغة تعكس تجاهُل صاحبها الانتقادات التي تعرّض لها بسبب استخدامه المفرض للنعوت، والمنحى الشكلاني لكتابته، وتفضليه العفوية والاندفاع الخلّاق اللذين شكّلا وقود الحريق الذي أشعله داخل معجم الأدبين الهايتي والفرنسي على حد السواء.

بعد هذه الدواوين، انتقل فرانكيتيان إلى الكتابة الروائية التي سمحت له باستكشاف كل الدروب التي فتحها أمامه مفهومه الجديد، «الدوّامة»، فوضع أولاً «ناضج إلى حد الموت» (1968) التي تعجّ بمشاهد مرعبة، لعل أبرزها ذلك الذي نرى فيه أربعة هايتيين يقفزون من القارب الذي يعود بهم إلى وطنهم، بعدما طُرِدوا من جزر الباهاما، مفضّلين الاستسلام لأسماك القرش في بحر الكاريبي، على اختبار من جديد جحيم دكتاتورية دوفالييه. رواية استتبعها بـ «ما فوق الصوتي» (1972) التي تعامل النقاد معها بحذر خبراء متفجّرات أمام قنبلة، ليس فقط لأنها مسكونة بدوّار التيه الذي لا غاية له ولا نهاية، ونكتشف في دوامتها بلدًا يتسلّط عليه «الشرّ الأعظم» الذي يجبر أبناءه على الهجرة الجماعية بلا أمل أو رغبة في العودة؛ بل خصوصًا لأن هذه الرواية هي في المقام الأول مغامرة داخل اللغة الفرنسية تجعل من نصّها الطويل (415 صفحة) مَعْلمًا من معالم الأدب المكتوب بلغة رامبو.

في عام 1975، وتحت عنوان «ديزافي» (التحدّي)، خطّ فرانكيتيان أول رواية مكتوبة باللغة الكريولية الهايتية، هي في الواقع نص سياسي موجّه بشكل رئيس إلى الشعب الهايتي، بلغته، بغية حثّه على الثورة ضد عملية تحويله إلى شعب ميّت - حيّ. وبعد عقد من الزمن، صدرت روايته «زهور الأرق» (1986) التي كتبها على شكل تدوينة موسيقية «لولبية» حلمية، كاستعارة للخراب الخارجي، بسبب الفوضى

قصيدة» للشاعر الهايتي فرانكيتيان»

انسحبَ البحر
لا شيء سوى وميض ملحٍ
يُحجّر الجفون
والصوت يتيه
في عمى الكلمات.
بأصابعي المتعثّرة
أبحث مترنّحاً
عن ألقاب مجدي
على الرمل الأسود.
يا صحراء، جحيمي
كل صمت الحجارة
من أجل كلمة واحدة
وقطرة ماء.
مفتاحٌ بوقٌ
لسان قطة
القفل يكحُّ
الغيوم تنقلب في الأفق
أصوات البرق تنحرف
وكل الغابة تتحسّس وشوشات الريح.
فوق سطوحنا المعتمة
نصغي متأمّلين
إلى جنون المُدُن المكسوّة بالمطر.
يتدحرج البحر
تدحرُجَ الظلّ
موجة الرغبات تشحن بندول الجنس،
وعدَ الأجساد التي يعقدها الليل.
ما زلنا نتذكّر قراءاتنا المريرة
تحت انعكاسات النجوم
لاستخراج الحليب الأزرق
من جروحنا.

السياسية، وللتلف الداخلي، بسبب السديم الذهني. لكن بمجرد إخلائه نفايات اللاوعي في هذه الرحلة الاستيهامية الطويلة، تشرق في النهاية شمسٌ خجولة يشكّل نورها الضعيف رسالة الشكوى السيرذاتية الرهيبة لبطلها الذي يعيش وحيدًا على جزيرة معزولة.

لكن رواية فرانكيتيان الأهم تبقى، في نظرنا، «الطائر الفصامي اللغة» (1993) التي تشكّل بصفحاتها الـ 820 عملاً كتابيًا لا سابق له داخل الأدب، ونوعًا من التكملة التلّورية لرواية «ما فوق الصوتي»، حيث يُدخِل صاحبها على نصّها ملصقات (كولاّج) لا تحصى، ويخلط داخله كل الخطوط الطباعية، ساحقًا مفهوم السرد الخطوطي التقليدي. وكما لو أن ذلك لا يكفي، نراه يستخدم كل مساحة الصفحة، ناشرًا في فضائها مقتطفات من نصوص أخرى تحضر على شكل قصاصات ممزّقة، ورسومًا بخطّ أسود سميك، وموادّ أخرى هجينة تتوالف وتتصادم تحت تأثير دفق، انفجار أو تحلُّل، وتشكّل بدورها استعارة للفوضى الهايتية. رواية كان من المفترض أن ترضي فرانكيتيان بغناها وطابعها المبتكَر، لكنها لم تكن كافية في نظره، إذ استتبعها بـ «تحولات الطائر الفصامي اللغة» التي تقع في ليس أقل من ثمانية مجلدات كتبها بحمّى خلاّقة بين يونيو/ حزيران 1996 وسبتمبر/ أيلول 1997. عملٌ أدبي كلّي لا يزال يشكّل نموذجًا في إفلاته من أي محاولة تصنيف، واختبارًا ماراثونيًا للقارئ، مهما بلغت درجة استعداده لمهمة قراءته، وعلامة استفهام لم يتمكن نقاد الأدب بعد من توفير جواب وافٍ يبدّد غموضها.

بعد سلسلة الروايات هذه، انعطف فرانكيتيان في اتجاه السيرة الذاتية. لكن حتى في هذا النوع الأدبي، كان مجددًا. ففي كتابه «أبطال - أوهام» (2002)، حافظ على مميزات كتبه السابقة، بخلطه الصور والنصوص داخله، وإضافته إليها صورًا فوتوغرافية أعاد العمل عليها بقلم أسود. سيرة ذاتية، من دون شك، لكن من الصعب جدًا على قارئها أن يحزر نوعها، نظرًا إلى موادها المعجونة، المهروسة، المعتمة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى «شذرات 1» (2003)، الجزء الأول من كتاب «معجزة» الذي خط صفحاته الـ 815 عام 2003، وفي معرض شرح مسعاه فيه، أوضح على غلافه الخلفي بأنه ما زال يواصل «تعميق جمالية السديم التي تبرز من خلال تضخّم الخيال والاستيهامات الحلمية، العبثية، الفوضوية، البابلية للواقع الهايتي». وضمن الخط نفسه، أصدر ثلاثة كتب في عام 2005، مثل رشق ناري، هي «فجوة محتدمة» و«أنطولوجيا

الكاتب الهايتي الكندي

داني لافيريير:

أراد فرانكيتيان أن يكون شاهدًا يدع الأحداث تعبره، من دون السعي إلى التعليق بإفراط عليها. فهاجسه كان عرض الجسد العاري لبلد يتلوى من الألم، من دون أن يتوقف عن الضحك. ضحكٌ يُقلِق الأقوياء. ضحكٌ يقول للقتلة بأنه سيدوم طويلاً بعد تواريهم.

سرّية» و«الطوفان»، وفي العام التالي، ضمن حالة الغليان نفسها، كتاب «مجزّة سديم بابلي»، وهو نوع من الوصية ما لبث أن صقلها في كتاب «كلمات أجنحةٍ في هاوية لا نهاية لها» (2007) الذي يستحق عليه وحده جائزة نوبل في الأدب، نظرًا إلى الجنون الإبداعي الذي يشتعل داخله.

ولأن فرانكيتيان كان مدركًا لصعوبة بلوغ الناس في وطنه بمثل هذه النصوص الشعرية والروائية الطلائعية، انطلق منذ عام 1975 في كتابة نصوص مسرحية أُخرِجت وعُرضت في كافة أنحاء البلاد، وجلبت له شهرة محلية واسعة. نصوص غالبًا درامية، لكن مشبعة بالطرافة، تشكّل خير انعكاس للمجتمع الهايتي ومشاكله، وتسائل ببصيرة القدر المعتم لأمة من العبيد السابقين المتمردين، ما برحت تبحث عن طريقها. وإذ يستشعر قارئها بسرعة التأثير البليغ لمسرح صامويل بيكيت على صاحبها، إلا أنها في المقام الأول حصيلة تأملات باهرة في عبثية العالم وبؤس التجربة الهايتية. نصوص ذات طابع مونولوغي، بما في ذلك تلك التي تتضمن أكثر من شخصية، ومجدّدة على المستويين اللغوي والموضوعي.

في الميدان التشكيلي، لم يبتعد فرانكيتيان عن موضوعات أدبه، بل قاربها بالحساسية الحادة نفسها، مبديًا قدرة مدهشة على الابتكار. ففي سلسلة لوحات «كارثة»، على سبيل المثال، صوّر بأسلوب سريالي فريد وصاعق ضحايا الزلزال الرهيب الذي ضرب هايتي عام 2010. وفي سلسلة «الخروج العسير إلى النور»، لجأ إلى الأسلوب نفسه لتصوير ضحايا الأعاصير المدمّرة التي تضرب بانتظام وطنه. وفي مجمل عمله التشكيلي، تبدو لوحاته كامتداد بصري لعالمه الأدبي، تعصف في فضائه تلك الطاقة الجارفة التي تلهب نصوصه المكثّفة ومتعددة الدلالات.

على الرغم من القمع السياسي الذي عايش أهواله طوال حياته، لم يفكّر فرانكيتيان قط في مغادرة جزيرته، كما فعل كثير من مواطنيه، بل اختار البقاء فيها للكتابة والنضال، وأيضًا للتعليم ونشر الثقافة، كما تشهد على ذلك مسيرته التربوية الطويلة في المدارس، ومبادراته العديدة للترويج للأدب والفن. وقبل أن تتوّج «الأكاديمية الفرنسية» عمله الكتابي بجائزتها العريقة، عام 2021، احتفت اليونسكو به ككاتب وفنان سعى من أجل السلام، عام 2010. وفي هذه المناسبة، صرّح بأنه سيظلّ ملتزمًا بمسار إبداعي «تنخره الشكوك»، و«بالقفز حتى النفَس الأخير»، مضيفًا: «لطالما كنت في ترحال، بحثًا عن أشياء جديدة. الإبداع المتواصل رحلة مغامِرة لا مرسى فيها، تستمر من خلال العديد من المطبّات».

إثر تلقيه خبر وفاة فرانكيتيان، كتب الكاتب الهايتي الكندي داني لافيريير في نص تكريمي: «لقد شيّد كل شيء من خلال عجنه الخيال والواقع، الحلم والأشياء العادية. وحدهم الأطفال يعرفون كيفية القيام بذلك للإفلات من الملل الذي ينضح من تتابع الأيام البطيء. وفرانكيتيان كان حقًا طفلاً، وهنا تكمن قوته». وأضاف لافيريير في هذا النص: «تجري حياتي على طول نهر فرانكيتيان، ويحدث أن أغوص أحيانًا في حبر قلقه كي أتذوّق الدم الذي يغذّي شخصيات سردياته السديمية ولوحاته التي يلمع البرق في فضائها. لا تركنوا إلى الكرنفال المشتعل على سطح هذه الأعمال، بل غوصوا إلى عمقها للسباحة بين الجثث التي تُقدَّم لنا غداءً في بورت أو برنس (عاصمة هايتي). أراد فرانكيتيان أن يكون شاهدًا يدع الأحداث تعبره، من دون السعي إلى التعليق بإفراط عليها. فهاجسه كان عرض الجسد العاري لبلد يتلوى من الألم، من دون أن يتوقف عن الضحك. ضحكٌ يُقلِق الأقوياء. ضحكٌ يقول للقتلة بأنه سيدوم طويلاً بعد تواريهم». وفي ذلك، لا شك على الإطلاق.

نماذج أدبية وفنية تكشف عن تنوع

الأندلس في المخيلة..

النظر إلى الإرث الثقافي والحضاري

بين العرب والإسبان

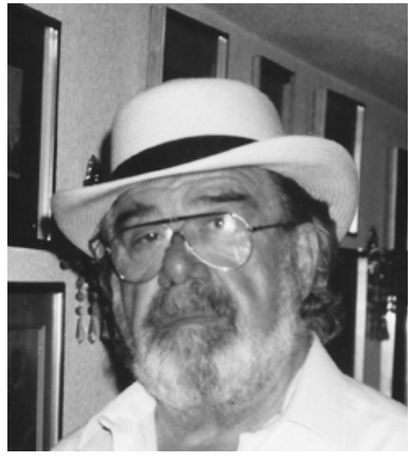
بقلم: الدكتور وليد صالح الخليفة (مدريد)

يتردد اسم الأندلس وتاريخها على الألسن العربية والإسبانية، قديماً وحديثاً وبشكل لافت لنظر الباحثين، سواء في الميدان الأكاديمي أو النقدي أو في مجال الإبداع الأدبي. وتناولت معظم تلك الدراسات والنتاجات الأدبية الموضوع الأندلسي من وجهة نظر مثالية بالإعجاب والتبجيل، أو بالرفض. وقلما تعرض له البعض من منطلق المدرك العارف والقريب من أرض الواقع بعيداً عن المغالاة والمبالغات والأحلام والأمنيات الخائبة والمخيبة.

ونظرة كل واحد من الطرفين ونعني بهما العرب والإسبان بشأن الأندلس لها خصوصيتها ومميزاتها التي تمنحها أبعاداً خاصّة ربما لا تشارك نظرة الطرف الآخر لا من قريب ولا من بعيد. فالأندلس بالنسبة للعرب هي فردوس مفقود قلّ مثيله في التاريخ، وهو بهذا قد أُخرج من إطاره التاريخي الحقيقي وزجّ به في عالم الخيال الجذاب. وتتجلى هذه النظرة في كثير من كتب التاريخ المكتوبة بالعربية عن الأندلس، وفي الإبداعات الأدبية وخاصة في الشعر والمسرح والرواية. وتبرز تلك النظرة بصورة جليّة في أدب الرحالة العرب الذين زاروا الأندلس في العصر الحديث.

في الشعر تحضرنا مثلاً أسماء مثل نزار قبّاني وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش على سبيل الذكر لا الحصر. فالاثنان الأولان وعلى الرغم من طيلة فترة مكوثهما في إسبانيا لم يحيدا عن النظرة التقليدية التي يشوبها الإعجاب المفرط بذكرى الأندلس وتاريخها، ذلك الإعجاب والانبهار القائم على ما يتردد على الألسن والذي ينتقل عبر الأجيال دون تمحيص أو إعادة نظر وخاصة لدى الطبقات العامّة غير المتخصصة. ولا يختلف درويش كثيراً عنهما، فقد زار إسبانيا لكنه لم يُقِم بها. وتتمثل تلك الفكرة أصلاً بأنّ الأندلس كان نموذجاً ومثالاً أعلى للتعايش بين الديانات والأجناس والثقافات واللغات. وأنّ إسبانيا اليوم هي وريثة مخلصة ووفية لتلك الأندلس الضاربة في أعماق التاريخ. وهي بما لديها اليوم من قيم وعادات وتقاليد إنّما هي سليلة الأندلس ووريثة أبنائها وخاصة من العنصر العربي. وقد يكون نزار قباني من أكثر الشعراء العرب المعاصرين تعلقاً بإسبانيا وخصوصاً الأندلس التي زارها لأوّل مرة في صيف عام 1955، ثمّ جاء بعد ذلك بسنوات سفيراً لبلده سوريا لدى مدريد. عشق قباني إسبانيا أرضاً وتاريخاً وشعباً. وقد عبّر عن عشقه ذاك في كثير من قصائده وكتاباته النثرية. ففي إحدى قصائده المعنونة «غرناطة» في ديوانه «أحلى قصائدي»، يقول:

«في مدخل الحمراء كان لقاؤنا/ ما أطيب اللقيا بلا ميعاد
عينان سوداوان في حجريهما/ تتوالد الأبعاد من أبعاد هل
أنتِ إسبانية؟ سألتها/ قالت وفي غرناطة ميلادي غرناطة؟
وصَحَتْ قرون سبعةٌ/ في تينَكَ العينين بعد رُقاد وأميةٌ
راياتها مرفوعةٌ/ وجيادها موصولة بجياد ما أغرب التاريخ..
كيف أعادني/ لحفيدة سمراءَ من أحفادي وجه دمشقيّ
رأيتُ خلاله/ أجفانَ بلقيسٍ وجيدَ سعاد ورأيتُ منزلنا القديمَ
وحجرةً/ كانت بها أمّي تمدّ وسادي».



أنخيل غارثيا لوبيث

أميريكو كاسترو

هكذا نري بأنّ الأزمنة والأمكنة تختلط لدى قباني، ولا يدري إن كان يعيش في أواسط القرن العشرين أم إنّه عاد إلى أعماق التاريخ أكثر من سبعة قرون. وهو لا يعلم إن كان يتجول في أرجاء قصر الحمراء بغرناطة أم إنّه يتنزه في شوارع دمشق العزيزة على قلبه.

وتناول البياتي في كثير من قصائده الرموز الإسبانية والأندلسية من منطلق الانبهار والإعجاب. كثرت إشاراته إلى إسبانيا اليوم من خلال مدنها وخاصة مدريد وغرناطة وقرطبة، وشعرائها مثل لوركا ورفائيل ألبيرتي ورسّاميها مثل بابلو بيكاسو. وعالج أيضاً ذكرى الأندلس في بعض قصائده مثل «السمفونية الغجرية» التي يختلط فيها الحاضر بالماضي العربي المتمثّل بقصر الحمراء بغرناطة، إذ يقول:

«الحمراءُ كان غارقاً كعهده بالصمتِ.
صاح الغجريُّ. استيقظي أيتها الأعمدةُ ـ الهياكل ـ الأقواسُ
يا مُكعّبات النور في قصيدة المستقبل ـ النبوءة ـ الرحيلِ
صاحَ: استيقظي أيتها الأسطورة ـ القبيلة.
العذراءُ مدّت يدها ليدهِ وعانقتها،
رقصا معاً وأصبحا لسانَ لهبٍ
فاشتعلتْ في شَعرها الوردةُ.
صاح الغجريُّ: احترقي أيتها الصغيرةُ الحسناءُ.
مالَ رأسُها، تلاقتِ العيونُ والشفاهُ

هذا زمنُ الموتِ على وسادةِ الربيعِ.
مال رأسُهُ، فاحتضنته وهو يبكي
يطردُ الأشباحَ في غنائه الصاعدِ من قرارةِ
الأسطورةِ ـ القبيلة».

ولمحمود درويش قصيدة بعنوان «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» التي أوردها الناقد صبحي حديدي، في دراسة بعنوان «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي.. الحداد يليق بغرناطة»، في العدد 13 من مجلة «الدراسات الفلسطينية»، شتاء 1993. يقول درويش في قصيدته:

«وعمّا قليلٍ سنبحث عمّا
كان تأريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة
وسنسألُ أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس
ها هنا أم هناك؟ على الأرض.. أم في القصيدة؟
...
سأخرج بعد قليل
من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والأندلس
أعرف أنّ الزمان
لا يحالفني مرّتين
كيف أكتب فوق السحاب وصيّة أهلي؟
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت
لكنّ غرناطة من ذهب
من حرير الكلام المطرّز باللوز، من فضّة الدمع في

كلاوديو سانجث ألبورنوث

أنطونيا بوينو

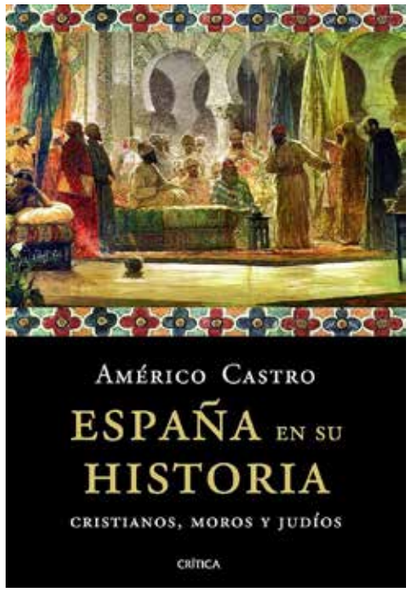
وتر العود. غرناطة للصعود الكبير إلى ذاتها...
هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي
والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي، وأنا
لي أيضاً».

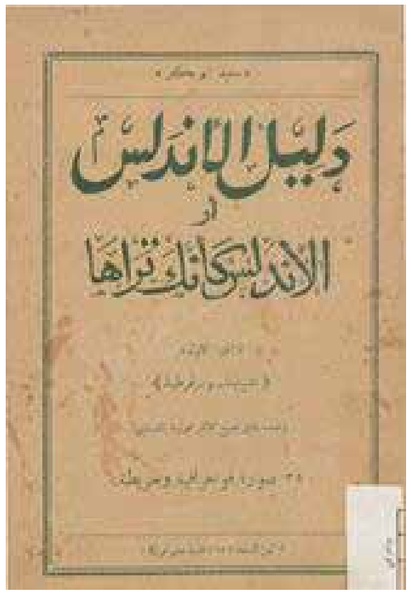
يعبّر درويش بوضوح عن مشاعر الفقدان، فقدان الأندلس والفقدان الآني لأرضه ووطنه فلسطين. وكثيراً ما قارن الأدباء العرب في كتاباتهم بين ضياع الأندلس واحتلال فلسطين من قبل الصهيونية الغاشمة. ومن جديد يصبح الماضي حاضراً لتندمج الأزمنة وتتوحد قضاياهما المصيرية.

أمّا في ميدان المسرح فإنّ الأعمال المسرحية العربية التي تناولت الموضوع الأندلسي كثيرة ومتنوعة وذات توجهات مختلفة. ومن تلك المسرحيات المعروفة «أميرة الأندلس» لأحمد شوقي و«ولّادة» لعلي عبد العظيم و«ولّادة وابن زيدون» لعبد الرزاق كرباكة و«صقر قريش» و«طارق الأندلس» لمحمود تيمور و«طوق الحمامة» لعبد الله شقرون و«المنصور الأندلسي» لإبراهيم أنيس و«غروب الأندلس» لعزيز أباظة و«الأوّل والأخير» لوليد أبو بكر و«المهرج» لمحمد الماغوط.

هذا العدد الكبير من المسرحيات التي استلهمت موضوعاتها من التاريخ الأندلسي شخصيات وأحداثاً اتخذت من ذلك الإطار التاريخي مصدراً ثرياً وغنياً لمعالجة كثير من الأمور والقضايا السياسية والاجتماعية. فخروج العرب القسري من الأندلس قد أدخل حزناً عميقاً على قلوب العرب عموماً وعلى الكتّاب والشعراء بشكل خاص على مرّ العصور. فتدهور الأحوال الاجتماعية والسياسية بعد زوال الدولة الأموية في الأندلس وحلول عصر الطوائف وتمزق الكيان الأندلسي وسقوط الأقاليم الأندلسية واحداً بعد الآخر وضياعها من يد العرب قد ترك أثراً واضحاً لدى العرب، ولم يتمكنوا من تفادي ربط ذلك الماضي بأحداثه وتفاصيله بالحاضر العربي المرّ والمؤلم والذي يعاني من كثير من المشاكل وتشوبه مشاعر الآلام والمرارة. فلو أخذنا على سبيل المثال مسرحية «غروب الأندلس» لعزيز أباظة لوجدنا بأنّه يتناول سقوط غرناطة بيد الإسبان والصراعات القائمة بين مختلف الطبقات والجماعات العربية التي لا تتفق على رأي ولا تستطيع اتخاذ موقف موحد، وخاصة الحكام والمسؤولين المتحاربين والمختلفين فيما بينهم، وهو السبب الرئيسي في ضعف الموقف العربي وتدهور الأحوال العامّة.

ولعلّ أكثر الإبداعات الأدبية العربية إثارة للانتباه والتي تعالج الموضوعات الأندلسية وبالتالي الإسبانية الحالية هو أدب الرحالة العرب الذين زاروا هذا الموقع الجغرافي ولم يتمكنوا من فصل ذلك الماضي العريق بخيره وشره بحاضر العرب المرير والصعب، وفق ما ذكرت الباحثة الإسبانية نيبيس باراديلا في رسالتها للدكتوراة «المتاهة



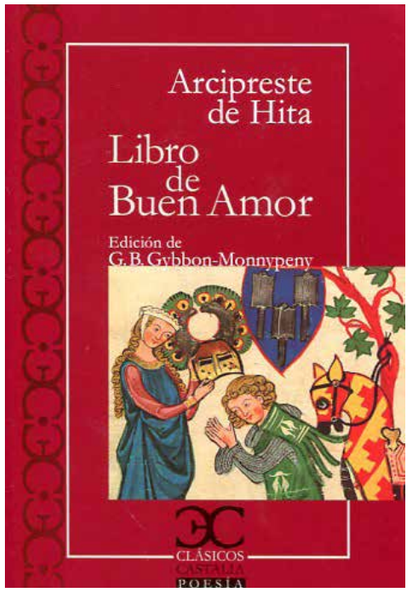


الإسبانية الأخرى.. الرحّالة العرب إلى إسبانيا من القرن الـ 17 حتى العام 1936»، طبعة الجامعة المستقلة في مدريد، 1993. فالرحالة العربي يأتي إلى إسبانيا وفي رأسه صورة خيالية مفرطة في المثالية، لاعتقاده بأن إسبانيا اليوم ما زالت تشكّل امتداداً طبيعياً للتاريخ العربي. وكان جلّ الرحالة العرب إلى إسبانيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر من المغاربة، تكاد تقتصر مهامهم على المشاغل الدبلوماسية. ومن أبرز هؤلاء السفير أحمد الغزّال الذي زار إسبانيا عام 1766 والذي أرسله السلطان المغربي سيدي محمّد بن عبد اللّه ليتحدث في شأن تنظيم تبادل الأسرى بين المغرب وإسبانيا. وتركت زيارة مسجد قرطبة أكبر الأثر في نفسه فقال: «وقد تخيل الفكر أنّ حيطان المسجد وسواريه تسلّم وتهش إلينا من شدة ما وجدنا من الأسف حتى صرنا نُخاطب الجمادات ونعانق كلّ سارية ونقبّل سواري المسجد وجُدرانه».

أما في القرن التاسع عشر فقد تنوعت جنسيات الرّحالة العرب وأخذوا يُقبلون من الجزائر وتونس والمغرب ومصر وفلسطين. ولم تعد أسباب سفرهم مقتصرة على المهام الدبلوماسية، بل تعدّدت لتشمل السياحة والتجارة وغيرهما.

ومن الرحالة العرب القادمين إلى إسبانيا في القرن التاسع عشر الكاتب المصري أحمد زكي الذي حضر مؤتمر الاستشراق الذي عُقد في لندن، غير أنّه استغلّ سفرته تلك لزيارة بعض المدن الإسبانية بين عامي 1892 و1893. وكان من ثمار تلك الرحلة كتاب «السفر إلى المؤتمر». وخصص الجزء الأخير منه لإسبانيا والبرتغال والذي ورد تحت عنوان «رحلة إلى الأندلس». ويحتل قصر الحمراء مكانة كبيرة لدى رحالتنا كما وقع لرحّالة آخرين، إذ يبدي إعجابه وانبهاره تجاه هذا الأثر العظيم والكبير. ويرى في الاسبان ورثة للأندلسيين القدماء ويجد بأنّ طباعهم شبيهة بطباع العرب فيصفهم بالإخلاص وطيب المعشر وحبّ الأجنبي والمرح. وهو يفضلهم على باقي الأوروبيين.

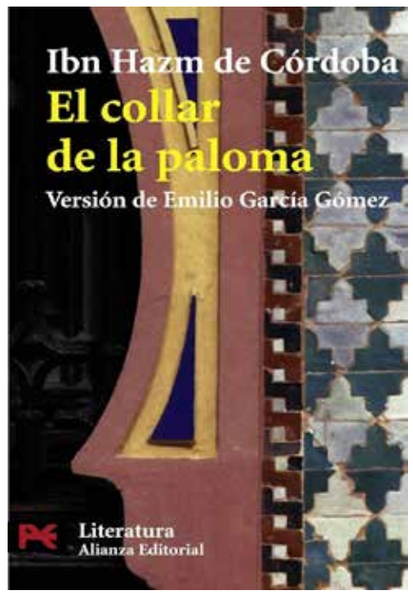
وكثرت في القرن العشرين زيارات الرحالة العرب إلى إسبانيا. فمنهم محمد كرد علي الذي زارها عام 1922 وأشار في كتاباته عن تلك الزيارة إلى التدهور الثقافي والمعرفي الذي كانت تعاني منه إسبانيا، في رأيه. وقد قارن ما بين عرب الأندلس خلال حكمهم لها والإسبان «المتخلفين حضارياً». وبيّن كيف أنّهم كانوا يكرهون الاستحمام والاغتسال. أما الإسبان المعاصرون فهم، في رأيه، متهورون وقساة.

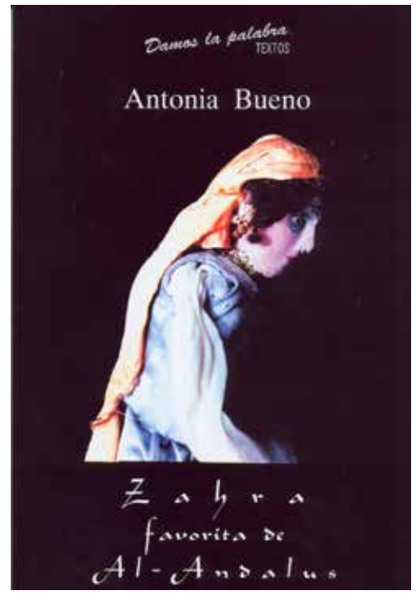


وإذا كان البعض منهم يتميز باللّطف والكرم، فذلك عنده بفضل التأثير العربي.

وكان الشاعر التونسي سعيد أبو بكر زار إسبانيا عام 1929 وكتب تفاصيل زيارته تلك في كتاب «دليل الأندلس وكأنك تراها» الذي صدر الجزء الأول منه سنة 1933 في تونس. ومن الرحالة العرب أيضاً الفنان اللبناني مصطفى فرّوخ والكاتب السوري شكيب أرسلان. ومنهم أيضاً أمين الريحاني مؤلف كتاب «نور الأندلس» الذي استوحاه من زيارته لإسبانيا. ويؤكد الريحاني على أنّ هذا البلد لم يكن في يوم من الأيام مجرد قوة استعمارية. فإسبانيا بالنسبة له «بلد عربي آخر». تتحول مدينة إشبيلية بالذات إلى سبب لإثارة الشوق والحنين إلى الماضي المشترك العربي الإسباني. ويتذكر الشاعر الملك المعتمد بن عبّاد والفترة المزدهرة التي عاشتها المدينة على عهده. كما أنّ الطابع المرح الغالب على أناس إشبيلية والأقاليم الجنوبية الأخرى هو شيء مثير للانتباه بالنسبة له. وهكذا بالنسبة للفنون التشكيلية والتصويرية التي وجد فيها خليطاً من الفنّ العربي والإسباني.

قد يكون الكاتب السوري عماد الدين التكريتي الذي زار إسبانيا في أوائل الخمسينيات وأصدر كتاباً عن تلك الزيارة بعنوان «إسبانيا موطن الأحلام» 1956، من أكثر الرحالة العرب مبالغة في آرائه وأحكامه. فقد صنّف الإسبان في عداد «الملائكة»، ورأى أنّ هذا الشعب يعتز بشدّة بماضيه العربي. فهو يقول في مقدمة كتابه: «لا يزال الطابع العربي يضفي على الشعب الإسباني روحاً خاصة وطابعاً خاصاً... حيث لا يزال القوم يفتخرون بتراث جميل رائع، ولا شك بأنّ فخرهم بهذا التراث وإعجابهم به دفعهم الآن إلى محافظتهم عليه». ويستمر التكريتي في نظرته المتفائلة ويرى بأنّ كلّ ما يوجد في إسبانيا هو عربيّ. وهو يعتقد بأنّ الدم العربيّ لم يختلط بالدم الإسباني فحسب، بل إنّه انتشر في الأمريكتين عن طريق هؤلاء الرجال الذين رافقوا كريستوفر كولون (كولومبس)، والذين كانوا حسب رأي المؤلف من أصول عربية. ويسمي غرناطة بشام الأندلس، ويرى بأنّ الموسيقى الشعبية الإسبانية المعاصرة وريثة للموسيقى العربية. وهو يخترع لكلمة فلامنكو أصلاً عربياً فيقول: «ومن الجدير بالذكر أنّ بعض علماء اللغة يجدون أنّ كلمة فلامنكو هي ذات أصل عربي تعني فلا: فلّاح.. ومانكو: أغنية، أي أغنية الفلاح. ولا شك بأنّ الإصغاء إلى



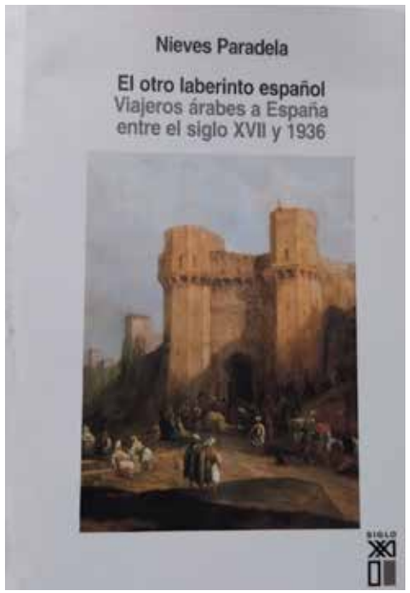


مثل هذا النوع من الأغاني ليذكرني ببعض الأغاني العربية الشعبية التي نسمعها في الريف».

زار الكاتب المصري حسين مؤنس زار إسبانيا للمرة الأولى سنة 1940، ثمّ صار مديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد ما بين 1956 و1969. ونشر كتابه «رحلة الأندلس.. حديث الفردوس الموعود» سنة 1963. وعلى الرغم من أنّ مؤنس يتحدث حديث العالم المتبصّر المطلع على التاريخ وخباياه، فإنّه ترك للعاطفة هامشاً كبيراً بحيث أنّها تغلبت في بعض الأحيان على المنطق والموضوعي. وقد تتجلى نظرة مؤنس بخصوص التعايش الإسباني العربي في جملة من كتابه يقول فيها: «هناك ضربت أشجار عربية جذورها في تربة أوروبية، فأخرجت ثمراً لونه غربيّ وطعمه شرقي».

وعلى الجانب الآخر فإنّ الموضوع الأندلسي كان وما يزال حاضراً لدى الباحثين والمفكرين والكتاب الإسبان، علماً بأنّ النظرة مختلفة والتوجه فيه متباين مقارنة مع النظرة العربية. فالأندلس ليس فردوساً مفقوداً لدى غالبية الإسبان الذين تناولوها في كتاباتهم ولا هي بموطن الأحلام وذلك لأنّ كثيرين ممن عالجوا تاريخها وأدبها وذكراها، فعلوا ذلك ربما بموضوعية أكبر وبتجرد أوضح من العاطفة والمشاعر والأحاسيس. وهذا لا يعني انعدام مَن تعرض للأمر من هذا المنطلق الأخير فاشتد حنينه لذلك الماضي السحيق وغالى في نظرته المثالية البعيدة عن الواقع وأحداث التاريخ. فمن أكثر الشعراء المعاصرين الذين سبروا تاريخ الأندلس أنخيل غارثيا لوبيث الذي يمثل خير تمثيل المدرسة الأندلسية أو مدرسة الجنوب كما يسميها البعض. ومن أكثر دواوينه التي تمثل ارتباطه بالأندلس هو «أسلوب أندلسي» والذي يعبر الشاعر فيه عن ارتباطه بتلك الحقبة من تاريخ إسبانيا ويشده إليها حنين شفاف يرى من خلاله بذرة التعايش وجمال التنوع واختلاط الأعراق. ففي قصيدة له بعنوان «الحنين إلى الأندلس» في ديوان «أسلوب أندلسي»، يقول الشاعر لوبيث:

«لقد سقطت غرناطةُ، إنّه جسدي الذي يسقط. جسدي
كلمعان هذه الخناجر المغطاة بالخزي والوحل.
...
أجل لقد تمكن الحصار، وغرناطة لا بدّ مفقودة.
وكلنا ذاهبون مع أبي عبد اللّه نحو العدم، تاركين وراءنا
عنفاً خاوياً.



...

ليس هناك غرناطة أخرى. والنفي يحتضنكم بعد تنهّد قصير.

عودوا، عودوا، فالحمراء لن تذهب معكم».

أمّا في ميدان المسرح فإنّ مسرحية «المعتمد آخر ملوك إشبيلية» 1983، للكاتب والسياسي المعروف بـ «أبو الأندلس» وهو بلاس إنفانتي (1885 - 1936) هي خير ما تمثّل ذلك الاهتمام وذلك التعلق بالتاريخ الأندلسي، ولكن من وجهة نظر تختلف إلى حدّ كبير عن نظرة العرب له وكذا في تعامله مع الأحداث والشخصيات. فقد اختار الكاتب شخصية المعتمد بن عبّاد موضوعاً لمسرحيته وجعل أحداثها تدور في إطار تاريخي يلفها نسيج من المفاهيم ذات الطابع الحديث. وقد ساعدته على ذلك العناصر الدرامية في شخصية المعتمد الشاعر والظروف التراجيدية التي عاشها في أواخر حياته. وقد جعل الكاتب شخصية المعتمد رمزاً للسلام والتعايش والتسامح، وهو يجسد أيضاً الروح الحرّة للأندلس.

ومن أحدث الأعمال المسرحية المكتوبة واحدة بعنوان «زهرة، أثيرة الأندلس» للكاتبة والممثلة المسرحية أنطونيا بوينو التي تحاول إيجاد حوار عبر الزمان بين الماضي الأندلسي والحاضر العربي والإسباني، مُحاوِلة التعرض لإحدى المشاكل الأساسية التي تعاني منها المجتمعات العربية والأوروبية على السواء وهي مشكلة الهجرة. وعلى الرغم من أنّ المؤلفة تتناول الماضي الأندلسي من وجهة نظر موضوعية حيث تؤكد على اللحظات المتألقة لذلك التاريخ وتبرز التناقض الكبير الموجود بينه وبين الحاضر المأساوي المرّ، فإنّها تقع أسيرة الأفكار النمطية المكرورة والتي نسبت إلى العرب عن غير وجه حق، وتمّ تكرارها حتى أصبحت وكأنها حقائق لا تقبل الجدل وليس هناك من سبيل إلى تغييرها. فحضور الحريم دائم في العمل والأجواء المغلقة التي تعيش فيها المرأة عقلاً ومكاناً وزماناً هي النبرة المهيمنة وخاصة في الجزء الأول من المسرحية. وتعدد الزوجات ومكانة المرأة الدونية هو ما يتمّ التأكيد عليه مرّة بعد أخرى وهكذا شهوانية الرجال العرب والمسلمين.

وفي ميدان الفلسفة والفكر فإنّ كثيرين يعلمون بالجدل الطويل الذي دار بين اثنين من كبار مفكري إسبانيا بخصوص الهوية الإسبانية واحتمال وجود تأثيرات عربية في الحياة الاجتماعية والفكرية والأدبية الإسبانية. والمفكران هما

أميريكو كاسترو وكلاوديو سانجث ألبورنوث اللذان دارت بينهما سجالات طويلة أثرت على طريقة تفكير كثير من الأجيال والمفكرين الإسبان. ففي الوقت الذي كان فيه كاسترو يجهد نفسه للبحث عن إمكانية وجود تلك التأثيرات، كان ألبورنوث يرفض وبشكل قطعي أي نوع من التأثير المحتمل. وقد عرض كل منهما نظريته في مقالات وكتب طبعت مراراً وانتشرت في أوساط المثقفين والمتخصصين.

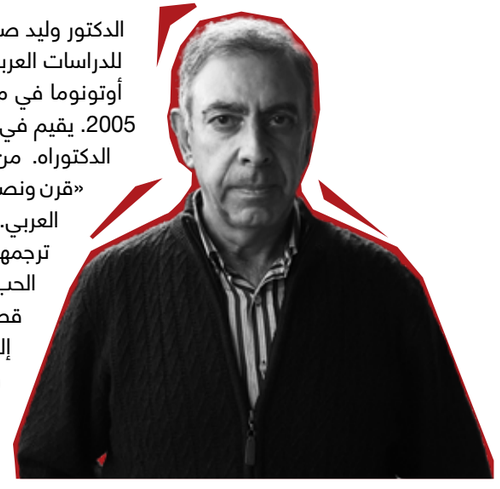
وكمثال على تلك السجالات ما تعرض له الاثنان لكتاب «الحب المحمود» للقس خوان رويث، أرثبريستي دي هيتا، واحتمال تأثره بكتاب «طوق الحمامة» لابن حزم القرطبي. فأميريكو كاسترو يرى بأنّ مؤلف «الحب المحمود» قد منح مضموناً مسيحياً لما هو معبّر عنه في «طوق الحمامة». فالخلط ما بين العناصر الترفيهية والأخلاقية في الكتاب يعود في نظر كاسترو إلى قرب مؤلفه إلى حياة المسلمين ومعرفته بعاداتهم وحياتهم. ويصنّف كتاب «الحب المحمود» ضمن الأدب التعليمي، كما أنّ الأدب الإسلامي هو الآخر تعليمي. والخلط بين العناصر الروائية والغنائية في الكتاب يعود في ظنّ كاسترو إلى كونه صدى لأعمال عربية تناوب بين الشعر والنثر مثل «ألف ليلة وليلة». وباختصار فإن هذا الكتاب في نظر كاسترو يدور وبشكل واضح في فلك البيئة العربية الإسلامية والمدجنة.

في حين أنّ ألبورنوث يتخذ موقفاً مناقضاً تماماً لموقف كاسترو، رافضاً أي احتمال للتأثر والتأثير ما بين الكتابين. وهو في هذا يتفق مع نظرة مترجم «طوق الحمامة» إلى الإسبانية، ونعني به المستعرب الشهير غارثيا غوميث الذي يذكر في مقدمة ترجمته بأن احتمال تأثير هذا الكتاب في «الحب المحمود» أمر مشكوك فيه جداً.

ويشكك ألبورنوث في كون ابن حزم وريثاً لتيار الحب العذري العربي، ويؤكد على أنّ لدى ابن حزم فكرة مبهمة عن الحب شأنه شأن أبناء جيله من الأندلسيين، والذين لم يكونوا يستثنون من مفهوم الحب الصداقات الخاصة.

هذه باختصار نماذج من النظرات المتقاطعة العربية الإسبانية التي تتوجه نحو الماضي، نحو التاريخ الأندلسي والذي يراه كل طرف على طريقته الخاصة ومن منظاره الشخصي الذي يقترب أحياناً من أرض الواقع ويحلق أحياناً أخرى في فضاءات ملأى بالأحلام والخيالات.

خطوط السيرة



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

أيامنا الثقافية.. بين التقليد والابتكار

بقلم: الدكتور محسن الرملي

لا ضير بالتقليد، بل إن كبار المبدعين المعلمين ينصحون به أو يعتبرونه ضرورة، وخاصة في البدايات، إلى أن يتم لاحقاً إيجاد الأسلوب الخاص، شرط ألّا يكون التقليد أعمى أو يتم التوقف عند حدوده والاكتفاء به، فهو على هذا النحو لن يشكل إضافة ما دام الأصل موجوداً. ومن بين الإشكاليات التي اعتدنا على تأشيرها في ثقافتنا العربية عموماً وننتقدها أحياناً، هي أننا نقلد الغرب، لكن تأمُّل ذلك على نحو آخر سيكشف لنا بأننا في الحقيقة لا نقلد وإنما نأخذ الأفكار أو البضائع جاهزة كما هي، كاملة أو ناقصة، دون أن نسعى لمحاولة تقليد صناعتها بأنفسنا، وإن حدث؛ فعادة ما يكون تقليداً ضعيفاً أو مشوّهاً، ثم نحكُم على أنفسنا بالتبعية وبالبقاء في خانة الاستهلاك وليس الإنتاج.

لنأخذ مسألة الأعياد والمناسبات الثقافية، والتي لا يكلف تقليدها شيئاً مُعجِزاً. مثلاً؛ يوم الكتاب الذي تَنتشر فيه الكتب حتى على الأرصفة، ويهرع الناس لشراء الكتب وتبادلها كهدايا مصحوبة بورد وعبارات جميلة، بحيث إن مدينة مثل برشلونة يُباع فيها نصف مليون كتاب في هذا اليوم وحده.

اليوم العالمي للكتاب، يصادف ذكرى وفاة ثربانتيس وشكسبير وغارثيلاسو ووفاة أو ولادة كُتّاب آخرين من أمم مختلفة، لا ذِكر لأي عربي بينهم، ولا بأس بالمشاركة فيه، وإن كنا غير مشاركين في تقريره، على الرغم من عضوياتنا في اليونسكو. اليوم العالمي لكتاب الطفل تم تحديده بمناسبة ميلاد الكاتب الدنماركي أندرسن. ولكن لماذا لا نُوجد لأنفسنا يومنا الخاص بالكتاب العربي أيضاً؟ بل وحتى يوم آخر للكتاب الوطني الخاص بكل بلد، فنحتفي بالكتاب ثلاث مرات سنوياً، ثم إيجاد أيام خاصة بأشكال أخرى، لم لا؟ لن يكلفنا الأمر سوى التفكير قليلاً، الاقتراح، المبادرة والاتفاق، وليكن يوم الكتاب العربي مثلاً في ذكرى وفاة الجاحظ، الذي أمضى حياته بين الكتب ولأجلها ومات تحتها إثر سقوط مكتبته عليه، أو أي يوم متعلق بكتاب أو بكاتب نعتز به، كتاريخ الطبعة الأولى من (ألف ليلة وليلة)، وأيامنا الخاصة بالقصة والمسرح والترجمة والسينما والنشر، ويومنا الخاص بالشِعر ليكن مرتبطاً بأحد تواريخ المتنبي أو غيره من كبار شعراء عربيتنا، ويوم للحب ليرتبط بقيس وليلى أو بابن حزم أو بابن عربي، بدل تعلقنا بالقديس فالنتين؟

ويوم للموسيقى يتعلق بالموصلي أو بزرياب، وللرواية يتعلق بمحفوظ، وللفن التشكيلي يتعلق بالواسطي، وللمرأة يتعلق بإحدى النساء العظيمات في تاريخنا وغيرها، مما نقلد فكرته ونعيد إنتاجه وفق خصوصيتنا. سيحترم الآخر هذه الخصوصية، بل وسيعتاد على تهنئتنا بها ومشاركتنا إياها، كما هو حاصل وبقوة باعترافه بأعيادنا الدينية رمضان والأضحى، وباليوم العالمي للغة العربية وبأعيادنا الوطنية، وكما هو حاصل مع مناسبات أمم أخرى، حيث صار الناس يحتفلون ويقدمون التهاني للصينيين بالسنة الصينية، ومهرجان ريو جانيرو البرازيلي ويوم الأموات المكسيكي وغيرها من مناسبات بقية الشعوب.

إننا نعيش في عصر يخترع المناسبات للاحتفاء والترويج والتثقيف، حتى صار لكل شيء يومه الذي يُذكِّر به ويعزز مكانته وتأثيره. فلنبتكر المزيد من أيامنا الثقافية إذاً.

• كاتب وأكاديمي عراقي إسباني
يقيم في مدريد

سامر المعاني يفتح أرشيف الفقد ويتأمل في أحجيات وجودية

«المشاهد الأخيرة».. قصص على تخوم الشعر والفلسفة

مراجعات

كتبت: الدكتورة مليحة مسلماني (القدس)

يكتب الكاتب الأردني سامر المعاني مجموعته القصصية الجديدة «المشاهد الأخيرة» على تخوم الشعر والفلسفة، جامعاً بين السرد القصصي والتأملات الفلسفية بلغة شعرية تنساب كحوار داخلي مع الذات، مُستحضِراً تفاصيل إنسانية تلامس وجع الفراق، وحنين الذكريات، وصراع الإنسان مع الغياب والفقد. ويقدم الكاتب لوحات سردية مكثفة، تتنقل بين الواقع والخيال، وتصور اللحظات الأخيرة في حيوات أبطالها، حيث تتلاقى الذاكرة مع الحاضر، ويصبح الغياب حضوراً طاغياً، والحنين جسراً يربط بين الأزمنة.

تتميز هذه المجموعة، الصادرة مؤخراً عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمّان، والتي تصدرت غلافها لوحة للشاعر والفنان محمد العامري، بأسلوب يتلاشى فيه الخط الفاصل بين الواقع والخيال، وبين الزمن الآنيّ والزمن المستعاد. كل قصة هي نافذة تطلّ على الأعماق، إذ ينسج الكاتب حكاياته بلغة شعرية مشحونة بالإيحاء والرمزية، تستدعي من القارئ الوقوف عند تفاصيل النصوص، ليتأمّل في معانيها الخفيّة وإيحاءاتها المتعددة.

لا يلتزم سامر المعاني في كتابه بأسلوب القصة القصيرة التقليدية، بل يعتمد على مزيج فريد بين السرد القصصي والشعر النثري، فتتجسد اللغة كياناً ينبض بالحيوية، ويتشكّل وفق إيقاع نفسي داخلي يعكس حالات التأمّل والحنين والفقد. في الكثير من المقاطع، تتخذ الجمل طابعاً شعرياً مكثفاً، كما في قول الكاتب، في افتتاح قصة «حفل إشهار»: «يعتصر نيسان كل الغيوم التي ترمّلت من بقايا الشتاء، فما بالها تلهث في الرحيل عنا»؛ يقدم المقطع مشهداً طبيعياً للعلاقة بين الفصول، عبر إعادة تعريف ذاتية، كما أن اللغة هنا ليست وصفية، بل تعمل كاستعارة مفتوحة لما يعتمل في النفس من صراع بين التمسك بالذكريات واستحالة البقاء في أسرِها. تكمن الشاعرية في تحويل الطقس إلى حالة وجدانية، بينما الانزياحات تحوّل الكلمات إلى رموزٍ تعبر مساري الزمان والمكان. ولا يروي الكاتب الأحداث بقدر ما يصوّر المشاعر عبر استعاراتٍ مضيئةٍ ومفارقاتٍ وجودية. يقول في قصة «ذاكرة الغياب»: «خرجتُ تملأني الدهشة، أناجي قصائد الاشتياق، وموسيقى الطرقات الطويلة، لكن كان لي من الصدمة ما جعلني أقف على حافة الشك، أن للنسيان روحاً وقلباً وذاكرةً تولَد من رحم الغياب وتوأد في الفقد»؛ تصير الذاكرةُ هنا كائناً حياً، والغيابُ مساحةً تُعيد تشكيل الوجود.

تمتاز لغة المعاني بالتكثيف، فتصبح الجمل القصيرة مفعمةً بالدلالات، كقوله، في قصة «حاول تفتكرني»: «الحبُّ الذي كلما خضعتَ له ارتفعت درجاته، وكلما ضعفتَ أصبح قويّاً»، هكذا، يبدع الكاتب نصوصاً كأحجيات وجودية، لتتخفّى من وراء الاختزال اللغوي معانٍ كثيرة. هذه العبارة هي أيضاً نموذج لأسلوب الكاتب في مزج الأبعاد الشعرية بتلك الفلسفية، حيث تتحول المفاهيم المجردة إلى كائنات مجازية تتحرك عبر النصوص.

من السّمات السرديّة اللافتة في «المشاهد الأخيرة»،

سامر المعاني

الاشتغال الجليّ على الزمن، والذي يحضر ككيانٍ سرديٍ مائعٍ، يتحرر من قيود التسلسل التقليدي ليعكس تشظّي الذات والهوية. تتجلى هذه الرؤية عبر قصصٍ محددة تُبرز أنماطاً مختلفة من التلاعب الزمني، ومن بينها الزمن غير الخطي، حيث تتداخل الذكريات مع الحاضر عبر تيار الوعي. كما يعتمد الكاتب على تقنية الاسترجاع الزمني لإعادة تشكيل الأحداث وربط الحاضر بالماضي. في قصة «ذاكرة الغياب»، يعود السارد إلى محطات زمنية سابقة يستحضر فيها مشاهد من حياته الماضية، ما يمنح القصة طابعاً تأملياً وحميمياً. كما يوظّف عنصر الاستباق في بعض القصص، كما في «رسائل متأخرة»، حيث يلمّح إلى أحداث ستقع لاحقاً، ما يخلق جواً من التشويق يجذب القارئ لمتابعة الأحداث.

ومن أبرز التقنيات الزمنية في «المشاهد الأخيرة»، توظيفُ الزمن النفسي، الذي يتمدد أو ينكمش وفقاً للحالات الشعورية للشخصيات. في قصة «أنين الصمت»، تمتد اللحظات الحرجة، التي تمر بها الشخصية، عبر السرد، رغم أنها لا تستغرق وقتاً طويلاً في الواقع، ما يعكس التوتر الداخلي والانفعالات العاطفية العميقة. كما يلجأ الكاتب إلى خلق مفارقات زمنية بين الأحداث، ما يضفي على النصوص حيوية ويعكس تعقيد الزمن السردي. ويمنح التوظيفُ الذكي لأنماط زمنية مختلفة القصصَ عمقاً دلالياً وقدرةً أعمق على التأثير. كما أن التنوع في الأساليب الزمنية في المجموعة لا يخدم البناء السردي فحسب، بل يعزز أيضاً الرسائل المعرفية والإنسانية المتضمَّنة عبر سطور القصص، جاعلاً من الزمن عنصراً فاعلاً في تشكيل المعنى وتعزيز التفاعل بين القارئ والنص.

من ناحية المضامين الرئيسة، تشكل موضوعة الغياب محوراً رئيساً تدور حوله معظم نصوص «المشاهد الأخيرة»، ليس باعتباره حدثاً عابراً، بل كحالةٍ لأزمةٍ وجودية تُعيد تشكيل وعي الشخصيات. كما تتعدد أوجه الغياب هنا، من غيابٍ للشخوص، وغيابٍ للذات، وغيابٍ للمعنى، وحتى غياب اللغة نفسها عبر فقدانها القدرة على التعبير. ففي قصة «ذاكرة الغياب»، يتحول الغياب إلى كيانٍ ملموس يسكن الفضاءات ويُعيد تشكيل الواقع؛ فالبحث عن «ليلى» ليس بحثاً عن امرأة فحسب، بل عن ذاكرةٍ مُهَرَّبةٍ من سرداب الزمن. الأماكن التي احتضنت حضورها السابق: المقهى، ومقاعد الجامعة، وظلال الشجر، تتحول إلى «أرشيفٍ للفقد»، حيث تمّحي الحدود بين الماضي والحاضر. وحتى العطر العتيق الذي كان يُشعل الدنيا فرحاً يصير شظيةً تُذَكِّرُ بأن الغياب لا يتوارى، بل يَحمِلُ طاقةَ حضورٍ تفوق الواقع. والغياب هنا ليس انزياحاً زمنيّاً، بل جِراحاً مفتوحة تَنزفُ أسئلةً عن معنى الوجود في عالمٍ يمحو أثرَ الإنسان كأنه ظلٌّ عابر.

كما لا يحضر الفقدُ في القصة كحدث طارئ، بل هو انزياحٌ جذريٌّ في مسار الهوية؛ فالفقد ليس مجرد خسارةَ شخص، بل هو انهيار سرديةِ الذات التي بُنيت على آمال الوصال. في المشهد الأخير، حيث يُفاجأ البطل بنبأ موت الحبيبة عبر أحاديث الآخرين، تتجسّد المفارقة القاسية: الغياب يُصبح أقسى حين يتحول إلى حقيقةٍ مطلقةٍ، بينما الذاكرة تظلُّ تلعب دورَ المُنقذِ الوهميّ. هكذا يتحول الفقد إلى مرآةٍ تعكسُ هشاشةَ الإنسان في زمنٍ يأكل أحلامه ويتركها جثثاً في متحف الذكريات.

أما موضوعة الحب، فتتجلى في «المشاهد الأخيرة» كخيط ناظم يربط بين القصص، سارياً فيها عبر أبعاد معرفية متعددة، من الشغف إلى الفقد، ومن الحنين إلى الغياب، مروراً بتحديات الواقع وتعقيدات العلاقات الإنسانية. ولا يقدم سامر المعاني الحب كفكرة مثالية، بل كتجربة إنسانية معقدة، مليئة بالتناقضات والصراعات والداخلية. ففي قصة «الزائر الأبيض»، يحضر الحبّ كنسيم خفيٍّ يلامس التفاصيل دون أن يُعلن عن نفسه، حيثُ يتحول الحرم الجامعي إلى مسرحٍ لرومانسيةٍ صامتة.و لا يظهر الحب هنا كقوة مُحرِّرة، بل كصراعٍ بين التوقعات والقيود.

ينسج المعاني في مجموعته القصصية عوالمَ سرديةً تتنفَّس بشِعريةٍ حادة، كأنَّ الكلمات تُولد من شررِ اصطدام الروح بواقعٍ مُثقَلٍ بالغياب. اللغةُ هنا ليست مجرد وعاء للحكايات، بل هي «جرحٌ مفتوحٌ» يتجدد مع كل جملة. المشهدُ الأدبي يُضاء باستعاراتٍ مدهشة: الرصيفُ يصير شاهداً على انتظارٍ لا ينتهي، والثلجُ يذوب ليُخلِّف وراءه أثراً أسودَ كالعدم. لكنَّ هذه الشِعريةَ الفائضة، رغم بهائها، تتحول أحياناً إلى ستارٍ كثيف يحجبُ نبضَ الشخوص، وكأنَّ النص يتجنّب أن يُلامس القارئُ الجرحَ من دون وساطةِ المجاز.

الانزياحُ عن الزمن الخطّي، كتقنيةٍ سردية، يُشبه نافذةً تُطلُّ على ذاكرةٍ مُتقطِّعة. في قصص عديدة، تتجمّد اللحظة العابرةَ كصورةٍ فوتوغرافية، بينما تتدفَّق الأيامُ كسيلٍ من الألم. يخدم هذا التلاعبُ فكرةَ التشظّي الوجودي، لكنه يتركُ القارئَ أحياناً في متاهةِ أسئلةٍ تبقى معلّقة بلا إجابات. أما الحبُّ، الذي يفترض أن يكون جسر اتصالٍ بين الذوات، يظهرُ وكأنه حوار مع الأشباح: رسائلُ تُكتب بلغة الموتى، وانتظارٌ لا يحظى بلقاء، هنا، يبدو العشقُ وكأنه مرثيّةٌ تُنشدُ وصولاً لا يكتمل.

ثَمَّةَ انزياحٌ آخرُ قد يُربكُ المسار، وهو الانزياحُ عن الضفَّة الآمنة للسرد؛ حين تتحول القصةُ إلى قصيدةٍ نثريةٍ مفتوحة، ليفقدُ القارئُ خيطَ الحكاية، ويصيرُ الوجودُ كلُّه مجرَّدَ استعارةٍ مُبهَمة. هذا لا ينفي روعةَ النص، لكنه يطرح سؤالاً حول الأولويات: جماليات اللغة الشعرية، أم نبض الشخوص وحيويتها عبر النصوص؟ فحتى لو كانت المفردات تبدو كأحجار كريمة تتناثر بجمال، تبقى القصة، كجنس أدبي خاص، تستند إلى حركة الشخوص ودراما الأحداث، كعناصر تتضمّن النبضَ اللازم للسرد القصصي.

أخيراً، تطلّ مجموعة «المشاهد الأخيرة» رحلةً وجودية تلامس أعمق أسئلة الإنسان عن الفقد والذاكرة وهشاشة الذات أمام أسئلة الوجود. ولا يقدم سامر المعاني في نصوصه إجابات جاهزة، بل يفتح نوافذ على الأسئلة التي تظلّ معلّقة كغيوم ماطرة في سماء الروح. هذا العمل، بانزياحاته اللغوية وتقنياته السردية المبتكرة، يعيد تعريف القصة القصيرة كجنس أدبي هجين بين الشعر والنثر، بين الفلسفة والحكاية، ليثبت أن الأدب الحقيقي هو ذاك الذي يخترق حدود الأجناس ويلمس الجروح الخفيّة للوجود البشري. هي نصوص تشبه في مجموعها مرآةً مُشظاةً تعكسُ وجهَ الإنسان الحديث حين يكون مُحمَّلاً بالأسئلة، مُثقلاً بالذكريات، مُعلَّقًا بين رغبةٍ في الفهمِ واستسلامٍ جميلٍ للغموض.

سيرة الكاتب

سامر المعاني، كاتب وإعلامي من الأردن، حاصل على درجة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية. رئيس «منتدى الجياد للثقافة والتنمية»، ورئيس تحرير مجلة «الجياد العربية»، وعضو هيئة إدارية في رابطة الكتّاب الأردنيين. من إصداراته: «عابر أحلام»، «أصداء السكون»، «ستائر المساء». كما أصدر كتاباً بعنوان «منارات أدبية» الذي يضم مقدّمات لمؤلفات أدبية مختلفة. كُتبت عن أعمال له دراسات عدة، وتُرجم بعضها إلى عدة لغات.

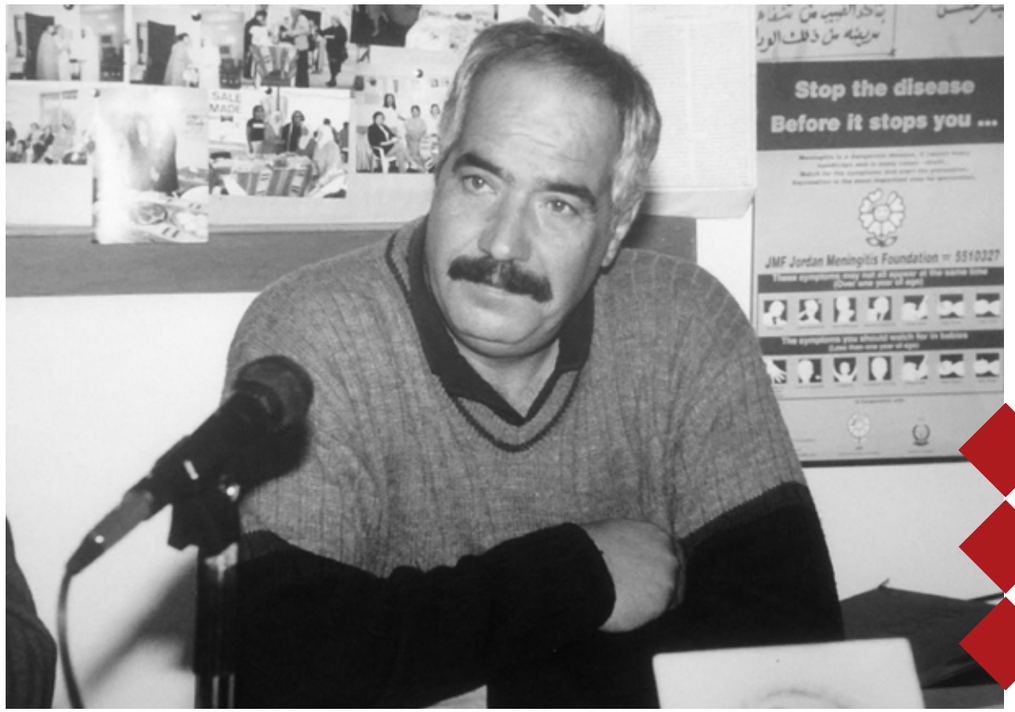
في المجال الإعلامي، يعمل معدّاً ومقدّم برامج ثقافية عديدة منها: برنامج «أقلام إبداعية» (إذاعة هوا إربد)، وبرنامج «أوراق إبداعية» (قناة حلم)، وبرنامج «في بيتنا كتاب» (على يوتيوب).

يبني عوالمه السردية بتضـــــــــفير الواقع بالخيال الخصب

خليل قنديل في «سيدة الأعشـــــــاب».. براعة الكتابة القصصية

كتب: محمود الغيطاني (القاهرة)

لا تمنح القصة القصيرة نفسها لصاحبها بسهولة، بل هي فن مُتمنع على كثير من الساردين، لذا لم يتميز فيه بشكل حقيقي سوى قلة من الكتّاب، وإن قراءة المجموعة القصصية «سيدة الأعشاب» للقاص الفلسطيني الأردني خليل قنديل (1951 – 2017) قادرة على إطلاق العديد من الأفكار التأملية حول فن القص. فهل من المُمكن هنا الذهاب إلى أن القصة القصيرة هي الفن الأكثر ديكتاتورية في تعامله مع السارد، رغم أنه هو مبدعها؟ من هنا تأتي أهمية تأمل «سيدة الأعشاب»، حيث المهارة العالية في بناء عوالم فنية مُتكاملة، وذات خصوصية، قادرة على الانسياب إلى ذهن القارئ، جاعلة



خليل قنديل

إياه مُتفاعلاً معها، شاعراً بخروجه من عالم فني شديد التكامل بمُجرد انتهائه من أي قصة من قصصه، عالم- رغم قصره وكثافته- إلّا أنه يحمل في طياته حيوات مُتعددة، وأحداثاً تكاد أن تكون لا مُتناهية، لحيويتها، مما يكسبها مقدرتها على التأثير الفني المنوط بها، والذي هو هدف السارد في المقام الأول.

إن انغماس القاص خليل قنديل في المُجتمع المُحيط به وما يؤمن به من خرافات وحكايات شعبية ساعده على بناء عوالمه القصصية بالاعتماد على هذه الاعتقادات، بمعنى أنه لم يلجأ إلى الخيال المحض، أو الذهنية فقط من أجل بناء عوالمه، بل تأمل ما يدور من حوله، ومن ثم أعمل خياله من أجل تضفير هذا الواقع المُحيط بالخيال، وهو جوهر الإبداع وبناء العالم الإبداعي، ففي قصته «تلك المرأة» نُلاحظ تأمل القاص في المُجتمع الذكوري المفرط في العنف الموجه ضد المرأة، هذا العنف الذي دفع المرأة باتجاه الخرافة من أجل محاولة التخلص والتحايل على هذا العنف لذكوري الذي يجعل الرجال الأشداء الغليظين تجاهها يشعرون بالخوف ومحاولة تجنبها في نهاية الأمر!

يتحدث خليل قنديل في هذه القصة عن امرأة ثلاثينية مُطلقة تعيش في بيت أسرتها المكونة من ثلاثة أشقاء ذكور، وأم كفيفة. ولأن النظرة سلبية تجاه المرأة في عُرف بعض المُجتمعات، لا سيما إذا ما كانت مُطلقة؛ فهم يحاولون إرغامها على الزواج من رجل متزوج من امرأتين، ولديه عدد هائل من الأبناء الذين يحشرهم في غرفتين مُتلاصقتين خلف دكانه. وحينما ترفض المرأة الثلاثينية رغبة إخوتها الذكور في إرغامها على الزواج من أبي عدنان؛ ينهالون عليها بالضرب من أجل الرضوخ لما يرغبونه، وبما أن الأم هنا كفيفة، غير قادرة على فعل أي شيء، فهي تكتفي بالبكاء الصامت فقط.

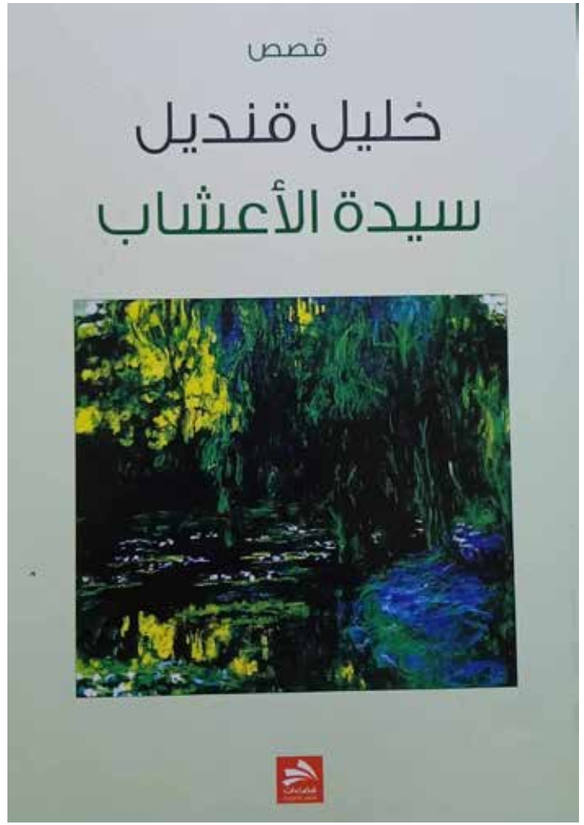
نُلاحظ في هذه القصة أن القاص يقتحم عالمه القصصي الذي يرغب في بنائه من قلبه مباشرة من دون أي مُقدمات أو استهلالات، حتى أن المقطع السردي الذي بدأ به بدا لنا وكأنه ما بعد البداية بعدة خطوات، أي استباق الحدث: «حين تسربت أشعة الشمس الصباحية من الشق المُستطيل للستارة البالية ذات اللون الخمري الكامد، ولسعت ملامح المرأة الثلاثينية، حركت المرأة رمشيها بصبيانية، وفتحت عينيها وهي تحاول أن تتحاشى تذكر الضرب المُبرح الذي تلقاه جسدها من قبل الأشقاء الثلاثة ليلة البارحة، الذين حشروها في زاوية هذه الغرفة وهم يتناوبون على ضربها».

نُلاحظ هنا أن هذا المشهد الافتتاحي هو بمثابة مشهد لاحق لأحداث سابقة حدثت من قبل، لم نعرفها بعد، لكن الكاتب لم يرغب في التقديم لعالمه بشكل تقليدي تماثلي بقدر ما رغب في اقتحامه من قلبه؛ مما جعله يأتي بهذا المشهد في المُقدمة رغم أنه تالٍ على الحدث الرئيس.

إنها البراعة في بناء العالم القصصي الذي يجعل القارئ متورطاً فيه للوهلة الأولى، غير قادر على الخروج منه إلّا بوضع الكاتب سطره السردي الأخير كما يراه مُناسباً لهذا العالم.

يصور لنا القاص عالماً شديد الذكورية والغلظة،

عالماً من المُمكن له أن يقدم على قتل إناثه لمُجرد الانصياع لرغباته حتى ولو كانت خاطئة، فهي بمُجرد ما اعترضت عليهم قائلة: «على قطع رقبتي، لن أتزوج أبو عدنان». حتى رأينا رد الفعل القاسي والمُبالغ فيه: «وهنا نهض شقيقها الأوسط ورفع قدمه اليمنى على شكل زاوية قائمة ودفعها بكل ما أوتي من قوة في بطنها. فوقعت وشهقت بصرخة استغاثة، ونهضت جالسة على أرضية الغرفة بينما أخذ جسدها يلوب وهي تشبك أصابعها على مكان الضربة. تبع ذلك وقوف شقيقها الأصغر الذي وضع قدميه بموازاة رأسها وهو يقول: مُنذ طلاقك من عثمان وأنت تتحركين في البيت كعورة تُهددنا كل يوم بالفضيحة. الأشقاء الثلاثة



أنهضوها وأوقفوها وسط الغرفة وبدأوا بضربها، بينما بدأت أمها الأرملة العجوز العمياء الجالسة بأبدية موجعة في حوش الدار تحت دالية العنب، تصيح وتولول بصوتها الهرم المجرّح، داعية على أبنائها بالشلل والعماء».

إنه العنف الذكوري المُفرط الموجه في الغالب باتجاه النساء- الحلقة الأكثر ضعفاً بنيوياً- وهو ما يجعلها راغبة في الانتقام من هؤلاء الذكور الشديدي الفظاظة، ولكن لأنها لا تستطيع الانتقام منهم بشكل مادي، تقوم بفعل الانتقام في شكله المعنوي، أي بفعل ما يخشونه دائما باعتبارها عورة؛ لذا فهي دائماً ما تفتح نافذة بيتها المُطلة على غرفة الشاب الجامعي، مُستغلة خصوصية هذه الجهة من المنزل، والتي لن يراها من خلالها سوى الشاب، كما تستغل عدم رؤية الأم في التعري أمام الشاب كي يرى العورة التي يخشى أشقاؤها من فضيحتها: «فكرت: سينهض بعد قليل، وسيحاول أن يتغابى في مُشاهدتها كعادته، وستحاول هي الأخرى أن تتجاهله تماماً، وهي تخلع جلبابها كي تريه عريها الثلاثيني، وتتمايل وترقص واضحة مرئية أمام عماء الأم، وعماء البيت المكشوف من جهة واحدة هي جهة نافذة غرفة الشاب الجامعي. وهنا أحست بأن هذا العماء يمنح جسدها لذة التملك. كانت تشعر أنها بفعلتها اليومية المُبكرة هذه كأنها تنتقم لجسدها المُنهك بمُشاهدته كعورة قابلة للضرب».

إذن، فضعف البنيان الجسدي للمرأة أمام قوة وعنف إخوتها الذكور جعلها تلجأ إلى الحيلة من أجل الانتقام منهم جميعاً، وبما أن جسدها هو السبب الرئيس في كل هذا العنف الذي تلاقيه على أيديهم، فهي تعرض جسدها ومفاتنه لأول رجل يبدو أمامها من أجل الإيغال في الخزي الذي من المُفترض أن يشعر به إخوتها.

تقول المرأة الثلاثينية لأمها العمياء بغضب: «قولي لأولادك الخنازير بأني، وعلى قطع رقبتي، لن أتزوج من أبو عدنان». أجفلت العجوز الهرمة ومدّت يداً مُتغضنة عمياء وهي تخبط على صدرها قائلة: لقد خفت عليك أمس من أن يتلبسك

الجان لشدة ما ضربوك». إن خرافة تلبس الجان جسد النساء في الخرافات العربية، وإفضاء أمها بتخوفها من الخرافة التي تؤمن بها أدى إلى أن فكرت المرأة الثلاثينية في استغلال هذه الخرافة من أجل التغلب على إخوتها، أي هزيمتهم بالحيلة.

إن القاص خليل قنديل هنا رغم أنه يحاول وصف تفكيرها في أن يتلبسها الجان، أو استغلال الخرافة لصالحها، إلّا أنه لا يغفل عن انتقاد تناقضات المُجتمع الذكوري بشكل شديد التلقائية، ففي الوقت الذي يبيحون إخوتها لأنفسهم بمشاهدة محطّات تلفزيونية إباحية، يحجرون على ويرونها مُجرد عورة لا بد من تزويجها، ولعل هذا التفكير ليس مرده الأساس إلى العادات الاجتماعية فقط، بل إن مُشاهدتهم الدائمة لتلك المحطات كان لها أكبر الأثر على تفكيرهم المريض.

هنا تبدأ المرأة الثلاثينية في استغلال الخرافة للتغلب عليهم: «ظلت المرأة الثلاثينية طوال اليوم تتحرك بذعر في البيت كأنثى تلبسها الجان بالفعل، وفي آخر النهار، وحينما أطلّ الأشقاء الثلاثة من بوابة البيت. جاحت أمهم بصوت مجرّح: أختكم ركبها الجان يا أولاد الملعونة. كان مشهد المرأة بشعرها المنفوش، وبتلك الالتماعة المُنطلقة من عينيها وهي تقدح شرراً، ووقوفها بقامتها المُنتصبة بعنفوان وسط الحوش قد جعل الأشقاء يحدقون بشقيقتهم بنظرة لا تخلو من الريبة، والخوف من التصديق. وحينما حاول شقيقها الأوسط التقدم منها، متوعداً بضربها لم تدر المرأة الثلاثينية كيف ارتعد جسدها وتحطب وهي تسمع صوتاً ذكورياً ينطلق من حنجرتها قائلاً: أحذركم من الاقتراب من زوجتي بعد هذا اليوم. ثم تابع الصوت ذاته متوعداً: أحذركم من الاقتراب منها. تجمد الأشقاء الثلاثة في مكانهم. واحتالوا على حادثة رعبهم من الصوت الذكوري الذي انبعث من حنجرة شقيقتهم بالصمت، والخلود المُبكر إلى النوم».

إذن، نجحت المرأة الثلاثينية في التحايل على الأشقاء الذكور الشديدي العنف معها، والتخلص من ضربهم لها، وإرغامها على الزواج من «أبو عدنان»، لكنها لم تكتف بذلك، بل حاولت الإمعان في القسوة عليهم بدورها مثلما فعلوا معها وكأنها تمثل بهم، ولكن بشكل معنوي، أي بانتهاك هذا الجسد العورة الذي يشغل تفكيرهم حتى أنهم اختصروها فيه: «وعندما انتصف الليل استردت المرأة الثلاثينية أنوثتها بالكامل وهي تنسل من البيت، وتصعد درجاً عتيقاً يؤدي إلى غرفة الطالب الجامعي، لتنقر باب غرفته، وتراه أمامها، وتتلمسه، لتمنحه جسدها كأنثى نادرة الحدوث».

إن إغلاق القاص لقصته بهذا المقطع السابق يُدلل على مقدرته البارعة في بناء عالمه القصصي، وهو العالم الكامل المُتكامل غير المُبتسر الذي نجح القاص في خلقه ليُشعر القارئ بأن ثمة عالماً عريضاً مرّ من أمام عينيه رغم أن القصة لم تتجاوز ست صفحات فقط، لكنها المقدرة الإبداعية على إحكام العالم القصصي بمهارة.

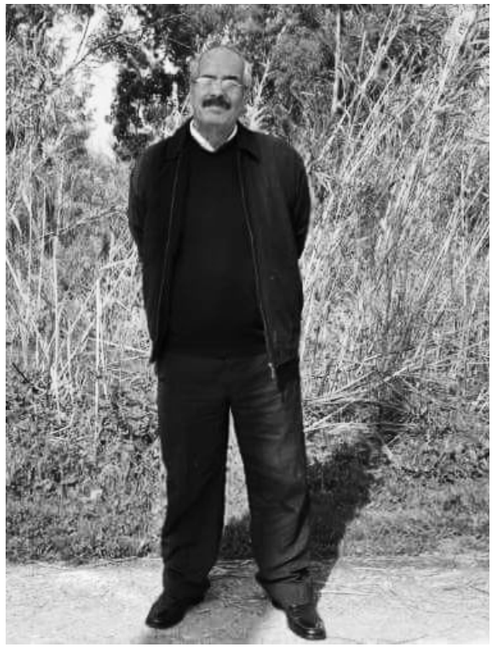
يبدو لنا هنا القاص الفلسطيني الأردني خليل قنديل من خلال قصص مجموعته القصصية «سيدة الأعشاب» قادراً على امتلاك ناصية السرد القصصي، مُدركاً ببراعة لما يقوم به، لديه المقدرة والموهبة السردية من أجل بناء عالم مُتكامل في مساحة سردية ضيقة جداً، ساعده على ذلك لغته الانسيابية السلسة، ومقدرته البارعة على التصوير، والتعبير عما يرغب في الحديث عنه بطلاقة، وهو ما سنُلاحظه- على سبيل المثال- في قصة «قط أسود» التي جاء في بدايتها: «مُنذ الصباح وحتى هذه الساعة من الليل لم يهدأ المطر، ولم تكف السماء عن إطلاق التماعة برقها وقرقعة رعودها، التي ظل يتبعها مطر ينهمر على البنية والشرفات وأسطح البيوت والحدائق، بما يشبه الطوفان. إنه شباط. هذا ما فكر به الرجل حينما كان يسمع اختلاط مواء القطط المُجرّح بصوت الرغبة الحيوانية، مع صوت إيقاع المطر وشقع المزاريب».

إن الجملة السابقة، وهي الجملة التي افتتح بها القاص قصته تُدلل على امتلاكه للغة، والمقدرة على التعبير عما يرغب فيه بشكل بصري يكاد يشبه المشهد السينمائي؛ فهو في البداية عمل على

تصوير عناصر الطبيعة التي تكاتفت مع بعضها البعض من أجل رسم مشهد كلي لهطول الأمطار في كل مكان، وعلى كل شيء- المُعادل السردي للقطة الشاملة في السينما- لكنه بعد هذا الوصف المُوجز والبليغ والكامل يقطع فجأة فيما يشبه القطع المُونتاجي في السينما ليكتب: «إنه شباط. هذا ما فكر به الرجل». أي أن الأمر يبدو هنا كأننا أمام مشهد سينمائي أولي نراه بكل تفاصيله، وسُرعان ما يدخل صوت الراوي العليم من خارج الكادر ليحكي لنا شارحاً ما يحدث بشكل غير قليل من التدقيق. أي أن القاص بارع هنا في السرد المشهدي الذي يتماهى مع أسلوبية السينما.

هذه المشهدية البارعة في الوصف والتصوير نراها مرة أخرى في كتابته: «وأكثر ما كان يدهشه، علاقتها بالقط الأسود الذي كان يظلّ يموء وهو يتمسح بها ويدور حولها، مُتلذذاً بتلك المُلامسة التي تمنحه إيّاها، وهو يرتفع بظهره ويقوسه، ومن ثم ينسدح أرضاً وهو يلامس قدميها». ألا نُلاحظ في هذا الوصف السردي شكلاً بارعاً من المشهدية التي تقترب بالمشهد السردي من المشهد السينمائي المرئي؟

إنها مقدرة الكاتب على التصوير، وامتلاكه لناصية لغته السلسة التي تنساب بسهولة لتصل إلى القارئ بما يرغب القاص في التعبير عنه، فضلاً عن انغماسه الكامل في المُجتمع من حوله وتأمله، ثم البناء عليه مُضفّراً كل ذلك بالخيال الخصب، مما أدى إلى تميز القاص خليل قنديل في تجربته القصصية، ومنها هذه «سيدة الأعشاب»، وهو شكل من التميز قلما نراه لدى كثيرين من كتّاب القصة القصيرة نظراً لعدم المقدرة على التعبير البديع والسلس في مساحة سردية ضيقة قادرة على بناء عالم ثري وخصب بشخصياته وأحداثه.



سيرة

خليل قنديل، كاتب قصصي من الأردن وفلسطين، من مواليد عام 1951 في مدينة إربد شمال الأردن. كان عضواً في رابطة الكتّاب الأردنيين، ونقابة الصحفيين الأردنيين. دُرّست بعض قصصه، مثل «الرهان» في المناهج التربوية الأردنية. عمل سكرتيراً لاتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، كما عمل مُحرراً ثقافياً في صحيفة «الخليج» قبل أن يصبح مُراسلاً لها، وأشرف على القسم الثقافي في صحيفة «الدستور» الأردنية. من إصداراته «وشم الحذاء الثقيل»، «الصمت»، «حالات النهار»، «عين تموز»، «سيدة الأعشاب»، و«الأعمال القصصية».

فسحة للتأمل

العربيّ كاتباً ومكتوباً عنه

بقلم: الدكتور حسن مدن

في المشرق خاصة عرفنا الأديب المغربي محمد شكري روائياً بدرجة أساسيّة، خاصةً بعد الصيت الواسع لروايته "الخبز الحافي" التي قُدّمت كنموذج للرواية السير ذاتية، التي تميّزت بجرأة غير معهودة في كتابة هذا النوع من السيّر، لكن مواطنه الأكاديمي والناقد الثقافي يحيى بن الوليد سيأخذنا في كتابه "محمد شكري.. طنجة والكتّاب الأجانب" إلى فضاء آخر غير معروف لدينا كفايةً عن عالم شكري الكتابي تمثّل في كتابين له، تناول في كليهما الأدباء الأجانب المشهورين الذين عاشوا في طنجة التي أتاها شكري مع عائلته من الريف هرباً من الجوع، ليعيش في البداية، على الأقل، حياة صعبة من الصعلكة والتسكع، انعكست في رواياته.

الكتابان المعنيّان عن الكتّاب الأجانب الثلاثة الذين وفدوا إلى طنجة لأسباب وأهداف متفاوتة، فأقاموا فيها ومنهم من اختار أن يموت ويدفن قريباً منها، هما: "جان جينيه في طنجة.. تينسي وليامز في طنجة"، و"بول بولز وعزلة طنجة". وقد رأى يحيى بن الوليد أن الكتابين ينتظمان "ضمن مفهوم مركزي في أدب المستعمرات، هو مفهوم (الرّد بالكتابة"، أو "الكتابة ضد الكتابة"، أو "الردّ على الكتابة بواسطة الكتابة"، ومن ثم فإنّ نصّ هذه المذكرات ما كان سينتهي إلى الأفق الذي انتهى إليه "لولا الإقليم الثقافي أو الجغرافيا الثقافية لمدينة طنجة التي استوعبت الكتّاب الأجانب الثلاثة وسواهم من كتّاب ورسامين ورحّالة وموسيقيّين وسينمائيّين وإعلاميين جذبتهم المدينة المغربية المتوسطية"، بطابعها الكوزموبوليتي الذي تميزّت به في بدايات ومنتصف القرن العشرين خاصةً، ليُخلّفوا "متناً قائماً بذاته" أو نصّاً يمكن وصفه (النصّ الطنجي) "لا يفارق في حال بعض هؤلاء الكتّاب نوعاً من العالمية التي لا تذيب المحلية أو الخصوصية".

يقف مؤلف كتاب "محمد شكري.. طنجة والكتّاب الأجانب"، يحيى بن الوليد، عند تفريق إدوارد سعيد بين الاستشراق الظاهر أو السافر، والاستشراق الباطن أو الكامن، وهو يحاول تسليط الضوء على تناول شكري لسير أدباء في طنجة، فإذا كان الكاتب الأميركي بول بولز الذي عاش في طنجة يمثل الأول، فإن الاثنين الباقيين، الأميركي أيضاً ويليام بوروز، والفرنسي جان جينه، يمثلان النوع الثاني من الاستشراق، أي الكامن، منبهاً إيانا، يحيى بن الوليد، إلى أنّ إدوارد سعيد يقرن الاستشراق السافر بالاستشراق الأكاديمي، والاستشراق الكامن بالاستشراق الأدبي، وحتى دون أن يعي شكري هذا التفريق كونه أديباً بالدرجة الأولى وليس مُفكّراً، فإنّه لاحظ أنّ طنجة القرن العشرين، تظلّ من منظور النسق الكولونيالي قرينة فضاء "ألف ليلة وليلة"، فـ "كلّ آتٍ إليها يرى أن يكون هو شهريارها وهي شهرزاده".

ليس من أتوا طنجة وحدها من مدن المغرب من الكتّاب الأجانب، سُجّل عليهم ما أخذه شكري على الكتّاب الثلاثة، وإن بنسب متفاوتة، ويمكن أن نشير هنا إلى ما كتبه الأديب البريطاني جورج أورويل عن مدينة مراكش المغربية، التي أتاها سائحاً وأقام فيها فترة وجيزة في عام 1938، فكانت انطباعاته سريعة، كتبها تحت تأثير ما شاهده من مظاهر الفقر، ولم يغص في روح المدينة العريقة، بتاريخها الحافل، عمرانياً وثقافياً. وكانت الراحلة فاطمة المرنيسي، عالمة الاجتماع المغربية المرموقة والباحثة في قضايا المرأة، أولّ من وقف عند زيارة أورويل لمراكش، ملاحظةً أنّه لم يقترب من المغاربة، ولم يسع للتعرف على ثقافتهم ونمط عيشهم، من أفواههم هم أنفسهم، بل اكتفى بما قيل له عنهم.

• كاتب من البحرين

الكاتبة المصرية نورا ناجي ترسم في روايتها ثلاثة أبعاد لوجه واحد

«بيت الجاز».. وضـــــــع قابل للاشتعال

نورا ناجي

كتب: جلال برجس (عمّان)

الرواية ليست الحكاية وطرافتها، وفكرتها، ولغتها، ومحمولاتها المعرفية، بل أيضاً إنها الوسيلة السردية التي تقال عبرها، بمعنى آخر: ليس المهم أن تحكي، المهم هو كيف تحكي، وهذا ما يجعل روايةً ما تحوز اهتمام القارئ؛ بينما لا تحظى رواية أخرى بذلك. تحضرني هذه الأفكار عندما أشرع بقراءة نوع من الروايات يسلبني إرادتي في التوقف عن المضي نحو الانتهاء من مطالعتها، إذ إن القراءة عملية كتابة شفوية لما نقرأ، وهي بطبيعة الحال لا تقلُّ شأناً عن الكتابة كفعل ثقافي معرفي. ومن أهم ميزات العمل الروائي القادر على خلق مساحته القرائية هي قدرة كاتب العمل على فتح مسارات ثلاثة للشخصية، ولمكانها، ولزمانها، أي الأبعاد الثلاثة، وهذا ما وجدته في رواية الكاتبة المصرية نورا ناجي «بيت الجاز» الصادرة حديثاً عن دار الشروق في القاهرة.

تحكي الرواية ثلاث قصص متداخلة تتجاذب وتتنافر في الآن نفسه، ومضمون هذه القصص أن هناك فتاة صغيرة، تحمل في أحشائها طفلاً من عمّها، وهناك طبيبة تحمل من عشيقها، وهناك من يريد أن يتخلص من هذا العار، وروائية تريد كتابة هذا الواقع، وواقعها المؤلم، كل ذلك يحدث في ظروف معيشية قاسية: حي قديم بناياته المتهالكة، وجهل يصل بمستوياته إلى أعلى درجة، وفقر مدقع، ومفاهيم خاطئة تقود المجتمع إلى الهاوية، انطلاقاً من بيت يرمز للمجتمع، ألا وهو بيت الجاز المرشح للانفجار.

إذن، تنهض رواية «بيت الجاز» على ثلاثة أصوات: كاتبة تعمل على تأليف رواية، وخط للرواية التي تكتبها، وخط للحقيقة. ودون الذهاب التفصيلي إلى حكاية العمل، فإن الروائية تعاني قسوة مشهد لطفلة رضيعة تلقى من النافذة، وفي الآن وقته تقاسي تساؤلات وجودية عدة، وتساؤلات حول معنى أن تكون كاتبة.

جاء العنوان في هذه الرواية من ذلك النوع من العناوين التي تحمل دلالات عدة؛ فهو حمّال أوجه: بيت الجاز، لكن هناك دلالات بعينها سينحاز لها القارئ، فأي بيت ترمز إليه الكاتبة؟ هل هو البيت المنزل؟ هل هو البيت الوطن؟ أم أنه البيت الداخلي، المكوّن الجواني للإنسان، ومهما كان مقصدها الدلالي فإن هذا البيت في خطر بما إنه اقترن بـ«الجاز» (الكاز) المادة البترولية سريعة الاشتعال. هناك الكثير من احتمالات رمزية العنوان ستخطر ببال القارئ، وبالتالي إنني أراه من العناوين الناجحة التي تقدم للقارئ طرف الخيط فقط، وهذا من شأنه أن يجعله - أي القارئ - يمضي في طريق القراءة بيسر، في محاولة استكشاف ما ترمي إليه الرواية.

اختارت نورا ناجي بداية روايتها أن تنطلق من خط (الكاتبة) أهم خط في خطوط «بيت الجاز» الثلاثة، وهذا مدعاة للتأمل، فالكتابة هي الواقع مهما كان للخيال فيها من شطحات، وتصورات، واستغراق فيما لا يعده الكثير واقعاً، وربما أرادت مؤلفة الرواية التأكيد على دور الأدب في مقاومة سوءة الواقع، والعمل على تغييره. «ظلت هذه الأقصوصة من صفحة الحوادث ماثلة أمام عينيّ رضوى ثلاثة عشر عاماً».. هكذا انطلقت الرواية، إذن بدأت بحادثة لكنها ليست حادثة عابرة، بل حادثة تتعلق بالبنية المجتمعية وعلاقة هذه البنية بالبنى الأخرى، طفلة وليدة تلقى من خلال النافذة، أي مصير هذا، وما الذي دفع إليه؟

اختارت نورا ناجي تقنية الراوي العليم لتخاطب قراءها، وهذه تقنية مناسبة، بل إنها مناسبة جداً لهكذا نوع من الروايات يتطلب أن يكون الراوي ملمّاً بكل أبعاد الشخصيات، وظروفها، وينطق باسمها، وأقول مناسبة لأن موضوعة الرواية ليست موضوعة ذاتية، ولو أن نورا ناجي حكت بعض هموم الكتابة والوسط الثقافي العربي، عبر خط الكاتبة، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن الرواية جاءت من منطلق ذاتي، ولو أن الفن الروائي في عمومه صوت ذاتي يعاين الذات عبر هموم الشارع.

بُنيت رواية «بيت الجاز» على ما يمكن أن يؤدي إليه القصور في تخليص الواقع من أزماته، وبلورت نورا ناجي فكرتها عبر استلهام بيت الجاز لتؤدي مرموزاته إلى العديد من الاستنتاجات وبالتالي الأسئلة، وكما أسلفت في تحليل العنوان، فإن بيت الجاز يمكن أن يكون دلالة على بيت الإنسان الجواني، وعلى المنزل، وعلى الوطن، وبالتالي فإن المكوّن الاجتماعي المأزوم قابل للاشتعال، وفي هذه الحالة لم تبتعد الرواية عن هموم الناس

وانشغالاتهم وتساؤلاتهم بكل مستوياتها.

تنشغل الكاتبة رضوى بهموم الكتابة وجدواها والانعكاسات النفسية لمشهد الطفل الوليد الذي رأته يلقى من نافذة المستشفى تفادياً للشعور بالعار دون الذهاب إلى أصل الأزمة. وتنشغل يمنى في خط الرواية التي تكتبها رضوى بأزمتها كطبيبة تواجه الواقع المأزوم، وبشخصية الفتاة التي اغتصبت وباتت تحمل في أحشائها طفلاً. وتنشغل - في خط الحقيقة - مرمر بانعكاسات الخديعة عليها، وسواد مجتمعها بعد أن تخلصوا من طفلها رمياً عبر النافذة. وهنا تنتهي الرواية بفجائعية تستشرف ما يمكن أن يكون عليه المجتمع لو بقيت حاله على ما هي عليه.

والخلاصة، «بيت الجاز» واحدة من الروايات التي توجه نقداً اجتماعياً لاذعاً من خلال تصوير فئة المهمشين، ليس فقط في المجتمع المصري إنما أيضاً في المجتمع العربي، وجهت هذا النقد بلا صراخ، وبلا افتعالات سردية، وبلا لعب في الشكل الروائي، إنما جاء هذا النقد بهدوء لغوي، وبسرد سهل ممتنع، يخبّئ وراءه رؤية عميقة للمجتمع، وبالتالي تأخذنا هذه الرواية إلى جملة من الأسئلة أهمها: من هو الإنسان أمام ما يواجهه من عقبات تستهدف حياته؟

إصدارات وجوائز

نورا ناجي، صحافية وروائية من مصر، من مواليد مدينة طنطا عام 1987. تخرجت في كلية الفنون الجميلة قسم هندسة الديكور 2008، صدرت لها روايات «بانا» عن دار ليلى للنشر 2014، و«الجدار» عن دار الرواق 2016، و«بنات الباشا»، عن دار أجيال، والتي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة ساويرس، فرع شباب الأدباء 2018، و«أطياف كاميليا» عن دار الشروق 2020، والتي وصلت للقائمة القصيرة لجائزة ساويرس، والفائزة بجائزة يحيى حقي، وكتاب «الكاتبات والوحدة» عن دار الشروق 2020، ومجموعة «مثل الأفلام الساذجة» عن دار الشروق 2021، الحاصلة على جائزة الدولة التشجيعية 2023، ورواية «سنوات الجري في المكان» عن دار الشروق 2023، ورواية «بيت الجاز» عن دار الشروق 2025.

مرحبا

«تشات جي بي تي» هل يهدد الصحافة أم يعيد تشكيلها؟

بقلم: الدكتور صالح أبو أصبع

في مقال سابق حول تقنية "تشات جي بي تي" أشرنا إلى أنها تتميز بقدرتها على إنشاء نصوص متماسكة مما يجعلها قادرة على كتابة مقالات وتقارير وتقديم تحليل للبيانات. وتثير هذه القدرات المتقدمة المخاوف في عالم الصحافة والإعلام والتعليم، حيث يمكن لمثل هذه التقنية أن تشكل تهديدًا لمهنة الصحافة.

ولكن هل الذكاء الاصطناعي حقًا يُهدد الصحافة التقليدية، أم أنه يمكن أن يساهم في إعادة تشكيلها وتطويرها؟

تقنية "تشات جي بي تي" تفرض تحديات وتخلق فرصًا في مجال الصحافة، إذ يمكن لهذه التقنية أن تشكل تهديدًا لبعض جوانب الصحافة التقليدية، ولكنها في الوقت ذاته تتيح فرصًا لتحسين الكفاءة، وتعزيز الإبداع وتقديم محتوى أعمق وأشمل. ولكن التحدي الحقيقي يكمن في كيفية دمج هذه التقنيات بشكل يوازن بين الفعالية التكنولوجية والمبادئ الأساسية للعمل الصحفي، مثل الصدق والنزاهة، الدقة، والعمق التحليلي. هذا يعني أن التكنولوجيا قد لا تكون تهديدًا بقدر ما هي فرصة لإعادة تشكيل مهنة الصحافة وجعلها أكثر تطورًا في عالم متسارع.

وتتمثل إمكانيات "تشات جي بي تي" التي يقدمها للصحافة بإنتاج محتوى صحفي بشكل سريع في وقت قصير، وتحليل كميات كبيرة من البيانات أو الأخبار للحصول على ملخصات سريعة أو لفهم توجهات معينة في الأخبار. هذا يساعد في تسريع عملية البحث والتحليل التي عادة ما تكون مرهقة. ويساعد في المهام الاعتيادية مثل كتابة الأخبار اليومية أو تقديم ملخصات للمقالات الطويلة، مما يسمح للصحفيين بالتركيز على التحقيقات المعمقة أو إعداد مقالات ذات جودة أعلى.

ونتساءل ما هي التهديدات التي تواجه الصحافة باستخدامها "تشات جي بي تي"؟

تتمثل هذه التهديدات بالاستغناء عن بعض الوظائف الصحفية بتقليل الاعتماد على العنصر البشري مثل كتابة الأخبار العاجلة أو التقارير البسيطة. وأحيانًا سطحية المحتوى الذي يفتقر إلى العمق التحليلي الذي يتميز به الصحفيون، ونشر معلومات غير دقيقة أو مضللة وتآكل ثقة الجمهور في الصحافة. وعلى الرغم من التحديات التي قد تفرضها تقنية "تشات جي بي تي" على مهنة الصحافة فهي تقدم فرصًا لتحسين العمل الصحفي وتطويره متمثلة بالتركيز على المحتوى الإبداعي والمعمق من خلال تفويض المهام الاعتيادية إلى الذكاء الاصطناعي والإفادة من التعاون بين الإنسان والآلة بتسريع البحث أو جمع البيانات، بينما يقوم الصحفيون بعملية التحرير النهائية وتحسين الوصول إلى المعلومات لتحليل البيانات الكبيرة وتقديمها بطريقة يسهل فهمها والتنوع في التغطية الإعلامية، حيث يمكن إنشاء محتوى متعدد اللغات وتكييفه مع ثقافات مختلفة بسهولة. هذا يعزز من التنوع في التغطية الإعلامية ويتيح الوصول إلى جمهور أوسع.

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

الشاعرة التونسية كوثر دوزي تبتكر

«سمكة خارجة للتو من

كتب: محمد ناصر المولهي (تونس)

تمثّل قراءة شاعرات أمثال الخنساء وغابرييلا ميسترال ونازك الملائكة وآنا أخماتوفا وفيسوافا شيمبورسكا وأليخاندرا بيثارنيك وغيرهن فرصة لاستكشاف المساحات الشفيفة للشعر، مع وجود برزخ بين المتناقضات والمتوازيات والعوالم المشحونة بالعواطف والأفكار، حيث يحضر صوت الأنثى لا بصفتها جنساً فقط وإنما بصفتها جوهر الإنسان.

ويأتي الديوان الثالث للشاعرة التونسية كوثر دوزي «سمكة خارجة للتو من الماء» الصادر حديثاً عن دار أكورا في مدينة طنجة المغربية، ليشكّل مساراً حقيقياً لقصيدة متحررة من التقسيم الجنساني، لشاعرة يهمّها النص وتجربته لا الصفة التي يمنحها لكاتبه. وهي في كتابها هذا تتحرر من صوت الأنثى السابق لتخلق صوتاً أنثوياً إنسانياً أكثر قدرة على الحفر في تجربة الإنسان، تجول بنا بين الأمكنة والأحداث والرؤى، ربما استفادت من هجرتها من تونس إلى أوروبا، لتقدم لنا تجربة السمكة الخارجة من مياهها الأولى، أما كلمة «للتو» فهي لدلالة على دوام فعل الخروج وتكراره وامتداده في الزمن.

تقرأ كوثر دوزي في قصائدها أماكنها ومشاعرها وحياتها بطريقة تفتح ذاتها الشاعرة على الذوات الأخرى، لا تستكين إلى نبرة واحدة ولا إلى تصور قبلي. إن نصوصها في هذا الكتاب رحلة بحث عن الإنسان وعن الحقائق وعن لمعة المشاعر وحركية الأفكار، تلك التي تلاحقها بين الشوارع الباردة دون أن تصل بنا إلى أرض الكمال، ولعل هذا غاية الشعر الأولى، الابتعاد عن الكمال وخلق طاقة تتجاوز الحدود من ذلك النقصان.

تخاطب الشاعرة حياتها هكذا «يا حياتي البائسة/ كوني شاطئاً تغسله/ موجةُ مياهٍ نقيّة/ كلّ صباح/ من آثار الليل».

وتضيف في ذات النص المعنون بـ «كأني موجة تحط الرحال»: «أتملص من الأماكن والأشخاص واللقاءات/ كأنني كسل يتملص من مواعيد العمل اليومية/ والاستيقاظ باكراً/ كأنني تثاؤب يغالب فكرة النوم وفكرة اليقظة/ مثلما يغالب النوم الأرق/ مثلما يغالب الأرق النوم/ مثلما تغالب الأفكار الكتابة».

طريقة بناء الصورة وفكرة النص هنا تمنحنا فتحة لندخل إلى عوالم الشاعرة وطرق تشكيلها لها، تشكيل العوالم للذات وتشكيل الذات للعوالم، لا ثوابت بل تفاعل متجدد. وهذا أكثر ما يلفتني في تجربة الشاعرة، فلا تشابيه جاهزة ولا أفكار محسومة سلفاً، إذ إنّ النص عندها تجربة إنشاء، لا يهم أن تكون مكتملة وقوية العناصر أو مبعثرة غريبة، فهي تفتح ببراعة الحدود بين عوالم المحسوسات والمشاعر المجردة وعوالم المادة في اكتمالها، تشبه الشاعرة نفسها بالتثاؤب والفكرة والكسل، تشابيه طازجة تدخلنا إلى مناخات الكتاب.

لعل ما يفشل كثيرون في تعريفه هو الروح في الكتابة، كُتب عن ذلك كثيراً، حتى أن ناقداً فنياً في إحدى قصص باتريك زوسكيند تسبب في انتحار رسامة لأنه اتهمها بأنها تفتقد إلى تلك الروح في أعمالها، قبل أن يعود الناقد نفسه لتمجيدها بعد رحيلها. مفارقة مؤلمة أن تكون هذه الروح وسيلة نقد هدّامة لأيّ عمل أدبي أو فني. لكن ربما في تصورنا أن المقصود هو تلك الطاقة التي يخلقها العمل الفني، ولا طاقة أشد قوة ووجهاً من طاقة التناقض.

تقول كوثر دوزي في نص استمدت منه عنوان المجموعة «روحي/ سمكة/ خارجة للتو من الماء/ لزجة/ تسبقني دائماً/ في الحديث إلى الناس/ وتفلت من يديّ كلما أحاول/ إمساكها».

السمكة الخارجة من الماء هي كائن يخرج من حياته إلى العدم، لكن مع الشاعرة هي كائن يخرج من بيئة قديمة محسوبة إلى بيئات مجهولة لا حدود فيها ولا طرق مخطوطة سلفاً. وها هي روح الشاعرة لزجة لا يمكن إدراكها أو إمساكها، لكنها ليست بذلك الغموض الأسطوري إنها بسيطة تتحدث

عوالم قصائدها من أبسط العناصر

الماء».. قوة النقصان

كوثر دوزي

إلى الناس، لكن إمساكها وتقييدها غير ممكن. هنا نفهم لعب الشعر على التناقض وخلق العوالم من أبسط العناصر، لا هي عوالم غريبة ولا هي مألوفة ومقيدة، ولعل هذا ما يخلق لنصوص الكتاب وهجها، الذي تتفاوت فيه تفاوت الحياة والتنفس والتعب والفرح والنشاط والانكسار وغيرها.

ها هي الشاعرة تخاطب امرأة هي ذاتها وليست ذاتها تقول لها «السنابل عالية/ والسماء صفراء/ وأنت تركضين/ في غابة ممتدة».

نَفَس الهايكو الياباني ظاهر في هذا المقطع من نص «بفرح طفلة ضائعة»، حيث لا وجود لمجازات متعسف عليها

ولا مبالغة في لوي المشهد وتعقيده، المشهد بسيط لكن اقتطاعه بهذا الشكل يمنح مساحة واسعة للخيال، إلى أين تركض المرأة هذه؟ وكيف تركض؟ وهل يلاحقها شيء ما؟ أسئلة كثيرة سيطرحها كل قارئ ليجيب بمخيلته هو. وهنا قوة النقصان التي يمتلكها الشعر أكثر من كل الفنون الأخرى.

تشبّه الشاعرة نفسها بالسكير أمام أصابع الاتهام، هنا نعود إلى بداية قراءتنا في تأكيد على تحرر كوثر دوزي من محاصرات الخطاب النسوي دون أن تتخلى عن نسويتها، فالأصابع تتجه نحوها، إنها المرأة التي يحاصرها الذكور بأفكارهم وتصوراتهم وخيالاتهم واتهاماتهم، لكنها تشبه نفسها بالسكّير وهي أمام كيل من التهم تتجسد في الأصابع بما هي دلالة للإمساك، لا تتخلى الشاعرة عن كونها إنساناً بصوتها الأنثوي. وإن كان واقع المرأة أكثر تعقيداً، فإنّ عوالمها أكثر انتهاكاً، إذ تشرك الرجل في أزمتها هذه ليتعرض بنفسه إلى نفس المحاصرة تلك، وهنا عمل ذكي يرسخ صوت الإنسان في خطاب الشاعرة.

من الفكرة إلى النصوص المشهدية البالغة التأثير، وسأنقل هنا مقطعاً من نص بعنوان «ضوء على الجدران القديمة» تقول فيه الشاعرة «أشعر بحزن خفيف يأسر قلبي/ حين أرى ضوءاً خافتاً عسلياً ينعكس/ على الجدران القديمة/ كأنه ذكرى أليفة/ صورة غامضة أعرفها ولا أتبيّن ملامحها/ كأنه لوحة رسمتها/ عين تغرق/ بالدموع».

تبرز هنا شفافية هذا النص وانسيابيته في التقاط المشهد الذي يتحول لاحقاً إلى خطاب بين ضميري المتكلم الجمع والمتكلم الفرد، تستحضر الجدران والأنهار والبيوت والشتاء والنجوم والمعاطف والموسيقى والنساء والرجال، وتصنع مدينتها من مشهد متعدد الأوجه، مدينة ساحرة حيث يجمع المساء الهادئ الجميع بعيداً في الدفء، قبل أن تنطفئ الأضواء ويعود كل إلى ظلامه الخاص.

بدقة تبني الشاعرة نصها على ثلاثة عناصر، مرقمة، لكل واحد منها وجه من المشهد الأليف الذي ينقلب في ما بعد إلى ظلام. تسيّر نصوصها بين العتمة والضوء وهو مفهوم يتكرر، بينما تقودنا بين ذاتها التي تتبنى ذواتاً كثيرة من جهة، والآخرين من جهة أخرى، تنقل سلس يصنع ببراعة عوالم الشعر المشتركة.

ليست الحياة كئيبة في نصوص الشاعرة ولا الحزن بائس، تقول في نص بعنوان «يد تتسلل وسط الظلمة»: «تتطاير الحياة في رأسي أفكاراً/ قطعاً صغيرة ملونة/ يد تتسلل وسط الظلمة». وتتابع «أرى ذلك الفرح/ رجلاً/ بيدين مرتجفتين/ وقلب مغتبط/ وعينين دامعتين/ لا تصدقان ما يحدث».

مع كل نصّ تثبت الشاعرة كوثر دوزي أن الشعر بسيط جداً ومعقد في آن مثل طفل يتنفس، لقد خبرت كيف تلتقط مشاهدها وكيف تنشئها لا لتبهر قارئها وإنما لتسحبه بلطف إلى عوالم يمكنه فيها أن يتخيل ذاته، وأقول قارئها دون تخصيص جنسي، وحتى ملامح الأنوثة الحاضرة دائما هي جزء مندمج في عالم الشاعرة الغريب والأليف والمتناقض، العالم البارد والمظلم والفرِح والمنطلِق، الطفولي والحكيم، الخفيّ والمكشوف. تقول في نص بعنوان «امرأة تحتضنها الريح»: «النساء لا يضحكن إلّا مجاملة حين تطيّر الريح فساتينهن». وفي النص الذي تتأمل فيه امرأة تتلاعب الريح بفستانها أيضاً تقول «فستان يحتضن امرأة/ امرأة تحتضن فستاناً/ مثلما يحتضن ثعبانٌ جذعَ شجرة/ امرأة تحتضنها الريح/ وشعر متطاير يتسلق وجهها».

الفستان يا له من عنصر أنثوي يتواجد بكثرة في القصائد والأغاني والأفلام واللوحات، لكن الشاعرة تعطيه حياة أخرى وصورة أخرى، تخرجك من التصورات النمطية للأنوثة، عبر تصوير ذكي يشبه الريح بالثعبان والجسد بجذع الشجرة، وتنطلق من هناك إلى أبعد الملامح في استنطاق مشهد قد يبدو للبعض عادياً، لكن الشاعرة تصنع منه صوراً تتجاوز المكان وأزمنته. الأمومة والأمهات والجدات والأبناء والأخوات وغيرهم من أشخاص موجودون في نصوص «سمكة خارجة للتو من الماء» للشاعرة كوثر دوزي، يملأون صمتها وبيتها الحلزوني، يملأون شوارعها ومدنها. ومن شتاءات أوروبا المخادعة ودفء ضفاف المتوسط البعيدة في الذكرى، تبني الشاعرة رحلتها نحو الإنسان، دون تطرف أو مبالغات واصطناع. ربما استفادت من تجربتها الحياتية الخاصة، لكنها أيضاً لم تنغلق فيها بل فتحتها على آفاق أوسع.

يبقى أن نشير إلى أن اللغة قد تخون الفكرة والمشاعر في بعض الأحيان فتحتاج خلالها التعابير إلى تقديم أو تأخير أو حذف أو تغيير، لكن ذلك، في اعتقادي، لا يفسد مطلقاً وهج الشعر هنا، حيث الشعر يتنفس دون ادعاء للكمال.

الشارقة ضيف رباط الأنوار

بقلم: عبد الصمد بن شريف

كل معرض دولي للكتاب والنشر، هو مناسبة ثقافية وفضاء للتواصل والتناظر والتثاقف. وفرصة تاريخية بكل المقاييس، للتعرف على ثقافات الشعوب والأمم. فعندما تم اختيار المغرب ضيف شرف الدورة 43 من معرض الشارقة الدولي للكتاب السنة الماضية، قدّر المغرب هذه الالتفاتة وقرأها قراءة جيدة، وقاربها من زاوية أنها تندرج ضمن ثقافة العرفان والاعتراف بالعمق والعراقة التاريخية، وبغنى التنوع والتعدد الثقافي واللغوي للمغرب. خاصة وأن التعاون الثقافي للشارقة بات يشكل نموذجاً يُقتدى به في المنطقة العربية. فالجميع يعلم أن إمارة الشارقة هي التي ترعى وتدعم بيوت الشعر في المغرب وتحديداً في تطوان ومراكش. ومثل هذه المؤسسات تلعب دورًا أساسيًا، في تطوير وطرح الأسئلة المرتبطة بالقصيدة المغربية الحديثة وعموم الشعر العربي، سواء من خلال الأمسيات الشعرية أو المساءلة النقدية. إضافة إلى التعاون في مجال التراث، حيث تمّ إنشاء المكتب الإقليمي لمعهد الشارقة للتراث في المغرب العربي بمقر المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط.

إن التعاون الخلّاق بين الشارقة والرباط، لا يقتصر فقط على الجانب الثقافي، بل يشمل المجالات الإنسانية والاقتصادية. وقد اطلع الجمهور في الشارقة، بمناسبة معرضها على مختلف التوجهات والمرجعيات والمدارس، ومختلف الاهتمامات الإبداعية والفكرية والفلسفية والكشوفات الجغرافية والفنون الشعبية والمسرح والنحت والطهي في المغرب، بالإضافة إلى الندوات الفكرية حول الشخصية المغربية، وكيف يدبر المغرب تنوعه وتعدده. لذلك يتم اختيار ضيف شرف اعترافًا بهذه العراقة وهذا التجذّر وهذا التنوع وهذه الخصوبة الفكرية والثقافية والإبداعية. ويعد اختيار إمارة الشارقة ضيف شرف الدورة 30 من المعرض الدولي للنشر والكتاب في الرباط مدينة الأنوار، مؤشراً قوياً على الدور الإشعاعي والمحوري الذي تلعبه الشارقة، المنارة الثقافية ذات البعد العالمي، والحارس الأمين والوفي للثقافة العربية والإسلامية، بالنظر إلى ما تبذله من جهود، وما ترصده من إمكانيات لرعاية وتطوير المشروع الثقافي التنويري بكثير من الواقعية والرصانة والعمق الفكري والحضاري.

البرنامج الذي قدمته مختلف المؤسسات في إمارة الشارقة، خصيصاً لهذه المناسبة الثقافية الدولية، التي نظمت تحت رعاية الملك محمد السادس، عبّر عن الحيوية التي تعيشها مختلف حقول الثقافة والمعرفة بهذه الإمارة، إضافة إلى الاهتمام بالتراث واللغة العربية وصناعة الكتاب والنشر والترجمة والمجلات الثقافية.

إن التحولات العميقة، والتطورات السريعة التي يشهدها العالم في كافة المجالات، وكذا المتغيرات المتتالية التي تجري في المحيط الإقليمي والعربي والدولي. تفرض على بلداننا مجموعة من الانتقالات، بما في ذلك الانتقال الثقافي. وتحتم علينا أن نسائل ما يحدث حوالينا، مساءلة فكرية عميقة، وقراءة الأحداث بمقاربات ورؤى تتجاوز الآني والعابر. وما دامت الثقافة تشكل القوة الناعمة لأية أمة، والقلب النابض لها والقلعة الأمامية الحامية والحاضنة لهويتها وخصوصيتها، فإنه يتعين على كل المشتغلين الثقافيين أن يتعاملوا مع هذا الحقل من هذه الزاوية. ولعل التقدير العربي والدولي لما حققه المغرب في مجال الفكر والثقافة والإبداع، والتقدير والإشادة بالرؤية الاستراتيجية والحكيمة لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، وما أنجزته المؤسسات الثقافية في هذه الإمارة المنارة خير دليل على أهمية وضرورة الثقافة في بناء أي مشروع حضاري كبير ومتماسك.

• كاتب صحفي من المغرب

إحدى رواياته القصيرة تجمع بين السيرة والتخييل

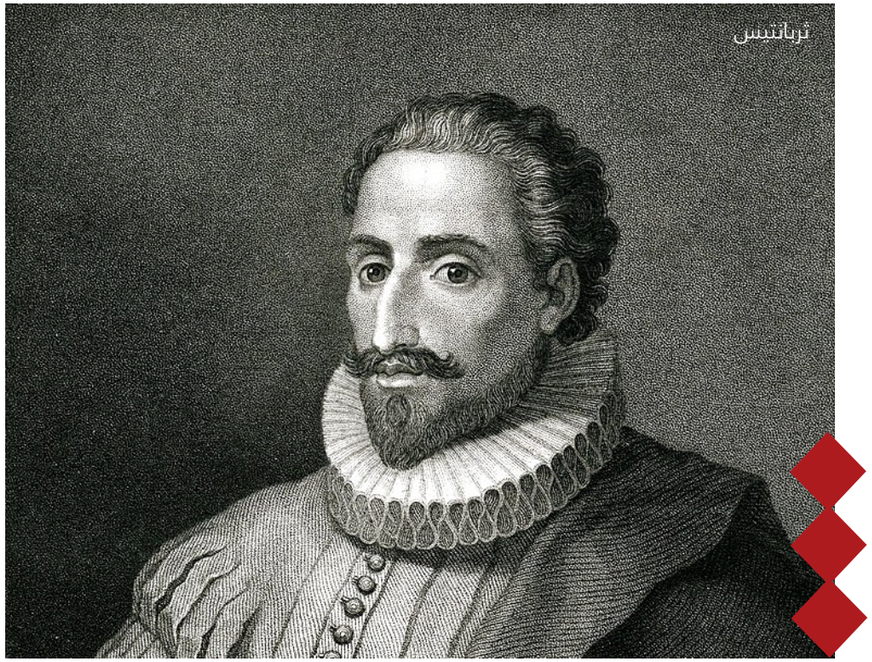
ثربانتيس يتحدث بلســـــــان «الرجل الزجاجي»

كتبت: إنتصار عبد المنعم (القاهرة)

صدرت الطبعة العربية من الرواية القصيرة «الرجل الزجاجي» التي كتبها أبو الرواية الإسبانية ميغيل دي ثربانتيس ضمن 12 رواية قصيرة، في الفترة ما بين 1590 إلى 1612، وتم نشرها عام 1613، وبعد عامين من صدورها، نشر الجزء الثاني من رائعته المعروفة «دون كيخوت» بعد نشر الجزء الأول منها عام 1605.

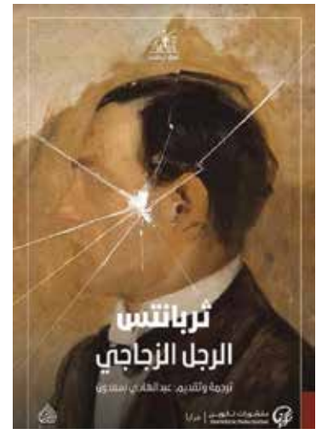
رواية «الرجل الزجاجي» صدرت مؤخراً عن دار الرافدين ودار تكوين، في طبعة عربية للمرة الأولى بفضل مشروع طموح أطلقه المترجم والروائي الدكتور عبد الهادي سعدون، يهدف من خلاله إلى تقديم أعمال ثربانتيس المعروفة بالروايات المثالية، إلى قراء العربية.

وكما يتضح من الفترة الزمنية التي كتب فيها ثربانتيس رواياته المثالية، نجد أنها الفترة ذاتها التي كان يكتب فيها «دون كيخوت»، فماذا أراد من وراء كتابة رواياته القصيرة؟ وهل فعلاً كان يهدف إلى أن «يترك للأجيال ما يعظهم في حياتهم؟»، إذ «لا تخلو أية رواية من هذه الروايات على نموذج أو مثال أو عِظة أو فائدة أخلاقية» كما ذكر ثربانتيس، وأكد مترجم «الرجل الزجاجي» عبد الهادي سعدون في تقديمه لها. أم إن ثربانتيس أراد أن يتحدث بلسان الرجل الزجاجي ليعبّر عن آرائه بحرية فيما يجري من حوله، ويخضع حياته نفسها للمساءلة والمراجعة، من دون التعرض للنقد أو من الهجوم ممن حوله؟


ثربانتيس

في «الرجل الزجاجي» وضع ثربانتيس بعضاً من سيرته الشخصية، وحذف بعضاً منها عمداً، فمن المعلوم أنه التحق بالجندية وشارك مع الأسطول الإسباني في معركة «ليبانته» ضد الأتراك، وأصيب في المعركة بإصابات بالغة، وقضي أربعة أعوام في معسكر حربي في نابولي. وقبل أن يتمكن من العودة إلى إسبانيا، وقع أسيراً، ومكث في الأسر بالجزائر خمس سنوات، انعكست آثارها عليه وعلى أعماله. ومن الواضح أن الرجل الزجاجي أو توماس روداخا، يحمل تجارب ثيربانتيس نفسه. فالبطل «توماس» التحق بكتيبة حربية مثل الكاتب، لكنه لم يشترك فيها فعلياً ولم يصب بأذى، واكتفى بالتجوال والاستمتاع بجمال المدن التي مر بها رفقة كابتن «دييغو دي بالديبيا». وما جاء في وصف توماس المستفيض لجمال إيطاليا ومدنها إلاّ عن خبرة فعلية خاضها ثربانتيس في تجواله مع فصيله كجندي في الأماكن نفسها. اكتفى «توماس» بالتجوال بينما ثربانتيس اشترك فعلياً في الحرب وأصيب بإصابة بالغة في ذراعه، وأدت إلى شلل في يده. وهكذا يفعل الكاتب، عندما يُخضع تجربته الشخصية وتجاربه الحياتية للمراجعة قبل أن يضمنها عملاً أدبياً له، فيختار منها ما يريد ويستبعد ما تمنى ألاّ يكون. كذلك، من المعروف أن ثربانتيس لم يحظ بتعليم جامعي، لكنه مكّن بطله توماس من استكمال تعليمه الجامعي، وجعله يحظى بمكانة رفيعة نتيجة ذلك. وعلى لسان توماس الذي أصيب بحالة من الذهان أو المرض العقلي نتيجة مكيدة من امرأة، عبر ثرباتيس عن رأيه في كل شيء، وأصدر أحكاماً صريحة على من حوله من شعراء حيث بدأ حياته بكتابة الشعر، لكنه لم يستطع الإفادة منه، فأقدم على الالتحاق بفصيل ميغيل مونكادا، ليكون جندياً مثل شقيقه الذي التحق قبل ذلك في الأسطول الإسباني الحربي. كذلك، تحدث عن رجال دين ودولة وغيرهم، وعبّر عن رأيه في ناشري الكتب الذين يخدعون الكتّاب ويستأثرون بالأرباح، وهذا ما حدث لثربانتيس، فرغم شهرته وأعماله العظيمة، إلاّ إنه مات فقيراً عام 1616.

تتميز «الرجل الزجاجي» بالبساطة في الأسلوب والحبكة وتناول الحياة اليومية وهذا ما جعلها ضمن الروايات الواقعية السبع، في مقابل خمس روايات أخرى انتهجت النموذج الإيطالي للرواية القصيرة التي يغلب عليها الطابع الرومانسي. تدور الرواية حول طالب علم التحق بخدمة طالبين من الأثرياء كي يتمكن من مواصلة تعليمه، كما كان سائداً في ذلك الوقت، ظل «توماس روداخا» في خدمتهما ثماني سنوات وتمكن من دراسة القانون في الجامعة، وحقق شهرة كبيرة بذاكرته القوية ونباهته العالية. وعندما أنهى سيداه الدراسة عادا إلى مسقط رأسيهما «مالقة» ومعهما توماس، لكنه بعد أيام قليلة أراد العودة إلى الدراسة في «سلمنكا» فمنحاه سيداه الإذن بالمغادرة وتكفلا بما يكفيه معيشة ثلاثة أعوام كاملة. وفي رحلة العودة إلى سلمنكا تبدأ الأحداث الكبيرة في حياة توماس، إذ التقى فارساً نبيلاً يرافقه خادمان، فالتحق بهم بعد أن عرف أنهم في الطريق نفسه. يكتشف النبيل ذكاء توماس فيخبره أنه ضابط في مشاة صاحب الجلالة، وأنه يقوم بتجنيد المتطوعين في سلمنكا، وحدثه عن جمال الحياة العسكرية، وروعة العيش في نابولي، وجمال مدينة باليرمو وفخامة ميلانو والاحتفالات الهائلة في لومبارديا وروعة الأطعمة في فنادقها من مآكل وحلوى. بالطبع لم



يخبره عن مسالب هذه الحياة: «رفع الفارس حياة الجندي الحرة وما يتمتع به في إيطاليا إلى عنان السماء. لكنه لم يخبره عن برد الحراسات ولا خطر السطو ولا رعب المعارك ولا الجوع في أزمنة الحصار ولا هلع الألغام وأشياء من هذا المنوال عانى منها واعتاد عليها كل من عاشها... بالمختصر، ما قاله له من أشياء رائعة جعلت من تحفظ توماس يتهاوى، وصار راغباً في الالتحاق بتلك الحياة التي لا وصف أفضل لها سوى أنها أقرب للموت فعلاً»، وفق ما جاء في الرواية. رافق توماس كابتن «دييغو دي بالديبيا»، معتبراً إياها فرصة طيبة لزيارة إيطاليا وغيرها من البلدان، وبرر قبوله لنفسه بأن غيابه في الرحلة لمدة ثلاث أو أربع سنوات لن تعيق طموحاته بالعودة لإكمال دراسته. لكنه على خلاف ثربانتيس اشترط عليه ألّا يجبره على الانخراط في الجندية، ورفض كل المغريات التي قدمها له الفارس من راتب شهري وميزات أخرى كانت هي نفسها سبب انخراط ثربانتيس في حياة الجندية. وبدأت الرحلة ليسجل توماس نقده لحياة الجندية التي خاضها كمراقب وليس كمشارك مثل ثربانتيس، فذكر أشياء عن هيمنة وعبث بعض القادة ومكر ولؤم المتصرفين بأرزاق الجنود، وكيفية دفع البدل تهرباً من الجندية، وبذاءة وخسة المستجدين وغيرها دون حساب للناس ولا مراعاة لمشاعرهم». عاد توماس إلى سلمنكا، وأتم دراسته ونال شهادة خريج في القانون، ثم تعرض لمكيدة من سيدة رفض تودها له، فسحرت له ودست له السم في ثمرة سفرجل، أصيب بعدها بمرض يشبه الصرع تدهورت على إثرها حالته الجسدية والذهنية. وبعد ستة أشهر، تماثل جسده للشفاء، لكنه أصيب بمرض ذهني جعله يظن أنه مصنوع من الزجاج وأصبح بمقدوره الإجابة على كل التساؤلات في كل المجالات ويقول رأيه دون خوف أو مجاملة لأحد: «لكونه رجُلٌ من زجاج وليس من لحم ودم. فالزجاج كما يرى من مادة شفافة رقيقة، وتعمل الروح عبرها بدقة وقدرة عاليتين أفضل من الجسد الترابي الثقيل». وهكذا منحه ثربانتيس مبرراً منطقياً لينتقد على لسانه كل شيء وكل شخص من دون اتهام أحد له بتهمة ما، فهل يلام المرضى على أقوالهم وهم خارج حيز الإدراك الطبيعي؟ وتأتي قمة المفارقة عندما تمكن أحدهم من علاجه، فلم يستطع «توماس روداخا» كسب عيشه، ولم يتوقف الناس عن مضايقته وملاحقته، وعندما رأى أنه سيموت جوعاً، قرر العودة إلى حياة الجندية التي رفضها و»سافر إلى الفلاندس حيث أنهى حياته حاملاً للسلاح بدلاً من الارتكان إلى نعمة الآداب والعلوم».

سيرة

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

الشعرية.. نحو مفهوم شامل في ترجمة الشعر

بقلم: الدكتور محمد حقي صوتشين

في محاضرة ألقيتها بإحدى الجامعات التركية في العاصمة أنقرة، طُلب مني أن أتحدث عن ترجمة الشعر، وطرحت عليّ مجموعة من الأسئلة الجوهرية: كيف ينبغي أن تُترجم القصيدة؟ هل نُولي الشكل اهتمامًا أم المضمون؟ أم يجب الجمع بين الاثنين؟ وما المعيار الذي يتيح لنا الحكم على ترجمةٍ ما بأنها ناجحة وأخرى غير موفّقة؟

هذه الأسئلة لم تكن جديدة عليّ. فمن خلال ممارستي الطويلة لترجمة الشعر بين العربية والتركية، ظلّت هذه التساؤلات تلازمني، حتى خلصتُ في النهاية إلى مفهوم أعدّه معيارًا نأخذه بعين الاعتبار في ترجمة الشعر، ألا وهو "الشعرية". لكن، ما الذي أعنيه بـ"الشعرية"؟ أقترح "الشعرية" كمفهوم شمولي يتجاوز النقل الحرفي للعناصر اللغوية في النص الشعري، ليشمل كذلك نقل عمقه الجمالي، وشحنته العاطفية، وأبعاده السياقية إلى اللغة والثقافة المستهدفتين. إنها التعبير عن قدرة المترجم على التقاط روح القصيدة وإعادة خلقها بلغته، وهي قدرة لا تكتمل دون امتلاك حسّ شعري وفهم عميق للسياقات الثقافية والحضارية للنص.

يمكن بناء مفهوم "الشعرية" في الترجمة عبر مجموعة من الأسس المتكاملة، أوجزها فيما يلي:

1. توازن المحتوى: يتطلب نقل وحدة المعنى في النص الأصلي إلى النص الهدف تحقيق توازن دقيق بين الأمانة للنص والإبداع في التعبير. فالمترجم لا ينقل الكلمات فحسب، بل يسعى إلى إعادة إنتاج الرسالة الكلية للنص، بما تحمله من كثافة دلالية وجمالية. ويشمل هذا التوازن عناصر عدة أبرزها الحفاظ على المعنى أي ضمان وصول الفكرة الأساسية والبنية الموضوعية إلى القارئ الجديد دون تشويه أو ترهّل، وتوازن الصورة والإيحاء أي مع العنصر الجمالي بوعي إبداعي يراعي الذائقة الجمالية للقارئ في اللغة الهدف، والوفاء للرسالة ضمن بنية لغوية جديدة، لكن من دون الإخلال بجوهرها أو تقويض معناها.
2. البُعد الزماني والمكاني والتقليدي: إن التعامل مع أبعاد القصيدة التاريخية والجغرافية والثقافية يتطلب من المترجم قدرة تأويلية حساسة. فالنص لا يُولد من فراغ، بل من سياق ثقافي معيّن، ويجب نقله بما لا يُخل بانسجامه الجمالي أو دلالته العميقة.
3. الإحساس والتناغم: لا يُختزل الإيقاع في الوزن والقافية فقط، بل يشمل النسق النغمي والطبقة الصوتية للنص. والمترجم مدعوّ لإعادة خلق هذا التناغم بما يتناسب مع جماليات اللغة الهدف، دون الوقوع في فخّ المحاكاة الشكلية الفارغة.
4. القيمة التواصلية: الشعر لا يُقرأ لِما يقوله فقط، بل لما يفعله بالقارئ. لذلك، فإن ترجمة الشعر ينبغي أن تعيد إنتاج الأثر النفسي والعاطفي والرمزي للنص الأصلي. وهنا تتجلّى وظيفة المترجم كوسيطٍ لا ينقل فقط، بل يُؤثّر ويُثير.
5. الحسّ الشعري: المترجم، في الشعر، لا يكتفي بأدوات التحليل اللغوي، بل يحتاج إلى موهبة شعرية. عليه أن يُحسّ بالكلمة قبل أن يترجمها، وأن يُصغي للنص كمن يصغي إلى نغمة داخلية. وهذا ما يجعل من الترجمة الشعرية فعلاً إبداعيًا لا يقلّ شأنًا عن كتابة الشعر نفسه.
6. التوازن اللغوي والجمالي: عند نقل عناصر كالقافية، الإيقاع، والصوت، ينبغي أن لا يكون ذلك على حساب المعنى. فالشكل لا يجب أن يُفرَض على حساب المضمون، كما أن الحفاظ على الجماليات الشكلية يجب أن يظل في خدمة المعنى لا ضده.

يتعامل مفهوم "الشعرية" مع ترجمة الشعر لا كفعالية لغوية فحسب، بل كفنّ مركّب يتطلب من المترجم أن يتموضع كشاعر خفي، ومفسّر ثقافي، وكاتب مبدع. إن ترجمة الشعر ليست نقلاً، بل إعادة خلق، وهي تتطلب من المترجم أن يقيم جسرًا بين ثقافتين وروحين وذائقتين. ومن هنا، تصبح ترجمة الشعر فنًّا لإعادة الكتابة والإنتاج، لا مجرد تمرين لغوي.

• مستعرب ومترجم من تركيا

راشيل هينغ تسرد

«الاستصلاح العظيم»..

كتبت: بشرى الموعلي (طنجة)

ترصد الكاتبة السنغافورية راشيل هينغ في روايتها الجديدة «الاستصلاح العظيم» التحولات التي عرفها بلدها في القرن الماضي، من الاستعمار إلى الاستقلال، ثم الاستصلاح العظيم الذي يعد ملحمة بلادها، ومدى تأثيرها على حياة المواطنين البسطاء، خلال حقبة زمنية تبدأ من عام 1941، حيث كانت سنغافورة خاضعة للحكم البريطاني، وتنتهي في 1963 بعد أن أصبحت عضواً يتمتع بالحكم الذاتي في الاتحاد الماليزي.

راشيل هينغ

تتكون الرواية الصادرة باللغة الإنجليزية عن دار ريفر هاد بوكس الأميركية عام 2023 من خمسة أجزاء مقسمة على 464 صفحة، تسرد فيها الكاتبة قصة أه بون، وهو طفل في السادسة من عمره، ينتمي إلى سلالة من الصيادين، ويعيش برفقة والديه وأخيه الأكبر وخاله في إحدى القرى الساحلية بسنغافورة، والتي يعيش أهلها على صيد السمك وبيعه.

تبدأ الرواية بخروج أه بون في أول رحلة صيد على قارب والده، ليكتشف، للمرة الأولى، جزيرة صغيرة وسط البحر، حيث يتوفر السمك بشكل خيالي قربها. في حيرة من أمره، قرر الأب العودة إلى القرية وإخفاء هذا الاكتشاف، حيث منع أه بون من المشاركة في رحلات الصيد مرة أخرى، وأرسله إلى المدرسة - التي كانت تقتصر حينها على بعض الطبقات الاجتماعية - لتعلم القراءة والكتابة.

وجاء هذا القرار بإلحاح من الأم التي كانت ترى فيه طفلاً مميزاً ومختلفاً عن أخيه وبقية أقرانه: «كان ابنها الأصغر دائماً هو الطفل الذي كانت تتألم من أجله، وتشعر بالقلق

في روايتها تحولات بلدها

ملحمة سنغافورة

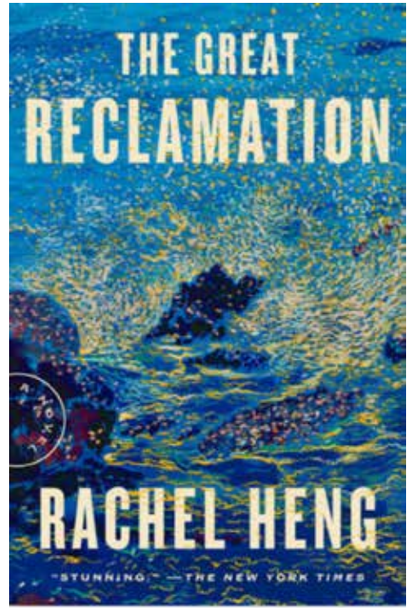
عليه، وهو الطفل الذي تريد أن تجعل كل شيء على ما يرام من أجله. الصبي المنعزل والهادئ ذو العيون الثابتة، والذي لم يلعب أبداً مع الأولاد الآخرين في الكامبونج كما فعل شقيقه. وكان ذلك أحد أسباب إرساله إلى المدرسة».

يتعرف بطل الرواية، أه بون، في المدرسة الابتدائية على سيوك مي، الطفلة التي تعيش في بيت خالها بعد اختفاء والديها لأسباب سياسية. لتنشأ بينهما صداقة وثيقة رغم اختلاف شخصياتهما؛ إذ إنّ سيوك جريئة ومندفعة، وتصفها مؤلفة الرواية راشيل هينغ في لقاء صحافي بكونها: «لديها معتقدات قوية، وهي متحمسة جداً وامرأة مثالية قوية، أرى نفسي فيها». بينما يجسد أه بون، شخصية خجولة وعاطفية، تميل إلى الهدوء والانطوائية، ويمكن للقارئ تشبيهه ببطل الرواية الفرنسية «الأحمر والأسود» جوليان سوريل الذي كان بدوره فتى حساساً وخجولاً ولد في قرية فقيرة ويطمح للارتقاء الاجتماعي. فكلتا الشخصيتين تعكسان الصراعات الداخلية والتناقضات المجتمعية رغم اختلاف الحقب الزمنية.

من خلال سيوك، يتعلم بطل الرواية القراءة والكتابة ويقضي طفولة سعيدة مليئة بالمرح والمغامرة، وبعد نجاحهما في المدرسة الابتدائية، تقنع سيوك بون بمتابعة دراسته في المدرسة الثانوية، فينخرطان معاً في التظاهرات الطلابية ضد الاستعمار البريطاني والجيش الياباني، الذي اعتقل والد بون وقتله، وراح ضحيته العديد من شباب سنغافورة ورجالها. لكن سرعان ما تتحول سيوك من مشاركة عادية إلى زعيمة للتظاهرات، خصوصاً بعد كشفها عن تاريخ عائلتها الثوري؛ ما يثير قلق بون الذي يتبعها من تظاهرة إلى أخرى لحمايتها.

لكن علاقتهما تأخذ مجرى آخر بعد اعتراف بون بحبه لها، تقرر سيوك الارتباط بزميل لها لتقارب أفكارهما السياسية، ليواصلا معاً درب النضال بينما يبتعد بون عن المشهد السياسي ويمتهن صيد السمك لمدة طويلة، ثم يجد عملاً حكومياً في أحد المراكز الاجتماعية رغم رفض خاله وبعض سكان الكامبونج، حيث يتعرف على زوجته ناتالي، وهي موظفة حكومية بدورها، تساعده على النجاح والترقي في عمله الجديد ومواكبة التغيرات التي طرأت على سنغافورة، أما سيوك، التي أصبحت أماً، فيتم اعتقالها وزوجها وبعض رفاقهما من المرحلة الثانوية.

وتلقي هذه التقلبات العاطفية في حياة بطلي الرواية بظلالها على الواقع الجيوسياسي الذي يستنزف سنغافورة بسرعة فائقة. فالقصة هي في الآن ذاته قصة نضال سنغافورة أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية، ومقاومتها للاحتلال البريطاني والغزو الياباني، وقصة انتقال مبهر من العالم الثالث إلى العالم الأول بعد مشروع استصلاح الأراضي الكبرى، وهو أكبر مبادرة بعد الاستقلال، إذ بدأ في الستينات واستمر حتى التسعينات، وقد أعاد تشكيل الساحل الجنوبي الشرقي من سنغافورة بشكل كامل. فشقت هذه الجزيرة الصغيرة طريقها نحو التنمية والازدهار رغم تشكيك كبار السن من الجيل القديم من سكان القرى وعدم إيمانهم بالحكومة الجديدة خشية من تواطؤها مع اليابانيين أو البريطانيين، وخوفاً كذلك من التغيير المفاجئ والسريع الذي طرأ على جزيرتهم؛ فكما تقول الكاتبة في إحدى المقابلات الصحافية: «أعتقد أن مفهوم 'المنزل' بالنسبة للشخصيات في



الرواية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة ونمط الحياة الذي يعيشونه، بالإضافة إلى الناس في مجتمعهم. لذا، السؤال هو: ماذا يفكر المجتمع في هذا التغيير وكيف تتفاعل الأفراد عندما يقرر المجتمع أن هذا هو ما يريد القيام به. وهذا شيء تستكشفه الرواية من وجهات نظر مختلفة كالعائلة، والقرية، والمجتمع، حيث تتطور هذه التوترات استجابةً للتغيرات في المشهد».

إن الانتماء لم يكن يقتصر على الجانب الجغرافي فقط، فسكان الكامبونج، رغم قلة المرافق وصعوبة العيش والفقر، كانوا متشبثين بالبحر وقوارب الصيد، والعادات والتقاليد، رافضين للانتقال إلى شقق حديثة أشبه بالعلب، خوفاً من الوحدة والشعور بالاغتراب.

ويمكن تصنيف هذا العمل ضمن خانتي الرواية التاريخية أو الرواية التعليمية، فمع أن الكاتبة صبت تركيزها بشكل أكبر على مخطط الاستصلاح، إذ قضت سنة كاملة في البحث والدراسة واستحضار تجارب من عاصر هذه الحقبة كوالدتها وبعض أقاربها، فهي تجسد مسيرة بطل الرواية ومسيرة بلد في الآن ذاته، فكلاهما جزء لا يتجزأ من الآخر كما أشارت الكاتبة في مطلع الرواية: «مدينة جديدة بالكامل كانت في الانتظار، مدينة ستتشكل من هذا الطين نفسه، وكان عليه أن يكون جزءاً منها». معتمدة أسلوباً شاعرياً وتعبيراً غنياً يدمج بين الصور العميقة والتأملات في الشخصيات في تناول مواضيع معقدة تتعلق بالهوية والانتماء، وصراع القيم التقليدية والحداثة.

وعلى الرغم من أن الرواية مكتوبة باللغة الإنجليزية إلا أن راشيل هينغ تعمدت استعمال بعض الكلمات المهمة وذات دلالات ورمزيات في السياق التاريخي للنص بلغة الملايو، إحدى اللغات المحلية لسنغافورة، أي بلغة المضطهد عوض لغة المستعمر، مثل كلمات «أنغ موه» التي تعني الأشخاص البيض (الإنجليز)، و«جيبونلانغ» التي تعني اليابانيين، و«ميرديكا» التي تعني الحرية، و«غاه مين» ومعناها الحكومة.

فصول من السيرة

راشيل هينغ، كاتبة قصصية وروائية من سنغافورة، وُلدت ونشأت في سنغافورة، وهي مؤلفة رواية «نادي الانتحار» التي تُرجمت إلى 10 لغات. نشرت قصصها القصيرة في العديد من المجلات. وحصلت على ماجستير الفنون الجميلة من مركز ميشينر للكتاب، وتلقت منحاً وزمالات من مجلس الفنون الوطني، ومؤتمر كتّاب سواي، ومجلس الفنون الوطني في سنغافورة. وهي حالياً أستاذة مساعدة في اللغة الإنجليزية بجامعة ويسليان. رشحت روايتها «الاستصلاح العظيم» لجوائز عدة، آخرها نهائيات جائزة سنغافورة للأدب 2024.

ملتقى الأرياح

رحلة ذهاب وإياب

بقلم: الدكتورة لاورا غاغو غوميث

سافرت قصة اليوم مسافة مماثلة لمسافة رحّالي العصور الوسطى. وصارت مثالاً مميزاً لزمن تغيرات عميقة ولانسجام الأرياح التي ما كانت أبداً منعزلة أصلاً. عنوانها في المخطوطات التي وصلتنا: (قصة حمام زرياب). إنها قصة حب، مكتوبة بالإسبانية بتأثير لغات إيبيرية أخرى وبحروف عربية. وهي جزء من مجموعة نصوص أدبية وغيرها نسميها الأدب الألخميادي (من الكلمة العربية "أعجمية"). فكُتِبت بعض اللغات الإيبيرية، ومن بينها الإسبانية والأراغونيسية، بحروف عربية منذ القرن الرابع عشر من قبل جالية المُدَجّنين - المورسكيين، وهم المسلمون الذين سكنوا تحت أمر الملوك المسيحيين بعد سقوط الأندلس حتى 1609 و1610، عندما طردوا بأمر فيليب الثالث (1578 - 1621).

يتجاوز الاهتمام بنص القصة هذا الارتباط بين كتابة عربية ولغة رومانسية، فالحكاية الصغيرة هي أطول من هذا. تم اكتشاف أول المخطوطات لها في عام 1850 وأخرها في 1984 في قرية صغيرة تُدعى (أوريا دي خالون) في منطقة سرقسطة الشمالية، وهذه النسخة درسها المستعرب الإسباني الكبير فيديريكو كورينتي (1940 - 2020) وباحثون آخرون. بفضل بحوث أسين بلاسيوس (1871 - 1944) ومُنتَنير فروتوس (1963)، نعرف اليوم أن القصة تعود إلى القرن الحادي عشر، على الأقل، فهي موجودة في كتب العالم الفقيه البيهقي (384 - 458 هـ)، ومن بعد انتقلت إلى "معجم البلدان" للجغرافي ياقوت الحموي (574 - 626 هـ)، ومن هنا سافرت وسافرت الحكاية وتغيرت أمكنة أحداثها، من البصرة إلى قرطبة، وتطور هدفها من حكاية أخلاقية إلى قصة حب، وتغيرت أيضا لغة مستمعيها وقرّائها: فترجمت من العربية إلى الإسبانية، وإن ظلت بحروف عربية. ففقد المورسكيون لغتهم العربية، فلم ينسوا قصصها. وهكذا تمثل هذه القصة الحفاظ على الإرث العربي الإسلامي بين المورسكيين.

مع ذلك، ليس الأدب الألخميادي مجرد ميراث عربي إسلامي، بل إنه يشكّل مجموعة متنوعة تضمّ أجناساً مختلفة من أصول كثيرة، فعلى سبيل المثال، فيها رواية فروسية مشهورة عنوانها "قصص الحب بين باريس وفيانا"، التي أخذها المورسكيون من الأدب الرومانسي ودرسها المستعرب غالميس دي فوينتيس (1924 - 2003). وهذا دليل على الذوق الأدبي المشترك بين الجاليات الساكنة في إسبانيا في ذلك الزمان، الذي لا يتناقض مع الحفاظ على الملامح الخاصة.

أخيراً، ليسمح لي قارئي الغالي، إتمام رحلة "قصة حمام زرياب" بترجمتي للأسطر الأولى منها: "هذه قصة حمام زرياب. يقال في كتب التاريخ وفتوحات الملوك إن جزيرة الأندلس فتحت في عام 91 من قبل موسى بن نصير وطارق بن زياد. وبعد فتحها ظلت مهجورة مئة سنة".

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

الكاتبة العراقية الدنماركية دنى غالـــــــــــــي تتأمل في قصصها الغربة والغرابة

«استعادة فراشة الصـــــــــدر».. هوية متأرجحة

كتب: جهاد الرنتيسي (عمّان)

تتأمل الروائية والقاصة العراقية الدنماركية دُنى غالي مفردات الهوية المتأرجحة في مجموعتها القصصية «استعادة فراشة الصدر»، وترصد الإحساس والذاكرة معاً في رؤية تحدد أوليات عناصر هوية تائهة بين شرق جاءت منه، وغرب تعيش فيه لحظتها الراهنة، لتعيد إلى الأذهان أسئلة مؤرقة، تتوارثها أجيال من المقتلَعين، تختلف أشكال طرحها بين محاولي الجمع بين ثقافتين والباحثين عن نقاط الافتراق، وتغيب عن التوّاقين لتغيير بيئاتهم والعيش في مناخات مختلفة.

تتجاور الذاكرة مع الإحساس اللحظي، رغم تضاد مفرداتهما، في عوالم المجموعة القصصية الصادرة حديثاً عن دار صفصافة للنشر، يطلّ أحدهما على الآخر، ليقرأه بمنظور مختلف، وتنتهي قراءات المكونين في معظم الأحيان إلى مواصلة الدوران حول معالم الغربة والغرابة.

الحيرة في اختيار المكان الذي تنتمي إليه بائنة في قصة «خريف له عين تمساح» حيث تشير القاصة في سردها إلى ضرورة «إتمام الواجبات التي لم نحسم حلها بعد» لتنتقل التخيلات من عالمها الاسكندنافي إلى مسقط رأسها البصرة وميناؤها، حيث العوم بين السفن الغارقة والمرفأ الذي نهبت أرصفته، وتستعين بساعات القاص محمد خضير التي تحمل «تاريخ المنطقة والاستعمار» في مجموعته القصصية «تحنيط» المترجمة إلى لغات عدة.

تلقي الحروب ظلالها على تلك المدينة الجنوبية في أكثر من قصة، لتظهر مكاناً طارداً للبشر، تضطر فيه العائلة للهرب، ويتوق الثوب للطيران نحو أصحابه في قصة «ملاك»، وعلى الطريق الخارجي بين البصرة وبغداد صف من الدبابات لم يتنح جانباً ليستريح، مما يعطل حركة السير في قصة «الذهاب إلى أبعد» التي تأخذ فيها الحرب شكل خلفية المرض والاحتضار.

تأخذ العلاقة الأقرب إلى التوتر بين «الإحساس اللحظي» و«الذاكرة» شكلاً أكثر وضوحاً في حال المقاربة بين قصتي «على لسان ثعلبة عند حواف الغابة» و«من دفتر مهاتفات الموتى»، حيث التضاد والشبه بين سحر المكان في الأهوار الغنية بالدلالات الاجتماعية والسياسية في ذاكرة العراقيين والهدوء المخيم على الغابة الاسكندنافية، يعود الزمن في القصة الأولى إلى اللحظة الراهنة ويوغل إلى مواقيت أخرى باستعادته زمن الجدة في الثانية.

لتجليات المكان في الذاكرة مناحٍ مختلفة في تفاصيل قصص المجموعة، قد يكون أبرزها طريق الرعب المعبد في نصف والوعر في نصفه الآخر، الذي شطرته السياسة بعد أن تكومت فوقه السيارات والجثث المحروقة، لتعيدنا أحداث قصة «استعادة فراشة الصدر» إلى زمن الانسحاب العراقي من الكويت، حيث يسقط ذلك الشارع من الحنين ويتحول إلى تراجيديا، يمكن استخدامها في وصف ذيل ثوب الزفاف الذي تعرض بعضه للتلف بفعل المكواة، وأعيد رتقه.

تكاد قصة «العلب الفارغة» أن تختصر انخطاف اللحظة إلى تلك الأماكن وعوالمها، حيث تلاحق الجثث الشخصية الساردة إلى منفاها الاسكندنافي «أطراف أصابعهم تلامس ظهري»، «تنقر كتفي»، وفي مقطع آخر يشير السرد بوضوح إلى خوف من حكايات زمن مضى بقوله إن «الحكايات تخيفني»، فيما تحمل أوصاف الأصفر المحترق، الأطلال، العالم الذي يشيخ، الهروب من أول مواجهة والخزي الذي يخلفه، تضاد ثنائية الفرن والبراد، ومفارقة التأمل «فيما نكون خاضعين للتشريح»، والإشارات إلى تأصل الخوف ما يكفي إلى حضور الماضي في واقع الحائرين بين عالمين وأحلامهم المشتتة.

الرعب والقلق يلازمان الحيرة في قصص المجموعة، يحولان دون النظر إلى وجوه الجنود في نقاط التفتيش، يتخللان روح العساكر الذين يحاولون الفرار من الخدمة، كما جاء في قصة «استعادة فراشة الصدر»، وتتسبب الغارات في موت أنثى الطير لخوف ياسين من الخروج لجلب طير ذكر يؤنسها في وحدتها، في قصة «ستنتهي الحرب وسأصنع لك سريراً أكبر»، وشاية بائع الأقفال بزبائنه عادة في المناخ السياسي والاجتماعي الذي يشكله النظام البوليسي كما جاء في القصة ذاتها، وتأملات البلاد الاسكندنافية تفضي إلى غياب الدفء والحميمية عن السرير في قصة «لوغاريتم»، والغلاء مرسوم بصورة وحش، الكمامة تكاد تخنق صاحبها، والاتحادات تنحل، والانتخابات ممسرحة، وبطن العربة مملوء حتى التخمة في قصة «صف طويل من عربات التسوق».

الفساد رديف الزيف في مناخات القصص، تنتهي قصة «سبع أعين» بلغز الجثث الثلاث في بغداد، لتكشف ملابسات وجودها عن أنماط من العلاقات الاجتماعية التي تشاركت الحرب العراقية الإيرانية وطبيعة النظام السياسي في إفرازها، أطرافها سلام الهارب من الجندية، وجارته الكردية الهارب زوجها مع الأنصار في الشمال، ومحاولة الأخ الأكبر التماهي في مشية وهندام السيد الرئيس، يتخلل قصة «العش» وصف تحول الأجساد إلى بضائع تالفة صباحاً في بيت الليل الاسكندنافي، وفي قصة «ايفنت» تصير الرغبة الأرستقراطية بالتضامن والتبرع مناخاً لغربة الكائنات، واللعبة الانتخابية عارية في قصة «على الوسادة الخطأ»، ولا تخلو قصة «الاتكاء إلى شيء» من إشارات إلى العبثية والغرابة، وأخذ محاولات النسيان للعودة إلى الطفولة منحى الاعتياد، وتحول الحياة الاستهلاكية إلى حفلة تنكرية.

مظاهر القسوة أكثر وضوحاً في البلاد الحارة الطاردة لأهلها، لكن البراءة فاقدة للمعنى في الأماكن الباردة، تتشظى الذات إلى ذوات في صباحات ذلك العالم، وتظهر مراقبة كوارث الآخر وحروبه باردة، تكشف

دنى غالي

جمود تفاعل الغربي مع النصف الآخر من العالم، ويتحول التفاعل إلى طقوس استعراضية من دون معنى في قصة «كواليس ثابتة» حيث الفنادق البريطانية ذات الدرجة الأولى للاجئي رواندا.

لحركة الأعناق في قصص المجموعة دلالاتها الكافكاوية التي يصعب تجاهلها، الرقبة مختفية في قصة «ملاك»، والرأس محني في قصة «ستنتهي الحرب وسأصنع لك سريراً أكبر»، و«يكاد أحياناً يكسر أعناقنا من انشدادنا نحوه» في قصة «أشياء صماء».

تلتقط قصة «الساعة تدنو» أطراف خيوط الملامح التي تشكلت للشرقي في الذهنية الغربية، فهو المخادع الذي لم يعرف الجوع الحقيقي، الطامع في الراتب والبيت والعلاج المجاني، الباحث عن ملاذاته في المرأة، والمرتبطة صورته بالحروب.

صورة الشرق متداعية، قابلة للتبدل، في ذاكرة المقتلَع، كما جاءت في قصة «حدث ذات تشرين»، فـ«كل ما تبقى الآن آخذ في التحلل تحت قدمي»، والمرئي لا يتعدى الصور الشاحبة كالأشباح، تفسر القصة ذلك بتغير ملامح الطريق إلى حد التيه حين تتعرى الأشجار.

تطل من مناخات القلق والقسوة والصور المتغيرة في عالم الكائن المشتت بين عالمين رغبة في صياغة عالم مختلف، يوازي بين ما كان في الخيال لحظة الفرار من الوطن الأم، وما لم يكن موجوداً في الملاذات المفترضة، وفي ذلك ما يكفي لجنوح قصة «تذاكر إلى المطلق» نحو تأصيل الرغبة بإعادتها إلى بدء الخلق، وظهور محاولة لخلق اللحظة بعيداً عن الرغبة في قصة «معلقتان».

حيرة الانتماء في قصص المجموعة نتاج حالة من القلق الذي يولد قلقاً، اللحظة الهجينة، الأقرب إلى قوقعة يحاول صاحبها الاحتماء بها من ماضٍ حاول الفرار منه ذات يوم ولا يسلم من أشباحه، وحاضر مؤرق في مناخات لم يألفها، ولا تلبي شروط أمانه المنشود.

بين العربية والدنماركية

دنى غالي، روائية وقاصة ومترجمة من العراق، ولدت في مدينة البصرة، عاشت فيها سنوات طفولتها وشبابها. تعيش في الدنمارك منذ عام 1992 حيث تعمل في مجال الترجمة الأدبية بالمكتبة الملكية في مدينة كوبنهاغن. صدرت لها ترجمات متبادلة بين اللغتين العربية والدنماركية. عضو في اتحاد الكتاب الدنماركيين، ورابطة القلم، ورابطة المترجمين الدنماركيين.

صدر لها بالعربية: «السأم يتلوّن»، (نصوص)، «حديقة بعطر رجل» (شعر)، «عندما تستيقظ الرائحة» (رواية)، «اكتشافات متأخرة.. انتصارات صغيرة» (نصوص)، «النقطة الأبعد» (رواية)، «حرب نامة» (قصص).

وفي الترجمة، أصدرت العديد من الكتب، منها: «بونساي» رواية للكاتبة الدنماركية كيرستن توروب، «إنه الخوف في الأعماق يلقي بظلال الأبجدية على الورق» مختارات للشاعر الدنماركي بيتر لاوغسن، «قصص وحكايات خرافية» للكاتب والشاعر الدنماركي هانس كريستيان أندرسن.

أسمائي

بقلم: نبيل سليمان

من الكتّاب من يتقنّع بغير اسمه، ومنهم من يظل القناع سراً طوال حياته. ولأن الأمثلة لا تكاد تحصى، سأكتفي منها بالنزر لإنعاش الذاكرة: جان باتيست بوكلين وقناعه/ اسمه المعروف: موليير، فرانسوا ماري أرويه أو فولتير، ريكاردو رييس باسوالتو أو بابلو نيرودا، أمانتين أورورا أو جورج صاند. ومن العرب هوذا همام بن غالب أو الفرزدق، عبد السلام بن رغبان أو ديك الجن، محمد سليمان الأحمد أو بدوي الجبل، حسن حمدان أو مهدي عامل، علي احمد سعيد أو أدونيس، حكمت صباغ أو يمنى العيد. ولمن يستزيد عربياً أشير إلى (معجم الأسماء المستعارة) ليوسف أسعد داغر، وإلى كتاب (الأسماء المستعارة للكتاب السعوديين) لمحمد بن عبد الرزاق القشعمي. لكن ذلك ليس الغاية هنا، بل الغاية هي الأسماء التي يتقنّع بها الروائي في رواياته، وبخاصة ما هو منها من الرواية السيرية أو السيرة الروائية، وصولاً إلى روايات التخييل الذاتي. هنا أسارع إلى القول بأنني لم أفكر بالعلاقة بيني ككاتب وبين هذا أو هذه من شخصيات رواياتي الأربع الأولى التي صدرت في سبعينات القرن الماضي. حتى إذا رأيت نفسي في رواية (المسلّة – 1980) شخصية محورية، وأروي بضمير المتكلم، سميت هذه الشخصية باسمي الأول (نبيل)، ولم يكن قد سبقني إلى ذلك إلاّ غالب هلسا في روايته الأولى (الخماسين – 1975). لم أرتكب هذه الجريرة من بعد، إذ أخذت أتقنّع بأسماء أخرى في الروايات التي يكون لحياتي منها نصيب، وهذا ديدن أغلب كتّاب الرواية، عرباً وغير عرب. بيد أنني واجهت في رواية (دلعون – 2006) إشكالية أعقد، حيث رأيت أكثر من شخصية تناديني، فاخترت للرواية هذا العنوان (أسمائي). واخترت للرواية من شعر محمود درويش (مقدمة) و(اقتراحات للخاتمة). فمن المقدمة قول الشاعر: "أما أنا فأقول لاسمي دعك مني/ وابتعد عني فإني ضقت منذ نطقت/ واتسعت صفاتك. خذ صفاتك/ وامتحن غيري". وضمّت اقتراحات الخاتمة قول الشاعر: "-1 تجلس امرأة مع اسمي دون أن/ تصغي لصوت أخوّة الحيوان والإنسان. -2 كنت أحاور اسمي: هل أنا صفة، فيسألني: وما شأني أنا؟ -3 أما أنا فأقول لاسمي: أعطني/ ما ضاع من حريتي".

حصلت روايتي (أسمائي) على الموافقة المسبقة للنشر، لكنني قبل أن أدفع بها إلى الطباعة تراجعت عن العنوان، خوفاً من قراءة تطابق بين الكاتب وبين شخصية أو أكثر من شخصيات الرواية. هكذا صدرت الرواية بعنوان (دلعون) وهو اسم الشخصية النسائية المحورية. وقد أورثني ذلك ندماً موجعاً ومقيماً.

ربما كان الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا (1988 – 1935) أكثر من تقنّع بأسماء مستعارة بلغت اثنين وسبعين اسماً. وقد شدد الشاعر على أن أسماءه ليست مستعارة ـ بل شخصيات مستقلّة تماماً، ولها آراء متباينة. ولست أجد لنفسي تعبيراً أوفى وأدق من هذا التعبير، فيما تقنّعت به من أسماء، ليس في رواية (دلعون) وحدها، بل في سائر ما كتبت. فدريد اللورقي في هذه الرواية مختلف تماماً عن سعد أيوب في رواية (في غيابها – 2003)، وهما مختلفان عن فؤاد صالح في رواية (مجاز العشق – 1998)، وهؤلاء مختلفون عن كارم أسعد في رواية (تحولات الإنسان الذهبي – 2022)، وشخصية (نبيل) في رواية المسلّة – 1980) مختلفة عن جميع أسمائي/ أقنعتي في رواياتي التي تلتها.

ويبقى أنني وجدت في الشعر التعبير الأمثل عمّا هو الاسم بعامة، وفي الرواية السيرية أو السيرة الروائية أو رواية التخييل الذاتي، بخاصة.

• روائي وناقد أدبي من سوريا

كان يحلم ببناء «زاوية القبّة» تكريماً لصاحب «حيّ بن يقظان»

لوركا يتذكر ابن طفيل

ضفـــاف

فيدريكو غارسيا لوركا

تقديم وترجمة: الدكتور إبراهيم الخطيب (تطوان)

في سنة 1916، أربع سنوات بعد إقرار الحماية على المغرب، قدمت هيئة من أعيان مدينة تطوان ومثقفيها ملتمساً إلى وزارة الدولة الإسبانية تقترح فيه إحداث مركز للدراسات العربية الإسلامية في منزل عتيق من منازل غرناطة كان يعرف في ذلك الوقت باسم «منزل الفحم». لقد كان المسعى عملاً مستقبلياً بعيد المدى يهدف، رغم وطأة الحماية، إلى خلق فضاء للتواصل يكون كفيلاً بإبقاء الجسور ممدودة بين إسبانيا وجذورها الثقافية، وبين المغرب ومصادر تراثه الحضاري في الأندلس.

بعد مرور ست سنوات على ذلك، اقترح الشاعر فيدريكو غارسيا لوركا (1898 - 1936) مشروعاً مشابهاً يحسن التذكير به في سياق التعريف بأحد أوجه اهتمامات الشاعر ضمن فعاليات جماعة «الركن الصغير» الغرناطية التي تواصلت فيما بين 1915 و1923.

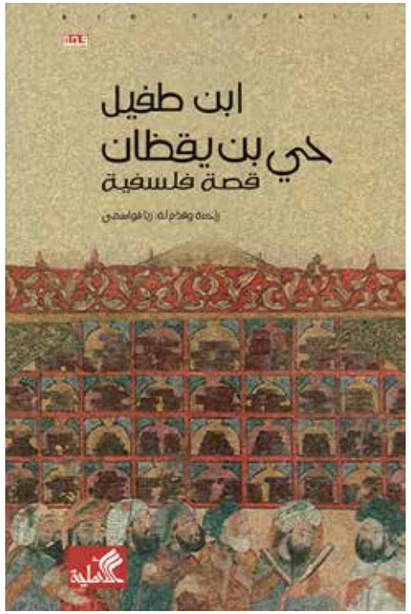
وإذا كان مسعى أهل تطوان في إنشاء مركز للدراسات العربية الإسلامية بغرناطة لم يجد آذاناً صاغية في حينه من طرف سلطات الحماية، كما لم يتحقق حلم لوركا بتشييد «زاوية» تخليداً لذكرى الفيلسوف والطبيب العربي الأندلسي ابن طفيل، إلّا أنه يمكن القول إنّ المسعَيَيْن معاً شكّلا البذرة الحقيقية التي أثمرت، في سنة 1932، تأسيس مدرسة للدراسات العربية التي عمل المستعرب الإسباني إميليو غارسيا غوميث (1905 - 1995) أستاذاً فيها، قبل أن يتسلم مهام إدارتها حين غدت المدرسة مركزاً ثقافياً ذائع الصيت.

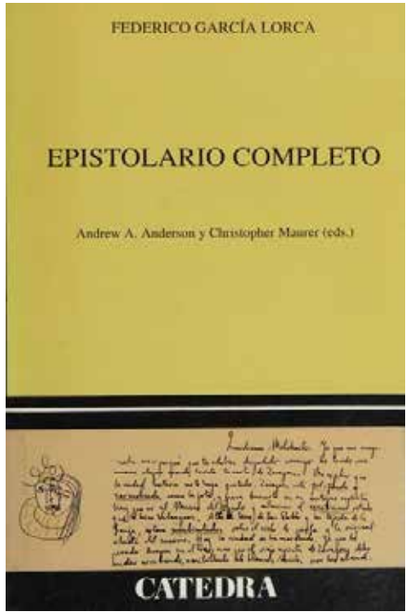
لم يكن لوركا شاعراً فقط، ولا رجل مسرح، ولا رساماً فحسب، ولكنه كان أيضاً مثقفاً ناشطاً سعى إلى القيام بأعمال رمزية تساهم في النهوض بالتوجه الحداثي للثقافة الإسبانية، مع تأمل جذورها وفحص تراثها المستمد من خصوصية التاريخ الإسباني الذي عرف تلاقح عدة شعوب وثقافات. لقد رأى المثقفون والكتّاب العرب، الباحثون عن الحداثة في الخمسينات، في لوركا صورة الشاعر المناضل الذي سقط ضحية للفاشية الفرانكوية، كما رأوا في عمله ضمن «جيل 1927»، إلى جانب أبرز وجوه الثقافة الإسبانية مرآة للجهود التي كان عليهم القيام بها لتحقيق نهضة ثقافية معاصرة تطمح إلى التغيير، وفي نفس الوقت ترسخ جذورها على أرض الواقع بالانفتاح على التيارات التي يعتمل بها.

لكن الجانب الذي سها المثقفون والكُتّاب العرب عن إدراكه هو عمق حضور الثقافة العربية في وعي فيدريكو غارسيا لوركا، وبالضبط الثقافة الأندلسية التي تشكل الامتداد التاريخي والجغرافي لثقافتنا في شبه الجزيرة الإيبيرية، والتشخيص الحضاري لإسبانيا في ثقافتنا، وملتقى تقاطع كل ذلك في بنية ثقافية كان لها انعكاس راسخ على أصعدة الكتابة والمعمار والموسيقى وطرز العيش.

تكشف الرسالة، التي نقدم ترجمتها هنا، بجلاء، نزوع الشاعر لوركا إلى إحياء هذه الثقافة، كما تؤكد حرصه على خلق فضاء لإخصاب ذاكرة التواصل بين ثقافة بلاده والثقافة العربية عبر توثيق عرى العلاقة مع المثقفين العرب والمسلمين، وذلك من خلال تكريم ابن طفيل (1110 - 1185) الذي عاش شطراً من حياته في غرناطة وشطراً آخر في مراكش.

في هذا السياق، تتحدث الرسالة عن مشروع بناء «زاوية»، إحياء لذكرى صاحب كتاب «حي بن يقظان»، فوق قطعة أرض كان أحد أعضاء جماعة «الركن الصغير» قد قرر اقتطاعها من ضيعة له على مشارف غرناطة: «زاوية» تخيلها لوركا على هيئة مسجد مغربي متواضع، تعلوه قبة وصومعة، ويشيد على أحد سفوح سلسلة جبال سييرانيفادا، بحيث يمكن معاينته مباشرة





لدى عبور المارّ من «البوابة الملكية». وتجدر الإشارة إلى أن جماعة «الركن الصغير»، التي عُرفت بهذا الاسم بسبب الموقع المنزوي الذي كانت تحتله في أحد مقاهي غرناطة، كانت تضم 19 مثقفاً يمتحون من مشارب ثقافية مختلفة، ويمارسون أنشطة اجتماعية متباينة، لكنهم كانوا يتطلعون إلى القيام بعمل إحيائي يعيد التوازن إلى مكونات إسبانيا الثقافية التي اختلت، حسب رأيهم، لصالح ثقافة قشتالة.

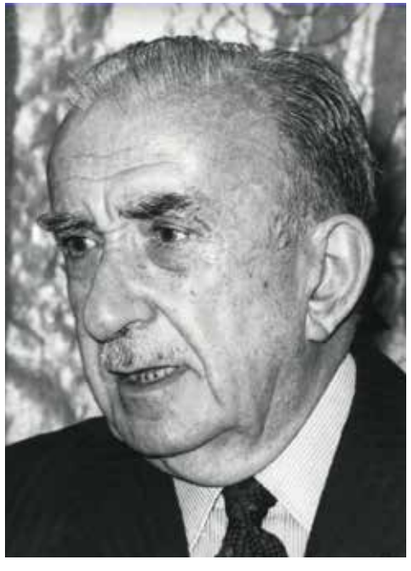
نص رسالة لوركا إلى ميلتشور فيرنانديث ألماغرو

غرناطة 1 يوليو/ تموز 1922

صديقي العزيز ميلتشور

سوف أذهب إلى البادية، وأود أن نتكاتب هذا الصيف وأن تخبرني بأدق تفاصيل ما يجري هناك. إنني لمسرور بالغ السرور. لكني منفعل غاية الانفعال لسبب أجهله... ففي كل صباح تنتابني رغبة لا تقاوم في البكاء بمفردي، بكاءً حلواً ومرحاً.... أجل مرحاً! إنني أنفعل انفعال الفجر لكلّ شيء وأعتقد أني بصدد البرء من مرض ما، إذ أشعر بتعب كما لو أني قطعت فيافي في حمّى مضطربة.

أفكر في الانكباب على العمل تحت أشجار الحور الخالدة و«تحت رقة الذهب الرائعة». أود أن أنجز هذا الصيف أثراً هادئاً ووديعاً: أفكّر في وضع رومانسات بها برك وجبال وأنجم. أثر غامض وواضح مثل زهرة، مجاني وكامل مثل زهرة تفوح عطراً وشذى. أريد أن أخرج من الظلّ صبايا عربيات يمرحن بهذه القرى وأتفقد في غاباتي الغنائية الصغيرة الصور المثالية للرومانسات المجهول واضعوها. تخيّل رومانساً يتحدث عن «سماوات» بدل البرك: هل يوجد شيء أشد إثارة للانفعال من ذلك؟ لو أعانني الرب بحماماته الملهمة لأنجزت هذا الصيف أثراً شعبياً وأندلسياً صميماً. سأسافر قليلاً عبر هذه



إميليو غارسيا غوميث

خوسي نفارو باردو

القرى الرائعة التي يبدو أن الشعراء لم يكتشفوا بعد قلاعها وشخصياتها... كفانا من قشتالة!!

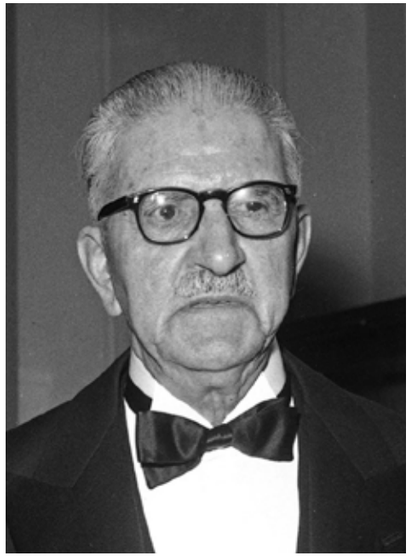
سنجتمع هذه الليلة لتناول طعام العشاء في مطعم فندق إلألتيمو، نحن كافة أعضاء «الركن الصغير»، وسوف تكون هنالك ولا ريب أنباء باهرة سنخبرك بها لكوننا ندرك أنك كنت دائماً عوناً لنا. إننا نفكر، بالمناسبة، في تعيينك قنصلاً عاماً لـ «الركن الصغير» في مدريد. أما الفكرة التي سنطرحها هذه الليلة ليتداول بشأنها جميع الحاضرين في العشاء هي ما يلي ... لكن حذار أن تحدّث عنها أحداً قبل إقرارها، وإلاّ تم اقتناصها من طرف الغير، وهو ما لن يكون لصالحنا.

يتعلق الأمر، أيها العزيز ميلتشور، بتشييد «زاوية» تكريماً لابن طفيل ولعبقريّن أو ثلاثة

وقائع صداقة

جمعت علاقة صداقة متينة بين الشاعر والكاتب المسرحي فيدريكو غارسيا لوركا (1898 - 1936) والمؤرخ والصحفي والناقد ميلتشور فيرناديث ألماغرو (1893 - 1966)، إذ تبادلا الرسائل بينهما على مدار 15 عاماً، خلال السنوات من 1919 حتى 1934. وكانت مراسلات الكاتبين المولودين في مدينة غرناطة، تبرعت بها عائلة ألماغرو إلى مدينتهما. وقد صدرت هذه الرسائل في كتاب بعنوان «وقائع صداقة.. رسائل فيدريكو غارسيا لوركا وميلتشور فيرناديث ألماغرو»، عن منشورات دار كاخا في مدريد، ومؤسسة فيدريكو غارسيا لوركا، عام 2006.

سوريانو دي لا بريسا



ميلتشور فيرناديث ألماغرو

ممن أنجبتهم الثقافة العربية الغرناطية، وذلك على مساحة الأرض التي سيمنحنا إيّاها سوريانو في ضيعته القريبة من قرية «لاثوبيا». سنزود «الزاوية» بخزانة للكتب العربية الغرناطية، وسنزرع خارج هذه المعلمة وفي محيطها أشجار الصفصاف والنخيل والسرو. إنه لأمر سار، عزيزي ميلتشور، أن يستطيع المرء، وهو واقف عند «البوابة الملكية»، رؤية القبة البيضاء وهي تعلو «الزاوية»، وكذا الصومعة الصغيرة التي تحاذيها. سيكون ذلك أول نصب يقام في إسبانيا تذكرة لأولئك الأفذاذ، ذوي الأصول الغرناطية القحة، الذين يشغلون العالم الإسلامي اليوم. كما ستكون هذه المعلمة عملاً خاصاً وحميمياً من أعمال جماعة «الركن الصغير» التي سيصير صيتها بالغ الذيوع، أليس كذلك؟

نتوقع أن يمدّ لنا أصدقاؤنا في مدريد يد العون بكل حماسة. فنحن نفكر، فضلاً عن ذلك، في توجيه الدعوة إلى علماء عرب من كافة أرجاء المشرق والمغرب للقدوم إلى غرناطة، وفي وضع أنطولوجية لكتابات ابن طفيل بإشراف صديقنا نفارو، حيث سأساهم بما قد أكون أعددته لتلك المناسبة. نتصور أن قبّة «الزاوية» ستكون بها منافذ ضوء على هيئة نجوم، مثلما هو الشأن في الحمامات، وسيتولى مانويل أورتيث زخرفة المبنى من الداخل بأشكال دينية رصينة وزخارف شرقية موحية.

ما رأيك؟

هذه ليلة رائعة بالنسبة لنا جميعاً. سنشرب نخبك، ونخب خوان كريستوبال الذي يبدو أنه جفانا، وإن كنا نمحضه خالص الحب، وسنهتف جميعا «عاش الركن الصغير».

لا تخبر أحداً بشيء قبل أن نبلغك النبأ رسمياً.

وداعاً، ولك عناق حار من فيدريكو.

• (المصدر: الرسائل الكاملة، فيدريكو غارسيا لوركا، منشورات كاتيدرا، الطبعة الأولى، مدريد 1997).

هوى وهواء

العناوين

بقلم: خلود المعلا

وريد الوصل وشريان الوصول دونهما تعم الفوضى ويهيمن الفقد، تتوارى أشياء، تتلاشى وجوه، يضيع شعور ما ويتربع خواء مبهم مخيف يذكّرني بأغنية فيروز "وينن": "تَرَكُوا لي المَفَاتِيحْ/ تَرَكوا صَوت الريح/ وراحوا ما تَرَكوا عنوان"، كلمات وألحان الأخوين الرحباني. يكفي أن تغيب العناوين لتتسيّد أصوات الفقد والضياع.

العناوين بوصلة البحث، أسهم الاتجاه وعلامات الوصول، بيننا وبينها تماس مبهر. دخولها في تفاصيلنا متواصل، تتخلل نهاراتنا وأمسياتنا بشكل يكاد يكون يومياً. كأنها مصابيح أو خيوط من ضوء، متشابكة ومتشعبة وجزء أساسي من خارطة الحياة، تحيط بنا من كل صوب. لا نعرف أين تبدأ أو تنتهي. تمتد وتلتف وتتوغل في حياتنا، منها يبدأ كل شيء. صباحاتنا تبدأ بعناوين: منذ أول اسم نفكر فيه أو ناديه، أمكنة نبحث عنها، صحف نسرق لها الوقت فنكتفي بعناوينها، أو عنوان كتاب، مقال أو بحث بحاجة إليه وغيرها كثير من العناوين ملموسة أو غير الملموسة والتي تتناسل في أوقاتنا وترتبط بها احتياجاتنا كونها الوسيلة الوحيدة والطريق الأسلم ليجد كل منا ضالته. وما من وسيلة قديمة وحديثة للنقل، التواصل والسفر، خرائط وتطبيقات المواقع وحتى محركات البحث والعالم الافتراضي بأكمله إلا أدوات نوظفها للبحث والوصول لعنوان ما، فكل ما نبحث عنه له اسم، أي عنوان. كل شيء يبدأ بعنوان وكل ما في الحياة يحتاج إلى عنوان. العناوين مؤشر الجهات وفتيل الوصل، وهي الدرع الأقوى لتجنب الفوضى والارتباك. وهذا ينطبق على كل أنواع العناوين وتصنيفاتها. نحن نسمي الأشياء كي نعرّفها، فالأسماء كافة ما هي إلا عناوين تدلنا عليها. وهذا التّماس الأكبر بين العناوين وتفاصيلنا، يجعلنا في بحث دائم عنها، كونها حاضرة في واقعنا وأخيلتنا، في بيوتنا أو خارجها، في الحاضر والماضي، بين ما نقرأ ونكتب، وفي حلّنا وترحالنا. عنوان هنا وعنوان هناك، في الأمكنة والشوارع والكتب والقصائد والرسائل والصحف والأغاني وحتى في دواخلنا نعنون ونصنف ونُسمّي، نفتش ونسأل ونبحث عنها، ننساها أو نتذكرها، نصل إليها أو تتوه منا، نجدها، نفرح بها، نختارها أو نبتكرها، وفي كل الأحوال نحتاج إليها. والعناوين في اللغة جمع عنوان وتعني ما يستدل به على غيره "مثل عنوان المنزل، الكتاب، البحث"، والشيء يظهر من عنوانه تعني افتتاح الكلام دليل مضمونة. وهي مقولة دارجة وتتكرر بيننا كثيراً، وهي واقعية إلى حد كبير حتى وإن اختلف معي المقتنعون بالقول الإنجليزي "لا تحكم على الكتاب من غلافة". لأن العنوان هو الشرارة الأولى التي تحفّزنا إما على مواصلة رحلة البحث أم التردد والتأجيل. وسواء كان العنوان ملموساً أو غير ملموس، له من التأثير الكثير، تماماً مثل الانطباع الأول والذي يعتبر التزكية للإقدام والتقدم أو التردد والتراجع. والعنوان قانونياً هو ملكية أصل ملموس مثل عقار، سيارة، أو غير ملموس مثل نص أدبي، حقوق طبع ونشر، براءة اختراع. والعناوين مجازياً هوية الأشياء، الدليل، المرشد، الباب، المفتاح والإشارة. هي الانطباع الأول الفاعل، هي البدايات، فاتحة الأشياء، ومقدمتها، وهي الأطر التي تحضننا مرة وتسجننا مرات، ولهذا يقول عنها محمود درويش:

"عناوينُ للرُّوحِ خارج هذا المكانِ. أُحِبُّ الرَّحيلْ/ إلى أيِّ ريحٍ.. ولكنني لا أُحِبُّ الوُصولْ".

• شاعرة من الإمارات
hawawahawaa@gmail.com

المؤلف هو حشد

بقلم تيفاين ساموبو
ترجمة: سعيد بن الهاني

جيزيل سابيرو

«من هو المؤلّف العالمي؟» هذا هو عنوان الكتاب الذي نشرته مؤخراً جيزيل سابيرو، سيصبح مستقبلاً من المباحث الكلاسيكية في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية. جزيل سابيرو التي تختزل خمسة وعشرين عامًا من البحث في سوسيولوجيا الأدب، تركت بكتابها الصادر أخيراً، انطباعًا قويًّا بفضل وضوحه، وشمولية موارده، وشسوع منظوره. ففي هذا الكتاب، تستعرض آليات التّكريس الأدبي، مع عرض تاريخي لما اكتسبته هذه الآليات من خصائص إنسانية تنسجم مع طابع العولمة الشاملة. ما الذي جعل اسم مؤلف يبدو عظيماً؟ ماذا يعني الأديب الكلاسيكي؟ أو بالأحرى، ماذا يعني هذا الأديب الكلاسيكي العالمي؟ كيف يتمّ صنعه؟ هذه بعض الأسئلة التي يجيب عليها هذا الكتاب الشيّق.

اعتدنا، إلى حد بعيد، على ربط العمل الأدبي بمؤلِّفِهِ أو مؤَلّفته، بحيث يتم تكريس المجد أو اللّوم على اسم واحد، كما يظهر في دراسة «هل يمكننا فصل العمل عن المؤَلِّفْ؟» التي نُشرت في دار سوي عام 2020، دون أن نتساءل كثيرًا عن آليات هذا التقدير. فما تعلّمناه من العمل الدقيق الذي قامت به عالمة الاجتماع جيزيل سابيرو، هو أن الأديب الكلاسيكي العالمي يُصنع بواسطة جهود العديد من الفاعلين. ثمّة شبكة معقدة من المؤسسات والأفراد الذين يسهمون في هذا الاعتراف الذي يسلط الضّوء في النهاية على اسم واحد فقط. فالمترجمون، والوسطاء، ودور النشر، ووكلاء أدبيون، ولجان تحكيم الجوائز؛ حشدٌ كامل يعمل في خلفية هذا المشهد المسلط عليه الأضواء. وقد اعتبرت الدّراسة أنّ النّقد الأدبي منذ زمن طويل لم ينظر إلى المؤلّف بوصفه الوحيد الذي صنع الشهرة لعمله، بل يحتاج إلى قرّاء وقارئات. ومع سوسيولوجيا الأدب، سيتّسع النّطاق لظهور متدخّلين معنيين برفعه إلى درجة العالمية، بحيث تصبح الظّروف التي تمكّن المؤلّف أو المؤلّفة من ضمان استمرارية وتوسيع وتلقّي عمله، مرهونة بشبكات معقدة.

كان كتاب «هل يمكن فصل العمل عن المؤَلِّف؟» جزءًا من تأمل طويل المدى لجيزيل سابيرو حول العلاقة التي تربط بين المؤلّف وأعماله من ناحية المسؤولية الأخلاقية والقانونية (راجع مسؤولية الكاتب: الأدب، القانون، والأخلاق في فرنسا، القرن التاسع عشر – القرن الحادي والعشرون، سوي، 2011، إعادة نشر 2020). وعلى الرغم من أن الكِتابَ لم يقدّم إجابة حاسمة، إلاّ أنه أكّد على أن العلاقة بين الكاتب وأعماله أمر مفروغ منه، رغم أنّه يتضمن بعض التمايزات أو الفروق الدّقيقة. أما في كتاب «من هو المؤّلف العالمي؟»، فتطرح جيزيل سابيرو السّؤال ذاته، لكن بطريقة مختلفة، من خلال التّركيز على مجال آخر من أبحاثها، وهي دراسة حركة الأعمال الأدبيّة، والتّرجمة، والفضاء الأدبي العالمي. هنا، تظهر هيمنة الأسباب الاقتصادية على الأسباب الأخلاقية، حتّى لو بقي السّؤال الجمالي بالنّسبة للكاتبة يلعب دورًا مهمًا في الوصل أو الفصل. لأنّ الطّريقة التي ينضمّ بها الرّهان الرّمزي لـ «قطب الإنتاج المُقيّد» (هكذا كان بورديو يسمّي الأدب الذي يتمّ تقييمه على هذا النّحو) بالعولمة هو مهمّ في حدّ ذاته: ما يشدّ انتباه جيزيل سابيرو، هو هذه المنطقة المركّبة حيث العولمة التي لا تعتمد فقط على المنتجات الاستهلاكيّة واسعة الانتشار، بل تُظهر أيضًا تقاطع البيانات الرّمزية مع الإكراهات الاقتصاديّة. وبينما تخضع العولمة لقوانين السّوق، فهي أيضًا مدفوعة بالرّغبة في الاستقلالية، ما يجعلها مليئة بالتّناقضات، وهو ما تصفه جيزيل سابيرو في نهاية الكتاب بـ «أسس الاستقلالية غير الخالصة».

استغرقت الملكية الأدبية وقتًا طويلاً لتتجذّر في التاريخ، وقد تحقّق ذلك فعلاً، بدءًا من منتصف القرن الثامن عشر في أوروبا، ولكن عندما ترسّخت، محا هذا المفهوم كل ما قبله. فقد نسينا أنّ الأعمالَ الأدبية قد يكون لها عدّة مؤلِّفين، أو أن لها نُسخًا متعدّدة، أو أنه قد لا يكون لها مؤلّف محدّد. كما نسينا أنّ المترجمين يمكن أن يصبحوا من مالِكِي العمل الأدبي، والعكس صحيح. إلاّ أن هذا التّقدير للمؤَلِّف (والمؤَلِّفَة، رغم قلة عددِهنّ آنذاك) قد صاحبَ حركة النّزعات القومية («تأميم») للأدب التي كانت الدُّول القومية في حاجة إليها من أجل تأسيس نفسها وتثبيت وجودها. وقد أصبح التراث الوطني يعتمد في رأسماله بشكل كبير على أسماء الأعلام الشّخصية والأبطال الأدبيين.

ومع نشوء سوق الترجمة، الذي أسهم في تعزيز الاتّصال بين الدول وكذلك في خلق تنافس لا هوادة فيه، كما وصفته باسكال كازانوفا في كتابِها «الجُمهورية العالمية للأدب» (منشورات سوي 1999، أعيد نشره 2010)، ظهر مجال أدبي عابر للحدود الوطنية، حيث تمّ تأسيس إطار تشريعي يتخطى حدود الوطن لتنظيم حركة تداول الأعمال الأدبية، وهو الإطار الذي لا يتمّ الالتزام به دائمًا بحسب انضمام الدول إليه أو من عدمه.

تستعرض جيزيل سابيرو في كتابها «من هو المؤلف العالمي؟» آليات حركة تداول الأدب العابر

للثقافات، كما تقدّم قصّة مثيرة حول توسيع هذا الحقل الأدبي تدريجيًّا على مدار القرن العشرين، ثم عولمته بدءًا من ثمانينات القرن الماضي. وقد تميزّت هذه الحقبة بتحويل حقيقي للمركز الجغرافي الثقافي، بفتح المجال أمام الثقافات غير الغربية وبلدان الجنوب، وكذلك أمام النساء والأقليات. وتظهر هذه التغيرات بشكل واضح في اختيارات أكاديمية نوبل السويدية، حيث يواكب التنوّع زيادة هيمنة اللغة الإنجليزية على عمليات الاختيار.

يعدّ كتاب جيزيل سابيرو موسوعة معرفية تقوم على مصادر متعددة: مقابلات متنوّعة مع فاعلين وفاعلات في سوق الكتاب في فرنسا، والولايات المتّحدة، وألمانيا، فضلاً عن أرشيفات العديد من دور النّشر المختلفة، وأرشيفات اليونسكو وجائزة نوبل، بالإضافة إلى تحقيقات شاملة حول التّرجمة وحركة تداول الأعمال الأدبيّة. تستخلصُ قيمة هذا الثّراء الوثائقي الغني من خلال تفسير واضح وحيوي. على الرّغم من أن بعض المعطيات قديمة بعض الشّيء، إلاّ أنّها تكشف عن ميول وتوجّهات ثابتة لم تُنقَضْ بعد.

إن مقروئيّة الكِتاب تأتي أيضًا من تناوب وجهات النظر والمقاييس التي تعتمدها المؤلفة، حيث تتناول بعض الفصول موضوعات بطريقة واسعة (ماكروسكوبية)، عندما فسّرت الكاتبة صناعة «المؤلّف العالمي»، بما وصفته في عدد من الفصول المختلفة، أو وصف آلية حركة مرور الأدب العابر للحدود بأوالياتها غير المتساوية. بينما تركز فصول أخرى على تفاصيل دقيقة، عندما اهتمّت جيزيل سابيرو بدخول أعمال ويليام فوكنر إلى الأدب الفرنسي، مستندة إلى أرشيفات دار غاليمار وأرشيفات المترجمين، مثل ويليام برادلي ومترجميه رينيه نويل ريمبول، وموريس إدغار كويندرو.

ما يبدو اليوم أمرًا بديهيًا، مثل ترجمة أعمال فوكنر إلى الفرنسية، يخفي وراءه عملاً طويلاً ومكثّفًا من المفاوضات، والتقديم الرمزي، والسياسات المتعلقة بالمؤلفين ودور النشر.

فقد نشرت دار غاليمار تسع روايات لفوكنر بين عامي 1932 و1939، ليتمّ تتويجُها لاحقًا بجائزة نوبل للأدب عام 1948، وهو ما ساهم في إدخال فوكنر إلى محفل الآداب العالمية.

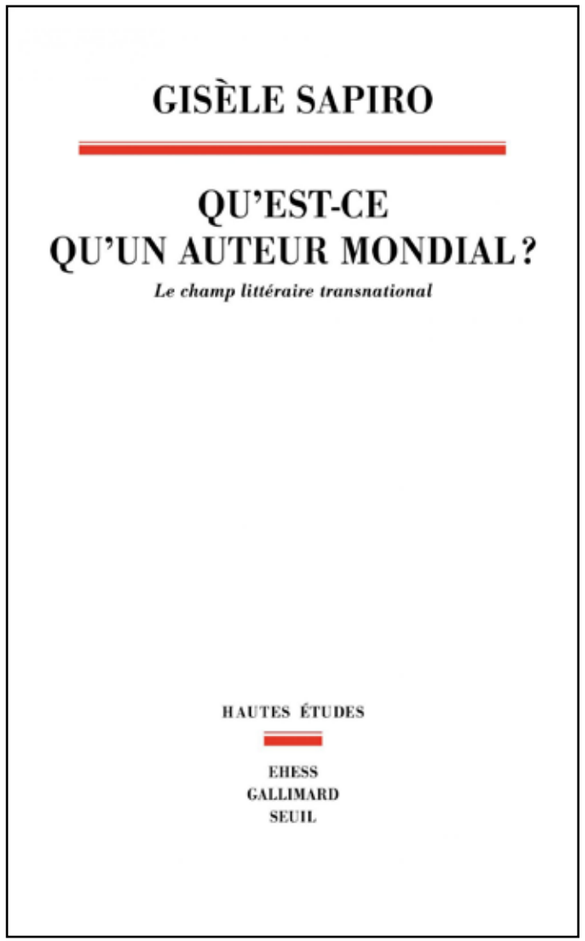
تقترح عدّة فصول من الكتاب، دراسات حالات معينة على نطاق متوسط، وتبيّن بوضوح التّدويل العولمي التّدريجي للأدب في إطار النظام العالمي الجديد الذي أُنشئ بعد الحرب العالمية الثّانية. من بين هذه الدّراسات، برنامج «الأعمال الأدبيّة الممثّلة» الذي تبنتها اليونيسكو، إلى جانب تطور تتويجات جائزة نوبل التي تمّت دراستها ليس فقط بناءً على المؤلفين والمؤلّفات الذين تمّ تكريمهم، بل أيضًا من خلال فحص رسائل التّوصية التي وجّهتها العديد من الشخصيات العالمية إلى الأكاديمية وتقارير اللّجنة. إذ تكشف هذه الدراسات الواسعة عن منطقين متناقضين، حيث يشكل التّشابك بينهما محور أطروحة جيزيل سابيرو: منطق تنافسي يستلزم الوصول إلى الاعتراف بالعمل الأدبي، وفرض أو الحفاظ على الهيمنة؛ ومنطق دولي يسعى إلى تقليص الفوارق بين الأمم ومنح مزيد من الفرص للمجموعات المهيمن عليها. كما تقول جيزيل سابيرو: «لقد أعمى تأثير الأحكام المسبقة حاملي سلطة الاعتراف – وهم رجال بيض منحدرون من طبقات أصحاب الامتيازات – عن تقدير الخصائص الجمالية للأعمال الأدبية التي كتبتها نساء أو مؤلفون منتسبون إلى الأقليات العرقية التي تعرّضت للعنصرية أو الطبقات المحرومة، رغم أن غياب القيود الرسمية (غياب حقوق الولوج الرّسمي) قد جعل الكتابة أكثر يسرًا لهذه الفئات المسيطر عليها.»

لقد أحدث هذا الانفتاح الحقيقي الذي بدأ في التسعينات بفضل التحدّيات التي أُثيرت ضدّ النّماذج الأدبية الوطنيّة والعالميّة، تقليصًا في تنوّع اللّغات. لكن يظل عدم المساواة عنصرًا جوهريًا لآليات الاعتراف كما للعولمة.

يعتبر التّحوّل الذي يطرأ على الأعمال الأدبية ومن ثمّ على مؤلفيها أحد الجوانب المثيرة

للاهتمام في حركة الأدب العالمي. ولذلك، يتّصف «المؤلّف العالمي»، خلف الأقنوم الظاهري للشّكل، بسماتٌ متغيّرة. فكلّما كان المؤلّف أكثر عالميّة، كلّما عرفت أعماله الأدبية تحوّلات، لكنّها تتأقلم مع مختلف الثّقافات واللّغات. فهذه التحولات لا تقتصر على الترجمة، بل تشمل كيفية استيعاب العمل من قِبل ثقافات مختلفة. تشير دراسة التّحليل الخارجي الذي طبّقته جيزيل سابيرو إلى أن العمل الأدبي العالمي لا يظلّ ثابتًا في صيغته الأصلية، بل يجب إجراء تحليل داخلي للبرهنة عليه. الملفوظ قابل للانعكاس. كلّما عرف المؤلّف تغيّرات، كلّما أصبح عالميًا. إنّ دراسة هذه التحوّلات مهمّة لأنّها تؤدّي إلى توحيد تنجم عنه أفكار عالمية وعولمية. على سبيل المثال، تبيّن الدراسات الدقيقة حول «فيكتور هوغو» في الصين أو في الاتحاد السوفياتي، العديد من الأمثلة على التغييرات المشهدية التي تطرأ على العمل الأدبي عند ترجمته أو تكييفه، فهي أيضًا صيرورات من التملّك، (قد تتضمن هذه التغييرات نقدًا للأوضاع السياسية كما هو الأمر في نقد سلالة تشينغ الحاكمة في الترجمة الأولى لكتاب «البؤساء إلى الصينية بالخصوص)، بل صيرورات من التّشويه الجذري للنص.

إنّ ما يميّز الكاتب الأدبي العالمي هو أنّه لم يعد كاتبًا قوميًا: فالأعمال الأدبية لفيكتور هوغو في روسيا أو في الولايات المتّحدة أو في اليابان، تكتسي طابعًا تراتبيًا خاصًّا وتعكس الخُصُوصيات الثّقافية في الحقل الثّقافي لتلك البلدان. إنّ مجموع الخطابات التي تُنسب إلى اسم المؤلف، تصبح جزءًا لا يتجزّأ من العمل نفسه، وتشهدُ على استعمالاته وانتشاره عبر الزّمن. فما يميّز الكاتب الكلاسيكي أو المؤلّف العالمي، هو أن أعماله دائمًا ما تُعاد صياغتها وتُتّخذ للاستشهاد وتُستَعار في سياقات مختلفة، وبعبارة واحدة يعاد كتابتها. وبهذا المعنى، فإن السؤال «هل يجب إعادة كتابة الآداب الكلاسيكية؟» هو سؤال غير صائب، لأن هذه الآداب باعتبارها كذلك تظل كلاسيكية، لأنّها دائمًا ما تُعاد كتابتها باستمرار وتُعاد صياغتها عبر الأزمنة والثقافات المختلفة. ثمّة العديد من الإصدارات من رواية «البؤساء» أو ملحمة «الأوديسا» مثلما توجد ثقافات متنوّعة وحقب معيّنة. وترجمات - أمينة أو خائنة - إلى إعادة الكتابة للشّباب، بما في ذلك المحاكاة السّاخرة، الاقتباسات، وإعادة الصياغة الهزلية أو الجادّة، والتعديلات. تسمح لنا هذه الملاحظة المرتبطة بالتّحليل الدّقيق للنّصوص، بإقامة علاقة أقل رجعية مع ما يسمى «ثقافة الإلغاء» مقارنة بعلاقة معظم النّاس اليوم.



كتابه يوثّق لمسيرة الفنانين من الرواد إلى الأجيال الجديدة

غازي انعيم: التشكيلي الفلسطيني يناضل عبر نتاجه الإبداعي

غازي انعيم

صفحات

حاوره في عمّان: عمر أبو الهيجاء

منذ روّاد الفن التشكيلي الفلسطيني، مروراً بالأجيال التالية، وصولاً إلى حاملي الريشة التي تقاوم كل محاولات الاستلاب والتهجير، يرصد الفنان والناقد الأردني الفلسطيني غازي انعيم فصول تاريخ طويل، متنقلاً بين محطات صعبة، لم يهرب فيها الفنان من تحمّل دوره، رغم ممارسات الاحتلال الصهيوني العنصرية وإغلاق المعارض ومصادرة الأعمال الفنية، إذ كان المبدع الفلسطيني يصر على العودة، ليرسم من جديد، صامداً بأسلحة الألوان والنحت والطين.

ويرى غازي انعيم أن كتابه «الفن التشكيلي الفلسطيني.. مراحل النشأة والتطور» يمثل وثيقة مهمة عن الأجيال الأولى لفن هذا الشعب، والأجيال التي لحقتها، قائلاً في حواره مع مجلة «كتاب» إن «مرحلة الخمسينات تعد مرحلة مفصلية ومهمة في تاريخ التشكيل الفلسطيني، إذ انفتح مبدعوها على سؤال المصير، والهوية، وعلى قضية الحرية في مواجهة الاحتلال وسياسة التهويد».

وأشار إلى أن الفنان التشكيلي الفلسطيني نجح في أن يضع اسم بلده في المحافل العالمية، وأن يبرز تراثه، من خلال الرسم، والتصوير، والحفر، والنحت، وغير ذلك من تقنيات جمالية، حتى من خلال فن الملصق الذي ألهم كثيرين، مشدداً على أنه رغم أن الفنان الفلسطيني محكوم بقضيته وزمنه الثوري، ما فرض على اللوحة الالتزام بهذه المسارات، إلّا أنها تجاوزت ذلك، لتصل إلى عمق المعادلة الإنسانية.

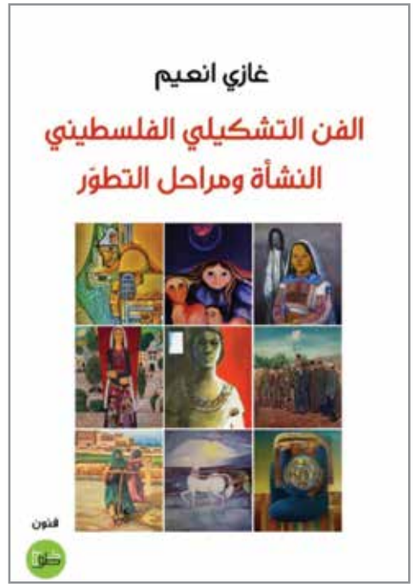
• من خلال كتابك، ما الظروف التي واجهت الفن التشكيلي الفلسطيني منذ مراحل النشأة والتطور؟

- دراستنا للفن التشكيلي الفلسطيني، توضح الظروف الصعبة التي مر بها في فترة الحكم العثماني، والاحتلال البريطاني، ولا زال تحت الاحتلال الصهيوني، كما تبرز الحركة التشكيلية خلال أكثر من قرن، إذ ارتبط بتطور المجتمع الفلسطيني، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً ونضالياً.. لاسيما أننا حيال ظاهرة فنية ليست مقطوعة الجذور، وفلسطين لم تكن أرضاً قفرةً من الإبداع الفني، وإذا أردنا أن نرجع إلى الحقب القديمة من الفن الفلسطيني، لوجدنا ثروة هائلة، ليس على مستوى النحت، أو الرسم والتلوين أو التطريز فحسب، بل على مستويات أخرى كفن العمارة.

• هل يمكن القول إن العناوين التي تناولتها في كتابك تمثل رصداً تاريخياً لمسار الحركة التشكيلية الفلسطينية من القرن الـ19 إلى الآن؟

- بالتأكيد، لأن من يتصفح الكتاب سيلاحظ أن مواده تمثل وثيقة مهمة عن الحركة التشكيلية الفلسطينية، ابتداء من رواد طليعة التنوير التشكيلي مروراً بالأجيال التالية، ممن سعوا جاهدين لحمل الشعلة ومواكبة الحركات الفنية الحديثة، لتطوير منجزهم مع الحفاظ على هويتهم في عصر التحولات الكبيرة. وسوف يلاحظ القارئ ذلك عبر صفحات الكتاب، الذي تتضامن عبره المحطات التشكيلية من خلال تسعةٍ من الفصول، حيث تشكل تلك الفصول سياقاً عضوياً متنامياً، لأنني تتبعت من خلالها التحولات الفكرية والتقنية في الفن الفلسطيني، الذي أكد على رسالته بعد احتلال فلسطين، أنه سلاح من أسلحة النضال الوطني، وكان طليعة في التوعية والتحريض والتوجيه، وفضح العدو على الصعيد الفلسطيني والعربي والعالمي، إذ حاول الاحتلال سرقة عناصر مختلفة من التراث الفلسطيني.

لجيل الخمسينات دور مهم في تطوير حركة الفن التشكيلي الفلسطيني وخروجه من دائرة الهواية إلى الاحتراف.



• للفنان الفلسطيني - خاصة في الرسم - باع طويل، من هم الرواد الذين سلطت الضوء عليهم في الكتاب؟

- تناولت فجر الرسم (التصوير) الفلسطيني الذي بدأ قبل عام 1882، أي قبل وصول أول دفعة من المستوطنين الصهاينة إلى فلسطين، إذ بدأ الصراع مع هؤلاء، وأخذ الشعب الفلسطيني يخوض معركته الضارية والمتواصلة ضد المحاولات الرامية لإنهاء وجوده التاريخي والحضاري والفني، واتخذت المعركة عبر العقود الماضية، صيغاً متعددة منها الفن التشكيلي الذي وقف كحلقة أساسية ضمن دائرة الثقافة الوطنية في مواجهة الاحتلال العسكري البريطاني والصهيوني، فبرزت الفنون التشكيلية من خلال الأيقونة على يد الفنان جورج صبّاغ عام 1880 كقوة متقدمة ضد محاولات الطمس والتزوير الذي مورس على الشعب الفلسطيني. وكان صايغ رائد فن الأيقونة الذي تعلمه من الفنانين اليونانيين والروس وأسس بما يعرف بمدرسة القدس للأيقونة. وبعد ذلك بدأ يعلم الفن لأبناء شعبه؛ لذلك يعد صايغ من طليعة التنوير التصويري الفلسطيني، إذ عمل على تأسيس جيل البدايات مع مبارك سعد وخليل حلبي وحنا مسمار وتوفيق جوهرية وفضول عودة وعبد الوهاب أبو السعود. وهؤلاء كان لهم شرف وضع أسس البدايات للوحة المسندية، وأدخلوا الفن التشكيلي في حلة جديدة، تبتعد عن الفنون التقليدية المألوفة والموروثة التي كانت منتشرة حينذاك.

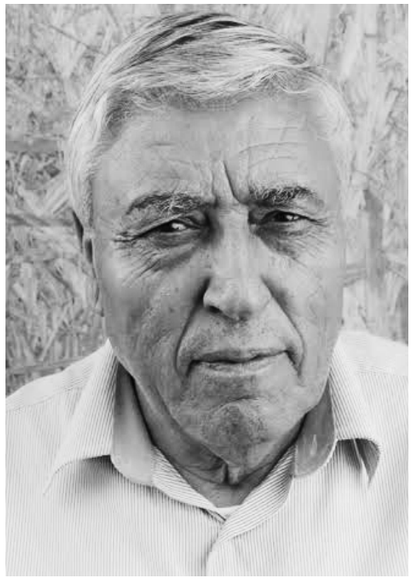
• ولكن، ماذا عن الأجيال اللاحقة؟

- إذا كانت إبداعات الجيل الأول تحت وطأة الحكم العثماني الذي كان يمنع التصوير ودراسة الفنون في المدارس، فإن الجيل الثاني الذي بدأ مع 1920 إلى عام النكبة كان تحت الاحتلال البريطاني، إذ لم يكن التعليم الفني مسموحاً به. ومن أهم أسماء هذا الجيل: صوفي حلبي، زلفى السعدي، جمال بدران، خيري بدران، عبد الرزاق بدران، محمد وفا الدجاني، داوود الجاعوني، شريف الخضرا، فاطمة المحب، جبرا إبراهيم جبرا، بول غيراغوسيان، ونهيل بشارة وغيرهم.

• النكبة الفلسطينية وما بعدها أنتجت جيلاً مهماً التزم بالهوية وسؤالها، كما أشرت إلى كتابك، ماذا عن أيقونات هذا الجيل؟

- برز في جيل ما بعد النكبة عام 1948 الفنان إسماعيل شموط الذي أقام معرضه الأول مع شقيقه جميل في خان يونس عام 1950. وكانت هذه المرحلة مفصلية ومهمة في تاريخ التشكيل الفلسطيني، إذ انفتحت الحركة التشكيلية على سؤال المصير، وسؤال الهوية، وعلى قضية الحرية في مواجهة الاحتلال الصهيوني الاستيطاني وسياسة التهويد. وكان لأبناء هذا الجيل دور بالغ الأهمية في تطوير التشكيل وخروجه من دائرة الهواية إلى دائرة الاحتراف.

ومع الجيل الثالث جاءت نكسة 1967 التي انعكست على نتاجهم الفني، وعبروا بالخط واللون عن الصمود والمقاومة ورفض الهزيمة وتجاوزها، كما عملوا على استنهاض الأمة من أجل إعلاء قيمة الحق والنصر والحرية، وظهر في هذه المرحلة وما تلاها من مراحل فنانون درسوا في معاهد وكليات فنون عربية وغربية، وبعد عودتهم إلى أماكن إقامتهم بدأوا بالتفاعل مع واقعهم ومحيطهم، وشهدت حركة التشكيل الفلسطيني مراحل تجريبية عدة تميزت بانتقالاتها السريعة والمتقنة، سواء على صعيد التقنية أو الأسلوب. ومن بين أبرزهم سليمان منصور ونبيل عناني.



نبيل عناني

فاطمة المحب

• كيف عمل الفن التشكيلي الفلسطيني على مد جسوره مع العالم وإبراز موروثه في الرسم والتصوير؟

- استطاع الفن التشكيلي الفلسطيني في سبعينات وثمانينات وتسعينات القرن الماضي، أن يضع اسم فلسطين في المحافل العالمية، وأن يبرز تراث بلاده، من خلال روائع فنون الرسم، والتصوير، والحفر، والنحت، وغير ذلك من تقنيات. وبما أن القضية تجمع التشكيليين الفلسطينيين، وتوحّد أهدافهم في التضحية، والمقاومة لتحرير الأرض، ليعود الشعب الفلسطيني إلى وطن أجداده، كان لا بد من تشكيل مؤسسات تكون داعمة للحركة التشكيلية، وكذلك تجمع للفنانين، فتأسس في عام 1977 قسم الفنون التشكيلية في الإعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية، وفي 1979 تأسس الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين في بيروت، وتشكلت فروع له في لبنان، والكويت، والإمارات، وقطر، وفلسطين المحتلة.

• ما المعوقات التي واجهها الفنان الفلسطيني في ظل الاحتلال؟

- عانى الفنانون كثيراً من الاحتلال، الذي رفض عام 1973 طلبهم بتأسيس تجمع تشكيلي، دون إبداء الأسباب، لكنهم واصلوا نضالهم بالكلمة والفرشاة واللون والطين، واستخدموا الرمزية السياسية سبيلاً للمقاومة وحشد الجمهور، لاسيما أن المشاعر الوطنية كانت في أوجها بعد أعوام قليلة تلت هزيمة 1967. فتعرضت اللوحات للمصادرة، ومنعت الأعمال التي تضمنت أي رسم للعلم الفلسطيني أو استخدام لألوانه، أو أي رموز سياسية تدعو إلى المقاومة بشكل ضمني، وتعرضت المعارض لرقابة المحتل المشددة، وكانت تخضع لـ«زيارات» من «الحاكم العسكري»، وأغلق بعضها.

لم يقف الأمر عند ذلك فقد صودرت لوحات كثيرة، وصفتها سلطات الاحتلال بأنها أعمال تحريضية عدوانية وبيانات سياسية تحرض على العنف، وبسبب ذلك اقتحمت صالات العرض، وكذلك منازل الفنانين بحثاً عن الأعمال، وعندما يجدها المحتل كان يقوم بتمزيقها

الفنان استطاع أن يضع اسم فلسطين في المحافل العالمية، وأن يبرز تراثها من خلال روائع الرسم والحفر والنحت.

إسماعيل شموط

أو مصادرتها، والزج بالفنانين في المعتقلات. ورغم كل الممارسات العدوانية العنصرية، كان الفنان الفلسطيني يرسم ويبدع من جديد.

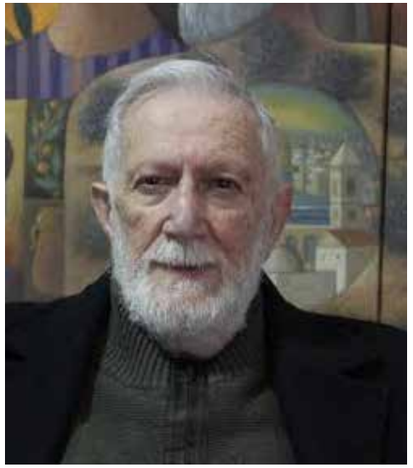
• فنون الحفر والطباعة اليدوية والملصق والنحت، كيف استطاعت هذه الأشكال الفنية أن تقوم بوظائفها تجاه الحياة الفلسطينية؟

- لقد تمكنت هذه الأجناس الفنية التشكيلية من تأدية دورها ووظائفها المتنوعة التي تطلبتها الحياة الفلسطينية؛ إذ وظفها الفنان على أكمل وجه لتعرية وفضح سياسة الاحتلال العدوانية ضد شعبنا، وساهمت الفنون في رفع الروح النضالية، والمعنوية للشعب الفلسطيني، لإنجاز حقوقه الوطنية المشروعة، وإقامة دولته، وكان الفنان الذي يقوم بأداء مهامه، كان يتسع مغزاه الاجتماعي، ويغتني مضمونه، ويرتقي مستواه العام الذي ساهم في تربية الجماهير الفلسطينية جمالياً.

لقد أصبح الفنان الفلسطيني محكوماً بزمنه الثوري، وأضحت اللوحة والمنحوتة ذات مضمون أحادي الجانب، يتحدث عن الثورة، ليس كمظهر حاضر يحمل طاقة الاستمرار فحسب، بل كمظهر مستقبلي يمتلك قوة الفعل المتفائل أيضاً، وهذا ما جعل اللوحة الفلسطينية في ظل مقاومة شعبنا تتجاوز مقدرتها التحريضية المباشرة، وتصل إلى عمق المعادلة الإنسانية.

• ما دور الفنون البصرية في مواجهة محاولات الاحتلال سرقة التراث الفلسطيني وممارسة سياسة التهجير والاقتلاع والاستيطان؟

- حقيقة اختتمت الكتاب بالحديث عن سياسة «الاقتلاع والاستملاك والاستيطان» التي يتبعها الاحتلال، وهو موضوع مهم جداً لاسيما أنه منذ عام 1882؛ أي منذ وصول أول دفعة من المستوطنين الصهاينة إلى أرض فلسطين، وشعبنا يخوض معركته ضد الاحتلال والاقتلاع والاضمحلال والفناء وضد سرقة أرضه وتراثه وفنونه. وعبر كل العقود الماضية، اتخذت هذه المعركة صيغاً متعددة. فقد بدأت بمعارك جزئية ومنعزلة، ثم توسعت أكثر فأكثر. إلى أن أصبحت معركة الجماعة كلها. وظلت هذه الوحدة الأساسية ماثلةً في حقيقة أن هذا الشعب وهو يواجه الاقتلاع قد حاول بشتى الطرق بناء ذاته وتأكيد وجوده من خلال الوحدة والبناء، وصولاً إلى أشكال الكفاح الوطني المختلفة. وأمام حالات الاقتلاع والاستيلاء والسرقات والتعدي والتدمير للممتلكات الثقافية الفلسطينية في الأرض المحتلة، من قبل احتلال لا يتقيد بالشرائع



سليمان منصور

جورج صبّاغ

الدولية، يبذل أبناء شعبنا رغم الظروف الصعبة التي يعيشونها تحت الاحتلال؛ جهوداً كبيرة مع المؤسسات الفلسطينية والهيئات الدولية ومنها منظمة اليونسكو للمحافظة على تراثنا وصيانته، إذ ساهمت المؤسسات الفلسطينية، مع أخرى ثقافية عربية وعالمية، بشكلٍ أو بآخر في حماية الممتلكات الثقافية للشعب الفلسطيني بالأرض المحتلة. وبما أن الفن هو الذي يصوغ وجدان الأمة الثقافي، ووجدان المناضل، فقد كان الفنانون الفلسطينيون في الخندق الأول، في مقاومة العدو، وفي المقابل عملوا على الجبهة التشكيلية العالمية، وتمكنوا من إقامة علاقةٍ أوثق مع حركة الفن العالمي المعاصر، والوصول إلى مستواها.

سيرة ابن الخليل

غازي انعيم فنان وناقد تشكيلي من الأردن وفلسطين، من مواليد مدينة الخليل. انتخب رئيساً لرابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين لأكثر من دورة. ساهم في تأسيس اتحاد التشكيليين العرب عام 2014، وانتخب نائباً للرئيس. مؤسس ورئيس «مجلة التشكيلي العربي» و«براعم الوطن العربي» سابقاً. وأمين الإعلام في رابطة الكتاب الأردنيين حالياً 2025. محاضر غير متفرغ في قسم الغرافيك في كلية الفنون والتصميم (الجامعة الأردنية 2007 و2008، و2020 و2021)، ورئيس اللجنة المنظمة لملتقى عمان التشكيلي العربي الأول والثاني والثالث والرابع من 2010 - 2015. أقام ستة معارض فنية شخصية في سورية وألمانيا والأردن.

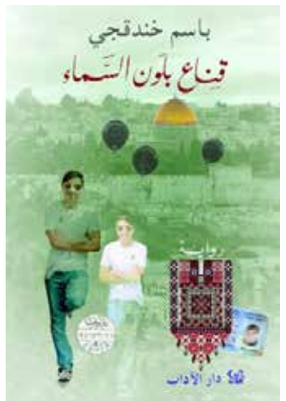
صدرت له المؤلفات: «وجوه من الحركة التشكيلية العربية»، «مآذن الرحمن في مدار الزمان»، «ثريات اللون.. سماء معتمة»، «رفيق اللحام.. رائد الفن الأردني المعاصر»، «مهنا الدرة.. موسيقار الفرشاة، فيلسوف اللون»، «ناجي العلي.. الريشة السيف»، «صالح المالحي.. حياة مؤقتة»، و«الفن التشكيلي الفلسطيني.. النشأة ومراحل التطور».

«قناع بلون السماء»..

كتبت: هنادي العنيس

ينفرد أدب الأسرى الفلسطينيين بين الأجناس الأدبية الأخرى، كونه كتابة حُرة خطّها الأسير من خلف العتمة، وهذه الأعمال الكتابية لا تشترط أن تكون مُدرجة تحت لونٍ أدبي، أو أن يكون صاحبها متمكّناً من أدوات الكتابة الإبداعيّة. ففي زنزانته الضيّقة يطلق الأسير العنان لمخيلته، ويحمل خصوصية في إنتاجه، فهو أدب استثنائي، ويجب أن يُعامل بانفرادية في مختلف أنواع القراءة: العادية، الانطباعية، والنقدية؛ وبالمثل في عملية نشره وترجمته والترويج له. فصُنّف ضمن أدب المُقاومة، ليس تبعاً لمضامين موضوعاته، وإنما للمغامرة الكبرى التي يتحمّل أخطارها الكاتب بالدرجة الأولى، معززاً السردية الفلسطينية التي تدحض زيف ما يروجه الاحتلال من رواية ملفّقة. فالكتابة بالنسبة للأسير الفلسطيني هي فعل مقاومة يواجه به السجان، ويؤكد عبره حقه في الحرية، ويؤرخ لأنماط الإرادة الصابرة، ويؤمن بأنّ النصر قادم لا محالة.

لكل عمل كُتب في الزّنازين قصته التي يجب أن ترصد وتُسجل وتوثق، وعليه فهو أيضاً أدب شهادة، ينقل عبرها الأسير ما يعانيه داخل السجن ليكون شاهداً، فتصبح كتاباته «وثيقة تاريخية» تحمل إلى العالم صوتاً صادقاً يحكي حقيقة ما يجري هناك، ذلك أن الكتابة في السجن فعلٌ مُحرّم. ومن هنا تبدأ المُقاومة الأدبية، بتهريب أدوات الكتابة إلى داخل المُعتقل، ومن ثم إعادة تهريب المكتوب بسرية تامة في ورقة واحدة متراصة الحروف، تُبلع عبر كبسولة بلاستيكية إلى خارج القضبان، بأشكال يصعب على العقل البشري أن يتخيلها.



فكم كبسولة يتم بلعها ليكتمل العمل الأدبي الواحد؟ إن إخراج أو تحرير الكتابات من المعتقلات كانت - ولم تزل - مغامرة استثنائية، لتصبح حديث الطاولات الأدبية في الحلقات النقاشية المختلفة عبر البلاد العربية. فهذه التضحية لا تتم دون مُخاطرة تمر على الجميع، الذي كتب والذي حرر والذي جمع والذي نشر والذي روّج والذي قرأ والذي فاز بالجائزة العالمية للرواية العربية لسنة 2024 كأول رواية في العالم تحررت من المعتقل قبل كاتبها، وهي رواية الأسير الفلسطيني باسم خندقجي «قناع بلون السماء» الصادرة عن دار الآداب للنشر والتوزيع في بيروت.

ثمة طريق مُغاير نحته الكاتب باسم خندقجي، وهو الذي يرفض اقتران اسمه بالمبدع كونه أسيراً، استطاع أن يحوّل قفص حبسه إلى مساحة ثقافية، يُدير منها كل مشاريعه الأدبية من خلال كتابة أعماله، والإشراف على صندوقه الذي أسّسه لدعم نتاجات غيره من الأسرى؛ مُفضلاً وصفه بالشاعر أو القاص أو الروائي بحسب كل إصدار جديد له. فكتب أول أعماله من داخل محبسه المحكوم فيه بالسجن المؤبد مدى الحياة، ليخط «مسودات عاشق وطن» عن الهمّ الفلسطيني، و«هكذا تحتضر الإنسانية» حول تجربة الأسير الفلسطيني، كما كتب الشعر، ومن دواوينه «طرق على جدران المكان»، و«شبق الورد.. إكليل العدم»، و«طقوس المرة الأولى»، و«أنفاس قصيدة ليلية».

ولأنه يطمح في مشروعه التحرري أن يستنطق التاريخ بصوت آخر، كتب رواية «مسك الكفاية.. سيرة سيدة الظلال الحرة»، ورواية «نرجس العزلة» التي أعلن عنها في إطلاق ملتقى فلسطين الأول للرواية العربية بمدينة رام الله لتوقع والدته وشقيقته الرواية لقرائه بدلاً عنه، ثم أطلق عمله «خسوف بدر الدين»، وهي رواية تاريخية تتحدّث عن البطل الصوفي في رحلة تمرّده؛ إذ كان السؤال الأساسي فيها: ما فائدة العلم بلا كرامة؟ وبعدها جاءت «أنفاس امرأة مخذولة».

في مسعاه إلى وضع بصمة خاصة تغير الصورة النمطية حول ماهية أدب الأسرى الفلسطينيين، يكون باسم خندقجي أول أسير فلسطيني في سجون الاحتلال

رواية تتحرر قبل كاتبها

الإسرائيلي الصهيوني منذ نحو 20 عاماً تصل إليه «بوكر العربية» في دورتها الـ17، عن روايته «قناع بلون السماء» التي جاءت في 200 صفحة كمساحة للتأملات حول الشخصية الفلسطينية صاحبة التاريخ والشخصية الصهيونية الاستعمارية التي استولت على الحاضر وتحاول أن تلفّق ماضياً. فمثلت نقلة نوعية في مسيرة خندقجي الأدبية، إذ اعتمدت على أسلوب سردي مُختلف عن بقية أعماله المنشورة. ليدق فوزها «جدران الخزان»، ويذيع صيتها بعد أن شاركت بمعظم المعارض الدولية للكتاب، وطبع منها حتى الآن ما يزيد على ستة آلاف نسخة وقعها نيابة عنه رفيق كفاحه ووكيله ومحرره الأدبي شقيقه يوسف خندقجي.

والعمل هو جزء من مشروع روائي يحمل اسم «ثلاثية المرايا» بدأ باسم خندقجي بإنتاجه مع «قناع بلون السماء»، صدر الجزء الثاني منه بعنوان «سادن المحرقة» عن دار الآداب للنشر في بيروت، وهو يواصل العمل على الجزء الثالث «شياطين مريم الجليلية». وأما عن الجزء الأول فالرواية بمذاقها الإنساني تعطي لمحة عن بُعد آخر لمعاناة الشعب الفلسطيني.

يعتبر هذا الحدث الأول من نوعه للجائزة العالمية للرواية العربية، أن يترشح لها أسير ما زال يقبع وراء القضبان، وأن يفوز بها دون أن يتسلم التكريم، فالحاضر الأكبر كان غيابه. ليطرح معه أسئلة حول أدب الأسرى الفلسطينيين داخل معتقلات الاحتلال، ليدخل أخيراً مرحلة جديدة تتسم بالاحترافية في إنتاج الكتابة، والقصدية في تمرير الحبكة السردية، والتعزيز بأدوات فنية لم تكن متوافرة قبلاً. وهو ما يضع التجربة الأدبية تلك في مكانة مختلفة، ومرتبة متقدمة في سياقها الفلسطيني.

إن أدب الأسرى يعد من التراث الفلسطيني المليء باليوميات والمذكرات والسير الذاتية، وهو يدون أهم المراحل التي يمر بها المواطن الفلسطيني مع المُحتل، وما أراد أن يقوله لنا باسم خندقجي إن هذا الإرث فلسطيني أيضاً، مُظهراً أسره ليس كحالة إنسانية، ولا رقماً يُنادى به، وإنما كفكرة إنتاجية ومشروع مستمر.

سيرة

باسم خندقجي، روائي وشاعر فلسطيني، ولد في مدينة نابلس عام 1983. درس الصحافة والإعلام في جامعة النجاح الوطنية في نابلس. اعتقل في عام 2004 على يد قوات الاحتلال وكان عمره 21 عاماً. صدرت له أعمال روائية وشعرية عدة، وكانت الطبعة الأولى من روايته «قناع بلون السماء» صدرت عن دار الآداب في بيروت عام 2023، وحازت الجائزة العالمية للرواية العربية عام 2024، وهي الجزء الأول من ثلاثية روائية، وصدر الجزء الثاني منها بعنوان «سادن المحرقة».

كتب: لا شيء يمنعنا من الحلم.. خاصّة في زمن المنفى

مواطن إنساني اسمه ألبير كامو

مرايـــــا

ألبير كامو

كتب: الدكتور أيمن حسن (تونس)

يعتبر البعض الفيلسوف ألبير كامو جزائريّاً لأنّه ولد وترعرع هناك، ويعتبره البعض الآخر فرنسيّاً لأنّ الجزائر كانت وقتها تحت الاستعمار الفرنسيّ. وُلد ألبير كامو في الجزائر يوم السّابع من نوفمبر/ تشرين الثاني 1913 وتوفّي بفرنسا في الرّابع من يناير/ كانون الثاني 1960. هكذا كان قدره، أن يرتبط بالبلدين وأن يبقى ممزّقاً بينهما، بين جروحهما الّتي لم تندمل بعد.

أهمّ أعماله تحمل الطّابع المتوسّطي للجزائر، انطلاقاً من كتابه الأوّل «الظّهر والقفا» الصّادر في الجزائر العاصمة سنة 1937، وهو مجموعة من المقالات الّتي يتناول فيها الكاتب الشابّ، آنذاك، جوانب من الحياة في حيّ بيلكور بالعاصمة، ثمّ يروي رحلتين قام بهما الأولى إلى جزر البليار والثّانية إلى براغ والبندقيّة.

في الحقيقة، لم يقع التّعريف بهذا الكتاب إلّا بعد أكثر من عشرين عاماً من تاريخ صدوره الأوّل، بالتّحديد سنة 1958، بضعة أشهر بعد حصول ألبير كامو على جائزة نوبل للآداب في أكتوبر/ تشرين الأول 1957. في مقدّمة شيّقة، مهداة إلى الفيلسوف جان غرينيي الّذي لعب شأنه شأن معلّمه أيّام الطّفولة لويس جيرمان دوراً مهمّاً في حياته، يكتب كامو: «نعم، لا شيء يمنعنا من الحلم، خاصّة في زمن المنفى، لأنّني على الأقلّ أعلم هذا، على وجه اليقين، أنّ إبداع الإنسان ليس سوى هذه الرّحلة الطّويلة للعثور مرّة أخرى عبر مسارب الفنّ على الصّورتين أو الثّلاث البسيطة والكبيرة الّتي انفتح عليها القلب للمرّة الأولى. وربّما لهذا السّبب، بعد عشرين عاماً من العمل والإنتاج، ما زلتُ أعيش مع فكرة أنّ عملي الإبداعي لم يبدأ بعد. ومنذ عودتي إلى الصّفحات الأولى الّتي كتبتها بمناسبة إعادة إصدار هذا الكتاب، كان هذا أوّل ما أردتُ خطّه هنا».

هل هو تواضع من ألبير كامو أم طريقة تمكّنه من الغوص في الذات لكتابة العمل النّهائي، النصّ الحقيقيّ الّذي لن يُكتبَ له أن يكتمل؟ إنّه مخطوط «الإنسان الأوّل»، وهو سيرته الذّاتيّة أو ربّما سيرة أبيه الذّاتيّة لكن بقلمه هو، تكريما لذلك الرّجل الّذي رحل مبكّراً في الأيّام الأولى من الحرب الكبرى، في أكتوبر/ تشرين الاول 1914، تاركاً ابنين في نعومة الأظافر وزوجة يافعة إلى الفقر والمعاناة، أي إلى المصير الّذي سيحوّله الصبيّ اليتيم إلى إبداع.

كما هو الشّأن بخصوص «الإنسان الأوّل»، الّذي صدر تحت إشراف ابنته كاترين كامو سنة 1994، عند النّاشر الرّسمي والتّاريخي لألبير كامو، دار غاليمار، صدر في نوفمبر/ تشرين الثاني 2024 كتاب جديد تحت عنوان «حاليّة 4.. تجاه تراجيديا التّاريخ»، وهي نصوص جمعها، وحقّقها ونشرها المؤرّخ فانسنت ديكليرت وقدّمت لها ابنة الكاتب. لفهم ما يجري في هذا الكتاب، يجب الانطلاق من العنوان، إذ نشر كامو من سنة 1950 إلى 1958 ثلاثة كتب تحمل هذا العنوان وهو في الحقيقة نعت صار اسماً بعد حذف الاسم الأصلي ألا وهو «مقالات حاليّة»، لتصير

جان غرينيي

كاترين كامو

جيزيل حليمي

ماريا كازاريس

«حاليّة» وحسب. فمن خلال هذه الكتب - «حاليّة 1.. مقالات 1944 - 1948» و«حاليّة 2.. علم أخلاق ممكن» و«حاليّة 3.. مقالات 1939 - 1958» الّتي دأب على تسيمتها بـ «المقالات الجزائريّة» - كان هدف ألبير كامو المعلن منذ الجزء الأوّل أن «يخدم كرامة الإنسان عبر طرق كريمة في خضمّ تاريخ ليس كذلك».

من هنا، يمكن اعتبار أدب ألبير كامو على أنّه أدب سياسيّ محض، فليس فكر العبث تمثّلاً فنيّاً أو جماليّاً، كما أنّه ليس مماطلة ولا هروباً من المسؤوليّة، بل هو كما يكتب كامو في هذا الكتاب، تحديداً في مقال تحت عنوان «تفسير تصويت»، وهو مؤرّخ في 30 ديسمبر/ كانون الأول 1955: «وأخيراً، سأضيفُ أنّ الخوف من الكارثة يصير مؤلماً أكثر بقدر ما تزيد ثقتنا أكثر في الجيل القادم وفي حياته وفي جودته الإنسانّية. إنّ الموت قبل وصول العلاج مغامرة عبثيّة يجب علينا تفاديها بكلّ ما أوتينا من قوّة».

نعم، يدعو البير كامو مواطنيه الفرنسيّين إلى التّصويت وهو بذلك، عشر سنين بعد انتهاء الحرب العالميّة الثّانية، وفي معترك الحروب الّتي تخوضها المستعمرات من أجل الاستقلال، يكشف عن الكاتب الملتزم عن نظرته الإنسانيّة العميقة. فكما تقول عنه ابنته ووريثته كاترين كامو، مستندة إلى الرّسائل الّتي تبادلها والدها مع عشيقته الممثّلة ماريّا كازاريس، والّتي سهرت على نشرها سنة 2017 في مجلّد ضخم يتجاوز 1400 صفحة، «هذه النّظرة الصّافية، الحصيفة، المفتوحة، شديدة الاطّلاع ولكن المتعاطفة دائماً؛ وهذا الصّوت السرّي والعاطفيّ، العنيف بشكل مؤلم، الفخور، السّاخر والأخويّ؛ وشهادته الحيّة، الّتي ترفض التملّق ولا تسعى إلّا لكي تشهد، وهي بذلك تقدّم الاحترام والكرامة لمن يسمع».

إنّها حقّاً صورة جميلة ورهيبة في نفس الوقت، إذ لا يمكن تخيّل رجل مثل كامو عجوزاً أبيض الشّعر متجعّد الملامح. كان على طفل «مندوفي» الّتي تحمل اليوم اسم «الذّرعان» وهي تتبع ولاية الطّارف على الحدود التّونسيّة الجزائريّة، أن يموت قبل الخمسين وقبل أن يشرع في عمله الإبداعي الحقيقي، وهو آنذاك أصغر من تحصّل على جائزة نوبل. فمنذ صدور روايته الأولى، «الغريب»، سنة 1942، صار ألبير كامو مواطناً عالمياً إنسانياً، وهذا ما يتجلّى في الـ 500 صفحة الّتي يتضمّنها كتاب «حاليّة 4.. تجاه تراجيديا التّاريخ»، الّتي يمكن قراءتها صحبة «حاليّة 2.. علم أخلاق ممكن» الصّادر خلال شهر يناير/ كانون الثاني 2025 في طبعة جيب من شأنها أن تعمّم فكر وفلسفة ألبير كامو.

الأمثلة كثيرة وهي تصبّ في نفس المحيط، محيط اسمه الإنسانيّ العالمي، فمثلاً عندما يهاجم الشّاعر والدبلوماسي بول كلوديل فغايته ردّ الاعتبار إلى الجمهوريّة الإسبانيّة القتيلة، أو عندما يدافع عن بوريس باسترناك فليس ذلك ضدّ الاتّحاد السّوفييتي، كما يعبّر عن ذلك في مقال رائع بتاريخ غرّة نوفمبر/ تشرين الثاني 1958 في صحيفة «لوفيغارو الأدبية»: «لقد ظهرت ’رواية الدّكتور جيفاغو‘ إلى العالم أجمع، تحت السّتار الحديدي وحتّى خارجه، على هيئة كتاب فريد يهيمن على كتلة الإنتاج الأدبي العالمي. إنّ كتاب الحبّ العظيم هذا ليس أبداً معادياً للاتّحاد السّوفييتي، كما يتخيّل البعض، فهو لا يُهدي شيئاً من هذا لأيّ طرف كان. إنّه كتاب عالميّ. الحقيقة الوحيدة الّتي سيكون من المعقول الاحتفاظ بها في روسيا أنّ جائزة نوبل مُنحت إلى كاتب روسي عظيم يعيش ويعمل في المجتمع السّوفييتي. أمّا بالنّسبة لبقيّة الأمور، فإنّ عبقريّة باسترناك ونبله ولطفه الشّخصي، بعيداً عن إيذاء روسيا، ستجعلها بالعكس تلمع وربّما ستصير محبوبة أكثر في كامل أنحاء العالم وذلك أكثر من أيّ دعاية كانت. لن تبدأ روسيا في المعاناة في نظر العالم إلّا انطلاقاً من اللّحظة الّتي يتعرّض فيها رجل للاضطهاد على هذا النّحو، وهو رجل يحظى اليوم بإعجاب الجميع وبحبّ خاصّ جدّا».

كما قلنا، الأمثلة كثيرة، لكن ما فرض إعجابنا في هذا الكتاب الّذي يجب كسابقيه أن يترجم إلى العربيّة، هو - كما كتبت عنه حبيبته ماريّا كازاريس - «شدّة إطّلاع» ألبير كامو، الّذي بلغت به الجرأة العالميّة إلى أن يتوجّه بتاريخ 22 مارس/ آذار 1954 إلى الرّئيس الفرنسي ريني كوتي برسالة يطلب فيها العفو عن

سبعة مقاومين تونسيّين حُكِمَ عليهم بالإعدام. هؤلاء الرّجال الأفذاذ، دافعت عنهم المحامية العظيمة ذات الأصول التّونسيّة جيزيل حليمي الّتي كانت تجمعها بجان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وألبير كامو صداقة حقيقيّة.

إنّ هذه الرّسالة جريئة وصادمة، فالمُرسلُ يُعرّفُ نفسه بأنّه «كاتب مستقلّ صفته الوحيدة معرفة مسائل شمال إفريقيا بسبب أصوله وميله الطّبيعي للحكم دون تحيّز». ذلك وأنّ، ينجح كامو في التّعبير بطريقة أدبيّة وأسلوبيّة خارقة للعادة عن مناهضته للتّعذيب وعن معارضته غير المشروطة لسياسة القمع الممنهجة آنذاك وذلك دون ذكرها البتّة. فبعدم الإفصاح عن التّعذيب وبالإيحاء فقط، ينجح كامو في إيصال الرّسالة إلى الرّئيس ويتمكّن صحبة المحامية جيزيل حليمي من تمكين مناضلي المكنين من العفو الرّئاسي.

هذا إذن هو ألبير كامو. صحيح أنّه توفّي منذ خمسة وستّين عاماً، لكنّ كلماته حيّة ترزق، وكم نحن اليوم في حاجة إلى أمثال هذه المواقف الشّجاعة لتعرية العالم من الكذب. الطّريف في الأمر أنّ اعتراف صاحب «أسطورة سيزيف» و«الإنسان الثّائر» بالجانب التّراجيدي للحياة وبالتّالي للتّاريخ يضفي على قراءته وتفسيره للأمور نظرة ثاقبة من شأنها أن تفتح عيوننا ووعينا على أشياء كثيرة لم نتعوّد عليها أو ربّما نحن نراها دون رؤيتها. هذا ما يكشف عنه كامو في نهاية «خطاب السّويد» الّذي نطق به في تاريخ 10 ديسمبر/ كانون الاول 1957 عند حصوله على جائزة نوبل: «لم أستطع أبداً التخلّي عن النّور، عن سعادة الوجود، عن الحياة الحرّة الّتي نشأتُ فيها. ولكن على الرّغم من هذا الحنين الّذي يفسّر العديد من أخطائي وعيوبي، ربّما ساعدني النّور على فهم مهنتي بطريقة أفضل، وهو لا يزال يساعدني على الوقوف، بشكل أعمى، بالقرب من كلّ هؤلاء البشر الصّامتين الّذين لا يحتملون في العالم الحياة الّتي قدّرت لهم إلّا فقط بفضل الذّكرى أو عبر استرجاع السّعادات القصيرة والحرّة».

ربّما إذن تكمن العالميّة هنا في الاستناد بالنّور والنّظر بشكل أعمى إلى الواقع لتمكين المعذّبين الصّامتين من الكلمة. ربّما كذلك نفهم هنا عمق الكوجيتو الّذي جاء به ألبير كامو في كتاب «الإنسان الثّائر»، حيث يحوصل العلاقة بين الأنا والآخر وبين الإنيّة والغيريّة عبر هذه العبارة الصّادمة: «أنا أثور، إذن نحن موجودون».

وبهذا، يمكن الإقرار بأنّ الفرد لا يكتسب ولا يضيف إلى معناه إلّا بالسّعي نحو الحدّ المثالي الّذي هو التخلّي عن الذّات لمصلحة الأفراد الآخرين. فالقيم الفرديّة لا تصبح ملموسة إلّا انطلاقاً من اللّحظة الّتي يعرف فيها الفرد أنّه ذو قيمة قليلة (ولكن ذو قيمة) وينسى نفسه أو ذاته للتّأكيد في أعماله وفي تصرّفاته على الأفراد الآخرين. حينها، وفقط حينها، يؤكّد نفسه، لكن عليه أن يعرف دائماً كيف في هذا التّنازل يحافظ على مسافة متساوية من الإنكار والكبرياء، وهي جزء واحد غير قابل للاختزال في حدّ ذاته، جزء بالتّالي يرمز أيضاً إلى وجود الآخرين وإلى كرامتهم على حدّ السّواء.

الخطاب النوبلي

كشف كامو في نهاية «خطاب السّويد» الّذي نطق به في تاريخ 10 ديسمبر/ كانون الاول 1957 عند حصوله على جائزة نوبل في الأدب: «لم أستطع أبداً التخلّي عن النّور، عن سعادة الوجود، عن الحياة الحرّة الّتي نشأتُ فيها. ولكن على الرّغم من هذا الحنين الّذي يفسّر العديد من أخطائي وعيوبي، ربّما ساعدني النّور على فهم مهنتي بطريقة أفضل، وهو لا يزال يساعدني على الوقوف، بشكل أعمى، بالقرب من كلّ هؤلاء البشر الصّامتين الّذين لا يحتملون في العالم الحياة الّتي قدّرت لهم إلّا فقط بفضل الذّكرى أو عبر استرجاع السّعادات القصيرة والحرّة».

الشعر في الميدان

بقلم: الدكتورة نايدا مويكيتش

لم يكن الشعر للحشود. كان دائماً فناً مصغراً. في البوسنة والهرسك، بلد له واقع اجتماعي وسياسي معقد، قرر مجموعة من الشعراء الاحتفال باليوم العالمي للشعر من خلال أداء في الشارع، وهي طريقة متعارف عليها منذ زمن طويل في أرجاء العالم، بهدف تقريب الفن من الحياة اليومية. مع ذلك، فإن ما حصلوا عليه في المقابل لم يكن التصفيق، بل موجة من الاستخفاف والسخرية، في المقام الأول من شعراء وكتّاب سلبيين.

يتم الاحتفال بهذا اليوم أيضاً في مؤسسات أخرى مثل المكتبات، والمعارض، والمراكز الثقافية، ومعظمها أماكن مغلقة، بعيداً عن أنظار المارة. تابعت وحضرت هذه الأحداث عن قرب، وكان هناك خمسة زوار أو سبعة، تردد صدى صوت الشعر في قاعات نصف فارغة، حيث جلس الحاضرون في ظلالهم الخاصة، حيث لا يمكن الإقرار بأن الصمت هو غياب الناس، بل هو جزء لا يتجزأ من المكان.

لدى الشعر في المساحات المغلقة، جدران لتمسك به، وسقف ليردد صداه. المساحة موجودة لحماية الشخص الذي يقرأ الشعر، ليخفي عدد الأشخاص الذين يستمعون بالفعل، وأمان المساحة المغلقة ليس فقط جسدياً بل نفسياً أيضاً. تحدث غاستون باشلار في كتابه "شاعرية الفضاء"، عن المنزل كملجأ، وعن جدرانه التي تخلق عالماً داخل العالم.

تعطي المساحات المغلقة وهم الجمهورالكبير حتى عندما يكونون بعدد أصابع اليد الواحدة. لكن الشعر في الميدان مختلف تماماً. في الهواء الطلق، ليس هناك ملجأ للشاعر. يمكن للرياح أن تحمل الكلمات بعيداً، أو لأحد المارة أن يكسر الإيقاع بخطواته. المساحة لم تعد تحمي، بل تكشف. ليست هناك جدران لتحفظ الصوت، لا أمان في الإطارات التي تعطي إحساساً زائفاً بالوجود. في الميدان الواسع (الذي يمكن أن يتسع 10 آلاف شخص)، حيث تجمع هؤلاء الشعراء، من الصعب جمع جمهور. تتناثر الكلمات كالبذور في الحقل، لسنا نعرف ما إذا كانت ستسقط على أرض خصبة أم أرض من الإسمنت. في عالم يتراجع فيه الشعر في الغالب إلى قاعات صامتة نصف فارغة، كان هذا الخروج إلى الميدان فعلاً أساسياً للانتشار.

خرج الشعر بين الناس العاديين، وتوقف الناس قدر استطاعتهم من أجل سماعه. ما يجعل هذا الحدث أكثر أهمية هو السياق الاجتماعي الأوسع. وفي حين أن البوسنة والهرسك في حالة من عدم الاستقرار السياسي، وبينما تقوم قوات الاتحاد الأوروبي بدوريات في المدن، يتابع الناس الأخبار بقلق ويتساءلون عمّا إذا كانت حرب جديدة قادمة. يأتي الشعراء إلى الميدان ويتحدثون عن شيء يتجاوز الخوف.

و يبقى السؤال: هل يستحق الأمر قراءة القصيدة ليسمعها شخص واحد من المارة؟

إذا اتبعنا منطق المساحات المغلقة، فستكون الإجابة لا. سيبقى الشعر داخل الجدران الآمنة، حيث يكون محمياً من الصمت وسوء الفهم. لكن الميدان هو مكان مفتوح، وغير متوقع، وغير مستقر. إنه ليس مساحة احتواء، ولكنه مساحة امتداد.

لا ينتمي الشعر إلى الانغلاق. تكمن قوته في حقيقة أنه يخرج، وينتشر مثل ضوء القمر، ويجد منزلاً في من يتعرف عليه، وبالتالي فهو لا يحتاج إلى حشد من الناس.

• شاعرة وأكاديمية
من البوسنة والهرسك

سِرُّه الجحيم

بقلم: الدكتور وائل فاروق

وصف الشاعر تي إس إليوت أبَ اللغة الإيطالية دانتي أليغييري الذي رحل عن عالمنا في العام 1321 بأنه "الشاعر الأكثر عالمية"، بعد ما يزيد على سبعة قرون ما زال الكتاب والباحثون الإيطاليون على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم يتحدثون عن عصرية دانتي، وعن تغلل ابن عصر النهضة، وأبيها، في اللاوعي الجماعي؛ ما جعل الأثر الجمالي لشعره عابرًا للقرون وللفنون، دانتي لا يزال حيًا ولا يزال إبداعه محفزًا للتساؤل، وصانعًا للدهشة. فما سر صاحب السبعة قرون من الحضور؟!

يرى بعض دارسي دانتي أن السر في أعماله التي تتناول واقعًا يتمتع كل شيء فيه بالحق في أن يَسرِد وأن يُسرَد، من أدنى دودة في الأرض إلى أسمى ملائكة السماء، البعض الآخر يتمسك بأن سره هو ما تتميز به لغته من مزج بين مستويات مختلفة من التعبير لا تترك وجهًا من وجوه الواقع دون أن تستجلي أدق ملامحه، هذه اللغة نفسها التي كانت سببًا في تعرضه لانتقادات قاسية لفترة طويلة، امتدت بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر، لأنها مزجت بين لغة الأدب الرفيعة ولغة الحياة اليومية في عصره، فقد رأت النخبة المحافظة المدافعة عن التقاليد الأدبية في لغة دانتي "غير النقية" خطرًا داهمًا على الأدب، وكان من آثار هذه الحرب على دانتي ولغته "الجديدة" أن شعره لم يتولد عنه أي "مذهب شعري" يحاكي أسلوبه ويتبناه ويسعى لتطويره جماليًا، كما حدث مع معاصره اللامع فرانشيسكو بتراركا، الذي ألهم حركة شعرية متدفقة سميت بـ"البترارکية"، والتي امتد توهجها الشعري حتى بداية القرن العشرين. لكن، وعلى الرغم من هذه الانتقادات القاسية، فإن الإيطاليين اليوم يكتبون لغة دانتي ويتكلمونها، التي أصبحت لغة الوحدة الإيطالية، فقد انتصرت في النهاية اللغة غير النقية التي احتضنت الحياة فاحتضنتها الحياة.

الوحدة الإيطالية التي منحها دانتي لسانها لا يزيد عمرها على قرن ونصف قرن من الزمان، فهي حديثة نسبيًا، وهي كذلك تخص الإيطاليين الذين أصبحوا بفضلها شعبًا واحدًا، لذلك يظل التساؤل عن سر عالمية دانتي وتأثيره العابر للفنون طازجًا، ما سبب خلود وعالمية شعره، وكيف يمكن أن يكون دائمًا معاصرًا؟

النيجيري وول سوينكا صاحب نوبل للآداب 1986 يرى أن سر دانتي جحيمه، بل إنه سكّ مصطلحًا جديدًا هو infernophilia أي عشق الجحيم، أو الرغبة المرضية في تحويل عالم الأحياء إلى جحيم مشيرًا إلى أشكال مختلفة ومتعددة من عوالم الجحيم الأرضية مثل الدكتاتوريات والإمبريالية والأيديولوجيات والأصوليات الدينية المتطرفة، يرى سوينكا أن هؤلاء والشعراء وآخرين غيرهم يقيمون معهم في عالم الخيال يتنافسون على الاستيلاء على الجحيم، فالشعراء "يجدون أنفسهم أحيانًا مصطفين على نفس جبهة رجال الكنيسة، الذين يحتاجون إلى مؤسسة الجحيم أكثر من أي فئة مهنية أخرى معروفة في التاريخ، في مواجهة المساهمين العاديين في الجحيم وأصحابه الذين يكون معظمهم من رجال السلطة".

إن "الفن جهنمي"، يقول سوينكا، ثم يتساءل: "لماذا كان، وما زال، تخيل الجنة أصعب من تخيل الجحيم؟ بدءًا من الأساطير القديمة، والكتاب المقدس، ثم الأدب، شهد مفهوم الجحيم حضورًا يتطور باطراد في الخيال الثقافي الجماعي للغرب كاستعارة قوية صامدة، حتى لو كان الإيمان بالجحيم كواقع مادي، ربما، قد ضعف". يشرح سوينكا هذه الحقيقة قائلًا: "حيث إننا غير كاملين بشكل لا يمكن إصلاحه، فمن المنطقي أنه من الأسهل استحضار صور رهيبة للمعاناة بدلًا من فهم الكمال، ناهيك عن تمثيله بصريًا. ليس من المستغرب أن تكون فكرة الجحيم مصدر إلهام للعديد من الفنانين"، لأن "الحاجة لغرس الخيارات الأخلاقية الصحيحة في أفراد المجتمع تجد متنفساً في تصور مكان فظيع للعزلة كعقاب على الإهمال المعنوي. بعبارة أخرى، حتى بدون الدين، فإن الجحيم، بطريقة أو بأخرى، هو مبدأ مؤسس في تنظيم السلوك الاجتماعي".

يقر سوينكا بتحوله المتأخر إلى الاعتقاد بالضرورة المطلقة لوجود الجحيم على أنه "مساحة معاناة لا ينبغي أن تخلو منها أي ثقافة محبة للذات، على الأقل كآلية تعليم، جاهزة دائمًا للاستحضار لأغراض وقائية أو تقييدية"، لأنه " لسوء الحظ، فإن أبسط شكل من أشكال العزاء في حالة العجز هو إسقاط عقوبة مستقبلية عادلة على المنتصر الذي يمارس سلطة مطلقة على ضحاياه وغالبًا ما تحدد الواقع المدني لملايين الأشخاص، من المهد إلى اللحد". كان سوينكا وهو يقول هذه الكلمات يلمح إلى الديكتاتوريين الأفارقة وعوالم الجحيم الأرضية التي يعرفها جيدًا، حيث تبني الشعراء والفنانين والفولكلور الشعبي للجحيم هو في الواقع تعبير عن العجز السياسي.

هكذا "بترسيخ الجحيم في وعي الإنسان الهالك، يستحوذ الشاعر/ عالم الأساطير بثقة على السلطة باسم عجز المجتمع". وهذا، بالنسبة لسوينكا، هو التفسير المنطقي للرصيد الأدبي الفني الوافر للجحيم، والذي يرى فيه "ربة الإلهام العاشرة، التي حرمت تاريخياً من هذه المكانة". ففي ظل الابتعاد عن "هدف الفردوس الديموقراطي"، "يستمر الجحيم" و"يبقى الفنان وفياً لمهنته"، ولربة إلهامه. وفي النهاية يسأل سوينكا: "في الثقافة الجنائية المعاصرة ماهي عقوبة الجرائم الناتجة عن إساءة استخدام السلطة؟" فقط دانتي يقدم العقوبة المثالية، فـ"من بين كل صور العذاب الأبدي التي استعادها دانتي، يبرز التجميد بالثلج باعتباره العقاب الأنسب لأشرار فريق القادة في المناطق الاستوائية من السياسيين. من المحتمل جدًا أن عدم الحركة إلى الأبد في بحيرة ثلجية قد يولد فيهم بعض التأملات التي تبشر بالتغيير. تبدو لي عدالة شعرية غير مسبوقة".

عزرا باوند يصف دانتي بأنه شاعر المسلمات الكونية التي دمغت مصير البشرية: فالجحيم لكل فرد وللجميع في آن واحد. أما الناقد نورثروب فراي فيرى أن الجحيم هو عالم الألم والعذاب الذي يواصل الإنسان صنعه لنفسه على امتداد التاريخ، ذلك العالم الرمزي الذي يصعب الاختباء فيه أو الهروب منه، وهو ما ينطبق على روايات ومسلسلات وأفلام الديستوبيا التي تسيطر اليوم على الإبداع العالمي، مهما تغيرت الحبكة والشخوص ومصادر الرعب وفلسفته لا نجدها تغادر أبدًا الرحم الخصب لجحيم دانتي.

الحاضر والديستوبيا الآن يعكس أحدهما للآخر. لم نعد بحاجة إلى تخيلات جامحة للمستقبل لنشعر بالرعب: الصور المزيّفة العميقة (deepfakes) تعيد تشكيل الواقع، والحروب تُتابَع كما لو كانت بثًا مباشرًا على وسائل التواصل، والحقيقة أصبحت مجرد رأي من بين آراء كثيرة. لم يعد المستقبل هو ما يثير خوفنا، بل الحاضر ذاته، الذي بات يختلط بأحلك رؤى الأدب والسينما. نحن نهيم بلا وجهة في غابة مظلمة عظيمة، بدون حتى مرشد كـ "فيرجيليو".

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

حكاية مغربية بين ماءيْن

من يظنّ بأن العراقة والحداثة متناقضتان أو متعارضتان، فليذهب إلى المغرب. عندها، سيرى البرهان أمامه جليّاً، إذ يجتمع التراث والأصالة والتاريخ والحداثة والمعاصرة في جديلة واحدة، وفي حكاية واحدة ممتدة بين "الماءيْن"، أو بين "الأزرقيْن"، البحر الأبيض المتوسط، والمحيط الأطلسي، اللذين يلتقيان عند منارة "رأس سبارطيل" في طنجة العالية. تتجلّى الهوية في هذه السبيكة الحيوية، حيث التراث الحيّ يتنفس في البيوت والشوارع والمقاهي، في المكتبات والعمارة والمتاحف، وفي دور الموسيقى والشعر والفنون البصرية. هذه الهوية المتنوعة، المتعددة، والمتناغمة في إطار الوحدة، هي الهوية البليغة، المنفتحة على العالم، المتفاعلة مع الحاضر، والذاهبة إلى المستقبل من دون محو لمرجعيات عميقة.

في معرض الرباط الدولي للنشر والكتاب، في أبريل/ نيسان 2025، الذي شهد تتويج الشارقة "ضيف شرف" دورته الـ 30، تسنّى للمشاركين العرب والأجانب أن يتعرفوا عن قرب على طباع الأهالي، مزاج الرباط ونبضها الثقافي، روح المدينة القديمة، أسرار المعمار وجمالياته، بوح النقوش، وسيرة نهر "أبو رقراق" الذي يربط بين مدينتي سلا والرباط.

في معرض الرباط للكتاب، جاء برهان جديد على القراءة، بأنها بخير، على الرغم من التحديات أو "الترويج المعاكس" الذي يردده البعض. الكتاب بخير، القرّاء بخير، والقراءة بخير. أثبتت معارض كتاب عربية ذلك، منها معرض الشارقة الدولي للكتاب، على سبيل المثال. البرهان على ذلك، ما شاهدته من صفوف الأطفال والناشئة وهم يقفون بانتظار الحصول على كتاب، وما شاهدته من قرّاء ينتظرون الحصول على كتاب بتوقيع مؤلفه، وما شاهدته من زوار للمعرض أتوا من مدن وقرى وبلدات من مختلف مناطق المغرب، وما شاهدته من شغف لدى مثقفين وقراء حرصوا على حضور محاضرات وندوات وأمسيات شعرية نظمتها هيئة الشارقة للكتاب ضمن برنامج "ضيف الشرف".

في معرض الرباط للكتاب، لمست عن قرب، حضور مجلة "كتاب"، واهتمام كثير من الأدباء والنقاد والمفكرين والباحثين والكتّاب بالمجلة التي تنقل صورة عن الأدب في مختلف القارات، وتولي اهتماماً بالأصوات الجديدة والتجارب الكتابية المختلفة التي لم تصل، من قبل، إلى القارئ العربي.

عدت من الرباط إلى الشارقة بـ 33 كتاباً، أهداني معظمها أصدقاء مؤلفون شاركوا في فعاليات الدورة الـ 30 من معرض الرباط للكتاب. كانت الحصيلة من كتب وصداقة ومعرفة وتعارف وتجارب جديدة، وكانت المحبة هي الحصيلة الأكبر.

الرباط مدينة تحبّ المشّائين، ولا تمنح مفاتيح أسرارها وكنوزها الجمالية والمعرفية، إلّا لمن يقوده المشي إلى استكشافها. لذلك، مشيتُ بقدر ما أتاح لي الوقت.

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